

revija za film in televizijo

ekran

vol. 2
(letnik XIV) 1977
cena 15 din

7/8



ekran

revija za film in televizijo
vol. 2

volumen je 10 števil
številki 7 in 8/1977
(letnik XIV)

ustanovitelj

Zveza
kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Tone Frelj, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik),
Viktor Konjar, Robi Kovšca,
Anica Cetin—Lapajne,
Majda Lenič, Milan Lindič,
Marjan Maher, Janez Marinšek,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Rajko Ranfl, Franček Rudolf,
Sašo Schrott, Anica Korže—Strajer,
Lenart Šetinc, Koni Štajnbaher,
Dušan Voglar, Vili Vuk,
Boris Tkačič in Jože Žlender

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark,
Silvan Furlan,
Viktor Konjar (glavni urednik),
Cveta Stepančič (oblikovalka),
Goran Schmidt,
Sašo Schrott (odgovorni urednik),
Matjaž Zajec

grafična priprava

ČZP Dolenjski list Novo mesto

tisk

Knjigotisk Novo mesto

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana
Ulica talcev 6/II
žiro račun: 50101—678—49110
devizni račun: 50100-620-107-870

poština plačana v gotovini

oproščeno prometnega davka
po pristojnem sklepu 421—1/1974
z dne 16. 1. 1974

nenaročenih rokopisov in
fotografij ne vračamo

1	komentar	Brez sprenevedanja	Jože Dolmark
3	odmevi	Puljska filmska porota	Viktor Konjar
6	intervju	Jože Pogačnik, režiser in predsednik DSFD	Viktor Konjar
11	akcija ZK	Umiti šipe „okna v svet“! zapisal	Viktor Konjar
14	festivali	Locarno 77/Iskanja in tveganja	Silvan Furlan
17		VIII. mednarodna konferenca kratkega filma v Kranju	Dragan Jankovič
18	festivali	Kairo 77/Množičnost in konfrontacija stilov	Dragan Jankovič
20	manifestacije	Počastitev Oktobra: šest sovjetskih filmov v Ljubljani	
21	teorija	Filmsko delo, semiologija, marksizem	Janez Justin
25	esej	Biti filmski kritik	Pauline Kael
27	dokumenti	Delovne naloge in programska zasnova sekcije filmskih kritikov in publicistov pri DSFD	
28	neznani	Kitajska skozi risane filme	Toni Gomišček
31		Filmi v Avstraliji	Gideon Bachman
37	avtorji	Veliko gledališče Carlosa Saure	R. Miret Jorba
40	FEST 77	Pascual Duarte — avtor Ricardo Franco Rubio	Viktor Konjar
42		Vsi predsednikovi moške	Jože Dolmark
44		Avtobus — avtor Bay Okan	Sašo Schrott
46	raziskave	Otroci in televizija	Grant Noble
52	vzgoja	Filmskovzgojna prizadevanja v ZDA	Mirjana Borčič
55		Poživiti delo na srednjih šolah	Igor Gerdih
56	izkušnje	Opozorilo kinooperaterju Muzeja moderne umetnosti v New Yorku	
57	filmi na TV	F kot Fairbanks	
59		Močni Ferdinand	
60		Umor iz usmiljenja	
61		Naftne vojne ne bo	
62		Dolge počitnice	

Teden domačega filma v Celju 77

Informacije

komentar

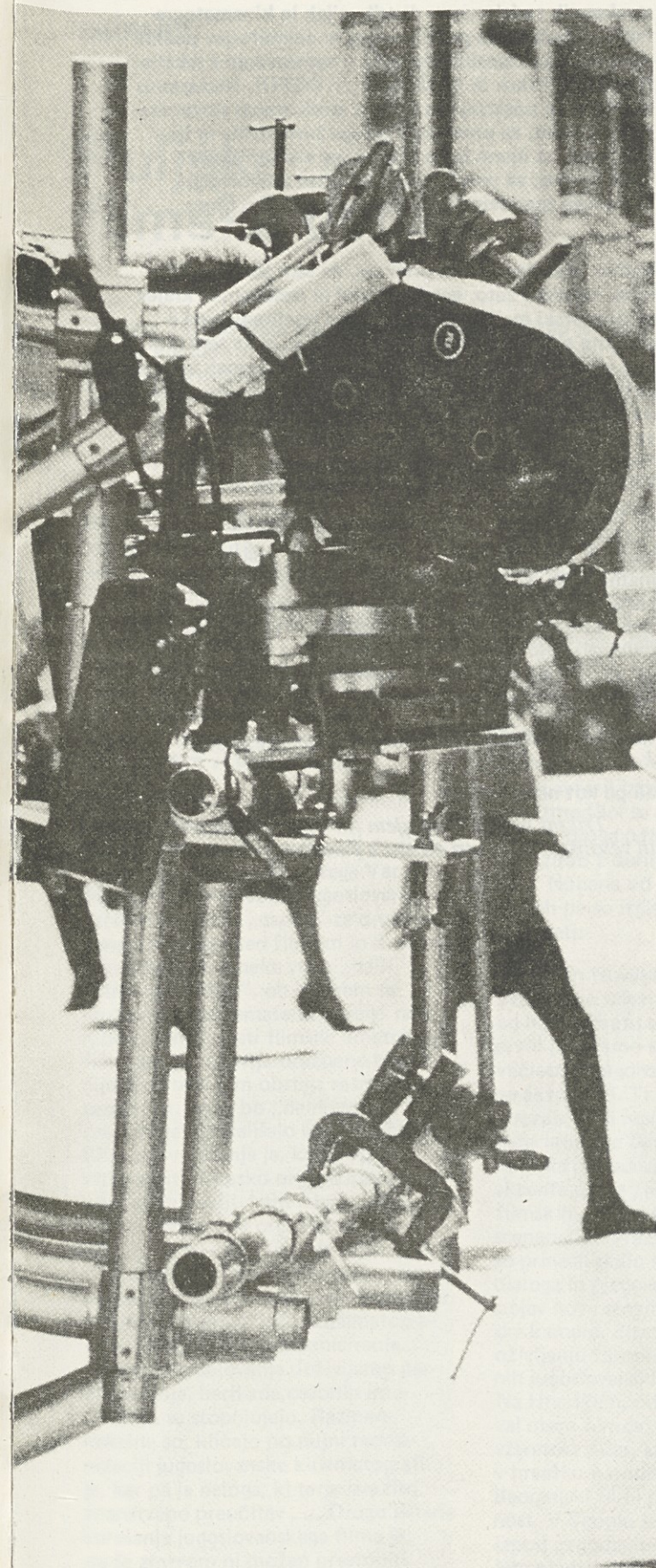
Brez sprenevedanja

Jože Dolmark

„Zadovoljstvo v tekstu je tisti trenutek, ko moje telo nadaljuje svoje lastne ideje — ker moje telo nima istih idej kot jaz.“ (Roland Barthes) Poskušal bom biti kratek in deliti svoje zadovoljstvo ob tem pisanju z zadovoljstvom ob nekem bodočem branju, in če bo temu tako, bo obojestrano zadovoljstvo jamčilo resnico tega (pisanja) — branja in bo odstranjevanje dolgočasje. Ne bi bil rad samo „komentatorski“ obdelovalec določenih stališč, ki so sicer nujna za javno dogovarjanje tudi v primeru filma, nasprotno, odpirati hočem iskren pogovor, četudi bom zašel v „provokacije“ v mejah svoje dobre vzgoje, v katero še upam. Takšen potek svojega dogajanja zahtevam iz pozornosti do vseh tistih, ki nas veže ljubezen do filma na način sodobnih naravnosti do sveta, in iz potreb našega samopravnega okolja.

So prijatelji, kolegi in tovariši, ki delajo zato, da bi film mislili, dojemali in postavljali na ustrezno mesto v težnjah po smiselnem sovpadanju kulture z najbolj splošnimi interesi združenega dela: v teh naporih je treba premostiti tradicijo, ki je film veliko let postavljala ob rob družbenega dogajanja navkljub njegovi nenehni prisotnosti in vplivnosti; nesporazume, ki odtod izvirajo in ki so vplivali na rast in ustvarjalnost domače kinematografije (pomeniti se s tovariši, ki so tako stanje izkoristili mogoče nezavedno — kot nedolžno in ki v današnjih prizadevanjih za normalizacijo razmer prihajajo v navzkrižja zlasti sami s seboj, ker kažejo sicer popolnoma človeško nestrpnost arogantnih filistrov, ki niso več pripravljene, da bi jemali ljudi in stvari drugače kakor z očmi sodnikov, cenzorjev ali hipotečnih davkarjev preteklosti, za katero je res, da filmu ni bila najbolj naklonjena. Smislen je skupni dialog, ne oproščanje ali nadaljnje obtoževanje, ampak, če je le mogoče, preseganje določene (ne)razumljive zmote, v smeri trenutnega najširšega zanimanja za pravo mesto domačega filma).

Dejstvo je, da je domači film — film vseh nas, da ga preko KSS omogočamo vsi in da so tovariši iz Vibe le naši zaupniki — izvrševalci, naši partnerji, in da smo vsi odgovorni za nastajanje filma. Ugotavljamo, da z redkimi izjemami govori slovenski film o naših ljudeh in o svojem času moderno, prirejeno gibanjem in razvoju družbe, v kateri smo in za katero smo. Zato mora biti naše skupno dogajanje s filmom odprto, ustvarjalno, ne smemo se zadovoljiti s tem, da je kriza zgolj kriza ekonomskih možnosti, ki so na voljo doma-



čemu filmu, ali da je ves problem v krizi scenarija in dramaturgije, temveč je problematika širša in ne samo v tem, ali je do neke mere rešen socialni status slovenskega filmarja (kar je zares primerno), ampak da je treba ta status tudi delovno opravičiti v najširšem zanimanju zase kot filmskega delavca z vključevanjem in opredeljevanjem do procesov združenega dela. V svoji obrti, v obvladovanju tehnologije in ekonomije kinematografskega dela, v ustvarjalni strokovnosti, moramo ujeti stik s potrebami časa, ki ga poustvarjamo. Nепrestano se moramo misliti in se zoperstavljati kliničnim dejstvom sodobnosti, da uživamo zgolj v tem, da smo skupaj nesrečni, odvreči tihe kompromisne in neustrezne sporazume — ki so v bistvu porazi, z intenzivnim in delovnim bivanjem (z miselnostjo, ki je sama sebi namen, odločno individualistična in sebična v libidinalnem vedneju pred novim in ustvarjalnim, na način strahu kot edino strastjo lastnega življenja v smislu ohranitve določenih težko pridobljenih položajev, a v zdajšnjosti spodbudnih samo zaradi lenobe. Leta pri vsem tem niso važna, ker gre samo za srce in delo).

Pomisli na film in pionirje, ki potrebujejo za svoja neprestana medsebojna srečanja strokovno izšolane učitelje s Pedagoške akademije in mesta v rednem učnem programu, na študente filma AGRFTV, ki jim je do pravnjega vključevanja v domači film, do vpogleda v delovanje vseh institucij v zvezi s kinematografijo in naposled do neposrednega ustvarjanja v nizkih proračunskih projektih ter slednjič na vse tiste mlade ljudi, ki bi se odločali za študij zgodovine, teorije in kritike filma in ki najbrž ne bi bili samo delavci v načrtovanem filmskem inštitutu, teoretičnem oddelku za film na univerzi in filmskem muzeju, ampak dragoceni sodelavci v filmskih redakcijah televizije, tiska in založb, ustanovah reproduktivne kinematografije (od

strokovnih sodelavcev v distribucijah in kinematografskih podjetjih, do programerjev in animatorjev poenotene politike filmskih gledališč v sodelovanju s sekcijo filmskih kritikov in publicistov pri DSFD). Nedvomno bi bilo tako poskrbljeno tudi za strokovnost slovenske misli o filmu, za preseganje golega žurnalizma in lju-biteljstva, za njeno lažjo uveljavitev v smeri socialnega statusa, za pravšnjo vzpostavitev arheologije slovenske zgodovinske in teoretične misli o filmu.

Veliko je problemov in priznam, da sem jih izbruhal v hipu, ne samo zato, ker sem mlad in prihajam iz krajev na primorski meji, ker vem, da sem neobremenjen s statično alpsko mentaliteto in tradicijo in da sem tam doli odraščal s filmom povsem sodobno, ampak zato, ker čutim, da je čas, ko je takih ljudi vedno več, ne glede na leta, kraje in položaje; da nas družijo zavzetost tudi za to, da nekaj storimo, da je odločnost po zboru filmskih delavcev—komunistov v pripravah na sejo CK ZKS o kulturi toliko bolj nesporna. Morda temu pisanju manjka sistematičnosti v prostorih med etiko in carstvom znakov iz kanalov prepričevanj z „ribiči ljudskih duš“. Nočem, da bi kdo mislil, „da se pametne misli delajo po nekem zgrešenem času v solo partituri“, verjamem le v to, da se moramo poštenega dela lotiti vsi odgovorni in prizadeti, kajti za eno, dvoje ali peščico src je to preveč: lahko samo počijo ali pa izbirajo po drugih Kosovelovih variantah iz neke njegove pesmi, da postanejo

„... . Blazinirani starci, ki so prodajali, (ki so bili, kar niso hoteli biti)“

ali pa kot nekje naprej

„... . Trikrat na dan obupujem (in kolnem sam sebe) in veseljstvo . . . Jutri odhod v Pariz“

odmevi

Puljska filmska porota

Program 24. Festivala jugoslovanskega filma v Pulju je v letu 1977 dopolnila pomembna in vsega upoštevanja vredna novost: dan po končanem filmskem vrtiljaku je bila na sporedu Okrogla miza na temo „Problematika domače filmske ustvarjalnosti.“ Zanimivega pogovora, katerega povzetek objavljamo, so se udeležili številni filmski avtorji, organizatorji, kritiki in teoretiki ter dali prvi presek ustvarjalne dinamike, kakršno izkazuje sedanji jugoslovanski film.

Kaj so rekli udeleženci festivalskega vrtiljaka v trenutku, ko so ugasnile luči in je utihnila glasba? Dan po končanem festivalu (3. avgusta) je bil pogovor o ustvarjalnih, estetskih in idejnih značilnostih letošnjega jugoslovanskega filma, kot jih je razkril sklenjeni niz projekcij in kot so se avtorjem, kritikom, organizatorjem in vsem drugim zavzetim opazovalcem vtisnile v zavest.

Uvodu v pogovor so bili namenjeni trije improvizirani referati. O estetskih vrednostih je govoril Ante Popovski, direktor skopskega Vardar filma. Po njegovi sodbi jugoslovanski film še vedno „caplja“ za družbeno situacijo. Med filmom in družbo je vzpostavljeno neke vrste „delikatno ravnotežje“, ob katerem se družba čuti osiromašeno zavoljo neizrabljenih možnosti filmske umetnosti, film sam pa doživlja družbeno alienacijo. Pri vsem tem obstaja resna nevarnost, da se bo „delikatno ravnotežje“ podaljšalo v neskončnost. Bistveno vprašanje je, kako izpostaviti enovito filmsko organiziranost v vsej Jugoslaviji, kajti zdaj imamo toliko oblik slabe organiziranosti, kolikor je republik in pokrajin. Razreševanje stvari je vseskozi neznanstveno. Medsebojno ograjevanje in zapiranje republiških kinematografij zožuje prostore komuniciranja. Namesto sodelovanja doživljamo parcializiranje, barikade osebnih interesov pa se stopnjujejo. Razmere, kakršne so, kličejo po nujni reorganizaciji jugoslovanske kinematografije, kar pa je naloga, ki terja izrazito znanstveno preučitev . . . Drugo pereče vprašanje jugoslovanskega filma je, da še zmerom ni možen prestopiti jugoslovanskih nacionalnih meja. Vprašanje je zanimivo tudi v sociološkem smislu.

Jugoslovanski film ustvarja svoje estetske kriterije domala izključno na

osnovi lastnih ugotovitev, univerzalni kriteriji mu niso posebno mar. V tem tiči nevarna past. Filmu je namreč lastno dinamično povratno estetsko funkcioniranje, preko katerega prihaja do njegovega usklajevanja z univerzalnostjo sedanjega sveta. Glede na to je širjenje estetskega radiusa, h kakršnemu težijo talentirani mladi avtorji, letošnji debutanti, vredno vse pozornosti.

Mladi avtorji izkazujejo dvoje teženj: ena izmed šol se ubada s sociološkimi pojavi, druga pa skuša človeka analizirati z duhovno psihološkega vidika. Nobena od obeh smeri ni celovita, v obeh pa so izgledi, ki jih velja podpreti.

Slobodan Novaković, filmski urednik beogradske televizije, je v svojem ad hoc referatu ugotovil, da letos prvič pobiramo sadove večletne dolgoročne aktivnosti. Ti sadovi so prišli do izraza v vrsti novih spodbud, med katerimi kaže omeniti obnovljena igralska prizadevanja in nove igralske ekcente pri že znanih jugoslovanskih filmskih „zvezdah“, uveljavitev znanih scenaristično-režiserskih tandemov, ki so prinesli obilo svežine, zlasti glede dialoga in njegove komunikativnosti, ter pojav nove senzibilnosti v planu filmske kamere. Zlasti očitna je težnja po oživiljanju filmske proizvodnje v vodilnih jugoslovanskih filmskih središčih. Na Hrvaškem, od koder je prišlo na festival osem filmov, je opazna izrazita živjetost v čas, ki ga živimo, še posebej v hrvaško narodnostno problematiko. Beograjski filmi prinašajo novo seznilnost. V Skopju je opazno osvobajanje izpod „zgodovinskega krča“, ki je dolga leta obvladoval makedonsko kinematografijo. Slovenska kinematografija je obrnjena k življenjski sedanjosti, škoda je le, da v njej ni avtorskih osvežitvev. Povsod pa prihaja tudi že do nadaljnega

oživiljanja filmske proizvodnje . . .

Vsa sedanja proizvodnja — je nadaljeval Novaković — je proizvodnja „malih“ filmov v nasprotju s situacijo v prejšnjih letih; tem „malim“ filmom je uspelo vzpostaviti most z občinstvom na eni strani in s kritiko na drugi; takega skladja prejšnja leta v splošnem ni bilo. Imamo torej „sprejemljivo“ kinematografijo, ki pa ji je trdno zastavljena kritika, ki njen razvoj usmerja še tolikanj bolj potrebna . . . Po Novakoviću je vrlina letošnjih filmov zaljubljenost avtorjev v njihove junake. Te ljubezni se je navzelo tudi občinstvo. Slabost večine filmov pa je v tem, da je v njih precej votlih mest, torej situacij, ki so gledalcem znane že vnaprej. Uveljavljena je „teorija tipičnega“. Tudi v samem načinu razgrinjanja situacij je mnogo kopiranja tujih vzrokov . . . Senzibilnost, ki jo izkazujejo mladi avtorji, še ni konservativno izpeljana. Če je svežina jugoslovanskega filma šestdesetih let s svojo poetično strukturo ob obilnem improviziranju izšla iz amaterskega filma, se je film sedemdesetih let pod vplivom novega realizma ameriške kinematografije in hkrati pod vplivom italijanskega političnega filma vrnil k trdi literarni strukturi, kar seveda zahteva drugačno organizacijsko strukturo filmske proizvodnje in predvsem avtorskega dela . . . Za večino sedanjih jugoslovanskih avtorjev je značilno, da se zapirajo vsak v svoj mali svet in se odrekajo komuniciranju z družbo, v kateri živimo, in z razsežnostmi naše dobe, našega dvajsetega stoletja. Gre torej za metaforiko zaprtega sveta.

Tretji referent, publicist, Ivan Salečić je najprej naštel troje vrlin v novih jugoslovanskih filmih: opazna je izenačenost v kvaliteti večjega števila filmov, kot smo ga bili vajeni doslej; demonstriran je bil prodor profesionalnih mladih avtorjev; prišlo je do izrazite filmske usmerjenosti k sodobnim temam. Toda namenil se je govoriti o

teh vrtilnih kritično. Če naš sedanji film razkriva problematiko stvarnosti, počne to s površinskim, horizontalnim soočenjem in ne verikalno, z iskanjem, z vrtnanjem v globino stvari . . . Vprašanje pa si kaže zastaviti tudi takole: je kvaliteta sedanjih filmov na ravni nekdanjih posameznih dosežkov jugoslovanske kinematografije? Odgovor: ne. Očitna je nivelizacija kvalitete — namesto eksplozije . . . Tretje vprašanje: je prišla do izraza epohalna sodobnost našega družbenega dogajanja? Žal — ne. Če pritrjujemo misli, da bo film anticipacija stvarnosti, je seveda očitno, da glede tematskega izbora ne bi smelo biti nikakršne zadrege: naša družba je v popolnem in vsestranskem preporodu, prelom doživljamo na vseh področjih življenja. Toda v naših filmih vsega tega ni . . . Pa še naprej: kakšne vrste je tako imenovana „nova“ senzibilnost mladih avtorjev? Je izvorna in iniciativna? Po Salečićevem mnenju ta generacija ustaljenih estetskih norm ne podira. V svojem umetniškem prizadevanju sicer komunicira s prakso, vendar to komuniciranje ne prihaja do izraza z močjo umetniških sporočil . . . Če torej letošnji festival označujemo kot napredek, smo se dolžni vprašati: napredek že — toda glede na kaj?

Glede na kinematografijo, kakršno smo imeli zadnja leta pri nas, ali glede na raven filmske umetnosti v današnjem svetu? . . . Slednjič pa ne moremo tudi mimo vprašanja, koliko in kaj so ti naši filmi storili za oblikovanje kritične zavesti v svojem občinstvu. Filmska

Posebna vzgoja, režiser Goran Marković

umetnost, ki ji je do tega, da bo ljudi, ki jo spremljajo, spreminjala v kritično javnost, se ne more zadovoljiti zgolj z naklonjenostjo publike, znano s športnih terenov. Potrebna so drugačna pota približevanja ljudem — potrebna je veliko večja kritičnost.

V pogovor se je za referenti prvi vključil Dragoslav Adamović, filmski kritik beogradske Politike. Osnovni problem naše kinematografije, je rekel, ni zunaj nas, v zastareli organizacijski shemi, v nerazvitem samoupravljanju, v tehnomenežerstvu ali v pomanjkljivih finančnih možnostih, temveč v nas samih: v nečloveških odnosih pa celo v političnih mahinacijah. Film je plod kolektivnega dela in obenem atmosfere, v kakršni nastaja; dober film nastane samo v dobri atmosferi — popolnoma drugačni od naše, ki ustvarjalnega dela ne spodbuja, talente pa izničuje že na samem štartu. Žal pa se — po Adamovičevem prepričanju — osebni odnosi le še slabšajo. In prav v njih je treba iskati vzroke za neustvarjalno ozračje in za nerazvito samoupravljanje na področju jugoslovanskega filma. Tako nezdravo, z nezaupanjem nabito ozračje, ki so mu vzrok karieristične pobude, ustvarjajo posamezni umetniško jalovi filmski delavci, ki so se namesto ustvarjalnega dela lotili uveljavljanja svoje politične moči.

V povzetku, ki sledi, omenjamo samo tiste govornike, ki so k razpravi prispevali kakšno bistveno misel ali spoznanje. Milan Ranković, denimo, je v svojih prvih puljskih vtisih pozdravil že lani s Paskaljevičem napovedani, letos pa v

polni meri realizirani nastop zrelih debutantov. Zelo zanimiv pojav letošnjega festivala je renesansa jugoslovanske filmske komedije, ki je imela doslej pretežno folklorno nušičevski značaj, zdaj pa prihaja v ospredje njen urbani karakter.

Znova uveljavljeni odnos do sodobnih tem je velikega pomena zavoljo posledic, ki so pred leti pospremile na pot kritiko tako imenovanega črnega filma; tej kritiki je namreč sledila zadržanost avtorjev do sodobnih tem. Zdajšnje vračanje k sodobnim temam sicer ne pomeni epohalnih sprememb, pomeni pa tendenco, vredno vse pozornosti.

Joca Jovanović je sodelujoče v razpravi opozoril na povezanost dogajanj v jugoslovanskem filmu. Ne kaže namreč pozabiti na vse tisto, kar se je pred leti ali desetletji že zgodilo. To — po njegovem — zlasti velja za razmišljanja o tako imenovani „novi senzibilnosti“, ki ni tako zelo nova, če pomislimo na vrsto filmov iz petdesetih oziroma šestdesetih let . . . Jovanović je polemiziral tudi s kritičnimi opazkami, ki ugotavljajo, da naš film ni na ravni našega družbenega dogajanja. To je sicer res, toda na tej ravni nista niti literatura niti gledališče, in kako naj bi to pričakoval od filmskih ustvarjalcev, ki so tako glede družbene zavesti kot glede obvladovanja filmske abecede še zmerom v zaostanku „za celih petdeset let“ in so, vrhu vsega, nesamokritično zaprti na nekakšnem „otoku“. Širši svet nam na teh osnovah seveda ne bo prisluhnil.

Strel, režija Krešo Golik



Jadran Matvejević, sociolog, je razčlenjeval „razočaranje“ ki so nam ga pripravili mladi avtorji, absolventi praške šole. Sedanjosti se lotevajo površno, nepogumno, neradikalno. Do izraza je prišel negativni učinek televizije na njihovo ustvarjalno zavest. Njihovi filmi so sodobni samo po zunanji fakturi, dejansko pa se v družbo ne zadirajo, kar je še tolikanj huje, če pomislimo, da imamo opraviti s filmsko izjemno „pismenimi“ avtorji. . . . Očitna pa je v jugoslovanskem filmu kriza idej. Za veliko večino filmov stoji filmar, ne človek — izpovedovalec. Obča deficitarnost filmske teorije in popolna odsotnost filmske estetike imata za posledico pomanjkanje idej. Toda problem ni v tem, da bi ne znali pisati; problem je v tem, da si ne drznemo pisati.

Goran Marković, avtor izjemno pozornost zbujujočega filma Posebna vzgoja, je govoril v imenu „mlade garniture filmskih avtorjev“, ki so bili dolga leta pred velikim zidom, imenovanim filmsko ustvarjanje. Če so hoteli „prodreti v film“, so se morali strniti v grupo. Njihovi filmi so različni, skupno jim je nemara le nekoliko pogumnejše načenanje sodobne tematike. Morda res ne dovolj poglobljeno, toda za začetek je tudi to že nekaj. V tej zvezi je Marković razkril tudi osnovni estetski koncept mlade avtorske garniture: če nas je tako imenovani „črni“ film prikazoval v skaženem ogledalu pomanjšane in zavoljo tega smešne; če nas je poznejši „rožnati“ film prikazoval povečane in višje, kot v

resnici smo, si zdajšnji film prizadeva prikazati ljudi in stvari v njihovi realni podobi oziroma realnih razsežnostih.

Božidar Zečević, filmski publicist, je oporekal trditvam, češ da nimamo nikakršne filmske teorije. Do takih trditev je glede na naše filme sicer mogoče priti, niso pa točne, kajti filmsko teorijo vendarle premoremo, le brati jo je treba. . . .

Osrednji del svojega razmišljanja je Zečević posvetil problemom filmskega junaka v zgodovini in v sedanjosti jugoslovanskega filma. Celih dvajset povojnih let smo sledili vladavini filmskih herojev, obsedenih z idejo in ideologijo; ti junaki so v svoji funkciji vsakokratnega avtorjevega alterega omogočili neposredno izražanje avtorskih sporočil. Sledilo je obdobje ideologije antiherojev, ljudi brez vsakršnih idej in brez kakršnekoli herojske poze. Zdaj pa se je heroj vnovič pojavil, vendar učinkuje zelo nespodbudno. Njegova ideologija je pridobitniško malomeščanska — brez idej. Budimiri Trajkovići, Karoline Žašler, razni Filipi in Delfine, niso nič drugega kot nosilci privatnih interesov in kategorij malomeščanskega sveta. Avtorje sedanje mlade garniture jugoslovanskega filma je Zečević ocenil v sklepnih mislih:

„Za filmsko ustvarjanje ne zadostuje samo poznavanje filmske abecede; potrebna je tudi seznanjenost s filmsko ideologijo.“

Vuk Babić, filmski režiser, na letošnjem festivalu moderator vsakodnevnih tiskovnih konferenc, je letošnje dogodke ocenil kot prelomne. Prišlo je do komunikacije filma z gledalci; občinstvo je s filmi zaživelo; filmi so nas začeli zanimati, saj zadevajo ob naše življenjske probleme: ob problem rasti in izobraževanja mladih, ob problem dela in življenja naših ljudi na tujem, ob problem preobrazbe tradicionalne vaške strukture, ob problem tehnomenadžerstva v športu in podobno. Gre torej za vrsto pomembnih življenjskih tem. Zdaj je tematika na vsem lepem odprta, odprta so vrata v komuniciranje z življenjem. Celovitih dosežkov nemara res še ni, hotenja in poskusi pa so očitni. In vse to so navezadnje temeljna vprašanja samoupravne družbe. Ugodno ozračje glede na prejšnje stanje v jugoslovanski kinematografiji je torej vzpostavljeno v več smereh.

