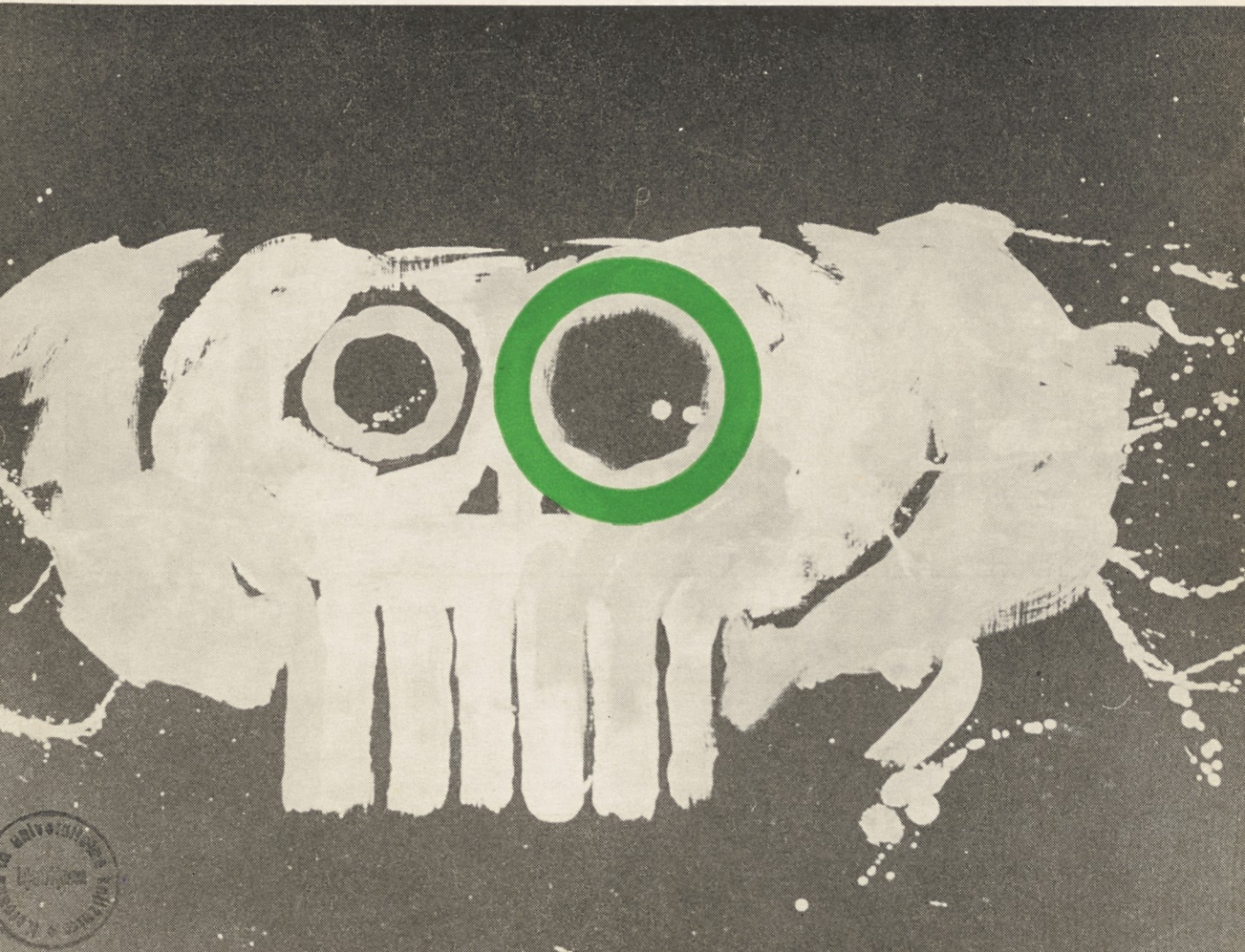


186642

# E K R A N

revija za film in televizijo  
1971 **81-82**



186642  
+



A. Novak

Karikatura A. Novak



PO 120 2/1972

Na naslovni strani slika iz slovenskega kratkega filma **MONSTRUM**  
režiserja in scenarista Rajka Ranfla

# E K R A N

ŠTEVILKA 81-82 LETNIK IX.

## vsebina

|  |    |
|--|----|
| O travmah in shizmah Radivojevičevih »BUB U GLAVI« (Denis Poniž) . . . . .               | 1  |
| Film je umetnost, Glauber Rocha: ANTONIO, KI PRINAŠA SMRT (Svetozar Guberinić) . . . . . | 6  |
| Glauber Rocha ali »Lucidité« (Igor More) . . . . .                                       | 15 |
| Razgovor z Batom Čengićem (Neva Mužič) . . . . .   | 17 |
| Srečanje z Lojzetom Rozmanom (Janez Povše) . . . . .                                     | 20 |

## ODMEVI

|  |    |
|--|----|
| Nova epika (Boleslaw Michalek) . . . . .                     | 28 |
| Pravičnost za giganta (J. A. Szczepanski) . . . . .          | 30 |
| Nekaj misli o novem ameriškem filmu (Neva Mužič) . . . . .   | 34 |
| Nekaj besed o Francetu Kosmaču (Marjan Brezovar) . . . . .   | 40 |
| Erotika v filmu, 5. nadaljevanje (Raymond Durgnat) . . . . . | 44 |

## FESTIVALI

|  |    |
|--|----|
| Avellino, Dvoboj na filmski levici (Stanka Godnič) . . . . . | 60 |
|--|----|

## FILM, ŠOLA, KLUBI

|  |    |
|--|----|
| Razgovor o amaterskem filmu na Slovenskem . . . . .                            | 64 |
| Marku Arku — Tine Arko . . . . .   | 71 |
| 1 + 1 = ali nadaljnje svetljenje na amaterski film (Boštjan Vrhovec) . . . . . | 72 |
| Naravnih slik ni (Hellmut Haffner) . . . . .                                   | 74 |

## TELEVIZIJA

|   |    |
|---|----|
| Vidiki razumevanja radiodifuznih medijev (Ana Barbič) . . . . . | 80 |
| Monitor ali avantura Sandija Čolnika (Igor More) . . . . .      | 85 |
| Marodičevi MALI OGLASI, druga serija (Denis Poniž) . . . . .    | 86 |
| Erazem in potepuh (Denis Poniž) . . . . .                       | 88 |
| Sancta simplicitas (Denis Poniž) . . . . .                      | 89 |
| ANTONIO DAS MORTES, prvi film meseca (Denis Poniž) . . . . .    | 90 |

## TELEOBJEKTIV

|   |     |
|---|-----|
| Filmski obrazi Staneta Severja (France Štiglic) . . . . .     | 91  |
| Filmska kronika, december 1970 (Branko Šömen) . . . . .       | 94  |
| Ljubzenska igra (Igor More) . . . . .                         | 95  |
| Ljubzenska igra (Boštjan Vrhovec) . . . . .                   | 96  |
| Mož z imenom konj (Marko Jovanović) . . . . .                 | 97  |
| Razvoj filmskih zvrsti V. Petrića (Marko Jovanović) . . . . . | 99  |
| NA KLANCU (Dubravka Sambolec) . . . . .                       | 100 |
| DOBER VEČER, GOSPA CAMPBELL (Marko Jovanović) . . . . .       | 102 |

## VODNIK PO REVIJAH

|  |     |
|--|-----|
| Sight and sound (zima 70/71)             | 103 |
| Fernsehen und Film (okt., nov., dec. 70) | 103 |

## KRITIKE

|  |     |
|--|-----|
| ČAS ZA ŽIVLJENJE (D. P.)               | 104 |
| ČRNI ŠERIF (D. S.)                     | 104 |
| DEVICA IN VOJAK (A. I.)                | 106 |
| DIPLOMIANEC (A. I.)                    | 106 |
| DIRKA S ČASOM (J. P.)                  | 107 |
| ENAJSTA ZAPOVED (D. P.)                | 108 |
| HIBERNATUS (M. G.)                     | 109 |
| IDEALNA DOJILJA (J. P.)                | 109 |
| JOHN IN MARY (N. M.)                   | 110 |
| KAKTUSOV CVET (J. P.)                  | 111 |
| KDOR POJE, NE MISLI SLABO (S. G.)      | 111 |
| KDOR POJE, NE MISLI SLABO (J. P.)      | 112 |
| KRAJ ZA LJUBEZEN (D. P.)               | 113 |
| LADJA FANTOM (J. P.)                   | 114 |
| LILIKA (D. S.)                         | 114 |
| LJUBEZENSKA IGRA (A. I.)               | 114 |
| M. A. S. H. (M. G.)                    | 116 |
| MOŽ, KI SI JE IZMIŠLJAL STVARI (D. P.) | 116 |
| MOŽ Z IMENOM KONJ (I. M.)              | 117 |
| NA KLANCU (J. P.)                      | 118 |
| O JAGODAH IN KRVI (N. M.)              | 119 |
| OXYGEN (D. S.)                         | 120 |
| POIŠČI PROSTOR ZA SMRT (D. P.)         | 121 |
| POKVARJENCI (N. M.)                    | 121 |
| PRAVI POGUM (M. J.)                    | 122 |
| RDEČE KLASJE (J. P.)                   | 123 |
| SANATORIJ ZA ŽENSKE (D. P.)            | 124 |
| SLOGAN (N. M.)                         | 125 |
| TARZANOV TAJNI ZAKLAD (M. J.)          | 125 |
| ZADNJE POLETJE (A. I.)                 | 126 |
| ZLATA VDOVA (J. P.)                    | 127 |

---

EKRAN 1971. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanović, Mirjana Borčič (urednik rubrike Amaterski film, šola, klubi), Vojko Duletić, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Miša Grčar (urednik rubrike Kritike), Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Janko Kos, Lado Kralj, Vesna Marinčič, Vitko Musek, Božidar Okorn, Marjan Rožanc, Denis Poniž (urednik rubrike Televizija), Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Bogdan Tirnanić, Toni Tršar (glavni urednik), Vili Vuk, Matjaž Zajec. Tehnični urednik France Anžel. Sekretar redakcije Breda Vrhovec. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 din, dvojna številka 6 din. Letna naročnina 27 din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poština plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 × 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednjefinem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metêr Franci Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad 8. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

---

# O travmah in shizmah radivojevićevih „bub u glavi“

denis poniž

Tako imenovana prazna slava je samozadovoljstvo, ki ga pospešuje samo mnenje ljudstva; če je konec tega mnenja, je tudi zadovoljstva konec, se pravi, je konec najvišje dobrine, katero ljubi vsakdo; in zato se zgodi, da se človek, ki se ponaša z mnenjem ljudstva, vsak dan ves v skrbeh trudi, počne in poskuša vse, da bi ohranil svoj sloves. Zakaj ljudstvo je spremenljivo in nestalno in sloves hitro mine, če ga ne ohranjaš; kajpada, ker si vsakdo prizadeva, da bi si pridobil ploskanje ljudstva, eden zlahka izpodrine sloves drugega.

Spinoza, Etika IV, pravilo LVIII, dokaz

Pričujoče razmišljanje je nastalo na dvojni osnovi. Prva osnova je piščevo zanimanje za film MALO ČEZ LES (Bube u glavi), za njegovo psihološko-sociološko in umetniško-izpovedno poslanstvo, druga osnova pa je članek Igorja Mandića v VUS (VUS št. 966, 4. XI. 1970, str. 11). V sestavku nimam namena favorizirati lastne misli, ali pa misel Igorja Mandića neargumentirano zavračati. Članek bo skušal kar se da precizno primerjati obe misli in iskati tiste osnove, zaradi katerih se je Igor Mandić v naslovu svojega članka patetično vprašal »V čigavi glavi so bube?«



Pravzaprav se bom moral omejiti samo na en fenomen filma, tisto gibalo, zaradi katerega ali po katerem je film to, kar je. Bube u glavi so bube v glavi glavnega junaka, junak biva na način »bub v glavi« in je za naše razmišljanje o filmu primarnega pomena. Če bom govoril o glavnem junaku s tega temeljnega stališča, potem lahko upam, da bom zajel in vsaj deloma analiziral tisto, kar je režiser Stroheim imenoval »notranji čut, notranje videnje junaka filma«. Bube v glavi je film »glavnega junaka«, kar je po glavnem junaku, je tudi po meri filma, kar stori glavni junak, je bistveno za zaplet in razplet filmske zgodbe, za njeno trajanje, ritem in metaforiko.

Kakšen je torej glavni junak Bub v glavi? Karakteristika glavnega junaka je strnjeno in pregledno podana v dveh odstavkih Mandićevega članka, ki ju bom citiral v celoti, saj sta za moje razmišljanje temeljnega pomena, hkrati pa pomenita tudi bistvo Mandićeve misli o »filmu glavnega junaka«. Da bi ohranil barvitost citata, ga navajam v originalu:

»U osnovi, »Bube u glavi« ponavljaju pogrešku nekih prijašnjih (»crnih«) filmova iz svoje sredine: osnovni »konflikt« u njima nosi osoba za koju ni po čemu nismo sigurni da nije — **obična budala**. Junak »Buba u glavi« jest mutav, kupuje šampanjac, nešto kao slika, trčkara kao sumanut, tupo zuri preda se, odaje se seksu, pati od nekog **provincijskog spleena**: sve to još **nisu nikakve pretpostavke** što bi nam trebale dati na znanje da je **današnje društvo pogubno**. To će reći da **pretenzije režisera filma daleko premašuju duhovni potencijal njegova lika**.

Dakako, poznato je da budale oboljevaju podjednako kao i ona preostala manjina čovječanstva, ali u jednom dijelu što pretendira da bude umjetničko, takva **budala ne može biti nosilac »umjetničke poruke«**. Sve ostaje na razini kiča. Ono što bi se htjelo dati na znanje »potekstom« »Buba u glavi«, ili je **smušeno** ili je **lažno** ili je **kič**.

Mandić film najprej uvršća med »črne«, ne da bi sploh vedel, kaj je bistvo tega pojma. Mandiću je »črno« vse tisto v jugoslovanski filmski proizvodnji, kar ni »belo« — »belo« pa je vse, kar poskuša biti soc- in neosocrealistično, partizanski filmi v stilu diverzij Jamesa Bonda, zabavni in humoristični filmi, ki izrabljajo trenutno popularnost tega ali onega »humorista«. Vse drugo, vsa družbeno-angažirana problematika, vsa resnična pričevanja, vsi eksperimenti, oblikovni ali vsebinski so za Mandića »črni filmi«. To je vrednostna (oziroma raz-vrednostna) oznaka, ki postavlja film **Bube v glavi** nasproti Mandićevi misli v podrejen položaj, saj Mandić aprioristično določa vrednostni nivo filma, ga uvršča v neke čisto določene kalupe, spravlja ga v mero, po kateri ali zaradi katere film ni bil narejen. Kajti »črno« lahko razumemo kot nemoralno, lascivno, predrzno, protidržavno, protisocialistično in umazano. Zato ni nič čudnega in je strogo logično (v Mandićevem sistemu mišljenja), da so **Bube v glavi** »črni« film. Toda **Bube v glavi** niso navaden črni film, saj jih Mandić označi takole: »...ponavljajo napake nekaterih že posnetih (»črnih«) filmov svoje vrste: nosilec osnovnega »konflikta« v filmu je človek, za katerega ni nikakega dvoma, da je navaden norec.«

Treba je razmisliti osnovno vprašanje, zakaj je glavni junak navaden norec ali tepec (tako mi besedo »budala« razlaga Jurančičev Srbohrvatsko-slovenski slovar iz 1955). Zakaj zbuja junakovo obnašanje sodbo, da je junak norec ali tepec? Po čem sklepa Mandić, da je glavni junak **Bub v glavi** res samo navaden norec ali tepec? Najprej moram ugotoviti, da Mandićev opis glavnega junaka ustreza resnici, tj. tistemu, kar sem tudi sam videl na platnu: junak Bub v glavi je res jecljav, pohajkuje kot blazen, res topo bolšči in zija, predaja se spolnosti in trpi zaradi provincijskega spleena.

Moje premišljevanje je na kritični točki: dokazati skušam, da junak Bub v glavi ni navaden norec ali tepec, hkrati pa moram priznati, da je vse, kar ve o glavnem junaku Mandić, res, saj vem o glavnem junaku na tej stopnji razmišljanja tudi jaz isto. Moje premišljevanje je navidez nelogično: junakovo ravnanje kaže, da je norec, hkrati pa ga zagovarjam in skušam dokazati, da junak nikakor ni norec ali



SCENARIJ I REĐJA / SCRIPT AND DIRECTION

MISA RADOJEVIĆ

SNIMATELJ / CAMERA:

MILIVOJE MILIVOJEVIĆ

KOMPOZITOR / COMPOSER

KORNELIJE KOVAČ

MUZIKU IZVODI / MUSIC PLAYED BY: KORNJI GRUPA

GLAVNE ULOGE / STARRING: MILJA VUJANOVIĆ — DRAGAN NIKOLIĆ

1950 m. EASTMANCOLOR — WIDESCREEN

PROIZVODNJA I DISTRIBUCIJA / PRODUCED AND DISTRIBUTED BY: INEX FILM BEOGRAD

FILM JE REALIZOVAN UZ POMOĆ KOLEKTIVA PREDUZEĆA »SLOBODA«, ČAČAK

tepec, temveč, da ima njegovo delovanje smisel, da je nekje ali v nečem utemeljeno.

Potrebno je, da se vprašamo, kakšni so bili junaki nekaterih najznačilnejših romanov. Če v tem bežnem ekskurzu pogledamo samo junake Cervantesovega Don Kihota, Dostojevskega Zločina in kazni ter Kafkovega Gradu, lahko ugotovimo, da don Kihot, Razkolnikov in K. ne kažejo v svojem ravnanju kakšne posebne »razumnosti«, po kateri bi jih lahko opredelili kot normalne ljudi, ne pa kot navadne norce ali tepce, kot je to izrazil Mandić. Seveda pa vemo, da ravnanje omenjenih junakov ni bilo ravnanje navadnih norcev ali tepcev, temveč je pomenilo njihovo delovanje urejanje sveta na način, da postaneta bit in bistvo identična, integralna. Norčevsko početje je globoko utemeljeno v sami naravi zgradbe sveta in človeka in ničesar ni več, zaradi česar bi lahko junake literarnih del obkladali z nazivi norec ali tepec. Medtem ko je večini literarnih teoretikov jasno, kaj se skriva za don Kihotovo željo spremeniti železni vek v zlatega, pa filmske junake še vedno uvrščajo med norce, blazneže, tepce, bedake in idiote, če njihovo delovanje ni kristalno jasno in ves čas logično utemeljeno v že izvršenem dejanju. Seveda pa se mora to delovanje tako simplificirati, da je razumljivo slehernemu gledalcu, tudi če ni pismen in je to prvi film, ki ga gleda. Kajti film je v očeh nekaterih »kritikov« danes nekaj tako profanega, da ne postavljajo za njegovo razumevanje z gledalčeve strani nobenih imperativov. Knjiga, literatura je vsaj toliko na boljšem, da postavlja imperativ pismenosti . . .

Zato je povsem jasno, da takšni filmski junaki, kot je junak Bub v glavi, zbujejo ogorčenje in proteste. Saj je med njimi in junaki evropskega romana neka podobnost. To je navidezna norost ali zmedenost glavnega junaka. Kje je vzrok za takšno obnašanje junakov evropskega romana, sem že omenil, zakaj se tako vede Radivojevičev junak, pa lahko razberemo iz kritike Andreja Inkreta, objavljene v Delu. Inkret pravi:

»To je zgodba o nekem socialnem svetu in o dveh različnih oblikah »svobode«, ki vladata v njem. Najprej je to svet materialnega trošenja in konzumiranja, to je tako imenovana »komunistična« samopostrežna trgovina, kjer vzameš po svojih potrebah različne predmete, ne da bi zanje moral nuditi protivrednost v denarju; tu so stanovanja, ki so odprta in na voljo. Tu ni nikakršnih omejitev, na tem nivoju ne pozna svoboda nikakih ovir. Vse je prepuščeno sebi, svojim lastnim potrebam in spontanosti. Na drugi tej diametralno nasprotni

strani je svet represije, vedenjskih obrazcev in obveznih ideoloških formul, svet anti-svobode.«

Svet je torej razdeljen na materialno svobodo in duhovno nesvobodo. Gre za nekaj: ali pristanemo na ta razkol, ki ga je Radivojevič prikazal v potencirani obliki, ali pa pristanemo na Mandićevo misel, ko pravi: zaradi junakovega vedenja še ne moremo trditi, da je ta družba pogubna. Verjetno tega Radivojevič tudi ni hotel prikazati. To nam postane še bolj jasno, če premislimo, pretehtamo Mandićeve trditve in opazimo, da je Mandić zašel v protislovje. Najprej namreč trdi, da norec ne more biti nosilec umetniškega poslanstva, pozneje pa, da junakovo vedenje še ni razlog za kritiko pogubnosti družbe. Tako sklepanje je preprost nesmisel, saj pridemo na podlagi gornjih ugotovitev do sklepa, da umetniško poslanstvo ne more dokazati pogubnosti neke družbe. Mandić je prezrl svojo nelogičnost in razvil svojo misel dalje, saj na podlagi prej povedanega zaključi, da so Radivojevičeve Bube u glavi zmedenost (ali ponorelost), lažnost in kič. Film ni več umetnost, je nekaj drugega. Na ravni ideologije se da to »novo stanje« označiti kot ponorelost in lažnost, na ravni estetike pa kot kič. Mandićeva misel je s tem pravzaprav zaključena. Če jo na kratko še enkrat ponovim, potem se razvija takole: glavni junak je norec in kot tak ni zmožen postati nosilec umetniškega poslanstva, kajti samo norost ne more biti dovolj za kritiko družbe. Film se je spremenil v norost, lažnost, na estetskem področju pa »kljub barvicam in dobrim tekstom ne more prikriti popolne praznine svoje motivacije in zmedenosti svoje arhitekture« — (I. M., prav tam).

Na tem mestu bi se lahko končalo tudi moje razmišljanje. Toda po drugi strani vem, da »biti norec« ni namen, temveč sredstvo umetniške izpovedi, da pomeni »biti norec« biti v nekem spopadu in da »biti norec« ne pomeni končne posledice nekega stanja. Prav tu pa je Mandić zagrešil največjo miselno napako — pojem »biti norec« je imel za **delovanje**, v resnici pa je to samo junakovo **stanje**. Junakovo stanje pa je nekaj drugega kot junakovo delovanje in na nas je, da sedaj, ko poznamo razsežnosti junakovega **stanja** (»biti norec«, »prikazovati se kot norec ali tepec«), raziščemo še njegovo **delovanje**. Kajti očitno je, da je tudi delovanje don Kihota (spraviti železni vek nazaj v zlatega) nekaj drugega kot Kihotovo stanje, ki ga je gospod licencijat župnik Pero Pérez označil kot »stanje mučne blaznosti«.

Jasno je tudi, da junak skozi svoje stanje ne more neposredno kritizirati družbe, da je umetniško poslanstvo skrito v njegovem delovanju. Mandiću je

ostalo delovanje prikrito, prikazalo se mu je le junakovo stanje in od tod izvira njegovo napačno sklepanje in vrednotenje glavnega junaka. Premisliti pa je treba prav junakovo delovanje, in šele na podlagi analize njegove akcije bomo lahko sodili, ali je glavni junak (s tem pa film Bube v glavi oz. Radivojevićeva filmska umetnost) res norost, laž in kič.

Inkret podaja eno izmed možnosti junakove akcije — možnost junaka kot žrtve v razpolovljenem svetu žrtev in rabljev. Na to možnost ne morem pristati, saj glavni junak ni prava žrtev, saj glavni junak ni fizično uničen, ostaja v svetu, ostaja realno prisoten, ne glede na to, da je moralno popolnoma žrtvovan. Glavni junak je nepopolno žrtvovan, je torej nepopolna žrtev, in prav pojem nepopolne žrtve moramo premisliti. Zdi se, kot da je junakovo delovanje tesno povezano z nepopolno žrtvijo. Zdi se tudi, da junak deluje v tem smislu, da bi postal nepopolna, fiktivna žrtev. Njegovo življenje namreč ni jasna, precizna in smiselna akcija, utemeljena v eni nadčloveških vrednot (bogu, razumu, domovini, pravici, svobodi) ali v človekovi temeljni razsežnosti — v njegovi človeškosti. Junakova akcija je pravzaprav anti-akcija oziroma nezavedna akcija, ki ni protest ali upor, niti pristajanje na trenutno danost, temveč vmesno stanje med popolno žrtvijo in aktivnim (avantgardnim) udeležencem nekega spreminjevalskega svetovnega procesa. Ne smemo pa pozabiti rezultante okolja, v katerem živi in ga doživlja režiser filma. Ta tudi — rezultanta je gotovo verjetnejša osnova filma kot pa predpostavka Igorja Mandića, da mi ne poznamo prepada med tehnizirano — potrošniško miselnostjo in moralnimi vrednotami in travmami posameznika. Ta prepad je, čeprav morda ne v tako potencirani obliki, kot ga je prikazal Radivojević, ta prepad se poglablja iz dneva v dan. In ta konflikt povzroča, da vedno več ljudi zapada v stanje nepopolnih, nezavednih in neutemeljenih žrtev, katerih misel je shizofreno razpeta med vrednote (ne-vrednote) skupnega nasilja in lastni, ogroženi svet morale in hierarhije. Nepopolna žrtev je stanje latentnosti, ki ji je zapadel tudi junak Bub v glavi. Junak ni režiserjeva samovolja v smislu kreiranja ex nihilo, je kvečjemu samovolja v smislu reagiranja na določen, empirično ugotovljiv pojav v družbi. To reagiranje pa lahko zavzame različne oblike ekspresivnega izražanja: Mandićevo aprioristično zanikanje kakršnekoli krize je lahko Radivojevićev svet dveh ljudi (mladih ljudi), ki imata »bube v glavi«, je lahko Inkretova misel o razpolovljenem svetu žrtev (svobode) in rabljev (nesvobode) in je lahko moja

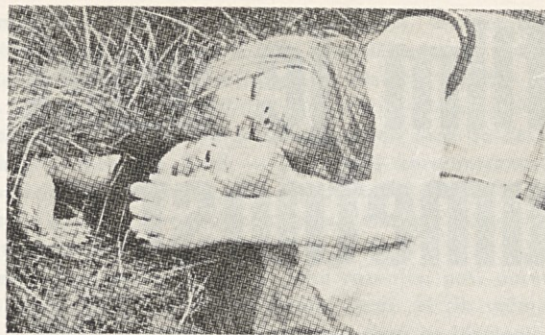
misel o tem, da kriza zavzema čisto druge razsežnosti, kot pa jih je prikazal in opisal Radivojević. Kajti literarne in filmske junake lahko obravnavamo tako, da ostajamo v analizi njihovega delovanja na njihovem nivoju, ali pa lahko ta nivo presegamo in se zadržujemo v medprostoru sociologije, psihologije in zgodovine oziroma njihovih pojavnih oblik sociologiziranja, psihologiziranja in historiziranja. Prehajanje v navedene medprostore okoli junaka samega pomeni uvajanje takšnih prvin, ki jih v sami strukturi filmskega ali literarnega dela ni — to pomeni, da vnašamo v filmsko strukturo subjektivne elemente in jih prisiljeno izenačujemo z elementi v filmskem delu na ravni naprej določene enakovrednosti in unificiranosti.

Takšno strukturiranje nas lahko zavede do tiste mere, kot se je to zgodilo Mandiću, da na osnovi nekih zunanjih elementov, ki s filmom in njegovo vsebino nimajo nobene zveze, proglasimo le-tega za norost, laž in kič.

Zdi se, da je prav delovanje v smislu in smeri nepopolne žrtve osnovna intencija Radivojevićevega izraza. Kajti možnost popolne žrtve, ki je moralno in fizično žrtvovana (ali se žrtvuje), je že izrabljena, prav tako, kot je že izrabljena in neprepričljiva aktivnost popolnega, »idealnega«, neranljivega in povsod zmagujočega filmskega junaka. Aktivnost nepopolne, nedokončne žrtve, žrtve, ki se vdaja rablju, a se hkrati izmika, je nekaj novega, nekaj šokantnega in nekaj nerazumljivega. Kajti poprečno človeško življenje je zelo podobno metaforično zasnovanemu glavnemu junaku Radivojevićevih Bub v glavi, zato je človekova duhovna aktivnost vedno usmerjena v popolnost žrtve ali v neranljivost idealnega junaka. Človek išče zunaj sebe podobo samega sebe, kakršen ni, a bi želel biti, zato ga toliko bolj pretrese, če ugleda v nekem umetniškem delu podobo samega sebe takšno, kot v resnici je, pa čeprav zastrto z metaforiko, ki se prikazuje očem kot norost in lažnost, na estetskem področju pa še kot kič.

O aspektih norosti in laži smo že govorili in pokazali, kaj norost in laž pomenita za glavnega junaka in za sam film. Ostane nam še, da premislimo estetski element filma, ki je bil karakteriziran kot kič. Vemo, da danes vse znane definicije pojma »kič« ne ustrezajo več, saj je tisto, kar je bilo nekoč združeno pod pojmom »kič«, danes preplavilo malone sleherno področje človekove materialne in duhovne potrošnje. V Bubah v glavi ima kamera gotovo eno izmed najvažnejših vlog. Kajti bistvo kamere je to, kar smo prej že implicite izrekli — da predstavlja gledalcu njegovo ogledalno podobo,





Milja Vujanović in Dragan Nikolić v jugoslovanskem filmu MALO ČEZ LES (Bube u glavi), Inex film, Beograd, 1970

hkrati pa tudi ogledalno podobo sveta, v katerem biva, vse od stanovanja in njegove notranjščine pa zastojkarske samopostrežbe in narave. Vse je videno skozi človekovo oko, skozi oko, ki je navajeno in prisiljeno gledati nepravo, lažno, »kičasto« podo-  
bo sveta, torej tako, kot mu jo posreduje miselnost in aktivnost družbe, kjer postaja vse predmet fizičnega ali duhovnega izrabljanja. Kajti ta pol-svet, ta nepopolni in degenerirani svet lahko šele proizvaja nepopolne žrtve, in ljudje, ki stopijo zavedno ali nezavedno na pot nepopolne žrtve, morajo prej ugledati razpolovljeni, neresnični in degenerirani svet nasilnega trošenja vseh in vsega. Pojma »razpolovljeni svet« in »aktivnost nepopolne žrtve« sta povezana, ni prvega brez drugega in obratno. Ekspoziciji je uspelo predstaviti gledalcu in junaku takšen svet, v junaku je sprožila aktivnost nepopolne žrtve, v gledalcu pa ogorčenje, ki je posledica prikrievanja, zanikanja takšnega sveta, ki ga vsakdo izmed nas ponavlja in obnavlja sleherni dan. Kamera je torej na svoj specifičen način ilustrirala tisto, kar smo povedali o bistvu in naravi nepopolne žrtve glavnega junaka Bub v glavi. Atmosfera ni »kičasta« in takšna tudi ne želi biti, saj poleg osnovne, že opisane funkcije, izpolnjuje, potrjuje še drugo funkcijo, tisto, ki jo ima v poeziji metafora. In kot teži poezija za vedno novimi, edinstvenimi metaforami, tako teži kamera v Bubah za vedno novimi, presenetljivimi izraznimi možnostmi, za vedno novo estetsko podobo posameznega kadra in celo posamezne slike. Junak Bub v glavi je **opazovan in spremljan** v svoji aktivnosti in pri svojih odločitvah, kamera raziskuje njegovo delovanje takrat, ko se odloča in takrat, ko se njegova aktivnost prične spreminjati v prostovoljno, toda nepopolno žrtv. Kamera v Bubah v glavi vedno išče in prav

to iskanje predmetov, še bolj pa ljudi, njihove notranjosti, v prostoru in gibanju, ustvarja osnovni princip filmskega izraza, daje mu intenziteto, ki je potrebna za predstavljanje resnice sveta gledalcu in njegovi zavesti. Seveda pa je vse to daleč od kiča, od tiste komponente kiča, ki skuša z lažno, sladkobno sentimentalnostjo ustvariti atmosfero, v kateri je mogoče rafinirano ali banalno evocirati v gledalcu spomin na čustva. Tudi glavni junak, ki je osnova našega razmišljanja, nima na sebi ničesar, kar bi ga karakteriziralo kot »kič« ali »kičasto«. Junak je celo vsakdanji, njegova podoba nas sama po sebi ne sili v nikakršno razmišljanje, v nikakršno predpostavlanje, kaj naj bi junak bil in kako naj bi deloval.

Junakova aktivnost nepopolne žrtve se nam je prikazala v sklopu sveta, ki ga ta junak živi, njegova aktivnost je potrdila naša predvidevanja o junakovi naravi in njegovem poslanstvu oziroma udeležbi v spreminjanju sveta. Ugotovitve so pokazale, da je junak Bub v glavi ustvarjen po meri sveta, iz kate-  
rega je nastal, hkrati pa smo tudi ugotovili, da problematika sveta, kot jo razume Miša Radivojević v Bubah v glavi, še zdaleč ni tako preprosta in vulgarna, tako **nepomembna in bedasta**, kot jo skušajo prikazati in utemeljiti v svojem pisanju nekateri filmski ocenjevalci.

Opomba: V članku sem obdržal originalni naslov filma, torej **Bube v glavi**. Zdi se mi, da je le-ta naslov primernejši kot prosti prevod Malo čez les, ki nima istega pomenskega odtenka, ali pa kot neposrečena poslovenitev Hrošči v glavi, ki zopet nima enakega pomena kot fraza »imati bube u glavi«.

# film je spet umetnost

## glauber rocha: antonio, ki prinaša smrt

### svetozar guberinić

Film Glauberja Rocha ANTONIO DAS MORTES je izjemno delo sodobne svetovne kinematografije in, kar je še zlasti pomembno, delo enega izmed predstavnikov nam še vedno neznane mlade brazilske kinematografije.

Film predstavlja vrhunsko uspešno sintezo večih teženj sodobnega filma; nekaterim je celo samo ena dosledna uresničitev ene izmed teženj sodobnega filma prinesla čast in slavo. Ti posamezni elementi sinteze so:

- tema filma: skriti obstoj ljudske pravičnosti, nacionalnega ponosa in brezkompromisnega upora zoper nasilje oblasti v sodobnih pogojih delovanja države in oblasti;
- ideja filma: za izboljšanje pogojev skupnega življenja so potrebni ne samo individualna avtoriteta in sposobnost, ampak tudi individualno žrtvovanje;
- avtorjev ideološki odnos: v nasprotju z inertno evolucijo vegetiranja v statusu quo je treba ustrezne življenjske pogoje delovnega človeka izbojevati na mečevi ostrini, »oko za oko, zob za zob«, torej z revolucijo;
- koncepcija vsebinskega tkiva: integralni izsek dogodkov, viden v vsej polnosti vsebine, ideje, pomena in oblike;
- in postopek filmanja: manipuliranje z oblikovnimi fragmenti avdio-vizualnega prizora tako, da le-ti v posamičnem delovanju in v skupnem zaporedju dosežajo največji možni idejni, dramaturško-psihološki in avdio-vizualni učinek.

Film govori o vse preveč počasnem procesu v pridobivanju človeških pravic revnih brazilskih kmetov brez zemlje, *beatosov*, katerih usoda je tudi v današnjih pogojih mnogokrat podrejena volji veleposestnikov, *koronelov*, ki imajo v okolišju svojega posestništva, največkrat je to nerodovitna zemlja, imenovana *sertão*, neomejeno oblast in celo moč, da po lastni volji postavljajo in zamenjujejo vladne uslužbence. V ozadju takšnih odnosov je načrtana usoda individualnega iskalca smisla življenja v družbeni skupnosti, *Antonia*, imenovanega *Antonio*, ki prinaša smrt, ki se kot ubijalec iz prepričanja, *žanguso*, bojuje že vse življenje zoper *kangasera*, vodjo upora *beatosov*. Tik pred drugo svetovno vojno je *Antonio* ubil poslednja *kangasera Lampiaa* in *Koriska*, dvoje divjih nacionalnih vodij zoper *Vargasovo* diktaturo. In ko petnajst let pozneje zve od komisarja *Matosa*, da se je v mestu pojavil še en *kangasero* z majhno povorko *beatosov*, se zakolne, da ga bo ubil, ker ga k temu sili ideološka usmerjenost

celotnega njegovega prejšnjega življenja. To tudi stori za časa ceremonije, medtem ko beatosi plešejo naporen ples ob ritmičnih zvokih svoje monotone uporniške pesmi. Toda ko sliši pretresljivo izpoved smrtno ranjenega kangasera o izgnancih človeške družbe in ko ob primeru komisarja Matosa, ki se na vse načine udinja koronelu Horaciu, pričakujoč, da ga bo povišal v prefekta, nato pa še ob primeru senatorja, ki od časa do časa podkuplja beatose tako, da jim razdeljuje moko in kruh — spregleda korumpiranost predstavnikov oblasti, doživi moralno-ideološko spremembo. V trenutku, ko že misli, da je njegov življenjski boj zaključen, odkrije pravega sovražnika in nameri se zoper koronela, zoper plačanega žangusa Mata Vaka in njegove pomočnike.

Rochova zgodba nikakor ni enodimenzionalna; vanjo je vpletel tako razvojne poti posameznih usod relativno širokega kroga oseb kakor tudi usodo skupin ljudi, ki jih vežejo skupni interesi in zunanje okoliščine, v zgodbo je vpletel tudi spopad časa in ideologij, posameznega in splošnega časa, tistega, ki se v različnem dvojnem smislu obrača k bodočnosti in tistega, ki korenini v preteklosti. V filmu lahko zasledimo pripoved o morali inertnega pristajanja na vpliv privlačne moči toka statusa quo, ki nudi rahlo upanje na zboljšanje splošnih življenjskih pogojev, pa tudi o morali obuditve prastarega impulza h kategoričnemu in brezkompromisnemu pridobivanju človeških pravic v družbi. Ta spopad je postavljen že na sam začetek filma: medtem ko se po ulicah majhnega mesta v okviru proslave Dneva neodvisnosti pomika perspektivna povorka lepo oblečenih ljudi in mladine z napisi NEODVISNOST ALI SMRT in medtem ko komisar Matos pojasnjuje Antoniu, kako bo s pomočjo investorjev z juga zgradil na sertau industrijo — pa trge mesta oblega skupina beatosov, ki — noseč sliko Rdečega zmaja in svojega svetnika Angela zla, ki je



Goreče in očiščujoče obenem, pravi za film ANTONIO, KI PRINAŠA SMRT (Antonio das mortes) sodelavec francoske filmske revije Positif, Bernard Cohn

simbolično postavljen nasproti narodnemu svetniku Svetemu Juriju, imenovanem Sveti bojevnik — nemočno plešejo in pojejo. Vodi jih kangasero Koirano, oblečeni so v slikovita oblačila kangasero s klobuki s kovinskimi okraski na čelni strani in s Svetnico, mlado deklico v belem oblačilu in s kratkim mečem v roki, ki predstavlja duhovnega vodjo beatosov. In medtem ko se ljudstvo in predstavniki oblasti po proslavi zbirajo na trgu okoli pravkar došle skupine, kangasero govori. Ob njegovi desnici stoji lepa Svetnica, na levi pa grob mračni obraz Črnega Antaa: »Prišel sem, da poplačam dolgove krvnikom, da se maščujem za Lampiaa in povedem ljudstvo v poslednji boj zoper lakoto. Kajti, maščevanje ima dva obraza — obraz ljubezni in obraz sovraštva.«

Spopad se kaže tudi v odporu slepega koronela zoper industrializacijo in agrarno reformo, ki ju planira vlada; velemesto je zanj izvir vsakršnega zla, prisiljen je, da od časa do časa potiša upiranje beatosov tako, da jim deli hrano, maščuje se komisarju Matosu tako, da ga dâ ubiti, ker mu je zapeljal ženo, odloči se, da za boj zoper sovražnika — najprej so to beatosi, nato Antonio — ne bo iskal pomoči pri vladi, ampak, da se bo bojeval s pomočjo žangusa Mata Vaka in njegovih pomočnikov. H kompleksnosti dramatičnega

Prizor iz brazilskega filma ANTONIO, KI PRINAŠA SMRT režiserja Glaubera Rocha



spora pripomorejo zlasti koronelova žena Laura, profesor, duhovnik in koronelov plačanec Mata Vaka. Koronelova žena Laura, bivša kurtizana iz Baije, nagovarja Matosa, da bi ji ubil moža, ko pa je njena zveza z Matosom odkrita, ga krvoločno ubije in ostane ob možu ter umre šele pri obračunu z Antoniom. Profesor se iz razočaranega izprijenca in posmehljivca komisarju zavoljo njegove strahopetnosti in zaradi dejstva, da je samo orodje v koronelovih rokah, razvije v zavestnega političnega borca za pravice tistih, ki so jih ogoljufali. Duhovnik prav tako razvija svoj odnos od presenečenosti zaradi pojava razbojnikov v mestu, prek občutenja kaotičnosti zaradi prisostvovanja krvavim osebnim obračunom, do odločitve, da se skupaj s profesorjem pridruži zdesetkani skupini upornikov, od katere sta ostala samo še Svetnica in izvrševalec pravice Črni Antao, ki na koncu s kopjem prebode koronela. In končno Mata Vaka, koronelov plačanec, ki ubija beatose, pa se tudi sam ne more izogniti roki pravice in umre v obračunu z Antoniom. Antoniov notranji problem je v soodnosnosti z objektivnimi nasprotji življenja, ko hkrati že obstaja postopna demokratizacija družbenih odnosov in še posamezne pridržane pravice do starih beneficij, čutiti pa je tudi, da je že dopuščena individualna iniciativa. Z Antoniovega zornega kota je film istočasno legenda o njem kot o pravem junaku nekega obdobja ter maša zadušnica človeku, čigar slava in sposobnost se lahko tudi dandanašnji koristno uporabi, čas pa ga je pregazil in počuti se odveč. Ko se v začetku filma pojavi kot Matosov izbranec, ki bo likvidiral kangasera in onemogočil akcijo beatosov, ga spremlja pesem, spesnena njemu na čast:

»Deset cerkva ga je preklelo,  
vsi svetniki so se mu odrekli  
Antoniu, ki prinaša smrt,  
ubijalcu kangaserov.«

Taista pesem ga spremlja ob koncu filma, ko odhaja iz mesta po široki avtomobilski cesti mimo bencinskih črpalk, reklam za olje SHELL in avtobusov, ki drsijo mimo njega v smeri daljnjih zasneženih gorskih vrhov, kot nekakšna neresnična priča preteklosti. Odhaja, ker je v poslednji akciji svojega življenja doživel korenito spremembo, ko je prešel iz tabora borcev zoper upornike v tabor upornikov, in ko je za ta boj uporabil pravzaprav čisto nove sile.

Hkrati z vsebinskim bogastvom je Rocha v tem filmu ustvaril tudi neizmerno bogastvo vizualne oblike v barvi, v likovnem in kinestetičnem smislu ter na življenjski način še enkrat dokazal, da vsebina ustvarja obliko, in ne obratno. Rochova koncepcija vizualne oblike v barvi je osnovana na pojmovanju, da je filmska oblika govora odločujoča samo, če je konkretna oblika sposobna sprejemati vsak pomen, ki ga predstavljeni prizor lahko ima, da pa zunaj nje ne ostaja nič, kar bi pojasnjevalo ali pomenilo nekaj dodatnega. Zato je vsak delček kinestetične avdio-vizualne strukture njegovega filma do konca vgrajen v film kot najboljša globalna varianta določenega momenta teme ter ima tudi dokončno obliko. Vizualna struktura prizorov je večplastna, tako v kadru kakor tudi v sekvenci, ta dva pa delno pokrivata drug drugega. Na primer: posamezni kadri vizualno upodabljajo aktualno umljivo vsebino, takšen je kader s kangasero, Svetnico in Črnim Antaom, medtem ko kangasero govori o maščevanju. Ali pa podaljšano variirajo temo z motivi domnevnega prihodnjega dogodka in tudi z videzom specifične alegorije, kakršen je na primer kader s Svetnico, ki nepremično stoji, medtem ko Črni Antao počasi kroži okrog nje: najprej gre v veliki naglici mimo kamere in zastre sprednji plan z motnordečo barvo svoje srajce, nato pa za Svetnico v dvignjeni roki drži sabljo kot živa alegorija izvrševalca maščevanja, za kakršnega se bo pozneje tudi izkazal. Kader daljšega opisovanja skupine — ko se kamera počasi pomika v levo in nato v desno in odkriva posamezne člane skupine beatosov, vrste meščanov za njimi in nizka različno pobarvana pročelja mestnih hiš ter obrise gora v daljavi — je že enak s sekvenco, ali pa vsaj z njenim večjim delom. Scena

dvoboja med kangaserom in Antoniom je posneta na podoben način: neprekinjeno nekaj-minutno snemanje, kamera se medtem le neznatno pomakne zdaj na levo, zdaj na desno, medtem ko se linija borcev, povezanih z ruto, ki jo s konci držita v ustih, nagiblje včasih bolj včasih manj od osi objektiva, ali pa se z njo celo za hip pokrije.

Interier predstavlja nekaj prostorov bara Alvarado; biljardno dvorano, v kateri Matos v razgovoru s profesorjem odkriva svoje ambicije v prisotnosti molččega Antonia in v kateri se spopade s profesorjem, ker mu reče lutka; sobo s podobami Kristusa in Marije, v kateri Laura nagovarja Matosa, naj ubije Horacia in kjer Horacio sprejme Mata Vaka; pridvor, kjer Matos pokaže svojo nesposobnost, da bi postal ubijalec po naročilu; klet, kamor se zapre potem, ko se odkrije njegova zveza z Lauro in ko ubije Horaciovoga sluga. Tudi v teh notranjih prizorih je Rochu uspelo ustvariti polno plastičnost oblike v barvah in ustrezno simboličnost likov in ambienta v variiranju tém osebnih usod, pri vsem tem pa se ni spustil v obširnejša opisovanja niti prvega niti drugega elementa. Raznolikost

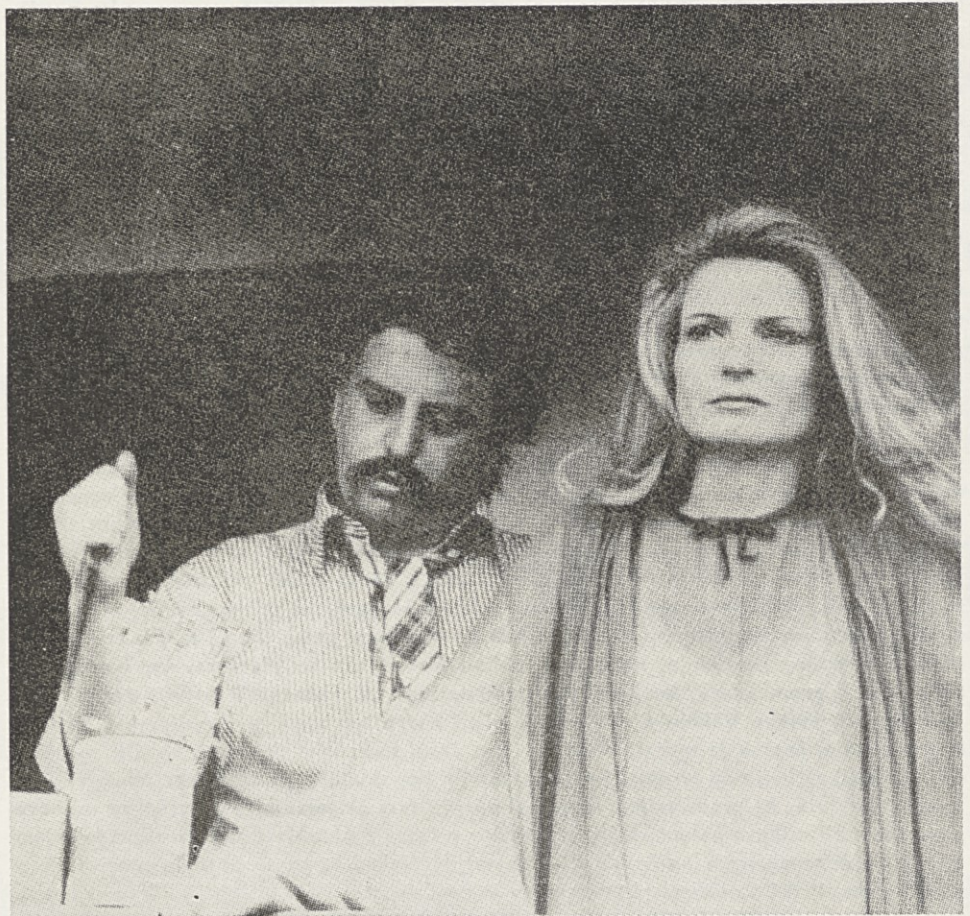
Rosa Maria Penna kot Svetnica v filmu ANTONIO, KI PRINAŠA SMRT



kinestetične oblike v barvah ob hkratni napetosti dramaturškega konflikta doseže Rocha na mojstrski način v okviru enega samega kadra: medtem ko se kamera približuje temni odprtini izhodnih vrat iz bara in medtem ko se na začetku na stopnicah vidita okameneli profesor in Horacio, ki hoče maščevanja zaradi umazane časti — Mata Vaka vodi Matosa ven, Laura pa, oblečena v svetlo vijoličasto obleko s širokimi rokavi, mu zabode nož v hrbet in — zdaj v velikem planu — brezglavo zamahuje neštetokrat v že mrtvega človeka, medtem ko je v levem kotu videti privzdignjeno glavo slepega starca, ki se naslaja nad maščevanjem in namaka roke v krvi ubite žrtve.

Barva oblek, ki jih nosijo osebe v filmu, ima pravzaprav dvojno vlogo: poleg tega, da ustreza barvi obleke oseb iz resničnega sveta, modelov za dramske like, kjer ima barva obleke prenekaterikrat simboličen pomen, tudi v okviru dramaturške strukture karakterizira družbeno pozicijo in notranji habitus osebnosti in, z ozirom na poudarjeni vizualni plan, pomeni tudi še relativno konstantnost individualnih oziroma splošnih tem. Posamezne

»ANTONIO DAS MORTES je tudi film krutosti...« (Bernard Cohn), na sliki Odette Lara kot Laura in Hugo Carvana kot Matos



barve pa nimajo vedno in v vsakem primeru nespremenljivega psihološkega pomena, nasprotno, pomen se spreminja od trenutka do trenutka, od primera do primera. Tako na primer bela obleka Svetnice pomeni čistost in idealnost akcije, v katero je zapletena, ravno tako bela barva obleke komisarja Matosa pa pomeni nasploh njegov družbeni položaj, čeprav (zlasti še, če upoštevamo njegov prav nič slaven konec) lahko spominja na ne dovolj močno sposobnost predstavnika oblasti, da bi dokončno obračunal s krvoločnimi impulzi posameznikov in z življenjskimi zahtevami družbenih skupin. Rdeča barva oblačila Črnega Antaa pomeni v idealnem smislu maščevanje in na različne načine se jo v filmu dá zaslutiti; ob koncu filma pa se tudi uresniči. Prav tako rdeča barva obleke koronela Horacia pomeni tako njegovo agresivnost v smislu podrejenja večine, kakor tudi družbeni položaj gospodarja. Enostavno Antoniovo oblačilo in njegovo temnozeleno ogrinjalo lahko simbolizira njegovo neomajnost v uresničevanju dolžnosti, ki si jo je zadal. Slikovito rumenkasto rdeče oblačilo kangasera, njegov ovešeni klobuk in okrašena puška so znamenja divjih strasti in pustolovščin samozvanih narodovih reševalcev. Najprej svetlovijoličasta in nato temna barva Laurine obleke simbolizira paradoksalno zapletenost razkošnega meščanskega življenja v krvave obračune družbenih razredov.

Rocha ni uporabljal umetnih svetlobnih učinkov, da bi poudaril dramatičnost posameznih prizorov, v tem smislu tudi ni modificiral barve posameznih predmetov, barvo ambienta je samo dovolj občutljivo izbral in na ta način dal dogajanju simboličen pomen. Tako je v notranjih prizorih, v katerih se skozi usode Matosa in drugih osebnosti prelamlja podoba odnosov družbe do časa, poudaril močno rdečo in modro barvo zidov bara, v kletnem prizoru pa, kjer je Matos ujet kot v zasedi, je na bleščeče temnomodro ozadje postavil široke premaze bele barve, ki lahko predstavljajo slikarjeve popravke, lahko pa simbolizirajo tudi sledi, ki vodijo v neizprosno osebno nesrečo.

Eksterier je v oblih planih in kot ozadje za večje plane z osebami enako jasno načrtan, čeprav ne kot sam sebi namen. Nizke hiše mesteca, zgrajene na nekdanji pusti zemlji, zeleno, rumeno in modro pobarvane, trgi, kjer se odvija drama različnih pripadnosti ljudi, goljave z redko in pritlikavo zimsko vegetacijo, goli hrib glinasto zelene barve nad nemirnim sertoam, kjer beatosi plešejo svoj ples maščevanja in kjer jih tudi pobijejo, megleno modrikasti obrisi planin v daljavi — vse to daje kristalno jasen okvir za prizorišče človeške drame, hkrati pa postane del universuma, ki je skupen vsem ljudem. Čeprav v Rochovi umetnosti, kot pač v vsaki pravi umetnosti, stvari niso razložene dobesedno, na primer, da je »hiša« — »hiša«, pa takšno trditev upraviči samo znova ustvarjena stvar, ki se potem sama pojavi. Čeprav njegova podoba vsebuje težo integralne transpozicije dogodkov s perspektivo v preteklosti in prihodnosti, režiser na izredno lahek način uravnava zaporedje na ta način večdimenzionalnih fragmentov dogodkov. Ne samo da zlahka prehaja od enega kompleksa dogodkov na drugega, ampak, v nasprotju s postopkom kronološkega nizanja dogodkov, prosto manevrira s fazami dogodkov, ki so si v bližnji časovni zvezi. Upoštevajoč eliptični tok dogajanja v časovnem zaporedju prehaja iz dinamičnega splošnega plana, kjer Matos sreča Antonia in gre z njim za povorko, toda v smeri kamere — na statični veliki plan Antonia, ki na kratko ponovi vsebino svojega prejšnjega življenja in poskuša najti stik s sedanjostjo; enkrat brez prekinitve zgodbe in brez prekinitve snemanja prikaže celoten dogodek: na primer dvoboj med Antoniom in kangaserom; drugič postavi dve fazi dogodka eno poleg druge, le-ti predstavljata začetek in epilog dogajanja, na primer pohod Mata Vaka in plačancev na beatose na hribu, vse v enem kadru, ter gomilo mrtvih beatosov v naslednjem kadru, dvoboj med Antoniom in Matom Vakom s sabljami v enem kadru ter obračun s puškami v kadrih, ki mu sledijo, čeprav je moral Antonio v tem času pod ploho strelav prehoditi razdaljo od trga pred cerkvijo do terase, kjer je nadaljeval boj skupaj s profesorjem. Manevriranje z deli strukture, ki predstavljajo časovno bližnje faze dogajanja, vsebinsko pa njihovo povezanost ali njihovo potenciranje, je očitno v prizoru z Antoniom, Svetnico, profesorjem in ranjenim kangaserom na hribu, kjer se vključi v kader, ko se Antonio preriva skozi množico na ulici. Dogodek se je pravzaprav že prej dogodil in je bil prej tudi prikazan.

Kangasero, vodja upornih brazilskih kmetov v značilnem klobuku s kovinskimi okraski (ANTONIO, KI PRINAŠA SMRT)





Takšno manevriranje je moč zaslediti v prizoru Antoniove dileme po poboju beatosov, kjer se vrine kader s Svetnico, ki govori Antoniu: »Pojdi, Antonio, in po ognjenih poteh sveta išči odpuščanje za svoje grehe!« Tudi ta kader je bil že prej prikazan.

V nasprotju z izločanjem delov zgodbe iz dramskega toka dogajanja in v nasprotju z občasnim ponavljanjem odlomkov že videnega prizora pa lahko v tem filmu zasledimo tudi dva primera potenciranja zgodbe s kratkim ponavljanjem ene in iste faze akcije: v prizoru boja med Antoniom in profesorjem in Horaciovimi ljudmi, kjer Antonio v enem kadru prihaja iz cerkve in strelja, medtem ko koraka vzravnano naprej, v nekoliko naslednjih kadrih pa zopet prihaja iz cerkve in ravna enako, čeprav ni bilo videti, niti ni verjetno, da bi se vmes vračal v cerkev; in še v prizoru, ko umre Horacio potem, ko Antonio pokolje njegove ljudi: z iztegnjenimi rokami išče rešitve pri svojih ljudeh, po cesti, ki se zliva na trg, pa prihaja v galopu Črni Antao s kopjem v roki. Njegovo približevanje v neposredno Horaciovo bližino se nekolikokrat ponovi, a v trenutku, ko je pravici zadoščeno in ko pade Horacio pod Antaovim kopjem, se kader v splošnem planu osvetli z mlečno bleščečo svetlobo.

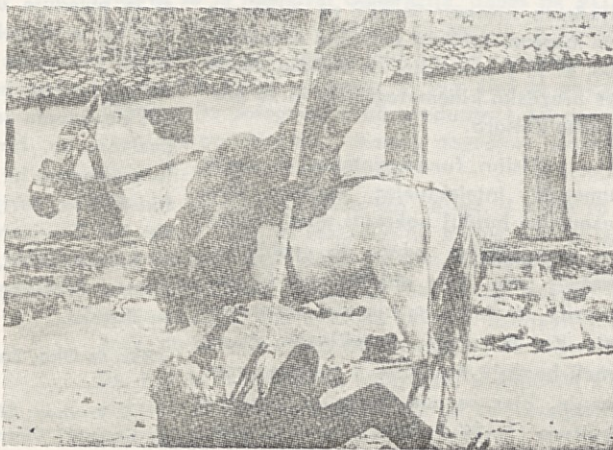
Glasbena komponenta pomeni v tem filmu izreden in neločljiv del celotne strukture filma. Razločiti je moč pet glasbenih tém: pesem o Antoniu, o kateri smo že govorili, pesem beatosov, neko moderno zabavno melodijo, neko moderno resno glasbeno delo in narodno pesem. Poleg tega je še dvoje pesmi, ki jih pejejo: ljubezenski dialog med Matosom in Lauro v operetnem stilu in zgodba kangasera, ki jo v pesmi pripovedujejo Antoniu. Tako kot omenjeni pesmi je tudi pesem beatosov vedno povezana z njihovim pojavom na filmskem platnu, to se pravi, pejejo jo v času, ko se v različnih planih kažejo kot posamezniki ali pa kot ločena skupina. Za razliko od le-teh pa ostale teme niso proizvod glasbenega izvora, ki je prisoten v dramskem prostoru, marveč se na umeten način vklaplajo v dramaturški pomen vizualnega prizora.

Glasbo zaslišimo malo prej, preden umre Matos, glasba se v nadaljevanju veže z arijo ljubezenskega dueta ter nam daje slutiti farsični epilog življenjske poti egoističnega in kompromitiranega politika in njegove zveze z gosposko belo žensko, daje celo slutiti smisel celotnega družbenega razreda. Tu ima glasba vokalni in instrumentalni del; instrumentalni del predstavljajo kratki zvoki klavirja in kovinskih instrumentov v disonantni spojitvi, drugi del pa predstavlja ženski glas kot vokacija in eksklamacija enostavnih zvokov s fatalnim farsičnim prizvokom. Medtem ko vleče profesor po beli poti krvavo Matosovo truplo in ga nese na planjavo, medtem ko Laura, katere široka svilena obleka se vleče po prahu, počasi hodi za njim in drži v rokah šopek umetnega cvetja — se glasbena tema nadaljuje in nakazuje relativnost človekovih hotenj kakor tudi človekovih pravic. Taista tema se nadaljuje tudi v prizoru, ko Mata Vaka beži prek trupel ubitih beatosov proč od Svetnice, ko ga je v trenutku postalo strah njene podobe pod belim pokrivalom z resami prek oči. Podaljšuje pa se v novi kvaliteti, v vzponu vokalnega dela in v naslednjih kadrih; le-ti na kaotičen način prikazujejo profesorja in duhovnika, kako se rujeta in vsak s svoje strani želita objeti Lauro, medtem ko Laura objema mrtveca.

