

'obdobjih' montaže, marveč kronologija preobrazb koncepcije filma kot komunikacije, prenosa sporočila, izvajanja vpliva. In tudi tukaj bi se ob prvem pristopu zaradi številnih modifikacij skoraj lahko vprašali, če ni 'več Eizenštejnov'."(9)

Izkušnje z "intelektualnim načelom", ko je šlo za vprašanje montaže, nas kajpada uči, da te nevarnosti v resnici ni — in nekaj podobnega ugotavlja malo naprej tudi Aumont — kljub temu pa bi tipanje skozi labirint omenjenih modifikacij po nepotrebnem povečalo obseg našega pisanja. Namesto da bi se tukaj ukvarjali s teorijo "izvajanja vpliva" in, denimo, z vprašanjem, "do katere točke bi lahko analogija med označevalnimi strukturami filma in strukturami notranje govornice mišljenja determinirala novo teorijo montaže"(10), se pravi montaže po letu 1934, se bomo raje tudi v tem primeru držali "intelektualnega načela", kajti nobenega dvoma ni, da je prav z njim v osnovi opredeljeno vprašanje učinkovanja, pri čemer je za naš namen docela irelevantno, v kakšnih posebnih pogojih se je to načelo uveljavljalo v posameznih fazah razvoja Eizenštejnove teorije.

"Intelektualna montaža", ki npr. prek niza asociacij proizvajala pomene, neodvisne od materialne vsebine posnetkov, oziroma smisel, kot ga je določil avtor filma, mora namreč spodbuditi analogen proces tudi v gledalcu, sicer je popolnoma neučinkovita. "Zato slika scene, epizode, umetniškega dela itd. ne obstaja kot neka vnaprej določena danost, marveč mora nastajati in se razvijati pred gledalcem."(11) Iz tega Eizenštejnovega citata lahko razberemo predvsem dvoje: 1) da filmsko delo — če se omejimo samo nanj — ne more preprosto nečesa prikazovati po vnaprej določenem načrtu, marveč mora ta načrt že od vsega začetka računati z nekimi razvojnim momentom, ki ga ravno kot načrt še ne more vključevati, in 2) da ta razvoj poteka pred gledalcem, se pravi, da ima le-ta vpogled v sam proces nastajanja filma, ne pa zgolj za tisto, kar film prikazuje. "Slika, ki so si jo zamislili avtor, režiser, igralec, in jo realizirajo s posameznimi izraznimi elementi, se ponovno in dokončno oblikuje v gledalčevi zavesti."(12) Gledalec tukaj nastopa v izrazito ustvarjalni vlogi, saj sooblikuje tisto, kar si je sicer zamislil avtor, vendar

bi brez gledalčevega sodelovanja nikoli ne prišlo dlje od zamisli.

Iz teh, dokaj načelnih opredelitev je nekako "izpadla" montaža, zato si oglejmo njeno vlogo: "Moč montaže je v tem, da v ustvarjalni proces vključuje gledalčeve emocije in razum. Gledalca prisili, da gre po isti ustvarjalni poti kot avtor, ki je ustvaril sliko. Gledalec ne vidi samo elementov, ki predstavljajo končano delo, ampak doživlja tudi dinamični proces nastajanja in oblikovanja slike, kot ga je doživel avtor sam. To je očitno tudi največja možna stopnja vizualnega predstavljanja avtorjeve zamisli in njegovih občutkov v vsej njihovi popolnosti in s 'takšno močjo fizične otipljivosti', s kakršno so se pojavili v trenutku ustvarjalnega dela in ustvarjalne vizije."(13) Nemara je gornji citat res nekoliko dolg, vendar se nam ga je zdelo potrebno navesti v celoti, ker dokaj izčrpno podaja odnos med avtorjem in gledalcem prek umetniškega dela. Poleg tistega, kar vemo že od prej, se tukaj razkrije, da gledalec v svoji soustvarjalni vlogi ni "svoboden", marveč ga montaža prisili, da se vključi v ustvarjalni proces, prisili pa ga prav zato, ker je "intelektualna montaža" — kar sicer v citatu ni eksplicirano — ker mu ne dovoli, da bi obvisel na dejstvih in dogodkih, ki jih film prikazuje, ampak ga potegne v proces "oblikovanja in nastajanja" zamisli (lahko bi rekli kar: misli), ki presegajo materialno vsebino kadra. "Zdaj lahko rečemo, da prav *montažni* princip, za razliko od principa *prikazovanja* (predstavitev), prisilil gledalca k *ustvarjanju*, s čimer doseže, da doživi gledalec močno notranje ustvarjalno vznemirjenje — kar ravno najbolj razlikuje emocionalno delo od informativne logike, ki daje samo preprosto obnovo dogodkov."(14) Zdaj je slika tako rekoč popolna, pri čemer je treba zgolj opozoriti, da se "intelektualno načelo" tu skriva za izrazom "montažni princip".