Razpravo je končal — nikakor pa ne zaključil, kajti odprta je tudi vnaprej — Slobodan Novaković. Ni si prizadeval za povzetek, saj strnitev ni bila namen pogovora; izrekel je le ugotovitev o tem, da imamo Jugoslovani v sedanjem trenutku „boljše filme kot pa kinematografijo. Nujna je zato takojšnja organiziranost te kinematografije, ki bo morala biti v oporo tako samoupravnemu organiziranju kot ustvarjalnim prizadevanjem filmskih proizvajalcev in celotnega avtorskega potenciala.

Povzel Viktor Konjar

Vdovstvo Karoline Žašler, režija Matjaž Klopčič





intervju

z Jožetom Pogačnikom,

režiserjem in predsednikom
Društva
slovenskih filmskih delavcev

Zasnova intervjuja z Jožetom Pogačnikom je v sklenjeni krog, na katerega obodu ni bilo vnaprejšnje točkčke začetka niti vnaprejšnje točke cilja, kamor bi bilo treba priti, zarisala petero vprašanj.

Kaj lahko poveš o Društvu slovenskih filmskih delavcev?

Kaj se dogaja z našo filmsko ustvarjalnostjo?
Kakšna je sedanja podoba naše filmske kulture?
Kakšen je položaj svobodnih filmskih delavcev?
Kako doživljaš lastno usodo filmskega avtorja?

Vnaprej se domeniva, da se bova izogibala tako shematičnemu zaporedju vprašanj in odgovorov kot tudi oficialnosti, kakršna se menda spodobi, ko se nam v zavest zapiše pojem INTERVJU. Besed in misli se lotiva brez načrta, kot plavanja v reki — sicer v reki, ki sva jo s tem ali onim namenom že nemalokrat družno preplavala, pa naju zato s svojimi podvodnimi čermi in brzicami ne more presenečati.

Tako se v trenutku, ko se poženeva v vodo (videti je precej kalna), v zavesti zgosti nekakšen skupni, konkretni, četudi v svoji večplastnosti še nerazčlenjeni odgovor na vseh petero temeljnih vprašanj. Ta prvi odgovor, zajet izza roba zvrhano polne košare, ki plava z nama, je pravzaprav ključ k razumevanju Pogačnikovega doživljajskega sveta.

„Navadili smo se, da vsakokrat, kadar imamo v mislih slovenski film, govorimo o nekakšni krizi . . .“

„Pojma kriza ne uporabljam rad. A če že gre za vprašanje krize, potem zanesljivo obstaja le kriza medčloveških odnosov. Zaradi nje so na dnevnem redu šoki, ki ubijajo ustvarjalnost.“ Slediti mora kajpada pojasnilo — in pojasnilo seže neposredno v območje režiserjevega dela. „Avtorju je naložena vse preveč organizacijskega ali bolje rečeno menažerskega dela, ki se mu na obstoječi filmski tržnici pač ni mogoče izogniti. Četudi je človek robot, je le robot z rjavečim srcem, in baterije se mu pogosto izpraznijo še pred ustvarjalnim štartom. Ritual inavguracije poteka med streljanjem z vsemi orožji in zavist se napihuje do neslutnih razsežnosti.“

Kratek premor za razmislek . . .

Občutek imava, da sva preplavala prvo podvodno čer. Onstran brzic se znajdeva v mirneje tekoči vodi slovenskega Društva filmskih delavcev. Dobro leto ali nekaj takega mineva, kar se je Jože Pogačnik znašel na poveljniškem mostu te filmske barke.

„Izpovej, kar ti leži na srcu!“

„Društvu,“ pravi, „se v javnosti ne pripisujeta niti zasluga za uspehe niti sokrivda za neuspehe slovenskega filmskega početja. In prav to je najslabša izmed vseh možnosti. Društvo — razen nekaj skrbno izbranih posameznikov — je vse preveč odmaknjeno ali pa tudi odrinjeno od ustvarjalnega procesa. Dialog poteka izključno med Kulturno skupnostjo Slovenije in Vibo, ki imata v rokah platno in škarje.“ Kar iz povedanega sledi, je jasno: „Društvo bi moralo v prihodnje postati upoštevan dejavnik pri oblikovanju slovenskega filmskega programa, saj je s svojim avtorskih jedrom vendar baza slehernega filmskega snovanja. Rad bi dočakal čas, ko bomo rekli tudi, društvo je krivo . . . društvo je soodgovorno.“ Tako bo vsaj priznano in ne bo životarilo na robu dogajanj.“

„Kdo pa je po tvojem kriv, da je tako?“ se zastavi vprašanje, ki terja nedvoumen odgovor: je kriv prevladujoči odnos do društva in njegove vloge v slovenski filmski politiki — ali zgolj nemoč samega društva, da bi bolj opozorilo nase?

„Moje izkušnje z društvom,“ odgovarja, „so ti znane. Ko sem pred dobrim letom prevzel odgovorno nalogo, sem želel marsikaj storiti pa tudi spremeniti. Kmalu pa je naša glavna skrb postala prodaja značk, izdanih ob tridesetletnici slovenskega filma. Z njimi nas je v neizmernih količinah zadolžil poprejšnji upravni odbor. Neuspela prodaja in novi računski predpisi so v temeljih zamajali obstoj društva, saj smo morali proizvajalcu značk iz sredstev za redno društveno dejavnost izplačati šest starih milijonov. Imeli pa smo seveda tudi nekaj drugih ambicij in nekaj več načrtov . . . Sicer pa je treba vedeti, da je bilo Društvo slovenskih filmskih delavcev — po zgledu sorodnih umetniških asociacij — izrazito sindikalna, torej cehovska organizacija. Njegove akcije so se začele pri končevale pri vprašanih zaščite svobodnih filmskih delavcev. Take so pač bile razsežnosti društvenega interesa. Sam sem bil v nasprotju s tem prepričan, da bo moralo društvo, če naj opraviči svoj namen, postati aktiven in zares vsestranski dejavnik v naši samoupravni sredini. Moj izhodiščni načrt je bil, da prek dejavnosti različnih komisij za samoupravne odnose, za mednarodne in medrepubliške odnose pa še študijske in socialne, oziroma strokovnih sekcij, kot so sekcija filmskih avtorjev, sekcija snemalcev, sekcija filmskih kritikov in podobno, vključim v neposredno upravljanje društva kar največ članov — in dejavnost tako kolikor mogoče razširim. Verjel sem, da bo prav razvejana organiziranost društvu prinesla vse možnosti, da zadira s polnimi pljuči.“

„Pa ni!?“

„Pa ni. Preprosto zato ne, ker je prostovoljno delati pripravljeno sila malo ljudi.“

Kaj bi bilo na tem mestu bolj logično od vprašanja: „Kje so torej vzroki za človeško neangažiranost?“

Družno razmišljava, kaj je na stvari. So vmes posledice prestrukturiranja od tistega prej k tistemu poslej — spreminjanje ljudi in spreminjanje delovnih navad, do česar prav gotovo ne more priti čez noč. Času je vsekakor treba dati čas. A seveda ne pasivno prekrižanih rok.

„Želeli smo si, da bi društvo postalo nosilec samostojne politike — pa ne samo nasproti filmskemu podjetju, katerega prvi ustanovitelj je bilo, pa nas zdaj, neposlušne podnajemnike, pesti z „ekonomsko“ najemnino. Pod pojmom samostojnost si seveda ne predstavljamo nečesa, kar bi bilo smo sebi namen. Ena temeljnih dejavnosti društva bi morala biti suverena obenem pa tudi strokovna, poznavalska presoja vsakokratnega programa filmske ustvarjalnosti.“

„Mar ni to odvisno od društva samega, od njegovih lastnih moči. Ali meniš, da v njegovem sestavu, vsaj v obnovljeni sekciji scenaristov in režiserjev so ljudje, ki bi bili taki presoji tudi v resnici kos?“

„Razlogi za dosedanje mrtvilo so nemara res samo v postopnem spreminjanju funkcij društva. Vanj smo bili do nedavnega vajeni prihajati bolj ali manj tako, kot prihajajo delavci sleherne delovne organizacije v svojo sindikalno podružnico. V tem ni samo po sebi nič slabega, očitno pa je, da mora priti vsdruštveni program

še marsikaj drugega. In prav tega smo se lotili. Društvo se je odprlo in pričelo poleg neposrednih filmskih delavcev združevati tudi vse, ki jih imenujem ljubitelje filma, naj gre za pedagoge ali za kritike, pa za delavce iz reproduktivne kinematografije in druge. Čedalje več televizijskih ljudi si želi sprejema v društvo. Z vsem tem se je podoba društva precej spremenila. Sprememba pa seveda prinaša tako prednosti kot tudi minuse.“

„Prednosti,“ skušam pomagati prek čeri utemeljevanja, „so očitne. Ali bolje povedano: bile bi očitne, ko bi bile izrabljene.“

„Minus,“ pojasnjuje Pogačnik, „pa je v tem, da se peščica poslednjih Mohikancev domala izgublja v tej široki paleti društvenega članstva.“

„Vidiš v tem kakršenkoli problem?“

„Gre za ohlajene, odtujene ali celo zgubljene človeške vezi med našimi člani. Društvo je bilo namreč poprej kot družina. Zdaj pa tega ni več. Problem je torej v tem, da so se poprejšnje vezi natrgale, novih pa še nismo oživili.“

„Omenjaš ‚naše člane – poslednje Mohikance‘, njim nasproti pa postavljaš nove sodelavce v društvu kot nekakšne prišleke oziroma tujce. Mar ni ravno takšno razlikovanje krivo za stagnacijo društvenega dela? Se ti ne zdi, da bi bilo treba razlike kar najhitreje zabrisati?“

Preden odgovori – ugovarja. Namreč besedam v zvezi s stagnacijo društvenega dela. Kajti dejavnosti in njenih uspehov v zvrhano polni košari problemov, izkušenj in dobrih namenov nekaj vendarle tudi je. Uresničevale so se zamisli o retrospektivah slovenskih avtorjev. Potekalo je razmeroma intenzivno medrepubliško in mednarodno filmsko povezovanje.

Ta Teden domačega filma v Celju. Dejavnosti in dejanj, če se seštejejo, navsezadnje niti ni tako malo. Nasprotno. Res pa seveda je, da jim bo treba v prihodnje vliti več dinamike, večjo mero trdne organiziranosti in predvsem bolj dosledno, bolj kvalitetno izpolnjevanje zastavljenih akcij. Primer, dva. Samoupravni sporazum z Vibo, recimo. Bil je podpisan in z njim smo napravili pomemben korak naprej. Seveda pa nas veljavnost sporazuma do konca leta imperativno zavezuje, da nemudoma nadaljujemo delo v skupni komisiji Društva in Viba filma . . . Dninarski odnos do naših članov, ki delajo za televizijo, terja, da podoben sporazum čimprej sklenemo s hišo, ki nam ne vrača gostoljubja, kot ga televizijski ljudje uživajo pri nas. Vsi pa vemo, da je pretakanje sveže, ustvarjalne krvi ne samo neogibno, ampak tudi izredno koristno . . .“

Sicer pa se povrneva k zastavljenemu vprašanju. K tistemu o ‚naših članih‘.

„Nam, neposrednim filmskim delavcem,“ ima pripravljen odgovor, „je društvo edini azil. Vsi drugi ste vključeni drugam, v svoje matične organizacije – mi imamo samo društvo.“

Samo tu si lahko ustvarimo združenje ali skupnost, torej jedro, ki ga sleherni človek potrebuje, kajti sam ne moreš biti, naj gre za kolektivne interese, za samoupravno angažiranost ali za kakršnokoli siceršnjo aktivnost. Tej in taki dejavnosti izkazuje družba podporo, ki jo prejemamo od Kulturne skupnosti Slovenije. Družbena podpora se ob večanju števila članov in ob razmahnitvi njegovih dejavnosti bistveno ni povišala. Na enakem znesku smo udeleženi vsi, stari in novi člani. Nič čudnega torej, če se nam, neposrednim filmskim delavcem kdaj pa kdaj zazdi, kot da nas prišleki

ogrožate in nam raznašate ta naš skromni dom. Prepričan sem, da se bo tudi to sčasoma uredilo, za zdaj pa je treba razumeti, da nas te vrste eksistenčna vprašanja vznemirjajo. Mi društvo potrebujemo kot oporo pri razreševanju svojih delovnih in eksistenčnih problemov; kar pa seveda ne pomeni, da nasprotujemo vključitvi drugih, recimo filmskih kritikov in publicistov. Prav od sekcije kritikov in publicistov si veliko obetamo, posebej še uvedbo bogatega programa raznovrstnih diskusijskih srečanj, predavanj, posebnih filmskih akcij, kar vse naj bi prispevalo tako k našemu skupnemu informiranju in izobraževanju kot tudi k neposredni izmenjavi mišljenj med neposrednimi filmskimi delavci na eni in filmski kritiki na drugi strani. Vrzeli, do katerih je prišlo zaradi prestrukturiranja društva, bomo morali nadomestiti s prednostmi, ki nam jih prinaša sedanja združenost vseh sil.“

„Društvo ima,“ ugotovim po vsem povedanem, „dvoje temeljnih nalog. Četudi sta si na določen način vsaksebi, ju ne kaže obravnavati ločeno. Vsaki izmed njiju bo treba ustvariti možnost za kar najboljšo uresničitev.“

Pogačnik: „To je res. V društvu dejansko vidim priložnost za svobodno združbo vseh, ki nam je do razvoja slovenskega filma in filmske kulture sploh – nekakšen filmski parlament. Gre za priložnost, ki jo bo treba izkoristiti, kajti doslej je nismo. Dejavnost, s kakršno se društvo izkazuje zdaj, najbrž res ni dovolj privlačna.“

„In ta dejavnost . . .?“

Vprašanja ni treba dokončati, kajti Pogačnikov odgovor nemudoma načenna novo temo: „Filmska vzgoja in izobraževanje ljudi nasploh. Društvo bo moralo delovati kot mentor filmske vzgoje, saj je kot kolektivni član vključeno v Zvezo kulturnih organizacij Slovenije in bo moralo v tesni delovni povezanosti z njo razvijati to in tako dejavnost. Ne seveda kampanjsko, temveč načrtovano, skozi celo leto.“ V zvezi s tem obudiva spomin na akcijo, ki jo je pred leti sprožila in izvedla društvena sekcija režiserjev in scenaristov: pripravljali so vsakoletni izbor kratkometražnih dokumentarnih filmov in z njim obšli domala vso Slovenijo. Zdaj česa takega ni – in posledica je med drugim, da slovenski kratkometražni filmi sploh ne pridejo do gledalcev.

In spet tisti večni, veliki ZAKAJ? In spet odgovor z večne krožnice: KER NISMO DEJAVNI, KOT BI MORALI BITI. TO JE EDINI ALI VSAJ POGlavITNI RAZLOG.

Poženiva se torej dalje, Jože Pogačnik!

Problemi avtorjev, avtorskega dela, avtorske odgovornosti . . .

Predsednik Društva slovenskih filmskih delavcev sodi, da je v nedavnih partijskih dokumentih o filmu in filmski ustvarjalnosti – pa tudi v besedilih, ki opisujejo zasnove dejavnosti Vibičnega dramaturškega oddelka – problem avtorskega dela vse preskromno obdelan. Kar zadeva partijske dokumente, gre – da ne bo ugibanja – za besedila, ki so bila napisana ob posvetovanju filmskih delavcev-komunistov pred plenumom CK ZKS o kulturi in jim velja pripisati izreden pomen že zavoljo dokaza o rastočem družbenem, predvsem partijskem interesu za film. Važen je predvsem ta interes, ki smo ga doslej pogrešali, četudi je ta ali oni dokument v zvezi s tem napisan s premajhnim poznavanjem samega filma, oziroma s premajhno živjetostjo v njegovo problematiko, kakršna dejansko je; politični interes na eni strani in filmsko delovno področje na drugi strani se medsebojno približujeta, docela uskladila in medsebojno prežela pa se še nista.

„Toda kaj je s problematiko avtorjev?“ se skušam povrniti k jedru načete teme.

„Avtor je po mojem prepričanju začetek in konec ustvarjalnosti – avtor s svojo polno odgovornostjo za opravljeno delo, bodisi v slabem bodisi v dobrem pomenu. To odgovornost je treba zaostri. Avtor naj bo seveda kriv, če je delo opravil slabo, toda kadar gre za uspešno realizirani projekt, naj bo deležen tudi pohvale. Do tega pa pri nas navadno ne pride. Z delom, ki ga je opravil avtor, se ponavadi kitijo drugi. Sem v vsakem pogledu proti manipuliranju z avtorjem.“

Kar sledi, je z moje strani nekakšen poskus ugovora. Avtor vendarle ni odvisen zgolj od samega sebe, ni in ne more biti osamljenec. „Pomembno je navsezadnje, ali je prst, iz katere raste ustvarjalni plod, dodobra preorana in obdelana. In ali torej avtorjevo delo poteka v organiziranih razmerah . . .“

Pogačnikov odgovor je vprašanju le v potrditev. „Vtis imam,“ razmišlja na glas, „da nastajajo slovenski filmi preveč slučajno, po srečnem naključju, kar velja še posebej za kratkometražne.“

Možno je, premišljam tudi sam, da se sučeva okoli vrele kaše – in da zajemava samo z roba. A tako se vsaj počasi vendarle približujeva jedru problema.

Pripoveduje, da je letos oddal kar štiri scenarije za kratkometražne dokumentarne filme, prepričan, da gre za aktualne, času primerne in potrebne teme. Toda v program ni bila sprejeta nobena. Zato pa so se vanj prikradle teme, ki z aktualnimi poudarki časa nimajo opraviti. „Tako izbiranje tem za program imenujem naključje,“ poudari. Njegovi predlogi za filme sicer res niso bili napisani v obliki klasičnih scenarijev, do česar pa je prišlo namenoma, saj je trdno prepričan, da kaj takega v zvezi z dokumentarnimi filmi zavoljo njihovega neposrednega odnosa do življenja, ki se nenehoma spreminja, sploh ne prihaja v poštev. Tolikanj bolj je gradil na možnost in nujo zaupanja v avtorja, ki je navsezadnje posnel že prek petdeset filmov in so bili domala vsi dobro ocenjeni, nagrajeni ter uspešno prodani. Sprašujem se, ali uspešnemu avtorju ne bi bilo mogoče zaupati, da bo določeno družbeno pomembno temo realiziral po svojih najboljših močeh in sposobnostih? Vendar do tega le ne pride. „Zase vem, da z vsakim kratkometražnim filmom vnovič štartam s točke nič. Zaupanja v moje delo preprosto ni, vsaj ne pri filmskem podjetju, kjer delam. Razen tega je nadvse zabaven paradoks, da imaš bistveno manj možnosti za delo, čim večje je število tvojih priznanj. Ni naključje, da se že drugo leto zapored ukvarjam zgolj z naročenimi filmi.“

V zvezi z vsem tem premišljava o razmerjih in o razlikah med kratkometražnim dokumentarnim ter celovečernim igranim filmom. Če je pri celovečercu nujna širša družbena verifikacija projekta, ki je v polnem pomenu besede plod skupinskega dela, prihaja pri kratkometražnem filmu veliko bolj do izraza avtorjeva samostojnost, z njo vred pa tudi izostritev njegovih pooblastil. Pa tudi praksa potrjuje, da so nosilci celotnega programa kratkometražnih filmov res edinole avtorji sami – tistih nekaj avtorjev, ki se s tem in takim delom ukvarjajo in svoje filme običajno posnamejo v izredno težavnih okoliščinah, največkrat prepuščeni sami sebi in svoji iznajdljivosti. Neposredni proizvajalci teh filmov so torej sami avtorji – in to pomeni, da bi morali prav oni imeti več besede pri oblikovanju vsakoletnega programa slovenskega kratkometražnega filma. „Biti bi morali organizirano

ustvarjalno jedro, zadolženo za razvojno pot svojih filmov od idej pa tja do dokončane realizacije, pri čemer bi med izkušenimi režiserji in njihovimi mladimi kolegi seveda moral prevladovati pristen tovariški odnos, pristna tovariška soodgovornost.“

„Ko bi le bilo dovolj prostora za vse,“ pomislim na glas.

„Mislim, da je dovolj prostora za vse, le medsebojna koordinacija je slaba,“ presoja Pogačnik in razvija svojo misel – tudi k relacijam med filmom in televizijo. „Z izmenjavo delavcev med televizijo in filmom bi lahko vsi avtorji delali zares to, kar jih veseli, torej po svojih nagnjenjih. O tem sem prepričan. In nobenega dvoma ni, da bi bilo tako delo v prid tako njim samim kot tudi programom slovenskega filma in slovenske televizije.“

Treba je posebej poudariti, da sedanja praksa, ko pobude posameznih avtorjev niso upoštevane, namesto njih pa prejemajo v realizacijo scenarije, do katerih nimajo osebnih afinitet in se z njimi ustvarjalno ne poistovetijo, ni ne dobra ne spodbudna ne ustvarjalno plodna!

„Zdaj,“ ugotavlja Pogačnik, „koordinacije ni, zato pa je na umeten način ustvarjen občutek, da živimo v situaciji, ko drug drugemu moramo biti volkovi in si v strahu za obstoj grabimo delo, kakršnokoli že . . .“

Na samem začetku pogovora sva nekje rekla, da ZANESLJIVO OBSTAJA LE KRIZA MEDČLOVEŠKIH ODNOSOV. ZARADI NJE SO NA DNEVNEM REDU ŠOKI, KI UBIJAJO USTVARJALNOST.

„Mislim,“ nadaljuje, „da naše ustvarjalne pobude še zdaleč niso dovolj izrabljene. Toda pri tem nimam v mislih zgolj samega sebe.“ Sebe uporabi samo kot ilustracijo: za televizijo, na primer, je posnel celo serijo kmetijskih oddaj; to samo po sebi ni nič narobe – toda značilno je, da ga televizija ves ta čas ni spodbudila k realizaciji nobenega izrazito njegovega, lastnega dokumentarnega filma. Nikomur ni prišlo na misel . . . „V kmetijstvu,“ komentira, „imamo pospeševalce, ki usmerjajo kmetijsko proizvodnjo; filmski ‚prometniki‘ pa – hote ali nehote – ne obvladajo razvrščanja vozil na ustrezne vozne pasove.“

Zapišimo si tudi to misel vnovič: FILMSKI PROMETNIKI HOTE ALI NEHOTE NE OBVLADAJO RAZVRŠČANJA VOZIL NA USTREZNE VOZNE PASOVE.

In spet: zakaj?

In spet: kakšne so posledice?

V zvezi z ugibajočim ‚zakaj‘ se pomudiva pri stanju, ki obvladuje razmere in pojmovanja v slovenskem filmskem podjetju. Družbene pobude, ocene ali kritika, kakorkoli že imenujemo vse tisto, kar je v zadnjem obdobju izrazilo povečano družbeno zanimanje za sicer anemična stanja v slovenskem filmu, je bilo v podjetju označeno kot ‚pritisek‘. Pojem ‚družba‘ se je v zvezi s tem navzel nekam čudnega prizvoka.

„In tvoj pogled na vse to?“

„Mislim, da ne gre za nikakršen pritisk. Dolgo časa smo tarnali, da smo na robu družbenega dogajanja in da se nihče ne zmeni za nas. Zdaj, ko smo sredi pozornosti,

pa nam spet ni prav. Taka miselnost je zame ribarjenje v kalnem in pomeni prikrivanje svojih slabosti. Recimo torej bobu bob: ime mu je spenevedanje. Ko ga doživljam, se pravnič ne čudim, da je v tej kalni vodi, koder plava, toliko mrtvih rib . . . Sicer pa sem prepričan, da je prav, da je do tega družbenega posega prišlo. Škoda, da tako pozno."

Drugo izmed vprašanj je poizvedovalo po posledicah.

Poskus razčlenitve . . . Naš dokumentarni film je premalo ažuren. Tekočih družbenih, življenjskih ali političnih dogodkov ne spremlja. Pogačnik ugotavlja: „Moral bi jim slediti, kolikor je seveda mogoče."

„Konkretno? "

„Konkretno nemara tako, da bi v vsakoletnem programu, ki je žal zakoličen za leto dni vnaprej, ostal prostor za ‚rezervirano temo‘. Recimo: ob dogodkih na Koroškem ni bilo mogoče čakati leto ali dve, da bi posneli ustrezen film. Možnosti zanj je bilo treba odpreti takoj, ko je bila tema vroča. Pri tem pa seveda ne gre samo za vprašanje hrabrosti ali pobude za določeno temo, pač pa tudi in predvsem za celovit problem angažiranosti filmskega podjetja in celotne javnosti za kratkometražni dokumentarni film. Slovenski kratkometražni film je navsezadnje dosegel zunaj slovenskih meja že tolikšne uspehe, da bi ga nikakor ne smeli puščati na stranskem tiru."

Saj ni mogoče dvomiti. Doslej je bil naš kratkometražni film v resnici NA STRANSKEM TIRU. ZASLUŽIL PA BI SI VELIKO VEČJO POZORNOST.

Kaj torej storiti?

Pogačnik: „Dramaturgi bodo morali izkoristiti STRAST, ki obstaja pri pravem dokumentaristu. Z dobro koordinacijo vsega, kar ta strast vsebuje, bodo lahko izoblikovali veliko boljši program, kot ga imamo. Seveda pa do formuliranja tem ne bomo smeli prihajati v forumih, pač pa zgolj in samo v avtorskem ustvarjalnem krogu, ki ga bodo — ob podpori dramaturgov — formirali dokumentaristi sami. Program mora biti plod soočenja družbenih potreb z neposrednimi ustvarjalnimi potrebami avtorjev. Doseči moramo, da se bomo dokumentaristi zares ustvarjalno izživljali, ne pa delovali samo kot izvrševalci nalog, ki nam jih, ponavadi z zaprašenih polic, zastavljajo drugi, mimo nas. Kajti pravi, dober dokumentarni film lahko nastane edinole iz avtorjevega sočustvovanja z ljudmi . . . no, morda se nisem najbolje izrazil: iz osebnega podoživljanja stvari, iz notranjega dokumentarističnega žara. Tega žara manjka, vzrok pa je ravno v tem, da človeku ni dano delati tistega, kar si v resnici želi."

DELA TI TO, KAR SI V RESNICI ŽELIŠ. Ali ni prav v tem jedro celotne samoupravne zamisli o družbi svobodnih ustvarjalcev? Oziroma v ožjem okviru: o samoupravni vključitvi avtorjev v delovni proces filmskega podjetja, v katerem naj bi jih ne imeli samo za najemnike.

Pogačnikova misel: „Avtorji naj bi v filmskem podjetju sicer ne imeli ravno ‚glavne besede‘, ne bi pa smeli biti nadležne stranke v na novo urejenih pisarnah velikega podjetja."

„Kako je vendarle moglo priti do tega? Kaj se je zgodilo z Vibo, ki je bila ob svojem nastanku precej drugačna? "

Ko bi vprašanje take vrste zastavili v Delfih, bi dobili nekako tak odgovor: **PODJETNIŠKA MISELNOST NE SME PRERAŠČATI AVTORSKIH POBUD.**

Videti je, da se krog pogovora vrača k začetnim točkam na obodnici. Iz lupine povedanega se je izluščilo miselno jedro: „Tujec v lastni hiši." In vse, kar še sodi zraven. „Preveliko vlogo igrajo odnosi, ki s profesionalnostjo nimajo zveze." Ali pa: „Dejstvo je, da za svoje sposobnosti in vrednosti ne prejemam priznanj v podjetju, ki sem mu dal osemnajst let svojega dela — dobivati jih moram iz Beograda, iz New Yorka, od drugod . . ."

In še: „Mislim, da si moramo naliti čistega vina. Ko si ga bomo nalili, pošteno in docela, bomo sprevideli, da je za vse dovolj dela, prišlo pa bo tudi do trdnega občutka, da delamo svoji hiši v skupnem interesu slovenskega filma, ne pa v samoljubnem boju za moj, tvoj in njegov film."

Nekje čisto na repu pogovora, še zdaleč pa ne na repu veljave posameznih misli, stkanih ob plavanju prek kalne reke slovenskega filma, se razpre še vprašanje: „Kaj pa filmski delavci-komunisti? Osnovna organizacija oziroma aktiv komunistov v Društvu slovenskih filmskih delavcev . . . ? / Ali bi ne bilo več kot logično, da se dosedanja neskladja med ljudmi in organizacijami, naj gre za poglede, organiziranost, delovno usmeritev, angažiranost in aktivnost — ali za neorganiziranost, neangažiranost, neaktivnost — soočijo, uskladijo in uredijo prav v vrstah komunistov? Kajti naloge, načela in želje so jasne, v praksi pa . . ."

„To zapiši!" mi svetuje Jože Pogačnik. In več kot očitno je, da nama ni treba dokazovati, kje je pravzaprav bistvo nadaljnjih korakov v tej naši skupni hiši, ki ji pravimo slovenska filmska kultura. Tu se torej ponudi priložnost za obljubljeni piko na i. In za naslov, ki ga — izjemoma — zapišemo na kraju:

TA HIŠA JE MOJA, PA Vendar MOJA NI.

Kar pa seveda ne pomeni, da sme ostati tako tudi še v prihodnje.

pogovarjal se je **Viktor Konjar**

akcija Zveze komunistov

Umiti šipe „okna v svet“!

V okviru priprav na sejo CK ZK Slovenije o kulturi so se dne 10. 10. 1977 zbralikomunisti s področja kinematografije ter na sicer, dobro zasedenem, ne pa tudi (kot komunistom prisodi) preveč zgovornem zboru razgnili problematiko slovenskega filmskega življenja. Dokumente, ki bodo sledili nadaljnim razpravam bomo objavili v naslednjih številkah revije, pričujoči povzetek razprave, pa naj bo uvod v razmišljanje.