Moderna zabavna melodija napolnjuje kadre, v katerih Antonio na cesti, ki pelje iz mesta, med ogromnimi avtobusi in drugimi objekti konvencionalnega urbanega dekorja išče profesorja in ga popelje — zato, da bi mu dal možnost izbiranja — do mesta, kjer je pustil mrtvega kangasera, prislonjenega na drevo. To témo hitro zamenja enoglasna narodna pesem v osmercu z občasnim, komaj zaznavnim variiranjem v številu zlogov, ki se nadaljuje v drugem kadru v paralelni vožnji povorke plačancev, ki na nosilih nosijo svojega slepega vodja, in se približujejo obračunu z Antoniom. Z občasnimi prekinitvami traja skoraj do konca filma, ko jo zamenja pesem o Antoniu; ta pa s svojim hitrim ritmom, z monotono intonacijo in prizvokom vesele nadmočnosti in samozadovoljstva evocira (čeprav po občem psihološkem delovanju na tako žalostno konservativen način) prastaro silo skupinskega življenja.



Trije pomembni prizori iz brazilskega filma ANTONIO, KI PRINAŠA SMRT Glauberja Rocha



# glauber rocha ali 'lucidite'

igor more

Pisati o četrtem celovečernem filmu brazilskega režiserja Glauberja Rocha prav gotovo ni tako preprosto, kot se zdi na prvi pogled. Zato je krivo ne le premajhno poznavanje brazilskega filma, morda boljše, poznavanje velikih dosežkov gibanja »le cinema novo« (LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND, TERRE EN TRANSES, ANTONIO DAS MORTES — Glauber Rocha, LA MORTE — Leon Hirszman, GANGA ZUMBA — Carlos Diegues, VIDA SECAS — Nelson Pereira dos Santos, etc.), kot to, da živim v drugačni družbeni in kulturni okolici, da so misli in pogledi, bolj ali manj, rezultat popolnoma drugačne kulturne in družbene dediščine.

ANTONIO DAS MORTES je v svoji pomenski strukturi popolnoma zaključena celota, ki pa kljub jasno, vnaprej začrtani ideji, v smislu simbolično kreiranih oseb in dejanj, ostaja možnost subjektivizacije v objemu eksotične, folklorne in strastne silovitosti, ki jo izžareva.

J. S. Trevisan\*: »Film vsebuje tisto, kar napredni intelektualci obožujejo: avtorjev nemir, »pointes de godardisme«, svobodo izražanja, veliko nasilja, privid Revolucije — toda nad vsem tem ponovno folklor.«

ANTONIO DAS MORTES je alegorija, boj Sv. Jurja proti Zlobnemu zmaju, v eksotičnem ambientu »sertaa« in njegovih ljudi, ritmiziran s folklorno barvitostjo plesa in pesmi, aktualiziran z gospodarsko in politično podobo današnje Brazilije, privzdigljen v nečasne večne strasti in nasilja.

Toda kdo je Sv. Jurij in kdo Zlobni zmaj?

Antonio das Mortes je plačani ubijalec »cangaseirov«; »Najti moram novih sovražnikov, da dam smisel svojemu življenju« — pravi Antonio, in ranjeni »cangaseir« — vodja »beatosov« (revnih kmetov) mu vzdikne: »Zlobni zmaj si, Antonio, misliš, da ne vemo, da pod plaščem nosiš oklep iz zlata, ki ti ga plačujejo bogataši.« Toda medtem ko »cangaseir« umira, se Antonio das Mortes spreobrne — »Ko sem videl te ljudi od blizu, se mi je nekaj zganilo v srcu.« Postavi se na stran »beatosov« in sedaj se prikaže pravi Zlobni zmaj — veleposestnik Horacio, čigar žena Laura ga vara s tamkajšnjim komisarjem, bodočim poslancem in oblastnikom. Le-ta pa je v svoji neodločnosti in še nedozorelem pogumu ubit, ubit bodoči Zlobni zmaj. Horacia čaka ista usoda.

Medtem »cangaseir« umre in njegovo orožje prevzame profesor. In ko Horacio s svojo tolpo plačancev poziva Antonia das Mortesa na končni obračun, stoji ob Antoniovi rami profesor.

Tako se poziv na boj in maščevanje z ustnic mrtvega »cangaseira« prenaša na profesorja.

»Okno za Okno, Zob za Zob«

Horacio in njegova tolpa so ubiti. Profesor ostaja sam v revnem »sertau«, Antonio das Mortes odhaja.

»Preklet od desetih cerkva, zavržen od vseh svetnikov, Antonio das Mortes, ubijalec »cangaseirov.«

»Kdor ubija, bo vržen na dno morja. Pojdi, Antonio! In na ognjenih poteh sveta prosi odpuščanja za svoje grehe.« Antonio odhaja neodrešen. Pred bojem s Horaciom pravi profesorju: »Vaš boj je političen, moj z bogom. Borite se za svoje ideje, več so vredne od mene.« Zlobni zmaj v »sertau« je mrtev, a Antonio das Mortes odhaja po moderni cesti z njegovo podobo in nevarnostjo ponovnega utelešenja. Tudi »cangaseir« je mrtev, a ostaja profesor z njegovim orožjem in ciljem.

In tako ostaja le legenda, toda miti ne prinašajo rešitve in tega se Glauber Rocha še kako zaveda, ko predaja orožje mrtvega »cangaseira« v roke profesorja.

In kaj pravi J. S. Trevisan\*: »... Treba je razumeti: mi smo bedna elita, ki se hrani s človeškim drobovjem, kujemo si svoj lasten svet, ki je lažen. Glauber Rocha je slaven, toda brazilskemu ljudstvu neznan. In tako tisti, ki nam lahko predstavlja veliko, ne pomeni ljudstvu ničesar. Seveda pa istočasno ne moremo zanikati temeljne spremembe, ki jo predstavlja »le cinema novo« za brazilsko kinematografijo in za brazilsko kulturo.

(...) Mislim, fundamentalno, da mora umetnik, intelektualec, majhen, levo usmerjen buržuj pokazati manj naiven in patriarhalen odnos do problemov našega časa. Taka objektivnost bo postavila umetnika na njegovo pravo mesto. Kaj je (sicer) intelektualec, če ne mali buržuj? Resnično, v takšnem ravnanju, kjer se pogrezamo v labirint kulture (NAŠE kulture), smo na poti,

da podpišemo lastno smrtno obsodbo. Naš svet je tragičen in naša kultura je nesposobna razrešiti probleme tega sveta. Istočasno je tudi vir vse nesreče in tako je intelektualec najnesrečnejši človek svojega časa, kajti njegova naloga je, da razvije to kulturo.

Kakor hitro se intelektualec zave svoje dobe, se ŽELI bojevati proti kulturi, to je proti samemu sebi, v resnici pa bi se proti njej MORAL bojevati. (Oba-krat podčrtal IM.)

Intelektualec mora spoznati, »da je on sam vzrok vsega, kar zavrača«. Njegova parola v Revoluciji (rojstvo novega sveta) bi bila boljša, ko sploh ne bi bila zamišljena. Gre za sila bridko stvarnost, kajti vse ostalo so sanje, prevara, ki mora biti razkrinkana.

Iskreno povedano, odkril sem, da film vzdrami množice. Toda vzdramiti ne more nikogar, kajti nikoli mu ne uspe doseči tistega, ki bi moral biti vzdramljen in poleg tega prinaša le kup informacij buržoazne kulture.«

J. S. Trevisan sprašuje: »Glauber Rocha« — kaj je to — »Mystification« ali »Lucidité«?

Profesor, bolje poulični vaški učitelj, se predaja vsakdanjemu životarjenju, ko v pijači ubija svojo nemoč in z zasmehom brezupnosti spremlja »cangaseirov« prihod in njegov dvoboj, dvoboj Sv. Jurija z Zlobnim zmajem.

In kaj je TO, da se profesor potem, ko si le ogleduje umirajočega »cangaseira«, ko se ob pokolu »beatosov« le globoko presunjen in uklet v navidezno nemoč opijani in izgublja na veliki cesti, nenadoma zave, zgrabi orožje in s pozivom Sv. Jurija maščuje nedolžne in prevarane in tako pričinja boj, veliki boj Sv. Jurija z Zlobnim zmajem? Ne, J. S. Trevisan, to ni »Mystification«, to je »Lucidité«, to je poziv Glauberja Rocha, filmskega režiserja, umetnika in človeka.

»Okno za Okno, Zob za Zob«

\* J.S. Trevisan: Glauber Rocha, Mystification ou Lucidité? Cinema 70 No 150. Novembre

# razgovor z batom čengićem

neva mužič

## VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI

Takšen je naslov drugega filma Bata Čengića, ki ga snema za Bosna film iz Sarajeva. Isti naslov nosi tudi Čosićev roman, ki je dvignil toliko prahu in dobil Ninovo nagrado. Ali gre za isto snov? Sta roman in film različna? Naslov je dovolj pikanten in izzivajoč, da smo se odločili odpreti platnice prikritosti, pokukati za nje in ugotoviti, kaj se pravzaprav dogaja. Ker iz filma še nismo mogli črpati snovi za našo radovednost, smo se naslonili na roman in snemalno knjigo, da smo režiserju lahko zastavljali vprašanja; morda so glede filma čisto napačna, a prav zato na neki način odkrivajo njegovo resnico. Leta 1967 je Bata Čengić posnel MALE VOJAKE, kaj pa se je dogajalo potem?

Republiški fond za napredek kinematografije BIH mi je dal denar za snemanje filma GLUHI SMODNIK po romanu Branka Čopića. Začel sem že s pripravami, a zaradi ideoloških vzrokov do snemanja ni prišlo. Kasneje sva s Čosićem predložila projekt Rudarji, ki naj bi bil dokumentarec o Aliji Sirotanoviću. Tudi tega filma nisem mogel realizirati in začel sem premišljovati, kaj bi posnel po Malih vojakih, ki so na neki način film o moji generaciji. Odločil sem se, da ostanem pri isti temi, in tako sva s Čosićem začela v začetku leta 1969 premišljovati o novem scenariju. Takrat Čosić še ni napisal knjige, vsaj nihče zanj ni vedel, in Bosna film je z njim podpisal pogodbo za film, ki ga danes snemamo. Takrat se je imenoval Generacija, danes pa VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI. Skupaj sva napisala tri verzije in nobena ni ustrezala producentu. Morda zaradi ideološke ostrine, morda tudi zaradi različnih reakcij na knjigo, ki je izšla. Četrto verzijo so sprejeli zaradi ultimata, ki sem jim ga postavil: ali naj mi dovolijo umakniti projekt (zanj se je potegoval drug producent) ali pa naj mi omogočijo snemanje. Kar snemam sedaj, je politični esej, mozaik dogodkov, artističnih elementov, ubojev, pirotehnike, žongliranja, cirkuških spretnosti.

Film se zdi bolj političen kot knjiga. V njem so trije ideološki liki: Mali, Strogi, Vaculić. Da, res je. Film se razlikuje od knjige, ker je dosti bolj angažiran, kajti zanimale so me reakcije določene generacije v določenem zgodovinskem trenutku. Medtem ko so Čosićevi junaki vsakdanji ljudje, je moj Strogi nosilec ideje stalinizma, Vaculić pa je romantik, zanesenjak, ki mu svoboda pomeni uveljavitev človeškosti, ljubezni, intimnosti, pozabiti hoče, da je vojak. Toda on se ubije.

Da. Ker je razočaran in ogoljufan. V spopadu s sitemom kot človek ne vzdrži. Med stalinizmom in novoleninizmom, ki ga želi uveljaviti, si izbere smrt. Film je demistifikacija stalinizma.

Je Mali, ki prav tako razočaran ustrelji Stročega edina prava pot? Mali je nedolžno, čisto, humano bitje, ki se na široko odpira življenju.

Kaj pa njegova malomeščanska vzgoja?

Preraste jo. Zdi se mi, da bo prvič v jugoslovanskem filmu prikazana buržoazija v trenutku, ko se je morala odločiti za sodelovanje ali svoj konec.

Ali zato oče v finalni sceni beži?

Mislím, da ne more nikamor pobegniti. Njegov beg je lahko le fizičen. Prav konec mi povzroča mnogo skrbi, kajti gledalca ne bi hotel nikamor usmeriti.

S koncem ste vsekakor poskrbeli za to, da ga nihče ne bo primerjal z resničnostjo. Mrtvi kar naenkrat ožive in vse se godi kot v gledališču.

Hotel sem izraziti misel, da se morajo celo mrtvi bojevati proti krivičnemu sistemu. V realnosti je kaj takega seveda nemogoče, v ideji pa ne. Film je metaforičen, ikonografija nekega časa. Če bo prišlo do kakšnih prenosov na resničnost, prevzamem vso odgovornost nase. Saj sem že veliko naredil, da so mi scenarij sprejeli. Celó najboljši prijatelji so me takrat zapustili. V Sarajevu sem organiziral sestanek uglednih ljudi in ti so pismeno izrazili svoje mnenje o scenariju. Nekateri so bili mnenja, da je film napad na našo družbo, drugi so bili za to, da se film posname in dokaže, da smo že prešli neke dogme. Kako je končno prišlo do začetka snemanja, sem že povedal.

Kaj če cenzura prepove predvajanje filma?

O tem ne razmišljam.

Boste sprejeli kompromis?

Nikakor. Svoje bom opravil, potem naj cenzura dela, kar hoče. Pravico imam predvajati film ožjemu krogu ljudi, tako, da ga bodo nekateri le videli. Prepričan sem, da se bodo našli taki, ki bodo delo branili. Sicer pa ne bom ne prvi ne zadnji.

Pri končnem scenariju je sodeloval tudi Branko Vučićević.

Za scenarij sem ga predlagal sam. V začetku snemanja je bil tudi asistent, potem se je iz osebnih vzrokov umaknil.

Ste od tedaj scenarij kaj spremenili?

Poskušam, da vse, kar se da, izboljšam. Snemalna knjiga je vedno le snov za začetek dela. Resen ton snemalne knjige sem skušal spremeniti v zabaven, smešen, atraktiven.

Tu ste že blizu Čosiću.

Teško je primerjati. Prepričan sem, da bo gledalec doživel nekaj drugega kot bralec.

Gotovo bodo obe deli primerjali.

Knjigo in film je nemogoče primerjati. To sta dva različna medija. Film ni po knjigi, ker se je ideja rodila že mnogo prej. Skušal bom predvsem uničiti mitologijo, če mi uspe, je moja naloga opravljena.

Je film namenoma v barvah?

Ker je politični esej, ki se začne leta 46 in konča, ko bomo film videli, je rdeča barva zelo pomembna. Revolucije brez krvi in rdeče zastave si ne morem predstavljati. Tako bo film prerasel regionalni pomen. Producent mi je omogočil snemanje v barvah in potreboval sem zelo senzibilnega in ustvarjalnega snemalca. Odločil sem se za Karpa Ačimovića-Godina.

Bo film avtorski?

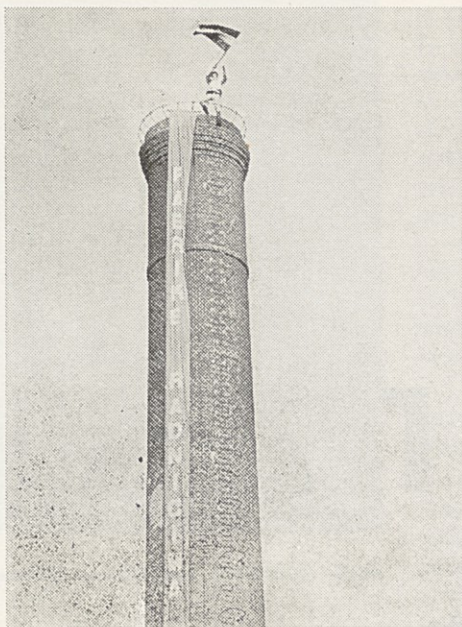
Ker bo film o moji generaciji, bom vanj vnesel tudi lastne izkušnje, misli in upanja.

Iniate kakšne ovire?

Skušal sem izkoristiti ustvarjalno svobodo. Seveda do nesporazuma lahko vedno pride. V jugoslovanskem filmu pa imajo zadnji čas ustvarjalci tako proste roke, da to preseneča svet. Naša družba je na neki stopnji, ko preverja sebe, saj smo posneli Zasedo, Zgodnja dela, Jutro. Že davno smo prešli etatiistično obdobje. Vsak posameznik se mora počutiti kot svobodno človeško bitje.

Pa vi?

Za sedaj se ne morem pritožiti.



Prizor iz novega filma Bata Čengića **VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI**



Milena Dravić v filmu **VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI**. Scenarij sta napisala režiser Čengić in pisatelj Čosić, film pa je posnel Karpo Ačimović

Tako režiser o svojem filmu. Lastno sodbo bomo lahko izrekli šele po premieri, verjetno na puljskem festivalu. Vsekakor lahko pričakujemo zanimivo delo in živahno tiskovno konferenco.

Kaj pa pravijo o filmu igralci:

**Milena Dravić:** tetka, hčerka. Sprva sem bila zelo navdušena. Sedaj vidim, da so ženski liki zapostavljeni in da je to predvsem Čengićev film in ne toliko film igralcev. Najbrž je tako prav za film. Trudim se, kolikor morem, da bi že s pojavnostjo označila svoj lik. Zato mi pomeni violina vodilni motiv — izraža zaprtost te žene v lastni svet.

**Dragan Nikolić:** Vaculić. O filmu nerad govorim. Igram romantičnega zanesenjaka, ki zaradi svojih idej žrtvuje življenje. Kako sem to odigral, ne vem, ker nisem videl še nobene delovne projekcije. V glavnem igram po navdihu.

**Davor Korić:** Mali. Ujet sem med dva sveta, malomeščansko vzgojo in lik Strogega. Ko ga ustrelim, postanem samostojna osebnost. Režiser mi veliko pomaga.

**Bata Stojković:** Strogji. O vlogi nikoli ne govorim. Malo za šalo pa dodaj: Napišite, da sem zelo pogumen, ker igram z Nikolićem.

**Karpo Ačimović-Godina** pa, kot po navadi, skromno molči.

Kaže, da je film eno samo »veliko pričakovanje«.

# srečanje

## Z

# lojzetom rozmanom

razgovor pripravil janez povše

**Najprej nas zanima povsem globalno vprašanje: Kakšen je po vašem mnenju namen igralskega poklica? V višjem ali navadnem pomenu te besede.** Pri tem bi se najprej spomnil izjave Marlona Branda, ki jo je izrekel pred kratkim. Takole pravi: »Ne vem, zakaj vse to. Ne vidim globljega smisla v vsem tem, kar sem pri filmu že napravil in kar naj bi še napravil. Utrujen sem.« Znano je, kot najbrž veste, da se je začel Brando približno v tem času ukvarjali še z drugimi umetniškimi dejavnostmi. Začel je režirati. Hotel bi reči samo tole, da so štirideseta leta za neko povsem določeno skupino igralcev, nemara tudi umetnikov nasploh, obdobje nekakšne krize, ki jo je mogoče premostiti še s kakšno drugo umetniško dejavnostjo. Poglejte, Harold Pinter je v svojem bistvu igralec, pa je pričel pisati drame — in to s kakšnim uspehom. Yves Montand se — kakor vem — zadnje čase menda ukvarja s pisanjem nekih čudnih fantastičnih tekstov.

**Omenili ste, da gre v tem primeru za neko povsem določeno skupino igralcev. Bi lahko to misel nekoliko natančneje razložili?**

Seveda. Po mojem mnenju bi lahko vse igralce, tako v gledališču kot pri filmu, razdelili v tri sku-

pine. V prvo skupino sodijo igralci izrazito lepotnega ali če hočete mladostnega udara, ki zelo zgodaj uspejo, vendar tudi zelo kmalu dosežejo svoj zenit. V drugo skupino bi uvrstil t. im. tipološke igralce, igralce, ki očarajo s prepričljivostjo svojega temperamenta, realističnega kolorita in bujne igralske barvitosti. Naj mi nihče ne zameri, če štejem v to skupino npr. Harryja Baura ali pa tudi Jeana Gabina, ki sta eden prej drugi sedaj z uspehom nastopala tja do 60., 70. leta ali pa še čez. — Jasno pa je, da človek praviloma doseže v svoji ustvarjalnosti umetniški višek pri 40. oziroma 45. letih in da potem še kakšnih dobrih 10 let vztraja v tem višku, da potem počasi popusti v svoji umetniški potenci. Mislím, da v to skupino igralcev, ki ji je nekako usojena približno takšna umetniška pot, sodijo vsi tisti, ki ne morejo ali nočejo uspevati niti z mladostnim čarom niti s čarom tipološke barvitosti, ampak jim preostane le iskalska linija neke intelektualne zagnanosti in odzivnosti. Samo v tem je njihovo orožje. Igralci te vrste se veliko težje uveljavijo in tudi veliko težje obdržijo.

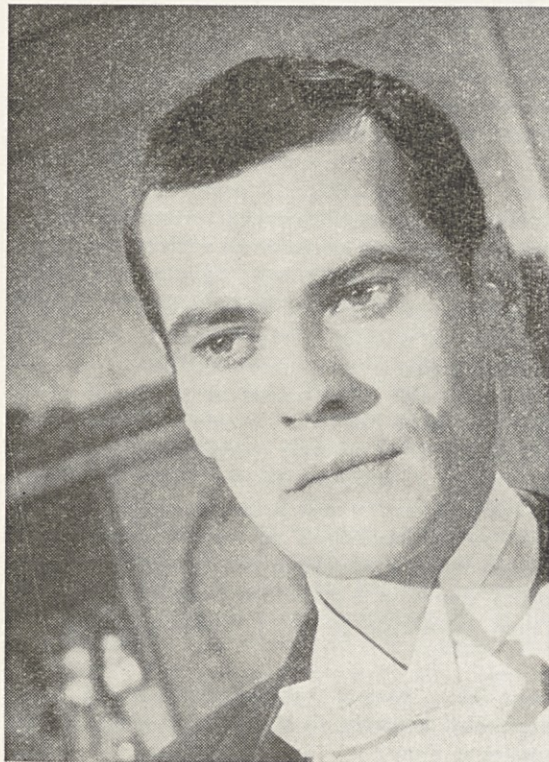
**Zanima nas, kako in na kakšen način ste občutili prehod od gledališkega igranja k filmskemu? Vsaj pri nas praviloma dela igralec najprej v gledališču**





Dvoje osnovnih področij umetniškega ustvarjanja: gledališče in film

**PET MINUT RAJA, 1959.** »Ni vse v tem, kako si osvetljen, s kakšnega zornega kota je posnet tvoj obraz, s kakšno oddaljenosti in s kakšnim objektivom te lovi kamera«



in šele izjemoma vstopi v svet filmskih zakonitosti. Že vsakemu laiku pa je dandanes jasno, da je film nekaj drugega kot gledališče.

Mislil, da je pri nas problem gledališkega igralca, ki prestopi prag filmskega studia in zamenja neposredno prisotno občinstvo s filmsko kamero, mnogo večji kot pri kulturno oziroma gledališko-filmsko bolj razvitih narodih. Mnenja sem, da je bil npr. za Lawrence Olivierja ta prehod veliko manjši, veliko lažji, saj je v Angliji gledališki izraz mnogo bolj kultiviran, na mnogo višjem nivoju in s tem posredno mnogo bližji zahtevam filmskega medija, kot je to mogoče reči za naše gledališko področje.

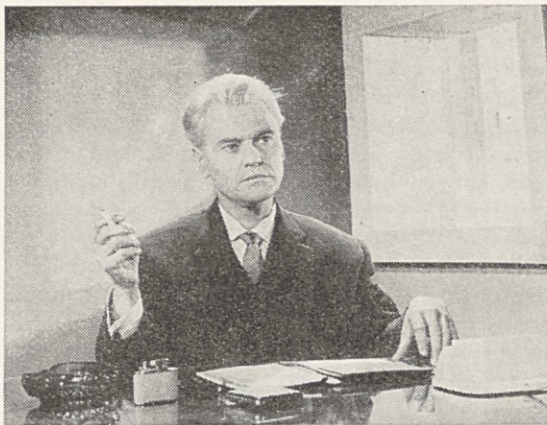
**Znani ste po naravnem igralskem izrazu tako v gledališču kot na filmu. Vendar gre za dva medija, ki ju gotovo niste obvladali brez izkušenj.**

Prav gotovo. Na začetku svoje filmske poti sem mislil, da je bistvo filmske igre oziroma filma kot takega nekakšna edinstvena tehnična mašinerija, ki s svojimi čudežnimi zmoglostmi, od kamere, planov tja do osvetlitve in montaže, absolutno odloča o kvaliteti igralčeve kreacije oziroma to kvaliteto omogoči ali je ne omogoči. Izkazalo se je — vsaj moje izkušnje so take — da ni tako. Ni vse v tem, kako si osvetljen, s kakšnega zornega kota je posnet tvoj izraz, s kakšne oddaljenosti in s kakšnim objektivom te lovi kamera; vse to spada v umetniško obrt, v nekakšno izvežbano izostritev primarnega instinkta igranja na kamero, igranja v popolnoma negledaliških pogojih.

**Toda včasih so režiserji porabili veliko časa, prav s t. im. suhimi vajami, ko so v zaprtem prostoru vadili z igralcem občutek za kamero in pred snemanjem utrdili kriterij za filmsko igro.**

Res je, vendar — če smo natančni — je tudi gledališko igranje neke vrste kadriranje, pri katerem gre za kadre in celo prelive, ki resda niso tako resolutno ločeni med seboj kot pri filmu, so pa bolj notranje narave. Kaj pa je premor v scenskem času in prostoru drugega kot preliv, stopitev dveh kadrrov? In vendar se mi zdi manj naporno odigrati vse kadre cele gledališke predstave enkrat ali pa tudi dvakrat; kot pa nekaj filmskih kadrrov.

**In vendar pravijo očitvidci, da je v ne vem katerem gledališkem delu Olivier kar na odru dosledno in zavestno uporabil tehniko filmskega prilagajanja na razdaljo od kamere. Menda je v tem znamenitem prizoru, pomembnem vsaj za ta pogovor, nastopil v ozadju odra in v razgovoru počasi prišel prav do**



ZAROTA, 1964. »Sčasoma, predvsem po pazljivih opazovanjih samega sebe in svojih napak, sem prišel do zaključka, da je filmska kamera povečevalno oko, ki ga ne moreš prevarati z nikakršnim tehničnim, še manj pa igralskim trikom«

ZAROTA, 1964. »Narobe pa sem opazil, da so geste in mimični odtenki, ki so nastali nehote, na nek način spontano, da so torej ti momenti zaživel na projekciji prese- netljivo naravno, izvrstno, kot da bi jih napravil zavestno in kontrolirano po ne vem kakšnem premisleku«



odrske rampe. Pri tem je v tem približevanju občinstvu uporabljal vse manjša gestikulacijska sredstva in istočasno seveda tudi vse manjša in finejša glasovna sredstva, in je končal tik pred občinstvom z elementi prave filmske igre.

Vseeno sem prepričan, da tovrstno obvladanje planov oziroma razdalj še ni poročstvo za dobro filmsko igro. Mogoče je seveda filmsko znanje s pridom uporabiti na odru, tega ne zanikam. Kar pa se tiče filmske igre, sem po prej omenjeni začetni spoznavni fazi kasneje ugotovil, da mehanika filmske tehnike ni odločilna stvar, pa če jo igralec še tako obvlada. Sčasoma, predvsem po pazljivih opazovanjih samega sebe in svojih napak, sem prišel do zaključka, da je filmska kamera povečevalno oko, ki ga ne moreš prevarati z nikakršnim tehničnim, še manj pa igralskim trikom. Za gledališče je znano, da dopušča veliko mero mimičnih in gestikularnih podrobnosti, ki sicer niso najbolj precizne, so pa tolikanj intenzivne in pogoste, spreminjajoče, da se zlivajo v neko povezano celoto. Brez njih bi odrski igri celo nekaj manjkalo, bila bi obupno asketska in shematična.

Kamera ne more prenesti takšnih zabrisanih, v svojem bistvu nepreciznih, namenskih podrobnosti. Na svojih posnetkih sem opazil, da je bila vsaka namerano izzvana gesta pa tudi mimična podrobnost, preračunana na določen vizualni učinek, na filmskem platnu prisiljena, izumetničena, popolnoma nepotrebna, skratka gledališka. Narobe pa sem opazil, da so geste in mimični odtenki, ki so nastali nehote, na neki način spontano, da so torej ti momenti zaživel na projekciji presenetljivo naravno, izvrstno, kot da bi jih napravil zavestno in kontrolirano po ne vem kakšnem premisleku.

Gre torej — pri filmski igri namreč — za odziv nerazložljivega, nepojasnjenega, ponotranjenega v človeku, vse skupaj zelo podobno definiciji podzavesti. Treba je imeti nekakšno pravo mero — pravzaprav zelo grda beseda za ta primer — ki dovoljuje notranjosti tisto prostornino svobode in odzivnosti, ki se lahko v načrtovanem poteku dogajanja do skrajnosti razmahne. Skratka, te stvari ne moreš spraviti v neka preprosta pravila, ker sem tudi po teh poslednjih spoznanjih opazil, da ne morem nikoli z gotovostjo reči, kdaj bo projekcija dobra, čeprav se je med dobrim občutkom in rezultatom vzpostavila že bolj prijateljska zveza.

Nam lahko poveste kakšen primer za to t. im. racionalno kontrolo ali shemo, ki ji lahko podleže igralec na filmu?



ZGODBA, KI JE NI. »Na svojih posnetkih sem opazil, da je bila vsaka namerno izzvana gesta, pa tudi mimična podrobnost, preračunana na določen vizualni učinek, na filmskem platnu prisiljena, izumetničena, popolnoma nepotrebna, skratka gledališka«



ZGODBA, KI JE NI. »Gre torej pri filmski igri namreč za odziv nerazložljivega, nepojasnjenega, ponotranjenega v človeku, vse skupaj zelo podobno definiciji podzavesti. Treba je imeti nekakšno pravo mero . . . , ki dovoljuje notranjosti tisto svobodo in odvisnost, ki se lahko v načrtovanem poteku dogajanja do skrajnosti razmahne«

Nevarna so — vsaj na filmu — posploševanja, češ, ta trenutek občuti oseba tako in tako, njeno občutje je obarvano z jezo, žalostjo, obupom itd. itd. in tedaj se pojavijo neke ustrezajoče zunanje, mimične paralele: pogled skozi priprte, prežeče oči npr. in vse je izgubljeno, igra v tem hipu ni več pristna, mimična gesta postane smešna, nenaravna, izrazito šablonska.

**Kaj pa koncentracija pri filmskem delu? Znano je, da igralca pri delu spremlja in obdaja cel roj tehničnih in umetniških sodelavcev, česar ni mogoče imeti za posebno olajševalno okolnost.**

Za to koncentracijo je na prvem mestu potrebna enotnost in složnost ekipe. Rad bi namreč povedal nekaj, kar je v nasprotju s splošno ustaljenim mnenjem o filmu. Film je po mojem občutku veliko bolj teamsko delo kot gledališče, čeprav se govori o filmskem zvezdništvu kot o fenomenu, ki vsakršno teamsko ustvarjanje in kolektivnost stoprocentno izključuje. Toda poglejte, medtem ko v gledališču sodelavci predstave, npr. kostumograf in scenograf šele v finišu študija prinesejo, kar pač prinesejo, pri čemer je mogoče stvari še spreminjati in jih dopolnjevati, je kaj takega pri filmu popolnoma nemogoče. Tu je ves čas potek vsega kompleten in po koncu snemanja ni mogoče ničesar več bistveno spreminjati, le material lahko ali moraš znova posneti.

Kar pa se tiče koncentracije v ožjem pomenu besede, lahko rečem, da je koncentracija pri filmu dvorezen meč. Koncentracija je zelo blizu racionalnemu. Zavedaš se, kako in zakaj te osvetljuje posebna svetloba, kako in do kod se ti bo približala kamera, kako in za koliko se boš premaknil v levo ali desno — skratka zbran si, koncentriran. Vendar se ti kaj lahko zgodi — vsaj jaz imam takšne izkušnje iz svojih prvih filmskih poskusov — da boš tako organizirano in preračunano tudi igral oziroma doživljal filmsko vlogo, pa bodo ti trenutki po vsej verjetnosti zelo nezanimivi, zadržani in neprepričljivi. Zaradi tehnične koncentracije si si onemogočil spontan psihofizičen odziv in ves trud je bil zaman, bil je celo nepotreben. Kot sem že rekel, je stvar v pravi meri, do kod sega ali ne sega tvoja kontrola, do kod mora segati, da bo zadeva v globalnem smislu pravilno orientirana, da ne bo kaotična in slučajna, in do kod ne sme segati, da ne bo izraz racionalen, v svojem bistvu shematičen in da ne bo brez globljih plasti človekove odzivnosti, ki je pod racionalnostjo.

**Kako po vseh teh ugotovitvah gradite filmsko vlogo? Zanima nas tudi, kako se spoprijemate z diskontinuiteto filmskega dela?**

Tudi svoj pristop do filmske vloge lahko razdelim v tri poglavja. Najprej sem bil tudi pri filmu izrazito samozavesten. Rekel sem si, v tekstu piše tako



**ZGODBA, KI JE NI.** »... je stvar v pravi meri, do kod sega ali ne sega tvoja kontrola, do kod mora segati, da bo zadeva v globalnem smislu pravilno orientirana, da ne bo kaotična in slučajna, in do kod ne sme segati, da ne bo izraz racionalen, v svojem bistvu shematičen in da ne bo brez globljih plasti človekove odzivnosti, ki je pod racionalnostjo»

in tako, to pomeni, da je oseba, ki jo igram, taka in taka, torej se je treba samo zagristi in kreacija bo tu. Saj nič ne rečem, vse sem delal več kot pošteno, požrtvovalno in z vsemi razpoložljivimi silami, toda daleč od odprtosti, ki jo nudi globlje razumevanje filmske igre. Bil sem podoben smučarju, ki stoji na vrhu hriba pa se mora spustiti dol. To sem fizično stremeniran in psihično hraber opravil tako, da sem se spustil naravnost po pobočju navzdol. Če sem zvozil, sem zvozil, če sem padel, sem padel.

No, sčasoma je prišla druga faza. Začelo se mi je zdeti nesmiselno, da tako »neustvarjalno« ubiram pot, ki mi jo predlaga avtor. Saj imam končno tudi jaz možnost in pravico sodelovati pri oblikovanju vloge. Tako sem šel naprej. V vsaki vlogi sem na vsak način skušal najti še nekaj svojega, neko svojo

zamisel, za katero se mi je zdelo, da je v avtorjevem kontekstu ni, pa bi po vseh premislekih lahko bila. Skratka, vedno sem skušal vnesti v vlogo še neki drug, po mojem mnenju višji pomen. Če se vrnem na primero s smučanjem: sedaj sem, preden sem se spustil v dolino, najprej skrbno pregledal pobočje in potem izpeljal vožnjo tako, kot se je meni zdelo, da jo bom najbolje speljal. V tej fazi je šlo torej za bolj gotovo možnost, da ne bom padel, ker je bila v veliko večji meri kot v prvem primeru angažirana moja osebna presoja in ker sem to osebno presojo povsem načrtno vključeval v izpeljavo svoje naloge.

**Tretja varianta je verjetno vaša današnja?**

Točno. Vendar o tej varianti lahko najmanj povem, ker sem jo šele dobro začutil. Mislim, da sem dovolj star, da imam dovolj življenjskih in umetniških

izkušenj, da se lahko v še večji meri sprostim, kot sem se doslej. Pri igranju gre vendar za gotovost, vendar ne v smislu lagodnosti, ampak v smislu obilice materiala, izpovednega, doživetega, ki ti daje notranje prepričan, življenjsko zrel pristop; ta pa šele lahko dá avditoriju največ, saj odpadejo vse mogoče taktike in zadržanosti, nelagodni občutki izpovedne negotovosti in groza pred občinstvom, za katerega čutiš, da te lahko v določeni fazi tvojega osebnega razvoja še zavrne. Prosim, gre bolj za občutek, kot za konkretno možnost škandala ali česa podobnega.

#### **Kaj pa diskontinuiteta filmskega dela?**

Ah, da. Najprej bi rad povedal, da poskrbijo za premostitev najkočljivejših mest, kar se tiče nevarnosti diskontinuitete vloge, dobri režiserji, ki na kritičnih mestih posnamejo več variant več poskusov igralčeve interpretacije, seveda vedno usmerjene v isti cilj — variante so torej spontane — in na ta način najdejo na montažni mizi najustreznejšo povezavo, zlepljenje v danem prelivu ali preskoku. Sicer pa je za kontinuiteto vloge seveda odgovoren predvsem igralec in kolikor je ne zmore, pač ni filmski igralec. Za to kontinuiteto pa je vsaj po mojih občutkih in izkušnjah bistven sam začetek, se pravi prvi kadri ali prve sekvence, ki so zapisane, kakor so pač zapisane in ti narekujejo orientacijo, na katero priključiš nadaljnje kadre, nadaljnje sekvence. Posneti material je nekaj obupno obstojnega in napak ne moreš reševati v neskončnost.

#### **Vaši vzorniki pri oblikovanju filmske vloge?**

Teh je prav gotovo več. Najprej sem bil skoraj zaljubljen v Edwarda G. Robinsona in njegovo notranjo gotovost. O ljubezni se ne da veliko povedati, zato tudi o Orsonu Wellesu ne bi mogel na dolgo in široko zanimivo pripovedovati, vsaj tako ne, da bi bilo za vse zanimivo. V isto skupino štejem tudi Louisa Jouveta. Pač pa sem se pozneje navdušil za ameriško filmsko igralsko šolo, za Marlona Branda in Montgomeryja Clifta, v najnovejšem času pa zaradi sodelovanja pri NERETVI za Sergeja Bondarčuka, ki sem ga imel priložnost temeljito opazovati pri delu.

Kot rečeno, sem zadnje čase opazoval in občudoval predvsem ameriško igralsko šolo, ki temelji na živcih in fantastični notranji koncentraciji. Ta šola in sploh tak ali temu podoben igralski princip je mnogo bližji rekonstrukciji življenja ali življenjskemu realizmu, ki ga filmski medij brez dvoma zahteva še mnogo bolj kot gledališče — kot pa tisti quasi realistični posnetek življenja, ki ga igralci

dosegajo z nekakšnim malomarnim mrmranjem besedila ali s primitivno grimaso quasi naturalističnega, navadno brezbriznega mimičnega izraza. Ta, drugi realizem je ponarejen, v njem se praviloma iskrijo iskricice patetičnega igralskega stila, ki ves čas bruhajo na dan, ali pa je dolgočasen, saj hoče npr. igralec doseči življenjsko verjetnost tako, da se »obesi« na kamenit, brezizrazen izraz obraza, ki pa postane zelo hitro izrazito dolgočasen in prazen. Mislim, da so pojavi takšnega načina igranja značilni za ves jugoslovanski in s tem tudi slovenski film, pri čemer priznam isto napako tudi sam.

#### **Bi lahko povedali kaj več o tem?**

No, gre pač za strnjenost pristne intenzitete, podane na filmski, izrazito ponotranjen način, kar je mogoče opazovati pri boljših primerkih omenjene šole. Prav gotovo ne v vsakem ameriškem filmu. Imel sem priliko opazovati Franca Nera, seveda pri snemanju NERETVE, in lahko rečem, da tudi on obvlada to igralsko tehniko. Ta šola do potankosti obvlada gestiko in mimiko obraza in telesa in je sposobna zdržati notranjo napetost do naravnost fakirskih zmoglosti. Ta napetost se ne prenaša direktno na zunan v obliki krča ali blokade, ampak v obliki življenjsko popolnoma realističnega izraza, ki lahko traja neverjetno dolgo. Zanimiva je npr. podrobnost, kako igralci na ta način izvajajo krike v velikem planu. Ob maksimalni psihično-emocionalni napetosti se izraz in mimika niti za trenutek ne spačita ali zveržita v krik kot tak, ampak ostajata po potrebi neizpremnjena, pač z ozirom na prejšnjo psihično in mimično situacijo. Prav ta primer drugače predstavlja za igralca pred kamero izredno težko nalogo, pri kateri kaj rad zdrkne v pretiravanje in gledališko mimiko. Mislim, da je treba za ta postopek ameriške šole ogromno discipline in pa stalnega treninga.

Fantastično prepričljivost filmskega izraza in pa znanja ima tudi Sergej Bondarčuk, s katerim sem se pred snemanjem njegovega kadra pogovarjal o ne vem kateri stvari, pa je nekaj trenutkov za tem govoril v kadru prav tako kot malo prej z menoj. Mislim, da je ta človek tukaj privatizira, vendar mi je dala ta podrobnost kasneje mnogo misliti.

**Kaj pa t. im. moralni aspekt vloge? Orson Welles je uspešno odigral celo galerijo »negativcev«, o katerih pravi, da jih sicer osebno ni maral, da pa se je do njih vedel viteško in v sam igralski proces oziroma figuro ni vnašal tega svojega življenjskega prepričanja. — Rod Steiger pa v istem smislu zatr-**



BITKA NA NERETVI, 1970. »V vsaki vlogi sem na vsak način skušal najti še nekaj svojega, neko svojo zamisel, za katero se mi je zdelo, da je v avtorjevem kontekstu ni, pa bi po vseh premislekih lahko bila. Skratka, vedno sem skušal vnesti v vlogo še neki drug, po mojem mnenju višji pomen«



BITKA NA NERETVI, 1970. »Sicer je pa za kontinuiteto vloge odgovoren predvsem igralec in kolikor je ne zmore, pač ni filmski igralec. Za to kontinuiteto pa je vsaj po mojih občutkih in izkušnjah bistven začetek, se pravi prvi kadri ali prve sekvence, ki so zapisane, kakor so pač zapisane in ti narekujejo orientacijo, na katero priključiš nadaljnje kadre, nadaljnje sekvence«

**juje, da ni naloga igralca, da med samim igralskim aktom moralno opredeljuje osebo, ki jo igra. Gre le za reprodukcijo resnice, opredeljevanje pa je prepuščeno gledalcem. Kaj pravite vi na vse to?**

Moralni aspekt vloge? Mislim, da ne bi več igral negativca v smislu črno-bele tehnike. Sam sem jih odigral precej, vendar igram za občinstvo in vem, da negativci, ki v gledališkem delu ali na filmskem platnu ostajajo nepojasnjeni, vzbujajo odpor gledalcev ne samo do te t. im. negativne osebe, ampak tudi do igralca, ki se je lotil takšne vloge, saj v njej ni nič drugega kot negativnost in če jo je igralec sprejel, čuti pač v sebi nagnjenje do zla oziroma negativnega. Drugače je seveda z negativnimi osebami pri Shakespearu ali Dostojevskem, negativnimi pod narekovajem seveda, saj gre tu le za navidezno negativnost, veliko bolj pa seveda za širino in verjetnost življenja, ki izoblikuje zdaj takšne zdaj spet drugačne usode, ki so krive zase ali pa tudi ne itd. itd. No, v tem smislu sem te dni odklonil vlogo izdajalca Pohorskega bataljona, ker bi se ta zgodba pojavila pred ljudmi na televiziji med NERETVO in VOS, pa bi bili očitki več kot upravičeni, posebno še, ker je izdajalec naslikan v črno-beli tehniki — kar je z ozirom na dogodek popolnoma razumljivo — to pa bi pomenilo samo mojo

privrženost slabemu. To pa seveda ni res. V preprostem posplošenju bi hotel povedati, da bi raje igral Nemca, ki je sicer okupator, v katerem pa nastaja nekaj takega kot razmišljanje ali celo obžalovanje.

**Na koncu je prav, da vam še enkrat postavimo prvo vprašanje, ki je ostalo v nekem smislu odprto. Namen umetnosti, namen in pomen igralskega poklica?**

Funkcija umetnosti je brez dvoma večja, kot se zdi na prvi pogled. Po mojem osebnem mnenju je umetnik tisti, ki neprestano, vsemu navkljub ustvarja kriterije. Človeško-moralne kriterije. Lahko pa tudi opozarja na neveljavnost obstoječih kriterijev ali pa celo na pomanjkanje oziroma neobstoječnosti kriterijev. Umetnik je termometer družbe ali okolice, v kateri se nahaja in v kateri deluje. Podobno je vetrnici, ki ves čas in vedno kaže, kam piha veter, kje se nahajamo v tistem globljem, človeškem smislu, kakšna je situacija za vso to pojavnostjo ali vsakdanjostjo, ki megli trenutno moralno in človeško definicijo. Ob tem si ne morem kaj, da ne bi povedal nekaj misli o vlogi in položaju slovenskega igralca in njegovega umetniškega poslanstva. Lahko govorim tudi o tem?



BITKA NA NERETVI, 1970. »Nevarna so — vsaj v filmu — posploševanja, češ, ta trenutek občuti oseba tako in tako, njeno občutje je obarvano z jezo, žalostjo, obupom itd. itd. in tedaj se pojavijo neke ustrezajoče zunanje, mimične paralele: pogled skozi priprte, prežeče oči npr. in vse je izgubljeno, igra v tem hipu ni več pristna, mimična gesta postane smešna, nenaravna, izrazito šablonska«



BITKA NA NERETVI, 1970. »Mislim, da sem dovolj star, da imam dovolj življenjskih in umetniških izkušenj, da se lahko še v večji meri sprostim, kot sem se doslej. Pri igranju gre vendar za gotovost, vendar ne v smislu lagodnosti, ampak v smislu obilice materiala, izpovednega, doživetega, ki ti daje notranje prepričan, življenjsko zrel pristop«

### Seveda, saj to sodi v vašo izpoved.

Mislim, da je trenutno pri nas igralec-umetnik v zelo težkem položaju, ker nima pravih pogojev. Prisiljen je v vse mogoče uradniške dolžnosti in obveznosti, stalno zaskrbljen zaradi položaja v gledališču. Igralec oziroma igralski kolektiv potrebujeta celo množico najraznovrstnejših tujih in domačih režiserjev, pri čemer se je za nevzdržno pokazala situacija stalnih režiserjev — ne glede na imena — in pa tako rekoč nikakršen dotok mladih sil na področju režiserjev in igralcev. Vem, da npr. na Poljskem zvezdniško lansirajo mlade igralce in režiserje, čeprav ti niso zvezdniki. Lansirajo zato, da na vsak način omogočijo mladim uveljavitev, kar pomeni za gledališče stalno regeneracijo in dinamiko. Mi se tega dejstva premalo zavedamo. Gledališče kot kolektiv bi moralo bazirati na srednji generaciji, ki po completeness umetniških in življenjskih izkušenj praviloma pomeni največjo izpovedno silo gledališča. Če pa temu jedru dodajaš stalen pritok mladih, se pravi dinamiko in pa nastope starih umetnikov, ki zadoščajo vsaj tej zahtevi, da na odru vsi igrajo svojim letom ustrezajoče ljudi, če sploh ne govorim o drugih pozitivnih momentih najstarejše igralske generacije — potem je igralski kolektiv udaren in umetniško organiziran. Le na tak način je sposoben

opravljati svojo umetniško funkcijo, o kateri sem govoril kot o nalogah vsake umetnosti.

### Kaj pa angažiranost, direktna angažiranost umetnosti in s tem igralca?

Vedno sem menil, da je področje umetnikovega boja umetnost, igralca odra. Umetnik ni delegat, njegovo področje ni zelena, okrogla, štiriogla ali ne vem kakšna miza, njegovo področje niso seje in konference, ampak dialog s publiko. Kadar umetnik oziroma igralec nima teh osnovnih pogojev, da bi polno deloval na področju, za katerega živi in na katerem lahko dá ljudem in družbi največ, tedaj s položajem umetnosti nekaj ni v redu, tedaj končno nekaj ni v redu z družbo, ki je umetnost na tak ali drugačen način odtrgala od osnovnega prizorišča. Svojo izpoved bi končal z mislijo, da je umetnik in s tem seveda igralec apolitičen politik, apolitičen v tehničnem smislu področja, na katerem deluje, da je torej angažiran na svojem področju, na področju umetnosti. Ta angažma je človeški, človeški v smislu iskanja osnovnih kriterijev ali v smislu razveljavljanja vseh tistih, ki jih življenje vsak dan — po liniji najmanjšega odpora — nenehoma ustvarja.

# odmevi

# nova epika

**boleslaw michalek**

ALŽIRSKA BITKA, BITKA ZA ANGLIJO zdaj pa še OSVOBODITEV EVROPE in spet BITKA NA NERETVI — to so v zadnjem času redke zmage kinematograf v vojni za publiko (kinematograf zmaguje v takih bitkah, čeprav izgublja vojno). Že zaradi tega bi jih bilo treba pogledati malo bolj pozorno; čeprav se ne morejo pohvaliti z zanimanjem kritike. Vsi ti filmi so popolnoma igrani, vendar imajo videz in zgradbo dokumentov: so fabularna rekonstrukcija desetih včasih stotin drobnih epizod, ki se v seštevku združijo v sliko važnega zgodovinskega dogodka. Zvrst se je razširila ne tako davno, vzporedno s faktografsko literaturo, čeprav je že na prelomu štiridesetih in petdesetih let v Sovjetski zvezi nastal znameniti PADEC BERLINA, ki bi ga lahko šteli za prototip.

Privlačijo z verodostojnostjo. Dajejo vtis, da kamera zapisuje vse, kar je važnega za gledalca: registrira razpoloženje med navadnimi vojaki, pogleduje na njihove obraze, zapisuje njihovo delovanje, raziskuje, kaj se dogaja pri nasprotniku, se spet vrača k »našim«, v štab, gleda naravnost v oči komandantom, ki nam, navadnim ljudem zaupajo štabne skrivnosti.

Predstavljajo se tudi atraktivno kot spektakli: ogromno platno, na njem gibanje armad, orožje, bliski eksplozij, napadi tankov, strmoglavljanje letal z značilnim zavijanjem. Pišem brez posmehovanja, sem pristaš teh filmov.

Za nekatere so ta velika spektakularna razmerja in zunanji lesk že zadovoljujoč dokaz takih predstav. Za druge, bolj izbirične, je to oznaka slabosti. Ti pišejo, navadno z dvopomensko trditvijo, da so ti

tisoči statistov, konj, izstreljenih krogel, angažiranih igralcev, zgrajenih maket, pa tudi številne produkcijske anekdote — dokaz, da iz »česa takega« ne nastane nič vrednega. Ne strinjam se ne s prvimi ne z drugimi. Prisotnost velikanskih proizvodnih sredstev ne priča, razumljivo, o vrednosti teh filmov, toda tudi ne obsoja na neuspeh. Zadeva je bolj zapletena.

Ti filmi zadovoljujejo tako intenzivne človeške potrebe, da ni mogoče podvomiti. V tem je tudi elementarna, skoraj atavistična potreba spektakla, valjuočih množic, množičnih bojev; strašnejša potreba kot film in cela sodobna umetnost; samo film nas je v zadnjih nekaj desetletjih oskrboval s podobnimi emocijami. Toda če bi se zadeva omejevala samo na to, bi lahko bila dovolj samo prisotnost tisočev statistov, ne bi bilo treba ničesar drugega. Zdi se, da ima zanimanje publike še druge, globlje izvire: gre od odvečnega hrepenenja k velikim episkim oblikam. Samo te so zmogle z velike perspektive predstaviti prostrano sliko celih družb v kritičnih trenutkih. Nekaj je v teh trenutkih zapadlo v preteklost, nekaj novega se je rodilo: novi dogovori med ljudmi, nove razdelitve, novi zakoni. Vsak človek čuti potrebo, da bi dojel to, kar se dogaja, urejuje; pogledal, kako se v izviru oblikuje nov red, nova hierarhija. Edino umetnost, ne pa zgodovino-pispe, je dodala tem slikam temperaturo in širok obseg.

Vendar odločilni zgodovinski trenutki niso samo kompleks dogodkov in objektivnih pogojev. Označujejo tudi, mogoče celo predvsem, nenadno, nasilno nagramdenje individualnih usod. Epika, tista av-



tentična, je predstavljala take velike, olupšane umetniške slike celote; vendar je njena največja, najzrelejša vrednost to, da je prikazovala težki proces preoblikovanja, seštevanja individualnih, zapletenih usod v veliko celoto. Prejemniku daje to zelo osebno in dragoceno zadovoljitev. Lahko se takoj zave, kje se v tej sliki nahaja lastna eksistenca, kje je njegov prostor v spreminjajočem se svetu; lahko se prepriča, ali njegve lastne aspiracije sovpadajo ali se razhajajo s tem, kar se je dokončalo v skupinski skali. Ta satisfakcija, kot se zdi, je skozi stoletja odločala o globoki potrebi epike.

Film, odkar se je rodil, je dobil priložnost, da postane jezik moderne epopeje. Njegov ogromni diazopon, demokratična publika, tehnične in estetske možnosti so postavili film v privilegirano položaj. Film je lahko prepričljiveje kot ostala umetniška sredstva prikazovanja risal to sliko, množil dogodke, spenjal med sabo človeške usode, jim dajal splošne mere. To priložnost so filmarji odkrili precej zgodaj, najmanj na začetku dvajsetih let. Nastale so cele filmske formacije, ki so častile in razvijale epski kult. Zdi se, da prav v tej veji, v nasprotju z drugimi vrstami, filma ne ogroža nič, televizija ga ne odteguje. Te velike rekonstrukcije nedavnih zgodovinskih dogodkov predstavljajo najnovejšo in zanimivo mutacijo epike.

Ali so se avtorji zavedli, da so postali sodobni epiki in da jih to obvezuje za odgovornost na mnoga vprašanja? Po ogledu Bitke na Neretvi sem podvomil.

Zbrali so ogromna sredstva — ljudi, tanke, konje, desetine profesionalnih igralcev, strokovnjakov za taktiko, uniform, pirotehnike. Glede na to je bil napor resnično ogromen. Vse to je naredilo velik vtis, predvsem na premieri, na kateri so zbrali vse imenitnike z vsega sveta, med drugim nekaj sto novinarjev. Film je prišel na platno označen kot eden največjih uspehov te vrste.

Pa vendar samo spektakel, statisti, tanki, konji letala? Avtorji so hoteli resnično dati nekaj več: polno sliko dogodkov. Vendar moramo s te pozicije povedati, da so bili prejšnji filmi verjetno preciznejši: dogodki so bili predstavljeni vzporedno — bitke in dogajanja v štabu, zajemali so poln strateški pomen, postajali za gledalca nekaj v smislu gigantske šahovske igre, pred tem pa so dobili še določen zgodovinski okvir. Podobno kot Bitka za Anglijo. V Osvoboditvi Evrope je dogajanje podano precej nejasno, v Bitki na Neretvi pa sploh slabo. Film je zapleten, tekanje množic zdaj sem zdaj tja, osvajanje nečesa, kar je treba takoj zapustiti, uničevanje tistega, kar se zdi potrebno itd. Resnični po-



Veljko Bulajić režira véliki spektakel iz NOB, BITKO NA NERETVI

Svečano premiero si je ogledal tudi predsednik republike Tito s soprogo, kot častni gost pa je v Sarajevo prispel tudi znameniti italijanski filmski producent Carlo Ponti



men Bitke na Neretvi poznamo iz zgodovine, ne pa iz Bulajićevega filma.

Toda noben od njih, se bojim, ni dosegel zadnjega cilja, ki je stal pred sodobno epopejo: ni pokazal odnosa med usodo enega človeka, mnogih ljudi in skupnosti. V teh filmih imamo mnogo individualnih likov, Bulajić je celo najel za te vloge najznamenitejše evropske igralce. Toda to ni zadostovalo. Kajti čeprav se pojavljajo na platnu, izpovedujejo vprašanja, gestikulirajo in delajo izrazite grimase, to vseeno niso liki, ampak samo rekviziti. Njihove individualne črte so označili kostumografi, karakterizatorji, rekviziterji in najbolj navadni igralski gibi. Ta pomanjkljivost se takoj opazi, toda navadili smo se, da ne protestiramo. Vbili so nam namreč v glavo, to pa so naredili ti in drugi avtorji podobnih filmov, da v epiki ni prostora za individualizirane like, niti ni časa niti traku za razvoj njihovih karakterjev, prikazovanje njihovih sprememb. To ni res.

Gotovo je ta naloga v epiki najtežja, najbolj subtilna in je ne more odigrati ne frizer, ne rekviziter in ne igralec, ki mu pustijo proste roke; samo avtor. On edini je zmožen doseči to, kar je bistvo epike: najti ravnotežje med enim človekom in skupnostjo: pokazati, kako se posamezne usode v kritičnem trenutku zblížajo med sabo, kako postane iz njih nova vrednost. Tema filmov je vendar ta nova vrednost, ne pa eksplozije granat.

Gotovo pričakujemo od epike, da bo predstavila vodilne like in misli, pa vendar tipične. Toda tipičnost mora postati odkrita šele v individualnih, različnih, enostavno resničnih likih. Vsi smo na nekakšen način tipični, toda tega ne vemo ne mi ne naša okolica. Veliki dogodki, dramatični zgodovinski zapleti imajo to posebnost, da odgrinjajo v človeku njegove tipične lastnosti. Pospešujejo procese kristalizacije mišljenj, prisiljujejo navadnega človeka, da postane junak ali strahopetec, mučenik ali cinik. Obveznost umetnosti, ki opisuje velike dogodke, je zajetje teh procesov.

Podobne Bitke, rekonstrukcije dogodkov naj bi delali strokovnjaki za spektakle, za zgodovino, za vojsko, kostume in pirotehniko. Slabo je, če so diletantski.

Težava zvrsti izhaja od tod, da morajo ti čudoviti strokovnjaki — žal žal — biti istočasno umetniki. Kajti samo takrat lahko vedo, kaj je najvažnejše: kristaliziranje misli in primerov, oblikovanje novih družbenih vezi, počasno spletnje razpihianih posameznih usod v blok skupne solidarnosti, skupne posebnosti, skupne usode.

# pravičnost za giganta

**j. a. szczepanski**

Plakat za ta film je narisal Picasso, v njem so zaigrali znani mednarodni igralci, nekaj inozemskih tovarn je ojačalo njegov proračun, nekaj deset dežel je kupilo še nenarejen film, na njegovo slavnostno premiero so v Sarajevo prišli povabljeni iz mnogih dežel. BITKA NA NERETVI je največji filmski spektakel, narejen doslej v Jugoslaviji, velik tudi v ameriško-sovjetskih razmerah.

Tak film o času druge svetovne vojne je v Jugoslaviji moral nastati — in moral je biti to film Veljka Bulajića, avtorja KOZARE, filma, v mnogočem podobnega BITKI NA NERETVI in v svojem obsegu nekakšna priprava za režiserja na prihodnje naloge. BITKO NA NERETVI je Bulajić pripravljal več kot pet let. In zmagal.