Tu se seveda nismo želeli dotikati "vsebinskega" vidika gledalčevega sodelovanja, kajti le-ta se je pri Eizenštejnu od teksta do teksta spreminjal (čeprav gre v glavnem za "revolucionarne vsebine"), pač pa smo hoteli opozoriti na učinek "intelektualnega načela" v odnosu film — gledalec. Pokazalo se je, da gre — kot smo pričakovali — res za general-

no načelo, saj je tudi na tej ravni odločilnega pomena.

Če se torej povrnemo k začetku, ko smo postavili vprašanje aktualnosti in relevantnosti Eizenštejnove misli v današnjem času, nam zdaj ne kaže drugega, kot da še enkrat podčrtamo izjemni pomen eizenštejnovega "intelektualnega načela", ki v svoji dvojni funkciji ujame tako filmskega avtorja kot gledalca. Četudi bi Eizenštejn razen tega "izuma" ne ustvaril nič drugega, bi ne bilo mogoče dvomiti v relevantnost in tako rekoč "večno" aktualnost njegovega prispevka. Tistim, ki so njegovo koncepcijo montaže razglasili za "preživelo", pa naj veljajo naslednje njegove besede: "Moda. Mode se menjajo — kultura ostane. Toda kulture se včasih zaradi mode ne opazi. Tako se zgodi, da skupaj s preživelo modo odvržejo tudi kulturne dosežke."(15)

OPOMBE:

- 1) Ekran, števec 1, 1980 (letnik XVII, vol. 5)
- 2) Jacques Aumont, Eizenštejn — Montaža v vprašanju, Ljubljana 1980
- 3) S. M. Eisenstein, Montaža, ekstaza, str. 92. Eizenštejn tu navaja svoje prerekanje s Pudovkinom, ki je zagovarjal montažo kot spajanje. "Nasprotval sem mu s svojim stališčem — montaža kot *trčenje*. To je točka, kjer iz trka dveh danosti nastane misel." (podčrtano v originalu).
- 4) Aumont, str. 5 (podčrtano v originalu)
- 5) Aumont, str. 37
- 6) Eisenstein, str. 66 (podčrtano v originalu)
- 7) Eisenstein, str. 90
- 8) *ibid.*, str. 68
- 9) Aumont, str. 51
- 10) *ibid.*, str. 53
- 11) Eisenstein, str. 180 (podčrtano v originalu)
- 12) *ibid.*, str. 187 (podčrtano v originalu)
- 13) *ibid.*, str. 187
- 14) *ibid.*, str. 189 (podčrtano v originalu)
- 15) *ibid.*, str. 160

Bojan Kavčič

odmevi

A. Horton:  
Satira in simpatija

"Svet je v šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih slišal za jugoslovanski t. im. "črni film", ki je združeval lirični surrealizem in satiričen poldokumentarni pristop k socialnim in političnim temam. Režiserji kot Žika Pavlovič (Prebujenje podgan in Ko bom mrtev in bel), Bata Čenglič (Vloga moje družine v svetovni revoluciji), Aleksandar Petrovič (Mojster in Margareta) in najznamenitejši med njimi, Dušan Makavejev (W. R. — Misterij organizma), so se upali eksperimentirati s stilom in vsebino ter so hodili daleč od varnih formul tradicionalno domoljubnega jugoslovanskega filma. A prav ko je to gibanje dobilo zagon, so ga začeli uradno preganjati zaradi "psevdo-liberalističnih teženj", ki so se pokazale v "tendencioznem izkrivljanju motivov, s katerimi so se ukvarjali" (Yugoslav Survey 1979, str. 22: Jugoslovanski film od 1945—1979). Rečeno naravnost, Jugoslovani še do danes niso videli filma W. R. — Misterij organizma.