Iztočnice razpravi je v uvodni besedi izrekel FRANCE ŠTIGLIC.

Na področju slovenske filmske kulture je bilo v zadnjem času storjenih nekaj odločilnih korakov. Sprejet je bil, denimo, nacionalni program filmske proizvodnje v okviru enovitega filmskega centra. Izdelan je bil načrt obnove in gradnje kinematograf. Zastavljeni so bili koncepti sodobne filmske vzgoje . . . Toda ob vseh teh premikih ostajajo problemi enaki kot prej. Še vnaprej nas pesti problem kvalitete in perspektiv slovenskega filma, enako težka je problematika nekvalitetnega kinematografskega repertoarja — in to še zdaleč ni vse. Kje so vzroki, da je temu tako? Očitno podedovani iz preteklosti: še zmerom ima vodilno vlogo komercialna usmerjenost slovenske kinematografije, posebej odločilen pomen pa ima pejorativni odnos do filma na Slovenskem. Narava problema je torej v prvi vrsti politična, kar se je najbolj očitno izrazilo ob zavrnitvi amandmajev Kulturne skupnosti Slovenije, ki se je zavzemala za prednostni položaj filma v srednjeročnem načrtu razvoja, v Skupščini SRS. Kinematografija se je tako pri nas znašla v položaju, ki je v popolnem nasprotju s spoznanji o pomenu filma, tako v kulturnem svetu kot tudi pri nas doma. Tako formulirani družbeni odnos do filma se reflektira tudi navzven, v javnem odnosu do filmske umetnosti. Izkazana je v repertoarni podobi povprečnega kinematografa na slovenskem podeželju — pridobitniške ali pa celo kar komunalne dejavnosti.

Na tak položaj slovenske kinematografije so sicer vplivali tudi njeni notranji dejavniki sami, kljub temu pa je treba odnos družbenopolitičnih struktur do filma posebej izpostaviti. Ta odnos ne nakazuje nikakršne angažiranosti, ki bi bila filmu in kinematografiji v

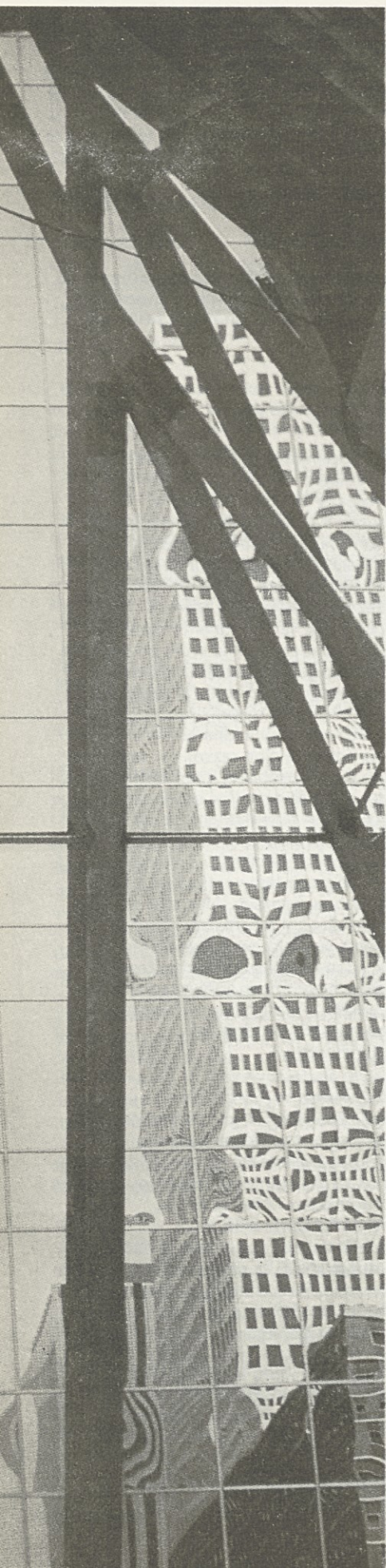
prid. Ob vsem tem je film kadrovske obubožan, o čemer zgovorno priča analiza njegove kadrovske strukture. Posebej pereče je vprašanje mladih avtorskih potencialov, katerih delo ni niti strnjeno niti njihov razvoj ni načrtovan. Vse to je seveda v tesni odvisnosti od samoupravne organiziranosti samega filmskega centra, katerega dejavnost za zdaj zavisi domala zgolj od iniciative posameznikov, ne pa od organiziranosti skupnega in kolektivnega dela. Dokler vsega tega ni in dokler ostajajo v veljavi sedanje situacije, ne moremo preseči ravni filmske „polproizvodnje“ in „polovične filmske kulture“ sploh.

Ivan Hvala je opredelil nekaj splošnih in nekaj posebnih tem, ki naj bi doživele v razpravi kolikor mogoče vsestransko osvetlitev. Ključne teme našega sedanjega filmskega razmišljanja so: problematika samoupravnih odnosov v kinematografiji, problemi estetskih kategorij tako v filmski proizvodnji kot v reproduktivni kinematografiji ter akcijska angažiranost osnovnih organizacij Zveze komunistov v sami kinematografiji. Posebej pa se velja z razpravo pomuditi pri vprašanih avtorskih pobud, pri problemih okoli socialnega položaja domačega in tujega filma, pri filmski kritiki, pa seveda še pri celi vrsti specifičnih vprašanj.

Vključevanju kinematografskih dejavnosti v celotno združeno delo in v svobodno menjavo dela se je s svojim prispevkom posvetil LENART SETINC. Pri vrsti panog kinematografije o vključenosti v svobodno menjavo dela še ni mogoče govoriti, čeprav je povsem očitno, da je razvoj

njihove materialne osnove odvisen predvsem od tega. Doslej storjeni koraki v to smer, posebej še sprejeti samoupravni sporazumi ter formiranje posameznih družbenih organov in programskih svetov, so šele začetek. Zlasti očitna dezorganiziranost še zmerom obvladuje večino kinematograf. Razdrobljenost med njimi onemogoča samoupravno socialistično politiko izbora filmov, ki bodo predvajani. Samoupravna organiziranost in združevanje sil v kinematografiji sta pogoj za njen razvoj. Pri tem je najtežji problem, kako formirati po občinah temeljne skupnosti za film in kinematografijo, na ravni republike pa posebno interesno skupnost v ta namen. Zelo očitno je, da bo treba tem vprašanjem posvetiti posebno razpravo. Aktualne naloge na področju kinematografije so: njena samoupravna organiziranost v skladu z zakonom o združenem delu, njeni povezujoči integracijski procesi ter samoupravna koncepcija na področju interesnega združevanja.

Bojan Štih se je v svojem razmisleku ob Štigličevi ugotovitvi, da gre do stvari kljub sprejetju pomembnih dokumentov in kljub nekaterim vidnim umetniškim uspehom slovenskega filma na slabše, vprašal, ali ni vzrok temu prevlada moči organizacije nad močjo ideje. Vprašanje organiziranosti je sicer izrednega pomena, toda razreševati ga je potrebno tako, da bo organizacija kar najbolj sproščala ustvarjalne pobude. Moč ideje naj zadobi prednost pred sedanjo premočjo organizacije. Pri tem je zlasti pomemben način funkcioniranja programskega jedra, ki mora delovati izrazito selektivno: zagrabiti mora vsakokrat tiste možnosti, ki se najbolj očitno



ponujajo na posameznih področjih slovenskih kreativnih potencialov. Sistemska organiziranost naj omogoča kar najhitrejšo in najpreprostejšo pot k uveljavitvi del z veliko družbeno in izpovedno težo.

Osnovna smer razreševanja problemov slovenske kinematografije je kljub vsemu dobra, je v poskusu sinteze ugotavljal JOŽE VOLFAND. Rezultati morda res še niso zadostni, toda vzdušje, v katerem poteka splošna razprava o filmu, je vendarle izrazito drugačno, kot pa je bilo pred desetimi leti. O programu slovenske filmske proizvodnje namreč že razpravljajo v številnih občinskih kulturnih skupnostih. Stvari se razvijajo. Smo pa seveda v stiski pred vprašanjem, kako z vsem nadaljevati. Zdaj zavisi predvsem od vodilnih družbenopolitičnih sil, ali bomo zastavljene cilje dosegli, in kdaj. Nujno je torej narediti sintezo celotne materije in v njej določiti prioriteten vrstni red nalog na tem področju. Prioriteto ima družbenoekonomski položaj kinematografije, in sicer v dveh aspektih: znotraj kinematografije, torej v vrstah njenih izvajalcev samih, ki za zdaj delujejo še izrazito razdrobljeno, ter v širšem okviru samoupravnih interesnih skupnosti, v celoti družbeno organiziranega interesa za film, torej v odnosu med izvajalci in uporabniki. Za zdaj je očitno, da je interes uporabniške delegatske baze še premalo intenziven. Ureditev teh odnosov bo dala boljše pogoje za izrabo ustvarjalnih potencialov, ki jih v slovenski kulturi vsekakor imamo. Drugi sklop nalog zadeva celovitost obravnavanja kinematografije v vsej njeni celoti. Za zdaj posvečamo pozornost samo produkciji, ne pa tudi distribuciji in reproduktivni kinematografiji, preko katerih pa prihaja k nam približno 90 % celotnega filmskega fonda. Zelo nujna je uveljavitev programskega reda na tem področju, in sicer na območju vse Jugoslavije. . . . Tretja temeljna naloga je dogovor o prihodnjem razvoju slovenske kinematografije. Slednjič pa je velikega pomena tudi razmislek o tem, kako stopnjevati vlogo Zveze komunistov pri povečanju naporov na področju kinematografije.

Goran Schmidt je presodil, da bi povečanje obsega slovenske filmske proizvodnje že samo po sebi razrešilo prenekaterega izmed sedanjih problemov. Zelo pomembna pa je

seveda tudi samoupravna organiziranost, ki je predpogoj za nadaljni razvoj dejavnosti na tem področju. Njen sestavni del je tudi samoupravni položaj zunanjih sodelavcev producerskega centra, njihova drugačna materialna in moralna stimulacija, ki bo spremenila tudi stopnjo njihove delovne odgovornosti.

Film še zmerom pojmuje kot tržno blago, podvrženo „krutim“ zakonom tržišča, je dejal RADO ŠUŠTERŠIČ. Citiral je sicer že pred časom objavljene podatke sociološke ankete, ki je ugotovila, da pomeni obisk v kinematografu kar trem četrtinam gledalcev zgolj priložnost za razvedrilo in za „pozabo skrbi“. Le manjšemu odstotku gledalcev pomeni film priložnost za idejno-estetsko doživljanje. V Jugoslavijo uvozimo na leto po 200 do 250 filmov. Iz tega fonda je teoretično zelo težko zagotoviti kvaliteten repertoar v kinematografih, ki na leto predvajajo približno 50 do 100 filmov. Vzrok je v popolni neusklajenosti repertoarja, kot je prek Jugoslavija filma uveljavljala sedanjih 18 distribucijskih podjetij, katerih mnoga uvažajo komaj po pet, morda deset filmov, kar vse je pravi absurd. Uveljavljena je popolna razdrobljenost in hkrati z njo skrajna privatizacija interesov, ki še stopnjuje nadaljnje drobljenje že tako slabo organizirane kinematografije. Nobeni izmed distribucij ni omogočeno uvažati tolikšnega števila filmov, da bi lahko vodile načrtno repertoarno politiko, ki je omogočena šele ob uvozu najmanj petindvajset filmov na leto. Vse to je tako v ekonomskem kot v repertoarnem smislu resno ogrozilo obstoj resnih podjetij za distribucijo filmov, konkretno tudi slovenskega Vesna filma, ki je približno pred desetimi leti uvažal po 35 filmov, skrbel za programsko kvaliteto in v skladu s tedanjimi merili prav zavoljo svoje kvalitetne repertoarne politike pridobival devizno kvoto za nadaljnje delo. Toda nekdanja resna programska in s tem v zvezi tudi ekonomska merila so bila zavržena. Nadomestila so jih povsem tržno-komercialna merila, po katerih prinaša distributerjem večji dinarski iztržek na vloženi dolar tudi večjo devizno kvoto. Taki načini odobravanja deviz v razmerah, kakršne so, onemogočajo vsakršno vodenje kvalitetne programske – repertoarne politike. Vesna filmu je dandanes omogočen uvoz komajda 15 do 18 filmov, nedvomno pa na

osnovi veljavnih ekonomskih meril še zdaleč ne more zagotoviti nekdanje kvalitetne ravni. Izhod iz nastale absurdne situacije bi bilo mogoče doseči edinole ob radikalnem zmanjšanju vplivanja elementov ponudbe in povpraševanja na sam uvoz filmov ter ob opuščanju togih administrativnih predpisov za pridobivanje devizne kvote. Stvari je treba razvrščati in razrešiti na vezni ravni. Dokler to ne bo rešeno, ni mogoče pričakovati ustvarjalnega prispevka distribucije k dviganju splošne stopnje kulturne zavesti in k afirmaciji kinematografije sploh.

Franc Šali je poudaril, da nam je govoriti o kvaliteti odnosov in obenem o kvaliteti sporočila, kot ga prinaša film. Oboje je med seboj močno povezano. S tem v zvezi je zastavil nekaj vprašanj. Eno izmed njih je, kako spodbuditi teamsko organiziranost ustvarjalnega dela — in kolikšen je, ob vseh rizikih, njegov strošek. V tesni zvezi s tem je tudi vprašanje, ali so udeleženci v svobodni menjavi dela, torej uporabniki s temi stroškovniki ustvarjalnega procesa že seznanjeni — in ali jim je na tej osnovi omogočeno odločanje. Očitno je, da razmislek o vsem, kar sodi k organiziranosti ustvarjalnega procesa, še ni postal stvar delovnih ljudi v združenem delu na Slovenskem.

Vladimir Koch je film opredeljeval kot „okno v svet“, skozi katero govorimo svetu o našem življenju in o naši družbeni ureditvi. Uporabniki se bodo pripravljali tvorno vključiti v akcijo za slovenski film in mu nameniti svoj prispevek samo, če bo zavest o pomembnosti filma docela jasno razgrnjena pred njimi. Posebnega pomena pri vsem je dobra organiziranost dramaturškega oddelka v samem proizvodnem centru. Avtorjem mora odpreti vrata in jim zagotoviti varnost delovnega in življenjskega položaja — seveda ob izraziti družbeni podpori. Če se bo to zgodilo, bomo na Slovenskem lahko proizvajali več dobrih filmov.

O delovnih vezeh med slovensko televizijo in slovenskim filmskim centrom je govoril **DUŠAN VOGLAR**. Začetni dobri nameni so trčili ob vrsto praktičnih etežav. Komunisti v obeh sredinah bodo morali najti rešitve, kar bo posebej pomembno za realizacijo tistih projektov, katerih nobena izmed „hiš“ ne bo mogla realizirati sama.

V dopolnilo temu je **VID ŠTEMPIHAR** ugotavljal, da je doslej televizija pojmovala Viba film zares samo kot servis za realizacijo nekaterih svojih naročil. Tak način gledanja na drugo ustanovo bo treba preseči. Kar zadeva scenaristiko, je vsaj iz zornega kota televizije mogoče govoriti o „fantastični revščini“. Scenarijev domala ni in vidnega interesa za pisanje v kreativnem zaledju prav tako ne. Glede tega so težave neizmerne, stroški pa prav tako, saj se od desetih zastavljenih naročil kolikor toliko realizirajo le štiri. V tej zvezi bi nemara kazalo razmišljati o skupnem filmsko-televizijskem dramaturškem centru.

Ivan Hvala je mentaliteto, ki se je uveljavila s podjetniško zazrtostjo vase, zgolj in samo do „meje mojega podjetja — torej tudi do meje mojega obzorja“, označil kot preživel. Vanjo so bila podjetja s področja kinematografije seveda potisnjena z ekonomskimi ukrepi svojega poslovanja. Eden izmed takih ukrepov je odvisnost delovnih organizacij s področja kinematografije zgolj in samo od individualno spodbujenega potrošnika, ne pa tudi od kolektivnih uporabnikov, od kolektivno organiziranih odkupov predstav in celotnih sklopov ponudbe. Preiti od dosedanjih odnosov k novim bo seveda mogoče samo preko vključitve kinematografov v celoto samoupravnega dogovarjanja znotraj občinskih kulturnih skupnosti. Samo v taki samoupravni organiziranosti so zagotovila za premagovanje stihijske prevlade zakonov tržišča v delovanju kinematografskih organizacij. Storiti moramo vse, da bo kulturni program, vključujoč tudi program filmske kulture, postal predmet organiziranega delovnega programa vseh organizacij združenega dela . . . Poseben del svoje razprave pa je **Ivan Hvala** posvetil problemom strnjevanja ustvarjalnih potencialov okrog samega filmsko proizvodnega centra. Presodil je, da je pomembnejše od samega organiziranja obstoječega ustvarjalnega potenciala njegovo preusmerjanje k sodobni tematiki in k poglobljenemu obravnavanju tem iz naše revolucionarne preteklosti.

Bojan Štih se je v svoji drugi republiki na posvetovanju zavzel proti pojmovanju dramaturške službe kot „krojaškega salona“. Namenjena mora biti predvsem animiranju avtorjev in odkrivanju idej. V tem

smislu velja njegov ugovor takoimenovani mehanični dramaturgiji, ki kreativne subjekte spreminja v objekte, pa jih tako praktično ukinja.

Sašo Schrott je ugotovil, da je naše potencirano ukvarjanje s problematiko lastne filmske proizvodnje v nesorazmerju z dejansko problematiko celotne kinematografije. Na probleme filmskega izobraževanja oziroma filmske vzgoje v najširšem smislu ter na problem vodenja dejavnosti v celotni kinematografiji nismo skoraj prav nič pozorni. Očitno pa je, da bi morali delo na teh področjih voditi strokovno usposobljeni ljudje; ljudje, katerih načrtnega šolanja se bo treba šele lotiti. Če bo do tega prišlo, si lahko čez določeno število let obetamo ustvaritev širšega strokovnega zaledja, preko katerega bo lažje reševati tudi kadrovske probleme same produkcije — pa tudi probleme ustvarjalnega avtorskega potenciala.

Zadnji se je oglasil **Marjan Maher**, ki je obžaloval, da je prišlo med našimi hotenji na področju kinematografije na eni ter realnim stanjem odnosov na drugi strani do skorajda nepremostljivega prepada. „Grozljivo zamudo“, ki smo ji priča v splošni filmski zavesti in v javni zavzetosti za film, bo veliko težje preseči kot pa obnoviti kinematografske dvorane ali zgraditi nove. V sklepnem delu svojega prispevka je **Maher** nanizal še podatke o televizijskem posredovanju filmov. Ljubljanska televizija jih na leto predvaja 209. Povprečni avditorij zajema po 500.000 gledalcev na vsakokratno projekcijo. Gre torej za daleč „najbolj množični kinematograf“ na Slovenskem, česar se televizija tudi v popolni meri zaveda.

Zapisal **Viktor Konjar**

festivali – Locarno 77

Iskanja in tveganja

Silvan Furlan

Letošnji 30. švicarski mednarodni filmski festival je ohranil ustaljeno fiziognomijo iz preteklih nekaj let. V osnovi kompromisna programska zastavitev vseeno še vedno ostaja odprta do nekonvencionalnih stvaritev predvsem mladih avtorjev. (O kompromisu, ki so ga terjale zahteve po komercializaciji festivala in v skladu s tem pristajanje na „neizdiferenciran, nejasen, v bistvu vsečnostni“ okus množične publike, smo pisali v Ekranu že lani). Kakšna bo nadaljnja usoda festivala, ni v naši moči niti določati niti presojati. Vsekakor je po nekajletnih srečanjih s tem festivalom, ne glede na kritičen odnos do njegove programske politike, nemogoče prezreti dejstvo, da je Locarno ob berlinskem Forumu in podobnih programih v Cannesu še vedno manifestacija iskanj in tveganj. V našem informativnem zapisu bomo omenili predvsem tiste filme, ki so takšno naravnost potrjevali.

Sovjetski film **Sonetni venec** Valerija Rubinčnika je potovanje dveh malih junakov na fronto druge svetovne vojne – v izkušnjo „iz oči v oči“ s „svetom iz tira“, v kaos slučajnih in komičnih stvari, za katerimi lebdita nesmisel in smrt. Odhod malih junakov je motiviran v tragičnem dejstvu, da jima je vojna obema odvzela starše. Prav zaradi tega jima misel, da je nacizem še prisoten, postaja nevzdržna in ju vodi v neposredno akcijo. Toda naj te fraze zvenijo še tako deklarativno in retorično, v kontekstu filmskega materiala ni v njih nič takega. Misli in akcije junakov delujejo neponarejeno in v lirični iluziji

filma avtentično. Glavna lika nista nosilca neke transcendentalne ideje. Onadva sama in svet okrog njiju „sta“, oziroma „sta“ eksistentna na filmski način. Film tako ni rekonstrukcija zgodovine, marveč je konstrukcija v smislu individualne vizije zgodovinske ligike, katero je avtor organiziral v poetično, vendar našemu svetu odgovorno in zavezujočo obliko.

Dogajanje filma **Smrt ob zori** (MUERTE AL AMANACER) perujskega režiserja Francisca Jose Lombardija je postavljeno v šestdeseta leta, toda za to časovno odmaknjenostjo se razpira aktualna družbenopolitična situacija večine latinskoameriških držav. Film nam razkriva mašinerijo, „rezultat“ mašinerije sodnega aparata, njegovo absolutno moč in samovoljo, saj lahko obsodi na smrt, ne da bi izstavil potrebne dokazljive argumente (v filmu je to „seksualni monstrum“, v politični praksi pa številni levičarji). Superstruktura oblasti se tako izkaže za samo sebi zadostno in abstraktno ustanovo, ki si lahko realnost prireja in ureja v skladu s svojimi interesi in pred katero je posameznik le delec pravil igre, pa četudi gre za vprašanje življenja ali smrti. Družbeni sistem je tako prignan do absurda. Resnica o stvareh je skrita, povsod prevladuje manipulacija v interesu nespremenljivih, statičnih struktur vladajočega razreda. Zato je tudi mogoč obred „zabave in užitek“ predstavnikov oblasti pred smrtjo na smrt obsojenega – nesojenega „seksualnega monstuma“. Moč sistema je takšna, da ne glede na upravičenost ali

neupravičenost obsodbe dovoljuje mirnost in uživaško udobnost. Nikakršnega suma niti v oblast niti v sistem ni. In četudi je, je takšen sum osamljen in brez moči – neškodljiv (primer poročnika, ki je zadolžen za usmrnitev). Edino, kar vznemirja oblast, so novinarji, fotoreporterji. Sistem se zaveda, da kamera = oko = resnica.

Zgodba **Paradiža** (PARADISO), prvenca mladega francoskega režiserja Christiana Bricouta, ki ima ironičen naslov, je povsem enostavna. Film se prične z arhetipsko fasbindersko sceno prepira med očetom in sinom v proletarski družini nekje v industrijski severni Franciji. Vzrok ostrega dialoga je vprašanje gmotnega obstoja, kateremu sledi odhod sina, študenta slikarstva, od hiše, v iskanje občasnih zaposlitev v obliki fizičnega dela. Tako film na začetku, ko postavi junaka v socialno okolje, odpre tudi problem možnosti študiranja mladih ljudi iz slojev na dnu družbene lestvice, problem, ki ni zasebna zadeva in rezultat odnosov v nekaterih družinah, marveč prerašča v širši kontekst kapitalističnih načinov razumevanja takšnih vprašanj kakor tudi sistema nasploh. V nadaljevanju film preide v določenem smislu v odisejado sodobnega človeka, ki v nemirni nočni avanturi potuje od plesov, zabav, v discu rock koncertov, priložnostnega seksa, droge, do osamljenosti in razočaranja – odisejado, ki se konča v iskanju „zadovoljstva“, duhovnega in telesnega, pri ostareli čistilki stranišč „filozofskega“ pogleda na svet.



PER
UNO SPAZIO
AUTONOMO



Sonetni venec, režija Valerij Rubiničik

Sven Klang's Combo Stellana Olssona obuja čas šestdesetih let malega mesta na švedskem podežlju. V žarišče zanimanja je režiser postavil rez, ki ga vnese v tip tradicionalnega, zabavno popevkarskega igranja saksafonist Lasse s svojo jazzovsko instrumentacijo. Lassejev poseg, ki zamaje konvencije pridobitnega igranja, pa ni le razlog ostremu dialogu o glasbi med člani ansambla, temveč prekine tudi utečeni, enolični ritem bivanja — med protagonisti se vzpostavijo novi odnosi; nekateri pričnejo celo živeti na nov, drugačen način. Vendar se izkaže, da je Lasse za Svenovo skupino le epizoda, kratkotrajno „motenje“, prekinitev, ki je skušala banalnemu, pavšalnemu odnosu do glasbe dati trajnejšo in vrednejšo razsežnost. Svenovi „muzikantje“ so zaslutili, kaj je resnična zavezanost glasbi, kaj je glasba, vendar so se raje znova potegnili v udobno in mirno življenje — v njih ni bilo moči za Lassejevo tvegano pot. Prav v tem širšem, na vsakdanje stvari vezanem izrisovanju likov, leži problemska razsežnost, ki daje filmu umetniško vrednost in tako ni le vizualna ilustracija za množico sentimente obujajočih zvokov preteklega časa.

S Kamionom (LE CAMION) francoska pisateljica in režiserka Marguerite Duras nadaljuje s svojimi raziskovanji filmskega medija. Durasinovo osrednje zanimanje je tokrat usmerjeno v razmere med tekstom in sliko. Do določene mere bi za ta film ustrezal izraz „pred-film“, saj je film v shematičnem zoženju izmenjavanje zgolj dveh prostorov: prostora,

v katerem Marguerite Duras bere in razlaga scenarij Gerardu Depardieuju, enemu izmed protagonistov „potencialnega“ filma, in prostora (prostorov, v katerih naj bi se film dogajal. V tem prostoru (prostorih, pa junakov ni, razen če ne razumemo „kamiona“ in njegovih popotovanj kot junaka. Film je tako izpraznjevanje, zožitev romanesknega filma na osnovne sestavine njegovega začetka/konca. Na eni strani je tako tekst kot nosilec neomejene, oziroma le delno definirane slike, na drugi strani pa film kot fiksirana prezentacija istega teksta. Filmsko realizirani deli pa prav tako niso polna filmska iluzija — junaki so le v tekstu, in ne vizualno prisotni. Morda pa ta film predočuje drugi, filmski konec junaka klasičnega romanesknega tipa, kajti če predpostavimo s prispodobno, da je mesto junaka zavzel „kamion“, potem je njegovo popotovanje neskončno potovanje, saj si sam kot tak ne postavlja več svoje poti in prav tako ne smisla. Film je na določen način spraševanje in tudi že kazanje ontoloških razlik med filmom in tekstom/literarnim besedilom.

Film **Antonio Gramsci — Dnevi v zaporu (ANTONIO GRAMSCI — I GIORNI DEL CARCERE)** je dobil Grand Prix, „Zlatega leoparda“, uradne žirije 30. filmskega festivala v Locarnu. Kot pri sličnih filmih takšnega tipa, se je tudi italijanskemu režiserju Linu Del Fra zastavilo temeljno vprašanje, kako in kateri del idejno-teoretičnih spoznanj marksista Antonia Gramscija prenesti v prostor filmskega

teksta. Priznati je treba, da je uspel v precejšnji meri inventivno rešiti.

Švicarka Patricia Moraz s svojim prvim filmom **Indijanci so še daleč LES INDIEN SONT ENCORE LOIN** nadaljuje smer modernega filma, s katero je začel Dreyer in jo danes najdosledneje nadaljujeta Bresson in Straub, smer, ki prelamlja z učinki realnega, da bi izoblikovala realnost filma izven navidne podobnosti s stvarnostjo. Film govori o iskanju identitete mladega človeka v zmehaniziranem in odtujenem svetu, v formalnem pogledu pa v okvirih švicarske kinematografije izpeljuje revolucijo cezanovskega tipa.

Film Alaina Resnaisa **Providence**, ki je bil tako kot **PARADIŽ** in **KAMION** predstavljen v vzporednih programih festivala, pa bomo zaradi njegove in režiserjeve pomembnosti predstavili v eni izmed naslednjih števil.

Ob koncu omenjamo še šestnajstmilimetrski celovečerni film: nagradjeni **San Gothardo** Vilija Hermana, dokumentarno-igrano predstavitev-rekonstrukcijo razrednega boja v malem švicarskem mestu, **Jean Ostane Jean (JEAN BLEIBT JEAN)** Nemcev W. Bockmayerja in R. Buhmana, film, ki govori o vmesnih prostorih med posameznikom in njegovim dvojnikom (idealnim) in **Priti skozi (PASSING THROUGH)** L. Clarka, ki v perspektivi črnih glasbenikov razpira ameriški rasizem. Ti filmi niso na koncu zapisa zato, ker bi bile manjvredne stvaritve, niti zato, ker bodo veliko težje prišli v našo reprodukcijsko mrežo, marveč zato, da v skromnih okvirih tega zapisa opozorimo na enakovredno mesto šestnajstmilimetrskih filmov v svetovni kinematografiji, predvsem pa zato, da bi tudi pri nas pričeli razmišljati o tovrstnih projektih, kar bi najbrž odločilno prispevalo k razreševanju vprašanja mladega slovenskega filma in vseh problemov, ki se na to navezujejo.