Znane so razsežnosti jugoslovanskega partizanskega gibanja v času druge svetovne vojne. Po hitrem porazu regularne kraljevske vojske je zrastle partizansko gibanje jugoslovanskih narodov, ki se je v svo-



BITKA  
NA NERETVI BATTAGLIA DELLA NERE  
TVA БИТВА НА НЕРЕТВЕ SCHLACHT  
AN DER NERETVA ネットヴェ川の戦いの  
BATTLE OF NERETVA LA BATALLA DE  
LA NERETVA SLAGET VID NERETVA

jem narodnoosvobodilnem boju okoriščalo z ugodnimi terenskimi pogoji. Proti osemnajstim partizanskim divizijam je Hitler v januarju 1943 vrgel 45000 nemških vojakov in še enkrat toliko italijanskih in kvizlinških vojakov. Precejšnje partizanske sile so bile obkoljene. Morali so se prebiti iz obroča za vsako ceno. Dvomosečna operacija nad Neretvo, v kateri je pri obeh straneh sodelovalo topništvo, na nemški strani pa še tanki in letalstvo, se je končala s prebojem iz obroča večine Titovih sil, čeprav za ceno velikih izgub.

To dramatično operacijo nad Neretvo, polno nenadnih obratov v vojnih situacijah, je Bulajić vzel za temo svojega filma in mu dal napol dokumentarističen karakter tipa našega WESTERPLATTE ali sovjetskega OSVOBODITEV EVROPE. Bistveno vsebino tvori epska slika umika partizanskih sil, obteženih s kolonami ujetnikov in bolnikov, potem pa prej slika poraza kot krepkega uspeha — podobno kot v KOZARI — pri čemer je ohranjeno kronološko zaporedje delovanj obeh bojujočih se strani. Zamotane vojaške akcije prekinjajo skrajšane in fragmentarno prikazane usode nekaterih zindividualiziranih likov, ne samo Jugoslovanov. To je splošno uporabljena metoda popuščanja za gledalca, ki mu daje trenutke počitka. Tudi to pot se ni izkazala najbolje. Namesto tega pa se je v dokumentarnem delu Bulajić izkazal kot odlični strateg vojne na širokem platnu v eastmankolorju. Pa tudi vodil ni kakršnekoli armade: v boj na platnu je vrgel nekaj deset topov in avtomobilov, 48 tankov, 18 letal, 600 konj, nekaj tisoč statistik. Dolej v enem samem filmu še nisem slišal takega števila strelav, nisem videl take množice najrazličnejših oboroženih spopadov, takega pregleda pirotehnik, take ogromne vojne slike. Obenem pa dolej v filmu tudi še nisem videl tako jasno zarisanih etap bojev, prenesenih na platno tako čisto, načrtov obeh vojujočih se strani. V filmu najpogosteje gledamo spopade in bitke, postavljene v **bellum omnium contra omnes**, v boj vsakega z vsakim. Tu v kateremkoli trenutku lahko prepoznamo kdo, kaj in zakaj. Neizmerno važen pri tem pa je izreden humanizem tega vojnega filma.

Znamenita je ekspozicija BITKE NA NERETVI, ki prikazuje njene partnerje: čudovite partizanske formacije, dve različni okupatorski vojski — in še izdajalske odrede srbskih četnikov in hrvaških ustašev.

Film niti najmanj ne poskuša smešiti ali omalovaževati nasprotnike, prikazati jih kot bando nemočnih norcev, ki predstavljajo cilj za naše krogle. Čim močnejši je sovražnik, čim bolj moder je in nevaren, tem bolj veličastna, bolj vredna je zmaga nad

njim. Jugoslovani so to resnico že sprejeli; mi še ne. Na tem mestu se ne morem ogniti primerjalnim refleksijam z našo poljsko proizvodnjo. Naredili smo, posebno v zadnjih letih, precej epskih vojnih filmov; če pa bi se vprašali, kateri od njih prenese primerjavo z Bitko na Neretvi — bi se moral neizogibni odgovor glasiti: noben. Nobena od naših RDEČIH JEREVIC se ne more primerjati z BITKO NA NERETVI. In to je žalosten občutek, ki daje mnogo misliti. Kajti objektivnih vzrokov za to našo slabost pravzaprav ni. Nič ne pride zastoj. Toda producentom so se stroški BITKE NA NERETVI (nad 30 milijonov dinarjev) vrnili z obrestmi že po prodaji tega filma v osemdeset dežel. Tu ni bilo tveganja — za nobeno stran.

Film Veljka Bulajića je čudovit primerek svoje vrste. In to je vrsta, vedno iskana med filmi — imela bo gotov uspeh, ki ga je resnično zaslužila. To pa ne pomeni, da je brez napak. Traja malce predolgo, nekatera rezanja bi bila mogoča in dobrodošla. Film je strogo pazil na resničnost pejzaža, podcenjeval pa je klimo: odtod so nastala nesoglasja kot v našem Smer: Berlin, kjer se je ofenziva nad Odro odvijala v aprilu, narava pa je bila poletna kot v avgustu. Pri Bulajiću pa se polna zima, sneg, mraz vznemirljivo križajo s sončno pomladjo, to je resnejša pomanjkljivost, kot mislijo, posebno ob istočasni avtentičnosti zemljepisnih imen in imen znamenitosti iz bitke.

Individualne usode filmskih junakov so dovolj diskretno povezane z veliko usodo skupnosti, so pa kljub temu najslabša plat filma. Zato sta bolj izrazite silhuete izdelala Hardy Krüger (čudovito zaigrana vloga nemškega polkovnika) ali Curd Jürgens (kot general Lohring, vodja celotne operacije »Fall Weiss« proti partizanom) kot pa vojaški par Lojze Rozman in Sylva Koscina; zato je močnejše izstopil lik fašističnega generala Morellija (ameriški igralec Anthony Dawson) kot politična evolucija antifašista v uniformi kapitana okupatorske vojske (Franco Nero) in njegovega ordonanca (Renato Rossini). Iz istega vzroka se močnejše vtisneta v spomin Yul Brynner (komandir partizanskega oddelka inženircev) in Sergej Bondarčuk (komandant partizanskega topništva) kot pa bolničarka (Milena Dravić) in njen dragi (Oleg Vidov). Bolj prepričljivo sta ostala v spominu tudi senator-kolaboracionist (Orson Welles) in dolgolasi četniški komandant (Ralf Persson) kakor nori partizan Boško (Fabijan Šovagović) ali pa korenjaški Novak (Ljubiša Samardžić).

Bitka na Neretvi je spektakel, ki ga — čeprav približno — ne bi mogle izdelati druge vizualne umetnosti. To pa tudi nekaj pomeni.

Lojze Rozman kot Ivan  
in Sergej Bondarčuk kot  
Slovenec v BITKI NA NE-  
RETVI



Yul Brunner, Lojze Roz-  
man in režiser Veljko  
Bulajić pri snemanju NE-  
RETVE



# nekaj misli o novem ameriškem filmu

neva mužič

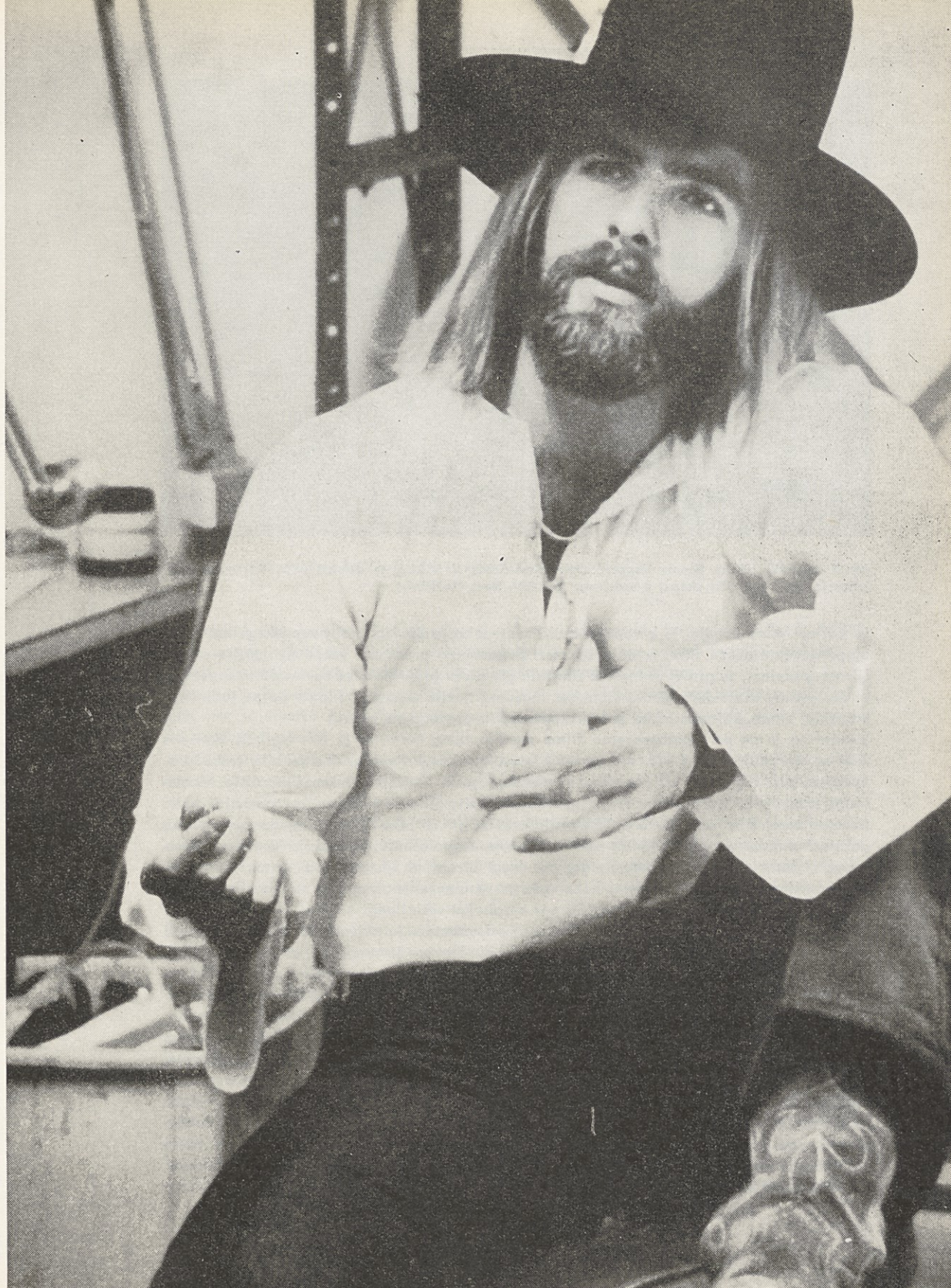
Kako bi lahko pozabili tiste skoraj preroške Malreaujeve besede, da prehajamo v obdobje vizualnosti, ko pa se njegove misli potrjujejo na vsakem koraku in vsak dan, ko so umetniške slike postale sredstvo estetskega užitka, ko nas vsak dan spreminja televizija v svetovne državljane, ko je filmska kamera vedno pogostejše sredstvo človekove miselne in ustvarjalne izpovedi. Tako se ne moremo prav nič čuditi nekaterim teoretikom, ki razglašajo film kot novo obliko družbene zavesti, ali pa mu vsaj dajejo te možnosti v bodoče, film kot neke vrste vključevanje in ustvarjanje novega sveta.

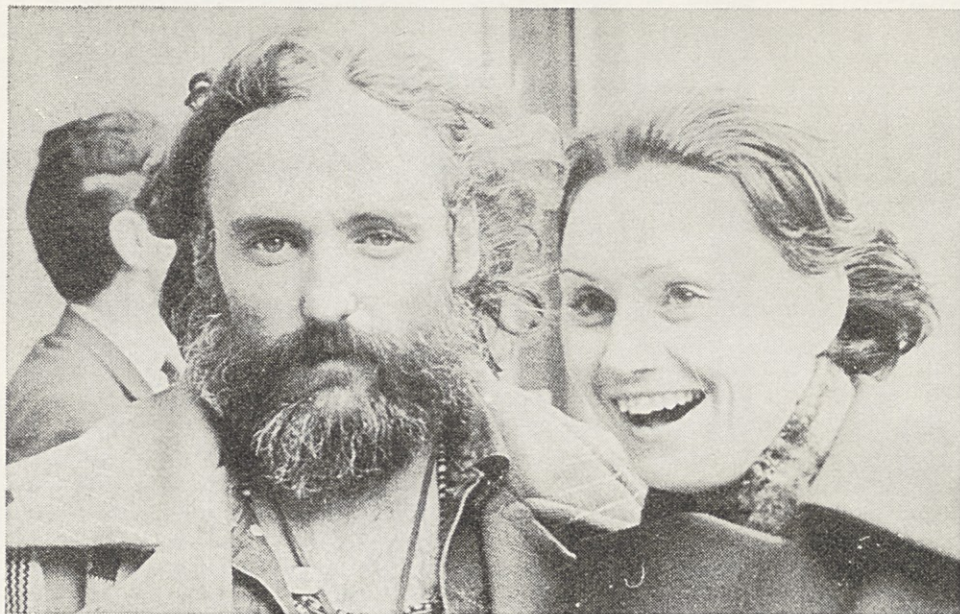
Že od Poea dalje razvija umetnost znanstven odnos do Narave in Bitja materije, s katero se ukvarja. Vse umetnosti, predvsem pa film, se ukvarjajo z iskanjem novih poti in, če govorimo o filmu kot vizualnosti, se moramo seveda zavedati, da vodijo vse raziskave najprej k skrivnosti kamere in prinašajo darove na oltar Videnega. Mnoge spremembe se dogajajo seveda tudi na nivoju misli, se pravi v organizaciji vsebine, a na splošno lahko zaključimo, da trenutno magična moč besede upada in da slika prevzema vodilno vlogo.

To se pri filmu v Ameriki dogaja predvsem od pojava »podzemnega« filma naprej, kajti ta se je prvi uprl hollywoodskemu komercialnemu filmu, ki se je razglašal za »pop-art« s svojimi banalnimi zgodbami, poceni dialogi, neverjetnimi zapleti, seksualnim sanjarjenjem, ki pa je na neki način zaslepljeval in prav zato zadovoljeval potrošniški trg. Vendar ne za dolgo, kajti, čeprav je Hollywood koketa nad koketami, pa je vendarle zmožen samo razburkati naša čustva, ne pa jih tudi popolnoma zadovoljiti.

Tako je bolj »inteligentnemu in naprednemu« vzhodu in predvsem newyorški filmski šoli in ljudem enakih estetskih pogledov padlo na um, da bi oni s spremenjenim stilom in vsebinsko bolj resničnimi in življenju bližjimi zgodbami in zapisi morda lahko zadovoljili novo publiko.

Kajti prav vzhod je tisti, ki je upošteval dejstvo, da se je struktura filmske publike naglo spremenila, deloma pa so jo spreminjali seveda tudi sami s svojimi deli. In tako je nastala temeljna razlika v pristopu k filmu. Medtem ko je večina hollywoodskih režiserjev jemala svoje delo ne kot umetnost, ampak kot poklic, ki razpolaga z zanesljivimi podatki o zahtevah tržišča in z ogromno mašinerijo, da te želje tudi izpolni in vrne proizvodnji potrošeni denar — kajti kljub vsemu je treba priznati, da je film najdražja umetnost in je morda prav tu treba iskati pravi vzrok za ogromne težave, ki jih imajo »napredni in neodvisni« režiserji s svojimi projekti — pa se je vzhod skliceval na avtorstvo, osebno izpoved, umetniško kvaliteto in pridobival publiko, ker je podiral konvencije prejšnje zabavne proizvodnje in napadel establishment. Tako so se ljudje s tem drugačnim filmom lotili ne le novega družbenega vključevanja filma, ampak tudi novega razumevanja filma in, ker so bili gledalci največ iz mlajših krogov, stari do trideset let, razgledani, revolucionarno razpoloženi proti vsem starim in okostenelim normam, so film razglašali za sestavni del novih misli in moralno-družbeno-političnih angažiranj.





Mladi ameriški režiser Dennis Hopper, avtor filma GOLI V SEDLU, je obiskal FEST 71 v Beogradu januarja letos (na sliki skupaj s sodelavko EKRANA Nevo Mužičevo)

In kot se vedno dogaja, je k veliki popularnosti tako prejšnjega hollywoodskega kot sedanjega »podzemnega« filma v največji meri pripomogla predvsem večja ali manjša občutljivost gledalcev, se pravi, vedno več filmskih gledalcev je ljudi, ki se zanimajo za umetnost in študentov, ki pridejo gledat film kot možnost novih spoznanj, hkrati pa se tudi širše seznanijo s tem, kaj film lahko je in kakšna družbena vloga mu gre.

Vendar se je pa pri »podzemnem« filmu zgodilo tisto, česar se je bilo najbolj bati. Na film so naredili pravi juriš, ničesar niso pustili nedotaknjene, vse je bilo treba prenoviti in predruščiti v stilu novega in glavnega gesla — podreti staro: emulzijo, ekspozicijo, osvetlitev, brzino, razvijanje, pravila montaže, gibanje kamere, kompozicijo, zvok. Nastane torej film, ki hoče biti TEMATSKO, STILSKO, IDEOLOŠKO nekaj drugega kot že priznani »nadzemni« film, bliža se resničnemu razpoloženju, prikazuje družbene spremembe, dezorientacijo in razpadanje, po drugi strani pa je prežet z nekakšnim ekstenčnim humanizmom, posebno, kadar gre za razumevanje nekaterih družbenih pojavov in v odnosu do ljudi, humanizmom, ki pa je osvobojen vseh iluzij.

Film ne upošteva več dosedaj uveljavljenih pravil, montaža je največkrat delana na osnovi prostih asociacij, eliptična in nepredvidena, gibanje kamere je svobodno, realnost in iluzije se mešajo, dokler na koncu gledalec ne spozna, da te nedovršene filmske celovitosti izražajo pravzaprav stališče sodobnega sveta v filozofiji, znanosti, politiki in umetnosti.

Avtorji so zavestni raziskovalci našega časa.

Vendar pa je treba priznati, da je prav težnja po improvizaciji in naključnosti pokopala »podzemni« film, kajti največja njegova pomanjkljivost je oblika, ki je že tako neobvezna, da ne obvezuje niti avtorjev, še manj gledalce. Ti so se začeli odvrnati od prevelike svobode, največkrat tehnične, in slabega epigonstva, saj ima avantgarda še eno slabo točko, namreč da razglašuje vse svoje filme za dobre in edine, ki so kaj vredni. Kajti dokler so bili med režiserji ljudje, ki so znali dati koherentnost svojim delom vsaj na ravni občutkov in so našli stik z gledalci, je še nekako šlo, a danes, ko ta avantgarda razglašuje sebe za edino zveličavno in zavrača vse druge avtorje kot komercialne, pozablja, da ima





Prizor iz ameriškega filma BUTCH CASSIDY režiserja Georgea Roya Hilla

z mnogimi, kot so npr. Godard, Resnais, Antonioni, Lester, Bergman, Buñuel, Fellini, skupno prav težnjo po filmski vizualnosti in da sama vse preveč izgublja občutek za obliko, notranjo strukturo in tempo, ki je lasten vsem velikim delom.

Treba pa je priznati, da so prav ti filmi odigrali pionirsko vlogo pri obravnavanju tabu-tem, kot so erotika proti-vietnamske parole, študentska gibanja, hippiji, mamila, homoseksualnost, svoboda.

»Podzemlje« je zaradi zaprtosti vase, samopoveličevanja, nekritičnosti, pomanjkanja selekcije na neki način pokopalo samo sebe in nadaljne možnosti, da bi igralo vlogo naprednega in družbo opominjajočega filma. Zlasti, ko je »podzemni« film začel prodirati iz podzemlja na splošno tržišče, ki se mu je moral do neke mere podrediti, je izgubil s tem svojo prvotno avantgardno moč in zaplaval v nevarne vode samouničenja in absorbiranja. In na tem nevarnem robu bi lahko rekli, da se je rodil tako imenovani novi ameriški film, ki poskuša še vedno v okviru velikih proizvodnih hiš ali pa v samoprodukciji, vendar pa ta prav tako zahteva močno distribucijsko podjetje, ustvarjati filme, ki bi bili kljub dopadljivosti dovolj kritični in napredni, tako po svoji vsebini kot filmsko estetskem oblikovanju materiala, nekakšna kombinacija zahoda in vzhoda.

Da bi Hollywood obdržal ugled in denar, opušča reakcionarne norme in odpira vrata režiserjem s črne liste in novim prišlekom. Filmi niso le ideološko orožje establishmenta, rasizma in imperializma, zvezdniški sistem je preteklost, igralci so junaki s ceste, nič več nedosegljivi in božansko čisti, proizvodnja se manjša, publika pa postaja vse bolj filmsko izobrazena, drugače občutljiva in ne mara več laži in metanja peska v oči. Film ni več le zabava, ampak bojno polje, kjer se spopadajo misli, odnosi, situacije, stili, vse spremenjanje in protislovnosti današnjega časa je čutiti tudi na filmskem platnu.

Film odhaja iz studiov in lepih stanovanj v naravo, predmestja, zakotna dvorišča, na cesto, v mestno podzemlje, skratka na resnično sceno, med ljudi.

Največkrat so režiserji tudi scenaristi in tako s svojim filmom izpovedujejo lastno pričanje in pogled na svet, zato lahko v večini primerov govorimo o avtorskem filmu.

Pri novem odnosu do filma, ki je kot vse tudi sam posledica drugačnih razmer in drugačnih zahtev, pa avtorji nimajo le bolj prostih rok, ampak nosijo tudi vso moralno odgovornost na svojih ramenih.

Po oblikovni plati so prevzeli veliko dobrih in svobodnih dosežkov »podzemnega filma«, predvsem glede proste izbire tem, kamere in montaže so prijetna kalifornijska osvežitev. Vendar pa so tu na zahodu znali obdržati pravo mero v improvizaciji in niso zapadli v nemogoče ekshibicije, ki bi pognale gledalce iz dvoran.

Poglejmo sedaj, kaj je ta novi ameriški film poslal na trg zadnji dve leti kot svoje najboljše dosežke, navdušil ameriški in, kar je še bolj zanimivo, tudi evropski trg in prejel precej laskavih nagrad. To so filmi:

GOLI V SEDLU (Dennis Hopper): iskanje svobode, apel na novo družbo, obsodba nasilja. BUTCH CASSIDY IN THE SUNDANCE KID (George Roy Hill): čas kavbojskih herojev je minil, a ta dva postaneta vsaj legenda.

MASH (Robert Altman): zmaga zdravega razuma nad krutostmi vojne in vojaškega reda. POLNOČNI KAVBOJ (John Schlesinger): lahkega zaslužka ni, problem homoseksualnosti, enačenje seksa in denarja.

O JAGODAH IN KRVI (Stuart Hagmann): študentski upor proti nasilju, ljubezen, mir.

ZABRISKIE POINT (Michelangelo Antonioni): Ljubezen ni možna, svoboda ni možna, porušiti bi bilo treba stari svet.

KONJE STRELJAJO, MAR NE? (Sidney Pollack): propad iluzij in upanja, edina rešitev iz stiske je samomor.

WILLY BOY (Abraham Polonsky): uničevanje indijanskih manjšin.

DIPLOMIRANEC (Michael Nichols): edini optimističen film, zmaga individuuma.

WOODSTOCK (Michael Wadleigh): poslanica miru, glasbe in ljubezni.

Že na prvi pogled lahko ugotovimo, da so razen treh novih imen Hopper, Hagmann in Wadleigh, ki pa so se že prej kako izkazali pri filmu (Hopper) ali televiziji (vsi ostali že priznani in izkušeni režiserji, ki jim je malo bolj svoboden čas pustil tudi nekoliko več kreativne in miselne svobode). Dva režiserja, Schlesinger in Antonioni, sta celo evropska gosta in bi bilo vsaj od njiju pričakovati novih pogledov in drugačnih, bolj objektivnih doživetij ameriške situacije. Treba pa je poudariti, da je tudi pri ostalih režiserjih, in to je morda sploh ena poglobitnih značilnosti novega ameriškega filma, opaziti vpliv Evrope, tako v stilskem kot miselnem pogledu, in morda prav tu tiči vzrok, da nam je ameriški film kar naenkrat postal blizu in simpatičen.

Ena največjih sprememb je gotovo tudi ta, da ti filmi niso več spektakli, čeprav iz tega še ne sledi, da je fotografija slaba, prav nasprotno, in da v njih ni več herojev.

To so v bistvu anti-herojski filmi, filmi črnega humorja, ciničnih dialogov, revščine, neprijetne perverzности in odvratne brutalnosti.

To so komorni filmi, največkrat gre za par, moški-moški ali moški-ženska, lahko je tudi trikotnik, a ne v starem smislu ljubezenskih zapletov, filmi, kjer so junaki le navidezni junaki, saj so v glavnem vsi izobčenci ali na dnu družbe ali pripadniki manjšin, hippiji, homoseksualci, Indijanci, kavboji, intelektualci, ljudje, ki čakajo uresničitev mladostnih sanj, ljudje, ki se zavedajo lastne anahronosti in neprilagodljivosti, ljudje, ki iščejo svobodo, lastno identiteto, ljudje, ki navadno izgubijo boj, a do konca upajo. Vsi ti ljudje nekam potujejo, iščejo sanjsko deželo, a beg je prav tako halucinacijski kot kakšen LSD izlet. Zato bi lahko imenovali njihova potovanja potovanja »razočaranj«, konec je s heroizmom, čeprav nekateri junaki nosijo imena nekdanjih herojev, ali pa prav zato, kot Captain America, Billy the Kid, Butch Cassidy, Sundance Kid. Ceste so nevarne (Goli v sedlu), mesto je nevarno (Polnočni kavboj, Jagode in kri, Zabriskie Point), povsod tiči nevarnost, nekdo s puško v roki, ta bo ustrelil ljudi, ki predstavljajo zanj svobodo, katere sam ne more imeti (Goli v sedlu, Zabriskie Point, Butch Cassidy, Jagode in kri). Kdor je za hip svoboden, plača svojo svobodo s smrtjo.

Mar deluje Michael  
Wadleigh, režiser filma  
WOODSTOCK, pod  
taktirko gospoda  
Boga?, se sprašujejo  
sodelavci filmske  
revije Positif



Najmočnejši in skupen element vseh filmov je destrukcija — destrukcija vseh in kakršnih-koli iluzij — avtodestrukcija — konec je ameriškega sna.

Padec herojev dobiva tako širše dimenzije, od izgubljenih nedolžnežev do politične in moralne vizije pokvarjenosti in propada.

In ker je Amerika tako zelo navezana na še polpreteklo zgodovino in mit, deluje v tej smeri najmočnejše morda prav Goli v sedlu, ki je iskanje izgubljenega raja, pionirskih časov in hippy-skupinah, neke vrste narobe western, kjer Billy in Captain America potujeta z zahoda na vzhod, podoživljata čas, se srečata z izprijenostjo in tradicionalnim nasiljem, kljub temu pa filmu ne manjka neke cinično-humane vizije, ali vsaj želje za boljšim svetom (besede advokata) in obsodbe sedanosti s koncem, ki je gotovo eden najmočnejših v sodobnem filmu v svojem krutem obupu.

V takem vzdušju bi se marsikdo pridružil Antonioniju, ki v zadnjih sekvencah požene v zrak ves ta pekel in golazen današnjega sveta, kjer svoboda in čista ljubezen nimata prostora. Vendar pa način prikaza dá slutiti iluzoričnost teh želja; in morda od tod toliko cinizma v skoraj vseh scenarijih teh avtorjev, na drugi strani pa formalna lepota, kot bi z njo hoteli ubežati grdoti stvarnega sveta.

In tu je še Woodstock, posneti shod pol milijona mladih, ki so preživeli tri dni miru, ljubezni in glasbe. Gledalec postane ganjen in prevzet ob tako lepi ideji, a bati se je, da njihova pasivnost le ni kos življenjskih krutosti in najboljši izhod iz nje, kar se lahko danes vidi na mnogih melanholičnih in od mamil spačenih obrazih hippijev širom po Ameriki.

Kljub vsemu pesimizmu, ki ga ti filmi prinašajo, pa so vseeno prav oni tisti, ki odkrivajo drugo lice Amerike in morda do neke mere kar vsega sveta, saj je treba priznati, da se ta ameriški film vključuje ne le v svetovno ekonomiko, ampak tudi svetovno misel, in zaradi tega so deležni vse naše pozornosti in pohvale. Dajejo nam upati, da se tudi v Ameriki razvija in obstaja ob strani komercialnega filma, ki izrablja celo tako aktualne teme, kot so študentski upori (Jagode in kri, tudi Antonioni v Zabriskie Point se spretno izogne vsaki opredelitvi), in filmov tako imenovane nove romantike (Ljubezenska zgodba), da torej živi osebni, pošteni, avtorski film, ki sedaj, in upajmo da bo to dosegal tudi v prihodnje, pomaga oblikovati novo družbeno zavest in novo razumevanje umetnosti.

# nekaj besed o francetu kosmaču

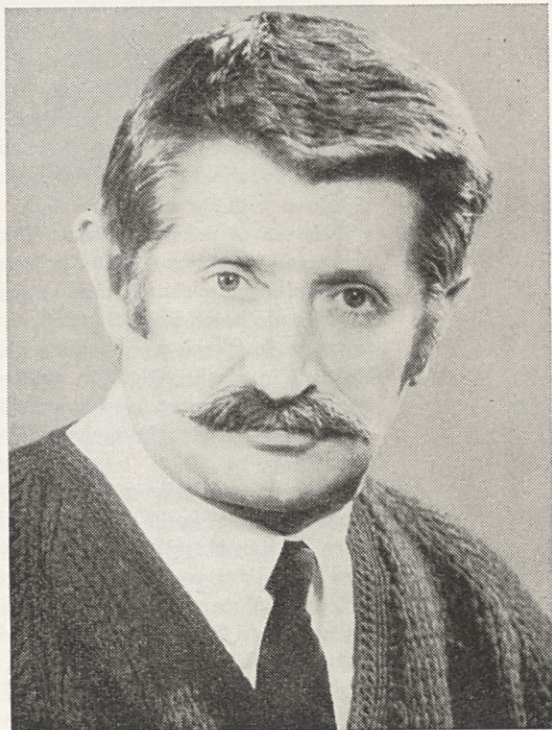
(govor v kinoteki ob 25-letnici njegovega filmskega dela)

marjan brezovar

Dovolite, da vas v kratkih, bežnih črtah spomnim na nekatere značilnosti bogato razčlenjenega filmskega dela Franceta Kosmača, ki prav te dni slavi svoj delovni jubilej ob 25-letnici filmskega dela. Samo spomnim, zakaj predstaviti ga le v nekaj stavkih je seveda nemogoče.

Njegovo filmsko delo se ne omejuje, kot je znano, zgolj na eno filmsko zvrst, pač pa skuša Kosmač vedno najti ustrezno obliko za svoje filmske preokupacije, zato njegova pot ne vodi, kot je običajno, od kratkometražnega k celovečernemu filmu, pač pa domala hkrati posveča pozornost vsem filmskim žanrom in se v njih izraža. Zakaj poglobitno mu je, da lahko s filmsko transfiguracijo izpoveduje svoje misli in spoznanja; zanje vedno išče primerno snov in obliko.

Prvi Kosmačevi dokumentarni filmi so zanimivi po svoji idejni osnovi; dokumentarni posnetki so zagnano prizadeti ter mobilizacijski in očitno je avtorjevo izhodišče, da mu je svet predmet, ki ga lahko obvladujemo z zanesljivimi načrti. Ta idejna izhodišča so dobila svoj pristen izraz v filmih JESEN MED TRTAMI in V BORBI ZA PLAN. V njih je svet jasen, pregleden; ni nikakršnih vprašanj, ki bi bila zunaj območja človekove volje in moči. Prav tako



pregledna in k čistosti uravnana je formalna faktura filmov; njen namen je, da bi bila misel čimbolj pregledno in učinkovito izražena.

Načelo preglednosti, jasnosti, zanesljivosti, čimbolj vsestranske informacije je navzoče tudi v filmu OTON ŽUPANČIČ. Kolikor mogoče vsestransko je orisan pesnik, in vsi materiali, ki so bili režiserju dostopni, so združeni v poetov portret; ta naj ne bi predstavljal samo pesnika, pač pa tudi njegovo človeško osebnost. Kosmačeva misel je jasno razvidna: Župančič nam je lahko vsestransko zanesljiv duhovni vodnik.

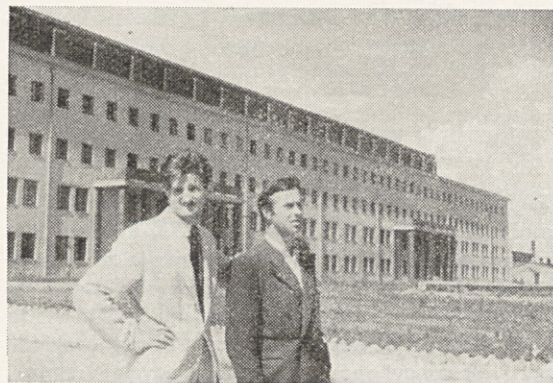
Zanimiv in docela nov pogled v Kosmačev filmski svet dajeta filma MRTVAŠKI PLES in GRAFIKA ČLOVEKU. V njiju se Kosmač ne zadovolji s korektnim zapisom likovnega dogodka, pač pa odkriva filmski ekvivalent likovni temi, ki ga inspirira, da iz elementov likovnega sveta ustvarja novo estetsko vrednoto. Gradivo mu je vzpodbuda za filmsko misel, saj likovne elemente organizira tako, da dobe nove razsežnosti. Kosmač je pokazal v obeh filmih rafiniran čut za specifično filmskega jezika; podrobnejša preiskava bi pokazala, kako domiselno zna v najrazličnejših kombinacijah izkoriščati elemente filmskega izraza, samo da dobi njegova zamisel čimbolj učinkovit izraz. V obeh filmih se javljajo nova občutja. Svet ni več enovit, harmoničen in obvladljiv; javljajo se vprašanja, ki si jih naša volja ne more podrediti in jih učinkovito razrešiti. Oglašja se vizionarnost, tesnoba, smrt; svet, ki ga zdaj Kosmač izraža, je svet vprašanj, za katera ni takoj pri roki trden in zanesljiv odgovor, in avtorja očitno zanima prav perlustracija neskončne množice nerazrešljivih precepov, ki spremljajo našo življenjsko pot.

Nove Kosmačeve ideje prihajajo ostro do izraza v igranem filmu, kjer avtor še laže podreja gradivo svoji zamisli. Oglejmo si stisko s časom v filmu DESET MINUT PRED DVANAJSTO! Mar ta groteskna bitka za čas ne zakriva naše temeljne resnice, da nam ta igra, živčno hlastava in lažna hkrati, omogoča, da se ne srečamo sami s seboj, da si ne pogledamo v oči. Faktura filma je daleč od realizma; situacije so pretirane do absurdnih razsežnosti, priglane do take meje, da se v njih ohranja samo temeljna resnica, ki si podreja življenjska fakta. — Celo v lirično zasnovanem OBLAČKU IN OBLAKIH se oglašajo zvoki propada in uničenja. In naposled še film BITKA ZA RAVNOTEŽJE — tema, ki prebuja v Kosmaču vrsto odmevov, hkrati pa je tudi notranja struktura filma odprta in omogoča vrsto asociacij v gledalcu.



Režiser France Kosmač in snemavec France Cerar pri snemanju kratkega dokumentarnega filma NAJBOLJŠI SO ZMAGALI, leta 1947

France Kosmač s slovenskim gledališkim igralcem Stanetom Česnikom v studijih Barandowa na Češkoslovaškem, leta 1948





Delovni posnetek s snemanja igranega filma KOPLJI POD BREZO iz leta 1953

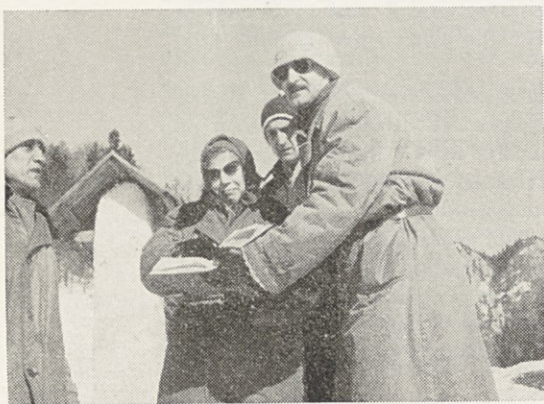
Zanimiv pogled v ustvarjalne vzgibe Franceta Kosmača daje film KOPLJI POD BREZO, ki osvetljuje njegov odnos do literature kot predloge za filmsko adaptacijo. V filmu je razvidno, da se Kosmač ne podreja literarni predlogi, ampak mu je le-ta vir za nove inspiracije. Kosmač je sicer res zasnoval scenarij na osnovi motiva Prežihove novele Vodnjak,

v njem pa je vrsta novih snovnih elementov, organiziranih v sklenjeno celoto; v njenem notranjem ustroju se je izrazil predvsem Kosmačev odnos do teme, ki jo pripoveduje. Kosmač je zgodbo določene socialno motiviral in je vnesel vanjo socialne konflikte, vendar je hkrati tudi podčrtal tragične razsežnosti, ki se dvigajo nad socialni kontekst.



France Kosmač v Dubrovniku leta 1955

S snemanja celovečernega filma LUCIJA leta 1964



Tako Kosmač v filmsko prepričljivi, skoraj baladno grozljivi govorici pripoveduje, zakaj se je junak moral odločiti za akcijo, hkrati pa ohranja junakov usodni boj z naravo, v kateri kljub silni volji in jasnemu cilju tragično propade. Pa vendar se — za razliko od Prežiha — pri Kosmaču oglašajo, resda diskretno nakazani, novi vidiki: z otrokom se podaljšuje junakovo življenje pa tudi njegovo dejanje dobiva svoj smisel in potrditev.

Kosmač v filmu KOPLJI POD BREZO suvereno obvladuje snov in jo podreja svoji zamisli. Njegova posebna, individualno obarvana filmska govorica je usklajena s temo, ki jo pripoveduje. Še posebno vrednost pa daje filmu vizualna kultura, ki jo izpričuje film in ki je že sama po sebi estetska vrednota; pri Kosmaču je mimo tega še smiselno in funkcionalno podrejena notranji strukturi filma.

Prvi Kosmačev celovečerni film DOBRI STARI PIANINO opozarja na vrsto režijskih kvalitet. Kljub temu da je film pravzaprav mozaik različnih zgodb, jih je Kosmaču uspelo čvrsto povezati v notranje sklenjen organizem. Pokazal je smisel za risanje portretov in za njihovo diferenciacijo, saj sicer ne bi mogel ohraniti preglednosti spričo množice življenjskih usod, ki jih prikazuje film. In kljub temu da v filmu razpada svet na dva nasprotujoča si pola, Kosmač vendarle ne shematizira junakov, in ohranja njihovo človeško individualnost.

V LUCIJI Kosmač ponovno oživlja svoje zanimanje do literature, ki pa se ji tudi tokrat ne podreja, ampak ustvarja na njenem temelju nov svet. Mladinski film TI LOVIŠ pa kaže, da zna Kosmač odkrivati otroški predstavní svet in se uživljati v njegovo optiko.

Nove vidike v Kosmačevem ustvarjanju odpira PETA ZASEDA. Tokrat ni več konflikta med dvema diametralno nasprotujočima si svetovoma, pač pa se pojavlja spopad predvsem znotraj ideološke skupnosti. Znotraj nje se pojavi sum, ki razkrajja kolektiv. Če so za Kosmačeve prejšnje igrane filme tako značilni otožni toni spričo žrtev, ki jih terjajo nove vrednote, je zdaj atmosfera v filmu docela druga: moreča, težka, brezsmiselna.

Kosmačevi pogledi na svet niso, kot je razvidno iz filmov, statični in nespremenljivi; Kosmač je živ in nemiren ter svoja idejno estetska izhodišča oblikuje in dopolnjuje. V svojih filmih ni šablonski in se ne omejuje na hladno registracijo snovi, pač pa je vedno bolj ali manj razviden njegov odnos do teme, ki jo prikazuje. Prav zato so Kosmačevi filmi izraz njegove osebnosti, njegovih pogledov na svet in življenje.

# erotika v filmu

6

raymond durnat

V tretji epizodi racionalizem podivja in se prepleta z drugo temo, namreč s temo matriarhata. V svojem filmskem kriticizmu je razvil Kast teorijo, da smo na robu ere matriarhata. V načelu vsaj je ženska emancipirana, enaka in neodvisna in vsi znaki kažejo, da bo postala z družbenim razvojem še bolj emancipirana in neodvisna. Okvir filma je lov na divjad, kjer nosijo dekleta prav tako kot fantje puške in sklepajo stave — so v četi »prostovoljci«. Kastovo trditev, je videti, da podpira še ena točka, vsaj, če pod matriarhatom razume prevlado ženske v čustvenih stvareh. Moška erotika je tesno povezana z nasilnimi občutki, z javno agresivnostjo, nasilni občutki pa so v modernem svetu zapletenih rutin, prepletajočih se urnikov, sej in sestankov ter na pritisk gumba delujočih strojev huda ovira, če niso zelo ostro nadzorovani. Moški živijo bolj kot ženske v skladu z načeli in kodeksi in so zavoljo zdajšnjega ideološkega toka pogosto v čustvenem pogledu bolj obotavljivi kot ženske. Razen tega je veliko doslej pomembnih vidov moške iniciative zasenčila orjaška kolektivnost modernega življenja (državna intervencija, nabori, moč kapitala). Iz teh in še številnih drugih razlogov je videti, da se je položaj, ki je vladal — če moremo upoštevati vedenje na filmskem platnu kot nekakšnega vodnika — do zgodnjih tridesetih let, obrnil. Prej so bili celo mladi moški proti ženskam »očetovski« in ženske so se delale, kot da so večno nedorasle in brezmočne; zdaj pa trpi najhujše muke doraščanja najstnik, medtem ko se dekleta laže in prej uravnovesijo. Dandanes so seksualni objekti čemerni, možati, samoučiteljski moški (Brando, Dean) in sočna, neposredna ženska, ki ni prav nič v zadregi (Marilyn, B. B.). Ker je postalo očarljivi objekt tabuja bolj nasilje v seksualnosti kot pa sama seksualnost, je vamp spremenil spol in Brando je Garbo petdesetih let; B. B. pa si je v mnogih filmih prilastila vlogo »ljubi in pusti jih«, ki je bila nekoč moška prerogativa.

V filmu **Le bel age** poziva Amazonka svoje sobojevnice k polnočnemu sestanku, v teku katerega sklenejo, kateri fant naj bo kateremu dekletu par. Ta utopični predračun pa se skazi, ko živčnost najbolj občutljivega dekleta (Françoise Brion) romantika razdraži. Še zmerom je v njem dovolj mazohista, da mu je ljubša dotlej neranljiva Ursula (Ursula Kubler-Vian) in dovolj moškega, da zamaja čoln, ko jo zasleduje. Muhe in strast imajo besedo — pari se ponovno združijo, neracionalno in srečno, razen uboge preostale, Françoise. Ne preostane ji drugega, kot da kakor more prikrije svoje srčne bolečine in zavrne tolažbo, ki ji jo nemara lahko nudi postarni romanopisec (Boris Vian); saj jo prav vztrajno zasleduje. Videti je, da poseeblja prijazno, pa trdno modrost, zavestno sprenevedanje, ki ni paberkovanje za frivolnostjo, temveč njeno živo središče. Sreča je arhitektura, disciplinirana struktura.



Junaki tega filma, ki ni toliko drama v konvencionalnem smislu besede kot ekvivalent Platonovemu **Symposionu** ali Peacockovemu **Headlong Hallu** so togi kot vsi junaki satir in znanstvene fikcije; njihov mali svet je hermetično zapečaten in ločen od našega neurejenega sveta ter nekakšen duhovni »Erewhon«, »hrabri novi svet« (bolj v Mirandinem smislu kot v smislu Aldousa Huxleya), ki nas čaka prav zelo kmalu in je podvržen vsem shematizmom, ki izvirajo iz dejstva, da je film nekak manifest. Obžalujemo lahko, da se je Kast omejil na relativno ozek razpon temperamentov — zakaj ni čisto gotovo, da je ginokracija, vlada žensk, res že pred nosom; očetovski, piratski in oblastni moški pa so zmerom med nami; in škoda, da se ni ukvarjal z vprašanjem, ki ga je odprl film **Par**. Toda to širše vprašanje pogosto uporabljajo puritanski moralisti, da odvrnejo pozornost od libertinskih postulatov in njihovega izziva.

Naslov **Le bel age** ne pomeni samo »blaženih dni«, temveč tudi »zlato dobo«; pripoveduje o tem, kakšno bi lahko bilo življenje, ko bi se nekatere bolj opogumljajoče sodobne tendence utrdile in razvile. Ti mladi ljudje so si pridobili jasnovidnost in kontrolo, ki sta potrebni za »igro«. So zgled civiliziranega, amoralnega ideala, proti kateremu naj bi se mladina zaupno napotila, tudi če ga ne bo nikoli dosegla; viteškega libertinstva. Razlika med tem hedonističnim viteštvom in surovim čutnim egoizmom, ki ga je skušalo krščanstvo prikazati kot edino drugo možnost, je, da si jemlješ svoboščine v okviru prijateljstva in obzirnosti do ekipe ali, v širšem pomenu, vsakogar, ki razume pravila igre.

Ta pravila lahko opredelimo tako, da jih primerjamo z nekaterimi drugimi pristopi, ki jih Kast namenoma ignorira. Prvič, seveda, je sumljiva odsotnost obstreta grešnosti, ki ga je staklo okoli spolnosti in čutnosti krščanstvo. Štejejo ga za bolezen in huje, za nalezljivo bolezen. Torej v filmu ne izkorišča noben fant in nobeno dekle partnerjevega občutka krivde, razen romantičnega junaka v svojem mazohističnem obdobju; njegova ljubica pa ga nato takoj — in po pravici — odslovi. V dolgi (in nemara omejujoči) tradiciji francoskega racionalizma (La Rochefoucauld, Stendhal), skuša Kast razlikovati seksualni instinkt, družinsko celico in »ljubezen« **tout court** in skuša rajši doseči enakovredno zlitje strasti in užitka, kot pa globoka čustvena doživetja in zapletanja. Zato Kast prav nič ne upošteva »agnostičnega« puritanizma, ki igra v mišljenju njegovih angleških sodobnikov tolikšno vlogo. Protestantizem jim je zapustil dediščino skoraj nezavednih predstav, da je ljubezen zavoljo užitka čustveno sterilna, ker lahko samo globok, trajen, žrtvujoč se odnos obogati (ali vsaj ne orevni) udeležence; ali prepričanja, da je film, ki analizira predavanje ljubezni zavoljo užitka, nevredno frivolno v primerjavi s filmi o socialnih problemih; ali da lahkoten pristop k ljubezni, ki ga ne bremeni občutek krivde, nujno pomeni razvrednotenje partnerjeve osebnosti, ker ga gledaš »zgolj« kot seksualni objekt; ali da ima seksualnost manj zveze z zavestnimi človeškimi užitki kot s temnimi bogovi, mavricami in pernatimi kačami. Že mogoče, da v pravem, naravnem razvoju dogodkov ljudje teže k nekakšnim osnovnim družinskim zvezam; to pa nikakor ne jemlje »blaženim dnevom« bogastva, lepote in dražljivosti.

Bolj presenetljivo je, da film, katerega pripovedovalec trdi, da je psiholog, ki se pravkar ukvarja s psihoanalitskim študijem, niti ne omeni Freudovega vztrajanja pri bistveni in bežni ambivalentnosti človeške narave in neprestani smrtnostni podlagi ljubosumja, tekmovanja, krivde in sovraštva v njej.\* Toda film seveda prikazuje ravnanje **civiliziranih** ljudi, ki so se naučili kontrolirati in skrivati svoja čustva. Zdravljenje romantika je v discipliniranju. Jacques izgubi Alexandro, ker kuha mulo. Françoise konča tako, da pred

---

\* Vprašanje ljubosumja, ki je osrednje vprašanje erotične morale in izvira (gledano zelo shematsko) iz ojdipovega kompleksa in — še prej — iz otrokovega sovraštva in zavisti do dojk, nudi koristen zgled za razliko med pred-freudijansko in pofreudijansko libertinsko filozofijo. Večina pofreudijanskih libertincev je bila racionalistov v tem smislu, da so skušali analizirati iracionalne strasti in jih obrazložiti kot racionalno razložljive egoizme. Takšen je npr. Hosseinov odgovor ljubici v **Bojovníkovem počitku**: »Ljubosumja ni. Gre samo za najčistejšo obliko domišljavosti — ranjeno prevzetnost.« Pofreudijanec bi nemara pripomnil, da prevzetnosti ni — gre samo za najbolj nečisto obliko zavisti in ljubosumja.



romanopisecem skriva svojo žalost. Kast daje človeški naravi isti odgovor kot vsi moralisti: kultura in lepo vedenje so **kontrolirana** človeška narava, gre za umetno stavbo, ki jo je zgradil človek iz nagonov, ki so si preveč nasprotni, da bi bili vredni človeka. Hkrati s filmi **L'eau à la bouche**, **Ljubimca** (Les amants) in **Jules et Jim** utrjuje film **Le bel age** osnovno konvencijo nove morale. V tradiciji **Bežnega srečanja** mora partner, ki čuti hrepenenje po drugem ljubimcu, to hrepenenje zatreti; v tradiciji nove morale mora partner, ki čuti ljubosumnost, zatreti svojo željo po posedovanju. Disciplina ni nič manj huda in nemara finejša. Vsekakor pa je ideal, ki ga propagira Kast, razumnejši, ustrežnejši in bržčas tudi bolj uporaben kot tisto, kar se je krščanstvo tako dolgo in tako grozno neuspešno trudilo izsiliti.

Seveda se nam Kastovi junaki lahko zde nekam ledeno popolni in njihova kultura tako vljudna, vzvišena in shizofrenična kot kultura na otoku Bali; in zdi se nam tudi, da se Kast ogiba polnega udara prvega stavka v nekem La Rochefoucauldovem izreku: »Pameten človek lahko ljubi kot norec, ne pa kot bedak.« Iz tega razloga nemara filmu, ki po svoje, dokaj vzvišeno, dosega vizualno in dramatično zelo lepa mesta, manjka tista lirična senzualnost, ki je v filmu **L'eau la bouche** tako živo oznanjala, da je »copulare est orare« in da ta dvojna fizična molitev lahko brez nadaljnega doseže altruistično blaženost, ki je večja od duhovne blaženosti osamljenca. »Kama«, ki skoznje dosežejo hindujski ljubimci božansko, pomeni pač prej »poželenje in užitek« kot pa romantično mistiko.

**Le bel age** se konča s srečno preureditvijo parov, ki ustreza tradicionalnemu »poročila sta se in živela srečno do konca svojih dni«. Film ne obravnava poroke, ker je za njegovo tezo poroka nebitvena. Zelo malo libertinskih filozofij napada institucijo zakona in vzajemne zvestobe kot take; njihova polemična ostrina je običajno obrnjena proti temu ali onemu **vidu** zakona — zatiranju ženske, absolutni neločljivosti zveze, »lastninskemu« konceptu medčloveških odnosov — ki ovira partnerja, da se ne moreta svobodno in scela prilagoditi drug drugemu, ker vztraja pri njunem slepem pokoravanju prokrustovski postelji dogme. Najbolj odločno so napadli psihološko svetost zakonske zveze ne libertinci, temveč religiozni in politični reformatorji od Platona do sv. Pavla in Hieronima, pa tja do Engelsa.

Sicer pa so se na raznih krajih sveta uveljavile razne oblike in vrste zakonske zveze in dokazale, da so življenja zmožne; in čeprav je monogamija gotovo normativna, je videti koristno, če razlikujemo »zlito«, »zaprto« in »odprto« monogamijo. V prvi je družina najbolj intimna celica dokaj intimne, kohezivne skupine, plemena ali kibbutza; v »zaprti« monogamiji vlada ideja, da so seksualni odnosi divje in ljubosumno ekskluzivni, ideja, ki je pogosto izpeljana do skrajnosti, naj bi učinkovala retrospektivno in večno; devištvo je kar najbolj dragocena stvar in bog ima rajši, če se vdove ne poroče znova. V »odprti« monogamiji pa je intimni osebni odnos osnovna zveza in možje in žene različnih temperamentov se glede vsega ostalega dogovore različno.

»Odprta« in »zaprta« monogamija sta tudi lahko »zlití«, in »odprta« moralnost lahko da gleda na zakonolom veliko strože kot »zaprta«, ker lahko da deluje »zaprta« monogamija na legalistični osnovi in vsebuje tiha svetohlinstva, kar se tiče »male papanove medinette«. Zakonske zveze v **Le bel age** bodo prav gotovo zelo »odprte« in obstajale bodo zato, da bi ljubezen zavoljo užitka trajala (in nemara, da bi ustvarila trden okvir zelo majhnim otrokom), ne pa zato, da bi omejevala partnerjevo pravico, da si premisli. Ta stalnost tudi ne bo vsebovala laži otrokom glede medsebojnega odnosa staršev; če v tej smeri nadaljujemo, si lahko predstavljamo tudi nadaljevanje filma **Le bel age**, v katerem bodo otroci nemara šteli »ekípo«, v kateri starši žive, za nekakšno širšo družino — prav kot se vloga staršev razširja v neki drugi »promiskuidni« kulturi, namreč pri Samoancih. Saj, precej idej filma **Le bel age**, ki se utegnejo zdeti v svoj občutek krivde zapredenemu Evropejcu kot »nezrelo sanjarjenje«, so Samoanci, Trobriadijci, Murie in drugi moralno-kulturni sistemi, ki so jih odkrili antropologi, izvedli; in izkazale so se kot prav obstojne. **Dolce vita** intelektualcev v Fellinijevem filmu kaže smešno izkoreninjenost, ki je posledica

hrepenenja po tujih običajih, ki so sicer teoretično možni, pa jih naš kulturni kontekst in iz njega izvirajoča pogoditev naše osebnosti v praksi izključujeta.

Zato pravimo Kastovemu filmu, da je utopičen. Upajmo pa, da bodo filmi sedemdesetih let še naprej preučevali te probleme prek značajev, ki bodo upoštevali etiko lakoničnega hladu (dandanes ji pravimo »nevezano« obnašanje), pa jih hkrati ne bo sram čustev, ki se bodo drznili trepetati od sreče in glasno trpeti in jim bodo stvari prav tako globoko in odločno mar, kot so bile velikim viktorijancem. Človek sanja o Emannuele Rivi in Okadi v **Hirošimi, moji ljubezni**, o Albertazziju in Déphine Seying v **Lani v Marianbadu**, o Monici Vitti in Gabrielu Farzettiju v **Avanturi**, o filmih, ki bodo kombinirali evropsko iztanjšanost z ameriško primitivnostjo in se izpeli do tako pomembnih in zrelih moralnih potrditev, kot smo jih doživeli v velikih filmih o morali našega desetletja: v Beckerjevem **Les amants de Montparnasse** in **Le trou** in v Buñuelovem **Cela s'appelle l'aurore**. Splet te »visoke resnobe« z dovolj resnično in globoko čustveno perspektivo, da obsega tudi vulgarnost in izbruhe, je poskusil Visconti v filmu **Rocco in njegovih bratje**. To je bil nemara prvi »anti-cool« proti — mrzli film, proslavljanje barbarske preprostosti čustvovanja, kakršne od velikih filmov Kinga Vidorja sem nismo več doživeli; filmov, ki so od **Velike parade** leta 1925 pa do **Ruby Gentry** leta 1954 potrjevali, da človeško poželenje lahko vzame v zakup tudi smrt in prisili usodo — naključje, da ga uboga.

## ŽLAHTNI DIVJAK

Veliko filmov je romantično zagovarjalo libertinsko nedolžnost Južnega morja proti napadu civilizacije — posebno W. S. Van Dyka **Bele sence Južnih morij** (White Shadows in the South Seas — 1928) in F. W. Murnaua **Tabu** (1931). Prvi komercialni film, zasnovan na antropološki osnovi, pa so **Divji nedolžneži** (The Savage Innocents — 1961) Nicholasa Raya. Čeprav je film posnet z angleškim, francoskim in italijanskim kapitalom, je po duhu čisto ameriški in je eden izmed maloštevilnih poskusov, ki jih je tvegala kak ameriški režiser, da bi preiskal seksualno moralo druge vrste.

Kljub zvezdnikom, ateljejskim posnetkom in pripovednim prijemom prenese Rayev študija eskimskega življenja brez nadaljnega neizbežno primerjavo s Flahertyjevim nemim filmom **Nanuk** (Nanook of the North), ki je po duhu in slogu popolnoma drugačen. Flaherty je gledal vsako družbo, primitivno ali drugačno, v zmerom monotono istih obrazcih truda in nedolžnosti in ga vse drugo ni niti najmanj zanimalo. Rayev film je seveda stiliziran, je pa človeško in antropološko polnejši.\*

Rayev film ne obravnava izključno, da, niti prvenstveno ne, seksualnih odnosov; druge teme vsebujejo vztrajanje pri »divjosti« (uboj polarnega medveda) in pri stoičnosti, ki ga deli Ray z drugimi takimi angostičnimi ameriški moralisti, kot sta Huston in Hawks. Avrelijskega junaštva te filozofije ne kazi ameriški strah zavoljo nasilja in njegove moralne potrebnosti. V Rayevem filmu **Upornik brez razloga** (Rebel without a Cause) strmi James Dean v planetariju v zvezdno neskončnost in sliši od predavatelja neizprosno končni **Ne** veselja človeškemu rodu. V **Divjih nedolžnežih** potrđita povsod navzočo negacijo mrzel sneg in led; toda človeška srca in telesa ju smelo izzivajo. Predaleč bi nas zavedlo, ko bi skušali podrobno obravnavati vse teme tega filma; toda njegovo široko platno veljavno namešča erotično temo filma na širšo kulturno bazo.

\* Absurdno je odklanjati ta film zaradi zelo očitno proiciranih ozadij; prav tako bi lahko zahtevali, da morajo pripluti na gledališki oder prave ledene gore. Tudi tega, da Anthony Quinn in Yoko Tani kot eskimski mož in žena pogosto samo približno posnemata eskimske kretnje in izraze in ne podajata natanko njihovega »avtentičnega tkiva«, ni kdo ve kako važno. Predstavljajmo si ju kot dva »prehodna« lika, ki posredujeta med svojima originaloma in nami. Lahko bi upravičeno govorili o »polovični abstrakciji«, toda na tej ravni dela dejansko večina filmov, dokumentarnih in igranih. Film nikoli ni bil v jedru realističen ali neo-realističen — čeprav esteti tega dejstva začuda kar nočejo priznati. Méliès, Sennett, Griffith, Murnau, Dreyer, Bunuel, Eisenstein in drugi pa so to spet in spet dokazali.