Do leta 1975 se je večina teh režiserjev znašla na cesti ali odločila, da zapusti državo; po tem pa se je zdelo malo verjetno, da bi lahko kak nov in drzen talent preživel omejitve, postavljene kinematografiji."(str. 18).

Tako se začena tekst Andrewa Hortona, *Satira in simpatija* (Novi val jugoslovanskih filmarjev), v 2. številki letošnjega *Cineasta* (New York). Njegova glavna tema pa ni naš "črni film", temveč skupina praških študentov — režiserjev: Goran Marković, Srdjan Karanović, Goran Paskaljevič, Rajko Grlić in Lordan Zafranović. "Oni so — kot skupina — odgovorni za razmah v jugoslovanski filmski proizvodnji po petletnem upadu" (str. 20), razmah, ki se pozna tako po številu posnetih filmov (od 15 leta 1975 na 26 leta 1980), kakor v podatku, da je lani več gledalcev videlo Karanovičev *Petrijin venec* in Jeličev *Začasno zaposlitev kot pramerjuc Kramerja proti Krasnerju* (nav. Horton, str. 20 in 22).



Značilno je, da je zaradi osredotočenja na skupino avtorju zmanjkalo optike za tiste "avtohtone" režiserje (omeniti moramo vsaj Karpa Godino), ki si zastavljajo podobne cilje kot "praška skupina" in jih nemara še bolje dosejajo, pri tem pa v svoje učno obdobje štejejo tudi "črni film". Kateri pa so ti cilji ali natančneje, kaj družijo "praško skupino"?

*"Skupina so zgolj v smislu francoskega Novega vala pred dvajsetimi leti: poznajo se, delijo ljubezen do filma, skupaj so živeli, študirali in delali. Kakor v zgodnjih letih Novega vala pogosto pomagajo drug drugemu z idejami, scenariji, igralci in poslovnimi zvezami, potrebnimi za financiranje njihovih filmov. Praško skupino veže skrb za povezovanje določenega socialnega realizma z razširjeno realnostjo, ki reflektira individualno svobodo in svobodno igranje domišljije; nobeden od njih ne pridiga politične dogme. Njihovi filmi hočejo biti kritični do vseh sil, ki nasprotujejo individualni izpolnitvi in sreči v socialnem kontekstu. ... Ti novi režiserji poudarjajo pozitivno vrednost prijateljstva in osvobajajočega pomena igre-v-življenju."* (str. 20.)

Hm. Ni čisto jasno, kaj pomeni "sreča v socialnem kontekstu", sumimo pa, da avtor misli srečo, kakršna je v danih okoliščinah pač možna.

Do tod vidi avtor povezanost skupine predvsem v ideoloških podmenah in v formalnem smislu: so prijatelji (približno) iste generacije in imajo podobne težnje.

Sicer pa ugotavlja, da "skupina v splošnem verjame v stilsko preprostost, ki je večkrat blizu dokumentarnosti. Poudarek je na preprostih kadrih in preprostem montiranju; radi imajo vožene posnetke. Ne poskušajo zmeti gledalca s posebnimi efekti, a preprostost tehnike jim pomaga obdržati žarišče filmov na protagonistih." (lb.)

Ta zmeda ideoloških in tehničnih kategorij nas seveda spet opomni, kako ni jezika (tudi filmskega ne), ki bi bil ideološko nevtralen. Toda našete karakteristike nas niti ne prepričajo docela, posebno ne v Zafranovičevem primeru. Res pa o njem po začetni omembi in tekstu ni več govora.

Horton vidi dva bistvena vira ali pogoja obstoja "praške skupine". Na eni strani je to stopnja razvitosti SFRJ, na drugi strani pa tradicija "črnega filma" kot opozicije splošnemu trendu. O prvi se precej razpiše in končuje, da je "zaradi populacije in koncentracije politične moči v Beogradu Srbija postala Hollywood Jugoslavije. Od 26 celovečernih filmov v letu 1980 jih je več kot polovica srbskih." (str. 18)

Tudi "črni film" zavzema precej prostora, posebno Makavejev. Kaj posebnega o tem sicer ne ugotavlja, navaja pa pohvalo Davida Thomsona: *Kakor je W. R. film celega človeka, tako se je tudi najbolj od vsega, kar je bilo v zadnjih letih posebej, približal filmu celega sveta.*" (str. 19.)