VIII. mednarodna konferenca kratkega filma
od 13. do 15. septembra 1977 v Kranju

Iskanje poti za distribucijo kratkih filmov

Predlog konference Združenim
Narodom: 1980 leto filma

Dragan Janković

Od 13. do 15. septembra je bil v Kranju zelo pomemben mednarodni zbor – VIII. konferenca kratkega filma, ki so se je poleg direktorjev mednarodnih filmskih festivalov udeležili državni in zasebni producenti.

Pod predsedstvom Jamesa Quinna (Velika Britanija) so delo konference spremljali delegati iz 17 dežel in še predstavnica Združenih narodov iz New Yorka, Daphne Brook–Landis.

Naloga konference je bila poiskati odgovor na nekaj zapletenih vprašanj, ki se pojavljajo v zvezi s kratkim filmom.

Kot najbolj temeljno se je izkazalo vprašanje usode kratkega filma na svetu sploh, namreč tega, kdo jih distribuira in kakšna je njihova pot h gledalcem, saj je znano, da ima kratki film čestokrat vzgojno vlogo.

V očitni krizi, ki je zadela svetovni film, je kratki film kot

pastorek velikih trgovskih ambicij distributerjev in kinematografov najbolj prizadet. Zato so udeleženci konference predlagali, naj Združeni narodi leto 1980 razglasi-jo za leto filma, kar naj bi prispevalo k pozornosti svetovne javnosti do filma in do njegovih problemov, še posebej pa do žanrov kratkega filma.

Udeleženci konference so poudarili, da je ena glavnih nalog kranjskega sestanka poleg spremembe pojmovanj ter informacij med zainteresiranimi tudi izoblikovanje predlogov, ki naj bi kratkemu filmu pomagali najti pot h gledalcem v različnih deželah in okoljih, kot tudi izoblikovanje praktičnih predlogov za oživiljanje ciljev helsinkiške konference.

Stekel je tudi zanimiv dialog med producenti kratkih filmov in direktorji festivalov. Oboji so izrazili nezadovoljstvo drug z drugim; producenti z usodo filmov, ki jih pošiljajo na posamezne

festivale, vodje festivalov pa z opremljenostjo filmov. Rešitev je v presoji možnosti kako zagotoviti distribucijo filmov v deželi, ki je gostiteljica festivala, seveda izbranega repertoarja.

Ustanovljena je bila strokovna komisija konference, ki mora po posebnih pravilih urediti odnose med producenti in festivali. Konferenca se je uprla cenzuri v posameznih deželah, ki ne dopuščajo svobodnega prikazovanja integralnih verzij filmov; rezanje posameznih sekvenc je dopustno samo z avtorjevim soglasjem, pa v nobenem drugem primeru.

Zbor v Kranju je opozoril na pomembnost komuniciranja filmov v nerazvitih deželah in na pomoč, ki jo kratki film lahko nudi ob medsebojnem seznanjenju kultur različnih narodov. Kajti cilj filma je zblizanje posameznih narodov in zmanjševanje geografskih razdalj.

Franc Šali otvarja v Kranju razstavo „Tito in film“



festivali – Kairo 77

Množičnost in konfrontacija stilov

Dragan Janković

Stremljenja zveze filmskih kritikov in publicistov Egipta, da bi na svojih tleh nadaljevali mednarodni filmski festival, so se uresničila. Lani, leta 1976, je v Kairu potekal I. mednarodni filmski festival. Letos, od 26. septembra do 6. oktobra, je bil II. mednarodni festival, katerega namen je bil zbrati kinematografije vsega sveta ter jih na ustrezen način približati egiptovskemu gledalcu. Prav tako naj bi bil kairski festival konfrontacija različnih stilov in pogledov na film.

Organizatorjem, zvezi filmskih kritikov Egipta je to v številčnem oziru uspelo, saj so v program vključili kar 42 kinematografij, pri čemer so se nekatere, na primer saudskearabska, prvič pokazale s svojo nacionalno produkcijo.

V tako številni festivalski prezentaciji umetniške kvalitete filmov seveda ni bilo mogoče znivelizirati, saj je program bremenila tudi želja organizatorjev, da bi za vsako ceno privabili kar največ narodnosti in filmov.

Kljub temu pa je organizatorjem, ki jim je strog pravilnik onemogočal, da bi bili v program uvrstili filme, prikazane na drugih mednarodnih festivalih, uspelo zagotoviti udeležbo stvaritev, ki se jih ne bi sramovale niti manifestacije, kot so Cannes, Berlin, San Sebastian.

Sem vsekakor najprej sodi film Pala Gabora **Epideмик** in še posebej

nizozemski film „Prvi korak“ Nouchka Van Brakela, zgodba o gimnazijki, ki se ima za svoje življenjsko spoznanje zahvaliti starejšemu človeku. To je subtilna pripoved o odnosih med dvema generacijama in o njuni želji, da bi si bili blizu, a sta si vendarle daleč vsaksebi, ne toliko zaradi let, kolikor zavoljo mentalitete dojemanja življenjskih pojavov. **Nered in zgodnja žalost** Franza Slitza (Zvezna republika Nemčija) je film, posnet po predlogi Thomasa Manna, in obravnava leta neposredno po nemškem porazu v I. svetovni vojni, konfuznost, katere je bila deležna nacija, protislovja, ekonomsko bedo, ponos in ponižanje, realno spoznavanje pravega obraza poraza in napoved želje po revanšizmu, kar je privedlo na oblast naciste. To je študijozna slika epohe, podana skozi prizmo umirjenega univerzitetnega profesorja, ki ga je upodobil Martin Held.

Vsekakor sodi med zapažena dela na festivalu tudi egiptovski film z naslovom **Lakota in izobilje** avtorja Henrija Barakata, v katerem je vidno vlogo odigrala Faten Hamama (sicer soproga Omara Sharifa in ena izmed najboljših egiptovskih dramskih umetnic.)

Režisar Barakat podaja v svojem filmu sliko egiptovske družbe na vasi z vsemi njenimi protislovji in bedo. In četudi je to po zunanji fakturi črn, pesimističen film, nabit z grdim, diha iz njega optimizem, ki je določeno ljudstvu v oporo v njegovem večnem boju za obstanek in golo življenje.

Naš predstavnik **Vrnitev odpisanih** na festivalu v Kairu ni imel kaj iskati. Slab angleški prevod je film diskvalificiral pri tistih, ki so mu bili pripravljene posvetiti pozornost. Zato se je na sicer dobro organizirani in obiskani tiskovni konferenci, ki je sledila projekciji (prisostvovala sta ji igralca Brajović in Zlata Numinagić) najmanj govorilo o samem filmu, novinarje pa je tembolj zanimalo, kaj trenutno snemamo v Jugoslaviji.

V konkurenci kratkega filma je naš predstavnik **Kasabe** Mirze Indrizevića prejel prvo nagrado, Zlato Nefertiti, in tako ohranil renome, ki ga je naš kratki film deležen v svetu.



مهرجان
القاهرة
السينمائي الدولي
الثاني

CAIRO
2ND
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

manifestacije

V počastitev Oktobra šest sovjetskih filmov v Ljubljani

V okviru proslav velike oktobrske revolucije v glavnem mestu Slovenije, se je v ljubljanskih kinematografih Union in Vič zvrstilo od 7. do 13. novembra šest filmskih del iz sovjetskih studijev. Prireditve je omogočila Ljubljanska kulturna skupnost, v času prireditve pa je bila v Ljubljani tudi tri članska delegacija filmskih delavcev iz Sovjetske zveze. Ljubljanski gledalci, ki so se imeli v takšni obliki priložnostno že šestič zapored srečati s sovjetsko filmsko ustvarjalnostjo so videle sledeča dela:

Oklepnica Potemkin (Bronenosec Potemkin).

Slovesna predstavitev enega največjih filmov vseh časov. Proizvodnja: 1925. Slavni režiser Sergej Mihajlovič Eizenstjen se je s tem filmom, ki oživlja junijske dogodke 1905. leta na oklepnicu Potemkin, zapisal v zgodovino svetovne kinematografije.

Prva lastovka (Pervaja lastočka)

Prod.: Gruzija-film, 1976. Scenarij: Levan Čelidze. Režija: Nana Mcelidze. Glavne vloge: Dodo Abašidze, Vasiko Nadaraja in drugi. Očarljiva komedija o ustanovitvi nogometnega kluba na prelomu stoletja. Film ponuja pisan spekter gruzijskih nastnosti: humor, veselje do življenja, vztrajnost . . .

Nedokončana pesem za mehanični pianino

(Neokončennaja pjesa dlja mehaničeskogo pianino).

Prof.: Mosfilm, 1977. Scenarij: po delu „Platonov“ Čehova – Aleksandr Adabašjan in N. Mihalkov. Režija: Nikita Mihalkov. Glavne vloge: Antonina Šuranova, Jelena Solovej, Jevgenija Glušenko in drugi. Psihološka drama o človeku srednjih let v času, ko se v njem pojavi dvom o smislu življenja. Grad Prix „ZLATA ŠKOLJKA“ San Sebastian 1977.

Ivan Grozni,

film-balet Jurija Grigoroviča na glasbo Sergeja Prokofjeva. Prod.: Mosfilm, 1976. Režija: Vadim Derbenov. Igrajo: Jurij Vladimirov, Natalija Bessmertnova in drugi. Po baletu o ruskem carju Ivanu Groznem, ki ga je l. 1975 v Bolšoj Teatru postavil J. Grigorovič, je režiser Derbenev posnel spektakularen film.

Sirote (Podranki)

Prod.: Mosfilm, 1977. Scenarij in režija: Nikolaj Gubenko. Glavne vloge: Jozas Budraitis, Georgi Burkov, Aleksandr Kaljagin, Aljoša Čerstvov, Žanna Bolotova in drugi. Tretji film znanega igralca in režiserja Gubenka govori o vojni, njenem vplivu in posledicah na otroško psiho.

Uradni predstavnik sovjetske kinematografije na letošnjem festivalu Cannes 1977!

Detelčka ne boli glava (Ne bolit golova u djatla)

Prod.: Lenfilm, 1976. Scenarij: Jurij Klepikov. Režija: Dinari Asanova. Glavne vloge: Saša Žezljajev, Dona Ciplakova, Saša Bogdanov, Ira Obolskaja in drugi. Ta film je poskus odkriti notranji svet štirinajstletnika, je ljubezenska zgodba dveh mladih, v katerih se budi življenje. Oba si želita razumevanja odraslih, želita, da ju spoštujemo in imamo radi.

Uradni predstavnik sovjetske kinematografije na Berlinskem festivalu 1976

Melodije verijske četrti (Melodii Verijskogo kvartala).

Prod.: Gruzija-film, 1974. Scenarij in režija: Georgij Šengelaja. Glasba: Georgij Cabadze. Igrajo: Sofiko Čiaureli, Ija Ninidze, Maja Kankava in drugi.

V musicalu vodilnega gruzijskega režiserja Šengelaje se srečamo s predrevolucionarnim Tbilisijem in njegovim bitjem v zgodbi o Vardo in vdovcu Pavlu.

Nedokončana pesem za mehanični pianino, režija N. Mihalkov



Filmsko delo, semiologija, marksizem

V prvem delu tega teksta je želel avtor določiti izhodiščno točko za plodnejši dialog med obema v naslovu navedenima tipoma filmskega in estetskega mišljenja. Pri njunem soočenju seveda ne more in ne sme priti do kakšne poenostavljajoče sinteze; prej bi lahko rekli, da utegneta jasnejša razdvojitve in izčrpnjša deskripcija razlik privedi do rezultata, pa najsi bo ta še tako skromen. Bolj kot v prvem delu, ki večidel obravnava semiologijo filma, skoraj povsem pa še zanemarija problematiko marksističnega obravnavanja filma, se bo to pokazalo v njegovih nadaljevanjih.

Janez Justin

Razumljivo je, da se ob takšni napovedi sproži vrsta vprašanj. Na primer: čemu pisati o teoriji, s katero se v slovenskem kulturnem prostoru domala nihče ne ukvarja? Ali pa: zakaj je avtor izmed številnih pristopov k filmu izbral ravno ta dva? Naj poskusim najprej zavrniti prvi pomislek. Od odgovorov na nekatera teoretska vprašanja je v določeni meri odvisna uspešnost filmske kritike, o katere pomenu in neogibnosti nihče ne dvomi. In če bom vsaj površno spregovoril o zadregah, v katerih se je znašla določena teorija, bom morda posredno pojasnil tudi kakega od objektivnih vzrokov za pomanjkanje tiste specifične filmske kritike, ki naj bi v njej našla svojo podlago. Pa še nekaj besed tistemu, ki bi morda raje videl, da bi na tem mestu govorili o psihološki, psihoanalitični, sociološki, fenomenološki ali kaki drugi interpretaciji filmskega dela. Semiološke analize filmskega gradiva, ki jih po svetu opravljajo tuji avtorji, so postale ne le izredno številne, temveč tudi strokovno in terminološko trdne. Hkrati s drugimi vrstami semiološkega raziskovanja so dale razmeroma pomembne rezultate. Njihov cilj je čimbolj izpopolniti lasten instrumentarij in osvetliti znakovno naravo umetniškega filmskega dela. Kljub temu se zdi, da jih lahko zelo koristno in neeklektično dopolnijo tudi spoznanja marksistične filozofije umetnosti.

Vendar drugi pomislek še ni docela odstranjen. Ker gre tudi za odkrivanje možnosti, ki nam jih daje filmska estetika, je treba priznati, da se ta pojem delno upira tej izbiri. Medtem ko je danes marksizem že precej razvil to disciplino, pa je komajda verjetno, da bi mogli kaj takega trditi o semiologiji. Ob tem pa nastaja še načelna zadrega. Za zdaj bi nemara lahko govorili le o semiotični estetiki, in še to le, če bi termin pomenil sleherno estetsko teorijo, ki razume umetniško delo kot znak oziroma kot poseben način sporočanja, hkrati pa izpolnjuje še dodatne pogoje.

Semiologija filma obravnava svoj predmet kot jezik v širšem pomenu te besede, torej kot govorico (v izvorni terminologiji Saussurove strukturalne lingvistike gre za izraz *la langue*). Ker poudarja razlike med verbalnim in filmskim jezikom oziroma govorom (*la langue, la parole*), nasploh zavrača možnost, da bi delovala kot del lingvistične

znanosti. Vendar se s to delitvijo ne skladajo izjave nekaterih semiologov (recimo znenega R. Barthesa), češ da se semiologija lahko konstituira samo znotraj širše lingvistične vede. A če tu ne moremo najti trdnih tal, nedvomno lahko najdemo prvo oporo v pojmu znaka. Nesporno namreč je, da semiologija obravnava filmsko delo kot znak (zrakovni sistem), kot nekaj, kar govori in sporoča ter ima zaradi tega značilno strukturo: svoje **označujoče** in svoje **označeno**. Iz tega skromnega konteksta se da sklepati o filmski komunikaciji, obenem pa se zastavlja vprašanje o vsebini, pošiljatelju in sprejemniku sporočila. Nenadoma se znajdemo pred vprašanjem o specifičnosti filmskega znaka in jezika. Da bi določili to specifičnost, se moramo najprej pomuditi pri našem verbalnem, etničnem jeziku.

Vemo, da „nosimo v sebi“ neko podzavestno jezikovno strukturo (**sistem, la langue**) poleg tega „uoorabljam“ določene znake in kode. V konkretnem, „živem“ govoru (**la parole**) sporočamo neko smiselno vsebino, ki je del našega duševnega življenja. Če zdaj za hip pozabimo na spornost razmerja med lingvistiko in semiologijo, lahko skupaj s francoskim teoretikom M. Dufrenom ugotovimo, da smo pravkar identificirali osrednje semiološko polje. V njem vlada solidarnost med kodom in sporočilom. Kakšna pa je razlika med tem osrednjim poljem in umetniškimi – filmskimi delom? Najprej je treba določiti tisto semiološko polje, ki je bolj enostavno od lingvističnega in potemtakem infralingvistično. Ima lasten, zelo stabilen kod, in ravno tako predaja neko informacijo, ki pa je omejena in se ne razvije v sporočilo. Kot primer je moč navesti semafor. V nasprotju z omenjenima „tipoma“ sporočanja oziroma informiranja ima umetniško, filmsko delo zelo nestabilen kod (ali pa ga celo nima). Kljub temu ne moremo zanikati, da posreduje neko sporočilo; pomen dela je – **ekspresija**. S takšno klasifikacijo se usmerjamo k tistim problemom, ki povzročajo semiologiji največje težave.

Verbalna govorica nastaja z združevanjem glasov v besede in besed v stavke (zelo poenostavljeno povedano); govorimo o njeni dvojni artikulaciji. Načeloma je to združevanje tudi temeljna operacija literarne umetnosti. Pri filmu so stvari malo bolj zapletene. Temelj filmske govorice je nedvomno slika. Njene interpretacije so različne. Filmska teoretika

Christian Metz in Jean Mitry, na primer, izhajata iz postavke, da je slika nekako skladna s stvarmi, ki jih „predstavlja“, in tedaj njihov analogon ter zato nima dosti skupnega z verbalnim znakom (besedo). Za slednjega namreč vemo, da je njegovo „notranje“ razmerje med čutno substanco in „vsebinno“, med označujočim in označenim, določeno s konvencijo, da je torej v nekem smislu poljubno in nemotivirano. Če pa sprejmemo domnevo, da je filmska slika analogon določene predstavljene stvarnosti, potem je jasno, da je razmerje med njenim označujočim in označenim motivirano. Mitry celo sklepa, da filmska slika ni znak; kot analogon ne more biti signifikativna; med dvema komponentama ni prave „razdalje“: slika kaže, kajti ona je tisto, kar predstavlja. Toda navedeno sklepanje ni nepomembno, nepričakovano nas namreč privede v položaj, iz katerega moramo priznati filmski sliki nekakšno posebno, magično, nerazrešljivo moč, ki jo napravi za nekaj nadresničnega /surreel). Vseh teh lastnosti filma sicer ne moremo zanikati, o njih nam priča lastna izkušnja. Tako kot pesniška beseda ima tudi filmska slika zmožnost, da „poetizira“. Vseeno pa je treba podvomiti o tem, da lahko semiologija popolnoma brez zadržkov soglaša z zgornjo razlago, saj bi ji potem lahko očitali, da je nedosledna. Zadevo razjasni U. Eco, ki najprej opozarja na nevarnost, ki si s privolitvijo v iluzionizem filmske slike prezgodaj zapremo pot v notranjost filmske govornice. Seveda so tako Metzova in Mitryjeva opredelitev kot Ecovo opozorilo večidel metodološke narave, saj nam logičen premislek pove, da samorazumljivost filmske slike nikakor ni neizpodbitna. Pomen podobe kavboja na konju je pač nujno vezan na našo poprejšnjo perceptivno „izšolanost“. Vsekakor moramo poznati lik človeka in lik konja, pa tudi „folklorne“ značilnosti Divjega zahoda nam ne smejo biti povsem tuje. Metz sam je zato predložil tako rešitev: upoštevati je treba dve vrsti kodov, antropološko-kulturne, ki so povezani z našim učenjem od rojstva naprej, in tehnično bolj zapletene ter specializirane, torej specifične filmske kode. Ecova zelo natančna definicija ikoničnega (slikovnega) znaka se glasi: „Ikonični znaki nimajo lastnosti predmeta, ki ga predstavljajo, temveč na temelju normalnih perceptivnih kodov reproducirajo nekatere pogoje skupne percepcije in izbirajo tiste stikulanse (potem ko so zavrgli vse druge), ki nam omogočajo, da konstruiramo takšno perceptivno strukturo, ki bi na temelju kodov pridobljene izkušnje dobila enak pomen dejanske izkušnje, denotirane z ikoničnim znakom.“ Definicija je pomembna zato, ker teoretsko pojasni tisto „dogajanje“ v filmski sliki, ki nas nedvomno spomni na kulturno in socialno sfero, obenem pa opiše naravo gradiva, ki je „na razpolago“ specifičnim filmskim ustvarjalnim postopkom.

Dejstvo, da film teče, v največji možni meri zavezuje vse njegove sestavine, spriči česar nastaja možnost za tako imenovano tretjo filmsko artikulacijo, ki nedvomno „poglobi“ in „obogati“ izraz. Toda rezultat takšne neizogibne aplikacije spravlja filmske postopke v novo in še močnejšo odvisnost od antropološke sfere, kajti tudi filmska gesta, gibanje, akcija imajo svoj kulturni kod in jih ni mogoče zreducirati na nekakšen samoumevni analogon. Tega nenadnega „odpiranja“ filmskega dela in njegovega vključevanja v mnogo širše prostore pa ne smemo vzeti kot nakazovanje možnosti za kakršnokoli marksistično

raziskavo, saj gre le za razširitev semiološkega polja na kulturne in socialne sisteme, oziroma za takšno izpopolnjeno semiološko analizo, ki se ne zadovolji le z notranjo strukturo dela. V tem smislu ne daje semiologija nikakršne koncesije tradicionalnim družbenim vedam, temveč imamo opraviti le s konstitutivnimi načeli same panoge. Marksistična estetika se sicer prav tako ne more omejiti na nekakšne interne strukture, in četudi podobno povezuje umetniško (filmsko) delo z družbenim okoljem, vendar te niso njen (edini) predmet povezave med raznovrstnimi znakovnimi sistemi ali pa celo kak posamezni sistem; izhajati mora iz dialektičnega negiranja teh sistemov, toda o tem pozneje.

Približali smo se sicer problemu filmskega koda, vendar do zdaj, treba je priznati, še nismo uspeli odgovoriti na vprašanje o specifičnosti filmskega znaka, o tistih njegovih lastnostih, ki ga ločijo od verbalnega znaka. Problem njegove notranje strukture še ni do konca razrešen. Kljub sprejetemu sklepu, da ne moremo govoriti o resnični motiviranosti relacije označujoče — označeno znotraj filmske slike, je moč trditi tudi nasprotno. Zdi se, da vodi pot do razjasnitve te dvomnosti preko vprašanja o kodu.

Antropološko-kulturni kod, ki ga omenja Metz, je razmeroma nestabilen. Že tu torej lahko iščemo vzrok za možnost različnega tolmačenja iste slike. Še bolj kot ta „primarni“ filmski kod, so nezanesljivi in nestabilni drugi. Na „fenomenološkem nivoju branja filmskega teksta“ (Metzovi izrazi) so prisotni še osvetlitveni, barvni, perspektivni, montažni, narativni, zvočni (šum, glas) in še kak kod. Tudi te mora potemtakem gledalec kljub njihovi „neposrednosti“ neprestano odkrivati, s tem pa je dana tudi že podlaga za najrazličnejše kritične in interpretativne nesporazume. Temačna zastrtost slike ali barvna medlost more imeti v določenem kontekstu docela drugačen pomen kot v drugem. Filmska govornica kljub nekaterim strukturalnim podobnostim z verbalno govornico nima utrjene leksike. Prav tako je kombiniranje njenih enot (sintaksa) v primeri z etničnim jezikom v nekem smislu popolnoma poljubno. Spomnimo se še enkrat Dufrenove formule umetniške (filmske) govornice: kod je manj strog, sporočilo obstaja, pomen je — ekspresija.

Problem kodifikacije filmskega dela je seveda izjemno zapleten, hkrati pa je dovolj očitno, da se mu filmska teorija nikakor ne more izogniti. Zdi se, da ima semiološka analiza zaradi svojega specifičnega instrumentarija majhno prednost pri reševanju tega vprašanja, vsaj kar zadeva možnosti za sistematizacijo gradiva, za katero so nekatere druge teorije (recimo psihološka) dokaj prikrajšane. Čeprav so semiološke koncepcije filmskega koda različne in bi zato kazalo pregledati več kot samo eno, se bomo vendarle ustavili samo pri Metzovi. Jedro vprašanja se nam tako ne bo izmaknilo.

Metz poudarja zlasti ožji pomen pojma kod, kar je razvidno iz že navedenih primerov kodnih tipov (osvetlitveni, barvni itd.). S tega stališča ima potem sleherno, še tako slabo ali plitvo filmsko delo (filmski tekst) več kodov, njegova percepcija pa je združena z vrsto hkrati potekajočih aktov dekodiranja. Vprašanje pa je, kako se kodi sami artikulirajo in kje se skrivajo „navodila“ za gledalca, ki želi usvojiti ta ali oni kod. V resnici gre nam (in Metz) za problem konteksta. Semiolog ne okleva, temveč takoj zatrdi, da kontekst, ki ga iščemo, ni pretirano obsežen, saj „delujejo“

kodi le znotraj nekakšnih „majhnih tekstov“. Kod je po njegovem dejansko omejena celota, ki jo „oblikujeta neka paradigmatica in neka sintagmatika, artikularni druga proti drugi“. **Paradigmatika:** proučevanje paradigmatske (navpične) jezikovne osi, sistema medsebojno zamenljivih elementov, ki jih veže princip ekvivalence in v tekstu niso prisotni oziroma so prisotni in **absentia**; **sintagmatika:** proučevanje sintagmatske (vodoravne) osi, principov kombiniranja elementov v tekstu (elementi so nujno prisotni). Kategorije so semiološkega oziroma lingvističnega izvora (paralingvistične), zato ob njih morda ostaja nerazločen pravi namen tovrstnega raziskovanja.

Dejansko se srečujemo z dvema možnostima semiološke raziskave. Ta se lahko posveti konkretnim kodnim strukturam tega ali onega filmskega izseka, inventarizira možne načine dekodiranja, izdela natančno deskripcijo sistema in sintagme v njuni konkretnosti. Dejavnost bi bila izrazito praktična in bi se še zanesljiveje kot katera druga vrsta filmske teorije vključila v tisto, kar imenuje Metz področje kinematografskega (le cinema). V skladu z drugo možnostjo pa lahko prične semiologija preučevati kodne, sintagmatsko paradigmatske strukture kot take, se pravi zakone njihovega funkcioniranja, specifične zmožnosti teh struktur glede na določeni (filmski) tip govornice. A če predpostavimo, da gre semiologiji vsaj za enakovredno mesto ob drugih veljavnih metodah, ki se ne zadovoljijo le z omejeno intervencijo v pragmatiki sferi, na relaciji film — gledalec, tedaj nam bo jasno, da se mora načeloma opredeliti za drugo nalogo. Identificirati mora vsa glavna distinktivna obeležja, ki zagotavljajo filmu samostojno mesto med umetnostmi.

Do sedaj smo le predpostavljali določeno ambicijo, ki naj bi jo izpričevala semiološka veđa ob svojem srečanju s filmskim delom. Christian Metz pa jo potrdi takole: „Filma kot celovite strukture v tem trenutku semiologija ni obvladala, toda nič bolj ga niso obvladale socialologija, psihologija ali estetika. Lahko smo prepričani, da je semiologija prej sposobna uspešno opraviti to nalogo, s pomočjo teh disciplin celo bolj uspešno od njih samih...“ Ali pa malce drugače: „... semiološki navdih je edini, ki lahko v določenem roku izpolni okvir povezanega in celovitega spoznanja o filmskem predmetu...“

Sicer ni docela razvidno, kako naj bi si semiologija pomagala z estetiko, ko pa je Metz sam na nekem drugem mestu programsko zanikal operativno vrednost glavnih kategorij „tradicionalne“ estetike (avtor, ustvarjanje, delo). Resda je pri tej zavrnitvi moč upoštevati tudi to, da je v odklonilnem odnosu le do metafizično hipostaziranih kategorij, ne pa do slehernega tovrstnega razpravljanja, toda ker nam Metz ne omeni, na katero estetsko teorijo bi se njegova semiologija vendarle mogla navezati, se je zdaj treba vprašati, ali ne izhaja iz načelnih postavk semiološke vede tudi zavrnitev tega kategorialnega aparata kot takega. Upam, da se bomo v tem razmišljanju vsaj približali odgovoru na zastavljeno vprašanje.