Ěskimski obiĉaji potrjujejo svetost druŹine — druŹbene in gospodarske skupnosti — zankavajo pa splošno veljavnost naŹe zaprte ljubosumne monogamiĉnosti. Skoraj v prvem prizoru je Inuk (Anthony Quinn) mraĉen samec, ki ga vpraŹa brat: »Bi se rad smejal z mojo Źeno?« Veĉkrat poprej je bila ta ponudba sprejeta. Inuk pa vljudno odkloni, ker njegovega problema »sposojanje« ne bi reŹilo; njegov problem je, da nima druŹine. Ker pa je dokazal, da je dober lovec in lahko poskrbi za svoje, si kupi ĉedno Źeno Asiak (Yoko Tani) in Źena je s kupĉijo zadovoljna. Ćprav kontekst lojalnosti druŹine, ki je osnovana na ravni preskrbovanja, poskrbi za to, da tega zakona ni mogoĉe pomeŹati s »skupnim gospodinjstvom z Jonesovimi«, je motiv obojestransko zadovoljive kupĉije koristno nasprotje romantiĉno asketskimi idejam, da je sebiĉnost nekako irelevantna ali celo sovraŹna pravi ljubezni, ki ji kar preradi pripisujemo nesebiĉnost.\*

\* Kot tako pogosto skriva tudi v tem primeru navidezno spoŹtovanje do erotike v resnici poskus vzdigniti jo v sfero, ki je tako eteriĉna, da nas v praktiĉnem Źivljenju ne bo kaj preveĉ motila. Element samoŹrtvovanja — in neclus erotiĉne ljubezni je izgovor, da zatreŹ njen bistveno negativni pol, obrambo poŹelenja in gona, brez katerih je strast pasivna in melanholiĉna. KrŹĉanski in agnostiĉni puritanci z zdruŹenimi moĉmi pogosto trde, da se moramo, ravno ker so erotiĉni goni tako mogoĉni in lepi, izogibati vsakrŹnega tveganja, da bi jih »poniŹali« s »priloŹnostnimi« stiki (ki ponavadi vsebujejo prijateljsko ljubezno à la Kast ali Doniol-Valcroze). Ta argument se da dejansko obrniti: moĉ in lepota erotike napravita, da je za zdravega, normalnega ĉloveka priloŹnosten kontakt neŹkodljiv uŹitek. Posameznikov temperament doloĉa, kaj naj sam sebi svetuje. »Puritanski« argument je nemara naj-prikladnejŹa generalizacija za device, sicer pa naj velja samo za ljudi, katerih obĉutek krivde je posebno izraziti. Dokazati skuŹamo, da je resniĉni motiv »puritanskega« pristopa Źelja, da bi groŹnje (»poniŹal boŹ svojo duŹo z golim obĉutkom«) preoblekli v nekakŹno oblubo (»erotika je sveta«). Źe mogoĉe. Mogoĉe je celo, da spominja njegova svetost na krŹĉansko stanje milosti, ki ga je mogoĉe neprestano obnavljati; in ta obnova ni odvisna od dejanj, temveĉ od duha, ki jih vodi.

Martine Carol kot Lucrezia Borgia v istoimenskem filmu reŹiserja Christiana Jacquea (1953)



Po prizoru na tržišču z belci, kjer v skoraj boleči napetosti čakamo, ali bo preveč nedolžni Inuk ponižal svojo ženo pred surovo hihitajočo se pohotnostjo, ki je značilna za našo belsko civilizacijo, zgradi Inuk svoj iglu. V njem ga obišče bel misionar in Inuk mu vljudno ponudi ženo — v odgovor dobi užaljen in žaljiv izraz gabljenja in groze. V tem udaru dveh kultur je misionar tisti, ki je brezobziren do moralnega kodeksa gostitelja in njegova naključna smrt ne simbolizira **izraza krivde, temveč destruktivni vpliv bele moralke**. Inuk od začetka do konca ne čuti nobene krivde; samo njegova dobrovoljnost prepreči, da se grda situacija na trgovski postaji ne razvije v hudoben prepir; če pa mu umre sorodnik ali prijatelj, se ne čuti za to kdo ve kako odgovornega.

Ta stvarni pogled na smrt zavisi od strogega kulturnega kodeksa in panteistične enosti z naravo. Ko Asiakina mati začuti, da je stradajoči družini v breme, sama zaostane v snegu, da bi umrla. In drugi sprejmejo njeno žrtev čisto naravno. To samoumevno darovanje in sprejemanje ne pomeni toposti, temveč je, nasprotno, del vezi, ki veže generacije med seboj. Mati pouči hčerko o podrobnostih poroda, preden umre; in ko se otrok rodi, je, kot bi se mati vrnila.

V drugem smislu gre za bolj mitično zvezo s cikli narave. Staro mater ubije beli medved; tega pozneje ubije Inuk in njegovo meso zagotovi družini življenje. To čudno spajanje svetega obhajila in kanibalizma odmeva še v zabavni podrobnosti: Inuk in Asiak imata močne zobe in sta morala zato žvečiti hrano namesto stare matere ter ji jo zlivati v usta; isto morata početi za otroka. Telesnost teh dejanj, občutek toplih teles sredi belih prostranstev, je prisoten ves film kot v očarljivem prizoru, ko greje Asiak moževe noge na prsih, da jih obrani ozebe. Eskimski običaj »drgnjenja nosov« je razložen kot čutno uživanje pri telesnem vonju in toplem dihu. Če nam gre ob misli, da žveči zet hrano svoje tašče, malce na bruhanje, ali ni razlog v tem, da je naše navidez profilaktično vztrajanje na fizični izolaciji v prvi vrsti izraz erotičnega tabuja za čutni kontakt, tabuja, ki prevzame obliko gnusenja ob misli, da bi se dotikali teles, ki erotično **niso** privlačna? V nasprotju s to civilizacijo, ki sloni na topli bližini, umre Injumu sovražni Montie tako, da pade v morje in se v nekaj sekundah strdi v led. Simboličnost te smrti je zelo primerna.

## TAKO TE LJUBIM, DA BI TE KAR UBIL

Otožni podton frivolne ljubezni izvira nemara v končni analizi iz odsotnosti velike strasti, ki je z njo nakazana. Erotična ljubezen je lahko »une passion disciplinée«; toda **Divji nedolžneži** (The Savage Innocents) nas opominjajo, da je erotika orožje narave proti izumretju vrste. Absolutna in brezkompromisna je kot smrt; stavila je na trajanje, stanovitnost; in je — kot vojna igra — pripravljena v svoj namen povzročiti, tvegati in sprejemati tudi smrt.

Erotično nasilje je — še bolj kot samo nasilje — poglavitni adut grozljivk. Fantazijski element ima tudi nalogo, da napravi grozo neresnično in zato narahlo frivolno. Prevssem pa naj pomaga približati in prevesti pratipe erotičnih strahov in sovraštev, ki ga navdihujejo. Veliko nezavednih gonov in idej je mogoče filmati samo v fantazijski obliki, ker so v resničnosti nemogoči; ustrezajo pač otroškim domišljijam in jih odrasel duh ne more več razumeti.

Erotične asociacije so zelo očitne ob vseh različicah iste teme, ko v osrednjem prizoru sijajni toda zli Veleum obljubi okovani plavalaski nesmrtnost, v ta namen pa ji mora najprej potisniti svojo malo injekcijsko iglo v blede, zviyajoče se meso — njegov slaboumni grbavi pomočnik in orjaške podgane v kletkah pa nas opozarjajo na to, kolikokrat so se že njegovi eksperimenti ponesrečili. Draculov smrtni poljub je nemara spomin na dojenčkovo željo, da bi kanibalsko sesal materine prsi do smrti. Mleko postane kri. Vsi napadalci iz 20 000 fantomov, z onkraj groba ali iz veselja, tisti vznemirljivi mehurji, gobe in orjaške gorile z biološko tendenco použiti človeška bitja ali kontrolirati njihovo



Marion Michael v filmu LIANA, DEKLICA IZ PRAGOZDA (1956)

voljo ali jih raztrgati na kose ali uničiti svet, izvirajo dejansko iz pokopališč našega Nedomljivega notranjega prostora onkraj zavestnega. Ščip vzdigne plimo nagonov, človek postane volkodlak in zasušnjuje, trga, skruni lepi spol, ki je njegov zakoniti plen. Ali pa paralizirana zavest dobi novo mamilo in dr. Jekyll postane Mr. Hyde.

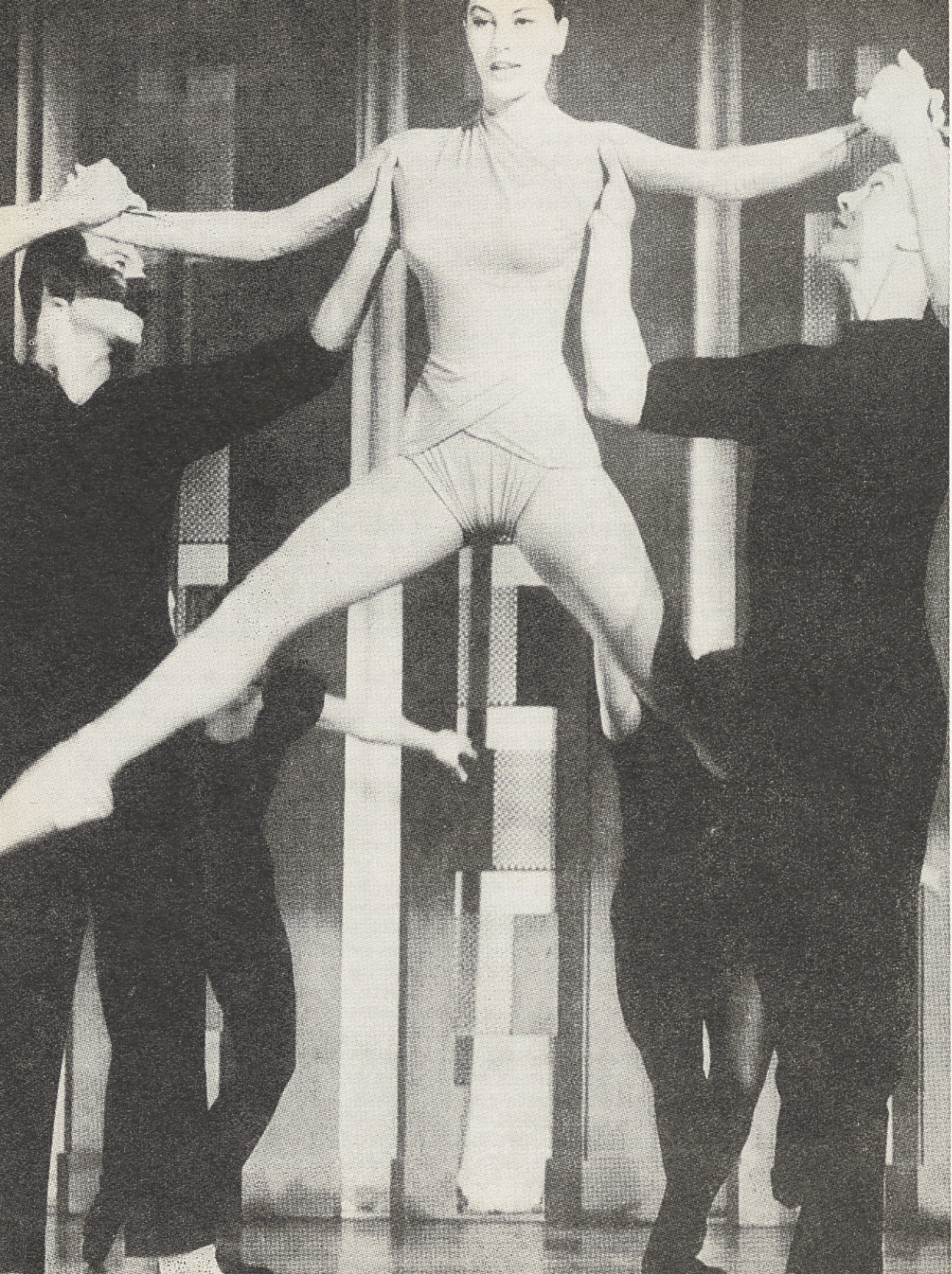
Običajno se fizična groza prepleta s kako temo, ki kaže na duševno neurejenost. Blazna logika znanstvenika, njegov prometejski gon, da bi obvladal naravo, izdelava pošast, ki je njegov dvojnik. Mrzli znanstvenik je super-ego »nepriustranskega« puritanizma. Dr. Frankensteinov M. Hyde je Pošast, ki jo je zamesil iz udov, ukradenih na vislicah, sestavljenih in sešitih in oživiljenih prek ukradenih možgan nekega mrtvega kriminalca. Roman Frankenstein ni sodobna »srhljivka«, kot misli večina, temveč jo je leta 1812 napisala žena pesnika Shellyja bolj ali manj v tradiciji tedaj modernih »gotških« romanov groze.

Njena tema je na eni ravni antiprometejska, ker obsoja prevzetnost modernega človeka, ki si prilašča ustvarjalnost, pripadajočo po pravici Stvarniku (ki ni toliko krščanski Bog kot nekakšna enakovredna poganska življenjska sila). Na drugi ravni pa je Frankensteinova brezbožnost sprevržena odločitev, da bo ustvaril človeško življenje brez pomoči spolnosti — brezbožnost, kakršno je štelu viktorianstvo po tradiciji sv. Avguština pravzaprav za ideal, ki ga je žal tostran groba težko doseči. Na tretji ravni pa je roman in še bolj klasična filmska adaptacija, Jamesa M. Whaleja mórasta verzija erotične fantazije, ki je podlaga mamine laži otročičkom: »Dobili smo te pri mesarju.« Le da to pot ne gre za mesarjeve kavljve, temveč za vislice in medicinski razsol in mesar te ne razseka na koščke, temveč te sešije iz koščkov.

Frankensteinov laboratorij je zapuščen kamnit stolp vrh griča — klasična sanjska kamuflača za falos vrh mod. Doktor in njegov bebavi pomočnik čakata na nevihto in ko se zasveti blisk, se »embrionični« skupek odpadkov starih trupel začne vztrajno, oh, tako vztrajno napihovati z nekakšno Liebestod oteklino vse do vrha. Frankensteinova Norost je Nabrekajoči Stolp. Nič presenetljivo ni, da pošast (Boris Karloff) ravno na višku filma znova in zadnjič pobegne, prihiti na poročno slavnost svojega okrutnega stvarnika in seže naravnost po belo oblečeni nevesti (Valerie Hobson).

Neštete bolne šale tega filma dopolnjuje odličen izbor skrbno zamišljenih »naivnosti«. V prvem navoju zakriči Frankenstein: »Zmerom sem hrepenel po tem, da bi ustvaril človeško življenje: in po primernem premoru vpraša njegova nedolžna nevesta: »Kako?« V nadaljevanju **Frankensteinova nevesta** vzklikne izobraženi učenjak: »Nič ni tako očarljivo kot ustvarjalno dejanje,« tako očarljivo je, kratka, da zanemarja ženo in dela sam ter tako ustvari nekakšno prihodnjo Mrs. Hyde — toda ta izboljšani Model 2 (Elsa Lanchester) vrešči in se kar kuha od porogljivega sovraštva, ko se zastareli Model 1 zaljubljeno pomika proti njej. V nasprotju z Evo ljubi bolj svojega Stvarnika kot pa druga, ki ga ji je določil. Vsak dvom o intelektualni prepredenosti, s katero James Whale uporablja arhaično »operno« in »gotško« govorico, nas mine ob prizoru, ko nosi ljubeč oče truplo svoje umorjene hčerke iz gozda, kjer ga je Pošast popustila. Na vasi praznujejo. Zvočni trak je poln hripavega smeha in vesele plesne muzike in otrokovi mrtvi viseči udi se zibljejo v groteskni parodiji plesa in košček belega stegna, ki se prikazuje med debelo črno nogavico, seksualizira truplo dekletca, ki še ni doseglo zrelosti. Film si mimogrede privošči malo lolitovske nekrofilije. Podoba otroškega posilstva se ne pojavi na platnu, temveč v zavesti gledalcev tudi v King-Kongu, kjer se strašansko simpatična 50 m visoka gorila zaljubi v vreščečo Fay Wray, ki ima vsega skupaj kakih 154 cm.

Medtem ko so grozljivke tridesetih let nekako rapsodične, je cikel, ki nastaja od srede petdesetih let pa do danes ponavadi bolj nonšalanten, pa hkrati bolj znanstven. V nekem smislu je razlika med **Draculom** Toda Browninga 1(931) in istoimenskim filmom Terencea Fisherja (1958) podobna razliki med zgodnjo »gotško« romantiko romana **The Castle of Otranto** (Otrantski grad) in sijočim draguljem Baudelairovega **Cvetja zla** (Les fleurs du mal), katerih iztanjšana **delectatio morosa** množicam filmskih gledalcev ni niti najmanj tuja. Grof Dracula Bele Lugosija, črn in napetega obraza, je zapeljiv zato, ker je tako do





kraja zal; Dracula Christopherja Leeja pa je tako zal, ker je tako nasladen. Pa vendar si film še ni drznil prikazati dveh najbolj ogabnih izumov Brama Stockerja v njegovi knjigi, ki je »popartistična« klasika — namreč kako grof Dracula prinese svojim vampirskim »nevestam« v črni torbi zvičajočega se novorojenčka, da bi ga použile; in pa Draculovo vztrajno zahtevo, naj junakinja dopolni njuno mistično poroko tako, da bi mu sesala kri iz prsi — ta obred je prav posebno ogaben zato, ker njegovo telo ni samo 500 let staro truplo nezaslišane fizične moči, temveč se je tudi sposobno spreminjati v netopirje, volkove, pse in črn čad.

Med »liričnimi« grozljivkami zadnjega časa so vredni omembe filmi Rogerja Cormanovih **Propad hiše Usher** (The Fall of the House of Usher), **Vodnjak in nihalo** (The Pit and the Pendulum), **Prezgodni pokop** (The Premature Burial) in **Zgodbe groze** (Tales of Terror), kvartet adaptacij E. A. Poa na dve temi, namreč pokopavanje živih in katalepsija. Pri Poeju je Corman izgubil svet ameriške podzavesti. Ta kultura, ki sta jo učinkovitost in moč tako obsedli, da je v moški domišljiji postala celo »mom« nekakšna možača, Amazonka s šestimi pištolami iz **Johnnyja Guitara**, in je tako puritanska, da se boji ženski skoraj enako kot pederastije, tako optimistična, da zanikava smrt, obup, zgodovino in očetovo avtoriteto, tako zapredena v zaskrbljeno družabnost, da je fizično in emocionalno hipohondrična, krije namreč v sebi pekel svojega skritega zanikanja: Poejev svet samotarjev v svilenih smokingih in jutranjih haljah, ki so vsi tako izbirčni, da so skoraj že poženščeni, ki jih hromi dedno prekletstvo in so obsedeni od strahu, da so živo pokopali ljubljeno ženo — saj to so sami hipohondrični »državljeni Kanik« v zavetju razpadajočega, z rdečimi svečami osvetljenega Xanaduja. Mumije Cormanovih junakov so prababice Normanove »momine« mumije v Hitchcockovem **Psycho**. Junak **Psycha** Norman Bates (Anthony Perkins), občutljivi mladi morilec, potrjuje skrivno čustveno bližino med prekipevajočim ameriškim najstnikom in zvezdnikom najboljših Cormanovih adaptacij Poca, Vincentom Priceom, ki je bil dolgo časa priljubljen filmski grešni kozel, pa naj je igral kultiviranega mehkužneža ali očetovsko barabo. Cormanovi filmi so Poejev svet, kot odseva skoz nekaj konvencij filmov B kategorije, pojem skoz Freuda in nazadnje skoz filmski slog, ki je tako linearen in bleščeč kot slog Oscarja Wilda. Vsi filmi so najbolj učinkoviti pri prvem gledanju in so prej travmatične izkušnje kot pa umetniška dela v konvencionalnem pomenu besede. Vendar pa vsebujejo bogat roj klasičnih **morceaux de bravoure**, ki stko tako globoko in robato čustveno očaranje, da spremene gledalca v sanjača in ga prizadenejo z mórasto blaznostjo prav zaradi svoje estetsko brezbožne zveze z vulgarnostjo stripovskih »grozljivk« in ekspresionizmom barvnih filtrov: Usherjevi pokvarjeni predniki, ki reže se mežikajo, ko spravljajo sanjajočega gledalca v svojo kripto lupozne barve; ljubka mešanka z velikimi zelenimi očmi, bebamim smehljajem in jeklenimi rokami, ko davi svojega vdanega brata sredi poskakajočih plamenov; lepa mlada bolnica omahuje v pastelno-barvni nočni srajci okoli srednjeveških mučilnih priprav, ki ščegečejo njen skriti sadizem; Ray Milland meče z lopato zemljo na obraz svoje hudobne žene, ki leži, zvezana in z začepljenimi usti na glini izkopanega groba; in zabavno pošasten prizor, ko Peter Loore, zaripel pijanec, ki je pravkar zazidal svojo ženo in njenega ljubimca, zaman skuša odpraviti dva nezaupljiva stražnika in ga hkrati preganja privid, da se njegovi spektralni žrtvi žogata z njegovo odrezano, na vratu krvavečo glavo, ki leti iz rok v roke in zaman kriče prosi usmiljenja.

»Mrzla« groza je na prvi pogled videti kot lirizem, ki se je medpotoma spotaknil; številni kritiki so odklonili klasične primere te zvrsti kot nekaj, o čemer sploh ni vredno zgubljeni besed. Množice, ki imajo bolj zdrav instinkt in se odzivajo moderneje, pa so jih razumele. Dogajajo se, kot »rapsodični« filmi, v oddaljenih gradovih, mlinih sredi močvirja, podzemnih laboratorijih. Njihovo dogajanje je, kot v »rapsodičnih« filmih, zaporedje sprevrženosti in okrutnosti. Toda prizor za prizorom se odigrava mirno, mehko, počasi, **proti** viharnemu učinku, ki je v naravi osnovne ideje in **proti** hrepenenju občinstva, da bi slednjič prišlo do spopada, protesta, ogorčenja in groze. Med mirno, preudarno zagrešeno

Cyd Charisse in Fred Astaire (levo) v Minnellijevem filmu THE BAND WAGON (1953)

okrutnostjo in čustveno »sprostivijo« je postavljena bariera; to so včasih ironično indiferentne frivolnosti; včasih sijajni detajli elegantnega dekorja, oblačil in vedenja: in včasih — denimo v **Draculu** Terenca Fisherja ali v **Frankensteinovem maščevanju** (*The Revenge of Frankenstein*) nostalgичno oživljanje viktorijanskega sveta. Občinstvu se zde grozote filma manj grozne kot čuti, da bi morale biti, in ta občutek brezčutnosti postane mrzla, ironična histerija, ki je sama po sebi vir moralne negotovosti. Tako obleže v **Frankensteinovem maščevanju** brezbrizno na mizi dve očesni jabolki s pripadajočimi vozli živcev, medtem ko baron Frankenstein (Peter Cushing) s svojim asistentom mirno razpravlja o etičnem vidiku tega, da bi svojim pacientom vzel popolnoma zdrave ude in jih uporabil kot dele svojega Stvora. Kamera skrbno zapisuje razvijanje možgan, ko jih spuste iz platnene vreče v vrč s sterilno tekočino in ostuden rez poveže rezilo giljotine, ki drvi navzdol na nedolžen tilnik, z rdečim vinom, ki ga nalivajo iz vrča v dva kozarca v veselem gostilniškem prizoru.

Mojstra in so-stvarnika tega sloga sta v Franciji Georges Franju in v Britaniji Terence Fisher, le da ga ustvarja Franju zelo zavestno, Fisher pa intuitivno. Videti je, da prinaša primerno katarzo tope moralne paralize, ki jo občuti človeštvo v zvezi z moderno vojno, ki terja, da morajo civilisti trpeti mrzlo, racionalno planiran masaker nedolžnih moških, žensk in otrok — ali pa pristajati nanj. Moralne in ideološke spremembe našega časa so pripravile ljudi do tega, da niso kdo ve kaj naklonjeni spontanemu moralnemu ogorčenju in hkrati naglo pojemajo tradicionalne sadomazohistične sprostivke (pomislimo samo, kako upada popularnost telesnih kazni in lisic, ali kako na široko se uporabljajo anestetiki). Ljudje imajo danes manj priložnosti »pravično« sprostiti svojo okrutno žilico, pa se začenejo svoje krutosti bolj zavedati in jih bolj teži. Zato se z užitkom in olajšanjem predajajo fantazijski sprostivki, ki jim jo preskrbi zmerom ustrežljivi kino. Sadišni občutki, ki so jih nekoč občutili predvsem do »hudobnežev«, prihajajo zdaj bolj na površje, posebno proti stranskim osebam, in se ukvarjajo z njim mirneje, ker gledalec ve, da bi, če bi ga vtaknili v uniformo, mogoče in verjetno bombardiral ženske in otroke in se čutil pri tem znatno manj krivega, kot bi se moral.

**Bombajski dobavitelji** (*The Stranglers of Bombay*) Terencea Fisherja kristalizirajo dva zelo sodobna pristopa k nasilju — ostro zavest erotičnega vznemirjenja, ki ga prinaša, in metodičen pristop k množičnemu ubijanju (tukaj evocira Resnaisov dokumentarec o nacističnih uničevalnih taboriščih **Noč in megla** — *Nuit et Brouillard*). Še bolj grozljivo je to, da so morilci iskreni verniki, ki davijo počasi, da ne bi užalili predmeta svojega češčenja, boginjo mater Kali. (Zgodba sloni na resničnem dogajanju; izgovor, da davljenje ni »prelivanje krvi«, spominja na analogno argumentiranje inkvizicije, da je sežiganje živih krivo-vercev v popolnem skladu s krščansko etiko in ideali.) Dvema učencema, ki sta tako prostaška, da pobijata zaradi osebnega dobička, ne pa v večjo čast Kali, izžgo oči in iztrgajo jezika; takoj potem ležita skrčena na tempeljskih tleh in njuna obraza sta podobna živim lobanjam. Ta dva živa ostanka spravijo v kletko za morebitno poznejšo rabo; novi privrženci bodo na njihju nemara izvedli prvo davljenje, ki jih bo uvedlo v red. Pohabljanje in umore gleda od blizu ena izmed spremljevalk taborišča tega kulta (Marie Devereux). Pri tem stisne v očitnem erotičnem vznemirjenju koleno in bok nekega sovornika; njeno obilno, razkrito poprsje pa prav lahko zbudi podoben erotičen užitek v poprečnem gledalcu. Ujetnikoma v ječi meče suh kruh in vodo tako prezirljivo, kot bi bila svinje in ju smehljuje se gleda, kako rijeta po blatu, da bi prišla do svoje hrane; njen materinski kras je znova razgaljen pred njunimi praznimi očesnimi duplinami in ustvarja nekakšno ironijo: »ko bi to videla, bi ju mučilo; pa jima niti to ni dano«. »Mučilna« tema se pojavi znova, ko privedejo belega junaka (Guy Rolfe) k štirim kolom, zabitim v tla dvorišča v opoldanskem soncu; kot vedno dekoltirana, Marie mirno zliva hladno vodo v pesek, da jo lahko vidi in sliši, ne more pa je doseči. Tema prsi in pohabljenja odmeva v kipu same boginje Kali, katere viseči seski so karikatura dekliničnih prsi, vretenasti jezik pa ji visi iz ust, kot bi se norčevala iz pohabljenja obeh grešnikov.



Nicole Badal in Peter van Eyck v filmu LABIRINT Rolfa Thieleja (1959)

Toda tonovski način filma se počasi spreminja do strašno mrzlega prizora, ko se dvajset ali trideset ubijalcev plazi h karavani spečih trgovcev in popotnih, ki se zbude, ko začutijo zanko okoli vratu. Ostanek dne mine tako, da nosijo trupla v plitev množični grob in jih mirno spuščajo vanj, vendar jim poprej še razparajo trebuh, da ne bi napihnjeno črevesje vzdignilo zemlje in izdalo, kje so pokopani. Film, ki so ga reklamirali kot »strangloscope« (davilai-scope) je zgrozil celo samega režiserja, ko si ga je šel pogledat v celoti.\*

\* Pri teh izvajanjih ne obravnavamo morebitnih učinkov erotičnih filmov in grozljivk na moralo občinstva. Morda pa velja pripomniti, da nismo z ničimer trdili, bodisi da izdajajo grozljivke posebno pokvarjen okus ali da kvarijo občinstvo.

Čeprav so naša izprijena erotična sanjarjenja običajno tako otročja, da jih v resničnost kratko malo ni mogoče prenesti, je čustvena sila, ki jih napaja, dovolj dinamična, da terja vsaj nekakšno parafrazo v dejanju. Nič ni bolj značilno za današnje domotožje po nasilju kot to, da je bilo nedavno tega posnetih cela vrsta filmov o posilstvu in seksualnem umoru. Med njimi so Bergmanov DEVIŠKI VRELEC, Viscontijev ROCCO IN NJEGOVI BRATJE, de Sicovi DVE ŽENSKI, Garfeinov NEKAJ DIVJEGA in Hitchcockov PSYCHO. Film Ingmarja Bergmana je neprecenljiva reakcionarna študija erotike; kazji jo samo sentimentalni finale. Okolje je skandinavski srednji vek. Mlada devica (Birgitta Peterson) jezdi v dragoceni obleki na sejem. Ustavi se in deli kosilo s tremi umazanimi kozarji; eden med njimi je še deček. Zavist in njena nezavedna seksualna oholost spodbudita oba moška, da jo posilita; deček ves zgrožen opazuje to početje.

Bergman noče odvrniti kamere od poteka posilstva; toda če si ogledamo fizične podrobnosti tega dejanja, je čisto nerealistično lahko. Izredno ostudni učinek tega prizora nastane zavoljo seksualno-moralne polarnosti. Ves film prikazuje čistost in nečisost z izrazito čutnimi podobami. Plavalasi sijaj Birgitta Peterson, njena bogato izvezena obleka, obsončeno jezero, mimo katerega jezdi — vse to je v živem nasprotju z blatom muzajočih se kozarjev in njihove sokrivke, hudobne, umazane noseče deklice s krastačo, ki jo je skrila v hlebec kot sestavni del poganske kletve. Dobro in zlo nista več moralni abstrakciji, temveč prvotni lastnosti, fizično stanje bivanja. To spremešavanje duha in čutnosti daje posnetkom v cape zavitega moškega telesa, ki leži med belimi, mehкими, odprtimi dekletovimi stegni, nekakšno tragično erotiko. V bližnjem posnetku vidimo moškega, kako »prisluškuje«  
svojemu užitku in nenadoma se proti njegovi volji spustita na njegov obraz mir in spoštovanje. Prihodnji bližnji posnetek prikaže napeti obraz žrtve; sončni žarek ga obsije in osvetli in prikaže na njem užitek, ki je njeno poslednje ponižanje. Če bi živela dalje, bi jo ta užitek oskrnil; jasno nam predoči, kako brezosebnost našega mesa ponižuje srce. Ostudni položaj pozna trenutek nezemskega miru; pa se groza takoj spet povrne. Surovež stoji ves osramočen in razočaran kraj svoje ponižane žrtve in vleče hlače čez golo zadnjico, ki ji kamera privošči bežen, zasmehljiv posnetek.

Užitek je bil brezpomemben, posilstvo je narekoval preblisk hudobije, zavisti. Ko izbruhnejo čustva omamljenega dekleta in začne ihteti, nato pa divje tuliti, posiljevalec tega ne more prenesti; utiša jo s krepko vejo. In brž, zasmehljivo brž, je deklice samo še truplo.

Pozneje prosijo kozarji za prenočišče na domu njenih staršev, ne da bi vedeli, kam so zašli. Njena mati odkrije zločin; očeta, nekoč strogega kristjana, zgrabi spet mrzel, odločen poganski gnev in po obrednem očiščenju posiljevalca ubije. V nenadnem besu ubije napol po naključju tudi dečka, ki je bil komaj kaj več kot zgrožen opazovalec.

Skrusen od bolečine in kesanja krikne oče v nebo po pojasnilo — in nenadoma bruhne pri njegovih nogah čudežno na dan deviški vrelec. Razkrilo se je, da je vzorec dobrega in zla zapletenejši kot čutna metafora. Dekletova nezavedna seksualnost je pomagala sprožiti zločin. Dekla, s katero je bil vase zaverovani oče strogo ravnal, jo je v kritičnem trenutku zapustila. Posiljevalca sama na sebi nista bila hudobna — umor je povzročil prej njun sram in boj proti njemu, kot pa preračunljiv poskus zločin prikriti. Oče na dečku parafrazira zločin obeh beračev na dekletu. Tudi čistost ima svojo krastačo v hlebcu. Po vsem tem je čisti vir, ki privre na dan pred očetovimi nogami, hudo neprepričljiv. Ko bi ga občutili kot božje znamenje, da je deklice nekje, nekako živa in znova čista, bi očetovo jobovsko predajo vsaj razumeli. Videti pa je, da je ta vrelec nekakšno metafizično tolažilo in zato — ne pa morda zaradi slabo opravljenega dela pirotehnika ali rekviziterja — ga občutimo nekako tako, kot bi laterna magica Abta Voglerja — iz Bergmanovega filma OBRAZ — znova začela »čarati«  
svoje sleparije.



Gina Lollobrigida okoli leta 1950

Japonski filmski strip-tease



Veliko pomembnejše kot ta pilepljena morala je dejstvo, da normalni gledalec skoraj nujno simpatizira z očetovo krvoželjno maščevalnostjo. Prisvojimo si zakon taliona »zob za zob«. Film je nepozabna pridiga o potrebi po redu in zakonitosti, o erotiki kot hudičevem dejanju, tako zlem, da ubijanje in umiranje ni previsoka cena, če hočeš pred njim ubraniti svoje otroke, o čistosti kot čutni stvari. Zločin posilstva je vreden smrtno kazni in veliko gledalcev bo pripravljeno očetu odpustiti nezgodo z dečkom. Torej nas navsezadnje posilstvo globlje razbesni kot umor, devištvo nam je dragocenejše od življenja — brž ko opustimo »razumno« stališče, da spol v resnici ni kdo ve kako pomemben. Ljubezen je več kot igra; je tudi totalna vojna, v kateri ni izključeno nobeno grozodejstvo.

## POROKA MED NEBOM IN PEKLOM

V filmu MODERATO CANTABILE zasliši Jeanne Moreau, bogata ženska, ki jo je zakon brez ljubezni zdolgočasil do nekakšne žive smrti — čeprav ima rada svojega otroka — zategli, rapsodični smrtni krik dekleta, ki je žrtev umora iz strasti. Ta zločin jo tako prevzame, da jo zvabi v nekakšno ljubezensko razmerje z delavcem v moževi tovarni (Belmondajem) in iz dna srca si želi, da bi iztisnil iz nje prav takšen krik groze in ekstaze hkrati. V tistem trenutku bi spoznala skrivnost sreče, stanje večne samopozabe in potešenosti. Enako roti Emanuele Riva, dokaj hladna in neprijemljiva junakinja filma HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA svojega japonskega ljubimca za teden dni, naj jo pohabi, napravi grdo, tako da nihče več ne bo razumel, kako jo je mogel kdaj kdo ljubiti. Rada bi bila skažena in požgana kot žrtve atomske bombe. V Mockyjevem filmu PAR prevara Juliette Mayniel svojega občutljivega, pa nemara ne dovolj gospodovalnega moža z zapeljivcem, ki se je loti namenoma robato, surovo in ceno. V vseh treh primerih je moški zgolj erotični objekt, rabelj, ki ga je dejansko izbrala ženska sama.

Orgazmu velikokrat pravijo »la petite mort« mala smrt, užitek premaga naš jaz in pod plaščem nežnosti dobe celo sado-mazohistični občutki simbolično podobo. Poljub postane nasilen kot ugriz in — kot pravi Jean Harlow Jamesu Cagneyu v JAVNEM SOVRAŽNIKU, da ga ljubi, ker je ubijalec, ki je potreben materinske nežnosti — »Ti ne daješ, temveč jemlješ in jaz bi te lahko ljubila do smrti«. V orgazmični smrti **ega** se togost zavestnega jaza razpusti in zdrkne v kaos nezavednega, kjer se zgubi ves občutek za čas, prostor in ločeno osebnost — ljubimca postaneta večna, vesoljstvo v sebi, enotnost. Naša nezavedna duševnost napravi takšne enačbo: ekstaza = trajnost = smrt; enačbo, skratka, ki jo poznajo religiozni mistiki. V »mali smrti« se zlijeta »smrt« in ekstaza. Zato je »smrt« v erotičnem smislu na nasprotnem tečaju od smrti v dobesednem pomenu. Ostane pa skupni element predaje in tudi nasilja.

Globina erotičnih občutkov vsebuje hrepenenje po absolutnem — bodisi v predanosti, vznesenosti ali trajanju; prepustiš se do kraja. Če govorimo o absolutnostih, ne mislimo na abstraktne bitnosti, ki obstajajo v nekakšnih metafizičnih nebesih (ali peklu). Seveda nastopi vznesenost samo na trenutke, trajanje je podvrženo nestanovitnosti, ločitvam, smrti in vsem drugim božjim delom, katerih dedič je človek; in »predanost« je relativen pojem. Še zmerom pa so lahko **absoluta** v tem smislu, da znajo doseči tolikšno intenzivnost, da zažive v naši duševnosti kot ideal, upanje, spomin, zavoljo katerih so celo najdaljši in najbolj žalostni presledki ne samo znosni, temveč vredni tega, da jih doživimo.

Viktorijanci so verjeli v te tri absolutnosti — cena, ki so jo plačali za to, pa je bila, da sta jim kruto vladala avtoritarna tesnoba in občutek krivde. Danes se nagibamo k temu, da ne verjamemo v nobenega izmed njiju. Naše »pomanjkanje zadržkov« je v resnici samo kompromis; z njim se skušamo zadovoljivo izviti iz puščobe in negotovosti, ki nam ju nalaga naše nepoznavanje erotike kot absoluta, ki je vanj zapletena vsa naša

osebnost. Naše poželenje, ki je naša moč, je spodkopano ne s prepovedmi, temveč s skepto in zasmehom, racionalizirano na podlagi negotovih in nepovezanih teorij o tem, da je čustvena »zrelost« odsotnost »otročjih« občutkov. To odsotnost pa lahko ustvarita samo omejevanje in zadrževanje. Resnična zrelost je vzdrževanje kar najboljšega ravnovesja med temi »otročjimi« absoluti. Vse obsegajoča intenzivnost se ne zmanjša, samo njena osnova se poveča in zato postane stabilnejša. Otrok je nezrel, ker more doživeti samo eno čustvo hkrati; odrasel človek pa lahko hkrati doživi in spoji različne in nasprotno impulze v »razpoloženja«, lahko združi izražanje samega sebe s spoštovanjem do

Prizor iz filma LJUBIM, LJUBIŠ... režiserja Alessandra Blasettija (1961)



drugih in nadomesti sebičnost ali odvisnost s sočno dobrohotnostjo — ali bi vsaj moral biti zmožen vsega tega. Strast, moč in nasilje so bližnji sorodniki — zato so pri erotiki, prav kot povsod drugod, prvič nujno potrebni in drugič neizbežni morala, disciplina in zadržki te ali one vrste. Vprašanje je, kakšna morala, kakšna razporeditev idealov in tabujev utegne povzročiti pri ljudeh, katerih značaje bo oblikovala, najmanj prikrajšanj in trpljenja.

Prav tako resno podcenjevanje erotike in strasti zagreše tisti »racionalisti«, ki ne vidijo, da je fizični užitek samo del erotike in si domišljajo, da je »svobodna ljubezen« sama na sebi vesoljno čudodelno zdravilo. Ne občutijo pač melanholije, ki je neizbežno povezana s kontracepcijo ali tragičnega podtoka abortusa. Včasih se celo povzpno do lažnega prepričanja, da takšna mračna čuda, kot so umetna oploditev, evgenični programi in možnost prisilnega načrtovanja družine, ne nalagajo prizadetim nobenega čustvenega napora, ki ga ne bi mogli odstraniti z nekaj pametnimi besedami.

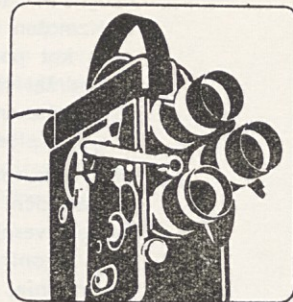
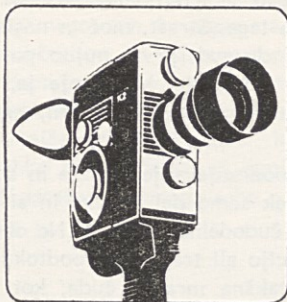
Videti pa je, da so začele sociologija, antropologija in psihologija, posebno pa še psihoanaliza, ustvarjati dokaj veljaven, objektivni jezik za izražanje vse globine, nasilnosti in zapletenosti naših src in tako zagotovile nekakšno »uravnoteženo središče«, ki se uveljavlja enako uspešno proti surovo »znanstvenemu«, pristopu kot proti iracionalnim dogmatikom, pa tudi proti nadutemu »razumevanju« in »zdрави pameti« sredi med obema.

## V TRENUTEK ZAJETA VEČNOST

Ljubezenska zgodba, ki hoče biti globoko erotična, ne sentimentalno romantična, mora ustvariti posebno seksualno intenziteto. To doseže s tem, da potrdi neseksualno integriteto obeh individuov, da prikaže širok razpon in težo njunih življenj in lojalnosti, neizbežne notranje prepreke, ki jih ustvarjajo represije (krivda, strah), in ambivalence (sovražna ljubezen) in pa vsaj nekaj biološkega konteksta erotike (smrt, samota, čas, razmnoževanje).

Višek DVOBOJA NA SONCU je skoraj šolski primer za globoko erotičen film. Lewt (Gregory Peck) je razdril Pearlino zaroko z bratom (Joseph Cotten), dekle zapeljal in zavrzel in je iz slepega negativnega ljubosumja ustrelil najprej njenega prvega priletnega zaročenca (Charles Bickford), zdaj pa še svojega brata. Pearl jezdi v pustinjno, kjer se Lewt skriva, da bi ga ubila. Drug drugega smrtno ranita in Lewt, ki ga je rana nenadoma rešila dotedanje sebičnosti, spozna, da jo ljubi. Pokliče jo in dekle se s težavo vleče skozi prah, da bi se mu v smrti pridružila. Njeno zvijanje in plazenje mimo skal, da bi dosegla svojega demoničnega ljubimca, je prav tako orgazmično kot nabrekli višek »smrti iz ljubezni« (Liebestod) in enako presenetljivo kot elizabetinski monolog. Smrt, erotična »smrt« in obojestransko sado-mazohistično sovražstvo, so orkestrirani v en sam prizor, katerega atmosfera je tako gosta, da bi jo lahko rezal. Lewt umre nekaj trenutkov prej kot Pearl in vsi gledalci si obupno žele, da bi mu sledila v smrt. Njuna zgodba postane indijanska legenda in na kraju, kjer sta umrla, vzcveti kaktus z rdečim cvetom, simbol združitve moškega in ženske, podoben šipku in roži, ki vzcvetita na grobu ljubimcev v angleški ljudski pesmi. Ado Kyrrou opisuje v svojem enciklopedičnem delu o LJUBEZNI IN EROTIKI V FILMU prav tako lep prizor iz drugega filma Kinga Vidorja, tudi z Jennifer Jones v glavni vlogi. V RUBY GENTRY se ljubimca vozita v odprtem avtomobilu po pesku, tik ob oceanu, ki jima namaka kolesa. Vse hitreje vozita: v boju z vetrom, ki ga povzroča njuna hitrost, moški in ženska umolkmeta; skupaj sta. Hitreje, še hitreje. V nekakšni erotični blaznosti spešita po tej neskončni obali, zatakmeta prestave, splezata zadaj na sedeža, se objameta in dopustita, da ju njuno demonično vozilo zanese daleč ven med valove.

# festivali



avellino

## dvoboj na filmski levici

stanka godnič

Neorealizem je postal pomembno poglavje filmske zgodovine, torej filmske preteklosti. Njegova dediščina pa je bolj živa in aktualna kot zapuščina marsikatero druge filmske smeri, vsaj v njegovi domovini. V duhu neorealistične dediščine se je izoblikovalo filmsko stremljenje, ki so mu privrženci nadeli ime »novi neorealizem« in se z zanimivim, idejno dokaj trdno izoblikovanim prispevkom oglašava v zmešnjavi mnenj in pogledov na tako imenovani politični film.

Novi neorealizem ni včerajšnja domislica. Že dvajset let zaporedoma mu je posvečen svojevrsten festival v eni najrevnejših in najbolj zaostalih pokrajin italijanskega Juga, v irpinskem mestecu Avellino, kjer za njim trdno stoji predvsem mlada študentovska publika. Na povabilo organizatorja, člana selekcijske komisije, člana žirije, skratka Alfa in Omega avellinskega festivala prof. Camilla Marina smo lahko lani v decembru поблиže spoznali to na zunaj skromno, a po vsebini zanimivo in bogato filmsko prireditev.

Z italijansko filmsko in filmsko politično avantgardo se lahko srečamo na marsikaterem festivalu. Še najbližje stike z njo sta nam doslej dajala festival v Pesaru in zadnja leta simpozij italijanskih in jugoslovanskih filmskih delavcev v Lovranu. Povsem oseben, a vendarle zanimiv je vtis, ki ga naredi na udeleženca okolje teh filmskih srečanj. Pesaro in Lovran sta udobni, že kar svetovljanski in odprti turistični mesti. Avellino pa je kraj sredi dežele, ki je posebljenje tiste življenjske, eksistenčne in socialne stiske, katera nujno vodi v protest proti od vsepovsod pritiskajočim družbenim krivicam. Čeprav leži v zaledju turistično razgibane nepeljske obale, do njega še ni segel blažilni ekonomski vpliv mednarodnega turizma. In čeprav jim nekaj na novo zgrajenih hotelov, predvsem pa na novo speljana avtomobilska cesta obljublja nekaj turističnega blagoslova, ne prekinja zložno hribovite panorame dežele daleč naokoli noben tovarniški dimnik. Ob novi avtomobilski cesti se vrste razpadajoče kmetije in pristave, tudi bolj ohranjene,



a brez znaka življenja. Morda ga je pregnala prav nova cesta. V okoliških vasicah najde izletnik s polknami trdo zaprta okna in vrata, potepajoče se kužke, gruče otrok, včasih kakšno samotno dekle ali ženo — moškega pa skorajda lahko išče z lučjo. Šli so za delom na italijanski Sever, v Nemčijo, čez morje. Mnogi se niti oglašajo ne več. V mestu samem pa je mladine veliko. Predvsem študentov. Čim dlje študiraš, pa s še tako skromnimi sredstvi, tem kasneje te neposredno zadene spoznanje, ki si ga že ves čas s strahom pričakoval: zate ni delovnega mesta. Uresničena pravica do dela je ena tistih osnovnih pravic, ki jo ljudje v teh krajih najtežje pričakujejo. »Bežite no, mislite, da smo pri nas res tolikšni lokalpatrioti? Čisto vseeno je, katero mesto je središče province, če gre zgolj za čast. Toda v administrativnem središču je toliko in toliko več možnosti za zaposlitev v državnem aparatu...« Tako nekako so komentirali kalabrijski prepir za pokrajinsko središče.

Vsaj kot bežen opazovalec moraš doživeti takšno življenjsko stisko, da bolje doumeš skrajnosti protesta proti njej in bolje ceniš zavest, da se kakršnakoli skrajnost ne sme naseliti tudi na področju umetnosti, ustvarjalnosti. Avellinski festival kot umetniška manifestacija odklanja skrajnost destrukcije, zanikanja vsega, kar je bilo v sedmi umetnosti doseženo, odrekanje dediščini in oženje ustvarjalnega dejanja na zgolj politično dejanje. Zavzemam se za tako imenovani politični film kot za ustvarjalni, umetniški prispevek k političnemu boju. In ker je prepričan, da je v tem pogledu neorealizem prevzel eno vodilnih mest v preteklosti, se vrača k njegovim idejnim tradicijam, ne da bi ga hotel v današnjem filmskem snovanju muzejsko restavrirati v prvotni obliki.

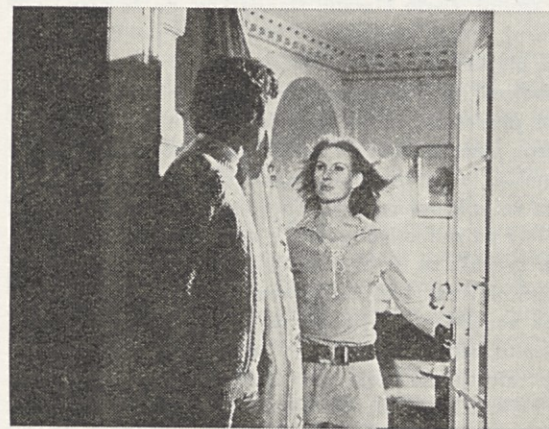
Čeprav tudi taki pogledi ne obvarujejo pred vsemi poenostavljanji, je usoda filma kot ustvarjalnega akta vendarle položena v varnejše roke, kot pa so roke in glave razvnetih skrajnežev, ki odklanjajo sleherno buržoazno estetsko dediščino, se od nje hote odmikjao v golo registrativnost in ob pogledu k sosedom z nestrpnim razočaranjem pričakujočih obsojajo »deviacije« v življenju in ustvarjanju onih, za katerimi je pot v revolucijo že uhojena. (Zanimiva je bila v tem pogledu avellinska »usoda« jugoslovanskega prispevka, ENAJSTA ZAPOVED Vanča Kljakovića. Nobenega od mladih gledalcev iz teh revnih krajev ni npr. motil za naše razmere nadpoprečni, za njihove pa zagotovo »nesocialistični« standard okolja, v katerega je postavljen film. Mnogo bolj jih je zanimalo soočenje stare in mlade generacije, ki skozi pubertetno erotično igro razkriva tudi etič-



Prizor iz Kljakovićevega filma ENAJSTA ZAPOVED, ki je bil predvajan na festivalu v Avellinu (na sliki Dragomir Bojanić in Vesna Malohodžić)



Filmski debut neapeljskega režiserja Pasquala Squitierija JAZ IN BOG (Io e Dio)



Prizor iz filma POLETJE S ČUSTVOM

ne odnose. Ob meščansko razkošje v stanovanju bivšega borca so se »spotaknili« šele gledalci na interni projekciji za člane filmskega kluba v Neaplju, ki gotovo sodijo med »zgornjih deset tisoč«.) Avellinski filmski program je v pogledu definicij in vloge sodobnega angažiranega filma dopolnil z ožen izbor, ki so ga italijanski gostje predstavili letos v Lovranu. Dopolnil ga je tudi z deli jugoslovanske in drugih socialističnih kinematografij, ki jim je festivalska žirija izrekla priznanje. Italijanska programska dopolnitev je predstavljala tudi kvalitativno jedro festivala, obenem pa je dajala poante za sproščeno in zelo razvneto debato, ki se je v obliki dialoga med ustvarjalci in gledalci razvijala po vsaki predstavi.

Mimogrede še to: zelo težko je razumeti organizacijsko shemo avellinskega festivala. Čeprav je sedež prireditve v Avellinu, je v njem kaj malo predstav. Vrstijo se v štirih, petih okoliških mestecih in nikakor ne moreš videti prav vseh filmov, ki so na programu. Prirejanje predstav je v marsičem podobno filmsko-političnemu rebusu. Kajti kakor hitro napovedani film zadiši preveč po levici, krajevna birokracija že najde vzrok, da zavleče izdajo dovoljenja za filmsko predstavo ali se oprime kakšnega drugega trika. En program smo zaradi takšnih reševanj ugank gledali kar v avli nekega avellinskega hotela . . .

Po vsem tem bi kdo utegnil sklepati, da gre v avellinskem primeru za ohlapno organizirano, provincijsko prireditev. Resnica je povsem drugačna. Nesporen dokaz za ugled festivala je že sam sestav žirije, ki podeljuje priznanja »Zlati Laceno«: če bi se direktorju kateregakoli festivala posrečilo zbrati za žirijsko mizo ustvarjalce takšnega slovesa, kakršnega imajo npr. Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Carlo Lizzani, Nanny Loy, pa še nekaj nič manj znanih scenaristov, kritikov in publicistov, bi se olajšano oddahnil. Camillo Marino pa mora še po dvakrat na dan na kvesturo, da zagotovi dovoljenje za predstavo, in — prepričana sem — iz svojega žepa plačevati bencin za študentovsko skrpane avtomobile, s katerimi je njegova »mlada garda« vselej na voljo krogu festivalskih gostov.

Sicer pa za festival govori njegov program. Ob tujih prispevkih se ne bi ustavljali, čeprav je med nagrajenimi filmi tudi nagrajena Enajsta zapoved, pač pa verjemimo žiriji, da je delila priznanja tistim delom, »ki v največji meri izražajo najbolj humane in miroljubne ideje naše družbe«. Ustavimo se ob številčno najbolj močnem italijanskem prispevku, ki ga lahko s mislijo na njegov politični cilj in ustvarjalno potenco razdelimo v tri skupine: v izra-

zito politični film, ki se odreka filmsko estetskim posegom v snov in jo zgolj registrira z ozirom na njen politični pomen; v angažirani politični oziroma družbenokritični film, ki zavest konkretne angažiranosti in družbenokritične aktualnosti predpostavlja pravilom filmsko estetskega oblikovanja; v politično oziroma družbeno alegorični film, ki mu je politična opredeljenost zgolj izhodišče za neodvisno, od družbene konkretne neobremenjeno ustvarjalno snovanje.

V prvi skupini so se nam predstavili na ozki trak posneti dokumentarni filmi (videli smo jih tudi že v Lovranu) IL CONTRATTO (Sporazum) Uga Gregoretija, URUGUAY: GUERRIGLIA URBANA (Urugvaj: meščanska gverila) Romola Scavolinija in AL FATAH Luigija Perellija. Vsi trije dokumentarci so posvečeni uporništvu, boju za nove družbene in socialne oblike v različnih okvirih: v okviru sindikalnega gibanja, v okviru politične opozicije in v okviru oborožene politične ilegale. Ne gre jim za filmsko oblikovano sporočilo, saj so za to vse predolgi in preohlapno montirani, celo okorno posneti, pač pa za čim natančnejši zapis nekega, za pripravljajočo se revolucijo pomembnega dogajanja. Prvi govori o velikih stvarkah italijanskih delavcev najprej na severu in nato na jugu Italije konec leta 1969. Drugi o študentovskih in meščanskih demonstrativnih izbruhih v Urugvaju, tretji o organizaciji in akcijah Palestincev. Kamera in filmski trak sta jim vsebinsko podrejeno sredstvo. Ker pa so zato pravila filmskega oblikovanja v njih dokaj zapostavljena, izgubljajo tudi nekaj zanimivosti in privlačnosti v osnovnem namenu seznanjanja gledalca z dogodkom oziroma dogajanjem.

Druga skupina je filmsko zanimivejša, čeprav je v njej več nekontrolirane silovitosti kakor izčiščene ustvarjanja. Zdi se mi, da je njen značilen predstavnik Francesco Maselli s filmom ODPRTO PISMO večernemu listu, s kritično upodobljeno lažno angažiranostjo naprednega kroga italijanskih intelektualcev, ki se z besedami zavzemajo za revolucionarno akcijo, z dejanji pa ji, uklenjeni v navade udobnega malomeščanstva, neradi, skorajda neprostovoljno sledijo. V to skupino bi štela tudi filmski debut neapeljskega režiserja Pasquala Squitierija JAZ IN BOG, ki začenja v očitnem duhu neorealizma slikati podobo eksistenčne in socialne stiske južnega italijanskega podeželja z duhovnikom-proletarcem kot osrednjim junakom, potem pa se prelomi v šokantno agresivno alegorično podobo avtorjevega, ne junakovega videnja izhoda iz nje: v krvavi obračun. Tu pa je šibkost dobro zastavljenega filma, kajti ob-



Najzanimivejši film avellinskega festivala je bil IZOBČENEC (Drop out) režiserja Tinta Brasa

račun zadene socialno prizadete, ne pa povzročiteljev njihove prizadetosti. Zadene jih zato, ker so se odvrnili od junaka, ker niso priznali njegovega revolucionarnega hotenja. Filozofija, da so tudi neosveščeni in mlačni cokla na vozu revolucije, je postavljena na kaj majave, celo nehumane noge. Gledalci so to režiserju razločno povedali.

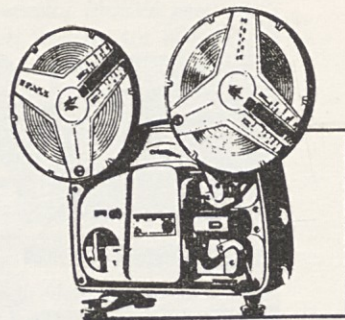
V tretjo omenjeno skupino je v Avellinu sodil film CIAO, GULLIVER, ki je spopad s pritlikavostjo duha, katerega bije nadarjen televizijski novinar in je kot posameznik v njem seveda obsojen na propad, slikovito ponazoril z utrinki z liliputanskega potovanja starega klasičnega Gulliverja in tudi poudaril, da ima vsak Gulliver v spopadu s pritlikavostjo zagotavljenega naslednika.

Nekje ob strani je ostalo POLETJE S ČUSTVOM, film z dokaj tradicionalno in tudi tradicionalno upodobljeno ljubezensko zgodbo. Njeno kritično ost nam lahko nabrusi le sentimentalni podtekst filma o kapitalistično-meščanski družbi in njeni prisili nad posameznikom, da prevzame njene ustaljene forme in s tem razvrednoti prvinskost, iskrenost svojih čustvovanj v okvir prilagojenih norm. Poroka mladih ljubimcev je v filmu poantirana kot poraz njune individualnosti, neodvisnosti.

Daleč najbolj zanimiv film avellinskega programa je bil izrazito alegoričen, igriv, iskriv, na globokem poznavanju klasične in sodobne filmske govornice, pa tudi na poletu lastne domišljije ter oblikovne razvnetosti temelječ film DROP OUT (Izobčenec) režiserja Tinta Brasa. Fabulativno lahko film zelo zo-

ženo predstavimo kot podobo nenavadne čustvene zveze med pripadnikoma skrajno nasprotnih si razredov — princese in iz norišnice pobeglega potepuha — ki je spričo kontrastnosti obsojena in preganjana. Čustveno je film mnogo bolj razčlenjen. Skozi prisposodbe, izposojene od sodobnega antigledališča oziroma gledališča absurda, a filmsko povsem samostojno upodobljene in povezane, sledimo obtožujočemu razmišljanju o nujni odtujenosti družbi, kakršna je, o svetu svobode in čustvene iskrenosti, ki ga za kratek čas omogoči le odločen prelom z vsem, kar se nam v družbenih okvirih zdi »normalno«, »spodobno« in »logično«, o nasilju, ki je pripravljeno takoj uničiti takšno nekonvencionalno predrznost, o čudoviti svobodi, ki jo prinaša odrekanje dobrinam buržoazne družbe vključno z razumom. Če bi rekli, da je DROP OUT moderna filmska ponovitev Beraške opere, bi nemara vsaj približno zadeli njeno svežo posebnost, seveda pa je treba upoštevati, kaj je Brecht prinesel v svet gledališča in vizualne kulture v svojem času novega. Če dodam še to, da je po nagrado, ki si jo je za glavno vlogo v filmu DROP OUT ob strani Vanesse Redgrave prislužil, Franco Nero prišel v podeželski kinematograf med tako rekoč anonimno publiko, brez posebnega upanja na kdo ve kako široko publiciteto zaradi tega, za zvezdnika nenavadnega kora-ka, dodatek ni napisan zaradi pripisovanja mondenih zvezdnških skomin tej sveži, nekonvencionalni filmski prireditvi. Dodatek bolj govori v prid njenemu kvalitativnemu in idejnemu ugledu.

# amaterski film šola klubi



Ker je uredništvo revije Ekran zadnje čase prejelo večje število člankov s področja kino-amaterizma, ki niso le polemični, temveč včasih tudi neprijetno žolčni, se je odločilo za pogovor ob okrogli mizi o problemih amaterskega filma. Registriral naj bi trenutno stanje slovenskega amaterskega filma. Mnenje uredništva je bilo, da nesporazumi izvirajo iz različnega pojmovanja estetike amaterskega filma. Razgovor pa je pokazal, da kinoamaterje težijo predvsem organizacijska in vsebinska vprašanja njihove organizacije.