Splošni trend jugoslovanškega filma — kot ozadje pojavoma "črnega filma" in "praške skupine" — pa ocenjuje takole:

*"Popularni film je tradicionalno partizanski film, ne akcijski filmi, ki v predvidljivih merah vključujejo patriotizem, junaštvo in romanco. Zaplet se razvijajo okoli borb jugoslovanških partizanov z nacističnimi silami med drugo svetovno vojno. Ti filmi izpolnjujejo združene naloge vesternov, spektaklov in vojnih filmov od nastanka jugoslovanške filmske industrije leta 1945."* (str. 18 — 19.)

Presenetljivo točno rečeno, če upoštevamo, da so uporabljene kategorije ameriškega žanra; sicer pa nihče več ne dvomi, da je partizanski film posebno žanr, saj tudi

izpolnjuje zahteve, postavljene nekemu žanru. Morda je preuranjeno reči, da je ta žanr kombinacija drugih žanrov, nedvomno pa ima z njimi skupne značilnosti.

Tako so torej postavljeni vsi okviri, v katerih se lahko pojavi "praška skupina": tehnične možnosti, ki omogočajo več in bolje narejene filme ter zagotavljajo gledalce, obnemogla žanrska produkcija in vzorni "črni film" — vzoren le po svojih estetskih propozicijah, ne pa tudi ideoloških, kajti *"kar odlikuje praško skupino in nekatere druge mlade režiserje, je njihov ne-dogmatični pristop k sodobnim temam, izražen tako skozi satiro kot skozi simpatijo."* (str. 22) Z drugimi besedami, njihov pristop ni tako izzivalen.

Teh nekaj besed o nekem ameriškem članku o jugoslovanškem filmu ima zgolj ta namen, da to dovolj znano temo osvetli še s strani nekih oddaljenejših razmišljanj. Zato smo pomembnejše odlomke kar prevedli in jih opremili s skromnim komentarjem — izpustili pa smo nekaj opisov vsebin posameznih filmov. Nemara smo s tem storili napako: nemara bi šele skozi te opise natančneje videli pogled, ki nam ni nenaklonjen, ki pa vsekakor prinaša nova merila. Z vsjo potrebno opreznostjo, seveda.

b.1.

novе revije

## FILMOGRAF

Beograjska filmska revija FILMOGRAF je širši slovenski javnosti bolj malo znana, četudi je v petih letih izšlo že osemnajst zvezkov. Po uredniški zasnovi naj bi sicer izhajala vsake tri mesece, toda to urednikom verjetno iz podobnih težav kot so tudi EKRAKNOVE, uspe bolj porredko. Najbolj zanesljivo srečanje z novo številko FILMOGRAFA sta navadno FEST in pa Pulj.

Številka revije, ki je pred nami (datirana je kot "zima 1980") je v dosedANJI uredniški praksi FILMOGRAFA na določen način izjema. V nasprotju z doslej prevladujočo uredniško prakso je namreč ena redkih, ko gre za relativno jasen in razviden tematski koncept, kajti vsa zadnja leta se pri prebiranju FILMOGRAFA ni bilo mogoče izogniti občutku, da gre še vedno za revijo "v nastajanju". Raznorodnost in neizenačenost (tako tematsko kot kakovostno) je vzbujala namreč občutek, da gre bolj za nekakšen katalog ali zbornik, manj pa za konceptualno jasno definirano in koncipirano revijo oziroma filmski časopis, k čemur je še dodatno pogosto prispevala tudi nepregledna tehnična ureditev.

Številka, ki vam jo predstavljamo, je izrazito "festival-ska". Že v komentarjih se Milomir Marinović in Predrag Golubović kritično lotevata, prvih letošnjih novosti na puljskem festivalu (ukinitve selekcije, zmanjšanje festivalskih nagrad, pri čemer so, ko je šlo za sklepanje in odločanje, imeli daleč najmanj besede prav filmski delavci), drugi pa grenko ugotavlja, da so pravzaprav filmski delavci sami krivi, da letos v Pulju pravzaprav niso bili zastopani v žiriji, saj se niso mogli med seboj zediniti o svojih delegatih, kar imenuje avtor "trkanje na odprta vrata". Božidar Zečević pa kritično piše o letošnji srbski produkciji, o če-

Rajko Grlić, Srdjan Karanović, Goran Paskaljević in Goran Marković pred FAMU