V prvem delu smo se že pomudili pri obeh oseh filmskega sistema (paradigmatika, sintagmatika). Če sledimo razmišljanju Romana Jakobsona, kmalu ugotovimo, da se prav v načinu kombiniranja teh dveh osi kaže neka bistvena razlika med literarnim — pesniškim in filmskim

delom. Medtem ko je tako imenovana paradigmatizacija sintagmatske osi oziroma prenos principa ekvivalence s paradigmatske na sintagmatsko jezikovno os tako rekoč konstitutivno načelo poezije, pa takšen postopek pri filmu skorajda ni mogoč. Ali z drugimi besedami, semiolog (konkretno Metz) je prepričan, da filmski tekst ne „metaforizira“. Jakobson zasledi še največ metafor v Chaplinovih filmih, ki zaradi tega učinkujejo nekako literarno. Film je večidel metonimičen. A zato ni nič manj umetniška vrsta, saj semiolog (tokrat R. Barthes) opaža tudi to, da je v umetnosti predvsem spolematizirana „normalna“ struktura govornice, njen dualizem (sintagma — sistem oz. paradigma); v njej je porušeno ravnotežje, pa najsi se to zgodi z metaforizacijo ali pa metonimizacijo. Barthes: „... kakor da je povezava med estetskim in okvaro semantičnega sistema.“ Semiologija je pred težjo nalogo takrat, ko postane jasno, da so filmske paradigme vendarle po svoje prisotne in da skupaj z drugo osjo odločajo o kodu, tako da se ta „odpira“ navzven, proti drugim filmskim tekstom, proti... M. Dufrenne zapiše: „Kod izraža določeno stanje prakse in estetske zavesti v danem trenutku zgodovine.“ Čeprav smo nekaj podobnega ugotovili že v prvem delu, premislimo še o Francastelovem mnenju, da se v določenem obdobju vzpostavijo soglasja med posameznimi kodi, sporočili, umetnostmi, znanostmi, ideologijami. Določen stil oziroma govornica definira civilizacijo oziroma temeljno osebnost neke dobe. Vsekakor bi se z navedenim morala strinjati tudi marksistična filmska estetika, čeprav to stališče predstavlja le eno od njenih izhodiščnih postavk. Metz pa se mora v tej točki principiarno omejiti: trdi, da bi bile filmske paradigme dejansko prisotne tedaj, ko bi vse filmske tekste vzeli za en sam veliki tekst. In nedvomno je tudi res, da bi gledalcu, ki bi si uspel poprej ogledati večino filmov in velik del, recimo, pokrajinskih prizorov v teh filmih, na določen način osvetljena, obarvana itd. pokrajina v nekem določenem filmu spregovorila mnogo jasneje kot pa tistemu, ki je v svojem življenju videl le malo filmskih del. Prvi bi namreč dosti lažje usvojil ustrezen kod: temnikasti rob pokrajine bi mu napovedal bližajočo se katastrofo, njena razdrapanost pa, recimo, skrajno zapletenost narativne strukture. (Naj pripomnim, da tu ne gre za metafore.) Ustrezna percepcija nekega filma je odvisna med drugim tudi od števila filmov, ki smo jih že videli. „Film kliče film,“ pravi Dufrenne.

Tako domišljena problematika pa opozarja na neko neskladnost v Metzovi koncepciji koda. V mislih imam njegovo razločevanje med kodom v pravem pomenu besede in tekstualnim sistemom. Prvi je v nasprotju z drugim omejen na majhen del filmskega gradiva (na majhen tekst, kot se izraža Metz) in funkcionira znotraj avtonomnih izoliranih, medsebojno zamenljivih sintagm. Različni kodi, razlaga Metz dalje, so med seboj nevtralni, med njimi ni nikakršnega boja za prevlado, temveč se le dopolnjujejo (spet: narativni, osvetlitveni in drugi kodi). Metz pravi: „Nasprotno pa mi tukaj zagovarjamo tezo, da... raznovrstnost možnih branj v najbolj izdelanih filmih ustreza enakemu številu tekstualnih sistemov, ne pa kodov.“ Tekstualni sistemi ustrezajo tedaj nivojem branja; Bergmanove filme je moč brati psihoanalitično, politično itd. Med posameznimi „nivoji“ se razvija boj, med njimi delujejo razdiralni „iredentizmi“.

Lastnosti, ki jih Metz pripisuje kodu, so poglavitni razlog za očitek, katerega namenja njegovi teoriji J. A. Bizet. Toda ta izhaja večidel z „antilingvističnih“ stališč in utemeljuje svojo kritiko zlasti s trditvijo, da Metz in z njim semiologija filma neprestano zamenjujeta jezikovno in

estetsko instanco. Lahko domnevamo le, da je Bizetov sum dokaj neupravičen, saj sama semiologija poudarja, da ji je film dostopen v glavnem le kot specifična govorica, ne pa kot „jezikovni sistem v svoji estetski instanci“. Vendar tu še ni ničesar gotovega.

Če bi sprejeli Metzovo tezo o diskontinuiteti, na katero naj bi naletela misel, ki se ukvarja s posameznimi sintagmami filmskega teksta na eni in celotnim tekstualnim sistemom filma na drugi strani, tedaj bi tudi sami zašli v protislovje s tistim, kar smo maloprej domislili. Kod nastaja v medsebojni artikulaciji sintagmatske in paradigmatike osi; paradigme neogibno povezujejo različne filmske tekste; dejansko kaj hitro naletimo na pojem kulture, filmske umetnosti kot take, če že ne kar družbe, civilizacije in še česa; in če smo do sedaj sklepali tako, potem si ni mogoče predstavljati, da bi se tekstualni sistemi konstituirali dosti drugače — tudi oni so vselej strogo odvisni od določenega tipa kulture, družbe, civilizacije, in ta „enakost“ izvora govori v prid tezi o kontinuiranem „razvoju“, ki poteka od najmanjših kodnih struktur do najvišjega nivoja, kjer nastaja sistem. V istem smislu je moč zatrdati, da je kod tesno povezan s tekstualnim sistemom in da ju ne kaže siloma ločevati. Vendar vse to ni najpomembnejše.

Iz-Metzove postavitve namreč izhaja sklep, da se resnična filmska polisemija (možnost različnih „branj“) dejansko uveljavlja le na ravni tekstualnih sistemov, torej na ravni filma kot v sebi sklenjene celote. Isti avtor hkrati meni, da je pojav dokaj redek in da ga srečamo le pri najboljših filmih. Zdaj se z vso močjo zastavlja vprašanje, ali lahko Metz v trenutku, ko spregovori o filmski kvaliteti, o polisemiji, ki naj bi se pojavljala na ravni sistema, še zmerom zastopa svoje stališče, da je semiologija filma zmožna napredovati neodvisno od uspešnejše od, recimo, estetike, oziroma da se ji je treba v najslabšem primeru za kratek čas povezati z njo, da bi tako potem lažje dokazala samostojnost svoje poti. Nikakor ni zanesljivo, da gre pri tem le za kratkotrajno in miroljubno srečanje dveh različnih pristopov k filmskemu delu in ne tudi za spopad „irendentizmov“ ene ter druge strani. Še enkrat: polisemija nastopa na ravni sistema. Kakšna je narava filmskega sistema? Odgovor mora biti zanimiv za vsako filmsko teorijo, še posebej za semiologijo filma. Zakaj že ta veda obravnava svoj predmet kot govorico, kot „jezik“ v širšem pomenu besede, pa ji gre hkrati tudi za film kot znakovni sistem, za njegov jezik — sistem (*la langue*). Ali oblikuje film takšen sistem? Z odgovorom bo izginila nemara tudi negotovost glede filmskega zakona.

Vrnimo se za hip k pesniški govorici. Mitry trdi, da pesniška beseda „zaklinja“ predmet, namesto da bi ga „pomenila“. Podobno lahko učinkuje tudi filmska slika. Denimo, da zapuščeni monokl doktorja Smirnova v Križarki Potemkin ne pomeni samo tega, kar smo pravkar imenovali (denotirali), temveč tudi poraz in trhllost nazadnjaških sil. Najprej je treba ugotoviti, da gre za takšen dvostopenjski sistem, kakršnega je opisal že Barthes. Označujoče in označeno „navadne“ ikonične govorice prevzameta skupaj vlogo označujočega na konotativnem nivoju. Razvije se omenjena konotacija. Mitry govori raje o simboličnosti tega prizora in pri tem poudarja, da simbolični odnos med sliko monokla in „trhllostjo nazadnjaških sil“ ni utrjen s konvencijo, temveč je motiviran.

Motivacija prihaja po njegovem odtod, ker je filmsko delo samo sebi svoj jezik — sistem (*la langue*). Misel seveda ni nova, saj jo srečamo pri različnih avtorjih (recimo pri

Della Volpeju, ko razvija tezo o organski semantični kontekstualnosti, ki jo je po njegovem moč aplicirati tudi na filmsko delo). Podrobneje jo razčleni Dufrene, ki najprej povzame Mitryjevo misel, nato pa sklep, da pri filmu ne obstaja popoln jezik — sistem (kot velja to za verbalno govorico), temveč se sistem pojavi šele tedaj, ko je delo že napravljeno oziroma izgotovljeno. Takrat namreč občutimo, da filmu ne moremo ničesar odvzeti ali dodati, ne da bi hkrati porušili občutljiva notranja razmerja. Kar bi lingvist in semiolog imenovala filmska konotacija, je pri fenomenologu Dufrenu ekspresija. Definirana je kot tisti smisel estetskega predmeta, ki odpravi razdaljo in poljubnost med označujočim in označenim dvostopenjskega ekspresivnega — konotativnega sistema. Smisel postane totalno imanenten čutnemu. Ekspresijo dojemamo neposredno, čeprav jo neogibno mediatizira kultura.

Film in z njim njegov avtor sta vezana na določen kulturni (kinematografski) sistem — jezik, še preden film postane delo, torej še preden je izgotovljen. Avtor najprej naletita na jezik drugih filmov. Tudi gledalec, ki hoče doživeti estetsko izkušnjo, se temu ne more izogniti.

Vendar avtorja ta „priučeni“ jezik ne utesnjuje. Potem ko se seznanijo z neko kodificirano sintagmatsko formo (sintakso), se svobodno odloči za sintagmatsko formo lastnega dela. Tako rekoč, „naprti“ si izbrano sintakso, to pa je seveda izrazito individualno in svobodno dejanje. Ustvari enkratno, neponovljivo, samo zanj značilen govor (*idiolekt, la parole*). Šele na tej ravni je moč začeti iskati sporočilo filmskega dela.

Zdaj lahko sklepamo o naslednjem: samo kot delo kot nekaj izgotovljenega, ima film značilnosti jezikovnega sistema, samo tedaj (*post factum*), ko je gledalcu „na razpolago“ kot estetski predmet (kar je nedvomno vezano na nekatere tehnične pogoje, ki jih zahteva predvajanje), lahko govorimo o njegovih homologijah z jezikovnim sistemom verbalne govorice; šele takrat postane ustrezen predmet semiološke analize, saj je semiologija veda o znakovnih sistemih. Toda prav kot delo in kot sistem je film nujno tudi individualen in ustvarjalno govor, v katerem se uveljavljajo številne konotacije (ekspresije). Govor in jezik sta v filmu pravzaprav identična. Protislovje se kaže v tem, da semiologija sicer mora obravnavati film ravno kot delo in sistem, hkrati pa ji je v tej vlogi nedostopen. Sama namreč ugotavlja, da se ji individualni govor ne prestopa izmika, tako da je večinoma zunaj njenega dosega.

Zdaj bi morala semiologija filma ponovno premisliti in natančneje opredeliti dejanski predmet svojega raziskovanja, česar pa v tem kontekstu ni storila. Po drugi strani bi morala filmska estetika, še posebej njena marksistična varianta, določiti svoja razmerja do rezultatov semioloških analiz, pri čemer načeloma ne bi smele zavračati možnosti tistega neeklektičnega medsebojnega dopolnjevanja, ki smo ga omenili na začetku. Seveda vsa ta vprašanja že presegajo okvir pričujočega zapisa. Naj poskusim le še na kratko označiti izhodišče za premislek o vlogi marksističnega pristopa k filmu. V nakazanem kontekstu sprejema ta misel filmsko delo zlasti kot ustvarjalni „govor“, in ne da bi ga zreducirala na njegovo komunikativno funkcijo, se mu mora posvetiti kot svojevrstnemu rezultatu človekove umetniške prakse, ki je v dvosmernem funkcijskem odnosu do družbe in zato relativno avtonomen del družbene totalitete.

esej

Biti filmski kritik

Pauline Kael

O Pauline Kael se govori v superlativih. Vznemirja nas s svojimi knjigami (*I LOST IT AT THE MOVIES, KISS KISS BANG BANG, GOING STEADY, CITIZAN KANE BOOK, DEEPER IN THE MOVIES*).

Bralci in recenzorji so si enotni, ko govorijo o njej, kot o velikem kritiku. Njeno pisanje je strokovno, bogato, globoko in referencialno. Kealova ne govori samo kot profesionalni poznavalec filma, ali s pozicij estetske odgovornosti, temveč predvsem iz subtilne osveščenosti o vlogi, ki jo ima film v našem življenju in kulturi — o celem sklopu stvari okrog kinematografije na način, ki je radoživ in odločen. Zato nam je ta gospa v letih, vseč z vso svojo lucidnostjo in šarmom dame, zlasti pa kolegice, katere pisanje spoštujemo, čeprav so nam po letih in direktnih občutjih intelektualne radovednosti bližji nekateri mlajši kritiki, katerih pisanja in znanja so sodobnejša.

Pa vendar smo se hoteli Kaelovi oddolžiti tudi iz pozornosti do generacije slovenskih kolegic, ki že dolga leta pišejo.

Pauline Kael je kritik v časopisu *New Yorker*, letos pa je bila članica žirije festivala v Cannesu. Ob tej priliki je nastal njen tekst „Biti filmski kritik“.

Na farmah severne Kalifornije, kjer sem se rodila (1919), razen v šoli ni bilo gledaliških predstav, bile pa so filmske. To se je seveda dogajalo pred pojavom televizije, ko je še radio predstavljal veliko novost. Moji bratje so skonstruirali radijski aparat — mislim, da so ga imenovali detektor — toda to se nam je zdelo prozaično v primerjavi z vesoljstvom, ki nam ga je odkrival kino v bližnjem mestu. Potem smo se preselili v San Francisco. Bila sem še majhna, toda ker sem bila v številni družini najmlajša, sem spremljala starše ter brate ali sestre vsakokrat, ko so šli v kino.

Šele ko sem se vpisala na kalifornijsko univerzo (filozofija), sem odkrila, da imam mnogo večji spomin za filme, kot večina mojih tovarišev. Vedno sem rada govorila o filmih s svojo družino in s prijatelji, a tokrat sem se zavedla, koliko pomembnejše je to bilo zame kot zanje. Do podrobnosti sem se lahko spomnila kaj sem videla v starosti štiri ali pet let, ko sem sedela staršem na kolenih, oni pa so mislili, da spim. Zaradi tega sem na univerzi imela težave s fanti. Tedaj so dekleta vodili v kino in od njih pričakovali, da bodo zadovoljne — ne pozabite, da so bile povabljene. Ko sem začela razpravljati, so se fantje, s katerimi sem šla, včasih začeli jeziti; če sem se preveč navdušila, je to postalo neprijetno. Zelo dobro se spomnim komedije bratov Ritz, *Kentucky Moonshine*. Tako glasno sem se smejala, da mi je prijatelj (kasneje je postal sodnik) dejal, da me ne bo nikoli več peljal ven. Prekinila sva najino razmerje in našla sem drugega „boy frienda“, ki je bil skoraj tako nor na film kot jaz.

Kasneje sem delala z Jamesom Broughtonom in Frankom Stauffacherjem v San Franciscu. Snemali smo eksperimentalne filme, toda z rezultati nisem bila zadovoljna in nisem hotela, da bi se moje ime pojavljalo v špici. V začetku petdesetih let sem začela pisati filmske kritike za lokalne radijske postaje in objavljati v filmskih in literarnih revijah, kot so *City Lights*, *Partisan Review* in britanski *Sight and Sound*. A morala sem skrbeti za otroka in da bi se laže preživljala, sem postala lastnik in direktor kina. Pet let sem izbirala program dveh med seboj povezanih dvoran, specializiranih za umetniške in eksperimentalne filme. Formula je imela naravnost fenomenalen uspeh, tako da se je nato pojavil cel val takoimenovanih „twin art house“.

1960. me je žalostila misel, da ne bom mogla znova pisati. Opustila sem posle in začela znova pripravljati oddaje in članke. 1965., po moji prvi knjigi *I lost it at the Movies*, so mi končno ponudili delo v New Yorku, kamor sem se preselila. Prvič sem se lahko preživljala kot filmski kritik: prej sem vedno morala hkrati delati kaj drugega, pisala sem ponoči. Rezultat — ostala sem ena tistih, ki čečkajo ponoči.

V začetku mi je v New Yorku trda predla. Bralci revij z veliko naklado niso bili navajeni mojih analitičnih, zelo natančnih kritik. Občutila sem tudi neznanski pritisk filmskih družb, katerih reklamni prispevek je bil zelo pomemben. Položaj se je še poslabšal, ko je skupina, ki je nadzorovala revije, začela nadzorovati tudi družbe. Toda ravno takrat

sem našla službo pri **New Yorkerju**, ki je neodvisen časopis, pri katerem so vedno odklanjali kakršenkoli vpliv oglaševalcev na uredniško delo. Mogoče se je zaradi mene časopis odrekel reklamam filmskih družb, a direktor publikacij, William Shawn, mi tega nikoli ni očital.

V Združenih državah filmske družbe organizirajo projekcije za novinarje, ki jih najbolj zanimajo. Kolikor je le mogoče, se izogibam tovrstnim uslugam, hodim v dvorane kot vsi ostali gledalci ali na običajne projekcije za tisk. Zelo rada grem v kino zvečer, in če je mogoče, s prijatelji. Po naravi sem družabna in zdi se mi nekoliko nenormalno, iti v kino sam ali ko je lepo vreme. Kako pišem? S svinčnikom. Doma, v mestecu v Massachusettsu. V New York pridem trikrat tedensko, da vidim filme.

Kako prideš k „New Yorkerju“

V desetih letih, odkar pišem za **New Yorker**, se je ameriški film zelo spremenil. Prvi film, o katerem sem pisala, je bil **Bonnie and Clyde**. To je bilo za novinarja zelo razburljivo obdobje. V filmu je bilo čutiti odmev spremembe mentalitete, ki sta jo sprožila vietnamska vojna in odkritja o Watergateu. Deziluzije in obup so se polagoma polastili filmov ob koncu šestdesetih let, epični optimizem westernov in akcijskih filmov je izginil. Režiserji, ki govorijo o senzibilnosti današnjih Američanov, s svojimi deli razkrivajo družbene napetosti — to so režiserji kot Francis Coppola, Robert Altman, Martin Scorsese. Celo komedije ne obravnavajo več tem, kako zaslužiti ali kako uspeti, ampak kako se izvleči iz iracionalnih situacij, v katerih se lahko znajdemo. To je izhodišče za Woodija Allena, Mela Brooksa, Paula Mazurskyja in druge.

Če primerjamo velike uspešnice izpred dvajsetih let — kot je na primer **White Christmas** (Beli božič) Michaela Curtisa — z današnjimi, nas najbolj preseneti prevlada protestantske etike v starih ameriških filmih. Junak je bil dober, izpopolnjen, in njegova krepost je zmagovala. Sedaj so junaki pogosto pasivni, zmedeni in raztreseni. Med najpomembnejšimi filmskimi ustvarjalci so mnogi katoliškega nazora (Coppola, Altman, Brian de Palma). Vzgojeni so bili v ideji greha in morda z občutkom, da se stvari ne bodo tako izboljšale, kot govorijo. S te strani so njihovi

filmi po duhu še bolj evropski kot filmi prejšnjih generacij.

Novi režiserji nas lahko zelo prizadenejo. Uporabljajo elemente rituala in poezije, v svoje filme vložijo mnogo strasti in samih sebe. Tehničnega mojstrstva najbolj dognanih stvaritev niso izgubili, dodali pa so mu novo bogastvo. Filmi kot **Mean Streets**, (Glavna ulica) **John Mac Cabe**, **Boter II**, **Taksist**, mrtvaška komedija **Carrie**, **Nashville**, in filmi Stevena Spielberga, vključno z **Žrelom**, so vse bolj nabiti z osebnimi doživetji. Oblikujejo se s kinematografsko energijo in izvirno vizijo njihovih avtorjev.

Možno je, da gledalci z nestrpnostjo pričakujejo filmskih kritik, kajti film je postal s svojo čutnostjo in liričnostjo tako vznemirljiv, da hočejo izvedeti, če so bili tudi drugi tako prizadeti kot oni. Nek založnik mi je dejal, da potem, ko je videl **Botra II**, ni mogel zaspiti, vrgel se je na poročila o filmu, da bi izvedel, če je bil še kdo drug tako pretresen, in tudi zato, da bi si pojasnil svoja lastna čustva. Ljudje so drugače reagirali ob **Zvezdni cesti** Lea Mac Lareya ali **Velikem prehodu** Kinga Vidorja. Novi ameriški režiserji in Evropejci kot Bertolucci s **Konformistom** in **Zadnjim tangom v Parizu** na določen način odgovarjajo za to popolno vključenost občinstva, ki se je nekoč pojavila ob velikih nemih filmih. Nekateri se sedaj skoraj bojijo iti v kino. A priori odklanjajo občutja, ki jih morda ne bi mogli obvladati, raje imajo banalnost čistega veselja v **Bratrancu sestrični** (Cousin cousine) kot šok v **Mean Streets**.

V kinematografiji Združenih držav verjetno še nikoli ni bilo toliko talentov. Ob tistih, ki sem jih omenila, so režiserji kot Hal Ashby, Michael Ritchie, Sam Peckinpah, Irvin Kershner, in scenaristi kot Robert Towne in Alvin Sargent. A producenti verjetno še nikoli niso bili tako nesposobni. Struktura filmske industrije se je razpustila do take mere, da industrije sploh ni več.

Zakaj producenti ne opravljajo svojega poklica

Celo v Hollywoodu zelo malo ljudi pozna imena odgovornih v studijih. Ker jih veliki šahisti stalno premeščajo, ne ostanejo na istem kraju več ko leto ali dve. Nimajo

torej časa, da bi se izučili svojega poklica, ne delajo načrtov za prihodnost, ker ne bi imeli časa, da bi se z njimi okoristili. Ker se zavedajo, da bi napaka lahko uničila kariero, tvegajo z vse manjšim številom filmov. Pogosto potem, ko so film dokončali, vanj ne zaupajo več in nič ne storijo za njegovo promocijo. Mnogih filmov sploh ni mogoče videti, ker distribucijske družbe ne vedo, kako naj jih pošljejo na tržišče. Veterani pa mislijo, da je njihovo delo končano, brž ko podpišejo pogodbo, pogodbo, ki navadno temelji na zvezdništvu, imenu režiserja in „ideji“. Podrejeni pri ustreznih službah še vedno lahko opozorijo na to ali ono slabost scenarija, vendar se odgovorni za pogodbe le zaradi tega redkokdaj vznemirjajo.

Toda kakšne možnosti ima film, ki ni narejen na podlagi dobre snemalne knjige? Celo veliki filmski ustvarjalci potrebujejo solidne scenarije. Pri drugo ali tretjerazrednih režiserjih razlika med popolnoma zanič filmom in nekoliko zanimivejšim izhaja skoraj vedno iz scenarija. Veliki filmi krepijo našo vero v filmsko umetnost. Toda dopadljiv, pomirjujoč film, bo zelo pogosto uspešen. Ni treba biti genialen, da postrežeš s skromnimi radostmi zabavnih in dobro narejenih filmov. To ne zahteva več kot organizacijo, instinkt ter potrpljenje in inteligenco. Te bi morali producenti imeti, tega primanjkuje v obdobju, ko je film v rokah trgovcev.

V Združenih državah le redki najboljši pisatelji pišejo scenarije, čeprav bi na splošno to želeli. Resen handicap je, da poslovni možje puščajo ob strani pisce, ki so v preteklosti delali pri filmu. Mladi scenaristi, ki so pravkar prišli iz filmskih šol, se radi naslanjajo na stare predloge. Ne prinašajo nikakršnih novosti, zadovoljujejo se s poznavanjem mojstrov in, natanko tako, kot se to že ves čas dogaja na televiziji. Če upoštevamo oblast velikih družb nad pomembnimi studiji in bojazljivost odgovornih, kaže, da ne moremo pričakovati njihove ponovne oživitve in razcveta. Verjetno se v najboljšem primeru lahko zgodi, da bodo mladi producenti in ustvarjalci sami, združeni v skupini okrog Coppole in Altmana, prevzeli oblast v svoje roke. Prevedel in

priredil **Brane Kovič**

Delovne naloge in programska zasnova sekcije filmskih kritikov in publicistov pri DSFD

Na pobudo upravnega odbora Društva slovenskih filmskih delavcev je bil 2. novembra 1977 izredni odčni zbor Selekcije filmskih kritikov in publicistov, na katerem so bila sprejeta Pravila sekcije (statutarni dokument usklajen s statutom ter dokument DSFD) v katerem je načrtana osnovna programska zasnova delovanja organiziranega selovskega pisanja o filmu in televiziji. Občni zbor je razrešil dolžnosti dosedanjo predsednico Mišo Grčar in za novega predsednika izvolil Toneta Freliha. V izvršni odbor selekcije pa še Viktorja Konjarja (tajnik) in člane Nevo Mužič, Silvana Furlana ter Majdo Knap.

Osmišljeno delovanje sekcije filmskih kritikov in publicistov pri Društvu slovenskih filmskih delavcev bi moralo – ob izhodišču, da je osnovna aktivnost članov sekcije vsestranska in strokovno kritična refleksija domače in tuje filmske ter televizijske ustvarjalnosti – zajemati realizacijo naslednjih programskih oziroma akcijskih sklopov:

1

Načrtno skrb za raven oziroma profil „filmskega kritika“, in sicer tako, da bi sekcija posvečala pozornost slehernemu posamezniku, vključenemu v njen sestav. Nujni sestavni deli te aktivnosti bodo: a) določanje kriterijev za status filmskega kritika oziroma publicista; b) programirano dopolnilno izobraževanje posameznikov; c) načrtno organiziranje posamičnih študijskih oblik, kot so seminarji, predavanja in odprte razprave.

2

Programiranje in organiziranje bodisi splošnih bodisi specializiranih posvetovanj, ki zadevajo ključne problemske sklope filma in televizije. V sestav tovrstnih manifestacij nujno sodijo tudi interdisciplinirane povezave med filmskimi književnimi, gledališkimi, likovnimi in drugimi kulturnimi delavci ter še posebej kritiki oziroma publicisti, kar je še posebej naravna potreba filmskega in televizijskega medija.

3

Stalno analiziranje vsebine, načinov in možnosti pisanja o filmskem in televizijskem dogajanju v posameznih sredstvih javnega obveščanja. Smisel take analize bo seveda v neposrednem angažiranju sekcije, da v časopisih, revijah, na radiu in na televiziji

uveljavi svoja spoznanja in svoje zamisli in s tem organizirano skrbi za strokovnost, angažiranost in kvaliteto filmskih in televizijskih kritik ter pisanja o vseh problemih s filmskega oziroma televizijskega področja.

4

Programiranje pisanja in sodelovanja pri izdajanju knjig, ki zadevajo filmsko ali televizijsko estetiko oziroma njun ustvarjalni razvoj. Sekcija bo morala delovati kot organizirani spodbujevalec tovrstnega pisanja, pri čemer bo posebnega pomena tudi njen delež pri urejanju možnosti in pogojev za tovrstno študijsko in publicistično delovanje, saj se mu za zdaj nihče izmed slovenskih filmskih kritikov ne more posvečati zbrano in načrtno.

5

Aktivno sodelovanje pri oblikovanju načrtov in realizacije domačega filmskega in televizijskega repertoarja.

Filmska in televizijska kritika sta se doslej ustvarjalnosti posvečala v glavnem samo post festum, nujen pa bi bil njen angažma tudi v fazi ustvarjalnih priprav.

V ta namen bi si morala sekcija zagotoviti stalna delegatska mesta v programskem svetu Viba filma ter v programskem svetu televizije, posebej še v sosvetu njene tekoče dramske produkcije in filmske redakcije. Na ta način bi bila sekcija neposredno vključena v razprave, ki zadevajo celotni programsko-ustvarjalni proces.

6

Sooblikovanje in soodločanje o domačem kinematografskem sporedu. V ta namen bi morala sekcija imeti svojega delegata tako v distribucijskem kot tudi v večjih kinematografskih podjetjih.

7

Aktivno organizacijsko, predvsem repertoarno sodelovanje pri uveljavljanju posameznih oblik filmskega gledališča ter drugih filmskovzgojnih ciklusov. Sekcija se bo morala angažirati kot nosilka repertoarnega izbora filmov za te namene, skrbeti pa bo morala tudi za objavljane ustreznih razlag izbranih filmov ter za sklenjeno organiziranje strokovno vodenih pogovorov po posameznih projekcijah.

8

Neposredno programsko delovanje v okviru slovenskega filmskega muzeja, arhiva in knjižnice. Filmski muzej je pomemben, čeravno zdaleč premalo izrabljen dejavnik za širjenje in uveljavljanje filmske kulture na Slovenskem. Sekcija si bo morala prizadevati za osmišlitev in načrtno kontinuiranost njegovih akcij, kot so razstave, študijsko obdelovanje zbranega gradiva in objavljane izdelanih študij, plasma informacij, povezovanje dela s sorodnimi institucijami in kar je še podobnega.

9

Povezava s filmskim oddelkom Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, kjer se šola tako kreativni kot publicistični filmsko-televizijski podmladek. Posebej pomembno bo redno soočanje sekcije s filmskim delom, ki ga realizirajo študentje Akademije, v nič manjši meri pa tudi priporočanje vsebine in smotrov posameznih študijskih nalog, ki jih bodoči filmski ali televizijski režiserji oziroma dramaturgi pišejo v okviru svojih seminarjev.