## TINE ARKO

V svoji razpravi se hočem omejiti na misli, ki so bile že objavljene. Če pogledamo, kaj je jugoslovanski in slovenski film danes in ga primerjamo s tistim pred petimi, desetimi in več leti, vidimo znaten napredek. Zakaj poudarjam to? Zato, ker bi ob teh polemikah lahko marsikdo, ki jih spremlja od strani, rekel, da je naš amaterski film nekaj bolnega, kar se ne more razvijati, skratka nekaj tuberkuloznega. Da to ni res in da je rast stalna, je pokazal zadnji republiški festival. Tudi v zvezi Jugoslavije že dlje časa opažamo, da so določeni filmski izdelki na dostojni višini, konkurenčni doma in v svetu, seveda so pa tudi drugi izdelki, ki šepajo. Rekli smo, da bomo prve pospeševali, drugim pa posvečali več skrbi kot doslej. Poudarek je na tehniki, a važne so tudi druge reči.

## MAKO SAJKO

Če prav razumem, se pravkar ubadamo z nekakšnim globalnim problemom amaterskega filma v Sloveniji. Potemtakem moramo najti izhodišče za načela, po katerih bomo usmerjali nadaljnji razvoj te dejavnosti.

Amaterski film je na tako važnem razpotju, da je ta razgovor premalo in bo potrebna stalna oblika medsebojnih posvetovanj.

Če posežem nazaj, se mi zdi, da je bil predvsem en moment odločilen za amaterski film v odnosu do ostalih filmskih zvrsti — moment omejenih izraznih možnosti filmskega amaterja. Filmski amater-eksperimentator često naleti na omejitve. Ko ne bo več teh omejitev, bo filmski amater z razpoložljivo tehniko zmožen ustvarjati filme, enake profesionalnim, čeprav to najbrž ne bo njegov glavni namen. Takrat tistega jezua med amaterizmom in profesionalizmom, ki ga je amater dostikrat s težavo premostil, ne bo več. Seveda bo

amaterski film kljub temu imel svoja pravila in svoje naloge in tudi svoj krog gledalcev. Lahko rečemo, da bo eksperimentiranje na področju amaterskega filma bistveno drugačno. Možnosti bodo večje, zato pa bodo tudi naloge zahtevnejše.

Opozoril bi na znaten premik, ki smo mu pravkar priča — na prestrukturiranje kulture. Temu primerno moramo razvijati naše dejavnosti v prihodnje.

Mehanizmi, ki trenutno delujejo na področju amaterskega filma, so zastareli in sedanje organizacijske oblike — to je bilo ugotovljeno tudi na zadnjem festivalu amaterskega filma — ne ustrezajo več. Neobhodno potrebno je torej, da začnemo razmišljati kako z novimi oblikami razvijati amatersko filmsko dejavnost. Pripomnil pa bi, da tista amaterska filmska dejavnost, ki je pod ingerenco sklada za pospeševanje filmske dejavnosti sektorja filmske vzgoje, vidno bolje deluje. To pomeni, da je povezava s filmskim skladom interesantna. Potegniti bi morali linijo od profesionalnega do amaterskega filma, in ob trenutnem prestrukturiranju kulture najti pameten sistem razvoja za prihodnjih pet let. V Sloveniji bi morali priti do sinhronizacije ne samo med profesionalnim in amaterskim filmom, temveč tudi med filmom in televizijo. Mislim, da je to možno. Dejstvo je, da zunaj obstajajo televizijske postaje, ki delajo samo na 8 mm traku, pri nas pa — tako trdijo — to ne gre. Mar ni to neke vrste komoditeta? Seveda, ker so vse naprave sedaj prirejene za 16 mm trak, bi uvajanje novega traku povzročilo nekaj težav, vendar gre razvoj v to smer, da si vsaka močnejša organizacija že lahko privoščiti lastno TV postajo. V tej situaciji, ko stoji televizija kot trdnjava zase in se je vsi ti problemi okoli nje od amaterskega do profesionalnega filma ne tičejo, jo bomo morali na to ostro opozarjati, če hočemo doseči z njo ustvarjalno sožitje.

Imel sem priložnost spoznati Foto-kino zvezo Slovenije na eni strani pa mehanizem delovanja mladinskih in pionirskih klubov na drugi strani, pa sem videl, da organizacije mladih klubov, še neokostenelih, delujejo dosti bolj enotno, sistematično in strokovno, ker se znajo bolj opreti na pomoč profesionalcev. Ob razmišljanjih o prestrukturiranju obstoječih mehanizmov se lahko okoristimo z izkušnjami Zveze mladinskih in pionirskih klubov Slovenije.

#### SREČO DRAGAN

Amaterski film se je kot eksperimentiranje razvil v taki meri, da se moramo res pogovoriti, kako bi zaživel tudi prek projekcij. Zvezni in republiški festivali to onemogočajo. Če pa bi našli primerne oblike prikazovanja, bi odpadli večni spori z določenimi institucijami. Eksperimentiranja festivali ne dopuščajo več. To se je videlo na festivalu v Ljubljani, ko so bili prikazani samo tehnično dovršeni filmi.

#### TONI TRŠAR, urednik revije EKRAN

Film mora delovati, in zaviranje tega procesa ni pozitivno. Zaviranje se pojavlja pri nas že od Ačimoviča, Preglja, Rozmana dalje do danes in iz tega izvirajoči spori trajajo že šest ali sedem let. Morda bi se pogovorili o tem, kako v okviru nekega širšega filmskega avditorija najti možnost prikazati amaterski film kot filmsko blago, ga kot takega pravilno vrednotiti in doseči, da ga bo tudi žirija pravilno ocenjevala. Zato je pristojna in poklicana predvsem Foto-kino zveza, ki je tudi dotirana za te namene. Na drugi strani je zainteresirano tudi društvo filmskih delavcev, da pokaže svojim članom, kakšen naraščaj se pravzaprav obeta. Ne gre prezreti, da dobršen del naših amaterjev dela tudi profesionalno (Ačimovič, Križnar, Rozman).

V imenu uredniškega odbora revije EKRAN lahko izjavim, da je Ekran pripravljen podpreti tako pobudo. Vsa leta smo predvajali filme naših avtorjev, če so nas prosili za projekcijo, in to na naše stroške. Pobuda je morala priti od avtorja. Vprašanje, ali bi se Ekran priključil temu projektu, je torej s tem razrešeno.

Pri tem pa naletimo na drug problem, ki je širši tako z organizacijskega kot tudi s povsem filmskega aspekta. Antagonizma med Foto-kino zvezo in drugačno usmeritvijo, ki je manj šablonska, komunikativna, bi ne smelo biti. Po mojem mnenju je nadaljnji potek te zamisli oziroma ves razvoj dejavnosti, ki ji je ta zveza okvir, odvisen od Foto-kino zveze. Danes je težko govoriti o tem, kaj film je v takem smislu kot nekoč, ko je bilo vse čisto jasno. Novi val (Godard) pa je zadeve tako spremenil, da moremo govoriti samo o številnih smereh sodobnega filma. To velja prav tako za amaterski film, ki je zaradi svobode, kakršno uživa, vendarle vsaj s svojimi najboljšimi stvaritvami avantgarda, ki vpliva tudi na profesionalni film.

Če bi organizacija, ki jo to zadeva, resnično vedela, kaj in zakaj je, ji ne bi preostalo drugega, kakor da bi vztrajala pri svojih pravilih in vse drugo, kar ne sodi v ta okvir, puščala v nemar. Če to drži, tedaj nastane problem, ki je prisoten že najmanj deset let: vsaka žirja se mora spopasti z vprašanjem, ali naj spoštuje pravila ali ne. Kolikor vem, jih nismo spoštovali, skušali smo se znajti v situaciji, ko nas je nekdo presenetil s svojo ustvarjalno avanturo. Tu je problem amaterskega filma in konec koncev problem filmske kulture v Sloveniji nasploh. Ne smemo pa vztrajati pri antagonizmu. Zavedati se moramo, da večina ljudi, ki ima 8 mm ali 16 mm kamere, vendarle ustvarja, ne da bi s tem hoteli izražati neki svoj svet, sebe; to delajo pač iz veselja in z željo za čim lepšo sliko, za tehnično popolnost. Sem za to, da priznamo tovrstno ustvarjalnost, tako kot zasluži in ji v okviru zveze in našega filmskega prostora zagotovimo pogoje, da se polno razcveto vsi cvetovi.

#### JANEZ HORVAT

Predvajanje filmov na Slovenskem nasploh je moč najbolje organizirati s klubskimi večeri. Na Jesenicah imamo lepo dvoranico za 60 do 80 obiskovalcev in nam je to kar lepo uspelo. Primerno dvorano imajo tudi na Ravnah. Konec koncev pa razumem tudi Foto-kino zvezo, da republiške festivale organizira po pravilih UNICA, ker hoče te filme pač prikazati na festivalih, ki jih prireja UNICA; samo to mi ni všeč, da se tako strogo drži samo njenih pravil. To se očitno izkaže pri ocenjevanju filmov. Vsak član žirije oceni film po svoji presoji; po končnem izračunu dobi film določeno število točk in lahko se zgodi, da je slabši film dobil več točk kakor drugi, ki je boljši. Da dobi nagrado tisti, ki to res zasluži, pomaga razgovor. Tako smo prakticirali na Jesenicah in uspeh ni izostal.

#### MIRJANA BORČIČ

Že leta deluje v Ljubljani klub ljubiteljev filma, ki tretjino svojega programa posveča projekcijam filmov jugoslovanskih kinoamaterjev. Obisk je izredno dober. Torej amaterski film ima svojo publiko. Vendar pa vsi kinoamaterji predvajanja filmov ne čutijo kot potrebo in nujno. Z malo volje bi se tudi to uredilo. Dogovarjali so se že v Pulju z organizatorji JUFICO, ki naj bi organizirala mrežo predvajanja predvsem amaterskega domačega in tujega filmskega programa, posnetega na 8 in 16 mm filmski trak. Takšno soočanje z domačo in tujo bero pa bi obenem bil tudi del študija amaterjev.

Preimenovanje Foto-kino zveze nima pomena. Dvomim, da bi se s tem kaj izboljšalo. Stvari je potrebno urediti v zvezi sami.

Vzrok je čisto preprost. Foto-kino zveza je demokratična oblika organizacije, v kateri naj bi vsakdo imel možnost ustvarjati. V resnici pa zveza zaradi pravil UNICA, ki jih je sprejela, izgublja kontakt s terenom. Pri tem pa gre za pravila, ki so v svetovnem merilu že zastarela.

Mislím, da bi bila potrebna tudi ločitev Kino zveze od Foto-kino zveze. S tem aktom bi dobila kinoamaterska dejavnost drug pomen.

Minus za nas je ravno v pomanjkanju idejnega programa in v prevelikem vztrajanju na operativnosti. Zadnjih osem let sem bila na vseh posvetih Kino zveze, a o idejnih problemih se nismo nikoli pogovarjali, ker smo prekmalu običali pri tistih 80—100 tisočih dinarjih, ki jih je potrebno razdeliti.

#### TONI TRŠAR

Menim, da so festivali UNICA najbolj stupidni festivali. Tako so pisali v mnogih časopisih dovolj ugledni in vplivni ljudje. Slovenska Foto-kino zveza se še sklicuje na njihova pravila. Filmi, ki smo jih poslali na festivale, in to dobri filmi, v tem okviru sploh niso mogli prodreti in UNICA je nam vsem postala meč nad glavo. V Jugoslaviji se je zadnjih štiri ali pet let izoblikovala posebna filmska atmosfera iz nekega naturalizma v kulturi nasploh. Iz take duhovne klime se poraja neko drugačno razumevanje tudi amaterskega filma in kot smo se zadnjih pet let upirali vsem dogmam, tako se upiramo tudi dogmam UNICA in Foto-kino zveze. Podoba je, in tudi današnji razgovor kaže tako, da se slednja vendarle nekoliko odpira vplivom od drugod. Vseeno pa ne bi bilo prav usmerjati razgovor tako, da je za vse, kar ni prav, edini krivec Foto-kino zveza Slovenije. V tem slovenskem prostoru imajo mladi ljudje — amaterji vso možnost, da s svojimi idejami prodro v delovanje Foto-kino zveze in vplivajo na njeno delo. Mislim, da bi bilo nesmiselno obtoževati tudi sebe, ker položaj ne bo nič drugačen, dokler ne bomo mislili na to, kako bi na Slovenskem ustvarili primerno kulturno atmosfero nasploh, v kateri bi bilo prostora tudi za amatersko kreativnost. Te danes ni. Konec koncev so pri filmu ljudje, ki resno delajo in imajo bogate izkušnje. Tega ne smemo zanikati. Prave atmosfere, dogovarjanja, možnosti vplivanja, te pa, kot sem rekel, ni. Sprašujem se, kako se je mogel v Zagrebu iz tistega kluba roditi GEF? Samo tako, da so se vsi skupaj zagrizli v film, razmišljali, sproti izmenjavali ideje in jih pretresali. Kje in kolikokrat se pa sestanemo mi? Poznam ljudi, ki se vse življenje ukvarjajo s filmom, pa ne gredo gledat slovenskih filmov. Imamo Foto-kino zvezo, Ekran, klube, delavoljne ljudi, pa pogledjmo, kaj bi vsak izmed njih lahko naredil za boljšo filmsko klimo.

Vztrajati moramo na tem, da je bila Foto-kino zveza ustanovljena po demokratični poti in ne more delovati po samovoljni posameznikov. Če pri Foto-kino zvezi ni vse v redu, sem jaz prav toliko kriv kot oni.

#### SREČO DRAGAN

Študentski kulturni festival je pokazal, da je možno tudi zunaj institucije sproščati različne zvrsti kulture. Obstoječe institucije res ne ustrezajo več. Zato bi bilo koristno ustanoviti kulturno skupnost filmskih amaterjev Slovenije. Le-ta bi potem naredila projekt in na tej osnovi zaposila za sredstva mestno ali republiško zvezo kulturnih organizacij. Tako zbrana sredstva bi se prav gotovo trošila racionalneje kakor sedaj, ko jih dobivajo klubi neposredno.

Klub ljubiteljev filma ima pripravljeno dvorano in organizira filmske večere, tako tudi večere amaterskih filmov. Vsak teden bi lahko tam prikazali amaterski film. Ne bi bilo napak povezati se z Zagrebom, ki je, kar se tega tiče, pred nami. Kino zveza Slovenije bi bila najbrž pripravljena to podpreti. Možni sta torej dve alternativni: prva, da Kino zveza sprejme projekt in poskrbi za denar in druga, da ustanovimo kulturno skupnost filmskih amaterjev in ta opravi to nalogo.

Želeli bi, da bi se ta reč uredila tako, da bi imel vsak, ki se ukvarja z amaterskim filmom, možnost vplivati na program Kino zveze. V današnji situaciji je to nemogoče. Zato je treba izkoristiti trenutek, ko bo pri Foto-kino zvezi zasedalo samoupravno telo, in zahtevati: To mora biti odslej tako in tako.

S Tonijem Tršarjem se popolnoma strinjam, medtem ko Draganove misli izvirajo iz neinformiranosti. Njegova izjava o Foto-kino zvezi že ne drži. Pred leti, ko ga še ni bilo tu, na prvih festivalih eksperimentalnega filma resnično ni bilo. Sčasoma smo se začeli zavedati, da je ta zvrst filma še kako potrebna. Amaterski film je predvsem pomemben s svojo avantgardo. S prstom smo kazali na primere beograjskih kolegov, češ da nam je ravno ta smelost pri njih všeč. Na republiškem festivalu smo namenoma prikazali nekaj zagrebških žanrskih filmov, samo da bi »pohujšali« mlade in res so začeli delati in imajo danes take uspehe, da so lahko ponosni. Tudi mi želimo, da se »razcveto vsi cvetovi«. Ideje o kulturni skupnosti ne gre zavreči, seveda pa bo naletela na problem finančnih sredstev. Oprostite, na tem področju delam že 20 let in vem, kje si človek lahko razbije glavo. Sem tudi član mestnega odbora Ljudske tehnike. Prvo leto nismo imeli skoraj nič, lani že nekaj več, letos še več. Upam, da nam bo uspelo za naše organizacije, vključno kino klube, dobiti še več. Težave pri tem so še večje zaradi tega, ker je toliko različnih zvrsti dejavnosti. Kar pa zadeva pripombo o antagonizmu, menim, da delujemo na tako širokem polju, da drug drugemu ne moremo biti napoti.

## MARKO FEGUŠ

Prav je, da smo načeli vprašanje antagonizma. Poglejmo: imamo univerzo, akademijo za gledališče, radio in televizijo, ki ima v šolskem programu raziskovanje filma, potem televizijo, zvezo filmskih delavcev, na drugi strani pa kopico organizacij, ki se ukvarjajo s filmsko vzgojo, kinoteko, filmsko gledališče, revijo EKTRAN, petkove večere itd., potem pa še klube, raztresene vsepovsod — skratka, taka organizacijska zmeda, da se človek ne znajde več, zlasti še, ker smo tako slabo informirani. Res bi morali imeti neki forum, ki bi tako organizacijsko kot publicistično spremljal vsa gibanja in jih enoviteje usmerjal. Pravilnik pravi, da je Foto-kino zveza skupnost organizacij, ki delajo na tem področju. Vprašanje je zdaj, kje iščemo napake, da Foto-kino zveza ne deluje, kot bi bilo treba. Sem se pa pritakne še kopica drugih problemov, ki ne sodijo v to razpravo. Če je Foto-kino zveza skupnost foto-kino amaterjev, tedaj je potrebno to organizacijo temu ustrezno izpeljati; sedanja prav gotovo ni več prava.

Tu moramo uporabiti pot samoupravljanja. Sicer postane vse skupaj igra, ki bi bila lahko tudi zabavna, če ne bi postala zadnji čas že kar neprikrito pokvarjena. Preko takšnih igric pa je posameznikom ali določeni skupini lahko uveljavljati osebne interese.

Bilo bi brez haska spraševati se, kaj hočemo »mi«, kaj morejo »oni«; važno je, da se vsi skupaj zavedamo odgovornosti za film v nekoliko širšem obsegu, kot so pa prireditve, rezultati, kolajne, nagrade. Iz tega moramo ven, če nočemo, da se nam bodo drugi posmehovali.

Mladi slovenski amaterski film je nastal iz interesa posameznikov, in ne nekje od zgoraj, in tega interesa ni zmanjkalo; filme bomo še predvajali, tudi če Foto-kino zveze ne bo, če ne drugače pa med kolegi. Pomembnost, ki jo dajemo zvezi, je preprosto samo še farsa in s tem delamo samo medvedjo uslugo amaterskemu filmu.

Kino klub Ljubljana je vedno sodeloval pri vseh festivalih, pomagal pri projekcijah, šesti festival smo izpeljali skoraj sami. In tudi naprej smo pripravljeni sodelovati v okviru takšne Foto-kino zveze, kot je, vendar s pripombo, da to pač ni več skupnost. Zategadelj je tudi nemogoče vplivati na kako spremembo v tej organizaciji.

Osebno nimam nič proti Foto-kino zvezi ali komu drugemu, sem pa proti ozkim osebnim interesom in nedojemanju tega, kar je širšega pomena. To ni resnost, to je primitivizem. Želim le, da enkrat jasno povemo, kaj je skupnost, kaj je kulturna skupnost itd.

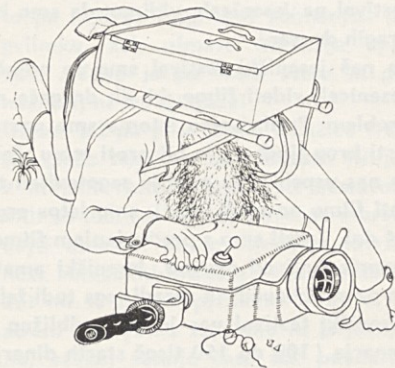


## BOGDAN GJUD

Iz vsega tega se vidi, da Foto-kino zveza ne izpolnjuje svojega poslanstva tako, kot bi ga najbolje mogla in morala.

Ali je krog tako zaprt, da onemogoča sodelovanje ali pa ne obstaja želja po sodelovanju. Zanima me, na kakšen način Foto-kino zveza sploh podpira dejavnost amaterjev. Če vemo, da ima UNICA v okviru te zveze zelo dobro tehniko, zakaj tega potem ne uredi tako, da bi jo dobili finančno slabi klubi napósodo? Kam gre ta denar? Če sem Dragana prav razumel, želi, da bi ga zveza trošila predvsem za pospeševanje amaterske dejavnosti. Ali Foto-kino zveza porabi denar za nakup tehnike, pomoč amaterjem, ali tako, da da vsakemu klubu po sto tisočkov?

Če mislijo mladi, da bi bilo moč s tem denarjem več narediti, kako da zveza tega ne more?



## MATJAŽ ZAJEC

Menim, da ni treba stokati, da za to dejavnost ni denarja. Mislim tudi, da ima Foto-kino zveza največ pogojev, da bi zamisel, ki je bila tu sprožena, lahko izpeljala. Ne vem, čemu ustanavljati novo skupnost, če imamo že Foto-kino zvezo?

Ali Foto-kino zveze ni moč reorganizirati? Saj so vsi amaterji člani zveze.

Potemtakem je treba reči: To in to se mora spremeniti, ne pa na vrat na nos skočiti v novo skupnost, za katero se še ne ve, odkod bo dobila denar. Če nismo zadovoljni z delom Foto-kino zveze, povejmo odločno, kaj je tisto, s čimer nismo zadovoljni in kar se mora spremeniti. Pa se pojdimo plebiscit!

## TINE ARKO

V okviru pododbora za film sem razmišljal o tem, kako bi bilo moč razbiti monopole in poživiti amatersko dejavnost. Priložnost za to bo vsekakor na posvetovanju v mesecu januarju. Postavili se bomo na stališče, da ni nikjer napisano, da mora biti republiški festival ravno v Ljubljani. Dobro, da se je foto klub v Celju tako imenitno odrezal, da bomo s tem primerom lahko podkrepili svoje stališče.

Foto-kino zveza nima umetniškega sveta. Tega so njeni sodelavci sami krivi, ker so do vrha zakopani v delo in jim za take stvari pač zmanjka časa, marsikdo pa bi si s svojimi priznanji in nagradami že zdavnaj zaslužil kar visok rang, kar sem že napisal v Ekranu. V nekem ozirju se popolnoma strinjam z avtorji, ki pravijo, da jih publika premalo pozna. Dejstvo je, da publika vzdrži na festivalu največ dva večera. Povezovali smo se tudi s tele-

vizijo. Tam so načelno soglasni z našimi predlogi, toda samo, kar se tiče 16 milimetrskega traku, 8 milimetrskega pa ne.

Največji problem je denar. Festival, kakršen je pravkar bil, stane po proračunu milijon dinarjev. S pičlimi sredstvi, ki so nam na voljo, krijemo stroške samo delno (650 tisoč). Letos je bilo vsega skupaj približno 18 690 din. S tem smo financirali republiški festival, dali nekaj posameznim klubom, pa so bila sredstva izčrpana.

S tem denarjem pa res ni moč narediti kdo ve koliko. Sicer bo pa januarja širši posvet kinoamaterjev in takrat bomo naredili obračun za nazaj in se dogovorili o najpametnejšem načinu investiranja za prihodnje.

## JANEZ HORVAT

Denarja je res malo in moramo gledati, kje ga je moč kaj prihraniti. Če primerjamo sredstva, ki so šla za republiške in zvezne festivale, s tistimi, ki smo jih porabili za festival na Jesenicah, vidimo, da smo bili na Jesenicah polovico cenejši. Saj ni treba tako dragih dvoran!

Za naš jeseniški festival smo se odločili predvsem zaradi tega, ker smo hoteli tudi na Jesenicah videti filme, ki jih drugače ne bi dobili od amaterjev. Seveda je bil denar hud problem. Pred dvema letoma smo postavili na seji za film zahtevo, da mora iti film ven, tisti krog ljudi pa je bil proti temu, češ da še nismo toliko sposobni. No, ta festival je bil za nas uspeh in ta nam je zagotovljen tudi naprej. Da bi dali avtorjem več možnosti pokazati filme po svoji izbiri, smo letos organizirali na Jesenicah klubske večere. Ti so vsakih 14 dni. Začeli smo s predvajanjem filmov jeseniških amaterjev, počasi pa bomo pritegovali avtorje tudi od drugod. Jeseniški amaterji snemamo filme brez eksperimentiranja, bi se ga pa radi naučili in zaradi tega tudi želimo pritegniti avtorje od drugod.

Jeseniški festival nas je stal približno 450 tisoč starih dinarjev, z nekoliko več truda in denarja (100 do 150 tisoč starih dinarjev več) pa bi lahko organizirali na Jesenicah republiški festival.

## TONI TRŠAR

Dovolite, da predlagam štiri stvari kot nekaj povzetek vsega, kar je bilo rečeno, to pa izrecno v svojem imenu:

1. Da predlagamo republiški Foto-kino zvezi, da v okviru svojih organov razmisli o ločitvi Foto zveze od Kino zveze Slovenije tudi pri nas.
2. Da glede na finančne težave in v interesu širjenja amaterske dejavnosti v Sloveniji razmišlja o tem, da republiški festivali ne bi bili vedno v Ljubljani. Vsako leto naj razpiše natečaj in glede na odziv kino klubov preda organizacijo republiškega festivala klubu, ki bo imel najboljše pogoje.
3. Da se v okviru Kino zveze formira organ — svet sodelavcev amaterskega filma, v katerem bodo poleg amaterjev tudi predstavniki filmske dejavnosti in ljudje, ki se kakorkoli ukvarjajo s problemi filma. Na podoben način naj se formira še drugo, izrazito delovno telo — imenuje se lahko komisija za predvajanje in popularizacijo amaterskega filma ali kako drugače — dovolj širokega sestava, ki bo skrbelo za stike z vsemi, ki se za to zanimajo in lahko kakorkoli pomagajo, da bo amaterski film prek projekcij bolj prisoten v javnosti. Srečo Dragan je predlagal naslednjo dopolnitev:
4. Da pridemo na januarski razgovor, ki ga bo organizirala Foto-kino zveza Slovenije, z idejnim projektom o kulturni skupnosti. Lahko tudi s tistim, kar je rekel Tršar, samo jaz od tega ne pričakujem dosti koristi.
5. Da se še prej sestanemo v ožjem krogu in se podrobneje pogovorimo o projektu. S pripombo, da zadnje presega okvir Ekrana in da je to stvar kinoamaterjev samih, je bil razgovor zaključen.

# marku arku — tine arko

Prebral sem vaš člančič, naslovljen name, in se zamislil nad njim . . . Prva ugotovitev bi bila ta, da kljub vsemu le — polemizirate. Vendar samo s to razliko, da kot svoje argumente uporabljate le demagoške floskule in neresnice. Sam sem še enkrat, v razliko od vas, prebral tako vaše misli v tem name naslovljenem člančiču, kakor tudi svoja razmišljanja v 74—75. številki Ekрана, kjer sem ob kritičnih zapisih treh amaterjev o rezultatih 7. republiškega festivala amaterskega filma Slovenije v bežnem krokiju skušal pojasniti nekaj pojmov, ki omenjenim trem amaterjem niso bili jasni in so zaradi tega želeli imeti pojasnilo, saj je med drugim Dubravka Sambolec jasno vprašala, »koliko lahko in koliko smemo storiti«. Na straneh 274 in 275 je ta odgovor povsem jasno zapisan . . . Je pa žal res, da je zelo lahko in enostavno soliti pamet, a malo bolj kočljivo in teže je vse to — realizirati. Pri vsej dobri volji posameznikov je za to, da bi nekdo postal cineast in »skotil« (kot ste vi temu rekli) neki stil, ustvaril neki film, odločno premalo

imeti samo dobro voljo in talent. Žal je potrebna tudi bolj ali manj solidna materialna baza; tako finančna kot v tehničnih sredstvih. Pomagati cineastom, sedanjim in bodočim, da bi se mogli izražati v filmskem mediju, je namen raznih organizacij, ki se s filmom ukvarjajo na tak ali drugačen način. Ena takih organizacij so tudi kinoklubi in foto kinoklubi, organizirani v Kino zvezi Jugoslavije, ki je ena izmed mnogih zvez, povezanih v Ljudski tehniki Jugoslavije. S tem pa nikakor ni rečeno, da zunaj omenjenih klubov, ki delajo v Kino zvezi Jugoslavije, ni nikogar, ki bi se tudi ukvarjal s filmskim medijem, saj sem v svojih (od vas napadenih) razmišljanjih zapisal in posebej poudaril, da vse to, o čemer sem razmišljal in ugotavljal, »velja le za oni del filmske dejavnosti, ki se razvija v okviru Kino zveze Jugoslavije in njenih organizacij. Zunaj teh organizacij pa je še široko polje, kjer se ukvarjajo s filmsko kulturo na tak ali drugačen način še mnogi drugi ljubitelji filma . . .« Zato je vaš poziv, da človeku puščajmo, naj postane cineast, jurišanje na

že na stežaj odprta vrata. Saj tega, da bi bil nekdo cineast, nihče nikomur ne brani. Pa naj bo, če mu je prav (da uporabim zopet vaš žargon), tudi — fašist, komunist, ali pa katerikoli drugi »-ist«. Katere izmed teh pa bodo še posebej materialno podpirali, je pač odvisno od vsakokratnih mecenov! Na to pa midva, dragi moj soimenjak po priimku, žal, nimava nikakega vpliva . . . Tako je po vsem svetu in pri nas, žal, ni nič drugače!

Očitna laž pa je v vašem člančiču trditev glede tehnične dovršenosti. Nikjer v mojem razmišljanju pod naslovom »Ali so luči res ugasnjene?« ne morete najti mnenja, da je tehnična dovršenost »odločilni ali celo edini« kriterij, kot mi vi zlobno pritikate. Tam je na strani 275 jasno zapisano in pojasnjeno, »zakaj zadnje čase tak poudarek TUDI na tehnično korektni izdelavi filmov. Ponovno poudarjam, da s tem nikakor ni rečeno, da so morda v bodoče eksperimenti prepovedani. Povsem se strinjam z enim izmed avtorjev, ki trdi, da je tehnika le obleka, v kateri se prikaže ideja.« Kakor vidite iz tukaj citi-



Slovenska filmska amaterja Marko Jovanović in Srečo Dragan

ranega odlomka, sem posebej poudaril besedo TUDI. In to še na nekaterih mestih. Ena izmed dolžnosti vsakogar, ki se spušča v kakršnokoli nastopanje po časnikih in revijah, je vsaj to, da ne citira stvari, ki jih v citiranih delih sploh ni... Da se povrnemo k filmom. Dejstvo je, da je katerikoli slab film samo slab film. Če pa imamo izbirati med dvema izpovedno uspešima filmoma, pa bo slabšo potegnil tehnično manj popolni. Zato so vse vaše tirade o tehnični dovršenosti gola demagogija, kakor je tudi zelo zlobna demagogija vaše namigovanje morebitni privrženosti »klanu amaterskih voditeljev«. Namesto da bi bili veseli, da v današnjem zmaterializiranem svetu sploh še najdete kakega osla, ki bi se brezplačno ubijal s tem, da dela v organizacijah in poskuša tudi s takim delom potisniti voz našega amaterskega filma naprej, pa ga še smešite! Ta vaša poteza je zelo umazana... Še posebej umazana, ko bi tudi jaz lahko obrnil kopje in izrazil domnevo ter predsodek, da je tudi vaše pisanje bolj izraz privrženosti klanu Jovanović, Dragan in podobnih, ki se zaletavajo v organizacijo Ljudske tehnike, ki je tudi na področju amaterskega filma za njegov napredek le nekaj storila; o konkretnem delu omenjenih v tem smislu pa ni bilo kaj prida slišati.

Ne bom reagiral na vaše mnenje, da je moje razmišljanje v 74—75. številki Ekрана »večerniško« pisanje. Glede na to, da ste se v svojem člančiču izkazali kot tenkočuten stilist (»večerniško pisanje«, »činovniški žargon«, »skotik«, itd.), bi vam bil zelo hvaležen, če bi mi v eni naslednjih številk Ekрана dali možnost tehtnega pouka v tem, kje vidite elemente »večerniškega pisanja«. Pa ne da bi bili ti elementi v tem, da sem se v današnji vseplošni larpurlaristični demagogiji glede filma nasploh, kot tudi amaterskega filma še posebej, drznil enkrat zapisati tudi — resnico in reči bobu bob. Če je res tako, o, kako težak je potem tovor mojih grehov... Pa brez zamer, moj soimenjak po priimku!



# 1+1=2 ali nadaljnje svetlenje na amaterski film

Pričujoči zapis naj bi bil odgovor Tinetu Arku in razmišljanje o preteklem zveznem festivalu v Ljubljani.

## A

Dragi tovariš Tine Arko, v svojem zelo obširnem članku, katerega vzrok je bilo pisanje v Ekranu o amaterskem filmu na 7. festivalu amaterskega filma Slovenije, pišočim očitate nepoznavanje zgodovine tako slovenske kot jugoslovanske problematike amaterskega filma. Naj vam odgovorim. Mi se ne zanimamo za zgodovino amaterskega filma na kakršen koli način, temveč za današnje dejansko stanje pri nas. Še manj nas zanimajo različne administrativne uredbe v pravilnikih in statutih vseh mogočih organizacij, kajti filmi niso delani zaradi vsega ali celo za vse to birokratsko blago in zato je bizarno misliti ali celo zahtevati poznavanje le-teh, če hočemo govoriti o amaterskem filmu. Če pa so ta pravila stara že dvajset let, pa sploh ne smemo dopustiti, da bi se sedanji amaterski filmi ravnali in ocenjevali po njih. Nujno jih je treba spremeniti, kajti rad bi poznal tistega, ki

ne ve, da se je amaterski film v dvajsetih letih krepko spremenil.

Po obširni razlagi zgodovine amaterskega filma se spuščate v današnja mednarodno areno amaterskega filma in obžalujete, da naš film ne dosega uspehov in da je nepriznan zaradi tehničnih pomanjkljivosti. Dragi tovariš Arko, motite se. Ne poznate stanja. Če preštejem samo filme, za katere sam vem, da so v tujini dosegli priznanja, jih ni malo. V Freiburgu so bili slovenski filmi zelo dobro sprejeti, ravno tako v Berlinu. V Španiji je Rdeča revolucija (Tadej Horvat) dobila nagrado in mislim, da bi se jih dobilo še kaj (Miha Brun v Delu 31. 10. 1970 jih našteje še pet). Toliko o načelnem uvodu, kakor pravite vi. Sedaj o seriji, v kateri opravite s pisanjem »treh nabitih avtorjev«.

Vaše mišljenje je pač vaše mišljenje. Toda, naj samo popravim nekaj napak. O tendencioznem in neresničnem prikazovanju stališča žirije: estetska oziroma tehnična, po kateri so bili filmi uvrščeni v konkurenco. Ni neresnično, da je bila za žirijo tehnika prva in edina. Na pogovoru, ki je sledil drugemu dnevu projekcije, mi ni nihče iz žirije pojasnil netehničnih kriterijev, po katerih so bili filmi sprejeti, in tudi vi v svojem članku ne pojasnite tega. Enostaven sklep je pač dovoljen? Nadalje pravite, da je eksperiment dopuščen. Seveda je, samo priznan ni in je zanikan. Vsaj po filmih, ki smo jih videli. Dejstva govore, ne mišljenje.

Dalje zopet govorite o tehniki in tehniki in zopet tehniki. Nismo spraševali po tem. Zato mislim, da govorimo drug mimo drugega, kar je velika škoda. Potrudite se, morda veste tudi kaj drugega kot samo o tehniki in zgodovini amaterizma in statutih.

**B**

Za nami je velika prireditev, 14. festival amaterskega filma Jugoslavije. Žal

mi ni bilo mogoče, da bi se ga udeležil, in tako mi je blizu samo po besedah prijateljev in po festivalskem biltenu. Da pa ne bi zašel v neobjektivnost in zapisal kakšne neresnične in tendenciozne stvari, bom uporabil samo drugo, to je festivalski bilten in malce razmišljal o njem in o festivalu preko njega.

V uvodu nas seznanijo z zgodovino amaterizma v Jugoslaviji in z vsemi statuti Kino zveze Jugoslavije. Nato pa podajo »nekatero splošno osnovno ugotovitve s tega festivala«.

»1. Zaključuje se obdobje, ko se je smatralo eksperimentiranje in iskanje novega kot edini cilj amaterskega filma, ki naj s tem celo rešuje domnevne krize profesionalnega filma.

2. Pričakovati je obdobje celovitejših amaterskih stvaritev in ne samo fragmentov, ne samo od starejših avtorjev, temveč tudi od mladincev.«

V nadaljnjih treh točkah še postavljajo različne zahteve glede tehnične usposobljenosti filmov v zveznem in mednarodnem merilu.

Festivalski odbor meni, da eksperimentiranje ni več potrebno amaterskemu filmu. Zakaj, tega ne utemeljujejo. Eksperiment je bil in še bo temeljna razlika, ki loči amaterski film od profesionalnega. Odzvati ta del pomeni odrezati to zvrst filma od njegove prvotne korenine. Živost, ki veje v amaterskemu filmu, je ravno posledica eksperimentiranja. Eksperiment je domisljica, je iskanje nečesa novega, je stalen premik naprej ali nazaj. Je tisti del, ki daje barvo amaterskemu filmu. Če je zašel na stranska pota, se bo že sam vrnil. Ne morete pa ga z administrativnimi ukrepi prisiliti, da bi šel po poti, ki ugaja vam. Amaterski film brez eksperimenta ni možen. S tem si tudi ne boste pridobili mladih ustvarjalcev, temveč jih boste le odgnali. Zato sta prva in druga točka v ostrem nasprotju.

Listam naprej. Če se lotimo Pregleda filmov po klubih z malo domišljije in odprtimi očmi, nam marsikaj pade vanje:

skupina kranjskih kino amaterjev sploh ni zastopana v programu, čeprav so poslali 12 filmov;

Kino klub Ljubljana je zastopan samo z dvema filmoma, čeprav jih je objavljanih 20;

Kino klub PAN 69 iz Zagreba nima zastopstva v konkurenci kljub trem poslanim filmom;

toda

Unikal studio je zastopan s štirimi filmi. Toliko so jih tudi prijavi. Torej 100 % zastopstvo in tudi po številu (4) največ. S tem so si prisvojili 115 minut projekcijskega časa, kar je malo manj kot polovico celotnega programa. Tu mi lahko ugovarjate, da ni važno število filmov, pač pa kvaliteta. Res je, toda videl sem skoro vse omenjene filme. Kino klub Ljubljana se je moral že zelo potruditi, da je od 20 filmov naredil 18 premalo popolnih za prikazovanje. Nasprotno pa je Unikal samo s svojimi štirimi tehničnimi perfekcijami dosegel bleščeč uspeh. Vse skupaj nam nekaj pove. Vidimo namero, da bi amaterski film spravili v točno prilegajoči se kalup Unikalovcev. Tu ni prostora za eksperiment. Edini zveličavni in pravoverni način delanja filmov naj bi imeli v zakupu skupina Unikal in podobni. Amaterski film naj bi imel obliko, ne bi imel pa idejne vsebine. Naj bi bil samo prikazovanje nečesa na čisto običajen profesionalni pripovedni način, tehnično sicer popoln, toda brez filmske vsebine, še manj iskanja.

Nekaj gnilega je v vsem tem, in upam le lahko, da se bo nekoč voda amaterskega filma v Sloveniji le zbirala in da se bo tedaj videlo, kdo ribari v kalnem in kdo podi in zakaj podi amaterski film od njegovega bistva, od njegovega pravega obstajanja, od eksperimentiranja. Upam da bo ta čas kmalu prišel in da takrat ne bo sklicevanja na zgodovino in na zgodovinske zasluge v njej. Amaterski film lahko živi samo za danes, živi za jutri, nikoli pa ne za včeraj. Amaterski film je eksperiment, poizkus, hotenje, želja, napor, razdajanje, ustvarjanje, moč.

**BOŠTJAN VRHOVEC**

# naravnih slik ni

hellmut haffner

Verjetno ne bo imel film kot fizikalno-kemični material za registracijo podob čez deset let nobene vloge več. Potem bo zdrsnil na nivo muzejske vrednote, ki jo bodo uporabljali samo še snobistično, tako kot danes uporabljamo pri stari-narju kupljen gramofon z velikan-skim vzočnikom. Elektronika se je v petih letih razvila hitreje kot film v sedemdesetih. Logična posledica tega bi morala biti, da bi se sleherni filmar nemudoma preusmeril na elektroniko. Vendar ni tako. Tako sploh ne more biti, ker razpolaga za zdaj z elektronskimi napravami samo televizija in so za privatno rabo izdelani aparati še nepopolni. To pa ni pravi vzrok. Dokazano je, da je zanimanje fil-marjev za elektroniko skromno. Elektronske slike je možno reproducirati samo na ekranu. Ekran je televizija. Filmarji pa hočejo delati

filme, radi bi ostali zapisani filmu, tudi če nihče, tudi oni sami ne vedo, kakšen bo jutrišnji film. Ni se tako lahko odreči tradiciji, na kate-re začetku stoje bogovi kot Grif-fith, Eisenstein in Dreyer.

Ker je komercialna proizvodnja na 35 milimetrskem traku tako fi-nančno kot ideološko propadla, razvoj pa priganja naprej, je 16 mm format, ki je povrh še sumljiv, ker ga uporablja televizija, dobil po-dobno nepomembno vlogo kot svoje čase četrto dejanje v Tehniki dra-me Gustava Freytaga. Tako se na-slednji korak imenuje 8 milimetrov. Ta logika je napadalna, njena iro-nija pa le navidez defetistična. Ker ta razvoj narekuje tržišče, ga je mo-goče tako tudi opredeliti. Smo na poti h kasetam — geslo, ki je po-stalo sinonim za sanjsko moro tele-vizije in filmske industrije. Geslo — več še ne. Obstajajo namreč

različni sistemi za izdelavo elek-tronskih kopij v velikem številu, ni pa še odločitve, kateri sistem se bo uveljavil in obvladal komercialno tržišče. Tudi tega tržišča še ni. Toda v Zvezni republiki Nemčiji je mili-jon filmskih amaterjev, ki uporabljajo 8 mm trak. Dobra četrtna dela z zvokom. To je pa že tržišče. Koliko časa bo obstajalo, ga je mo-goče razširiti, ali ga bo treba opu-stiti v prid kasetam, ni znano. Vse-kakor: kaset še ni: 8 mm trak pa je. Seveda tudi ni razlog, da hočejo filmarji, ki so začeli s 35 mm tra-kom, vse bolj snemati na 8 mili-metrov. Vzrok je tako preprost, kot so usodne njegove posledice: ustvarjanje slik, reproduciranje resničnosti je prišlo v nov stadij. Aparatura postaja manjša, manj zapletena, preglednejša, izdelava slik neposrednejša, hitrejša, pre-prostejša.

Kar snemajo na 35 mm, je v večini primerov možno danes izdelati tudi na 16 mm, potem ko se je kvaliteta filmskega materiala v zadnjih letih precej izboljšala. Film, posnet na 16 mm, je možno prenesti na 8 mm, vendar je videti drugačen in ima drugačen učinek.

Pojavljajo se temeljna vprašanja estetike in ustvarjanja slik, ki daleč presegajo tehniko in zdaj čakajo na preskušnjo. Televizija že nabira izkušnje. Navedimo dva primera iz telekluba Bavarske televizije:

Predlansko poletje je gostovalo v Münchnu frankovsko-švabsko mestno gledališče iz Dinkelsbühla. Skupina je pokazala duh teamskega dela, kakršnega je na odru komaj še najti in kakršen pač tudi ni več mogoč. Iz vzdušja je bilo slutiti, da je vsak teh mladih ljudi, skupno dvanajstih, sestavni del enega orga-

nizma. Zapletel sem se v pogovor s Klausom Schlettejem, vodjo tega ansambla, in predlagal sem mu, da bi posnel dokumentarec o njegovi skupini. Dejal je, da ni proti takemu filmu, je pa proti temu, da bi se morali on in njegovi ljudje postavljati v poze in dovoliti, da bi z njimi manipuliral kakšen režiser. Bal se je manipulacije. To mi je bilo jasno. Vprašal sem ga, če ima kakšno zamisel. Rekel je: »Ne bi mogel tega narediti sam s svojimi ljudmi?« Vprašal sem ga: »Ste že posneli kak film?« »Ne.« »Imate tehnično podlago?« »Ne.« In dejal je: »Nekaj vam predlagam. Priskrbel si bom 8 mm kamero in naredil poskuse na lasten račun. Potem bom spet prišel, pa bova videla.«

Po nekaj tednih je spet prišel, postavil projektor in magnetofon in pokazal, kaj je posnel. Sklenili smo

pogodbo. Posnel naj bi jo enouren film na barvnem 8 mm traku, si vzel za to obilo časa, in sledil naj ne bi nobenemu drugemu konceptu kot tistemu, po katerem živi, dela in igra s svojo skupino. Film je pod naslovom Zwölf Leute oder Wie man Tauben fliegen lässt oddajala televizija 24. maja 1970. Kolikor mi je znano, je to prvi celovečerni 8 mm barvni film nemške televizije. Razen tega je to film, ki nima enega, ampak dvanajst režiserjev. Ti so hkrati tudi avtorji, igralci, snemalci in tehnična ekipa. Sklepni napis ne navaja nobenega imena. Že danes se kaže, da je zahteva po opazovanju samih sebe in po kontroli vplivala na skupino v njenem gledališkem delu in jo nemara spremenila.

Ta postopek, na kakršnega pred nekaj leti ni bilo mogoče niti misliti in danes vsaj še ni običajen,

vsebuje celo vrsto znakov za današnje ustvarjanje filma. Hkrati opozarja na razvoj, ki mu je danes izpostavljena proizvodnja slik — razvoj, čigar hitrost in stopnjevanje določa tehnika. (Ta razvoj poteka tako hitro, da ga na primer jezik, ki bi ga moral vendar definirati, ne more več zaobjeti. Rečemo: »Film tega in tega«, nimamo pa analogne besede za elektronski zapis, čeprav je elektronika danes že presegla izrazne možnosti filma. Znanost uporablja kot zasilno rešitev izraz »jezik F«.)

Seveda ta razvoj ni samo posledica tehnokratskih simptomov. Film so iznašli, ko se je človeštvo oblikovalo v množično družbo. Televizija se je razširila, ko je začela ta množična družba razpravljati o odnosu med kolektivom in individuom. Družbenopolitično je to demokratičen proces. Z drugimi besedami: na oblikovanje zavesti je tehnika s seizmografsko naglico reagirala z novo, danes še ne neocenljivo ponudbo možnosti za izdelavo in razširjanje slik. Proces oblikovanja zavesti namreč potrebuje informacije, če naj jih odseva. Paul Heilmann je imenoval nenehno proizvodnjo televizijskih programov »pomembne estetske in socialno-kulturne stalne procese interpretacije družbe, v kateri živimo«. In govoril je o televiziji kot o »gigantski sinhroni aparaturi, ki je naravnana na isto valovno dolžino z našim družbenim življenjem in kakor radar brez prestanka določa koordinate okolja in ga interpretira. Vodilne skupine teh institucij so kot mamutski individui, ki se sproti pollaščajo ogromnega izkustva o svetu in po ne zmeraj razumljivih pravilih omogočajo, da smo tega izkustva deležni tudi mi.«

Zadnji stavek vsebuje kritiko ne samo manipulacije, temveč še bolj kritiko nepravilnih slik, s katerimi televizija »določa koordinate okolja in ga interpretira«. Kajti nova



V Zagrebu že vrsto let ustvarja zanimiv filmski amater Vladimir Petek, na sliki prizor iz njegovega filma RAZGOVOR Z JACQUELINE



družba potrebuje nove slike ali kot je to formuliral Godard: »Današnji družbi ne morem govoriti v večrajšnjem jeziku.«

Zamisel tehnično reproducirane slike se začenja resnično spremenjati — in sicer v temeljih. Njen namen ni več dotakniti se samo čustev, ampak tudi razuma.

Slike, na katere smo se navadili, poznamo, ključ za razvozlanje deluje mehanično, kolikor je pri tem kaj razvozlati. Za sliko, ki izziva našo racionalnost, ključa še nimamo. Prav te slike pa je pojasnjevati ne le mogoče, ampak tudi potrebno. Ker slika vedno bolj prevzema funkcije jezika, velja tudi zanjo, kar je Weizsäcker že leta 1959 (Jezik kot informacija) dejal za jezik: »Povsem v informacijo spremenjeni jezik je ojeklenela konica neojeklenele mase.«

Vrnimo se k izhodišču in v prakso: Skupina dvanajstih ljudi poskusi upodobiti samo sebe, pri čemer — pred in za kamero — sodeluje vsak z enakim deležem in enako pomembnostjo. Najprej je to antiavtorski postopek, pri katerem je »funkcija mamutskih individov po ne zmeraj razumljivih pravilih« izključena. Nevarnosti, da tako ne bo več nobene osebne »pisave«, da bodo postali signali anonimni in amorfni, ni; samo da to ne bo več rokopis individua, ampak skupine, kolektiva. O tem, ali je to boljše ali slabše, se ne razpravlja. To je zgolj drugačno pravilo za ustvarjanje filmov.

Konvencionalni način individualnega režiserja ali celo avtorskega filma s tem ni razveljavljen, samo razširjen je. V literaturi, katere proizvodnje že čisto tehnično ni mogoče primerjati z izdelavo slik, uporablja avtor svoj lastni individualni jezik, da se izrazi. Morda bi se prej vsiljevala primerjava s srednjeveško bratovščino mojstrov stavbenikov, če bi bilo mogoče primerjati prek stoletij.

Jezik je pravzaprav tudi kriv, da prihaja vedno bolj na slab glas osnova za izdelavo filma: snemalna knjiga. Trditev, da je snemalna knjiga potrebna že iz organizacijskih razlogov (kako naj sicer proizvodnja planira in kalkulira?), je ovrigel Godard. Godard je znan po tem, da nikoli ne napiše snemalne knjige, pa se vseeno drži proračuna. Vsekakor se kopičijo primeri, ko se dokončani filmi do nespoznavnosti razlikujejo od svojih scenarijev. Začuda se je to izkazalo kot prednost. Vedno manj je avtorjev, ki s posebno ljubeznijo pišejo do natančnosti izdelane snemalne knjige. Očitno je: formulirati dogajanje, ki je mišljeno za določen medij (film), v mediju, za katerega je

mišljeno (jezik) — v tem je nekaj sterilnega, bedastega in nasilnega. Omenili smo, da team filma Zwölf Leute ni imel nikakršnih filmskih izkušenj. Iz tega je mogoče sklepati, da ustvarjanje filmov ni privilegij za specialiste. V preteklosti je obstajala pisemska kultura, ki je celo v brezpomembnih vsakdanjih informacijah rojevala literarne stvaritve, ne da bi bil to namen pisca. O tem danes ne more biti več govora. Mogoče pa si je zamisliti, da se analogno razvija filmska kultura, ker postaja ob poenostavitvi aparatov vedno lažje delati filme.

Ko je imel Edgar Reitz za teleklub filmski pouk v nekem münchen-skem razredu trinajst- in štirinajstletnih deklet (to so tudi snemali) in jim je potem dal, da so delale filme, so prišle na dan presenetljive stvari. Značilen je bil tale primer: Ena od šolarik je hotela izraziti izkustvo, ki je bilo formulirano v naslovu: »Stari ljudje zabavljajo«. Zanja sta bila pojma »stari ljudje« in »zabavljanje« sinonima. Ko je deklica s kamero na cesti iskala material, ni našla tistega, kar je iskala. Zavestno ustvarjanje s svetom okrog sebe ji je pokazalo, da je bila žrtev predsodka. Morala je revidirati stališče. Naslov se zdaj glasi: »Stari ljudje (zabavljajo)«. Primer je tako tipičen, da bi bil lahko izmišljen, če ne bi bil dokazan (in zapisan na filmu): s kamero dešifriramo svet okrog sebe. Ko ga upodabljam v novi resničnosti — novi zato, ker je reproducirana — postane mogoče (in lažje), odpovedati se avtoritativnosti svoje subjektivnosti. Tudi šolarke so snemale na 8 mm. Reitzu je bilo naročeno, naj dela z dijaki dalje. Pod njegovim vodstvom naj bi se neki razred filmsko pozabaval s slovesom od šole. Učenci so v ta namen dobili od nas 8 mm material. Vendar se je bilo treba načrtu odpovedati, ker se je

skupnost učencev po koncu šole razsula.

Približno v času, ko je ustvarjala svoj film gledališka skupina iz Dinkelsbühla, je George Moorese snemal svoj tretji televizijski show v barvnem elektronskem sistemu Peter Sarstedt. Prenesel je v elektronski zapis slike z 8 mm filmskega traku, ki mu jih je Gerard Vandenberg posnel deloma na Münchenskih, deloma na pariških ulicah. Na materialu je bilo opaziti nekaj presenetljivega: na malo 8 mm kamero, ki nič ne spominja na komercialno aparaturo filma, so ljudje reagirali bolj sproščeno, spontano, bolj pošteno. To je pomembno za dokumentarno področje; tako se na primer zmanjša manipulacija pri intervjuju. 16 mm kamera takoj izzove pozo, v kateri ljudje odgovarjajo na že pripravljena vprašanja manj direktno in zmeraj s postranskim pogledom na oprezujoče oko objektivna. Moralo bi biti mogoče uporabiti za intervju kakšno drugo obliko, recimo pogovor, dialog. Tako postane izpraševalec iz konstantne, avtoritativne količine sogovornik; rodi se nekakšen inter-intervju.

To so razmišljanja, iz katerih je izšel Moorseev naslednji 8 mm film, *Fünf Frauen, ein Tag* (90 minut). Preprosta tema: pet deklet (17—24 let) je pripovedovalo o svojem poklicnem in privatnem položaju in o svojem odnosu do družbe. Prvotno naj bi dekleta sama snemala sebe in svoje okolje. Ta načrt so opustili, ker bi dekleta sicer lahko pokazala svoje okolje, ne pa samih sebe. Vpletel bi se nov problem manipulacije.

Namesto tega so dekleta najprej intervjuvali po novinarsko (na magnetofonski trak), bolje rečeno: skušali so jih zaprestiti v pogovor, ki ni bil koncipiran in naj bi tudi ne bil voden. V tem je bila možnost, da je tudi izpraševanka vodila pogovor, da se je novinarka dala

zmesti ali da so bile izražene splošne puhlice (ki imajo pa tudi značilno informativno vrednost). Ti pogovori so bili osnutek za kamero. Vanderberg je z 8 mm kamero upodobil ne osebo, temveč pogovor. Ko ena od deklet govori o svojih željah in prizadevanjih, se dotlej realistične slike spremene. Ko fotolaborantka zavzame stališče od družbenih vprašanj, ki se tičejo tudi nje, nam kamera pokaže filmski tehnik. Politični in moralni odnosi se potlej pojasnijo sami po sebi.

Ta zamisel je bila prepričljiva, rezultat pa manj zadovoljiv, ker pogovori — »izhodiščni material«, ki naj bi kar najbolj mogoče zmanjšal manipulacijo — niso funkcionirali zadostno in jim je manjkalo informativne vrednosti. Najboljša reprodukcija pogovorov nastane še zmeraj z manipulacijo. (Estetski učinek oddaje je bil majhen, politični pa, kolikor je bilo to mogoče ugotoviti, toliko večji. Oddaja je izzvala na področjih, o katerih je bil govor, nepričakovano dosti razprav.)

Kar je govorica opravila le nezadostno, je kamera zlahka nadoknadila. Zvok naj bi reproduciral naraven pogovor. Toda ni naravnega pogovora (pred mikrofonom). Tudi ni naravnega jezika, tako kot ni naravne slike. Raba 8 mm kamere posreduje to spoznanje sama po sebi. To početje se je izkazalo za zelo poučno: skladnost ali tudi kontrast med sliko in tonom nista več nekaj, kar je mogoče sfabricirati vnaprej, ampak sta iracionalna in zanju odgovarja avtor. Odgovornost vsekar olajšuje dejstvo, da ta dvo-tirni postopek (ki seveda ni nov, ampak na 8 mm učinkuje kot nov) stalno in jasno opozarja na manipulacijo (manipulacija je osnova vseh množičnih občil). Ne hlini ne resničnosti ne objektivnosti. In prav to — to uči izkušnja že zdaj — je mogoče lažje in na verjetnejši način uresničiti z 8 mm kamero.

Televizija še ni prirejena za ta format. To se pravi: nimamo še možnosti predvajanja. Obstajata dve rešitvi: ali povečati 8 mm format na 16 mm (to je dolgotrajno) ali pa projicirati 8 mm film na platno, posneti to sliko z elektronsko kamero in jo registrirati na traku.

Moorse uporablja namesto platna



Prizor iz amaterskega filma Vladimirja Petka RAZGOVOR Z JAQUELINE

ogledalo; sliko, ki jo oddaja 8 mm projektor, usmerja ogledalo direktno v elektronsko kamero. Ker izpolnjuje tako nastala slika pri televizijski oddaji ekran prav tako kot na primer tista, ki izhaja iz 35 mm filma, je razlika v primerjavi z običajno televizijsko sliko v tehničnem pogledu brez pomena.

To pa s stališča estetike nikakor ni namen novega postopka. Nasprot-

no. 8 mm format se ne uporablja zato, ker je cenejši (čeprav tudi to igra vlogo: film Fünf Frauen, ein Tag je veljal 23 000 DM; na 16 mm bi stal najmanj trikrat toliko), ampak zato, ker imamo opraviti z novo informacijsko kvaliteto. Filmski ustvarjalec ne pade več v skušnjavo, da bi posnel večje formate in njihove specifične lastnosti.

Vprašanje se torej ne glasi, ali naj bi klasični 35 mm format zamenjali in nadomestili z 8 mm. Gre bolj za vprašanje, na kateri način je mogoče izdelovati slike, ki odsevajo resničnost, hitreje, bolje in predvsem precizneje. Možnosti 8 mm kamere se odkrivajo zdaj — zdaj, ko je potreba po slikah, ki bodo pravi odsev resničnosti, večja kot kdajkoli. To ni slučaj.

# te le vizija



---

## vidiki razumevanja radiodifuznih medijev

ana barbič

Ni naključje, da večino založniških hiš, radijskih in televizijskih postaj zanima predvsem število njihovih potrošnikov (kupcev in naročnikov oziroma bralcev, gledalcev in poslušalcev) in da so njihova prizadevanja usmerjena predvsem v to, kako to število povečati. Število potrošnikov je namreč najbolj pozoren indeks uspešnosti komunikacijskih institucij, večanje tega števila pa dokaz njihove rasti. Seveda imajo te institucije tudi bolj ali manj natančno specificirane cilje svojega delovanja, ki največkrat temeljijo, rečeno z besedami B. P. Emmetta »... na tem, kar običajno imenujemo principe »javne službe«.<sup>1</sup> Te cilje pa je možno formulirati bodisi na osnovi poznavanja dejanskih potreb občinstva oziroma posameznih njihovih delov (skupin).

<sup>1</sup> Emmett, B. P., A New Role for Research in Broadcasting, POQ, Winter 1968—1969, str. 645.

Raziskovalne skupine, ki ugotavljajo predvsem uspešnost komunikatorjev pri realiziranju njihovih ciljev, imajo na voljo dva osnovna pristopa k proučevanju občinstev:

»Učinkovitostni« pristop temelji na predpostavkah »stimulusreakcija« modelov in sili raziskovalce k oblikovanju behaviorističnih predstav o bralcu, poslušalcu in gledalcu. Čeprav se je z izpopolnjevanjem učinkovitostnega pristopa, ki ga je možno na kratko predstaviti z vprašanjem: »What Can the Media do« (Kaj lahko mediji storijo) uveljavilo spoznanje, da vseh reakcij občinstev ne gre pripisovati le množičnim medijem, ker so le-te odvisne tudi od lastnosti individua, je recipient še vedno pojmovan kot objekt delovanja množičnih medijev. Kriterij uspešnosti komunikacijske hiše pa je velikost občinstva, ki na posredovane komunikacije (S) reagira (R) v skladu s cilji in pričakovanji komunikatorja. Nasprotje (in dopolnilo) učinkovitostnemu je uporabnostni pristop oziroma »the uses and gratification«, kot ga je poimenoval E. Katz.<sup>2</sup> Po tem pristopu se na proces množičnega komuniciranja ne gleda s stališča komunikatorja, temveč s stališča recipienta. Začetki tega pristopa segajo 30 let nazaj, ko si je Herta Herzog zastavila vprašanje: »Kaj ljudje delajo z mediji?« (What Do the People with the Media?)<sup>3</sup>

Uporabnostni pristop temelji na domnevi, da sporočilo, čeprav ga posreduje najbolj vplivni medij, ne vpliva na posameznika, če ga le-ta ne more uporabiti v socialnem in psihološkem kontekstu, v katerem živi. Ta domneva zadeva racionalno plat človekove osebnosti, medtem ko psihoanalitična teorija, ki osvetljuje predvsem emocionalno plat človekovega vedenja, opozarja na pomembnost emocionalnih potreb, katerih vpliva na svoje vedenje se posameznik največkrat ne zaveda. Seveda so množični mediji s svojimi vsebinami samo del objektov, ki jih posameznik uporablja kot sredstva za zadovoljevanje predvsem svojih emocionalnih potreb.<sup>4</sup>

Izhajajoč iz uporabnostnega pristopa lahko rečemo, da morajo biti sporočila medijev funkcionalna, to je, prispevati morajo k zadovoljevanju človekovih emocionalnih potreb. Hkrati pa morajo mediji prinašati tudi taka sporočila, ki bodo imela uporabno vrednost za človeka kot racionalno bitje. V težnji po zadovoljitvi svojih potreb posameznik izbira predvsem taka sporočila, ki prispevajo k zadovoljevanju teh potreb.

Nedavni spor med B. P. Emmettom in R. Nordenstremom<sup>5</sup> je zanimiv predvsem zato, ker o uporabnostnem pristopu v raziskovanju občinstev razpravljajo sami zastopniki komunikacijskih institucij (oba sta šefa raziskovalnih skupin v komunikacijskih hišah), torej ljudje, ki vplivajo na politiko odločanja, in ne več samo pisarniški, akademski sociologi in psihologi.

Vrednotenje obeh pristopov je možno samo v kontekstu družbe, v kateri množični mediji delujejo. V mislih imam dva modela družbenih sistemov, in sicer ekvilibristični in ne-ekvilibristični model. Ideal prvega je doseči ravnotežje znotraj sistema, doseči zadovoljstvo z obstoječim stanjem pri večini posameznikov ali skupin; z drugimi besedami, vzpostavitev stabilne situacije, pri čemer ima pomembno vlogo stopnja konformnosti vedenja in mišljenja.<sup>6</sup> Seveda pa je pomiritev notranjih nasprotij in protislovij in s tem v zvezi visoka

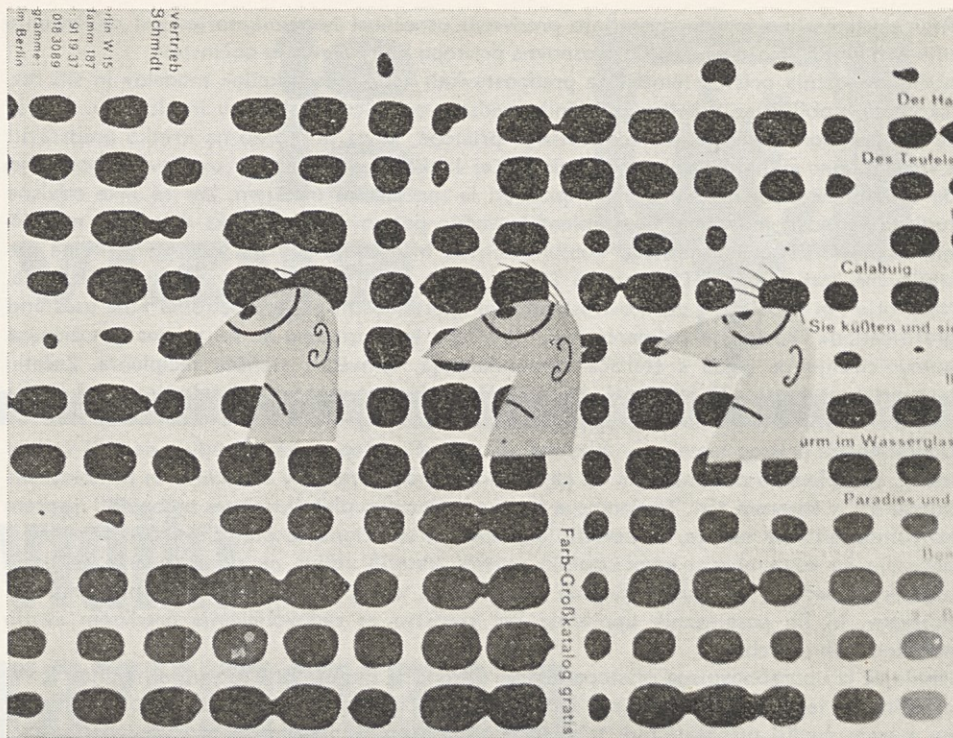
<sup>2</sup> Katz, Elihu. Mass Communication Research and the Study of Popular Culture: An Aditorial Note On a Possible Future for this Journal, v: STUDIES IN PUBLIC COMMUNICATIONS, Summer, 1956, str. 1—6.

<sup>3</sup> Herzog, Herta. What do We Really Know About Daytime Serial Listeners? v: Lazarsfeld, Paul F. and Frank Staton (eds.). RADIO RESEARCH 1942—1943. New York: Duell, Sloan and Pearce, Inc., 1944, str. 3—33.

<sup>4</sup> Lewin, Kurt. A DYNAMIC THEORY OF PERSONALITY. McGraw-Hill Book Company, Inc., New York, 1935, str. 44—66.

<sup>5</sup> Glej: POQ Spring 1970: Nordenstreng Kaarle, Comments on 'Gradifications Research' in Broadcasting, str. 130—132; in Emmett, B. P., Replay to Nordenstreng, str. 133.

<sup>6</sup> Pod konformnostjo razumem prilagajanje kulturnemu ali drugemu dominantnemu načinu (normi vedenja ali relativno grobememu modelu družbene strukture). Glej: Fairchild, Henry P., DICTIONARY OF SOCIOLOGY, Littlefield, Adams C., Paterson, New Jersey 1962, str. 60.



ČAS JE DENAR (Vrijeme je novac) Vladimirja Petka

funkcionalna sposobnost nekega sistema, da se ohranja, mogoča samo v zaprti družbi, ki skuša obstoječe stanje kar najdalj ohraniti. Konformnost do pravil vedenja se v takem sistemu nagrajuje, medtem ko se nekonformnost kaznuje.

Nasprotno pa antiekvilibristični model ustreza odprti in fleksibilni družbi, občutljivi na nekonformna mnenja, ne glede na to, ali so to mnenja večine, majhnih skupin ali celo posameznikov. Težnja po nenehnem razvijanju in napredovanju je v nasprotju z ekvilibrističnim modelom, kajti princip razvijanja družbe ni stanje, temveč spreminjanje, čeprav vsako spreminjanje ne pomeni razvoja.

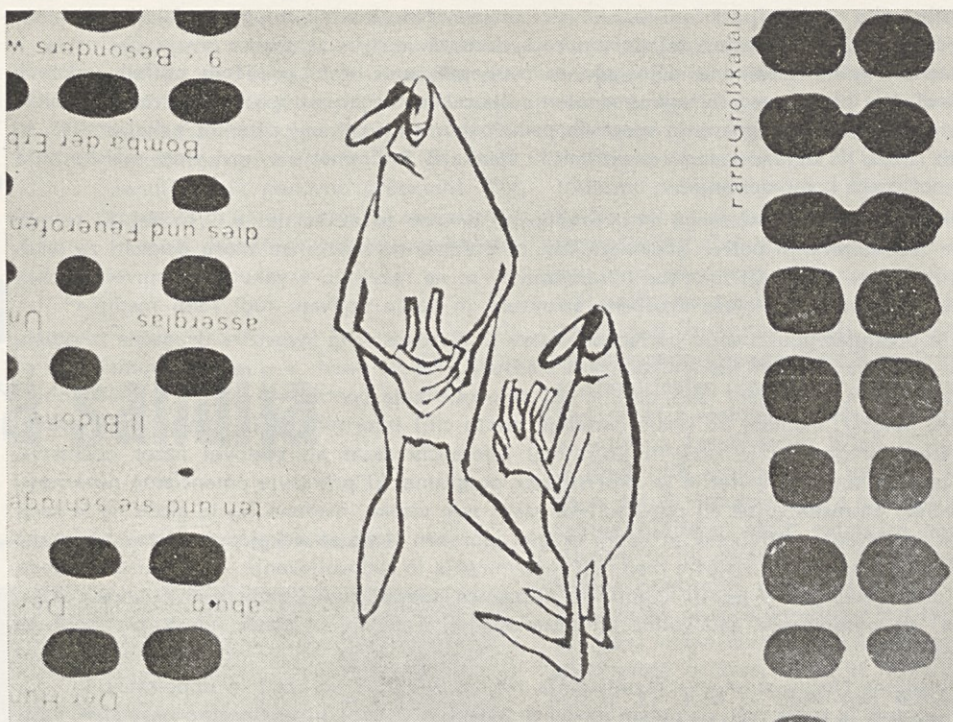
Proučevanje občinstev pomeni proučevanje povratne zveze (feedback), ki po Schrammu obsega reakcije na posredovane komunikacije, ki seznanjajo komunikatorja s tem, kako so bila njegova sporočila interpretirana.<sup>7</sup>

Komunikator se običajno ne zadovolji samo s poznavanjem »interpretacij«<sup>7</sup> svojih poročil, temveč skuša na osnovi tega poznavanja svoja sporočila (akcije) korigirati. Pri tem sta v osnovi možni dve poti:

Po eni poti komunikator korigira svoja poročila (akcije) tako, da do največje možne mere zmanjša neskladje med svojimi interpretacijami sporočil in interpretacijami tistih, katerim so ta sporočila namenjena. Tak vpliv interpretacij komunikatorjevih sporočil s strani občinstva smo poimenovali p-povratna zveza. Nasprotno temu pa n-povratno zvezo predstavljajo tiste reakcije občinstva, na osnovi katerih komunikator menja svoje akcije (poročila) v smeri povečevanja različnosti interpretacij njegovih sporočil.

Družba, ki skuša ohraniti obstoječe stanje, je zainteresirana na p-povratni zvezi. Z drugimi besedami, v prid ekvilibrističnega modela govore tiste reakcije občinstev na komunicirane

<sup>7</sup> Glej: Schramm, Wilbur. How communication Works, v knjigi: Schramm, Wilbur (ed.). THE PROCESS AND EFFECTS OF MASS COMMUNICATION. Urbana: University of Illinois Press, 1965, str. 9.



#### ČAS JE DENAR

vsebine, ki se zelo malo ali sploh ne ločijo od intencij komunikatorja. Zdi se, da ekvilibrističnemu modelu bolj ustreza uporabnostni kot učinkovitostni pristop, kajti med občinstvom in intencijami komunikatorja je možno doseči večjo skladnost, če le-ta izhaja pri oblikovanju svojih programov iz potreb občinstva. V takem primeru je pričakovati ne le visoko stopnjo skladnosti med komunikatorjem in občinstvom v intepretiranju istih sporočil, temveč tudi zmanjšanje možnosti, da ostane večji del potreb občinstev nezadovoljen. Veliko nezadovoljenih potreb bi namreč lahko privedlo posameznike do tega, da bi se iztrgali iz danega sistema in si poiskali takega, ki najbolj ustreza strukturi njihovih potreb. Družba, ki temelji na ekvilibrističnem modelu, pa si seveda takih deviantnosti ne more privoščiti.

»Uporabnostni pristop« pa se izredno prilega tudi neekvilibrističnemu modelu družbenega sistema. Če komunikator v družbi, ki teži k spreminjanju in razvoju, pozna potrebe manjših skupin ali celo posameznikov in jim tudi omogoči, da svoje ideje in stališča posredujejo drugim — večini preko radiodifuznih komunikacijskih sredstev, nedvomno ravna sila »demokratično« in »odgovorno«. »Odgovorno« pa lahko ravna v smislu vzpodbujanja sprememb tudi komunikator, ki ne upošteva potreb svojega občinstva. Seveda pa je komunikator, ki ne upošteva tudi potreb občinstva, obsojen na neuspeh oziroma manjši uspeh, kot bi ga dosegel, če bi svoje akcije organiziral tako, da bi se hkrati z akcijami za realiziranje svojih ciljev lotil tudi akcij, ki bi služile zadovoljevanju psihičnih, predvsem emocionalnih potreb posameznih članov občinstev.

Iz omenjenega sledi, da je pomembno vedeti, kakšne psihične potrebe zadovoljujejo sredstva množičnega komuniciranja pri porabnikih ter ta spoznanja upoštevati pri oblikovanju specifičnih ciljev in načrtovanju akcij za njihovo uresničevanje tako v družbah z ekvilibrističnim kot v družbah z neekvilibrističnim konceptom družbenega sistema.

Psihološko ne dovolj poučeni raziskovalci neupravičeno izražajo odpor do dejstva, da množični mediji poleg tega, da »informirajo, izobražujejo in zabavajo« svoja občinstva, s posredovanimi vsebinami pomagajo zadovoljevati tudi vrsto psihičnih potreb sodobnih ljudi. Kot primer negativnega vrednotenja uporabnostnega pristopa in enostranskega sklepanja zaradi nerazumevanja njegovih psiholoških dimenzij naj omenim nekaj stališč, ki jih izraža K. Nordenstreng v svoji kritiki članka B. P. Emmetta o novi vlogi raziskovanja množičnega komuniciranja.

Pripombe K. Nordenstrenga na uporabnostni pristop so naslednje: »... model, ki temelji na zadovoljevanju potreb posameznikov, ni vrednostno nevtralen: mora delovati za družbeni **status quo**, kajti potrebe posameznikov se ne razvijajo v vakuumu, temveč se oblikujejo znotraj obstoječe družbene strukture in nanje vplivajo tudi sami mediji.«<sup>8</sup>

Kot protiutež upoštevanju potreb občinstev K. Nordenstreng favorizira drugačna izhodišča za oblikovanje ciljev komunikacijskih institucij. Takole pravi: »... cilji komuniciranja so na Finskem zastavljeni tako, da ima cilj zadovoljevanja (potreb — dodala A. B.) le obrobni položaj, medtem ko imajo osrednje mesto cilji informiranja in razumevanja: glavni namen programov je razširiti kognitivni referenčni okvir ali svetovni nazor občinstva. Glede na tovrstne kriterije je »koristnost« programa, ki prikazuje potencialne nevarnosti recimo atomske vojne ali populacijske rasti, zelo visoka, medtem ko je glede na kriterij zadovoljevanja potreb tak program očitno uporaben samo za nekaj mazohistov. Dejansko obstaja bistveno protislovje med cilji informiranja in zadovoljevanja — ne samo v skladu s predvidevanjem v teoriji kognitivne disonance, temveč tudi v bolj osnovni stvari: Kako naj bo posameznik zadovoljen ali nezadovoljen z nečim, o čemer nima predhodnega znanja?«<sup>9</sup>

Omenjena Nordenstrengova razmišljanja terjajo nekoliko korekcij in dopolnitev.

Predvsem je treba reči, da noben model družbenega sistema ni vrednostno nevtralen, kajti družbene akcije so vedno pogojene z interesi vladajočih skupin, pa naj te skupine žele obdržati status quo (koncept ekvilibriuma), ali naj imajo za cilj spreminjanje in razvoj (koncept odprte družbe). Za dosego enega ali drugega cilja je s stališča politike množičnih medijev vselej možno uporabiti za spoznanje občinstev »učinkovitostni« oziroma »koristnostni« ali/in »uporabnostni« pristop. Učinkovitostni pristop izhaja iz ciljev, ki jih komunikator oblikuje na osnovi ideologije, potreb vladajočih skupin ali na komercialni osnovi in gre v empiričnem raziskovanju predvsem za ugotavljanje, v kolikšni meri so posredovane vsebine vzbudile pri občinstvu želene reakcije. Ob takem izhodišču pa obstaja nevarnost, da komunikator ne bo nikoli spoznal stranskih učinkov svojih sporočil, to je potreb in motivov, ki jih ljudje zadovoljujejo s pomočjo množičnih medijev oz. prek njih posredovanih vsebin.

Uporabnostni pristop ima v primerjavi z učinkovitostnim to prednost, da razkrije komunikatorju psihični izvenzavestni svet bralca, poslušalca in gledalca. Poznavanje mehanizmov projekcije, identifikacije in drugih obrambnih reakcij, ki jih ljudje razvijajo ob radiodifuziranih vsebinah, je komunikatorju pomemben podatek za oblikovanje politike komunikacijske institucije. Seveda pa je komunikator tisti, ki presodi, ali bo s svojim programom zadovoljeval samo obstoječe potrebe in s tem resnično prispeval k vzdrževanju statusa quo ali pa bo te potrebe razvijal in oblikoval nove.

K. Nordenstreng pojmuje kriterij zadovoljevanja potreb v smislu zavestnega doživljanja ugodja ali neugodja, ki ga doživljajo poslušalci ob spremljanju radijskih in televizijskih vsebin.

Avtor očitno pozablja, da množični mediji poleg tega, da informirajo, izobražujejo in zabavajo, z istimi vsebinami zadovoljujejo še vrsto psihosocialnih potreb svojih občinstev, čeprav se niti eni niti drugi tega običajno ne zavedajo.

<sup>8</sup> Op. cit., str. 131.

<sup>9</sup> Ibidem.



igor more

# monitor ali neka avantura sandija

Režiser serije slovenskih televizijskih oddaj Monitor, Angel Miladinov



Nisem si mogel kaj, da ne bi ponovno sedel pred televizor in gledal Monitor. Kolikor sem se mu želel v začetku prepustiti in kakor se mi je že obetala nekakšna majhna simfonija utripa kavarniškega popoldneva, me je avtor Sandi Čolnik ponovno presenetil. Kot da se ne bi hotel prepustiti sanjarjenju in svoji domišljiji, pač pa vneto brska

in raziskuje; interpretira nam neko svojo vizijo življenja, ki ga odkriva, pri tem pa se hote ali nehote vedno znova postavlja v vlogo, ki daje vtis nenehnega prehajanja od strogega izpraševalca k skromnemu in malce nerodnemu radovednežu.

Kakor koli poizkušam ugotoviti namen, ali bolje cilj Čolnikove »avanture« v svet dela gostinskih delavcev, se vse bolj srečujem z notranjim glasom, ki preko vseh izpovednih tegob in radosti zre v podobo Človeka. Čolnik se je tu seveda prisiljen postaviti v vlogo izpraševalca, ki z realnimi vprašanji in improvizirano kombinacijo le-teh iztisne iz ljudi njih vsakodnevne resnice, ki pa se potem nehote zlijejo s harmonijo našega življenja, naših resnic in nas. Monitor se mi nikakor ne kaže kot nekakšen reportažni zapis o delu in ljudeh nekega poklica, kvečjemu kot bolj ali manj improvizirana podoba nekega gostinskega delavca, ki je in ni zadovoljen, ki tarna in ljubi svoj poklic, je v delu preizkušen in star, je mlad in poln želja.

Gotovo je, da je Monitor popolnoma svojevrsten — z avanturnim pridihom tembolj vabljev, tako za avtorja kot nas; vabljev za vsakega po svoje.

Čutiti je, kot da se Čolnik in Tušar, eden fizično, drugi »vizualno«, približujeta subjektu, sprti vzpostavljata svoj odnos do njega in njegovega delovanja in ga tako opredelujeta vsak s svojega zornega kota hkrati. Kamera se zdi tako veliko bolj svobodna in ni podrejena niti stilu reportažnega zapisa niti študijske obdelave kadra.

Ko tako brez vnaprej postavljene zamisli in ideje beležim sprti prihajajoče misli, popravljam in prečrtujem, se nenadoma začutim majhnega in neobgljenega, a ravno tako nekakšnega Monitorjevega avanturista.

Sodelovali so:

Sandi Čolnik, Žaro Tušar — kamera, Angel Miladinov — režija, Lado Ranik — zvok, Meta Arh — montaža, Maja Kosec — tajnica, Lojze Stanič — organizacija, jaz in pisalni stroj revije Ekran.

Tujec,  
kaj brskaš po naših spominih,  
kaj odpiraš rane, nezaceljene,  
polne bridkih spominov in solza.

\*

»... zaradi njih imamo danes skrbi s hladilniki in avtomobili. Izbrali so edino pot, toda danes jih ni med nami.«

\*

Monitor (24. II. 1971) je, po zaslugi hvaležne teme, učinkovito, stilsko precej enotno in uglajeno izstopil iz doslej (mi) videnih »Sandijevih avantur«. Hvaležna tema je, vsekakor. Miren, iz današnjega sveta potegnjen in v svojih temeljih utrjen svet mater padlih partizanov. Ni bilo potrebno mnogo »mučnih« vprašanj; besede rojevajočih spominov prihajajo same, utrujeni, v svojo grenkobo pogreznjeni obrazi, umirjene in zanesljive kretnje; nič ne bo zamujenega, vse, kar je bilo vredno, je že preživeto, ne do kraja izpeto in zamujeno. Ostajajo slike, predmeti, spomini... prazne sobe, željne ljubezni in otroškega smeha... ostajajo le slike, spomini... Dolgi »pogovorni presledki«, polni neizrečenih spominov, s svojo težo dajejo celotni, premišljeno skonstruirani in izpiljeni kompoziciji izbranih likov samosvoj ritem. Kamera, umirjena, se na momente kaže zelo prefinjeno v mali študiji izbranih kotov in približevanj, in režija, čeprav s simboličnimi pripodobami in elementi, prijetno gradi in zaključuje celotno občutje ter kompozicijo.

Če menim, da postaja Monitor vse bolj avtorski, vse bolj Sandijev, potem ne mislim le na njegov pristop k izbrani temi, njegovo estetiko, ki se skupaj s Tušarjevo in Miladinova spaja v neko osvežujočo in prijetno zmes življenjskih resnic in zasanjanih trenutkov, temveč mislim tu predvsem na njegovo **i z b i r o** teme.

Spomnimo se: zakonci, natakariji, gospodinjske pomočnice, matere padlih partizanov; kaj je to? Neki svet, ki neopazno biva poleg nas, ki ga v vsakodnevem tempu lastnega življenja spregledujemo. Nam ga želi pokazati? Da ima ta svet ravno tako pravico do obstoja kot naš, vsakdanji svet hladilnikov in avtomobilov; da se ga spomnimo in se malce zamislimo ob njem.

# marodičevi „mali oglasi“ — druga serija

denis poniž

## UVODNA REMINISCENCA, KI NI VODILNI MOTIV

Nerodno je delati reklamo za revijo, v kateri objavljáš, še teže (zraven pa tvegano) za lastno pisanje. Posebej težko se je reklamirati, če veš, da pisanje tako ali tako nima posebnega odmeva, še posebej ne pri tistih, ki jim je namenjeno. Toda vsekakor me zbode opomba, ki sem jo zasledil v RTV prilogi Dela za 17.—23. januar in kjer lahko v članku Konec Malih oglasov berem tudi naslednjo trditev:

»Toliko bolj je po vsem tem razumljivo, da naš, tudi posebej televiziji namenjeni tisk, tako rad piše po cele strani o nepomembnih stvareh, ob MALIH OGLASIH tako trdovratno molči in ni skoraj nikdar našel zanje prijazne besede.«

Če me informacije ne varajo, sta v Sloveniji dve glasili, ki sta namenjeni tudi televiziji. Ti tudi — televizijski glasili sta reviji STOP in EKRAN. Kaj dela in je delal STOP, ne vem, vem pa, da je EKRAN objavil v 76. številki zapis o Malih oglasih in sicer na straneh 349—350, ki ga je zagrešil avtor pričujočega razmišljanja. Morda pa ta zapis ni bil dovolj dobronameren in hvaleč, da bi ga sestavljalec (sestavljalki?) članka v RTV prilogi prebrali ali celo upoštevali?

## NADALJEVANJE RAZMIŠLJANJA, KI JE DOBRONAMERNO

Druga serija Malih oglasov, ki jo je sestavljalo 13 nadaljevanj in se je pričela z Gobarji, končala pa z nevideno zgodbo o Karieri, pomeni vsekakor kvalitativen premik. V čem je ta premik, ki je potegnil serijo Malih oglasov iz njene poprečnosti ter pokazal na nekatere njene nedvomne kvalitete? Mislim, da ni pretirana trditev, da ta kvalitativni premik obsega celotno strukturo nadaljevanj, združenih pod skupnim naslovom Mali oglasi, ki pa je



V drugi seriji nadaljevanke MALI OGLASI z naslovom Maček sta igrala Janez Albreht in Maks Bajc

že postal nezadosten, saj so ga posamezne nadaljevanke krepko prerasle. Tu mislim na samo literarno predlogo (dialogi), na družbeno-kritično in angažirano problematiko posameznih nadaljevanek, na režijo, na igro in na serijo Malih oglasov kot zaključeno celoto. Na skupni imenovalci smo združili elemente, zaradi katerih je serija nastala, elemente same nadaljevanke kot televizijskega fenomena in elemente, ki so nastali kot posledica omenjene serije. Tako dobimo zaporedje: vzroki serije-serija-posledice serije, ki jih velja vsaj bežno opisati in utrditi nekatere misli, kot so se porodile ob gledanju serije Malih oglasov.

Osnovni namen vsake TV nadaljevanke je predvsem zabava. Druga serija Marodičevih Malih oglasov je to osnovno »zabavnost« temeljito preseгла, saj je bil uveden element kritične distance do nekaterih pojavov v naši družbi, ki so vse prej kot zabavni: individualizem, korupcija, nepravilno bogatenje, »luknje« v zakonih, kraja družbenega premoženja, malverzacije, karierizem, pohlep po denarju in socialni problemi. Tako so nas nadaljevanke razveseljevale drugače, kot smo pričakovali po prvi seriji: smejali smo se vedno (morda celo bolj), toda ves čas je bil prisoten občutek, da se za navidezno zabavnostjo skriva resničnost, resnična resničnost našega vsakdneva. Ne gre nam za idejno analizo posameznih nadaljevanek, saj bi le-ta nujno preseгла okvir pričujočega razmišljanja, toda poudariti je treba, da je bila druga serija Malih oglasov enotna po svoji idejni zasnovi, vseskozi dosledno kritična in neprisiljeno aktualna. Pomeni vsekakor zanimiv in koristen pristop k problematiki TV nadaljevanke, in je zaključni spodrsrljaj KARIERE, ki je ni bilo, ne sme bistveno zavreti.



Boris Juh in Andrej Kurent v MALIH OGLASIH (Brez konca)

Režija Mirča Kraglja in igra vseh igralcev se je premaknila s tiste točke, na kateri smo bili prisiljeni govoriti o togosti, neizvirnosti igre in o nezadostnosti ter površnosti dialogov. Sproščena, bolj improvizirajoča vloga igralcev, ki so že s svojo **aktivno prisotnostjo** dajali posameznim nadaljevankam njen specifični ton, ter skrbna in soustvarjalna vloga režiserja so ustvarili takšno notranjo napetost, ki se je stopnjevala in dajala nadaljevankam njihovo posebno draž vse do končnega zapleta ali razpleta. S tem da so se nadaljevanke odpirale konkretnemu svetu gledalca, da so mu evocirale in reproducirale v komični obliki svet, ki ga obdaja (s tem pa sproščale vsaj del napetosti, ki jo takšno stanje povzroča), so postale intimni del gledalčevega vsakdneva. Ustvarjena je bila stopnja identifikacije, ko gledalec ne dojema dogajanja na zaslonu kot fikcijo, temveč že skuša vzpostavljati med seboj in dogajanjem na zaslonu neke vezi (ko primerja svoj svet s svetom, ki ga gleda in svojo skušnjo s skušnjo, ki mu jo posreduje nadaljevanka).

Tako je bil z drugo serijo Malih oglasov ustvarjen nivo za tip slovenske aktualne TV nadaljevanke, vzpostavljen je bil nivo, ki ga bodo morali vsi avtorji podobnih serij v bodočnosti upoštevati, če bodo hoteli ustvariti serije, ki bodo po kvaliteti lahko konkurirale Malim oglasom. S tem pa smo že prišli na področje posledic serije Mali oglasi. TV serije tega tipa bi bilo treba nadaljevati, nujno bi bilo, da bi jim bilo posvečeno v programu več pozornosti, hkrati pa tudi ustrežnejši termin, morda celo ponovitev. TV nadaljevanka je namreč ena izmed tipičnih oblik televizijske oddaje in prav zato bi ji morala TV Ljubljana posvečati še več pozornosti in naklonjenosti.

# erazem in potepuh

Delo švedske mladinske pisateljice Astrid Lindgrenove je znano po vsem svetu, njena zgodba o pogumni in močni deklici Piki Nogavički je prevedena v skoraj vse evropske jezike. Tudi povest o dečku Erazmu, ki je pobegnul iz sirotišnice in si išče starše, je doživela pri občinstvu velik uspeh. Kajti zgodbica Erazem in potepuh združuje v svoji fabuli pristrčno šegavost in ravno primerno mero socialne kritike, tako da je za mladega bralca res zanimivo in napeto branje.

Televizijska mladinska nadaljevanka Erazem in potepuh, ki smo jo lahko gledali na ljubljanski televiziji, sodi prav gotovo med boljše dosežke že tako renomirane in cenjene proizvodnje slovenskih otroških in mladinskih televizijskih oddaj. Avtorjem oddaje, režiserju Stašu Potočniku, snemalcu Slavku Nemcu, Marjanu Vodopivcu (glasbena oprema) in Belici Škrlak (scena), je uspelo posneti to pristrčno zgodbo zelo senzitivno in dinamično, vdihnili so ji življenjsko noto, zaradi katere je postala oddaja del otroškega sveta. Oddaja se je približala otroškemu svetu do tiste mere, ko se resničnost meša s pravljijčnostjo in vsakdanjost s fantazijo. Zgodba o dečku Erazmu in potepuhu Oskarju je intenzivno zaživela predvsem zaradi igre obeh glavnih igralcev, Draga Kecmana in Dareta Ulaga. Njuna igra je v vseh nadaljevanjih izžarevala posebno občutje dveh ubogih in od sveta zapostavljenih ljudi, ki verujeta v svojo poštenost in dobroto ljudi, ki jih iščeta. TV mladinska nadaljevanka Erazem in potepuh je pokazala in dokazala, kaj lahko ustvari na področju tvorstne televizijske zvrsti ljubljanska televizija.

D. P.



V mladinski televizijski nadaljevanki ERAZEM IN POTEPUH sta imenitno zaigrala mladi Drago Kecman (Erazem) in dramski ter filmski igralec Dare Ulaga (Oskar)



# sancta simplicitas

Ko se pari, se oglašča  
hipo hripavo in globoko,  
a vsak teden nam razglašča  
Cerkev, da je eno z Bogom.

T. S. Eliot, Hipopotamus

Vsi se še spominjamo odlične slovaške igre Sladke igre minulega poletja, posnete po noveli Guya de Maupassanta. To odlično, subtilno in pristrčno igro, kjer so bili odnosi ženske in štirih moških predstavljeni v čisto drugačni luči, kot smo tega vajeni po navadi, je režiral znani slovaški režiser Juraj Herz. To je bila igra radosti in tudi čudovitega besedila, ki je v marsičem preraslo Maupassantovo novelo Muha. Režiser in igralci so ustvarili ozračje človeške toplote, človeškega zaupanja in človeške vere v lepoto sedanjosti, ki jo živimo. Pa zakaj pišem o tej ekranizaciji, o tej čudoviti poemi o življenju in ljubezni?

Živimo na Slovenskem, kjer je vse mogoče, tudi to, da ti pade opeka na glavo, ali pa da srečaš hipopotamusa iz Eliotove pesnitve, ki je enak bogu. Ampak Eliot ni živel pri nas in hvala bogu, da je tako. Kajti potem ne bi napisal te poučne pesmi, pa tudi tiste ne, kako mu sveže okopana Doris prinaša zajtrk v posteljo. Skril bi se ubogi Eliot in bi pisal o tem, kako je treba zatirati gosenice. In zdi se, da se bo moralo tudi uredništvo televizijskih dram skriti v neprodirne goščave slovenske lažne moralnosti. Kajti zaradi teh pristrčnih Sladkih iger minulega poletja se je sprožil plaz ogorčenih pisem (menda sem o teh pismih že nekaj pisal) »širokih ljudskih množic«, ki se zgražajo zaradi »nenravnih scen,

golote, pohujšanja in drugih grdobij«. Vsaj to so bile osnovne misli uboge Helene Kodrove, ki je vodila oddajo Vaš ekran in v kateri je skušala pojasniti in opravičiti predvajanje te TV igre. Pri tem so ji pomagali slikar France Slana, pa Marjeta Vasičeva, asistentka na Filozofski fakulteti in poznavalka novejših francoske literature, pa profesor France Demšar in novinarka Bernarda Rakovec. In so skušali temu bepravemu slovenskemu gledalcu iz »širokih ljudskih množic« dokazati, da je igra vendarle nekaj drugega kot umazan svinjak, po katerem lahko on, razžaljeni in ogorčeni TV gledalec, riže po mili volji. Priznati je treba, da so to storili z veliko mero potrpljenja in samopremagovanja in prav zato ljubljansko TV od danes veliko bolj cenim.

Ampak treba bi bilo udariti po mizi in zakričati na to »široko ljudsko množico«, naj bo tiho, naj ostane pri svojem polnočnem sopenju, pri svojih spolnih deviacijah, pri svojih zaplotniških in umazanih mislih in naj pusti tistim, ki bi radi pokazali in tistim, ki bi radi videli nekaj lepega, da v tem lepem miru uživajo. Treba bi bilo povedati, da TV ni noben cirkus, kjer lahko »široke ljudske množice« onanirajo po svoji volji in znižujejo že tako ne preveč visoki nivo TV programa. Naj ostanejo raje pri svojih Antehah in Čikih, pri svojih idolih in svojih zaupnih vprašanjih, televiziji pa naj pustijo, da bo krojila svoj program vsaj tako liberalno, kot ga je francoski publiki poznal naturalizem z Maupassantom in njegovimi pisateljskimi kolegi.

DENIS PONIŽ



## antonio das mortes — prvi film meseca

denis poniž

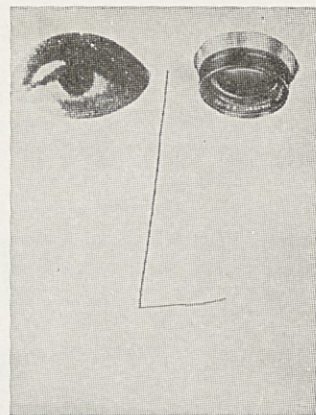
Kot smo v EKRANU že poročali, je uredništvo filmskega programa ljubljanske TV uvedlo v filmski spored celovečernih filmov nov ciklus, imenovan »filmi meseca«. Vsak mesec naj bi ob torkih prikazali sodoben, angažiran ali kako drugače zanimiv moderen film, filmsko delo, ki prinaša v sedmo umetnost nekaj novega, svežega, presenetljivega. Sem sodijo tudi tisti filmi, ki jih gledalci v rednem programu kinematografskih podjetij ne morejo videti, ker jih le-ta ne odkupijo, ali pa filmi, ki zaradi premajhne komercialne vrednosti prekmalu zapustijo filmske dvorane.

Televizija tako zapolnjuje občutno vrzel, ki je nastala v kvalitetnem filmskem programu, hkrati pa si je zadala neprijetno nalogo estetsko-filmsko vzgajati gledalca, poneumljenega v poplavi vseh vrst slabih filmov, porno blaga in filmov nasilja.

ANTONIO DAS MORTES brazilskega režiserja iz skupine Cinema novo Glauberja Rocha sodi gotovo med tiste filme, ki so zanimivi in sodobni, ki vnašajo v filmski izraz nove prijeme in nova spoznanja. Zato je za prvi film meseca več kot primeren, kljub občutni pomanjkljivosti malega ekrana, ki ne more posredovati vse grozljive razsežnosti velikih posnetkov in čudovite barvne ritmike. Škoda je le, da ANTONIO DAS MORTES ni bil temeljiteje predstavljen. Potrebno bi bilo vsaj bežno nakazati ne le zgodovino skupine Cinema novo in režiserja Rocha samega, temveč tudi okolje, socialni in zgodovinski obraz brazilskega severa, na katerem se dogaja film. Tak uvod bi temu močno intelektualnemu in metaforično zapletenemu filmu več kot koristil, saj bi navezal intimnejši stik med gledalcem in dogajanjem. Seveda pa takšen uvod ne more prepričati tega, nad čemer je zgrožena Stanka Godnič v Delu zapisala: »Spomin na televizijsko srečanje s tem nenavadnim in nevsakdanjim filmom obujam v pričanju, da je veliko gledalcev po nekaj minutah zaprlo sprejemnike, ker niso bili pripravljeni na sprejemanje tako čudne, nerazumljive, v običajen jezik skorajda neprevedljive filmske govornice, s kakršno nam sporoča resnico o svoji domovini Glauber Rocha.«

Prepričan sem, da je Stanka Godničeva mislila dobro, zapisala pa je nekaj, kar vrača staro miselnost, da je na televiziji vse dobro za vse, ali da mora biti vse dobro za vse. Mislim pa, da je situacija v spreminjajoči se strukturi TV programa vendarle že drugačna. Kajti še tako podroben uvod ne more pritegniti gledalcev, ki ne morejo razumeti nekega filma (v našem primeru ANTONIA DAS MORTESA), da bi le-ta film z zanimanjem in razumevanjem gledali od začetka do konca. Treba je priznati (in prav je tako), da zahtevajo nekateri filmi pa tudi druge TV oddaje gledalčevo prejšnjo izobrazbo, da se torej TV spored kvalitativno diferencira in spreminja tudi v korist kvalitetnejših oddaj, ki so namenjene ožjemu krogu gledalcev. Ciklus »filmov meseca« vsekakor lahko že po prvem filmu uvrstimo med takšne kvalitetne oddaje, ki so dostopne v celoti le tistim gledalcem, kateri vidijo v takšnih oddajah še kaj več kot golo zabavo, takšno zabavo, kot jim jo daje gledanje nogometnih tekem ali serija Mestece Peyton. Sicer pa je bolje, da tisti, ki filmov, kot so ANTONIO DAS MORTES, ne morejo razumeti, ugasnejo televizor in ne pisarijo televiziji kilometrov dolgih pisem proti »čudnim, nerazumljivim in nemoralnim filmom«.

# te le objektiv

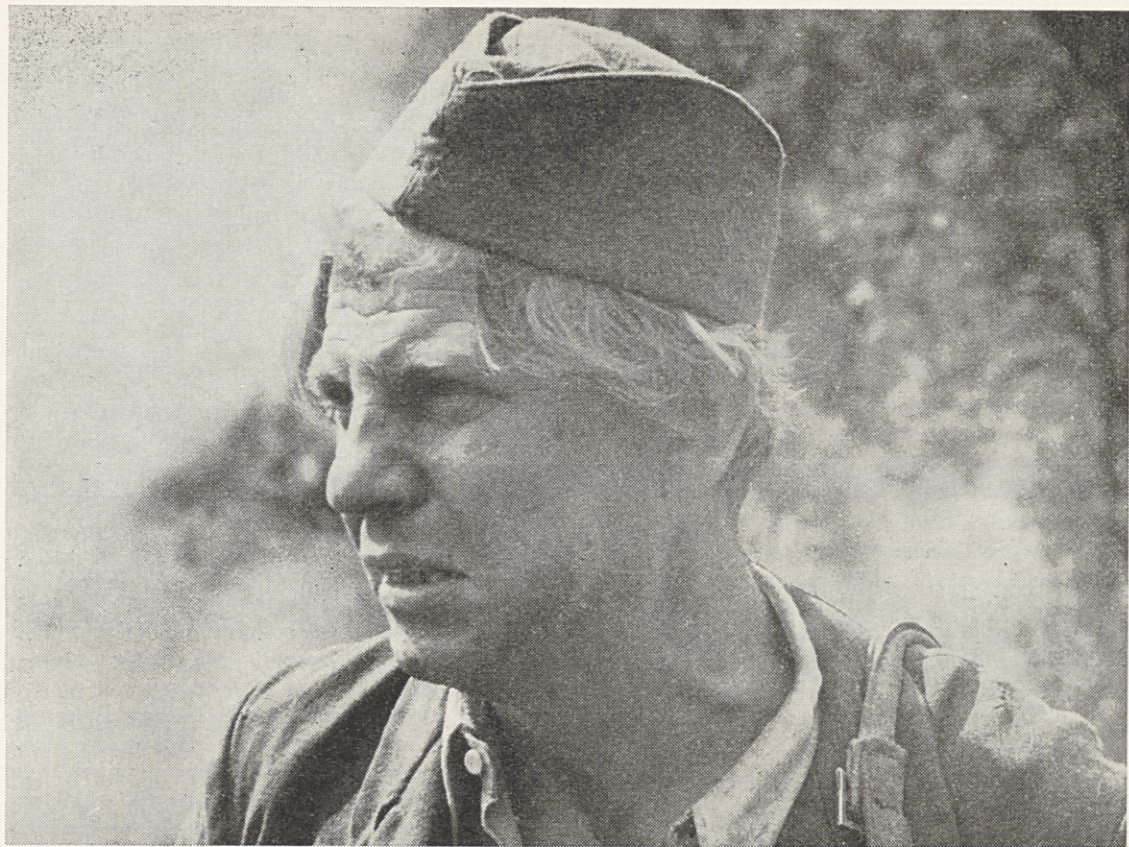


## filmski obrazi staneta severja

france štiglic

Stoji Drejc iz filma NA SVOJI ZEMLJI pred svojo domačijo v Baški grapi in tišči roke v žepih. Ne ve, kaj naj z njimi. Mati utesnjuje misli, ki se motajo okrog Tildice in partizanov, med mejnike grunta, toda misli grebejo pod nagubanim čelom in se pod počasnim obrazom vozljajo v krčevitem duševnem boju. Potem se sprostijo in kot s sekiro presekaajo vsa obotavljanja. Roki šineta iz žepov in zgrabita za brzostrelko. Ne gre samo za grunt, marveč za vso domačo zemljo, ki jo tlači okupator, za življenje naroda gre, ki je ogroženo, in za ljubezen, ki lahko resnično zaživi samo, ko človek ne misli samo nase. Tako postane Drejc partizan, tih in predan se bojuje po primorskih kucjih, preteklost se počasi potaplja v sedanjosti. In nekega zimskega dne, ko utrujena četa dremlje pod padajočimi snežinkami, mu Tildica pove, da bosta dobila otroka. Takrat zažari na Drejčevem obrazu srečen nasmeh. Odsev tega nasmeha ostane na njegovih ustnicah, ko pade in umre, preprosto in enostavno, kot je bila takrat preprosta in enostavna partizanska smrt.

To je bil prvi filmski obraz Staneta Severja v našem prvem igranem filmu po osvoboditvi. Čeprav je prvič igral pred kamero, je s svojim igralskim občutkom takoj dojel prostor, ki mu ga je opredelila, prestopil je gledališko rampo in z intimno, neposredno, a izrazito igro ustvaril lik Drejca, ki ga ni mogoče pozabiti. Severjev Drejc je zaživel z očkom Orlom Mira Kopača, z njegovo ženo Ano-Avgusto Danilovo, s partizanom Sovo, Lojzetom Potokarjem — nobenega od teh in še nekaterih, ki so igrali v tem filmu, ni več — zaživel pa je tudi kot filmski igralec, ki je vsa leta potem s svojo ustvarjalno močjo sodeloval pri našem filmu.



Pokojni Stane Sever je doživel filmski krst v prvem slovenskem filmu NA SVOJI ZEMLJI

Igral je v mnogih filmih. Velike in majhne vloge, saj ni delal razlik med njimi. Igral je v slovenskih in drugih jugoslovanskih filmih, z večjo ali manjšo srečo, kakršna je pač spremljala ustvarjalno pot našega filma. Bil je ilegalec v filmu Trst, flosar Vitužnik v Treh zgodbah, sodnik Pavel v Jari gospodi, zdravnik v Trenutkih odločitve, profesorski oče v Vesni in v filmu Ne čakaj na maj, pa aktivistični oče v Družinskem dnevniku; igral je v Treh četrtinah sonca, v filmu Srečno, Kekec; v Zgodbi, ki je ni, v hrvaškem filmu H 8, v bosenskem Vrnili se bom in še ...

Med temi mnogimi obrazi, ki jih je oživil na filmskem platnu in bodo ostali zapisani v zavesti naše filmske kulture, je tudi obraz Andreja Vitužnika. V kratkem igranem filmu, ki sicer razkriva razumljive začetniške težave našega filma, stoji Stane Sever kot ostarel flosar in se razrašča v pretresljivo figuro, katero razjeda strah pred starostjo in onemoglostjo, ki mu bosta iztrgali iz rok flosarsko veslo ter ga postavili na suho, v betežnost in revščino. In ko Andrej Vitužnik, maskiran z dolgim nosom, kot obnemogel in oskubljen ptič krščuje mladega začetnika, se sredi obreda in veselja izgubi



v praznini, ki se razrašča v njem, v praznini, ki ni atribut krsta, marveč izgube. Zjutraj ne zmore več tistega odločilnega koraka, s katerim bi skočil na splav, kot je že skočil tolikokrat v svojem življenju. Ostane z iztegnjenimi rokami, medtem ko voda nosi splav vse bolj proč od njega in ga ne bo nikoli več ujel.

Kratka zgodba in majhen film — a velik Stane Sever.

Prav tak velikan je tudi kot zdravnik v filmu *Trenutki odločitve*. V usodnem času se mora iznenada kar dvakrat odločiti. Prvič, ko prestopi v bolnišnici na stran ilegalcev, ko razruši svet, v katerem je do zdaj živel in se znajde v novem, neznanem, in drugič, ko zvest svojemu zdravniškemu poklicu pomaga porodnici ter se tako razkrije in izpostavi svoje življenje maščevalcu. Toda njegova človečnost zbudi tudi ono drugo, in v imenitnem filmskem prizoru sta se ujela Stane Sever in Stane Potokar ter napela konflikt dveh človeških usod do razsežnosti in presljljivosti, da tako sekvenco malokdaj doživimo v

naših filmih. Za to vlogo je Stane Sever prejel zaslu-ženo nagrado na puljskem filmskem festivalu. Manjše filmske vloge je igral z isto prizadevnostjo, včasih celo z večjim veseljem kot velike. Tako so nastale njegove filmske epizode, pretresljive ali očarljive, kakršne so pač bile in vedno znova potrjevale, da je Stane Sever še zmeraj velik — tudi na filmu.

Film žal ni zapisal vsega, kar bi lahko in moral. Zato je prikrajšan posebno za njegov izredni komedijantski čar, s katerim je ustvaril vrsto ljudskih tipov in komičnih karakterjev v gledališču in na televiziji. Tega ni kriv sam, marveč včasih nerazumljiva pota našega življenja, tudi filmskega. Njegov delež filmu je velik in dostojen velikega slovenskega igralca.

Odšel je, tretji iz velike garde igralskih silakov, ki so se uveljavili v filmu, za Stanetom in Lojzetom Potokarjem; filmski ustvarjalci in filmski gledalci pa se ga bomo s hvaležnostjo spominjali in čisto rekli: »Zakaj ga ni več!«

V slovenskem filmu *ŠE BO KDAJ POMLAD* režiserja Franceta Štiglicja je Stane Sever igral vlogo Boruta



Stane Sever in Lojze Rozman v slovenskem filmu *Zgodba, ki je ni* režiserja Matjaža Klopčiča



# filmska kronika

**decem-  
ber  
1970**

1. 12. 1970

Prvenec Maria Fanellija so začeli predvajati v Študentskem centru v Zagrebu. Film je nastal po izvirnem scenariju Miroslava Krleža.

6. 12. 1970

Na dvanajstem festivalu kratkega filma v Bilbao v Španiji je prejel film AV-AV Mića Miloševića častno diplomu uradne žirije. Na festivalu sta se predstavila še filma Dejana Djurkovića PRESAJANJE OBČUTKOV in Vladimirja Basara PREMIERA.

8. 12. 1970

Režiser in scenarist Radivoje Lola Djukić je napisal scenarij za film BALADA O SUROVEM. Film namerava posneti v Sloveniji v proizvodnji Ineks filma. Glavno vlogo je zaupal Ljubu Tadiću.

11. 12. 1970

V Ljubljani je bila v okviru Jugoslovanskih petkovih premier slovesna premiera filma Puriša Djordjevića BICIKLISTI. Po premieri je bil razgovor z režiserjem. Kot vedno doslej je bilo tudi to srečanje s Purišem Djordjevićem duhovito in simpatično.

15. 12. 1970

V Moskvi se je začelo štiridnevno posvetovanje o pomenu in sodelovanju filmskih časopisov in revij socialističnih dežel. Jugoslavija se uradno razgovorov ni udeležila, kot opazovalec pa je spremljal delo v Moskvi pisec filmske kronike.

18. 12. 1970

V Lovrencu na Pohorju je umrl slovenski gledališki in filmski igralec Stane Sever.

19. 12. 1970

V Beogradu je bila skupščina Združenja filmskih delavcev Srbije. Na njej so se med drugim pogovarjali o možnosti, da bi ustanovili samostojne producerske skupine. Izbrali so tudi nov upravni odbor. Predsednik je postal igralec Ljuba Tadić.

Upravni odbor Republiškega sklada za pospeševanje kinematografije Bosne in Hercegovine je sprejel sklep o premiranju desetih kratkih in dokumentarnih filmov. Prvo premijo je dobil film Midhata Mutapčića UPANJE, drugo pa Peter Ljubojev za TAKO JE TO NA CESTI.

21. 12. 1970

Novoustanovljeno filmsko podjetje Kosovo film je sporočilo, da so po filmu PRVA LJUBEZEN začeli snemati NORO GLAVO in da so v obeh filmih angažirali šiptarske igralce.

22. 12. 1970

Filmski igralec Slobodan Perović je v Tunisu doživel neprijetno sceno. Tamkajšnje policijske oblasti so ga aretirale, ker je baje podoben nekemu mednarodnemu tihotapcu. Seveda so se igralcu, ki je potoval okrog sveta, opravičili.

25. 12. 1970

V Ljubljani je bila v okviru Jugoslovanskih premierskih petkov slovesna premiera filma Branka Pleša LILIKA. Po predstavi je bil razgovor z režiserjem in igralko.

26. 12. 1970

V Zagrebu se je mudil znani italijanski pisatelj in filmski režiser Pier Paolo Pasolini.

29. 12. 1970

V Mariboru in pred tem v Ptujju sta bili slovesni premieri novega slovenskega filma RDEČE KLASJE režiserja Živojina Pavlovića. Film je nastal v sodelovanju med Filmsko radno zajednico in Viba filmom.

30. 12. 1970

Komisija za pregled filmov v Ljubljani je zavrnila najnovejši film Boštjana Hladnika MAŠKARADA.

**branko  
šömen**



## Ljubezenska igra

Priznati moram, da je bila le gola radevednost tisto, kar me je gnalo, kajti med drugim mi je neki prijatelj kratko ocenil: »Vidiš vse do zadnje dlake«. Že ob začetku sem se zbal kakšnega »kinematografskega posilstva«, a zašumeli so le papirčki z bonboni kot v znak popoldanskega »filmsko-erotičnega užitka«.

Golota, zaradi katere nastaja ta kratki zapis, se mi v tem filmu kaže le kot element ljubezni in še zdaleč ne kot neka samostojna komponenta, kajti prikazana je, priznati moram, včasih prav obupno in banalno, in vedno na enak način, pa naj se ljubi za denar ali užitek, namerno ali spontano.

Ljubezen med mladeničem in poročeno ženo, ljubezen »vse do zadnje dlake« je bila zgrešena, neperspektivna, kajti mladenič se preživlja z »goljufivo telovadbo na postelji« in žena, ki je že poročena in celo mati dveh otrok, gre odločno preko svojih dolžnosti do moža in družine.

Kljub temu da jima duhoven-laik malce v zadregi, a odločno reče: »ljubita se!« in da se žena še odločneje oprime svojih naravnih nagnjenj, se mladenič obrne, ker pač noče izgubiti svojega »poklica«. In ne pozabimo: njemu je ime Franc, je play-boy, zaničevan kot podlež in zaželen kot simpatičen možki, je tujek v tradicionalni meščanski družbi; njegov način ljubezni je drugačen, nam sicer ne-tuj, a zaničevan in nepriznan.

Torej, če nekako strnem, golota ni zaradi golote, je le zaradi vrste ljubezni, ki, priznajmo, ni tako daleč stran od nas, ampak, bodimo spodobni... pa čeprav za ceno poceni golote. Na koncu ni neodobravanja in negodovanja, ostajajo le prazne vrste sedežev, vse tako, kot je bilo pred začetkom; samo papirčki: razprostrti, zviti, razcefrani ležijo med vrstami in ohranjajo delček resnice odhajajočih lastnikov.

IGOR MORE

# Ljubezenska igra



Anna Moffo v LJUBEZENSKI IGRI

Ogromen obisk in posredno seveda tudi uspeh, ki ga je dosegla Ljubezenska igra režiserja Michela Lupa in igralcev Anne Moffo in Giannija Machija, je mogoče razlagati samo s stvarmi zunaj filma, kajti sama pojavnost tega filma nikakor ne more opravičevati 60 000 obiskovalcev. Vzroki za to so v gledalcih, v ljubljanski publiki. Nikakor se ne želim postaviti za sodnika v tem, kakšna je ta publika, toda razgrnil bi samo nekaj sklepanj. Edini možni način, s katerim se lahko približamo filmu, je ta, da se do potankosti poistovetimo z akterji dogodkov na platnu. Sama zgodba, ki je dovolj poznana in je ne bi ponavljal, publiko

kar potisne v to. Kdo ne bi bil rad postaven, poslovno in drugače uspešen mož ali pa priljubljena in prikupna ženska oseba? In kdo ne bi imel rad hrumnega, lepo rumeno obarvanega športnega avtomobila in bil obenem ljubljenec ženstva? Kdo si ne želi živeti življenja, kakršno se je odvijalo na platnu? Toda pri tej svoji srčni želji je publika pozabila, da je film le laž, da se bodo sanje razblinile, brž ko bo vstala s toplih sedežev. Prešla je mejo realnega in se opijanjala s šampanjcem, ki je tekel edinole na filmskem platnu. V to me je prepričalo živahno spremljanje občinstva. Publika je vsa vznemirjena očitala grdobije lepemu

junaku, sočustvovala z zakonolomko, ki bi jo, če bi jo srečali v pravem življenju, zagotovo obsojali do neba in še naprej. Skratka, prisotni so v filmu spoznavali svoje zaželene podobe za jutri, svoje hrepenenje po pravem načinu življenja, po sreči, po razburljivosti, romantiki, po vsem, kar bi jim lajšalo težave našega zemskega sveta. Odmaknili so se življenjskim tegobam v lažnivi nerealni svet.

Slepilo, zabloda, neumnost, kičavost, neokusnost, cenenost.

Moje mnenje o filmu: šele dvajset let ima, pa je že tako pokvarjen, ubožec, pa tako lep je zraven.

**BOŠTJAN VRHOVEC**

Neki angleški lord, bogat in brez skrbi, nam že takoj v začetku filma da vedeti, da se precej dolgočasi na tem božjem svetu, da se mu za obstoj ni treba prav nič brigati in da takole zaradi dolgočasja malce potuje po svetu in lovi nekakšno redko perjad. Človek torej, kot nalašč ustvarjen za nepričakovano in razburljivo dogodivščino. Film se lahko začne.

Na sceno pritečejo pisani in divji Indijanci iz plemena Sioux in brez večjega hrupa »bledoličnežem« najprej vzamejo življenje in nato še skalpe. »Našega lorda pa začuda puste pri življenju in mu kratko in jasno sporoče, da naj o svojem dostojanstvu ne razmišlja preveč, kajti zanje je »konj« (?!). No, pozneje ni bilo več tako strašno kot v začetku. Na srečo (tudi našo) so ga dodelili zares plemeniti indijanski družini, tako da svoje »konjske« posle opravlja ob šaljivi igri svoje stare »gospodarice« ter na vesplošno zadovoljstvo Indijancev in gledalcev. Res da nekajkrat poskuša pobegniti in se vrniti na svobodo, pa mu te reči seveda ne gredo od rok. Njemu

je lahko, četudi samo poskuša pobegniti, ko pa ne trpi pozneje nikakršnih posledic (čeprav smo slišali in videli, da Indijanci tistim, ki so preveč »nestrpnik«, lepo odsekajo noge pa mir besedi).

Kmalu zatem se naš junak zagleda v zelo lepo in simpatično Indijanko in od tega trenutka naprej njegove »konjske« vloge ne omenjajo več. Pride pomlad in lordu se že ponudi prilika, da svoji srčni izvoljenki nabira nekakšno cvetje, ona pa je nekoliko manj romantična in mu da vedeti, da je še vedno nedolžna, kar pomeni, da lahko njegovo spogledovanje postane kaj kmalu nekaj povsem otipljivega. V redu. Toda zdaj je potrebno našega »bledoličneža« uveljaviti, mu dvigniti ugled in pomen v očeh ostalih Indijancev. In komaj smo utegnili na to pomisliti, že opazimo dva »rdečkožca« iz sovražnega plemena, kako se sumljivo plazita in nekaj vohljata okrog. To opazi tudi naš srčni lord, ki je — zanesen od nestrpne želje, da bi se izkazal, jasno — v hipu osiromašil dvojico za njuna lastna skalpa. Prva stopnja v boju za dekletovo



Richard Harris v srhljivem prizoru filma MOŽ Z IMENOM KONJ režiserja Elliota Silversteina

srce je bila torej uspešno obvladana. Temu je sledil test moškosti (pri katerem je ženskemu delu občinstva zastajal dih), nato še pogumen govor na témo »vsi ljudje so enaki«, in dekle je bilo končno naše. Toda tudi ona se je morala krepko spotiti (v nekakšni savni na indijanski način), preden je vstopila v šotor svojega zaščitnika.

Zakonska idila pa ne traja dolgo zaradi tistih grdih Indijancev, maščevalcev iz sovražnega plemena. Bije se bitka na življenje in smrt, ostra, surova, polna krvi in bolečin. Napad je odbit, toda veselja ni več. Lordova žena je mrtva, on pa se vrača v svobodo (kakšna ironija!). Ni več razloga, da bi ostal med Indijanci, čeprav ga tudi na svobodi, najbrž, ne čakajo kakšne posebne obveznosti. Ostanek svojega življenja bo lord preživel zopet tako, da bo popotoval in lovil redko perjad, kolikor se producenti ne bodo spomnili in mu pripravili kako novo dogodivščino.