10

Načrtni transfer informacij in spoznanj od nas na tuje in iz tujine k nam. Gre za organizirane oblike prezentiranja naše

filmske oziroma televizijske izkušnje ter naših dosežkov tujim reprezentantom filmskega dogajanja (še posebej filmskim publicistom) na eni — ter za enako organizirane oblike prinašanja tujih izkušenj ali dosežkov k nam, na drugi strani. Poudarek velja pojmu organiziranost, saj so bila dosedanja pota filmskega transfera bolj ali manj spontana, zasebna, vsekakor pa premalo načrtna. To še posebej velja za udeleževanje slovenskih filmskih kritikov na posameznih tujih festivalih — ter zlasti za vsebino, vrednost in smotre takega udeleževanja. Sekcija bo morala organizirati načrtno udeleževanje svojih članov na posameznih festivalih ali podobnih filmsko-televizijskih manifestacijah, skrbeti za priprave in koordiniranost posameznih obiskov, preverjati njihove rezultate preko ustreznih poročil, še posebej pomembno pa bo načrtno — ne spontano ali zasebno — povezovanje s centri filmske ustvarjalnosti doma in na tujem, torej z organizacijami, institucijami in ustreznimi združenji filmskih publicistov. Ti in taki stiki so za zdaj bolj naključni kot načrtni. Sestavni del tako organizirane aktivnosti bo morala biti tudi sistematična informiranost javnosti o dogajanjih v svetu filmske in televizijske ustvarjalnosti, njegove estetike in njegove organiziranosti.

neznani

Kitajska skozi risane filme

Toni Gomišček

Čeprav smo v zadnjem času priča prave invazije proizvodov iz Ljudske republike Kitajske na „zahodno“ tržišče in lahko sproti spremljamo dogodke na Kitajskem preko časopisnih, radijskih in televizijskih poročil, vemo o tej več ko osemstomilijonski državi bore malo. Skoraj trideset let po dokončni zmagi kitajske revolucije in narodnoosvobodilne vojne (1959), je ta država še vedno velika in nerazrešljiva uganka za ves svet. To uganko zapletajo tako Kitajci sami, ki le redko odpro vrata kamnitega zidu senzacij željnim sodobnim misijonarjem evropske civilizacije, novinarjem, kot tudi vesti s Kitajske, ki se le rekodaj odrečejo telegrafskemu stilu poročanja in ki ne analizirajo pojavov v državi, ki na specifičen način v zelo specifičnih pogojih gradi povsem novo obliko družbe. O kitajski stvarnosti pa lahko vsaj malo izvemo z analizo njihovih risanih filmov, ki jih občasno lahko vidimo na specializiranih festivalih v Zagrebu, Annecyju, Cannesu, . . . Pričujejoče razmišljanje o Kitajski je torej poizkus analize sedanosti določene države skozi njene risane filme, njihovo vsebino in tehniko.

Kratka zgodovina

Prvi začetki risanega filma na Kitajskem so vezani na animacijo, namenjeno ekonomski propagandi, in segajo v leto 1924, v Šanghaj, ki je še vedno center „visoke šole“ animiranega filma. Do leta 1940 je bilo animiranih kakih dvajset filmov, ki so stilsko nekje med Disneyem in izročilom kitajske upodablajoče umetnosti (uporaba akvarelov, bogatega dekora, senc kot likov, papirnatih izrezljank). Po zmagi revolucije se je povečala produkcija, ki je vsebinsko sledila

dotedanji, predrevolucionarni. V drugi polovici petdesetih let, v času kolektivizacije kot prvega izmed večjih posegov k odpravljanju razredne neenakosti, pa je začela nova morala prodirati tudi v svet risanega filma in ostale oblike umetnosti. Vendar je bil ta proces počasen: Ji Ksinova šola je še vedno ustvarjala filme z „dobro“ buržoazno moralo, ki prevzame v svetu otroštva pojavno obliko boy-scoutizma. Tako so bile, na primer, pogoste zgodbe o otrokih, poštenih najditeljnih denarnic, ki iščejo lastnika izgubljenega simbola privatne lastnine, da bi mu vrnili „njegovo“, ali pa risani filmi tipa „Zakaj je vran črn?“, ki iščejo vzroke tega naravnega dejstva v kršitvi katoliško-protestantskih pravil in norm družbe meščanskega tipa. Iz tega obdobja naj omenim še risani film „Trije glavači iščejo svojo mamo“, ki bi ga lahko, obremenjeni z zahodnimi kriteriji očejevanja vsebine, označili kot „politično nedolžnega“, vrednega samega mojstra Disneya.

Šestdeseta leta so bila za Kitajsko leta številnih preizkušenj: Sovjeti so začeli gospodarski in politični pritisk, sledilo si je nekaj zapovrstnih slabih letin in naravnih katastrof, revolucija je prešla v novo fazo konsolidacije in nujne odprave negativnih pojavov (veliki skok naprej, boj proti sovjetskemu revizionizmu, kulturna revolucija 1966–69). Tudi risanemu filmu je bilo potrebno dati novo vsebino, odrešeno vsega nekitajskega, sovjetskega, evazionističnega. Ta proces, ki se je začel z „Ginsengovim duhom“, je dosegel vrh z „Malima stepskima deklicama“ in Malim trobentačem“ (slednji je bil 1973. leta prikazan na festivalu

v Zagrebu); tu mislimo seveda le na filme, ki so jih kitajske oblasti namenile prikazovati v tujini.

Vsebina

„Ginsengov duh“ predstavlja adaptacijo zgodbe iz ljudske mitologije in je še zelo, čeprav nerigorozno, moralizatorski: deček—sirota, prodan zemljiškemu bogatašu, postane njegov suženj. Gospodar ga karseda izkorišča in pretepa, dokler ne dobi deček zaveznika, ginsengov duh, s pomočjo katerega se z lahkoto upre in bori proti krajevnemu tiranu. Nastopajoči liki so vzeti iz kmetijskega okolja, zaveznik izkoriščenemu pa je še vedno neka metafizična sila (duh tudi pri nas znane rastline ginseng, ki ima baje čudežne lastnosti) in ne široke množice izkoriščanih same.

„Mali stepski deklici“ predstavlja neke vrste predhodnico proletarske kulturne revolucije, ki je za nekaj časa povsem zavrla izmenjavo gospodarskih in kulturnih proizvodov s tujino. Proizvodnja risanih filmov se je kajpak nadaljevala, toda kakšna je bila ta proizvodnja? Vsekakor je jasno, da je rdeča armada sprožila proces kritike vsega dotedanega delovanja, torej tudi ustvarjanja risanih filmov. Dela, ki niso „vzdržala“ kritike, so bila odstranjena s programa, oziroma so jih predvajali opremljena s kritičnimi pripombami ali kot predmet kritike same. Potrebno je omeniti, da je bila tovrstna kritika delno predhodnica samemu uradnemu začetku proletarske kulturne revolucije (1966) in da je kot rezultat kritik pekinške opere nastal prvi „revolucionarni“ balet, „Rdeči ženski oddelek“ (1964 — 65). Risani filmi, ki so nastali med proletarsko kulturno revolucijo oziroma po njej, so glede na prejšnjo produkcijo bolj rigorozni in včasih politizirani vse do ekscesa — seveda samo po merilih zahodne družbe oziroma tako imenovane evropske civilizacije! Opazna je tudi velika svoboda pri interpretiranju legend, zgodovine in elementov folklore. Poleg tega je odnos do preteklosti povsem različen: sedaj ne prikazujejo več samo posameznih epizod iz kitajske zgodovine, temveč hočejo „demonstrirati mehanizem“, prikazati torej sociopolitične značilnosti oseb, ne pa zgolj določeno abstraktno moralo, kar je v skladu s celotno borbo proti konfucijanskim konceptom. „Mali stepski deklici“ in „Mali trobentač“ sta bila, po dolgih letih zapore, prva

animirana filma, prikazana širši javnosti. To vsekakor ni naključno. Kitajci (t. j. njihova politična oblast) so tako hoteli sami, saj so sami odgovorni za prikaz svojih del svetu, če že ne v normalni distribuciji, potem vsaj na festivalih.

Nenaključnost tega izbora se kaže prav v tem, da je med „Malima stepskima deklicama“ in „Malim trobentačem“ revolucionarni premik. „Deklici“ sta v času svojega nastanka (1965) predstavljali nenormalen proizvod: zgodba pripoveduje o dveh deklicah, ki jima je bila zaupana v varstvo ovčja čreda komune in ki jo sami rešita pred snežnim metežem. Rešujeta torej kolektivno, družbeno lastnino, rešujeta ovce, nad katerimi nimata privatnolastninskih pravic. Proizvodnja, nastala med oziroma po proletarski kulturni revoluciji, še bolj načrtno prikazuje dejansko velikost dejanja, ki je bolj pomembno za skupnost kot za posameznika. Pripoved je sedaj, če ne vedno, pa vsaj pogosto, postavljena v čas državljanske vojne, ki postane od sedaj (torej od proletarske kulturne revolucije) dalje referenčni zgodovinski okvir. Seveda gre za revidirano zgodovino: državljanska vojna dobi kozmično razsežnost boja med starim in novim, čangkajškovi so prikazani z demonskimi obrazi, prispevek malih junakov k uspehu celotnega boja je mitologiziran (kar pa ni ravno samo kitajsko, saj isto povzdigovanje kratkohladih borcev v boju proti različnim narodnim zatiralcem poznajo tudi evropske kulture).

Vendar se naracija nikoli ne drži zgolj strmih vrhov v rokah upornikov; pogosti so prikazi čisto drugega sveta, sveta revežev, prizorišča vsakdanjega zatiranja kmečkih brezpravnih množic. Tedaj pripoved odvrže kolosalnost in grandioznost in postane, seveda še vedno po evropskih merilih, nekakšna božična zgodbica.

Vsa ta dela imajo torej didaktičen namen, ki ga nihče izmed Kitajcev noče zanikati, za razliko od Evropejcev, ki smo se navadili prikrievanja ideologije v (posebej otrokom namenjenih) zgodbah, saj se je potrebno ideologije v meščanskem, „neideološkem“ svetu, sramovati! Junaki kitajskih risank predstavljajo družbene heroje, ki ne vstopajo v legendo kot posamezniki, temveč kot simboli družbenih kreposti, kot arhetipi predanosti anonimnega posameznika družbi. V bistvu je



Mali trobentač, animacija s tehniko gvaša

Mali stepski deklici, animacija s tehniko akvarela

tista velika mobilizatorska tema, ki se deli na anekdotične tematike, tema boja. Najprej je to boj proti sovražniku, tako zunanemu (Japonci, Američani) kot notranjemu (stari zemljiški lastniki, vohuni, reakcionarji), nato boj proti naravi (naravnim katastrofam, morju, . . .) in končno boj za skupnost in družbo. V službi teh bojev je tudi spoznavanje rastlinstva in živalstva. Tehnologija bo tem odkritjem dala le še večjo učinkovitost. Otroškim očem se tako prikazuje podoba Kitajske, ki spominja na kompromis med stvarnostjo in idealom, na projekcijo prihodnosti dežele v njeno sedanost.

Grafizem

Čeprav spominja kitajska animacija na Disneyevo šolo, bi bilo zelo prenašljivo pojmovati kitajske risane filme kot „socialistično različico W. D. productions“. Kitajska usposabljalna umetnost ima predvsem povsem drugačen jezik izražanja in torej vrednotenja različnega grafizma. Obstajata dve glavni smeri: tradicionalna (podobna japonski), ki uporablja nežne vodene barve, in socialistična, ki uporablja močne tonalitete in tehniko olja in gvaša, ter kombinira velike površine rdeče in oranžne barve ter številne nanose nians zelene barve (posebej za pejzaže in uniforme). Vsak od teh stilov ima svojo posebno vlogo. Izjemno rahločuten tradicionalni stil je primeren bolj za analizo likov in objektov, služi pa

predvsem za obujanje trpljenja kitajskega ljudstva v preteklih časih. Sedanjost, polna veselih, nadobudnih, učinkovitih, anonimnih posameznikov mora svojo harmoničnost prikazovati seveda drugače, z bolj živimi in močnimi barvami, kar didaktično učinkuje kot ideal čiste, zdrave, preproste in brezskrbne mladosti (torej tudi prihodnosti). Posameznik se od svojih številnih bratov in sester razlikuje le po malenkostih, ki se kažejo na obleki ali v sicer ne preveč različni pričeski.

Kot kaže, se na Kitajskem še ni poglelo navdušenje nad ekspresionizmom, ki je sicer najprimernejši za prikazovanje tem železnega repertoarja: nasmejani proletarci, obnovljena polja . . . pri tem prikazovanju imitirajo celo (!) tehniko svetlobe in teme, uporabljajo trde črte, poltone . . .

Zaključek

V bistvu ni velike razlike med jasno, prvoplansko propagando v kitajskih risanih filmih (in ostalo, otrokom namenjeno literaturo), in subtilnimi ideološkimi idstozijami v svetu kapitalistične ideologije. Ne glede na to je način „izkoriščanja“ otrokove pripravljenosti in neučakanosti za vstop v svet iger

odraslih bistveno različen. Vzrok tej različnosti je v sami različnosti kultur (oziroma moral): na Zahodu so pravila in norme posredovane v negativni obliki (ne naredi tega, ne naredi onega, sicer . . .), v kateri je že Bog oče posredoval svoja „pričakovanja“ Mojzesu in njegovemu ljudstvu (ne preklinjaj, ne kradi, ne ubijaj . . .). O trok, pavloviziran s tem sistemom, začne sčasoma, kot odrasel človek, tudi sam zahtevati kazen za dejanja, ki se mu zde slaba. In če ne pride do dejanske kazni, se tako pavloviziran pripadnik družbe živcira (hvala, Sigmund!). Kitajci, ki vzvišeno ignorirajo židokristijanizem in njegove herojske in pozitivne modele. Sterilna samokritičnost je brezpredmetna, največji sovražnik vsakega človeka ni človek sam, temveč natanko določeni sovražnik, proti kateremu so vsi pripravljeni združiti v boju svoje sile. V teh junaških igricah, v katerih so mali postavljeni ob bok starejšim, so tudi oni, otroci, dejanski junaki, in ne kratkohlačniki, poslani v posteljo po Cik-Caku. Poleg tega Kitajci ne delajo razlike med spoloma: deklica pomaga pri delih na polju in drugje prav tako kot fantiček. Prav tako sprejema

pomembne in junaške odločitve. Včasih se izkaže celo bolj odločna od svojih vrstnikov. Kakor tudi kitajska ženska, ki dela enako (pravno) z moškim, za enak zaslužek; model ženske-dekle za družinskimi ognjiščem je odpravljen, odpravljena je žena-dekla-mati-varuška-ljubica (vsaj v modelih, ki jih posredujejo animirani filmi), ki kot speča Sneguljčica ali Trnjulčica čaka na prihod lepega viteza na belem konju.

Opomba

Ta poizkus analize predstavlja priredbo dveh člankov iz francoske revije FANTASMAGORIE (No. 6, leto 1976), in sicer „LA CHINE S'ANIME“ (Domonkos Szenes, str. 34 – 40) ter „ESTHETES EN CULOTTES COURTES“ (Boris, str. 41 – 43).

** Spomnimo se samo Ballile, malega junaka iz Genove, ki je — kot so fašisti prilagodili zgodovino — sprožil upor proti avstroogerskim okupatorjem upor proti avstroogerskim okupatorjem

Tudi v Jugoslaviji poznamo nekaj podobnih zgodb, vse od „klasičnega Kekca“ pa do kapetana Mikule Malog Slavka in Mirka (Nikad robom), junake iz Prezimovanja v Jahobsfeldu, itd.

neznani

Filmi v Avstraliji

Gideon Bachman

Avstralija je po površini enaka ZDA, vendar je po gostoti naseljenosti petnajstkrat manjša. Od nekaj več kot 13 milijonov Avstralcev jih 70 odstotkov živi v večjih mestih, kot so: Sydney, Melbourne, Brisbane, Adelaide in Perth. Po statističnih podatkih ima Avstralija 884 kinematografov, od teh 499 v večjih mestih, 385 pa na podeželju. Vstopnice so razmeroma drage (približno 40 naših dinarjev), kljub temu pa je obisk velik in Avstralija je na četrtem mestu na svetovni lestvici najpomembnejših filmskih tržišč.

Filmska proizvodnja v Avstraliji datira iz leta 1900, ko je bil tik pred združenjem šestih avstralskih držav posnet prvi celovečerni film „SOLDIERS OF THE CROSS“ – kulisna rekonstrukcija odrešeniške armade (Salvation Army) o krščanskih mučeniških.

Leta 1906 mu je sledil „THE STORY OF THE KELLY GANG“, s katerim je film dobil tudi prvega romantičnega junaka v osebi izobčenca Neda Kellyja.

Vendar je znanje, ki smo ga o Avstraliji pridobili s filmskega platna, zasluga filmov, ki so jih napravili tujci: „THE OVERLANDERS“ Harryja Watta (1946), „KANGAROO“ Lewisa Milestonea (1951), „BACK OF BEYOND“ Johna Heyerja (1953), „ON THE BEACH“ Stanleya Kramera (1959) in „THE SUNDOWNERS“ Freda Zinnemana (1960).

Starejši filmi, kot „THE FORTY THOUSAND HORSEMEN“ (1940) in „RATS OF TOBRUK“ (1944),

oba je režiral Avstralec Charles Chauvel, so si v svetu pridobili sloves predvsem zaradi – v vojnem času – popularnega zaveznika „z druge poloble“, pogumnega avstralskega puščavskega vojščaka. Avstralski film se ni nikdar pojavil na listah „desetih najboljših“ v filmskih publikacijah, kar sicer tudi ne zasluži.

Zgodovina avstralskega filma, ki je ne bomo podrobneje obravnavali, pač pa uporabili le kot izhodiščno točko, je posledica kolonialnega gospodarstva. Strokovnjaki – Američani in Angleži – so „prišli, videli, zmagali“ – to pomeni, napravili ameriške in britanske filme in pobrali dobiček. Možnosti za razvoj avstralskega sloga ni bilo – bili so sicer domači talenti, ki pa se niso mogli uveljaviti. Kulturna odtujenost, trgovska mentaliteta, geografsko ogromne, redko naseljene površine in potreba po hitri amortizaciji dobička tujega kapitala – vse to je avstralskemu filmu onemogočilo večji vzpon.

Naslovi starejših nemih filmov: „MATES FROM MURRUMBIDGEE“ (1911), „THE SWAGMAN'S STORY“ (1914), „THE MAN FROM KANGAROO“ (1918), „A GIRL OF THE BUSH“ (1921), „THE DINKUM BLOKE“ (1923), „THE BIRTH OF WHITE AUSTRALIA“, so sami po sebi precej zgovorni, medtem ko nekateri filmi iz tega obdobja že izstopajo z zaznavanjem prostora in okolja in z nenavadno mešanico realizma in sentimentalnosti – „THE SILENCE OF DEAN MAITLAND“ (1914), „THE SENTIMENTAL BLOKE (1919), „SUNSHINE SALLY (1923) in zlasti „FOR THE TERM OF HIS NATURAL LIFE (1927).

Imena režiserjev, ki so ustvarili te filme, so znana ne zaradi filmov samih, temveč zaradi načina in razmer, v katerih so bili filmi posneti. Vsak film je predstavljal nov začetek, lahko bi rekli čudež. Nikakršne kontinuitete ni bilo, zato se ni mogla razviti tradicija. Domače financiranje ni bilo koordinirano, prednost je imel tuj denar – in tuje ideje.

Avstralski režiserji Charles Chauvel, Ken G. Hall, Norman Dawn, Raymond Longford in Lawson Harris so v 30. in 40. letih ustvarjali stereotipne filme: o raziskovalcih, o življenju v goščavah, o prijateljstvu, o življenju na ovčjih farmah itd., in sem ter tja poskušali ustvariti pustolovske filme z angažiranjem domorodcev, tako imenovanih avstralskih črncev. Nekatero teme, na primer o narodnem junaku Nedu Kellyju, pa preganjajo avstralski film praktično že od njegovega začetka in stereotip avstralskega filma se je porodil prav tu. Razen redkih izjem ne moremo govoriti o kakih večjih umetniških dosežkih.

Leta 1972 je Whitlamova laburistična vlada prevzela krmilo v avstrijski politiki in tako prekinila 23-letno vladanje liberalne, desničarske stranke. Ta se je v svojem času za kulturo in umetnost zelo malo zanimala, čeprav je leta 1970 pregledala stanje filmske proizvodnje in priporočila finančno pomoč. Rezultat je bil osnovanje Australian Film Development Corporation (Združenja za razvoj avstralskega filma), ki je v štirih letih delovanja vodil financiranje 54 filmov in 42 TV filmov. Združenje sta pod Whitlamom zamenjala Australian Film Commission (Avstralska filmska komisija) in Film and Television Board (Odbor za film in televizijo).

„Commission“ daje posojila do tretjine sredstev, potrebnih za snemanje celovečernega filma, „Board“ pa je do nedavnega subvencioniral sektor eksperimentalnega in kratkega filma. D otacije so bile dodeljene stotinam filmskih ustvarjalcev, kar je kmalu obrodilo prve sadove. Omenimo film „THE SINGER AND THE DANCER“ v režiji Gilla Armstronga, ki je požel velika priznanja na mednarodni ravni. Zdaj pa že pripravljajo osnutke, ki predvidevajo združitev „komisije“ in „odbor“, kar pa bo verjetno povzročilo nadaljnje komercializiranje, saj je osnovno načelo „komisije“ spodbujati predvsem komercialno smer. Želja po osnovanju prave, resnične avstralske kinematografije je velika. Za to se zavzema med drugim South Australia Film Corporation (Filmsko združenje južne Avstralije), v produkciji katere sta bila posneta dva avstralska zelo uspešna filma: „PICNIC AT HANGING ROCK“ v režiji Petra Weira in „SUNDAY TOO FAR AWAY“ v režiji Kena Hannama; ter filma „FOURTH WISH“ Dona Chaffeya, ena redkih sodobnih zgodb v avstralskem filmu, in „STORMBOY“ Henrrya Saffrana.

Stanje se torej spreminja; avstralski film je bil lani zastopan na festivalih v Cannesu, Edinburghu, Locarnu in Mannheimu s številnimi filmi. „PICNIC AT HANGING ROCK“ je v šestih mesecih po premieri ustvaril 2.000.000 A\$/ (avstralskih dolarjev) in s filmom „JAWS“ prevzel vodstvo v avstralskih kinematografih. Sledila sta filma „CADDIE“ v režiji Donalda Crombieja in „DEVIL'S PLAYGROUND“ Freda Schepisija, ki je pobral praktično vse nagrade Avstralskega filmskega inštituta.

Cenijo, da je za izdelavo avstralskega celovečernega filma danes potrebnih od 300.000 do 450.000 A\$/ (ali več). Da bi ne bi bilo izgube, mora film — po običajni avstralski distribucijski praksi — zagotoviti najmanj od 800.000 do 1.000.000 A\$/; kot v večini držav je izračun opravljen po domačem dohodku, dohodek iz drugih dežel je seveda zaželen, vendar nezanesljiv. Avstralija nima velikih filmskih zvezd; Jack Thompson je verjetno edini in nastopa skoraj v vsakem filmu, Australian Film Corporation je, na primer, pred kratkim

zavrnila načrte Antonionija, ker bi samo honorar za nastop Geneq Hakmana zadostoval za izdelavo treh filmov.

V Astraliji je precejšnje zanimanje za „resen“ film. Imajo pet filmskih festivalov, po eden v vsakem od večjih mest, od katerih sta festivala v Sydneyu in Melbournu najkvalitetnejša. Perth in Adelaide celo plačujeta za udeležbo filmov — edinstven primer v svetu festivalov, ki prav lahko prej ali slej sproži novo tendenco. Festivali se pojavljajo v vse večjem številu po vsem svetu, medtem ko za kvalitetne filme tega ne moremo trditi in možnosti, da bi se pojavili na filmskem platnu, so večkrat manjše zaradi načina distribucije. Še več, najboljši filmi sydneyskega festivala — šest ali osem jih je — so po prvi predstavi prikazani na vseh festivalih avstralske celine; kar je verjetno najboljši primer za izpopolnitev festivalskega kulturnega poslanstva.

Pred tremi leti so v Avstraliji ustanovili tudi nacionalno filmsko šolo. Na leto jo zapusti 25 diplomantov, usposobljenih za TV in filmsko delo. Poleg tega je tudi nekaj univerz organiziralo filmske tečaje — v kratkem času, ki sem ga preživel v Avstraliji, sem predaval na dvanajstih tečajih, in to skupinam navdušencev, ki sicer niso bili vselej seznanjeni z najnovejšimi dogajanjem, vendar pripravljani, da sprejmejo in vsrkajo kakršnokoli novost.

V Avstraliji so ustanovili tudi klube (delno jih financira Odbor za film in televizijo), ki podobno kot ameriški in britanski klubi razpolagajo s svetovno znanstvenimi in pomembnimi filmi (na 16 mm traku) in jih dajo na voljo tistim, ki i jih zanimajo eksperimentalni, politični, avantgardni, underground, animirani kratki filmi ter celovečerni filmi. V to delo sta vključena tudi National Film Theatre of Australia in National Film Library v Canberri. „Odbor“ financira tudi Cinema Papers, vodilno avstralsko filmsko revijo.

Statistike o subvencioniranju v Avstraliji govore precej prepričljivo: državni subvencijski program vključuje 19,4 milijone A\$/ za podporo umetnosti, vključno s 3,5 milijona A\$/ za filmsko šolo, 7,2 milijona A\$/ za Australian Film

Commission, 4 za National Library in 3 za administracijo. Na prebivalca znaša ta izdatek za umetnost nekaj manj kot 3 A\$/ na leto.

Zanimanje za film kot umetnost je v Avstraliji precej mlado. V preteklosti se niso trudili, da bi filme ohranili in na film niso gledali kot na pomembno zgodovinsko gradivo. Joan Lang, ki je napisala scenarij za „CADDIE“, pripoveduje, kako so med snemanjem filma „FOR THE TERM OF HIS NATURAL LIFE“ leta 1926 za sceno goreče ladje uporabili neko staro barko, jo naložili s stotinami starih celuloidnih filmov ter vse skupaj zažgali. Filma ni nihče jemal resno. Bilo je skoraj brezsmiselno biti kreativen: „Nihče nas ni maral, nihče nam ni hotel finačno ali kako drugače pomagati.“

Seznam, ki je izšel pred sydneyskim festivalom leta 1975, našteva 247 nemih in 193 zvočnih celovečernih filmov, vključno s filmi, ki so jih v Avstraliji posneli tujci. Med leti 1972 in 1975 je po podatkih AFC (Australian Film Commission) bilo posnetih še deset celovečernih filmov in štirinajst filmov, ki naj bi bili dokončani v letu 1976. Do danes torej skupno 217 zvočnih filmov.

Statistike pa nam odkrijejo tudi drugo plat. AFC „ponosno“ ugotavlja, „da je bilo do leta 1947 napravljenih 68 filmov, ki so jih financirali in napravili izključno Avstralsci“. Ker je bilo med letoma 1947 in 1975 (do datuma, ko so bile objavljene statistike) posnetih 121 filmov, nam preprost izračun pokaže, da je med leti 1900 in 1947 bilo od 319 filmov le 21 % avstralskega izvora — temeljni problem bolezni avstralske filmske industrije.

POMEMBNEJŠI FILMI

Naslovi filmov, ki so v zadnjih letih prispevali k vzponu avstralskega filma:

- 1971 WAKE IN FRIGHT (Ted Kotcheff)
- WALKABOUT (Nicolas Roeg)
- 1972 ni pomembnejših, kvalitetnejših
- 1973 filmov
- 1974 BETWEEN WARS (Michael Thornhill)
- 1975 SUNDAY TOO FAR AWAY (Ken Hannam)



PICNIC AT HANGING ROCK
(Peter Weir)
CADDIE (Donald Crombie)
1976 DEVIL'S PLAYGROUND
(Fred Schepisi)
MAD DOG MORGAN
(Philippe Mora)
THE TRESSPASSERS
(John Duigan)

To je moj lasten kritičen izbor, Avstralci, na primer, pa cenijo še dva režiserja, ki ju na mojem seznamu ni. To sta Bruce Beresford in Tim Burstall, Busce Bererford, že dolgo živi v Veliki Britaniji, kjer je bil sekretar British Film Institute Production Board ter Tim Burstall. Je režiser pustolovskih filmov o Barryju McKenziju, od katerih sta dva dokončana (in kolikor toliko uspešno prodana). Škoda besed!

S Timom Burstallom pa je drugače. V Avstraliji ga namreč cenijo kot enega najbolj talentiranih filmskih režiserjev, vendar naj dodam, da je tudi eden najkomercialnejših! Njegova dela — „STORK“ (1971), „ALVIN PURPLE“ (1973), „PETERSEN“ (1974), „END PLAY“ (1975) in „ELIZA FRASER“, ki ga je snemal, ko sem bil v Avstraliji julija lani — iščejo pot med popularnostjo in obrtjo. Njegovi filmi so čez vse popularni v Avstraliji; Burstallov talent je sicer neovrgljiv, čeprav mnogi kritiki obžalujejo njegove kompromise. Njegovi filmi med drugim vključujejo — kot novost za Avstralijo — seksualne teme. Burstall je eden redkih avstralskih režiserjev, ki tematsko sega v sodobnost.

Ted Kotcheff in Nicolas Roeg pravzaprav nista Avstralca, verjetno pa je, da sta prav zaradi tega sposobna „videti“. Nedvomno sta filma teh režiserjev za nepristranskega opazovalca najbolj ekspresivna, saj sta prikazana s tipičnim avstralskim občutkom za naravo, svetlobo, razdalje, izoliranost, za življenje živali in osamljenost.

„WALKABOUT“ je zgodba o dečku in njegovi sestrici, ki sta po smrti očeta prepuščena puščavi. Zgodba časovno ni opredeljena, zato jo lahko postavimo v sodobnost. Kot večina avstralskih filmov je tudi ta posnet v goščavi in širokih prostranstvih ter zato neogibno in romantično ustvarja nostalgijo in občutek preteklosti.

„WAKE IN FRIGHT“, leta 1972 preimenoval v „OUTBACK“ za prodajo na evropsko tržišče, je režiral kanadski režiser Ted Kotcheff. Zgodba se dogaja v majhnem podeželskem mestecu in pripoveduje o učitelju, ki vse bolj podlega uničujočemu, navideznemu „prijateljstvu“ in odtujenosti v fizičnem in širšem smislu. Težišče filma je Tiboonda, šola in obenem točilnica na šest meterskem lesenem železniškem peronu, kjer se kakršnikoli občutki utapljuje v alkoholu in kockanju. Stik med ljudmi je tako rekoč nič, pobijanje kengurujev predstavlja zabavo, seksualni odnosi pa so omejeni le na „rotacijo“ z edinim dekletom v kraju. Donald Pleasance. Chips Rafferty (v svoji zadnji vlogi) in Jack Thompson posebljajo to osamelost. Mogoče je to pogled tujca na Avstralijo, vendar moram reči, da daje od vseh avstralskih filmov, ki sem jih videl, najmočnejši občutek avtentičnosti. Na splošno ga tudi priznavajo kot film, ki je začel avstralsko filmsko renesanso.

Ostalih šest filmov iz mojega izbora, so filmi preteklosti. Ker je bilo o njih že precej napisanega in povedanega, se bom tu omejil le na nekaj osebnih vtisov. Po mnenju Kena Wattsa, direktorja Australian Film Commission, so ti filmi uspešni, ker so bili sposobni učiti Avstralce spoznavati same sebe. Tendenca zadnjih let je upadanje filmske industrije — vsaj tako govorijo statistike o obisku v kinodvoranah — in ta tendenca se še nadaljuje. Svetle točke predvajani v letu 1976 naj bi bile „JAWS“, „ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST“ in sedaj „PICNIC AT HANGING ROCK“ ter „CADDIE“. Prvikrat v avstralski zgodovini so se domači filmi uspešno kosali s tujimi proizvodi na domačem trgu.

Dejstva, da so zgodbe teh šestih filmov povzete iz avstralske preteklosti, ki je sicer precej kratka, ni moč racionalno pojasniti, razen da se ujema s trenutno usmeritvijo. Primer je TV nadaljevanka „POWER WITHOUT GLORY“, po romanu socialističnega pisatelja Franka Hardya. Zgodba se odvija v avstralski „pustolovski“ preteklosti in prikazuje bogataša, ki je v 20. in 30. letih gospodoval v industrijskih poslih. Na TV zaslonih jo prikazujejo že 26 tednov brez kakršniholi znakov, da je zanimanje upadlo. To je mogoče dober znak, saj lahko pomeni, da so Avstralci prepoznali avtonomijo v smislu njihove lastne tradicije. Vendar po drugi

strani tovrstni film ne prispeva pravi ničesar k razumevanju avstralske sedanosti.

Najboljši med temi šestimi filmi je po mojem mnenju „CADDIE“, prepričljivo čistokrvni avstralski film, ki dovljuje vpogled v poviktorijanska leta depresije v še vedno predvsem kolonialni družbi. „SUNDAY TOO FAR AWAY“ je vsekakor najboljši od tistih filmov, ki nam prikazujejo človeka, ujetega v skupino ljudi, daleč od civilizacije. V nasprotju z amerškimi ekvivalenti, ti filmi ne prikazujejo nikakršnega heroizma; so v bistvu horizontalne strukture, to so filmi o ogromnih prostranstvih, o puščavi, prijateljstvu in samoti. Okvir zgodbe „SUNDAY TOO FAR AWAY“ je začetek štrajka. Film hoče prikazati sile, ki ženejo človeka v osamljenost in ki hkrati izkoriščajo njegove potrebe ter njegovo telesno moč. Film sega v dobo pred 25 leti in ni videti, da bi se stanje do danes bistveno spremenilo.

„PICNIC AT HANGING ROCK“ in „DEVIL'S PLAYGROUND“ sta postala tisto, kar za Avstralijo pomeni kult. Obravnava viktorsko malomeščanstvo, ozkosrčnost in frustriranost, torej temo, ki so jo v 70. letih filmi z vsega sveta nešteto krat uporabili. Avstralski ekvivalenti niso bistveno drugačni, razen da so bili narejeni v Avstraliji.

Nedvomno sta Peter Weir in Fred Schepisi s svojim delom dokazala sposobnosti in prikazala začetke novega sloga. Del uspeha teh filmov moramo pripisati pripravljenosti avstralske javnosti, da film sprejme. Zdi se, da je vzdušje tako, da želi filmom uspeh — kar sicer ne pomeni kvalitete, vendar jo tudi ne izključuje.

Lep primer takega površinskega, vendar dobičkonosnega sprejemanja je „MAD DOG MORGAN“, ki mu je nekdo na festivalu v Cannesu v šali poudaril nagrado „za najboljši western leta“. Philippe Mora sicer ni prvi, ki je uporabil zgodbo uporniškega izobčenca, žrtev britanske krutosti. Leta 1911 je Alfred Rolfe, eden najplodnejših filmskih pionirjev, izmolzel ta mit z manj truda v filmu „DAN MORGAN — NOTORIOUS AUSTRALIAN OUTLAW“. Morajev junak je večji kot življenje, večji kot sam mit, večji kot drugi filmi, dražji (ponosno) in na koncu tudi — bolj razočara. Film je verjetno uspel spriči velikega povpraševanja — v zadnjih letih — po filmski krutosti. Upam, da se Philippe Mora, čigar „SWASTIKA“ je zastopala Veliko Britanijo na festivalu v Cannesu leta 1973 in čigar „BROTHER, CAN



*Piknik
na Hanging Rocku, režija Peter Weir*



*Caddie,
režija D. Crombie*



YOU SPARE A DIME? " predstavlja malo mojstrovino kot dokumentarni kolaž osameriški depresiji, za tako komercialno izletništvo ne bo pogosteje odločal.

Film „THE TRESSPASSERS“ je nekaj popolnoma drugega. John Duigan je postavil pokrajino — priljubljeno in pomembno sestavino avstralskega filma — ob stran in jo zamenjal s psihološko o topografijo; film prikazuje odnose med dvema ženskama, katerih nasprotni duševnosti prideta do konflikta na opusteli plaži. Čas dogajanja ni opredeljen, kar tudi ni bistveno. Seks, razpoloženja in čustva medsebojno delujejo; končno nam je avstralski film prikazal, kako malo so naši notranji konflikti odvisni od geografije.

Ogledal sem si tudi dva druga filma: „THE SINGER AND THE DANCER“, malo mojstrovino izredno nadarjene Gilla Armstronga, o osebnem uporništvu, in „PURE SHIT“, o drogah in pohipijevskih izgubljenosti. Zdi se, da si vsaka država prizadeva posneti vsaj en film te zvrsti. Kanadski „HIGH“ pa tudi „PURE SHIT“ ne prispevata ničesar o spoznavanju dežele, v kateri sta bila posneta, izpričujejo kvečjemu najmanj karakteristična posnemanja ameriških in britanskih socialnih katastrof.

Nekaj kritičnih zaključkov

Avstralijo sem zapustil s toplim občutkom naklonjenosti. Po 70 letih poskusov je avstralska filmska industrija na pragu zavetja lastnega položaja v svetovni kinematografiji. Naj poudarim „na pragu“, saj to, kar sem videl, pomeni, da „avstralska kinematografija“ ne obstaja. Zaradi tega sem članek naslovil „Filmi v Avstraliji“. Tista magična sestavina, ki ustvarja kinematografijo, je še vedno odsotna.

Kar me najbolj preseneča o filmih, narejenih v Avstraliji, je, da so filmi tako medli. V avstralskem filmu ne najdeš tistega gorečega osrednjega zanimanja in vključitev v epoho, iz katere izvira. Najboljši filmi so zgodovinski; celo relativno sodobne zgodbe so z nekaj izjemami postavljene v obdobje izpred 25 let. Gledišča so nepristranska: kjer obstajajo konflikti, so ti le navedeni.

Praktično vse dežele s filmsko industrijo prej ali slej dosežejo obdobja sprememb. Te se najčešče pojavljajo ob prepadnih točkah socialnega neravnotežja. Italijanski neorealizem, francoski novi val, quebeški filmi v Kanadi in kratki

filmski razcvet v Češkoslovaški — da omenim samo nekaj očitnih primerov — so imeli nekaj skupnega: njihovi filmi so bili cenejši kot tradicionalni, vsebovali so lahko razločljivo, vsakdanjo dejanskost, borili so se za svobodno izražanje zatiranih idej in za nove, popularne sloge, njihov duh je odseval boj za obnovo in enostavnost. Ni bilo pomembno delati filme, pač pa, kaj je bilo z njimi izraženo.

Vprašanje je: ali so v sedanji politični, socialni, ekonomski, psihološki in geografski situaciji Avstralije ugodne razmere za resničen razcvet filmske umetnosti?

Filmi, ki sem jih gledal, so mi vsekakor približali Avstralijo, vendar mi je potovanje po Avstraliji tudi odprlo oči o filmih samih. Avstralska pokrajina daje poseben občutek prostorski, ki ga prej nikjer in nikdar nisem občutil, in izžareva samosvojo svetlobo, ki se zdi enkratna v svoji krhki horizontalnosti in prozornosti. Življenjski ritem je rezultat tega in pa razprostranjenosti, ki jo je težko opisati, katera pa, se zdi, je v osnovi zelo „nefilmska“ lastnost. V Avstraliji ni moč ničesar skrajšati ali abstrahirati, objeti moraš cesto v vsej njeni dolžini, vsrkati prah vse kilometre, izkopati globoke vodnjake v duše redkih popotnikov. Po drugi strani, ali ni kinematografija spretnost, ki zgošča, ki se zanaša na izvlečke, ki krajša in pospešuje naša zaznavanja?

Zdrav odnos do ekonomskih dejavnikov je eden osnovnih pravil te najdražje obrti, vendar če bi hoteli povedati kakršnokoli pravilo iz osemdesetih let filmske zgodovine, bi ugotovili, da število prodanih vstopnic končno niti ni tako pomembno. Verjetno se gibljem v nevarnem območju, saj mi ne bo uspelo definirati, kakšen bi avstralski slog lahko bil. Dežela je edinstvena in neomadeževana. Ljudje, ki živijo v sožitju s to prostrano deželo, se vam resnično približajo.

Osnovnega tkiva filmov, ki sem jih videl — in ponoviti moram, da sem jih videl le malo — se ne da preprosto definirati. Mnogo gradiva je podanega na dlani in brez globlje razlage ter razmišljanja — rudarji, vzniki tovarnjakov, delavci, ki strižejo ovce itd., ki kockajo in se opijajo s pivom, le kako so vsi ti zašli v to slepo ulico — zato mislim, da so za avstralskega gledalca ta vprašanja odveč. Vendar je bilo razen neogibne topografije raziskanih zelo malo stilističnih dimenzij. Škoda, saj so možnosti zares velike.

Menim, da je bistvo filmskega ustvarjanja v „identiteti“ in v odnosu med ustvarjalcem in njegovim subjektom. V Avstraliji obstaja vrsta zgočih problemov: od odnosa do avtohtonih avstralskih prebivalcev do vprašanj, ki zadevajo položaj žensk, od geografskih problemov pa do socialnih, ki jih ti povzročajo. Mogoče je napačno razporejati te ugotovitve tako kategorično, vendar sem prepričan, da ima človek, ki izpričuje gledalcu njegovo lastno družbo, njegove prijatelje, njegov lastni materialni svet in s tem njegove konflikte, večje možnosti za odziv. Do danes so bili ti problemi obravnavani le v kratkih in osebnih filmih.

Če primerjamo zdajšnje filme z zgodovinskim gradivom, je očitno, da je nekaj korakov le bilo storjenih pri ustvarjanju razločne identitete. Vprašanje pa je, ali so bili ti koraki napravljeni zavestno, ali je smisel identitete, sloga, vdanosti in ljubezni na nacionalni ravni iskana aktivno. Nekateri od Avstralcev, s katerimi sem se pogovarjal, priznavajo potrebo za takim iskanjem, vendar pa večkrat ti niso imeli takih možnosti. Ekonomsko so avstralski filmi že doživeli nekaj prepородov — upajmo, da bodo tokrat dosegli nekaj več . . .

prevedel **Henrik Ciglič**

avtorji

Veliko gledališče Carlota Saure

Rafael Miret Jorba

*Življenje nas utruja,
izpridi in postara*

(iz filma *Elisa, vida mia* – *Elisa, življenje moje*)

Po izjavah samega Saure se je tudi „*Elisa, vida mia*“, kot pač večina njegovih filmov, porodila iz neke slike. In sicer iz fotografije, na kateri sta Dona O'Neill (žena Charlieja Chaplina in mati Geraldine Chaplin) in njena mati. Slika je izžarevala skrivnostni čar ter mu ustvarjala predstavo o materi in hčerki, ki se srečata po dolgi ločitvi. Geraldine mu je predlagala, naj to prvotno zamisel spremeni ter vlogo matere zamenja z vlogo očeta, glede na to, da Saura boljše pozna moško kot žensko psihologijo. To je tudi tema filma: oče in hči se po večletni ločitvi ponovno srečata, vendar sta to osebi, ki jima ni nikoli uspelo, da bi druga drugo „spoznali“.

Saura je to razmerje dramatsko izoblikoval v zgodbi, kjer se v brezhibni pripovedni nepretrganosti prepletajo različna obdobja in mesta dogajanja, resničnost s fikcijo, spomin z domišljijo. Ta sklop izbranih elementov je v funkciji čara, ki sledi iz njih, in predstav, ki jih lahko vzbujajo pri gledalcu. V tem pogledu je očitno, da Saura v svojih zadnjih delih (*La prima Angelica*—*Sestrična Angelica* in *Cria Cuervos*—*Gad na psih*) ni upošteval simboličnih iger in pripovednega sistema „v ključu“, ki jih lahko prevedemo v konkretna dejstva in osebe. Tega smo namreč vajeni iz Saurinih prejšnjih del. Saurov psihološki intimizem je postopoma dosegel svoj vrh, in sicer v filmu „*Elisa, vida mia*“, ki je nedvomno njegovo najbolj hermetično delo, o čemer je bilo že dosti govora.

Proces stilističnega „očiščevanja“ ni bil samo tematske narave, temveč ga je spremljala tudi ustreznost oblika,

začneš s filmom „*Cria cuervos*“ je Saura povsem odgovoren tako za vsebino kot za snemalno knjigo svojih filmov, in to v taki meri, da odtlej ne upošteva več originalnih glasbenih tem, zaradi česar vključuje samo tiste glasbene teme, ki jih je izbral po svojem okusu. Prav tako, začeni s filmom „*Cria cuervos*“, vrstni red sekvenc povsem določa snemalna knjiga in ne mesto snemanja, kakor je v navadi.

Kar zadeva tehnično ekipo, Saura navadno vedno sodeluje z istimi osebami. To počne že od leta 1965, ko je snemal film „*La caza*“ (*Lov*) (tedaj se je Saura prvič srečal s producentom Querejetom). Izjemno je napravil le v dveh zadnjih filmih, ko je bil vodja fotografije Teodoro Escamilla, ki je nadomestil Luisa Cuadrada (Escamilla je bil Cuadradov operater, tudi on že od filma „*La caza*“). Ta dejstva nimajo le navidezne anekdotične vrednosti, temveč jih moramo upoštevati, da bi mogli razumeti veliko homogenost Saurinega opusa. S tem si Saura prizadeva doseči tisto, kar ponavadi imenujemo „osebno veselje“. Taki poizkusi filmskega ustvarjalca neizogibno izpostavijo filmski kritiki, obenem pa je to najbolj jasen dokaz, da lahko določeno zvrst filmskega ustvarjanja enačimo z njenim ustvarjalcem in da zato lahko ločimo od drugih. Skratka s Saurovim filmskim ustvarjanjem se lahko strinjamo ali pa ne, vendar nihče ne more zanikati njegove natančnosti v vsem; od obdelave snemalne knjige do pozornosti, ki jo posveča glasbi in fotografiji, iz česar sledi miren, premišljujoč, pripovedan in duhoven ritim, ki je za Sauro značilen.

Saura pripovednik

Vsi vemo, da aragonski režiser ljubi čar in omamo, ki sta značilni za

zagonetne osebe in situacije (s tem si dejansko lahko razlagamo uspeh literature kriminalne zvrsti — tudi najslabše vrste). To nagnjenje je Sauro vzpodbudilo k temu, da vsakič uporabi vse več pripovednih smernic, kar je zopet značilno za ustvarjalce, ki so povezani z *nouveau romanom* (Resnais, Duras, Robbe-Grillet). Tako kakor oni, ima tudi Saura rad notranji monolog in glasbo v čarobni funkciji vodeče niti pri akciji in združevalnega elementa različnih časovno-krajnih koordinat.

Luis in Elisa, oče in hči, predstavljata mešanico objektivne resničnosti in neracionalne podzavesti ter popolno vrsto racionalnih izkušenj in neposrednih čustvenih spoznanj. Sta bitji, zajeti v edinstvenem prostoru, ki se bosta prepustili čudni igri razdvojitve in spreminjanja osebnosti, pri čemer bodo nastale situacije in razmerja (oče/punčka; mož/žena), do katerih je že prišlo, do katerih bo prišlo in do katerih bi včasih utegnili priti. V surrealnem breznu Saurovih pripovedi so nenehno prisotne pošastne prikazni podzavesti, ki je potlačena. V filmu „*Elisa, vida mia*“ pa so prisotne pošastne more vsakdana, to so prepiri, stiske, neprijetnosti in strah, ki se jasno zrcalijo v sanjah in domišljiji.

Film je usklajena kombinacija časa, spomina, samote in smrti, osnovni ton filma pa je dvoumje. Dvoumni so spomini, ki jih piše Luis, še prav posebno tisti, ki se nanašajo na hčerko in ki jih Luis piše v obliki njenega dnevnika. Ravno tako je dvoumno, da biva Emilia tako v očetovi podeželski hiši, kjer on vodi samotarsko življenje, kot v njegovi rodbinski hiši v Madridu. Njegovo dvojno bivanje ustreza dvojni verziji ali dvojni inačici iste pripovedi (očetova bolezen in hčerina zakonska

kriza) in istega razpleta (smrti), čeprav je videti, da namerava Saura „razložiti“ drugo pripoved (pripoved o boleznih v rodbinski hiši v Madridu) kot domišljisko blodnjo prve, in to tako, da Luisov tekst časovno sovpadajo z zadnjimi prizori, kjer vidimo s hrbtne strani Eliso, ko sopeč opazuje očeta pod svetilko, ki utripa tako kot v hčerinih sanjah.

Saurova kinematografija je vse do sedaj neizogibno spominjala na Bunuelovo filmsko ustvarjanje, čeprav je za Buuela značilna sarkastična korozija, za Sauro pa intelektualno razglabljanje. Prav zanimivo je, da ima tokrat Saurova kinematografija nekaj skupnega z več evropskimi filmskimi strujami kot npr. z Antonionijevo (osamljenost, nedoločena eksistencialna tesnoba), z Bergmanovo (kriza čustvenih razmerij, osebni besi, smrt), Delvauxovo (magično ozadje vsakodnevnih dejanj) in Resnaisovo (že omenjena igra spominov z domišljijo). Pri tem pa vse to, podobno kot pri Bunuelu, ne porodi mimetizma, temveč le sovpadanje perspektiv.

Saura analitik

Za Sauro je značilno, da raziskuje osebnosti svojih oseb zato, da bi našel vzroke za njihovo sedanje stanje. Do filma „Elisa, vida mia“ čas in spomin nista bili le goli abstrakciji, temveč konkretna „ključa“ ali pa vsaj

prisposobi, ki nam razlagat sedanjost. „Elisa, vida mia“ pa je prvi film, kjer so osebe že „izdelane“ in obravnavane s psihološkega in ne s sociološkega zornega kota, česar smo bili vajeni pri Sauri do sedaj.

Kljub rodbinskim vezem sta si oče in hči v bistvu neznanca in njen odnos spoznavanja/približevanja bo vseboval veliko mero medsebojne psihodrame. „Razočarana“ in polna tesnobe se oba pogrezneta v krizno stanje, zveza med njunimi kriznimi stanji pa je očitna: Luis zapusti družino, ko je Elisa še otrok, ona pa se po sedmih letih zakona odloči za ločitev od moža, obenem pa se odloči za beg svojega dotedanjega družbenega okolja, za kar se je Luis odločil že pred leti in ob čemer se je družbero emarginiral in živi osamljen, skeptičen in kot asket v podeželski hiši, odkoder je odslovil služinčad, da ga ne bi nadlegovala.

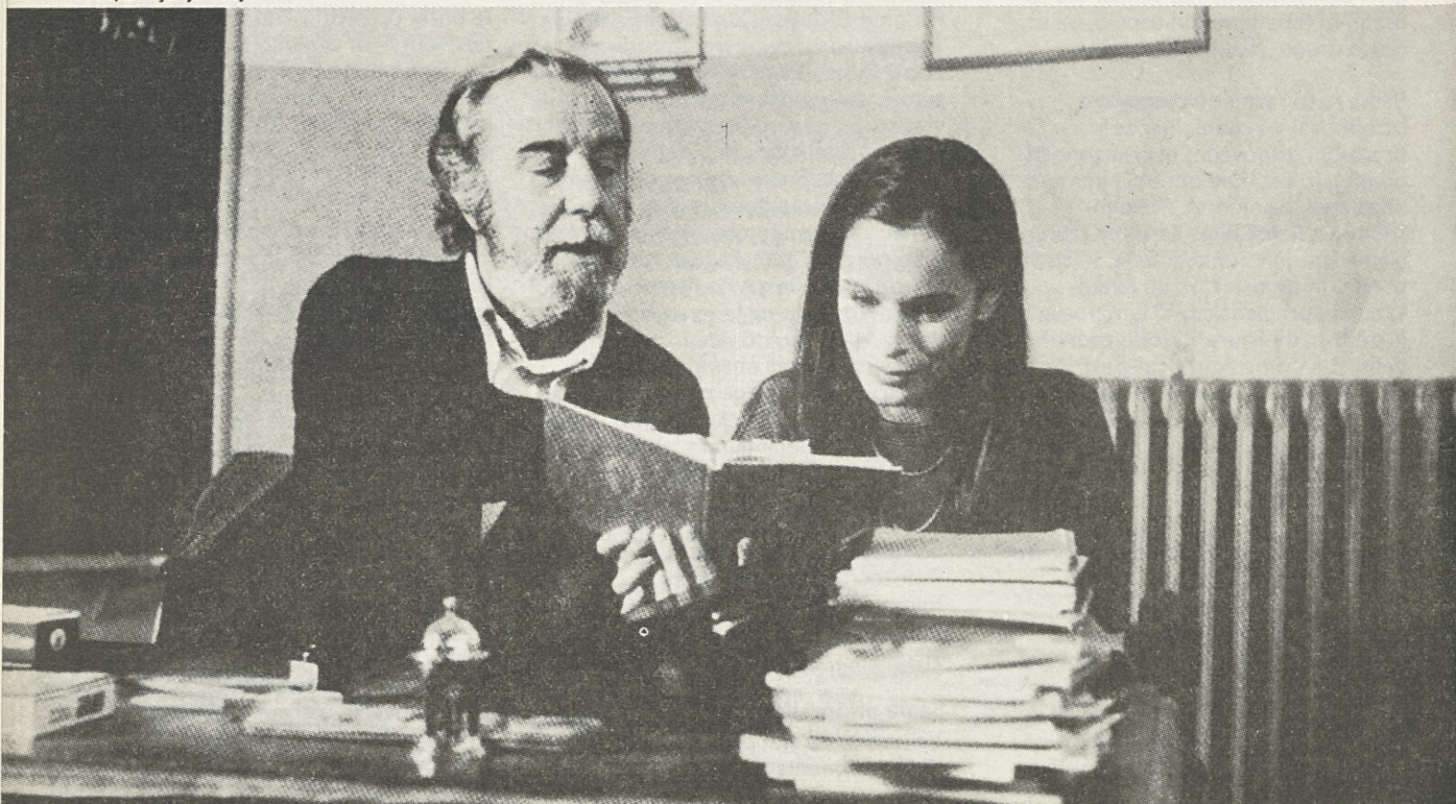
Ostali sorodniki „niso pomembni“. Krivi so, saj so zabredli v svet konvencije, ki jo vsiljuje represivni, odtujujoči družbeni red, in videti je, da jih Saura zaradi tega zaničuje. Zato oriše le z nekaj odločnimi potezami Isabel (Elisino sestro) in njenega moža Juliana in njun „normalen“ zakon, saj sta par, kakršnih je mnogo. Juliana muči razlastitev zemljišč, pri njej pa je osrednja točka izvenzakonska zveza, o kateri pravi svoji sestri, da jo osrečuje.

Bežno se pojavlja tudi Antonio, Elisin soprog, ki si poskuša ponovno pridobiti ženino naklonjenost, ob čemer pa ni povsem jasno, če to počne iz iskrene ljubezni ali pač zato, da zadosti konvenciji. Vendar je izid Antonijevih naporov niz medsebojnih očitanj, med katerimi lahko gledalec na „grozljiv“ način spozna osebne izkušnje. Saura je to izvrstno prikazal v sekvenci, ki se odvija v avtomobilu: medtem ko je kamera vseskozi zunaj, oprezna in oddaljena, se v steklu avtomobilskih oken zrcali počasno premikanje oblakov.

Saura enak Sauri

O tem ali je „Elisa, vida mia“ drugačen od ostalih Saurovih filmov, oziroma ali je to njegov prvi nepolitičen film, so mnogo pisali. Nič od tega, kar je bilo napisanega, pa me ne prepriča. „Elisa, vida mia“ ni drugačen od drugih Saurovih filmov, saj so osebe v končni fazi enake osebam v njegovih prejšnjih stvaritvah (situacija je zelo podobna situaciji v filmu „La Madriguera-Beznica“). Vsekakor pa se je spremenila obravnava, saj je kritično tožbo zamenjala psihoanalitična grenkoba: pogojenost, ki izvira iz družine, religije in seksa pa je bolj tankočutno zastrta. Pravtako se ne strinjam z drugo argumentacijo (češ da film ni političen, saj Saura ni nikoli ustvarjal izrazito političnih filmov — morda z izjemo filma „La caza“ — vendar je vedno ustvarjal filme, ki so

Elisa, življenje moje



obravnavali pritisk kateregakoli družbenopolitičnega sistema na vedenje in razmerja med posamezniki.