Poleg odlične igre Richarda Harrisa je glavna značilnost filma režiserjevo hotenje, da bi prerasel zgodbo in da bi ji dal poudarke v življenjski človekovega boja za obstanek in v odnosu posameznika do na neki način organizirane skupnosti ljudi. Ne bi mogli reči, da je to sentimentalna zgodba, saj razen nekaj izrazito melodramskih detajlov dogodki ne puščajo v naši zavesti kakšnega globljega vtisa. Vendar pa bi bilo z naše strani dokaj nepravilno, če bi trdili, da je film obstal na ravni neinventivnih komercialnih Wintou-avantur. Po zaslugi velikega števila slabih filmov o Indijancih je nastal kliše, ki ta narod prikazuje na skrajno enostaven način. Iz tega pa sledi tudi določeno mnenje o Indijancih, ki se je že pri večini filmskih ustvarjalcev povsem zakoreninilo, tako da se mu tudi režiser filma MOŽ Z IMENOM KONJ ni mogel izogniti. Močna konstrukcija, ki je zelo opazna, mu ne dovoli, da bi izrazil svoja prizadevanja in zapustil prepričljivejši vtis.

**MARKO JOVANOVIĆ**



Prizora iz filma MOŽ Z IMENOM KONJ



# „razvoj filmskih zvrsti“ v. petrića

ob rob  
novi  
knjigi  
o  
filmu

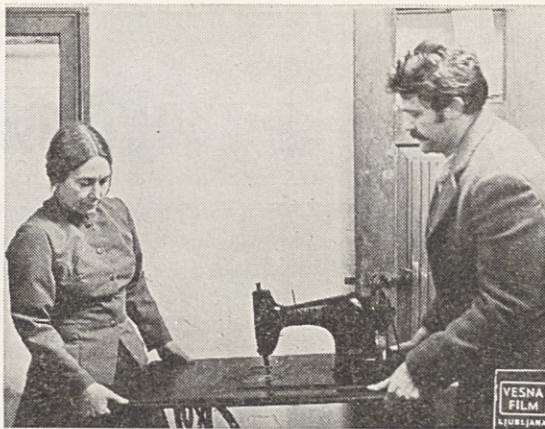
RAZVOJ FILMSKIH ZVRSTI predstavlja zaključni del trilogije z naslovom UVOD V FILM. Prav dva dela, ki sta bila leta 1968 izdana kot en zvezek, nas poučita o tem, KAKO SE USTVARJA FILM, kjer je avtor »osredotočil svoja izvajanja na tehnični proces realizacije filma, ki da je obvezno izhodišče za umetniški izraz na tem ustvarjalnem področju«, — ter o tem, KAKŠEN UČINEK IMA FILM, kjer pisec »stalno poudarja razliko med teorijo nemega in zvočnega filma, da bi dokazal, kako se ti dve sicer sorodni, a vendarle povsem različni umetnosti predvsem razlikujeta v načinu pristopa k materialu«. Če zopet citiramo avtorja, ki v svojem tretjem delu — in o tem bo v naslednjih vrsticah govora — s podnaslovom KAKO SE JE FILM RAZVIJAL, daje »pregled zgodovinskega razvoja kinematografije s poudarki ob najznačilnejših smereh in zvrsteh v nemem in zvočnem filmu«. Vendar pa, ko preberemo knjigo, spoznamo, kako so uvodne besede hladne in enostavne. Medtem ko sem čital knjigo, žal je to bilo le kratek čas, sem bil v prekrasnem filmskem muzeju, kjer vsaka sobana predstavlja eno izmed filmskih zvrsti, vsaka ima svojo zanimivo zgodovino, svoja pomembna dela, velike ustvarjalce, igralce in kritike. Vse je pritegovalo mojo pozornost, nisem vedel, kje naj se posebej zadržim, ali pri znanstvenofantastičnem filmu, pri melodrami ali pri zgodovinskem spektaklu ali grozljivkah. Vsi so me enako privlačili: Welles, Hitchcock, Godard, Bergman. Po zaslugi mojega vodiča Vladimirja Petrića, odličnega poznavalca filma in izrednega profesorja na Akademiji za gledališče, film, radio in TV v Beogradu, mi je uspelo v enem samem zamahu zaobseči ogromna pro-

stranstva, velike časovne razmahe in tehnična nesorazmerja. Svoje komentarje je Petrić zadržal na visoki ravni zavoljo svoje natančne, logične in nadvse razumljive misli. Doumel sem, da ni meja, da se film neprestano giblje naprej in da je utiranje novih filmskih poti stvar vseh umetnikov.

Na koncu, namesto da bi se zahvalil spoštovanemu Vladimirju Petriću, bom raje vsem priporočil njegov RAZVOJ FILMSKIH ZVRSTI. Najprej tistim, ki komaj vstopajo v »čarobni svet filma« in jim lahko knjiga služi kot odličen učbenik — priporočil pa bi jo tudi tistim, ki so že okuženi s čarobnim filmskim svetom; knjiga jim bo prijetno branje in koristno spominjanje. In priporočil bi jo celo tistim, ki so nekako že zaključili svojo filmsko pot, pa bodo s studioznim pregledom filmskih zvrsti lahko obogatili album svojih najlepših spominov. In končno lahko avtorjeve razlage spremlja zelo širok krog bralcev, ne da bi se jim bilo treba bati, da jim bodo v podzavesti obtičala nerazumljiva poglavja. Pomembna piščeva lastnost je namreč prav njegova sposobnost, da deluje nevsiljivo, da dovoli ustvarjalcem samim govoriti sebi prek svojih del, predvsem pa, da je njegov stil pisanja razumljiv, čist, kar sicer ni pogosta odlika filmskih teoretikov.

**MARKO JOVANOVIĆ**

Originalni naslov knjige je RAZVOJ FILMSKIH VRSTA, izdala pa jo je Umetniška akademija v Beogradu leta 1970; pravkar pripravlja Prosvetni servis iz Ljubljane slovensko izdajo, ki bo izšla pod naslovom PREGLED FILMSKIH ZVRSTI IN ŽANROV.



Prizora iz novega slovenskega filma NA KLANCU režiserja Vojka Duletića s Štefanijo Drolčevo in Borisom Kraljem, Janezom Bermežem ter Tonetom Kuntnerjem (desno)

## na klancu

Na klancu, torej zgoraj, je tudi življenje, čakanje, vrnitev, večna ljubezen do želj in jok nad resničnim. Življenje je utrip enega samega srca, ki skrbi, da sončnice dobe svojo luč, da jim da vsaj to, potem pa se roke trudne, nemočne, žalostne ozrejo druga k drugi in vidijo ogromen prepad, veliko razdaljo, ki jo lahko izpolni zgolj toplina izgubljenih, zgolj hrepenenje po njihovi vrnitvi. In to je močno kot sanje, odtehta sivino čakanja, rdeče trpljenje. Mati je sama, ve, da drugače ne more biti, drevo v stepi je, k njej se nihče ne bo nikdar vrnil, samo prišli bodo in odšli. To je mati. Besede so meso, solze so kri. Muka, ki jo prenaša, je del nje same, muka ji je usojena, vedno čaka na odprto okno. Bila ji je ponujena, toda zlomila se je, mati je pretežka s svojim bremenom v očeh, težka kot razmočena zemlja. Ve samo eno, da sta njena kri in meso bili vrženi v svet, kjer sta hrana neusmiljenemu času, kjer bosta umrli ob krutih nogah tujcev in ve, da se ne moreta vrniti k začetku, da poti nazaj ni. Dnevi so dolgi, dnevi so široki, praznina je izpolnjena s sanjami o toplih, dolgih, svetlih, dišečih dnevih, izpolnjenih s tistim, kar lahko dá zgolj ona, ki ima zavržene zaklade. Vsakdanjost diši po smrti, sence usod se sprevržejo iz veselja v nemo buljenje v prazno, samo še sanje so resnične, dopolnjujejo tisto, česar ne bi smelo biti. Toda slovo se je sprevrlo v srečanje, edina resničnost se je zdela izpolnjena želja, brez besed so oči sprejele veselje ob vrnitvi. Roke so se stisnile ob roke, praznina je

bila zlagana resničnost. Boj, iz katerega je izšla kot zmagovalka, se je zanjo končal, skozi prste pa se je vlila moč trpljenja v sinovo kri, moč življenja se je razširila preko mej, za katere se je zdelo, da so bile začrtane. In to življenje je s svojo prisotnostjo težilo, upogibalo hrbte, to življenje je prisililo usta, da so izpregovorila o ranah, ki se ne celijo, ki bodo kot večna senca spominjale na stopinje, ki jih je zapustilo bitje, ki je bilo.

Menim, da se je Duletić približal Cankarju in ga prikazal, kar mu je šteti v veliko dobro, na filmski način ter s sredstvi, ki jih ta medij nudi, ustvaril atmosfero, značilno za Cankarja. Seveda so možni še drugačni prikazi Cankarja; režiser pa si je dovolil nekoliko svobode in je uporabil lastna dopolnila, tako da je film njegovo pojmovanje Cankarjevega dela Na klancu, kar pa ga vsekakor okarakterizira in mu daje posebno barvo. Njegov filmski jezik je v tem filmu specifičen in treba se je navaditi nanj, kajti potisne te stran od dogajanja, tako da si ga prisiljen opazovati iz razdalje, iskati pomen »besed«, kmalu pa si v njem, začneš ga razumeti, film te je privadil gledati Cankarja, to pa je proces, skozi katerega se prebiješ ali pa ne.

Gledati Na klancu je vsekakor doživetje in to dokaj močno, kakor je brati Cankarja dogodek zase. Vsekakor pa je film eden izmed boljših slovenskih filmov.

DUBRAVKA SAMBOLEC



# parada okusa

## dubravka sambolec

Še enkrat se je ponudila priložnost, da se je vrla ljubljanska publika naslajala ob filmih, ki bi jih še pa še gledala, samo če bi jih lahko, toda kaj, ko so se predstavili še zadnjikrat, in sicer vsak na en večer in to je bilo tudi slavo od najbolj obiskanih filmov v letu 1970. Zanimivo pa bi bilo odkriti strukturo teh gledalcev, kajti menim, da bi našli med njimi še največ tistih, starih od deset let naprej, končalo pa bi se nekje pri dvajsetih. Seveda ne bi pogrešali tistih, ki so že zreli in prenašajo zakonsko življenje, če bi se v ta teden uvrstila tudi LJUBEZENSKA IGRA, pa se zdi, da le ni toliko obupan zakoncev, ki bi se šli tolažit k Ani Moffo. Torej: viva publica! Sodeč po seznamu teh filmov, se mi zdi, da bi bil resnično že skrajni čas uvesti spolno vzgojo v osnovne in srednje šole, da ne rečem, da bi bilo priporočljivo tiskati še več pornografije in jo deliti med vse plasti našega delovnega ljudstva in to zastonj, kajti marsikdo je bil prikrajšan, ker ni premozel 5 dinarjev in še več in je zamudil poučne ure, ki so za življenje tako nežnega kot onega drugega spola nujno potrebne. Torej od NUNE IZ MONZE, ki je zavila svoj čar v plašč zgodovine, preko LJUBEZNI SKOZI STOLETJA (Pridi, pridi ljuba moja), ki je zanimiv film, k filmoma VRAG VZEMI PROFESORJE (komedija pa še kaj) in DRUŽINSKE ZADEVE (zdaj smo pa v žarišču problemov) do POPOLNEGA ZAKONA (spolno vzgojni — veliko se jih je dosti naučilo!!) zajadramo v VROČI PESEK



OTOK SYLT, kjer odprtih ust gledajo še ne odrasli to, kar se jim zna pripetiti, tisti pa, ki so že odrasli, še vedno požirajo silne, se ustavimo pri MAYERLINGU, kjer je seveda vse lepo zavito v dvorske navade, ki jih pa tragična, toda močna oseba Omarja Sharifa poruši in se odloči za večno ljubezen tudi po smrti, in pri DOKTORJU ŽIVAGU, ki nas »prevzame«, da, tako je to v Rusiji in tako je to hudo, če se konča ljubezen med narcisami. Preseneti pa nas seveda BITKA NA NERETVI in tako uvidimo, da naše ljubljansko ljudstvo ni zgolj miroljubno — sexy razpoloženo, temveč se ob poplavi golih ritk in njihovih problemov še vedno spomni starih dobrih časov, ko se je človek prebijal skozi ognjene klešče zgodovinskih trenutkov, epopejo pa »okrona« gologlavi Juli s preostalo uvoženo gardo, ki pa se je, kot kaže, vživela v našega človeka z Balkana, dišečega po zemlji, hlevu, ovcah in potu in tako prepričljivo tulila in tako izražala svoje bojno razpoloženje. Skozi vse to pa nas gledajo otožne oči Omarja z Bližnjega vzhoda, ki nas je v svojih življenjskih pretresih celo spravil v jok. Vse to ljubljanski gledalci ljubijo, in če bi bili stari časi, bi zavpili: denarja in filmov! seveda takih, kot so se zvrstili v 9 dneh v viškem kinematografu. Pri okusu naših gledalcev pa je opaziti drastično spremembo: med filme se ni uvrstila niti ena sama kavbojka. Tako lahko sklepam, da je Divjemu zahodu, benjou in orglicam zašlo sonce.



Prizor iz ameriškega filma DOBER DAN, GOSPA CAMPBELL

## dober večer, gospa campbell

Prvikrat sem se s konzervami Campbell srečal, ko sem gledal plakate Andyja Warhola in spominjam se, da sem si jih zelo natančno ogledal, od vseh strani, prizadeval sem si, da bi iz teh konzerv izluščil globlji smisel, simboliko, življenjski problem. Kako revna je bila takrat moja domišljija, sem spoznal šele zdaj, ko sem gledal film DOBER DAN, GOSPA CAMPBELL. Ugled neke žene, sreča njenega otroka, ponos neke vasi, očetovska vest pripadnika bivše ameriške divizije, »neugoden« položaj sedanjih zakoncev — vse to je bilo na eni strani tehtnice, medtem ko je ravnotežje na drugi strani uravnavalo eno samo ime — Campbell — izposojeno od neke konzerve.

Moram priznati, da sem hotel zapis o tem filmu nadaljevati v tem neresnem stilu, kajti film kaj boljšega niti ne za-

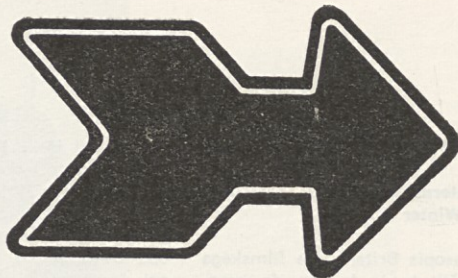
služi, toda ko sem se ponovno poglobil v njegovo sporočilo, sem postal jezen in slabe volje, kar bi zopet bila lahko ilustracija mojega razpoloženja po gledanju filma. Čeprav gre za komedijo. Film govori o mladi in lepi ženski, ki se znajde v dokaj neugodnem položaju zavoljo svojih »vojnih« avantur, ko je v razdobju petnajstih dni spala s tremi ameriški vojaki (seveda z vsakim posebej, tako da niso vedeli drug za drugega). Njeno veliko upanje, da bi po teh dogodkih zanosila, se je uresničilo, vendar pa zdaj ne more identificirati pravega očeta svojega bodočega otroka. To je na kratko glavni problem, ki je osnova filmu in ki prinaša s seboj vrsto nepričakovanih situacij. Žal pa je film posnet na način, ki je tipičen za slabe ameriške komedije, ohranil je vse slabosti in pomanjkljivosti, značilne za ta

stil, dodal pa je še posebnost: lažno reševanje življenjskih problemov. Z izključno težnjo, da bi razveseljeval in zabaval, se film prilagaja tistim, katerih zahteve po filmskem doživetju so več kot skromne. Pretežno situacijska komika je podana brez najmanjšega občutka za mero, o estetskih kvalitetah filma pa sploh ne more biti govora. Vse osebe so navadne lutke, ki skušajo izzivati nekakšne quasi-duhovitosti, so le sredstvo za vzbujanje smeha v dvorani.

Ob koncu naj povem, da našim distributorjem niti ne zamerim, ker so kupili tudi GOSPO CAMPBELL, kajti, če že moramo na vsak način kvariti okus občinstva, potem je bolje, da ga kvarimo s takšnimi filmi, kot pa z uboji, posilstvi, pretepi in pornografijo.

**MARKO JOVANOVIĆ**





## čas za življenje

**LE TEMPS DE VIVRE.** Francoski barvni. Scenarij (po romanu Andréja Remacla): Francois Derill. Režija: Bernard Paul. Igrajo: Marina Vlady, Frédéric de Pasquale, Cristea Avram, Eric Demain. Proizvodnja: Orphee Productions, 1968. Distribucija: Kinema.

Francoski film ČAS ZA ŽIVLJENJE bi bil lahko odlična družbena introspekcija v življenje delavske družine, v odnose moški—ženska ter v razmerje med resnico in lažjo, ki jo prinaša kapitalistični model potrošniško-tehnizirane družbe. Vendar pa so vsi ti problemi in še mnogi drugi le nakazani, niso izrečeni v tistem nekompromisnem filmskem jeziku, ki postavlja stvari v ostro, nezasenčeno luč in jih razkriva v njihovih najglobljih dimenzijah. Tega pa režiser Bernard Paul ni storil. Njegova filmska pripoved ves čas niha med čistim esteticizmom in zasnovo neke kritike, ki pa v svoji polivalentnosti ne more biti

umetniško sredstvo izražanja. Vsi vidiki družinske in ljubezenske krize so sicer dovolj razvidno nakazani, vendar je njihova rešitev prepuščena bolj naključju kot dejanskemu dogajanju. Prav tako je kritika podrejenosti žene (in ženske) v potrošniško-tehnizirani družbi prikazana zgolj enostransko, kjer se povečuje in postavlja v prvi plan zakon, zunajzakonske avanture pa so dovoljene le moškemu, ženski nikoli. Zdi se, da je režiser filma ves čas ostajal na pol poti med radikalno kritiko in enostavno deskripcijo, kolikor in kakor jo lahko zajame v svoj zorni kot filmska kamera. Zato je nastal film, ki ga ne moremo dokončno oceniti ne s te, ne z druge strani, saj se zaradi povedanega izmika našim sodbam. Omeniti pa moramo nekaj zelo zanimivih prizorov, v katerih kamera beleži dogajanje, ki nastaja zaradi človekovega gibanja, hkrati pa metaforično posega v njegovo notranjost in razkriva njegovo duševno stisko.

## črni šerif

**TICK, TICK, TICK...** Ameriški barvni. Scenarij: James Lee Barrett. Režija: Ralph Nelson. Igrajo: Jim Brown, George Kennedy, Frederic March, Lynn Carlin. Proizvodnja: Ralph Nelson Film — MGM, 1969. Distribucija: Vesna film.

Diskriminacija, pa naj bo med belci ali črnici, med eno nacionalno skupino ter drugo, je vedno pereč problem in dobra tematika za prikazovanje človeka pa njegovih raznovrstnih nagnjenj in dilem v situacijah, ki se spletajo okrog tega problema. Sicer smo že spoznali Ameriko, njene prebivalce in probleme v številnih filmih. Predvsem eden pa se mi zdi močno podoben ČRNEMU ŠERIFU, čeprav je veliko boljši kot le-ta, in to je: Pregon brez usmiljenja.\*

D. P.

\* Pregon brez usmiljenja, The Chase, Arthur Penn

Črnc je v majhnem mestecu na jugu ZDA izvoljen za šerifa. Čakajo ga težave, ki bi ga znale stati celo življenje. Je trden v svojih odločitvah in seveda brez sovraštva do belcev, skorajda nemogoče objektivni. Toda če hoče pridobiti eno in drugo sovražno stran, se mora žrtvovati ter se držati poti pravičnosti. In ta mu celo pripomore, da si pridobi trenutno naklonjenost šefa rasiistične organizacije. Vidimo črnsko družino, kako trepetajo za življenje svojega očeta in bi lahko bila žrtev razmer in prvih korakov »črnuhov« v svet »plavookih angelov«; to je zgodovinskega procesa, ki je moral prej ali slej nastopiti kot rezultat zdravega razuma, če ne celo nujnosti. Konča se — SREČNO, s črnim šerifom in belim pomagačem na platnu, ki moško, z zaupanjem gledata v prihodnost ter seveda upata, da bo ta trenutek združitve rodil še naslednje in tako bo nekoč zavladal mir med ljudmi, ki ga je v davni pretrgala bela roka.

Film je tu pa tam napet, seveda smo vsi ljubitelji črnega šerifa in njegovega belega prednika, ki ravno tako zapade v težave. Nekolikokrat se zgrozimo ob človeški krutosti in spoznanju, da je človek takšen ali drugačen in da si že od ne vemo kdaj prizadeva biti »boljši«. Ne uide pa nam seveda slika nekega predela Amerike, ljudi, ki se ne morejo sprijazniti s tem, da kavbojev ni več in da ni več moč krojiti usode z denarjem in puško (upam, da je to vsaj deloma res).

Torej: zanimiv, zabaven, poučen, srednje dober film in seveda akcijski.

Naslov filma pa je TICK, TICK, TICK... zato, ker te tri besede nedvomno ponazarjajo glas ure, torej časa, ki bo prinesel svoje v razvoju rasne strpnosti.

D. S.



Frédéric de Pasquale in Marina Vlady v francoskem filmu ČAS ZA ŽIVLJENJE

Prizor iz ameriškega filma ČRNI ŠERIF



## devica in vojak

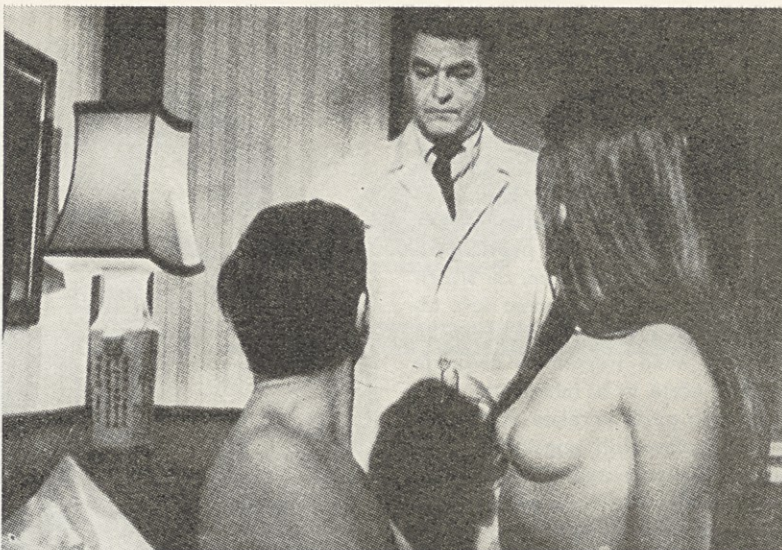
**DE KOMM EN SOLDAT.** Danski (synchroniziran v nemščino **BARONESSE ELIDA**) barvni. Režija: Peer Guldbrandsen. Igrajo: Willy Rathnow, Poul Bundgard, Olaf Ussing, Ullabella idr. Proizvodnja: Novaris Studio. Distribucija: Croatia film.

Gre za dokaj preprosto filmsko komedijo z nekaj seksualnimi in nekaj moralističnimi poantami, po vsem videzu posneto po srednjeveški pravljici o dogodivščinah med čarovnico in vojakom in psoglavci, pa spet med vojakom in čudno baronico, ki ji je bilo prerokovano, da se bo poročila s preprostim človekom. Treba je priznati: film ima nekaj aluzij na sodobni čas v tistih majhnih evropskih mestih, kjer ima vso oblast in ves ugled v rokah peščica ljudi, za katere pa se vendarle pokaže, da so navadne barabe. Vse skupaj se srečno konča, film pravzaprav ne seže nikomur do živga, kritika ni preveč ostra, spolnost ne gre nikjer čez mero (verjetno so po sredi tudi cenzorjeve škarje); film je torej preprost tako po humorju kot po kritičnem dosegu. In to je nazadnje tudi dobro: zares duhovite so namreč vzporednice med pravljico in sodobno filmsko transpozicijo; dekleta, pa naj gre za čarovnice ali grofice, so kajpada lepa, da bi ne mogla biti bolj, pa tudi fant-vojak se nazadnje kar dobro odreže.

A. I.

## diplomiraneec

**THE GRADUATE.** Ameriški barvni. Scenarij: C. Willingham. Režija: Mike Nichols. Igrajo: Katherine Ross, Dustin Hoffman, Anne Bancroft. Proizvodnja: Joseph E. Lewin, 1968. Distribucija: Kinema.



Prizor iz danskega filma DEVICA IN VOJAK

Anne Bancroft v ameriškem filmu DIPLOMIRANEC



To je kritičen film o današnjem ameriškem svetu; njegova forma je komedijska, a to pravzaprav kritiko samo stopnjuje. Mladi diplomant se vrne domov, naravno bi bilo, da bi ljubil sosedovo hčer. Zapelje pa ga — vsega neizkušnega, upirajočega se, na komičen način prestrašenega mladega butca — sosedova mati. A tu je tako rekoč tudi konec komedije, kakor bi se po evropskih vzorcih morala šele začeti: fant se matere naveliča — naravno — in začne gledati za hčerjo. To je zdaj prava ljubezen, kljub razočaranju, zalkoholizirani materi; hčer hočejo na silo oženiti, pa jo diplomant k sreči odpelje izpred oltarja. In nato se z avtobusom odpeljeta svoji ljubzenski sreči naproti: razdejane pa so sanje fantovih staršev, ki bi iz svojega mnogo obetajočega diplomanta hoteli ustvariti uspešnega Američana.

Zanimivost tega filma ni toliko v zgodbi, ki je v ljubezni mladega fanta do ovenele gospe sicer mikavna, dražljiva, ki pa v njegovi novi, mladi ljubezni vendarle prerašča v tradicionalen romantiški zaključek. Zanimivost tega filma je, kakor rečeno, drugje: vse kaže, da — v prvi vrsti — v bleščeči izdelavi, pripovedi zgodbe. Gre sicer za vsa znana sredstva, za dekor in za montažo vsega tistega, kar živi v naši zavesti pod imenom Hollywood: a natanko tu je teh sredstev tudi konec — to je namreč Hollywood **par distance**, Hollywood, ki je v razmerju do sebe samega ustvaril kritično distanco in ki je celo v oblikovnih sredstvih zmožen posmeha na lasten račun. In na drugi strani je zanimivost pričujoče filmske zgodbe v osrednji figuri: gre, kakor rečeno, za mladostnika, njegova fiziognomija je izredno duhovita že sama po sebi — zmes pametnega butca in grdega lepotca: in ta fiziognomija je kajpada že sama po sebi pglavitni vir komičnosti; od naslovne figure je tako rekoč od-



Štirje prizori iz angleškega filma DIRKA S ČASOM



visna vsa komična prihodnost tega filma. Zakaj tudi tam, kjer postane film zoprn moralističen, je ta fiziognomija tisto, kar nas vendarle in kljub vsemu še spravlja v dobro voljo. In nazadnje: prav zavoljo nje je tudi zaključna poanta manj tradicionalna, kakor bi mogli predvideti: res je, da se ljubimca najmeta pred oltarjem, ko je nevesta malone že poročena, in da srečno zbežita. A tu je avtobus, romantike je konec, začnjenja se stvarni svet: nevesta sedi vsa prestrašena v beli obleki na zadnjem sedežu, fantu pa je tudi nekoliko nerodno pred — seveda — poprečnimi ameriškimi potniki. Duhovit film; film z avto-refleksivno distanco do lastne zgodbe. Film, ki ga je zares mogoče gledati. Srhljiva kritična komedija.

A. I.

## dirka s časom

**PRESS FOR TIME.** Angleški barvni. Scenarij: Norman Wisdom, Eddie Leslie po romanu »Yea, Yea, Yea« Angus McGilla. Režija: William Asher. Proizvodnja: Robert Hartford-Davis, Peter Newbrook — Titan film. Distribucija: Zeta film.

Tudi to pot utegne biti srečanje z angleškim komikom Normanom Wisdomom prijetno. Prijetno seveda toliko, kolikor se gledalci za njegovo komiko navdušujejo. Treba je namreč dodati, da je merilo uspešnosti tega filma prav v tem, kakšen odnos imajo posamezni gledalci do Normana Wisdoma na splošno, z ozirom na njegove druge filme, zakaj v obravnavanem filmu ni izpuštil niti ene točke svojega programa, vendar mu tudi ni nič dodal. Vsi tisti gledalci torej, ki imajo radi tip malega človeka s preprosto sko-

rajda otroško pametjo in preprosto, prav tako otroško dobrosrčnostjo, malega človeka, ki dela v preoblekah višjih ljudi nenavadne vragolije in na ta način ustvarja zaplete in zmedo med etiketirano urejenostjo višje družbe, vsi ti bodo vsekakor prišli na svoj račun.

Vsega naštetega je namreč v filmu **DIRKA S ČASOM** dovolj, tako rekoč v preobilju, in zgodba o vnuku samega ministrskega predsednika, ki mu dedek pomaga pri novinarski karieri — za katero seveda Norman nima prav nikakršnih pogojev — ta zgodba nudi nešteto možnosti komičnih situacij in zapletov. Ko se je radoživ ponorčeval iz višje družbe in to niti ne s slabim namenom, sledi na zaključku filma obvezna Normanova moralistična parada o tem, kakšno bi moralo biti življenje, moralistična parada, ki v tem filmu za spremembo ni sentimentalno obarvana, zakaj gre za človeški apel laburistom in konservativcem. Ti naj bi se namreč nehali prepirati med seboj, ko pa ljudstvo vendar potrebuje konkretne rezultate, ne pa takšnih ali drugačnih — v bistvu istopomenskih — političnih struktur.

Gledalci, ki jim je te vrste komika oziroma Norman všeč, se bodo zabavali, drugi pa verjetno ne bodo zadovoljni s preprostim nivojem intelektualne udarnosti.

J. P.

## enajsta zapoved

**JEDANAESTA ZAPOVEST.** Jugoslovanski barvni. Scenarij: Davorin Stipetić in Marjan Arhanić. Režija: Vanča Kljaković. Igrata: Dragomir Bojanić-Gidra in Vesna Malohodžić. Proizvodnja: Jadran film, 1970.

**ENAJSTA ZAPOVED** je film, o katerem je težko razmišljati, ne da bi se kritik ves čas spraševal po njegovi umetniški in kulturni poslanici



Vesna Malohodžić in Dragomir Bojanić-Gidra v jugoslovanskem barvnem filmu **ENAJSTA ZAPOVED**

Louis de Funes v francoskem filmu **HIBERNATUS**





ter o njegovem komercialnem in zabavnem efektu. Kajti film je razpet med ti dve nasprotujoči si poziciji, posledica nihanja pa je neenakomeren ritem filma, zaradi katerega je film bistveno slabši, kot pa bi lahko bil pri učinkovitejši razrešitvi dileme »komercialno ali umetniško«. Film ni niti tipično komercialno delo, kjer je umetniška poslanica le bolj ali manj posrečena režija (seveda če tudi ta ni šablonska), niti ni umetniški film, ki se izogiba, če je le mogoče, poceni in šokantnih prijemov, neverjetnih preobratov, plehkega dialoga in čas ubijajoče igre.

Zdi se, da je želel biti film ENAJSTA ZAPOVED umetniško delo, celo umetniško delo s kritično poslanico o dveh različnih generacijah, prvi, ki je živel in doraščala v času vojnih grozot in današnji čas gleda skozi prizmo svojih eksistencialnih izkušenj, in o drugi, produktu nekakšnega silovitega materialnega blagostanja, ki so si ga znali na ta ali oni način priboriti nekateri iz »elite oblasti«. To je umetniška téma, ki je bila predmet marsikaterega dela, vendar v nobenem ni bila dokončno in zadovoljivo obdelana, tako tudi ne v ENAJSTI ZAPOVEDI. Kajti radikalna umetniška pripoved bi pač tvegala, da privabi nadse in nad svoje ustvarjalce takšno ali drugačno kazen, skratka, tema o sporu med generacijami je še vedno tako sakrosanktna, da se je treba iz radikalne kritične pripovedi umakniti na področje komercialnosti, ki v tem primeru ni nič drugega kot prikrivanje poslednjih možnosti resnice. Zato so se avtorji filma zatekli k dvomljivi rešitvi, bolj namigujejo kot pripovedujejo, v kritičnih trenutkih pa posežejo v dogajanje v prostoru s telefonskimi klici ali zvonjenjem zvonca nad vhodnimi vrati. Takšno dvoumje pa je osnova neprepričljivosti, včasih celo zlaganosti ali neresničnosti.

Komercialno v filmu ENAJSTA ZAPOVED lahko imenujemo vse tisto, kar za samo bistvo filmskega dogajanja ni pomembno, ves tisti kič in vsa tista **kuliserija**, zaradi katere film pogosto zdrkne na nivo podobnih ameriških izdelkov. Ker ustvarjalcem ni bilo mogoče zajeti bistva človeških odnosov, ki se skrivajo v človeku, so predstavili vse tisto, česar jim ni uspelo predstaviti z igralcema Vesno Malohodžičevo (Korana) in Dragomirom Bojanićem-Gidro (Drč) v ambientu, v zunanje predmete in njihovo vsiljivo prisotnost. Film sam je nudil zanimiv eksperiment, saj nastopata v njem ves čas le dva igralca in so možnosti, ki jih nudijo razsežnosti dialoga, neomejene in vedno zanimive. Ta nivo pa so ustvarjalci filma dosegli le v redkih prizorih, tako da ostajajo ti prizori v svoji fragmentarnosti nepovezani in ne omogočajo kakšne večje sinteze filmskega dogajanja. Film ENAJSTA ZAPOVED je ostal pravzaprav torzo vseh nerealiziranih možnosti, v filmu prisotnih, a ne izpovedanih v filmskem jeziku, kakor ga narekuje celota filmske zgodbe. Zanimiv in obetajoč film se je spremenil v poprečno filmsko delo, ki ne prinaša ničesar pomembnega ali vznemirljivega.

D. P.

## hibernatus

**Francoski barvni. Scenarij: Jean Halain, Jean Bernard-Luc, Jacques Vilfrid (po gledališkem delu Jeana Bernarda-Luca). Režija Edouard Molinaro. Igrajo: Louis de Funes, Claude Gensac, Olivier de Funes, Martine Kelly, Bernard Acane, Eliette Demay. Proizvodnja: S. N. E. Gaumont, Paris, Rizzoli Films, Rome, 1970. Distribucija: Morava film.**

V vrsti filmov »à la Funes« je pričujoča filmska komedija za kanček izvirnejša, s čimer pa še ni rečeno, da je presegla raven bulvarске komedije za najpreprostejši okus.

Hibernatus je zmrznjen človek, ali bolje: zamrznjen, saj je še vedno živ in to celo vrsto let. Ko se zbudi iz ledu, se otaja, je tak, kakršen je bil pred 25. leti in v tem je ves zaplet filma: okolje, ki ga je treba pripraviti v istem slogu, kot je bilo v začetku stoletja, da ne bi nenadni gost izgubil živcev, kostimi in vse podobno.

Vsa komika je grajena na situacijah in gestikulacijah osrednjega igralca, in to je vse. Kaj več je o filmu težko povedati, saj ne daje niti najmanjše snovi za razmišljanje. Tisti, ki se rad smeji, ne glede na kakovost vzrokov smejanja, bo našel nekaj gradiva, drugi gledalci pa bodo odšli s pomilovalnim nasmehom.

Oče Louis je v tem filmu kot svojega sina zaposlil svojega pravega sina in podoba je, da — po hčerini uveljavitvi — nastaja v Franciji »dinastija filmskih komikov de Funes«.

M. G.

## idealna dovilja

**Ameriški barvni. Režija: Jerry Tashlin. Igrajo: Jerry Lewis, Marilyn Maxwell, Salvatore Baccalloni.**

Film bo ljubitelje Jerryja Lewisa nekoliko razočaral. Sicer je res, da je star že okoli 10 let in že to dejstvo ga spreminja v primerek za kinoteko, kjer si pač informiran o letnici nastanka filma in si ga ogledaš s to predpostavko, res pa je tudi, da so bili vsi filmi tega priljubljenega komika — vsaj, kar smo jih videli pri nas — občutno boljše.

Téma o idealni dovilji je sama po sebi brez dvoma zelo hvaležna, v primeru obravnavanega filma pa

niha med dolgo ekspozicijo — kdaj šele pride do tega, da postane Jerry Lewis dojlja — in težko sprejemljivim sentimentalizmom tako z ozirom na nenavadno zvesto ljubezen našega junaka do osladno obarvane filmske igralka in njenega menagerja kot do otrok samih. Ta zasnova je celo tolikanj težka in prevladujoča, da se prebliski Lewisove komike le s težavo prebijajo na površje. Kljub temu pa smo priče vsem odlikam Lewisove komike: infantilnim reakcijam in peripetijam, norčavim in bebastim komentarjem in pa številnim situacijskim domislicam, v katerih tudi najpreprostejši mehanizmi vsakdanjosti silijo Jerryja v najbolj čudne kombinacije in zaplete. Lewis je poseben mojster v telesno nazorno izraženih komentarjih ob izredno pomembnih dogodkih, ko gledalec sicer ve, za kakšno reakcijo gre, ne more si pa predstavljati, kako bo Jerry to izvedel.

Skratka, privrženci tega spretnega komika ne bodo do kraja razočarani, vsekakor pa bodo obžalovali, da ni imel njihov ljubljenec boljših in številnejših možnosti za izpričevanje svojega talenta.

J. P.

## john in mary

**JOHN AND MARY.** Ameriški barvni. Scenarij: John Mortimer po romanu Mervyna Jonesa. Režija: Peter Yates. Igrajo: Mia Farrow, Dustin Hoffman, Michael Tolan, Sunny Griffin. Proizvodnja: Debrod Production 1967. Distribucija: Avala-Genex.

Film govori o dveh mladih, ki sta se prejšnji večer prvič srečala, preživela skupaj noč in se naslednje jutro poskušata bolje spoznati, da bi ugotovila, če je njuna združitev možna ali ne. Pripoved o njiju, ki



Mia Farrow in Dustin Hoffman v ameriškem barvnem filmu JOHN IN MARY

Prizor iz ameriškega filma KAKTUSOV CVJET



KAKTUSOV CVJET



naj bi ju malo globlje razkrila, se odvija na dveh nivojih; na njenem, ki je precej skop in izhaja iz trenutne situacije, recimo poslušanja glasbe, kuhanja, nekaj nepredvidnih, a spontanih izjav, pa nekaj deklarativnih stavkov iz preteklosti. Vse početje je previdno otipavanje in strateška taktika, ki je prav zaradi tega morda nekoliko prikrajšano pri spontanosti in sproščenosti, ustreza pa dejanskemu stanju. Drugi nivo pripovedi je namenjen nam, gledalcem. Poleg tega, kar si povesta onadva, izvemo mi še njune skrite misli, nekaj spominov na prejšnje ljubezni in nekaj imaginarnih vložkov. Režiser je pri filmu vztrajal prav v tej nedoločnosti, celo njuni imeni zvezo šele na koncu, zato da bi se lahko posvetil in osredotočil na problem sam, ki je v okviru ljubezenske tematike nekaj drugačnega, novega, svežega. V veliki meri sta k temu prispevala odlična igralca Mia Farrow in Dustin Hoffman pa tudi kamera je dovolj razgibana, če upoštevamo, da je imela na voljo le nekaj kvadratnih metrov in se je morala glede na kontekst odločiti za pogosti plan — kontra plan posnetke, ki delujejo morda nekoliko monotono, zato pa dosežajo enotnost atmosfere, ki je tudi ena velikih odlik tega filma in to kljub temu da je v njem mnogo retrospektivnih vložkov. V celoti je pa lep komorni ljubezenski film ta johinmary.

N. M.

## kaktusov cvet

**CACTUS FLOWER. Ameriški barvni.**  
Režija: Gene Saks. Igrajo: Ingrid Bergman, Walter Matthau, Goldie Hawn. Distribucija: Kinema.

Brez dvoma smo priče ekranizaciji duhovite bulvarne komedije z brezhibnim dramaturško-formalnim pečatom, kar je nasploh mogoče ugotoviti za vso kvalitetno ameriško

gledališko in končno tudi filmsko proizvodnjo. Razvoj te gledališke zvrsti — filmska je njena posledica, in ne obratno — je šel tako daleč, da je mogoče v njej zasledovati paleto tako rekoč vse sodobne resne problematike, seveda predelane in prekalupljene v komedijsko strukturo. Deviza piscev in v končni posledici producentov teh in podobnih iger ter filmov je silno preprosta, vendar učinkovita: kdo pa bo dandanes še gledal kravro resno obdelano tematiko, če pa lahko to isto tematiko posreduje gledalcem na prijeten, nevsiljiv način?

Tudi v obravnavanem filmu gre v nekem posledičnem smislu za resne stvari: mož v zrelih letih, sicer pa zakrknjen, vendar zelo radoživ samec, se je zapletel s simpatičnim, prav tako radoživim, vendar na svoj način zelo načelnim dekletom. To dekle hoče spoznati njegovo ženo, ki jo zaigra možakarjeva dolgoletna asistentka. Ta doživi pri tej igri še jasnejše znake ljubezni do tega ostarelega Don Juana, ki se podi za mladimi, namesto da bi našel sebi primerno prijateljico itd. itd. Asistentka doživi svojo drugo pomlad, njen predpostavljenejo jo končno opazi, nekaj podobnega se zgodi z dekletom in tako se najdejo tisti, ki res sodijo skupaj.

Film je primer zelo duhovite obdelave preproste teme, neverjetnih preobratov, preskokov in razpletov. Izvrstna igralska ekipa, v kateri je Ingrid Bergman resnično uspelo v komedijski vlogi najti nekaj več, kot je samo komedija, je predvsem v osrednjem tercetu, katerega najmlajši del — Goldie Hawn je celo dobil Oscarja za najboljši debut — tako rekoč idealno poustvarila boljši primerek ameriškega bulvarja. Gledalcem je zagotovljena sproščena zabava in med to zabavo tudi iskrenje tehtnejših osvetlitev življenja.

J. P.

## kdor poje, ne misli slabo

**KO PJEVA, ZLO NE MISLI. Scenarij (po Majerjevem romanu): Krešo Golik. Režija: Krešo Golik. Igrajo: Mia Oremović, Mirjana Bohanec, Relja Bašić, Franjo Majetić. Proizvodnja: Croatia film, 1970.**

Ni samo uspeh, ki ga je bil Krešo Golik pri gledalcih in pri kritiki pa tudi na uradnem deljenju naših filmskih priznanj v Pulju dosegel s komedijo IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA tisti dejavnik, ki je režiserja zadržal pri tej zvrsti. Nekaj besede je imel najbrž tudi producent, v bistvu distribucijsko podjetje, ki se usmerja v varnost filmskega poslovanja, v iskanje čim bolj širokega in odmevnega stika s filmskimi potrošniki. Film KDOR POJE, NE MISLI SLABO pa sam po sebi kaže, da je Krešo Golik ostal pri komediji predvsem zato, ker jo ima rad, ker jo je dodobra preučil in odkril v njej vabljive oblikovalne pa tudi ustvarjalne možnosti. Da sta si s komedijo postala bližja, da je dovolj globoko proniknil v njene tokove, dokazuje njegova filmana opereta iz dobrih starih časov.

Krešo Golik si upa biti v krogu naših filmskih delavcev tista bela vrana, ki priznava, da je filmu brez gledalca težko, da ni gledalec zaradi filma, temveč da je film zaradi gledalca. V tej zavesti pa je veliko več odgovornosti do gledalca, veliko več načrtnosti in natančnosti v filmskem oblikovanju, kot jih izpričujejo nekateri modernistično prenapeti eksperimentatorji ali ceneni trgovci s pogrošnim filmskim smehom. V pogovoru po ljubljanski premieri filma je Golik med drugim dejal, da je njegov filmski program izražen v številkah 15, 17, 19 in 21. Z drugimi besedami, z urami predstav v kinematografih, ki jih obiskujejo vsi, od mladih do starih, od nezahtevnih pa do zahtevnejših

gledalcev. Njegov novi film je temu programu vsekakor povsem prilagojen. Ko namreč Golik v njem govori s preprosto, zabavno, slehernemu umljivo govorico, prišepetava tudi med vrsticami — oziroma med slikami, bi dejali po filmsko — in hkrati skrbi, da ne bi pozornejši, zatevnejši gledalec našel praznin, ohlapnosti in pristal v popolnem nezanimanju nad izbranim načinom filmskega podajanja fabule.

V primeru Kreša Golika gre potemtakem za načrtovano, skrbno izpiljeno rutinsko filmsko delo, ki pa ni opravljeno brez notranjega avtorjevega odnosa, brez njegove zavzetosti, katera zvrsti primerno najde izraz v spontani, radoživi filmski atmosferi. To razpoloženje je nalegljivo, pritihotapilo se je v vso filmsko ekipo od nosilcev glavnih vlog do same kamere. Okolje, v katerem razpreda Krešo Golik svojo filmsko radoživost, ni bilo zbrano po naključju. Kar dosledno je v njegovem komedijskem filmskem opusu to okolje malomeščanski vsakdan, malomeščansko uravnavanje medsebojnih odnosov, pehanje za svojim standardom, ki naj bo vsaj za trohico višji od sosedovega, predajanje drobnim vsakdanjim navadam in razvadam, modrovanje brez modrosti, čustvovanje brez globoke čustvene prizadetosti, načrtovanje brez načrtov in tako naprej tja do razkazovanja okusa brez čuta za pravi okus. V to popolno, a brez svoje krivde naravnost hermetično človeško poprečje v bistvu pravzaprav nenevarnega, neškodljivega in navsezadnje prisrčnega skupka življenja gleda režiser s prizanesljivim očesom. Ko se mu smeje, se posmehuje pravzaprav delčku vsega tega v sebi samem in pričakuje, da bo gledalec delal prav tako. Ob filmu Kdor poje, ne misli slabo je gledalec v tem pogledu postavljen pred lahko, celo pred zabavno nalogo.

Kolo malomeščanskega časa se je v filmu namreč zavrtelo nazaj, tja v

ljubezniva trideseta leta, ki malomeščana niso ogrožala niti z gospodarsko krizo, saj je bila že prebrodena, niti s prihajajočo vojno, saj je bila šele na daljnem abesinskem obzorju. Zato je lahko hodil na romanja in na piknike, lahko je za točilno mizo v bližnjem bifeju razlagal svojo politično strategijo, lahko je iskal moža za starodeviško svakinjo, lahko je hrepenel po ljubezenski avanturici, lahko si je dajal ob polnem kozarčku duška s prepevanjem priljubljenih šlagerjev. (Zanimivo je, kako so prav v času snemanja filma ponovno prišle v modo popevke, ki jih obuja tudi film!) Lahko se je veselil svojih navideznih zmag in svoje še bolj varljivo navidezne varnosti. Ni čudno, da je režiserjev pogled, uprt v ta čas, prekrit z meglico nostalgije, ki ne velja toliko dobrim starim časom kot spominu na njihovo neponovljivost s posebnega zornega kota: neponovljivosti mladosti. V tem zameglenem hrepenenju, ki z ljubeznivo zarjo obrobi tudi kič in človeško slabost, je očarljivost Golikovega filma.

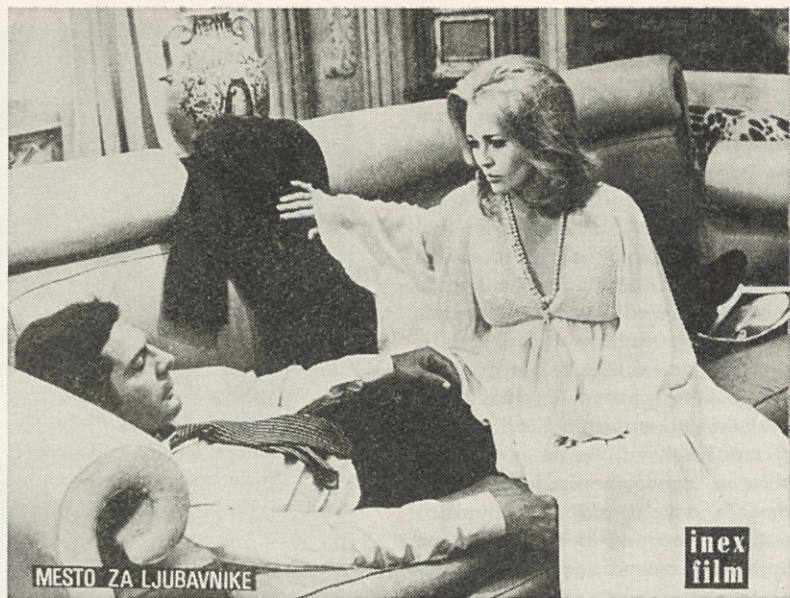
Ko smo zapisali, da je film Kdor poje, ne misli slabo skrbno načrtovano delo, je to veljalo za dosežke vse ekipe, ki je ustvarjala pod režiserjevim vodstvom, od skorajda lirične kamere do posrečeno izbrane in povezane glasbene spremljave in zlasti do igralcev. Le-ti so dosegli nenavadno sproščenost in medsebojno usklajenost. Dva igralca z bogatimi filmskimi izkušnjami sta sodelovala z dvema začetnikoma pred kamerami. Razlike nihče ne občuti. Mija Oremović kot vase zagledana stara devička in Relja Bašić kot kliširani, pa vendar tudi individualni gizdalinček sta našla igralsko dopolnilo in vseskozi posrečene iztočnice za dialog v Mirjani Bohanec, romantični »goski«, in v Franju Majetiću, tipični uradniški duši, zaviti v alkoholni oblaček.

S. G.

## Kdor poje, ne misli slabo

Če ne drugače, bo ostal ta film v zgodovini naše kinematografije zato, ker si ga je v Zagrebu ogledalo rekordno število gledalcev. Pa tudi sicer — obisk seveda še ne more biti absolutno merilo umetniške kvalitete — je mogoče o filmu razmišljati s simpatijami. Ustvarjalcem se je namreč posrečilo oživiti stare, neškodljive spomine malomeščanskega življenja, poprečnega predvsem v dobrem smislu te besede. Pridni mali človek, ki je poln življenjske energije, veselja, rad poje, rad pije in rad hodi ob nedeljah na izlet oziroma piknik, ta mali človek na neki način prav rad ostaja nerazumljen in nezapažen, saj je na ta način za njegove junaške meditacije več prostora. V drugačnih pogojih bi bil seveda junak, ki mu ne bi bilo para. Njegova žena je nekoliko zdolgočasena, sicer pa lepa in romantična gospodinja, ki je brez dvoma ustvarjena za vse kaj bolj dramatičnega, kot je enolična moževa vsakdanjost. In že je tu ljubimec, šarmer, ki zna nekaj besed po nemško in nekaj po francosko in je sploh tako galanten, da so vse ženske navdušene.

In v okviru teh oseb se plete radoživi vrtiljak zanosa, življenjskega veselja in barvite vsakdanjosti, ki ne more biti drugačna kot simpatična. — Ustvarjalcem filma je uspelo na filmski trak ujeti učinkovitost ustrezno dozirane časovne distance, vzdusje tistega predvojnega časa — kakor ga pač gledamo danes — in pa pristne življenjske figure, očarljive v svoji življenjski naravnosti ali pa odkritosrčni kariki-ranosti, kakor je to mojstrsko opravil Relja Bašić. V strokovnem in umetniškem smislu filmske igralske kreacije pa skorajda bolj imponirata mož in žena, se pravi Franjo Majetić in Mirjana Bohanec z narav-



Marcello Mastroianni in Faye Dunaway v ameriško-italijanskem filmu **KRAJ ZA LJUBEZEN**

nostjo in resničnostjo, torej z življenjsko komiko, ki je ves čas organska in spominja na primere češke filmske komike.

V vsakem primeru je film — nevsiljivo prepleten s pesmimi — izvrstna in kvalitetna zabava, ki bo verjetno očarala prav vsakega gledalca.

J. P.

## kraj za ljubezen

**A PLACE FOR LOVERS.** Ameriško-italijanski barvni. Scenarij: Elio Teleni in drugi. Režija: Vittorio de Sica. Igrajo: Marcello Mastroianni, Faye Dunaway, Caroline Mortimer, Karin Bugh. Proizvodnja: MGM — Carlo Ponti, 1970. Distribucija: Inex, Beograd.

Film je osladna zmes ljubezenske zgodbe, krepostnih metafor in bledeh reminiscenc o življenju in smrti. Gledalce bodo verjetno pritegnila imena de Sica, Mastroiannija in Faye Dunaway. Toda zadovoljni bodo samo tisti, ki vidijo v filmu golo zabavo, vsi drugi bodo razočarani. Zgodba ljubezni med krepostnim italijanskim inženirjem in bogato, toda neozdravljivo bolno ameriško bogatašinja je tako prisiljena naivna, krepostna, veristična in vzvišena, da lahko povzroča pri zahtevnejšem, filmsko izobraženem gledalcu le smeh in včasih celo porog. Kajti eno je snemati ljubko, nenevarno komercialno blago, ki zabava in razveseljuje, drugo pa je delati zahrbtno filme. Kraj za ljubezen so-

di med take zahrbtno filme. Prizor bogataške zabave, inženirjeve kreposti, poskušani samomor uboge, neozdravljive ameriške gospe, njene radodarnosti, ko pokloni svoji služkinji vse obleke, niso nič drugega kot preračunljivost, s katero skušajo ustvarjalci (pa ne samo tega filma) odvrniti gledalčevo pozornost od resnice, postaviti njegovo mišljenje v objem lažne nirvane. Vse skupaj pa je še tako jokavo in sentimentalno, tako krepostno in namigujoče, tako lepo posneto v **barvah in gibanju**, da bodo ubogi, nevedni gledalci ves čas očarani, marsikdo pa bo tudi zajokal. S tem pa bo dosežen osnovni namen tega beda-tega in nesramnega filma.

D. P.

## ladja fantom

**THE EXTRAORDINARY SEAMAY.** Ameriški barvni. Režija: John Frankenheimer. Igrajo: David Niven, Faye Dunaway, Mickey Roney. Distribucija: Kinema.

Film je zasnovan na zelo domiselnem in obetajočem načelu komičnih paralel med ameriškimi »resnimi« in »neresnimi« dogodki iz II. svetovne vojne. Znotraj te domisljice, po kateri gre za obrobne dogodivščine čudne skupine ljudi na stari zapuščeni ladji in pa tako rekoč sočasne zgodovinske dogodke, je mogoče odkriti tudi celo množico tistih momentov, ki opozarjajo na posebnost ameriškega temperamenta in mišljenja. Osnovno načelo je filmsko realizirano s prepletanjem kolorja, ki predstavlja nič kaj veličastne dogodke II. vojne, in pa dokumentarnih posnetkov, ki predstavljajo pomembne in prelomne trenutke tiste vojne. Skratka, zanimivo koncipirana vojaška komedija z rahlim nadihom originalnosti.

Na žalost pa postane zgodba o živem ali pokojnem — gre za nesporjenega duha — angleškem kapitanu, ki ga z znanim angleškim humorjem suvereno igra David Niven in o njegovi bojni akciji, z maloštevilno, slučajno organizirano posadko, med katero se že zaradi zapleta znajde lepa in odločna Faye Dunaway — na žalost torej postane ta zgodba slej ko prej dolgočasna, za lase privlečena in nikakor ne izpolnjuje možnosti ideje, s katero je bil film zasnovan. Tako ostane še najbolj v spominu duhovitost dokumentarnih posnetkov, med katerimi tudi niso vsi resnično dokumentarni, in med njimi prizor z gospo Trumanovo, ki nikakor ne more razbiti steklenice šampanjca ob trdih stenah za splovitev pripravljene ladje.

V celoti ne dovolj prepričljiva komedija, ki je ostala na pol poti svojega načrta.

J. P.

## Lilika

**Jugoslovanski barvni. Scenarij: Branko Pleša in Dragoslav Mihajlović. Režija: Branko Pleša. Igrajo: Dragana Kalaba, Branko Pleša, Tamara Miletić, Danilo Stojković, Ljerka Draženović. Proizvodnja: Avala film, 1970.**

Film je portret nekega življenja, starega enajst let, ki stopa na prag velemesta, gleda ljudi in njihovo življenje ter spoznava, da so razlike med človekom in človekom. Dekle pa se ne vda v svojo usodo, ki ji ukazuje, da ne sme zahtevati tega, kar je drugim dano, da mora opravljati svoja vsakdanja dela in biti »pridna punčka«. Odloči pa se raje za samostojno pot, ta pa se vsekar križa z nazori in zakoni tistih, ki so jih postavili in jih izvršujejo. Torej je njen debut dvojen — prvič na silo hoče do dobrin, ki vabijo, drugič pa navidez predrzno, v resnici pa plaho spoznava sebe in drugega. Svet, v katerem živi, ji daje eno izmed podob, s katere ni moč videti sanj in upov, temveč ji prikazuje krutost človeške nravi. Ljubezna je daleč pod robotstvom, tako da jo je komaj začutiti, toda je, in mati in Lilika vesta, da sta zgolj žrtev odnosov ljudi, ki živijo pod mostom, ki čakajo na prihod v sončno bele stolpnice in seveda upajo, da se bo življenje moralo začeti znova. Dekle je predrzno, zdi se, kot da preveč ve, zato med vrstniki igra junakinjo, preodraslo za svojega leta, vendar še pri začetnih korakih, ko človek potrebuje ljubezni in zavetja. Išče ju na svoj poseben

način, hkrati pa ju tudi nudi. Mali Bato jo potrebuje in ona skrbi zanj. Ko zasluči, da ni prostora zanj med normalnimi otroki, se z živalskim instinktom otepa kletke, ki so jo pripravili za take, kot je ona. Spoznanje sledi spoznanju, njena nemoč se kaže v ignoriranju sveta velikih in ko jo socialni delavec vpraša: »Pa kaj poreče tvoja mama?«, Lilika odgovori z neprizadestostjo v glasu, celo z ironijo: »Jao, jao, jao, deco moja, šta ću s vama, jao, jao, jao!« In to je vse, kar mati lahko stori.

Film LILIKA preseneča tako po igri male junakinje, kot po režiji, ki se je z izredno tenkočutnostjo in znanjem o otroški psihi lotila prikazati pereč problem mladostniškega prestopništva. Film je prikazal večdimenzionalnost človeškega bitja in njegovih razmerij, za čigar bolezen ne more biti zgolj ena sama pilula, in nas tako približal spoznanju, da družba v resnici ne stori tega, kar bi v takih primerih lahko in bi morala, temveč da se izogiba težavni poti ter rešuje problem s problemom. Lilika pa je žrtev, njeno življenje je zaznamovano že ob samem začetku.

Režiser Branko Pleša je s svojim prvencem presenetil, kajti ta film je tako kritika kot indiferenten prikaz nekega družbenega stanja in časa, ni pa zgolj to; in to mu daje vrednost — ima nadgradnjo, lik Lilike je izdelan, poteze dajo slutiti, odkod prihajajo in čutiti je povezanost le-teh v celoto, ki je samostojna, vključena v drugo celoto — svet.

D. S.

## Ljubezenska igra

**UNA STORIA D'AMORE. Italijansko-francoski barvni. Scenarij: Leonido Antonio Viala. Režija: Michele Luopo. V glavni vlogi: Ana Moffo. Pro-**



**izvodnja: Edmondo Amatti, 1969.**  
**Distribucija: Croatia film.**

Na prvi pogled je to film, ki je preračunan na šok po seksualno-vizualni plati, saj se med vsemi drugimi ženskami najmarljiveje slači tudi slovita operna pevka Ana Moffo. Erotika si podaja roko s cronique scandaleuse. Če pa si film ogledamo nekoliko natančneje, bomo vendarle mogli brez težav ugotoviti, da je to izrazito moralističen film, saj je ves ekshibicionizem v njem dovolj natančno, spretno in duhovito preračunan na zaključno poanto: ko Ana Moffo ugotovi, da je zapadla ljubezenski strasti do sumljivega fanta, ki se ukvarja z izsiljevanjem poročenih moških, tako da se skupaj z njihovimi ženskami fotografira — na skrivaj, seveda — med delikatnimi prizori in dogodki, ko torej ugotovi, da jo je ta pokvarjeni in perverzni fant uslišal le tako, kot mnoge druge pred njo, se seveda zgrozi, njena strast usahne tako hitro, kakor se je bila rodila, in vsa skesana se vrne k svojemu lepemu možu. Njuna družinska idila se seveda nadaljuje, tudi madež, ki je ostal na ženskinini vesti, ker se je pač bila pregrešila zoper zakrament, bo sčasoma zbledel, saj je ženskin mož širokega in ne malenkostnega srca.

Ljubezen na koncu vendarle zmaga, tista prava ljubezen, ki je ne morejo dokončati niti ekshibicionizem, strast in še tako vroča spolnost vsem, tudi fotografskemu aparatu, na očeh. Iz perverzije bo spet nastala intima, tista prava, po meščanskem vzorcu in normi, ki je zadovoljna in polna znotraj svojega primarnega socialnega in erotičnega kroga: družine.

To je poanta in to je nauk tega filma. Če k temu prištejemo še perfekcijo in domiselnost v izvedbi, nekaj zares lepo posnetih erotičnih prizorov, potem bomo mogli pri-

znati, da je to komercialno in konjunktorno blago, ki pa poleg vsega pristajanja na trg in na seksualne ekspanzije najrazličnejših vrst vendarle uspeva z neposrednim in neprikritim plasmajem svoje ideologije, ki jo je mogoče povzeti v tezo, da ljubezen vendarle zmaguje nad pokvarjenim in degeneriranim svetom. Komična poanta za komičen film.

A. I.

### m.a.s.h.

**M.A.S.H. Ameriški barvni. Scenarij: Ring Lardner ml. (po romanu Richarda Hookerja). Režija: Robert Altman. Igrajo: Donald Sutherland, Elliot Gould, Tom Skerritt, Sally Kellerman, Jo Ann Pflug. Proizvodnja: Ingo Preminger za An Aspen Production, 1969. Distribucija: Kinema.**

Ne dogaja se pogosto, da bi videli na filmskem platnu zgodbo, ki bi bila hkrati nesmrtno vesela in hudičevo resna. Vendar ta film to je. Vse ob Bustru Keatona se ni bilo moč zdržema smejati duhovitostim na platnu, ki segajo vse od norčij prek šegavosti do satire in ironije. A vendar ostaja ves čas grenak priokus tesnobe ob neprestani prisotnosti smrti v nesmislu vojne.

M.A.S.H. je kratica za mobilno armadno kirurško bolnico in ta je — postavljena v korejsko vojno — okolje za dogodivščine treh mladih vojaških kirurgov, predvsem z bolničarkami in alkoholom. V prostem času, se pravi takrat, ko bolnica ni polna umirajočih ranjencev, pa si lahko ogledujejo še filme, ki glorificirajo vojno in ameriški heroizem. Ironija je popolna. Takšnega protimilitarističnega filma, s takšnim humorjem, ni ustvaril še nihče. Trije osrednji junaki, pravzaprav

predvsem dva, se norčujeta iz vsega: iz vojske, iz smrti, iz seksa, športa, iz pravil, ki urejajo vojaško življenje, in ne nazadnje tudi iz religije. Glavnina filma je posvečena prav tem njihovim »prostočasnim« aktivnostim, ki pa so vedno pravočasno prekinjene z njihovo temeljno dejavnostjo, z bolj ali manj uspešnim reševanjem človeških življenj. Filmski ustvarjalci se (kakor pred njimi pisec romana, ki se skriva pod psevdonimom) ves čas gibljejo na robu komedijantske burlesknosti, vendar akrobatsko spretno in morda prav zaradi sijajnih dialogov in igre niti za hip ne zdrsnemo preko njega.

Sama ekspozicija filma je izredno dinamična in takoj postavlja gledalca in medias res. Potem pa se nizajo dogodivščine, epizode in konflikti eden za drugim, filmski ritm raste v divjem crescendo od trenutka do trenutka in težko si je zapomniti vse duhovite besedne in situacijske odlomke, vendar si človek ne more kaj, da ne bi omenil sekvenc z »zadnjo večerjo« in s »poskusom samomorak«.

To je film, ki ga je treba kratkoma videti; ugaja in opominja vse, od izbirčnih filmskih ljubiteljev do najširše množice.

M. G.

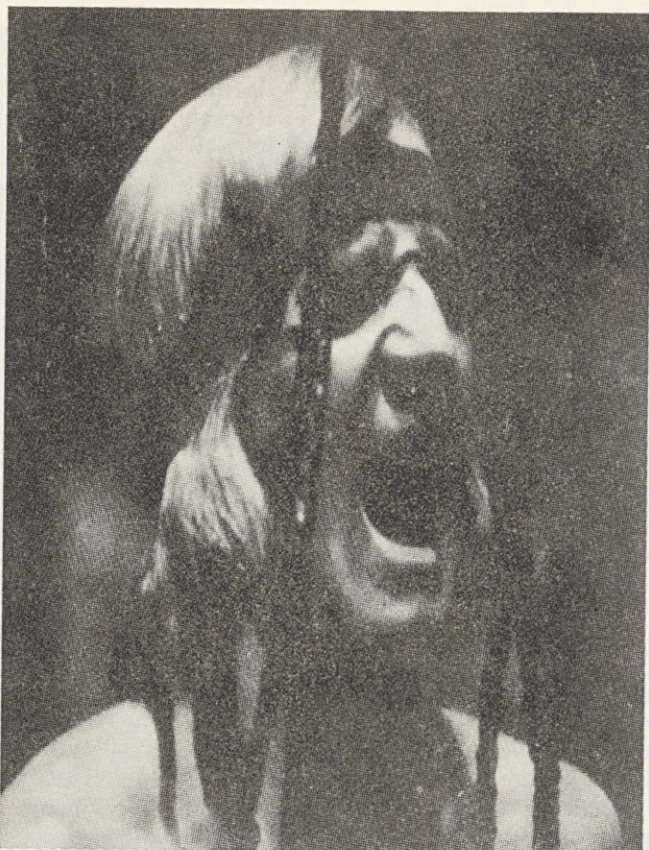
### mož, ki si je izmišljal stvari

**MANDEN DER TAENKTE TING. Danski črno-beli. Scenarij: Jens Ravn in Henrik Stangerup. Režija: Jens Ravn. Igrajo: Preben Neergaard, John Price, Lotte Tarp. Proizvodnja: ASA Film & Palladium, 1969. Distribucija: Kinema.**

Danski film MOŽ, KI SI JE IZMIŠLJAL STVARI sodi med najboljše filme znanstvene fantastike, ki smo jih videli zadnji čas pri nas. Filmu daje posebno vrednost kamera poljskega snemalca Jerzyja Leszynskega, ki je vdihnil filmskemu dogajanju posebno simboliko predmetov in brezmočnih ljudi. Film sam sodi v zvrst »črne« fantastike, hkrati pa je fantastika tako nevsiljiva in prepričljiva, da moramo filmu priznati posebne kvalitete. Slavni nevrokirurg mora opazovati moža, ki naj bi bil blazen. Polagoma se odkrije prava zgodba: mož sploh ni blazen, temveč ima posebno sposobnost ustvarjanja predmetov iz »nič« s pomočjo svoje volje. Ker pa lahko ustvarja le mrtve predmete, živali se kmalu razblinijo, se želi operirati in tako povečati svojo sposobnost. Rad bi naredil človeka. Kirurg odkloni, toda mož je vztrajen in posreči se mu »narediti« kirurgovega dvojnika! Le-ta je veliko sposobnejši kot kirurg, uspe očarati kolege zdravnike in svojo zaročenko. Pravi kirurg je naenkrat »dvojnik«, ker se izdaja za pravega kirurga; prične ga preganjati policija, ki ji srečno ubeži. Toda vrne se prav med operacijo, ko njegov »dvojnik« operira blaznega izmišljevalca. Ker pa je kirurgov dvojnik »pri življenju« le po volji blaznega moža, izgine v trenutku, ko se sooči s pravim kirurgom. Zato umre tudi blaznež, pravi kirurg pa mora začeti življenje »dvojnika«, ki je za druge ljudi on sam. Zgodba, ki se zdi v obnovi precej zapletena, je v filmu čudovito homogena in preprosta, dogajanje je ves čas stopnjevano, režija in kamera sta zares vrhunski in tudi igra se neprisiljeno vključuje v celoto filmske pripovedi. Danski film MOŽ, KI SI JE IZMIŠLJAL STVARI odpira tudi mnoga vprašanja o človeku in njegovemu odnosu do znanosti skozi fantastično, toda hkrati grozljivo prizmo resničnosti.

D. P.





Prizora iz ameriškega barvnega filma MOŽ Z IMENOM KONJ



## mož z imenom konj

**A MAN CALLED »HORSE«.** Ameriški barvni. Scenarij: Jack De Witt. Režija: Elliot Silverstein. Igrajo: Richard Harris, Dame Judith Anderson, Jean Gascon, Manu Tupou, Corinna Tsopei. Proizvodnja: Universal, 1968. Distribucija: Vesna film.

Mladega angleškega lovca ujamejo bojevniki indijanskega plemena Siouxov. Poglavar si to »belo čudo« prilasti kot konja. Mož poskuša pobegniti, a zaman. V letu dni spozna njihovo življenje in navade in izkaže se, da je lahko enako sposoben, močan in pogumen kot ostali. Kupi si mlado Indijanko, se z njo poroči, medtem pa snuje pobeg. Mirno življenje plemena prekine napad njim sovražnih Šošonov. V boju mu ubijejo ženo. Siouxi zapuste tabor in se selijo dalje na zahod, mož pa se z oboroženim spremstvom vrača v civilizacijo.

»In kaj sem delal teh pet let? Gledal, samo gledal, potoval, da bi nekje daleč streljal isto divjad, kot sem jo v Angliji.« Tako razlaga Mož svojemu spremljevalcu na lovu, preden ga ujamejo Indijanci. Njim je to »belo čudo« po besedah poglavarja konj, ki je kot pes privezan na kol ob poglavarjevem šotoru. Je gol in brezmočen, da bi tako lahko postal enakovreden ostalim. Kajti svet Indijancev, v katerem je prisiljen bivati, pobeg je namreč nemogoč, ima svoje vrednote in navade, ki avtomatično izključujejo kakršnokoli možnost obstajanja drugačnih, neprirojenih in neukorenjenih, njim lastnih vrednot.

Drugi indijanski ujetnik, mešanec, je prisiljen že pet let živeti med njimi. Tudi on se svojemu svetu ni odrekel; norčavost, ki jo igra pred njimi, je le življenjska nuja in istočasno fasada želja ter vrednot sveta,

v katerem je živel poprej. Ker je pohabljen, mu mož predstavlja fizično možnost pobega, sam pa mu v zameno nudi svoje znanje in pomoč, da se nauči indijanskega življenja.

**»Jaz sem veliki beli bizon, ki vsakemu človeku pove resnico, da bi živel svobodno v svojem členu verige.«**

Mož si kupi poglavarjevo sestro, da se lahko poroči, mora prestatati prizkušnjo moči in poguma. Preizkušnja je huda. Prenapolni se kupa naporov in bolečin za življenjski obstanek in za »malo svobodo«, ki mu jo pomeni žena. Ponovno se mu budi misel na Anglijo in na ugodje, ki mu ga zagotavljata položaj in imovina. Sedaj je odločitev trdna in ko mu v boju s Šošoni umre žena, odide, saj kot človek drugačnega porekla in družbenega okolja med Indijanci nima več kaj početi. Njegov odhod pa potrjujeta hkrati tudi poreklo in družbena okolica, iz katere izhaja, ter njegov odnos do ljudi: On, veliki mož, ki se je imenoval Konj, je pokazal Indijancem, da je lahko tudi močan in velik, da je lahko tudi njihov poglavar; v svetu, v katerega se vrača, mu to ni potrebno: »Le bog in kralj sta nad menoj...«

Vsa raznovrstna folkloristika indijanskega plemena je odlično vpletena v osnovno zgodbo, tako da po eni strani služi kot informacija, boljše, prikaz kulture nekega naroda, po drugi strani pa je osnovni vezni element zgodbe.

Drugi vezni element so posamezni posnetki iz živalskega sveta, ki so v svoji primarnosti odlični, istočasno pa dobro utrjujejo posamezna ključna mesta.

Film **MOŽ Z IMENOM KONJ** ne govori o velikem in vsezmožnem človeku nove civilizacije in o zaostalih Indijancih in njihovih običajih, govori nam o človeški volji, volji za obstanek in samoohranitev, o veliki

resnici narave. Osnovna zgodba nam te resnice sicer popolnoma ne potrjuje, a neke nam le ohranja prepričanje.

**»Jaz sem veliki beli bizon, ki vsakemu človeku pove resnico, da bi živel svobodno v svojem členu verige.«**

I. M.

## na klanec

**Jugoslovanski barvni. Scenarij (po istoimenskem Cankarjevem romanu) in režija: Vojko Duletič. Igrajo: Štefka Drolčeva, Janez Bermež, Tone Kuntner, Lučka Drolc-Uršičeva, Ivan Jezernik. Proizvodnja in distribucija: Vesna film, 1970.**

Lahko rečemo, da je Vojko Duletič v iskanju osnovne poti do realizacije literarne predloge Ivana Cankarja ubral tisto smer, ki je za našega pisatelja velikana najbolj značilna. Ta značilnost je v simbolistično obeleženem pristopu do sveta, se pravi v poetičnem zornem kotu, ki tudi najbolj krute socialne in splošnočloveške teme dviga v nekoliko otožno, da ne rečemo svetobolno svetlobo in s tem istočasno v sfero tistega fenomena, ki se mu pravi trajnost, zunajčasovnost. Duletič se je srečno oklenil te stilne smernice in znotraj tako zamišljene zornega kota nanizal zgodbo o nekem življenju, polnem hrepenenja in trpljenja. Ta zgodba pa ne samo, da je lahko simbolična, ta zgodba je prav dandanes dobesedno aktualna in bridka, to zgodbo doživlja na stotine naših ljudi, ki jih ekonomska ne-perspektiva posameznih družbenih slojev in geografskih področij sili v delo na tuje, kar pomeni ločitev od rodne zemlje oziroma rodne kraja. V realistični fakturi bi bile seveda te stvari videti drugače, kot so videti v tem filmu, v simbolističnem stilnem prijemu pa je

osnovno obeležje takšnih življenjskih situacij lahko samo prizadeto čustvo, žalost, trpljenje in kot boj človeka proti temu trpljenju — hrepenenje.

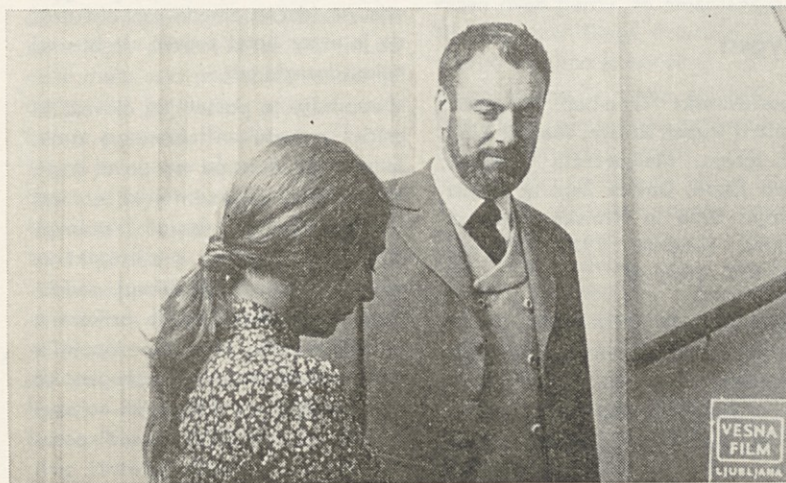
Duletič je s sijajno izbranimi in notranje uglašeni igralci znal najti ustrezen filmski izraz, v počasnih sekvencah z dolgimi čustvenimi loki je z resnično poetično kamero in glasbeno opremo stopil vse elemente filmskega izraza v enoten organizem, ki živi svoje življenje (v tem smislu je nepozabna sanjska scena vrnitve na klanec). V tem svojem hotenju se je gibal prav na robu tiste nevarnosti, ki se ji pravi dolgočasnost oziroma predolgi loki, kateri pričnejo razpadati na račun tempa in osnovne filmske dinamike. Na dveh ali treh mestih se je to zgodilo, na dveh ali treh mestih se je lok razklenil, kar pa seveda ne more vplivati na celotno podobo filma in na njegovo izpoved.

Verjetno se je nevarnosti te vrste Duletič dobro zavedal, saj je bilo opaziti v filmu mnogo tiste predmetnosti, ki ni v službi simbola kot takega, ampak bolj v službi neke neopredeljene resničnosti, ki je v bistvu zunaj človeka in mu zato ni naklonjena. Npr. zavezovanje Francinega čevlja pred romanjem, čolniček šivalnega stroja, mikroskopsko poglobljanje v glasbeno skrinjo in končno materin zajtrk ob Francinem odhodu in kovanec Franca Jožefa, ki je oživel glasbeno skrinjo itd. itd. Vsa ta predmetnost je lahko ohranjala ali podaljševala osnovne čustvene loke, po drugi strani pa jih je razbremenjevala, ne da bi pri tem delovala realistično ali celo naturalistično.

Druga temeljna paralela osnovnemu čustvenemu poteku pa so bile brez dvoma barve oziroma menjava barvne in črno-bele tehnike. Barvna fatura je omogočila močan izraz poetičnih življenjskih trenutkov, se pravi polnosti čustvovanja, črno-be-



Štefka Drolčeva z Janezom Bermežem (zgoraj) in Borisom Kraljem (spodaj) v slovenskem filmu NA KLANCU



la pa je kontrastno predstavljala vse tiste trenutke, ki so brez čarodejne lepote življenja oropani tako hrepenenja kot tudi temu hrepenenju podobnega čustvovanja.

Skratka, dobili smo film, ki je dokazal, kako lepe teme ima naša dobra literatura in kako je mogoče s studioznim in poglobljenim pristopom v vsaki dobri literaturi poiskati primerno osnovno temo in jo filmsko obdelati. In to se je Vojku Duletiču oziroma filmu Na klancu brez dvoma posrečilo.

J. P.

## o jagodah in krvi

**THE STRAWBERRY STATEMENT.** Ameriški barvni. Scenarij: Israel Horovitz po knjigi Jamesa Kunena. Režija: Stuart Hagmann. Igrajo: Bruce Davison, Kim Darby, James Coco. Proizvodnja: MGM, 1970. Distribucija: Kinema.

Na prvi pogled je ti dve besedi res težko uskladiti, a komentar je sila preprost: dekan Kolumbijske univerze je namreč na ves glas izjavil, da mu je študentsko mišljenje in nasprotovanje ameriškim napakam prav toliko mar, kot bi dejali, da imajo radi jagode. Kaj pa ima proti jagodam? Najbrž zaradi barve, se pogovarjata dva študenta. Stavek, ki je za ameriške razmere značilen, predrzen in resničen, zato je treba pogum, da si ga upaš javno izgovoriti. Kajti kdor je v Ameriki pogumen, je tepen in krvav, tu se dotaknemo drugega dela naslova, saj je surovost del ameriške kulture (tudi iz filma). Kot je že do tega trenutka možno slutiti, je film deklarativen v svojih izjavah in shematski, vtika se pa predvsem v politiko, saj je ta danes postala nekakšen idealen predmet splošne manipulacije in izrabe. Ko je revolucija, in v našem

primeru gre za študentsko, postala splošna last in predmet vsakdanjosti, brez katerega ne gre več, so jo lansirali skoraj v vsak film zadnjih dveh let; vendar se je nihče v resnici ni lotil s primerno resnostjo in zavzetostjo, ampak je bolj reklamno-privlačnega značaja, ki dé dobro predvsem ekonomski politiki filmske proizvodnje. Pri tem seveda revolucionarna ostrina in ideje izgubljajo svojo učinkovitost in avtentičnost.

Glavna oseba filma, Simon, predstavlja vzglednega študenta, seveda obvezno dobrega športnika, ki postopoma spoznava bistvo študentskega upora, se mu priključi in se zanj žrtvuje, vendar je čisti liceme-rec, če ne že kar oportunist, saj pravi: »Teško sem prišel na fakulteto, ničesar nočem razbijati, star sem šele dvajset let in dajem domovini še eno priložnost, da izpolni svoje obljube.« Niti policijska luč na mizi doma niti lepljenje revolucionarnih idolov kot Che Guevara ničesar ne spremeni. Še najmanj pa pristop k stavkajočim, saj gre v stavbo predvsem zaradi dekleta, postane »heroj« zaradi laži, napada študentsko pasivnost, ko je sam prizadet in še vedno trenira za osmerca. Ostaja ob strani. Njegova dolžnost nabavljati hrano pa je bolj zabava kot nevarno delo.

Če pustimo sedaj dvoletnega Simona in pogledamo, kako so prikazani ostali študentje in tudi Linda, ki naj bi bila z dušo in telesom za stvar, moramo reči, da sila površno, s svojimi argumenti delujejo skoraj smešno, s sedenjem na strehi pa preveč spektakularno. K tej posladkani revolucionarnosti prispeva še dejstvo, da se jim pridružijo Črni panterji, ki pa ne učinkujejo prav nič resneje. Vse skupaj je brez pravega življenjskega utripa.

Množične aretacije ne napravijo kakšnega globljega vtisa in ko govorimo že o množičnih prizorih, se

moramo nujno ustaviti pri zadnji sekvenci, ki stoji v filmskem kontekstu nekako sama zase in je po svoji simboliki ena najmočnejših v filmu. Za študentsko gibanje ima ta del eno veliko vrednost, in sicer da diha neomajno solidarnost, ko mladina s pesmijo Dajte miru priložnost složno in golih rok — pričakuje barbarske policaje in do zob oboroženo gardo, ki spusti nanje plin, jih pretepa in vlačí kot živino v policijske kamione. Vendar pa morda prav prevelika simboličnost, ko vojaki kar naprej prihajajo izpod ameriške zastave in pretirani patos ter preveč spektakularni posnetki iz zraka kvarijo in uničujejo do neke mere sicer izredno pristnost prizora.

Bruca Davisona kot Simona velja pohvaliti, saj je v filmu najboljši in mnogo bolj simpatičen kot v Zadnjem poletju. Na splošno lahko zaključimo, da je film sicer prinesel dejstvo prisotnosti študentskih nemirov v Ameriki, vendar pa tudi dokazuje, da je Hollywood še daleč od pravega, poštenega in radikalnega filma o političnih dogajanjih doma. James Kunen, ki je avtor knjige, dolgo ni hotel prodati pravic za snemanje, kajti govoril je, da ne bo izdajal študentskih idej.

N. M.

## oxygen

**Jugoslovanski črno-beli. Scenarij: Dimitrij Rupel. Režija: Matjaž Klopčič. Igrajo: Malgorzata Brounek, Stevo Žigon, Dušica Žegarac. Proizvodnja: Viba in Filmske radne zajednice, Beograd, 1970. Distribucija: RFZ, Beograd.**

Pot, po kateri slediš filmu, je zavita, za rdečo nit pa bi bilo težko reči, da je zgolj ena sama, kajti film se je skušal razprostrti po več področjih in jih problemsko obravnavati. Zasedimo nakazan odnos

med vsem živim v svetu ter ljudmi. To se zgodi predvsem na začetku filma, kjer opazimo, da je človek prebil mejo neokretnosti in začel leteti, sicer ne ravno tako kot ptice, leti pa s pomočjo iznajdb, torej spoznamo človekovo mesto v naravi, njegovo nadrejenost ter premoč. Hkrati pa se med te inserte vmešajo le tisti iz človekovega delovanja znotraj družbe, vidimo tekme, polete raket, torej se tok dogajanj usmeri na preučevanje življenjske zvrsti, imenovane človeštvo.

Dogajanje na platnu je važnejše od okvirne zgodbe, ki je zelo preprosta in bi sama kot taka ne dajala večjih možnosti za spoznanje problemov, ki se tičejo tako glavnega in postranskih junakov kot celotnega sveta in njegovega odločanja o usodi posameznika. Torej, že takoj zasledimo, da je režiser hotel prikazati mnogo, da se je lotil več področij in želel podati neko sliko o morebitnem stanju sedanosti ali stanju, ki ni ravno okarakterizirano s sedaj, kajti kraj in čas sta nezna-na, uporablja svet pojmov, torej besede oblast, revolucija, individualnost, ljubezen, človek, ženska, življenje, pomembnost, strah, privid in še mnoge druge. Sicer je res, da bi bilo težko opredeliti celoto ravno zaradi raznolikosti in obsežnosti sestavnih delov, tako da pusti film vtis navidezne zmede ter občutek, da je avtor hotel preveč, da bi vsaj nekaj doseglo cilj.

V ospredje je postavljen človek, ki pride iz sveta — celine na otok. Je novinar, kar pa ne pove dosti, vidimo ga za njegovim poklicem kot človeka pesnika, sanjača, polnega domišljije, živčnega v svetu, ki se dotika ženinega, nekolikanj podobnega njegovemu. Ona je prikazana v zvezi z njim, je nujno dopolnilo njegove osebnosti. On je zbežan, ko njo ugrabijo oni tretji, ki so vse-mogočni, ki odločajo o usodi posameznika in ga hočejo ukrotiti, pri-

siliti, da bo postal del njihovega mehanizma. Seveda skuša on najti konkreten vzrok za vse to početje — si razložiti, zakaj je ravno on napaden od Oblasti, vendar je vse zaman. Vda se. Noče več poizvedovati tam, kjer je to nemogoče. Kot upornik je zlomljen. Njegova revolucija je propadla. Vzporedno s tem dogajanjem pa spremljamo kongres, ki je odločilnega pomena za otok. Revolucionarna mladina skuša brani samostojnost. Toda izkaže se, da ne misli tako zelo zares, izkaže se, da ni zmožna resničnega maratona, da že pred ciljem izstopi in se od tam dalje meni zase, sklene kompromis z usodo, z narekovano potjo. Ljudje klonijo, človek se vda. Ujeti so sami vase, pustijo se ujeti drugim, kolo se vrti, vse skupaj je farsa, resničnost — kaj je to, kdaj lahko začneš verjeti v kaj — to so »zaključki«, ki se usujejo iz filma, kot zadnje pa je vprašanje — ali je zato toliko besed, ker se bojimo dejanj. Znana pa nam je postavka, ki je ravno tako delček v tem mozaiku, da je človek v »današnjem« svetu zdaj klavrna zdaj smešna zdaj srečna figura, večkrat pa tudi lutka v rokah »nekoga«, ki se z njo igra. Človek ne more nič, človek lahko samo še prepusti nitim, da ga uravnava.

Oxygen je drzen poskus režiserja, da bi prikazal kompleksnost sveta ter njegov utrip. To se mu je do neke mere celo posrečilo, vendar je čutiti, da je skušal povedati več, kot je prenesel filmski trak, zapletal se je v slepe ulice, da ne rečem, da se je obdal z nepotrebnim balastom, pod katerim se duši primarnost tega filma.

Vsekakor pa je pripisati temu filmu eno izmed dobrih lastnosti — lotil se je obravnavanja aktualnosti, če ne tudi večne teme, to je konflikta človek — svet, kar pa je prava redkost za slovenski film.

**D. S.**

## poišči prostor za smrt

**FIND A PLACE TO DIE. Ameriško-italijanski barvni. Scenarij: James Calloway. Režija: Anthony Ascott. Igrajo: Jeffrey Hunter, Pascale Petit, Pietro Rosati, Anthony Blond. Proizvodnja: Universal & Rizzoli Film, 1970. Distribucija: Croatia film.**

To je western ameriško-italijanske proizvodnje, ki ni preveč dinamičen in ga kmalu pozabimo. Prične se z ubijanjem in konča se z ubijanjem. Zgodba je klasična: mož in žena sta našla v nekem praznem rudniku zlato, ki se ga hoče polastiti sloviti »meksikajnarški« razbojnik Chato. V nekem spopadu moža podsuje in žena (Pascale Petit) mora po pomoč. Pride v napol zapuščeno mesto, kjer zbere skupino propadlih revolverašev, da bi ji rešili moža. Razbojniki in skupinica pa se potegujejo le za zlato in žensko. Vrstijo se dinamične in manj dinamične scene, ko pridejo do rudnika, je mož mrtev in napade jih Chato. Premagajo ga, toda ne popolnoma in zgodbica se odvija v obratni smeri. Medtem se med ženo in vodjo propadlih kavbojev razvije nežna (!) ljubezen in v napol opuščnem mestu pride do odločilnega spopada, v katerem so pobiti vsi, razen dveh parov, že omenjenega in še enega mehiškega. Prisrčno se poslovijo in filma je konec.

Kljub vsemu je treba priznati, da ima film nekaj čisto prijaznih in dobro posnetih prizorov, lepo pesem »poišči prostor za smrt« in nekaj lepih pretefov, enega celo v vodi, poskus posilstva, mrtvih na kupe, eno mučenje, nekaj športnih streljanj in pobijanje z dinamitom. Za uro in pol dolg film in za nezahtevnega gledalca več kot preveč. Škoda je le, da sloviti razbojnik Chato ne more pokazati vseh svojih sposobnosti, saj ga zavrtno zabode izdajalec, ne da bi mu dal možnost

za razvoj njegovih strelskih sposobnosti v odločilnem spopadu. Slovenski prevod je (seveda) obupen.

**D. P.**

## pokvarjenci

**VERGOGNA SCHIFOSI. Italijanski barvni. Scenarij: Mauro Severino in Giuseppe D'Agata. Režija: Mauro Severino. Igrajo: Lino Capolicchio, Marilia Branco, Roberto Bisacco, Daniel Sola. Proizvodnja: Filmes Cinematograficap/Sargan Film, 1968. Distribucija: Vesna film.**

Film ni le preprosta in že vnaprej klišejsko pripravljena kriminalka z nujno zmago pravičnega, čeprav ne brez človeških žrtev; tokrat so ustvarjalci akcijo poglobili psihološko in družbeno, lahko bi rekli celo filozofsko. Gre za naključno nesrečo, smrt, ki jo je treba zaradi nemoralnega ozadja prikriti. Vendar pa kasneje mladenič Carlo nehote dregne v občutljivo preteklost in skozi nezavedno igro odkriva resnico ne le dogodka, ampak tudi moralno pokvarjenost, zdolgočasnost, pridobitništvo določenega družbenega okolja. Carlo zasadi nož v odrinjeno vest in svoje vmešavanje mora plačati z življenjem, kajti on je tisti, ki podira ravnotežje dobro utečenega stroja, ustaljen red in ga je treba uničiti, sicer grozi vsesplošna zmeda in razkroj.

Naključni dogodek torej sproži dejanje dveh akterjev. Eden naj bi resnico prikrival, drugi razkrival. Igra, ki jo Carlo začne, pa se izkaže kot temeljni nesporazum, ker jo prizadeta stran jemlje kot nekaj zaresnega in povzroči človeško tragedijo. Film je kriminalka, kjer izvor vsega dogajanja ostaja do konca nespremenjen in prikrit, oziroma se izkaže za nepomembnega, neučinkovitega. Smo le priča razkrinkavanju

moralne pokvarjenosti, moralni imperativ pa ostaja brez rezultatov, saj prvotno zlo ni razkrito; da pa lahko ostaja v svoji prikritosti, mora še enkrat pokazati svojo uničevalsko naravo. Tako pozitivno kot negativno dejanje se končata v absurdnem vzdušju in izpričujeta določen življenjski nazor. Film s svojo prizadetostjo in konkretiziranjem sili k premišljevanju, deluje pa zelo pesimistično, saj razkriva nemoč odkriti resnico, nemoč prodreti v neki sistem, ki deluje kot moč in ki mu je dovoljeno vse, celo umor, da se ohranja v svojem bistvu. Pokvarjenci je izrazito večplastna kriminalka, ki na samosvoj način izživa družbo, posega v njene moralno-psihološke sfere in načenja nekaj filozofskih vprašanj.

N. M.



Prizora iz italijanskega filma **POKVARJENCI**  
John Wayne v ameriškem filmu **PRAVI POGUM**

cer razlagali odločitev, da je bila nagrajena za **stransko** vlogo Kim Darby, ko pa njena vloga ni bila prav nič manjša od Waynove. Nagrado Johnu Wayneu, čigar kreacija se ni nič razlikovala od tistih iz njegovih prejšnjih filmov, je najbrž treba razumeti kot priznanje njegovi popularnosti in dejstvu, da njegova zvezda še vedno blešči na nezanesljivem filmskem nebu.

**PRAVI POGUM** je western, zgodba o zelo mladem dekletu, ki išče ubijalca svojega očeta in ga končno, po mnogih peripetijah, v močni želji po maščevanju — najde in ubije. To je hkrati zgodba o času, ko je bil uboj povsem navaden, vsakdanji pojav, ko je bila pravica zelo relativen pojem, kajti o njej se je govorilo samo prek muhe na revolverju.

Film je režiral stari mojster westerna Henry Hathaway, dober učenec hollywoodske šole, ki pojmuje film predvsem kot industrijo in igra na zanesljivo karto, ne da bi se posebej trudil poiskati kakšno malenkost tudi zunaj šablone. Vendar pa končni izdelek deluje zelo očarljivo, duhovito, spretno vodeno, tako da nam je celo malo daljši film hipoma minil, skratka, film je zelo gledljiv. Režiser je uporabil tipično hollywoodski scenarij, v katerem so z milimetro natančnostjo preračunane vse reakcije občinstva, scenarij, ki se potrudi, da bi zadovoljil vse okuse in vsa pojmovanja. Tej ideji kakor tudi psihologiji množice je podrejeno vse, množica je po vseh pravilih vedno na strani poštenih, nezaščitenih, ubogih in pogumnih. Režiser je vse to navdahnil z zelo prijetno atmosfero in tudi v dobršni meri vtisnil pečat svoje bogate filmske izkušnje. Zlasti dobro so obdelani liki, ki so zanesljivo močno vplivali na dejstvo, da so njihovi protagonisti osvojili tako visoka priznanja.

M. J.

## pravi pogum

**Ameriški barvni. Režija: Henry Hathaway. Igrajo: John Wayne, Kim Darby, Glen Campbell. Proizvodnja: Paramount, 1964.**

Film je zanimiv predvsem zavoljo tega, ker sta lansko leto dobila Oskarja igralca John Wayne (za glavno moško vlogo) in Kim Darby (za stransko žensko vlogo). Ob takšni dodelitvi nagrad pa je najbolje razvidna psihologija današnjega Hollywooda, ki uporablja pri podeljevanju že renomiranih priznanj različna merila, žal vse manj in manj objektivna. Kot vse kaže, plačujejo člani te ugledne žirije predvsem nekatere sentimentalne dolgove in zato tudi pristajajo na različne kompromise. Kako naj bi si si-



## rdeče klasje

Jugoslovanski barvni. Scenarij (po motivih romana Ivana Potrča Na kmetih) in režija: Živojin Pavlović. Igrajo: Majda Potokar, Rade Šerbedžija, Majda Grbac, Arnold Tovornik, Irena Glonar, Jože Zupan. Proizvodnja: Viba film in FRZ, Beograd.

Živojin Pavlović se je odločil, da bo dopolnil Potrčevo delo NA KMETIH s še eno dimenzijo, ki je to delo nima, imajo pa jo odlične Potrčeve drame zbrane v trilogiji o Kreflih. Gre za politično dimenzijo. Tako je glavni junak, ki v romanu doživlja razburljive zgodbe svojega mladostnega in nekoliko plahega moškega dozorevanja, postavljen v čas kolektivizacije na vasi, ki je po ruskem vzoru dialektično dvomljivo uvajala iste metode kmečkega gospodarstva na naših tleh, kjer je in bo praviloma vedno šlo za relativno majhna kmečka posestva pogojena pač s strukturo zelo razčlenjenega in razgibanega slovenskega zemljišča. Gre torej za pritisk na to kmečko rajo, ki ne more razumeti vseh dajatev v naturalijah, vsega tega aktivističnega združništva, ko to večkrat ni izbiralo sredstev za doseg svojega cilja. Lahko da idealno zamišljena ideja, ki pa je v praksi izpadla kot grobost, nasilje, neorgansko poseganje v kmečko življenje.

Glavni junak zato ni več nebojlen pubertetnik, ampak odločen mlad mož opremljen z idejo Potrčevih dram, v prvi vrsti aktivist, ki bo naredil red, ki je nekako več v stikih z ljudmi, pa kljub temu izvaja nasilje, kar ga končno zavede v občutek slabe vesti, objestnost, nepotreben umor in konec kariere. Bil je namreč tik pred tem, da gre na šolanje v Rusijo. Njegove erotične zgodbe so zato seveda postavljene



Prizora iz slovenskega filma RDEČE KLASJE



ne v drugi plan ali vsaj ne v prvega, saj niso več prvenstvena in edina problematika.

Živojin Pavlović je montažo Potrčevih izpovednih sestavin brezhibno združil v celoto, dosegel s tem več kot opazno kritično zasnovo, ki ves čas blago in mirno, zato pa tembolj objektivno opozarja na danes že kar komične deviacije, ki jih zagreši dosledno in nedialektično posnemanje vzorov. Pavlović je brez dvoma skušal doseči to objektivnost, namreč da stvari govorijo same po sebi, brez režiserjevih pretiranih ali žolčnih podčrtovanj, in je imel za dosego tega cilja vse pogoje. Predvsem precizno obvladovanje objektivnega filmskega zapisa, ki spominja na dokumentarec, kjer gre — seveda to ni dokumentarec — za tisto metodo vodenja igralcev, predvsem pa kamere, ki dopušča dogajanje večih stvari naenkrat, ki ne osamlja glavnih akterjev v izolirane življenjske postavke, ampak jih postavlja v sredo dogodkov, ne da bi jih pretirano podčrtovala. Učinkovito je, da je glavni junak to, kar je, namreč glavni junak, prav zato, ker se največkrat pojavi, ker mu po nekem čudnem naključju ves čas sledimo, ne pa zato, ker bi bili ostali akterji v bistvu kaj manj zanimivi. Znotraj samega prizora igrajo enako pomembno vlogo prav vsi, ki pač v ta prizor vstopajo. Ta efekt dosega Pavlović tudi še s svojo znano postavko, da se morajo stvari dogajati znotraj kadrov, ne pa s pomočjo montaže, da je ritem filma v tem dogajanju znotraj kadrov, ne pa v določenih časovnih zaporedjih montažnih rezov. Zato prevladujejo srednji in pa tudi daljnji posnetki, veliki bližnji plani pa sploh ne morejo biti več pravilo za dosego nekega posebnega efekta, za izolacijo glavnega junaka od okolja. — Ves ta sistem filmskega prijema je izveden dosledno.



Štirje prizori iz slovenskega filma RDEČE KLASJE



Film je torej izpovedno izjemno pomemben in formalno zelo zanimiv, čeprav mogoče ne na prvi pogled. Njegova dodatna dragocena odlika je v tem, da sta obe ti temeljni sestavini med seboj uglašeni in prepleteni in da predstavljata nedeljivo celoto. To pa govori o tem, da se srečujemo z zelo dobrim filmom.

J. P.

## sanatorij za ženske

**LES LIBERTINES.** Francoski barvni. Scenarij in režija: Dave Young. Igrajo: Robert Hossein, Marisa Mell, Alberto Dalbes, Ellen Bahl, Ettore Manni. Proizvodnja: Lira films, 1969. Distribucija: Kinematografi Zagreb.

SANATORIJ ZA ŽENSKE sodi v vrst slabših francoskih kriminalk, narejenih po standardnih obrazcih in s preračunanimi efekti, zaradi katerih je izrazito komercialno blago. V filmu se prepleta več zgodb: o spopadu med roparsko bando in njenim izigranim članom (Robert Hossein), o stari gospe in njeni diamantni ogrlici, o ljubezenskih dogodivščinah v sanatoriju zaprtih bogatih dam in damic, o »roparski« ljubezni med Robertom Hosseinom in lastnico sanatorija (Marisa Mell), še nekaj epizodnih ljubezenskih skic in filma je konec. Seveda je treba posebej omeniti zaključni bakanal med pacientkami sanatorija in nekaj krepkimi dečki — kaskaderji, ki vdrejo v sanatorij in potešijo uboge ženske. Ti prizori bodo za seksualne sladostneže prava poslastica, saj združujejo francoski šarm in špansko krutost (film so snemali v Španiji). Kakšen začetnik pa se bo še kaj naučil.

Film SANATORIJ ZA ŽENSKE ima preveč pomanjkljivosti, da bi nas lahko pritegnil samo s temi »akcij-





Prizori iz francoskega fima **SANATORIJ ZA ŽENSKE**



skimi« prizori. Morda je od vsega dogajanja najboljša sekvenca, ko Robert Hossein na precej perverzen način ubije lastnika bande. Pa tudi to ni dovolj za dobro kriminalko, posebej ne za francosko kriminalko.

**D. P.**

## slogan

**Francoski barvni. Režija: Pierre Grimblat. Igrata: Serge Gainsbourg in Jane Birkin. Distribucija: Kinema.**

Zaman smo čakali tisto tako znamenito popevko, Ljubim te... jaz pa tebe nič več, kajti v filmu je ni bilo, pa čeprav so jo ves čas reklamirali kot del tega filma. Morda pa cenzura ni prepovedala le popevke, ampak je izrezala tudi preveč gole slike? Ali pa je bilo vse skupaj le pomota? Kar je ostalo, je povprečna zgodba o štiridesetletniku, filmskem režiserju reklamnih filmov, zelo uspešnem, saj prejema same nagrade po filmskih festivalih, in se v Benetkah zaljubi v lepo Evelino, kajti lepa dekleta so njegova slaba točka, pa morda jih potrebuje tudi za inspiracijo, nikoli se ne ve. Poročen je in svojo ženo ima po svoje rad, ali vsaj ne more brez nje, kot ji zatrjuje, zelo pošteno, tako da ga lahko razumemo, tudi zato, ker nismo z njim poročeni. Evelina pa vseeno ni zadovoljna z njim, kajti deliti si ga mora, in zato odide v Anglijo, kjer naj bi se poročila s svojim zaročencem. Pa se ne in idila s Pierrom se nadaljuje, tokrat v Benetkah. Tam pa so lepi in zapeljivi fantje in Dado spelje Evelino za vedno.

Zgodba je že zelo znana in jo rešujeta predvsem igralca, umirjeni in šarmantni Serge Gainsbourg in hladna lepota Jane Birkin. Sicer pa se vse dogaja v prikupnem, arhitektonsko lepem okolju, v visokih krogih, polno je lepih oblek, lepih obrazov, moderna stanovanja, lahko, prikupno, paša za oči. Ponekod je film res razvlečen, a kratrak se gledalec bolj posveti izvrstni glasbi Gainsbourga, ki je ena redkih kvalitet sicer povprečnega filma. V glavnem je vse le ljubezensko igrčkanje, ki se, vsaj zdi se tako, nadaljuje v nedogled, saj se na naslednjem festivalu Pierre zagleda v lepe, temne oči neke druge lepe mladenke, in tako naprej...

**N. M.**

## tarzanov tajni zaklad

**TARZAN'S SECRET TREASURE. Ameriški črno-beli. Režija: Richard Torp. Igrajo: Johnny Weissmüller, Maureen O'Sullivan, John Sheffield. Distribucija: Morava.**

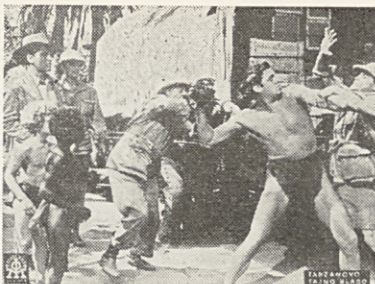
Dinamična zgodba, večkratno menjanje okolja, bogastvo akcije in junak v najrazličnejših okoliščinah, to so glavne odlike avanturističnega filma, kamor sodi tudi TARZANOV TAJNI ZAKLAD. Razburljivosti željni obiskovalci so polnili blagajne filmskih producentov, le-ti pa so jim v zahvalo nudili filme, polne vznemirljivih dogodkov in bore malo drugih komponent, da o estetskih vrednotah niti ne govorimo. Glavni junak je moral izkazovati brezmejne sposobnosti, da bi premagal na pogled povsem nepremostljive zapreke, moral se je izviti iz najbolj brezupnih položajev, povrh vsega pa je moral biti lep, pogumen in simpatičen.

TARZANOV TAJNI ZAKLAD je eden izmed več kot osemdesetih filmov,

ki so bili posneti o Tarzanu, prvotnem junaku mnogih stripov. V času od leta 1912 do danes se je v tej hvaležni vlogi zvrstilo veliko številno igralcev, vsekakor pa je bil najpopularnejši Johny Weissmüller, nekdanji olimpijski prvak v plavanju. Zgodba govori o Tarzanovem življenju v džungli, o njegovem boju z nevarnimi zvermi in o civiliziranih belcih, ki iz osebnih in koristoljubnih nagnjenj poskušajo podreti Tarzanovo družinsko idilo v pragozdnem raj. Kult srečnega in urejenega zakona je bila že od nekdaj zelo močna moralna postavka, zato so tudi gledalci kaj hitro na Tarzanovi strani in takoj začitijo odpor do prodiranja »civilizacije«, v kateri prenekaterikrat najdejo vzroke tudi za svoje lastne probleme. Nemara bi bilo primerneje prepustiti analizo takšnih filmov sociologom, kajti filmski estet v njih težko najde kaj zanimivega. Filmska umetnost je praktično uničena, pa tudi vsa pomembnejša filmska izrazna sredstva, na primer montaža trikov, je uporabljena izključno za komercialne cilje. Včasih je bilo za takšno početje opravičilo, dandanašnji pa je Tarzana čas povsem prešel. Ni več problema boriti se z divjimi ljudmi in divjimi zvermi, saj je njihova moč že zelo omejena. Danes je potrebno obvladati različne »genije«, ki grozijo, da bodo uničili svet. Včasih je bil Tarzan, danes imamo Supermana.

Pravzaprav moram priznati, da sem se kot otrok tudi jaz navduševal ob Tarzanu. Zato sem v kinematografski dvorani želel povprašati kakšnega otroka, kaj misli o Tarzanu. Toda v kinu so bili predvsem odrasli, ki so najbrž želeli obnoviti svoje stare prijetne spomine. A vendar sem našel dvoje otrok, ki sta mi takoj odgovorila, da jima film ni všeč. Vprašal sem ju, zakaj, pa sta rekla: »To je vendar film za otroke!«

M. J.



Prizora iz ameriškega filma **TARZANOV TAJNI ZAKLAD**

## zadnje poletje

**LAST SUMMER.** Ameriški barvni. Scenarij: Eleanor Perry po romanu Evana Hunterja. Režija: Frank Perry. Igrajo: Barbara Hershey, Richard Thomas, Bruce Davison, Cathy Burns. Proizvodnja: 1969. Distribucija: Vesna film.

Četvero mladih, adolescentnih Američanov na brezkončni, vroči peščeni obali morja: dvoje deklet, prva vsa napadalna in erotična, druga vsa zakompleksana in mirna, čeprav seveda z vsemi ženskimi aspiracijami; dva fanta, med katerima pravzaprav ni nobenih posebnih razlik, morda so le v tem, da je prvi bolj sentimentalni, drugi že skoraj po moško napadalen. Brezkončne blodnje po obali, brezkončni razgovori — bolj in spet manj duhoviti — ki pa nas vendarle vsi vodijo k tistemu »usodnemu« dejanju, ko bosta fanta, kakor se sama zaklinjata, »podrta« dekleta, seveda tisto, ki je tega vredna, to pa nikakor ne more biti tista zakompleksana, majhna debeluška. Med prvo trojico se je spletlo nekaj dražljivo erotičnega: fanta božata dekleta po prsih, ta pa jima pere lase; kopajo se in seveda — skupaj z gledalci — čakajo na tisto »usodno« dejanje.

In to se res zgodi, le da v obrnjeni smeri: prvo dekleta samo odkrije prsi, ko je nekega dne vročina na obali neznosna, drugo — debeluško — slečejo na silo in eden od fantov se je polasti z vso surovostjo, kakor jo poznamo iz, na primer, italijanskih filmov. Potem spet odhajajo preko obale, dejanje je obviselo nad njimi, ozirajo se, romance je konec, prav tako poletja.

Upamo, da smo s tem povzetkom tudi že opredelili bistvene razsežnosti tega lepega, a nekoliko morbidno-sentimentalnega filma. Filmu ni mogoče odrekat i erotičnosti, na-



Barbara Hersbey v ameriškem filmu ZADNJE POLETJE

Prizor iz filma ZLATA VDOVA



sprotno: prinaša nam jo v izobilju. Filmu ni mogoče očitati pretirane kritičnosti, čeprav tudi ni popolnoma brez nje. A zmerom je, nam pripovedujejo avtorji, poleg sveta, ki ga vidimo in ki je pred nami na projekcijskem platnu, še hujši, mnogo bolj degeneriran svet. To, kar je, je romanca, resda z banalnim zaključkom, a ta hudi erotično-seksualni zaključek je samo zadnja posledica tega vročega poletja, morja in peska, samih elementov, ki kar sami od sebe vodijo v spolnost: in to je bolj kakor nasilna, mladostniška, bolj kakor posiljevalska, radovedna spolnost, ki navsezadnje samo »bogati« svet... Čeprav se utegne zazdeti takšen zaključek nekoliko pretiran, najde vendarle v vsej pokrajinski lepoti in v vsem tem zanesljivem in informiranem odkrivanju mladostnikov svoje zanesljivo potrdilo: to je lepožalostni film, zakaj posiljena debeluška je vendarle bogatejša za nov kompleks, za novo travmo... In le v tej poanti je nekaj rahle kritične osti: sicer pa je svet lep, morje brezkončno, pesek vroč... In tako naprej. V tem je nazadnje tudi poglavitni mik tega filma: v tem preobilju čutne lepote, ki sega od morja do mladih teles.

A. I.

### zlata vdova

**UNE VEUVE D'OR.** Francoski barvni. Scenarij po originalni ideji Odette Joyeux: Michel Audiard. Režija: Michel Audiard. Igrajo: Michèle Mercier, Claude Rich, Jacques Duffillo, André Pousse, Roger Carel. Proizvodnja Comacico — Copernic, Paris, 1970. Distribucija: Kinema.

Film je zgodba o mladi ženi, ki bo po moževi smrti postala bajno bogata. Brez dvoma že ta situacija v



mногоčem spominja na kliše, ki je lahko primeren samo za nepretenciozne komedije, kakršnih smo videli že na stotine.

Izvirna poanta tega filma je v tem, da je mož mlad in da ga bo treba na silo spraviti s sveta. Mlada žena se ves čas res igra z morilskimi nagibi, vendar iz neke lahkomišljenosti, trenutnega prepričanja, zaradi ustaljenih navad, pri čemer pa ji je hkrati žal, saj moža ljubi.

V glavnem simpatičen film, ki služi za zabavo in se hitro pozabi. Michèle Mercier (ki jo poznamo kot lepo Angeliko — za hip se celo pojavi prav v tej obleki) je znala podati ljubkost žensko prostodušnega in naivnega značaja, vse drugo pa je izključno akcija zaradi akcije, zabava zaradi zabave. Filmu pa štejemo lahko v slabo samo to, da že v principu ni hotel kaj več.

J. P.

Prizora iz francoskega filma ZLATA VDOVA

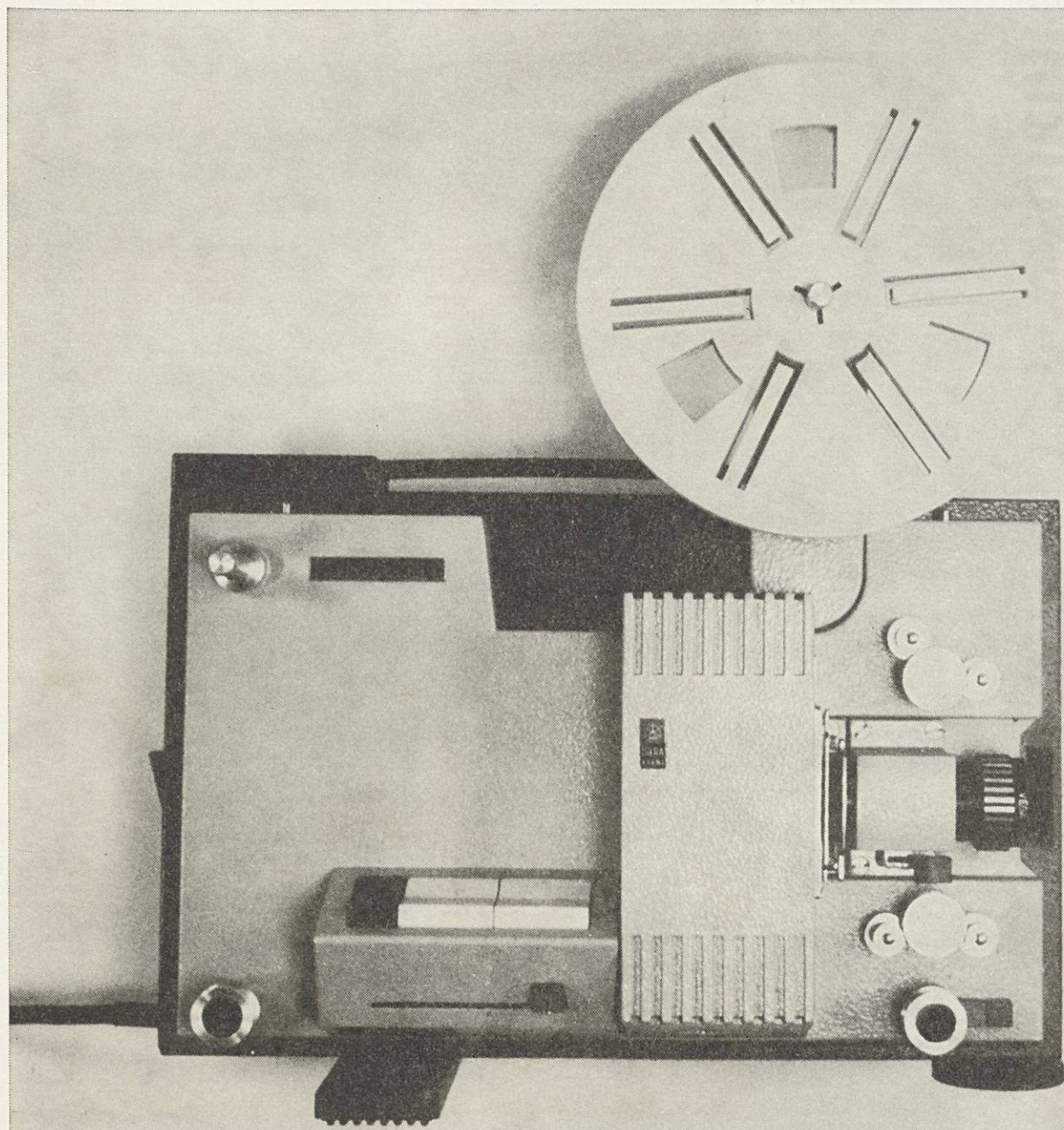



---

S KRITIKAMI SO SODELOVALI:  
 STANKA GODNIČ, MIŠA GRČAR,  
 ANDREJ INKRET, MARKO JOVANOVIČ,  
 IGOR MORE, NEVA MUŽIČ,  
 DENIS PONIŽ, JANEZ POVŠE IN  
 DUBRAVKA SAMBOLEC.

---

# Združeno podjetje Iskra Kranj



# sodelavci v zadnjih dveh letnikih ekrana

Guido Aristarco, Marko Arko, Tine Arko, Ante Babaja, Ana Barbič, Marija Benešova, Martin Bizjak, Jaroslav Blaške, Mirjana Borčič, Miha Brun, Miša Budisavljević, Marjan Ciglič, Vladan Desnica, Nuša Dragan, Srečo Dragan, Puriša Djordjević, Miloš Fiala, Emil Frelj, Charles Ford, Igor Gedrih, Bogdan Gjud, Stanka Godnič, Grabnar Boris, Miša Grčar, Svetozar Guberinić, Helmut Harmmsen, Jim Hillier, Hans Hresta, Andrej Inkret, Mitja Jermol, Dušan Jovanović, Taras Kermauner, Vladimir Koch, Viktor Konjar, France Kosmač, Marjan Košir, Tomaž Kralj, Mitja Kreft, Petar Krelja, Naško Križnar, Andrijan Lah, Dušan Makavejev, Britta Marcussen, Vesna Marinčič, Zdenko Medveš, Boleslav Michalek, Vatroslav Mimica, Rastko Močnik, Igor More, Edgar Morin, Neva Mužič, Sadudin Musabegović, Antonin Novak, Slobodan Novaković, Sven Norlin, Ratko Orozović, Ingo Paš, Živa Paulin, Živojin Pavlović, Jože Perko, Vladimir Petrić, Aleksander Petrović, Jovita Podgornik, Albin Podjavoršek, Ivo Pondeliček, Denis Poniž, Janez Povše, Vasko Pregelj, Marjan Rožanc, Dimitrij Rupel, Franček Rudolf, Dubravka Sambolec, Samo Simčič, Dušan Stojanović, Nikola Stojanović, Eva Struškova, Stanko Šimenc, Branko Šömen, Rapa Šuklje, Stjepko Težak, Bogdan Tirnanič, Sava Trifković, Toni Tršar, Miroslav Vrabec, Boštjan Vrhovec, Vili Vuk, France Vurnik, Matjaž Zajec, Dragomir Zupanc, Wolfgang Zocher.

Guido Aristarco, Marko Arko, Tine Arko, Ante Babaja, Ana Barbič, Marija Benešova, Martin Bizjak, Jaroslav Blaške, Mirjana Borčič, Miha Brun, Miša Budisavljević, Marjan Ciglič, Vladan Desnica, Nuša Dragan, Srečo Dragan, Puriša Djordjević, Miloš Fiala, Emil Frelj, Charles Ford, Igor Gedrih, Bogdan Gjud, Stanka Godnič, Grabnar Boris, Miša Grčar, Svetozar Guberinić, Helmut Harmmsen, Jim Hillier, Hans Hresta, Andrej Inkret, Mitja Jermol, Dušan Jovanović, Taras Kermauner, Vladimir Koch, Viktor Konjar, France Kosmač, Marjan Košir, Tomaž Kralj, Mitja Kreft, Petar Krelja, Naško Križnar, Andrijan Lah, Dušan Makavejev, Britta Marcussen, Vesna Marinčič, Zdenko Medveš, Boleslav Michalek, Vatroslav Mimica, Rastko Močnik, Igor More, Edgar Morin, Neva Mužič, Sadudin Musabegović, Antonin Novak, Slobodan Novaković, Sven Norlin, Ratko Orozović, Ingo Paš, Živa Paulin, Živojin Pavlović, Jože Perko, Vladimir Petrić, Aleksander Petrović, Jovita Podgornik, Albin Podjavoršek, Ivo Pondeliček, Denis Poniž, Janez Povše, Vasko Pregelj, Marjan Rožanc, Dimitrij Rupel, Franček Rudolf, Dubravka Sambolec, Samo Simčič, Dušan Stojanović, Nikola Stojanović, Eva Struškova, Stanko Šimenc, Branko Šömen, Rapa Šuklje, Stjepko Težak, Bogdan Tirnanič, Sava Trifković, Toni Tršar, Miroslav Vrabec, Boštjan Vrhovec, Vili Vuk, France Vurnik, Matjaž Zajec, Dragomir Zupanc, Wolfgang Zocher.