V „Elisa, vida mia“ lahko srečamo vsako teh posameznih tem, ki smo jih vajeni pri Sauri. Vendar so teme orkestrirane drugače in na nekoliko skrivnosten način zadevajo temo spomina – tako kot v filmih „El jardín de las delicias–Vrt nasad“, „La prima Angelica“ in „Cria cuervos“ – nad čemer obsesivno lebdi misel o smrti, kar je resnični vodilni motiv pri ustvarjanju aragonskega režiserja. Morda je razlika v tem, da tokrat smrt ni v zgodbi le element, temveč njena osrednja točka, in to v taki meri, da lahko rečemo, da je to film o smrti. Npr. Luisova pripoved hčerki o smrti stare matere in o tem, kako so člani družine naličili njen obraz ter ji na glavo poveznili lasuljo, ob čemer pa so pohlepno razpravljali o delitvi njene zapuščine; čuden strah, ki pretrese Eliso, ko v internatu, kjer poučuje njen oče, zagleda ostarelo nuno; draž, ki jo občuti. Elisa, ko na svojem begu v osamljenost in žalost vidi ženo, ki je bila umorjena „iz ljubezni“ (to bo kasneje v Elisini fantaziji rodilo enako predstavo) je sublimacija Elisine temačne želje po smrti zaradi pomanjkanja ljubezni; prepoznanje očetovega trupla s strani Elisine matere; čeprav si Elisa tega ne želi, „vidi“ na isti način kot mati truplo svoje nekdanje prijateljice in sedanje ljubice

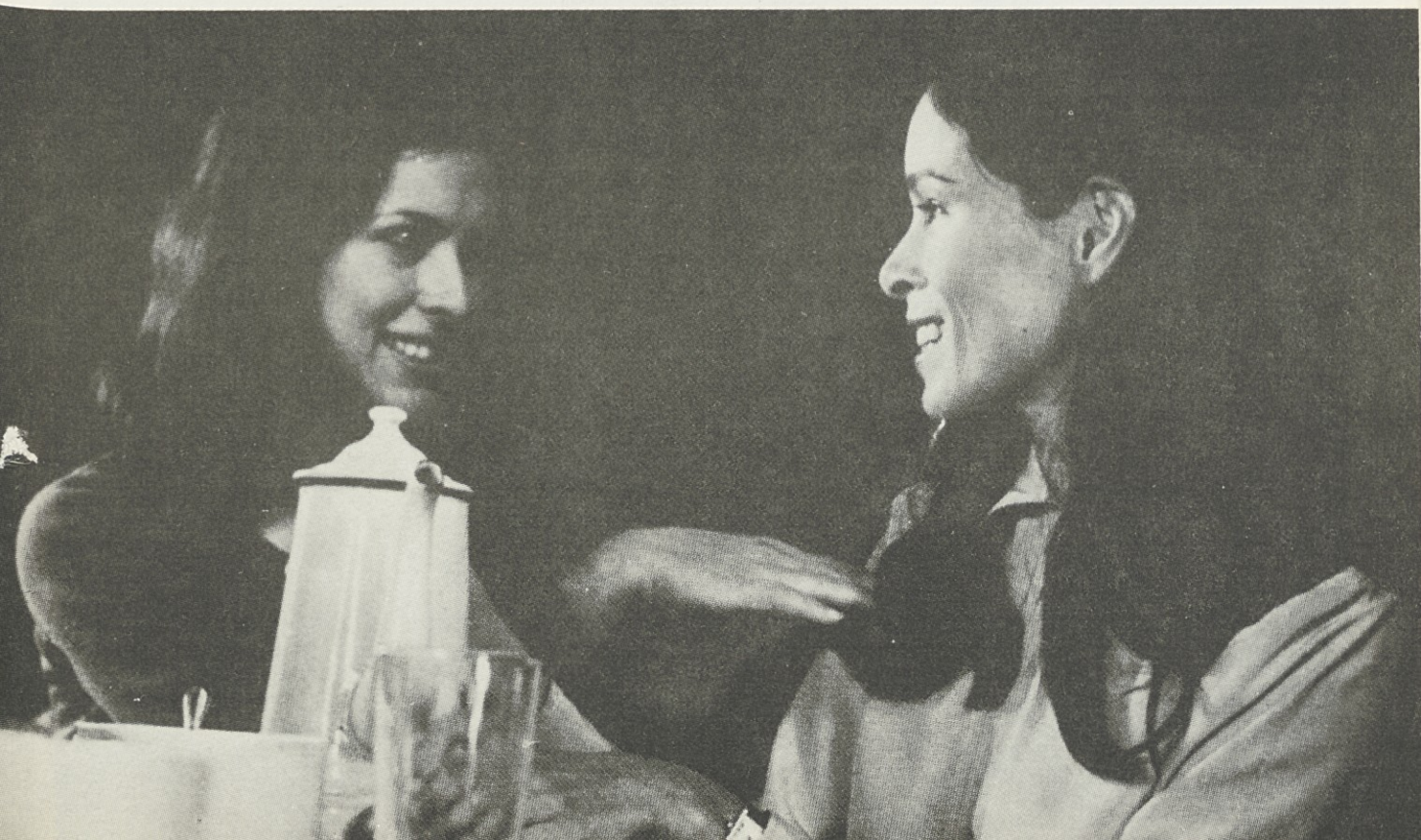
svojega moža kot možen razplet prijateljičinega skrivnostnega izginotja; in končno sanje, ki napovedujejo smrt in v katerih vidimo konjske odpadke ob spremljavi zvokov iz klavnice (ta prizor se ponovi trikrat, tretjič pa ima prizor pomen napovedi očetove smrti).

Po vsej verjetnosti je „Elisa, vida mia“ Saurov najambicioznejši, obenem pa „kemično“ najčistejši in najbolj intelektualno in najbolj hladno obdelan film. V nekem smislu gre za poizkus zadnje piruete, kar zadeva njegovo ustvarjanje (podobno kot pri Bergmanu „Šepetanja“ in pri Resnaisu „Providence“). Podobno kot ta dva tudi Saura zaide v ponavljajočo se izumetničenost in dovršeno aplikacijo že znane formule, čeprav sta bili njegovi največji vrline ravno iskanje in eksperiment. Naslednja pomanjkljivost filma je verjetno preobilica „poudarjanja“. Dober primer za podkrepitev te trditve so številne aluzije na smrt, o čemer smo že govorili. Kot zadnjo pomanjkljivost bi morda omenili preobremenitev z literarnimi teksti. Razen mnogih tekstov, ki jih ne moremo takoj prepoznati, je poleg Luisovega pisalnega stroja tudi „El Criticon“ (morda je to slučajnost vendar pa ima lik Baltasara Graciana, aragonskega jezuita iz sedemnajstega stoletja in avtorja omenjenega teksta, marsikaj skupnega z likom glavne osebe iz filma t. j. Luisom, saj je za oba značilno, da nasprotujeta normam

svojega časa in da v grenkobi in razočarani stojičnosti brani subjektivnost in relativizem). V filmu lahko zasledimo tudi aluzijo na Calderonov „El gran teatro del mundo“ (Veliko gledališče sveta). Literarna aluzija pa tiči v samem naslovu filma, ki izvira iz pesnitve Garcilasa de la Vege (to pesnitev recitira Geraldine-Elisa). Avtor je dobil navdih za to pesnitev ob smrti Isabel Freire, v katero je bil nesrečno zaljubljen. Saura je ime čednostno spremenil v Elisa zato, da publika zveze ne bi spoznala.

Zaradi uporabe in zlorabe literarnih referenc ima film izumetničen in formalističen ton, ki ne more razgrniti tančice navideznosti, s čimer bi osebe lahko utripale v svojih lastnih življenjih. Zaradi tega je „Elisa, vida mia“ nov in morda najbolj dovršen, vendar pa ne zaključni člen v Saurovi karieri.

prevedel Bojan Grobovšek



Pascual Duarte

(La familia de Pascual Duarte)

režija: *Ricardo Franco Rubio*
 scenarij: *Emilio Martínez Lazaro, Elias Querejeta, Ricardo Franco – po romanu Camilo Jose Cela*
 kamera: *Luis Cuadrado*
 glavne vloge: *Jose Luis Gomez, Paca Ojea, Hector Alterio, Diana Perez de Guzman, Eduardo Calvo*
 proizvodnja: *ŠPANIJA, 1975, Elias Querejeta, P. C.*

Pascual Duarte je na prvi pogled izrazito negativen junak. Vsa njegova dejanja izpričujejo dušo in obraz zadržega morilca in nam ga predstavljajo kot zver v človeški podobi. Pascual Duarte, španski kmet, brezimni siromak, eden iz množice bednih, užaljenih in ponižanih, je prisposoba uničevalnega nasilja, ki ga je iz njegovih rok deležno vse živo, kar ga obkroža: njegove živali in njegovi ljudje. S hladno, nemo preišljenostjo ubija celo tiste, ki jih ima najraje: svojega psa in svojo mulo – prizora, ki nas najgloblje prizadeneta, a sta

obenem ključnega pomena za razvozljavanje „ugank“ Francovega filma oziroma njegovega junaka, čigar psihološka drama ima v svojem podtekstu izrazito socialno, razlagajoče in utemeljujoče obeležje.

Kaj je vzvod neskončnega niza okrutnosti, ki jih v svojih življenjskih manifestacijah uprizarja Pascual Duarte? Kakšna je njegova socialna in psihološka motiviranost, skrita za zunanjim videzom? Kakšen človek je ta Pascual Duarte?



Pred nami je življenjski brezup malega človeka, kmeta brez zemlje, brez toplega ognjišča, brez kakršnihkoli perspektiv. Njegovo življenje je nabito s temo, s sivino, z razočaranji — torej s ponižanji vseh vrst in z užaljenostjo, iz katere si z lastnimi umskimi ali fizičnimi sredstvi ne zna pomagati. Niti na zasebnem niti na družbenem obzorju ni svetle luči, kamor bi bil lahko uprt njegov pogled. Propad družine, beda, razkroj, politična represija, vladavina reakcionarnega režima — to so obeležja njegovega doživljanja, toda on sam jim je samo nema priča, ki nima in ne išče rešilnih bilk v kakršnihkoli akciji: za akcijo v razmerah, ki jih film odslikava, zajemajo pa čas med obema vojnama, objektivno ni nikakršnih možnosti, a malo verjetno je tudi, da bi se jim bednik a la Pascual Duarte v primeru njihove realizacije s svojo stopnjo zavesti zmožal pridružiti. Njegova pozicija je kvečjemu možato, za nemo stisnjenimi ustnicami skrito trpljenje, ki najde odrešitev za svojo najbolj nakopičeno bolečino edinole v okrutnem ubijanju. Vendar ta njegov navidezni sadizem ni niti teroristična maščevalnost niti revolucionarno opozarjanje nase, kaj šele akcija, ki bi bila usmerjena k jasno določenemu cilju. Je le neke vrste samomor, samouničevanje, izraz popolne človeške onemoglosti, ki se ne zna izraziti z besedami, pač pa le z neposrednimi dejanji, ki so v dosegu njegove roke, le s spontanimi izbruhi nakopičenih emocionalnih nabojev. Naj bo slišati še tako čudno, toda Pascual Duarte je v bistvu filozof. Le da se njegovi v nihilizem zaobrnjeni zaključki ne izživljajo v sferi besednih konstrukcij, pač pa neposredno v dejanjih. Njegova dejanja niso plod načrtovane akcije, temveč posledica bivanjske stiske in miselnih spoznanj o osebnem brezupu in onemoglosti.

Mladi avtor tega filma, zdaj 32-letni Ricardo Franco Rubio, je s Pascualom Duartejem posnel svoj drugi celovečerni film — očitno že v znamenju španske demokratične pomladi (1975). Značilnost njegove umetniško pregetene in za najtanjše vzgibe človekove duševnosti občutljive pripovedi pa je ravno v tem, da ničesar ne deklarira in ne apostrofira s političnimi frazami ali gesli, prevedenimi v jezik filmskih slik, temveč zgradi celotno strukturo zgodbe svojega junaka s psihološkimi sredstvi, nevsiljivo oprtimi na socialno-ekonomska dejstva, ki so pravzaprav scenografija filma z izvirnim naslovom La familia de Pascual Duarte. „Nisem imel namena posneti političnega filma, pač pa film, ki bi jasno razčlenil povezanost med družbenoekonomskimi donosi in posameznikom,“ je v eni svojih izjav zapisal avtor.

Namen je bil v polni meri dosežen. Še prav posebej pa je ob tem vredno razmišljati o sugestivni igralski izraznosti Emilia Martineza Lazara, ki si je za svojo vlogo Pascuala Duarteja prislužil zlato priznanje v Cannesu — tudi po zaslugi mojstrske režije Ricarda Franca, režiserja, ki je novo, pomembno ime v zenitu sedanjega evropskega filma.

Viktor Konjar

avtor

Ricardo Franco Rubio

Moj prvi dolgometražni film „Strašna obletnica“, posnet leta 1970, ni bil nikdar predvajan, razen na nekem festivalu in na nekaj univerzah, ker ga je cenzura prepovedala: ocenila ga je kot anarhističnega in subverzivnega.

„Pascual Duarte“, posnet po znamenitem romanu Camila Jose Cela, govori o podobni temi, in to je tudi razlog, da sem pristal na ponudbo producenta Elisa Querejeta. Ko sem ponovno bral knjigo, z namenom, da jo adaptiram, sem bil posebno pozoren na teme, ki me zanimajo in s katerimi se ukvarjam: na surovost in nasilje, vsakdanji govor; v komercialnih filmih namreč vsi govore brezhiben knjižni jezik, jaz pa sem, nasprotno, želel uporabiti narečje ljudi iz vasi.

Zgodba je natančneje časovno opredeljena kot v romanu: položaj Pascuala Duarteja je prikazan skozi določeno število zgodovinskih dogodkov, kot so upor anarhistov v Barceloni, razglasitev Republike 1931, prihod ljudske fronte na oblast, izbruh državljanske vojne. Primer enega posameznika, Pascuala, smo poskušali vključiti v zgodovinski tok dogodkov, v splošno gibanje, ki je kipelo okrog njega. Roman je bil zelo primeren za tako vrsto razmišljanja, vendar ne o državljanski vojni ali dokumentarnih dogodkih španske zgodovine, marveč za razmišljanje o razmerah, ki so do vojne privedle. Tako so obravnavani odnosi med malim kmetom Pascualom in mogočnim poljedelcem. Vendar pa nisem želel napraviti političnega filma v splošnem smislu, marveč film, v katerem bi bila jasno razčlenjena zveza med družbeno ekonomskimi odnosi in posameznikom.

Fizično nasilje je prikazano v mojem filmu realistično, ker vsebina opravičuje, da se brutalno vsiljuje gledalcu, vse manj občutljivemu za prizore nasilja. Scene smrti psa in mule, ki ju Pascual ubije, so zato za film izredno pomembne: pojasnjujejo namreč odnos glavnega junaka do okolja, v katerem živi.

Film ni prišel v navzkrižje s špansko cenzuro, ker za to ni bilo časa: snemali smo ga, ne da bi pokazali scenarij, potem pa je film izbrala direkcija cannskega festivala, preden je administracija sploh imela priložnost, da bi postavila vprašanja.
R. F.

Vsi predsednikovi možje

(All the president's men)

režija: *Alan J. Pakula*
scenarij: *William Goldman po knjigi Carla Bernsteina in Boba Woodwarda*
kamera: *Gordon Willis*
glasba: *David Shire*
glavne vloge: *Dustin Hoffman, Robert Redford, Jack Warden, Martin Balsam, Jason Robards*
proizvodnja: *ZDA, 1975, Wildwood Enterprise*
jugoslovanska distribucija: *Jadran film, Zagreb*

VSİ PREDSEDIKOVİ MOŽJE (1975) Alana J. Pakule so film, ki se nam ponuja v razmislek kot zveza terminov „film“ in „politika“, kot sodelovanje, ki je dalo dolgo časa v zgodovini filma vrsto priložnosti za raznovrstne škandale. Ta zveza (velikokrat prepovedana) – tabu, nezaželjenost političnih tem, izvira iz miselnosti ljudi, ki so filme delali, in z njimi deljenega ugodniškega populizma potrošnikov, da je dogajanje v filmu predvsem vrsta religije, ki je samo spektakel, cirkus in zabava pod „trpežnim“ šotorom

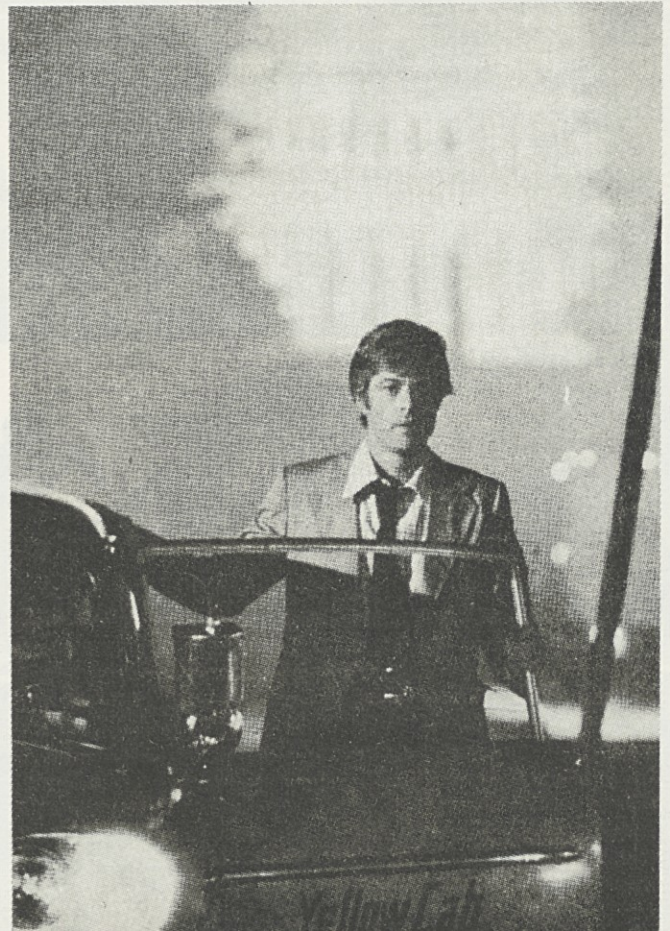
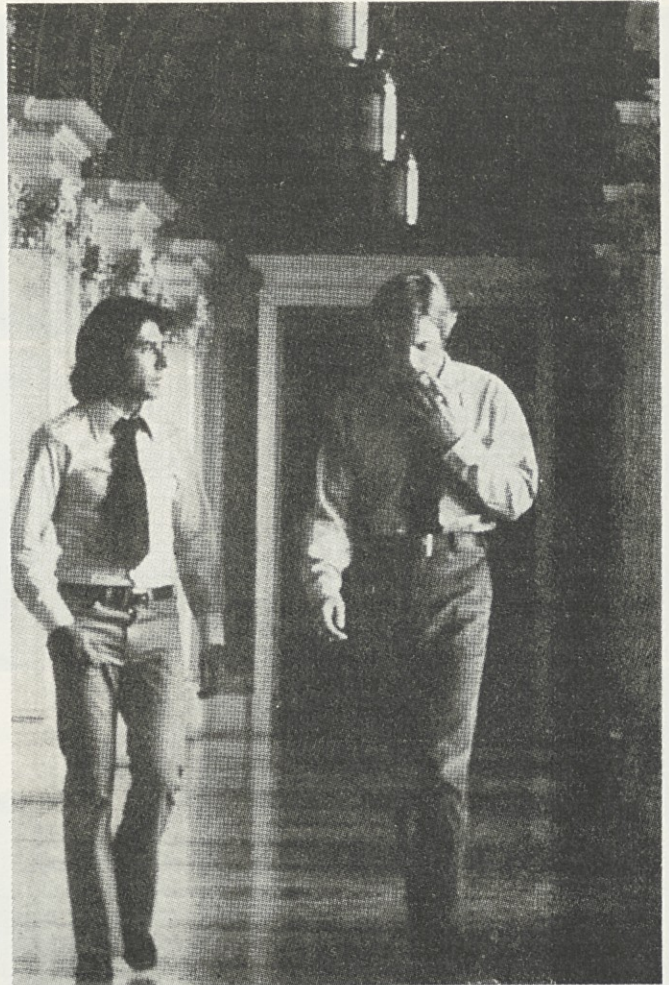
kulture. Da temu dandanes ni več tako, ne moremo reči kljub dejstvu, da političen film vseeno ni tolikšna novost naših dni, če je že novost v tem, da v zadnjih letih prihaja do novih načinov izdelovanja filma, do novih načinov misliti film v vsej kompleksnosti odnosov med filmom in realnostjo ter publiko. Dejstvo je, da je nova misel o realnosti in Zgodovini v marsičem rezultat nekega Maja 68, tudi kar zadeva film: politika je postala nekaj živega, konkretnega – filmskega.



Od od izvira razmah „cinema-militant“ in političnega filma na način ideološkega boja, toda VSI PREDSEDNIKOVIMOŽJE ohranjajo v marsičem hollywoodsko koncepcijo ugajanja: tu je politika zanimiva kot ikonografija in konjunktorna priložnost za producentske mašine. Amerika se z vsem dobrim in slabim spreminja, se kritizira in hoče biti avtokritična: kaže nam svoje napake, ki jih lahko nosi s seboj še tako nedolžno, daje nam vedeti, da ima v sebi tujke, ki jih producira, pa nam jih postavlja na ogled z dozo samoosveščенosti. Ta njen interes je v primeru Pakulovega filma o „nacionalni“ aferi Watergate združen s sistemom funkcioniranja hollywoodskega filma.

Pakulova filmska „preiskava“ je zapletena, riskantna, s policijskim karakterjem dramaturgije, njegova slika je temu primerna — ostra, hladna, natančna, računsko disciplinirana. Politična dejstva politične krize Nixonove administracije so poslana v „službo moči filma“ z namenom, da ugotovi, kako sovpadata film-fikcija in film-resnica. Fikcija služi kot dobrotnik zavesti, zaupnik kolektiva ameriških državljanov (in preko njihovega imperializma raznih vrst vsem nam ostalim žalujočim), ki ne poznamo „zakaj je v resnici šlo“, kot zbiralnik podatkov za raztresene zavesti, posploševalec imaginarnega ugibanja o Watergateu in kompilator razgovora po nekakšni anketi o ameriški krizi liberalizma, ekonomske konkurence, hval in zmot sistema . . . in vse to samo po sebi deluje znotraj samega sebe: misel o resnici Watergatea ni pre-mišljena, osmišljena in presežena, njegova resnica je determinirana z infra- in superstrukturom, ki ji pripada v primeru filma A. Pakule, s proizvodnimi odnosi, kjer sta „material in njegova resnica“ pokrita z ideologijo široke potrošnje, folklorne zavesti preko filmskega medija v mehaniko Pakulove izredne spretnosti in znanja, da pričara splošno paranojo, ki je združevala nekaj ali več Američanov tekom geneze „nekih zelo važnih dogajanj“ med oblastjo in naporu Washington Post-a, da razkrije in objavi resnico o Ameriki nekega trenutka. To je tisk s pozicije resnice opravil hitro in učinkovito. Preskok v drug medij, ki sporoča s kodi filmične komunikacije in fiktivno obnovo dejstev, predvsem v estetski užitek v smeri zadovoljstva in emocije in na žalost nikamor sicer možno — drugam, se je iztekel v udobno samozadovoljstvo, „da se stvari spreminjajo samo zato, da bi ostale iste“ (Giuseppe Tomasi da Lampedusa), čeravno je pesnik Gabriel Celaya spodbujal španske rodoljube, češ „poesia es un arma cargada de futuro“. Pakula je naredil lep film, ki je po svoji estetsko-ideološki organizaciji tak, da resnico izrablja proti njej sami. So cineasti v Ameriki, ki tega niso storili, recimo kakšen Robert Kramer, Frederic Wisemam ali Emile de Antonio za začetek.

Jože Dolmark



Avtobus

(The bus)

režija in scenarij: *Bay Okan*
 kamera: *Gunash Karabuda* (eastman color)
 glasba: *Omar Zuelfue* („Avtobus“)
Pierre Favre, Leon Francioli
 glavne vloge: *Bay Okan, Bjoern Gedda, Tuncel Kurtiz, Aras Oeren, Nuri Sezer*
 proizvodnja: *TURČIJA, 1976*

Bay Okan je porabil zgodbo skupine turških zdomcev, ki so se prevarani in prepuščeni samim sebi znašli sredi Stockholma, za neusmiljeno soočanje dveh ekstremov znotraj sveta zahodne industrijske civilizacije. Na eni strani je skupina Turkov, poosebljene deviške naivnosti, neokužene z najrazličnejšimi boleznimi visoko razvite industrijske družbe, na drugi strani pa svet, gnijoč in dušeč se v izobilju in ravnodušnosti brez upanja in celo želja po „ozdravljenju“.

Avtor se je zagnal v antagonizem med bogatimi in revnimi, razvitimi in nerazvitimi, izkoriščevalci in izkoriščanimi. Končni izid trčenja (nikakor pa ne spopada) dveh svetov pa v vsej grozljivi absurdnosti ostaja slej ko prej neodločen.

Bay Okan se je v svojem filmu nadvse spretno izognil latentni nevarnosti kadar gre za takšno, ali podobno tematiko — agitatorstvu in pristranskosti. Ne da bi se jasneje opredeljeval za to, ali ono stran pusti govoriti dejstvom, ta pa so sama po sebi dovolj ilustrativna.

Pesimizem, ki veje iz njegovega filma je treba razumeti predvsem kot ugotavljanje stanja, ki ga ni mogoče razrešiti s parolo, ali kakršnokoli kvazi-humanistično demagogijo social demokratskega tipa. Čeprav avtor izrecno ne nakazuje rešitve, pa je evidentno, da je edina mogoča pot v revolucionarni preobrazbi, ki bo v korenu spremenila obstoječe odnose, če . . .

Ob ponovnem gledanju Avtobusa je šele mogoče prav dojeti kako klavern in nebogljn (če ne celo konzervativen) je letošnji puljski zmagovalec Ne nagibaj se ven Bogdana Žižića.

Sašo Schrot

Pogovor z avtorjem

Bay Okan

Vaša pot do filmske režije je bila precej nenavadna zato pričnimo najprej s kratkim življenjepisom.

Rodil sem se leta 1942 v Carigradu, kjer sem doštudiral medicino in odslužil vojsko. Pri 22-ih letih sem za šalo poslal svojo sliko na nek razpis za filmske igralce. Zmagal sem in podpisal pogodbo za deset filmov. V treh letih sem posnel 12 filmov potem pa mi je bilo vsega dovolj, kajti turška filmska podjetja snemajo izključno komercialne filme, ki so daleč od vsake resničnosti in od sodobnih problemov.

Odšel sem torej v ZR Nemčijo, da bi se naučil jezika, ko pa sem dobil ponudbo, da bi se kot dentist zaposlil v Svici sem odšel tja. Medtem ko sem pripravljaj doktorat na bernski univerzi sem dosti hodil v kino; posnel sem nekaj amaterskih filmov, to pa je bilo tudi vse kar sem imel ta čas opraviti s filmom.

Kako je nastal AVTOBUS?

V časopisu sem prebral zgodbo o skupini turških delavcev, ki jih je njihov rojak ogoljufal tako, da so ostali brez denarja in potnih listov v njim popolnoma tujem svetu. Zgodbo sem sklenil prenesti na filmski trak. Toda ker nisem imel nobenih tehničnih izkušenj, niti zvez v filmskem svetu v Evropi, niti denarja, sem sprejel ponudbo prijatelja, snemalca Gunaša Karabunda, da sem v nekem filmu, ki ga je snemal za Švede v Alžiriji, odigral neko manjšo vlogo. Med snemanjem sem se marsikaj naučil in odločitev, da posnamem AVTOBUS je postala dokončna.

Napisal sem zgodbo, našel star avtobus ter neko švicarsko družbo, ki je bila pripravljena financirati podjetje ter se odpravil na Švedsko. Delal sem izključno z amaterji, turškimi delavci in Švedsi. Edini profesionalc je bil snemalca Karabundu. S snemanjem smo pričeli spomladi leta 1974, toda zaradi številnih težav smo končali šele decembra. Potem sem v Svici film montiral vse do leta 1976, kajti zmanjkalo mi je denarja in sem bil ves čas redno zaposlen v zdravniški praksi.

In ko je bil film končan?

Vzel sem kolute in se odpravil v Cannes. Toda tam nisem poznal nikogar, za prijavo na festival pa je bilo že prepozno. Za en večer sem najel eno od kinodvoran, razobesil plakate in takorekoč sem organiziral projekcijo. Prišlo je nekaj pravih ljudi, ki so film opazili in dobil sem povabilo na nekaj festivalov, med njimi tudi v Karlove Vare. Imam tudi precej ponudb od raznih producentskih družb, toda ostati hočem samostojen in bom snemal le, če mi bo dovoljena popolna ustvarjalna svoboda.

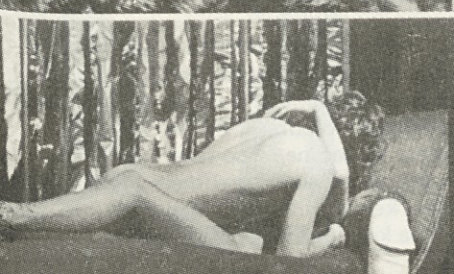
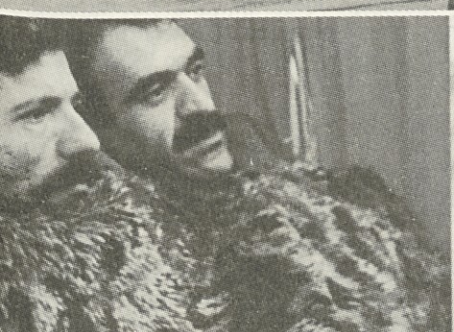
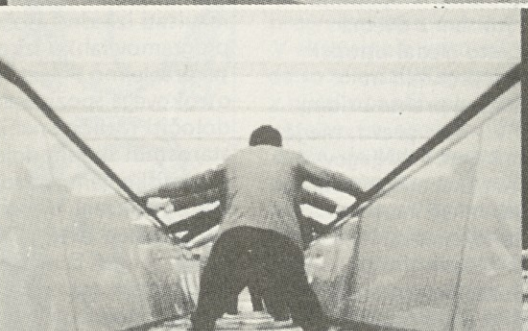
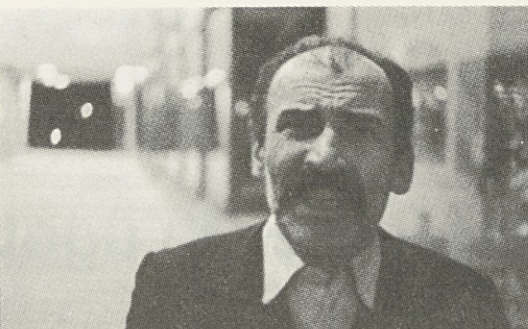
Kako pa je bil AVTOBUS sprejet pri vas doma, v Turčiji?

Turška vlada ga je prepovedala češ, da žali turško ljudstvo. Toda tisti Turki, ki so ga videli v tujini, so ga zelo dobro sprejeli.

Ali imate stike s turško kinematografijo, oziroma ali imate načrte, da bi snemali doma?

Stikov praktično nimam. Filma kot je AVTOBUS pa seveda doma ne bi mogel nikoli posneti, čeprav so se v Turčiji v zadnjem času nekatere reči le nekoliko premaknile in se je film začel počasi obračati tudi k sodobni tematiki. Toda pot do angažiranega sodobnega in političnega filma bo še dolga, kajti politične razmere v Turčiji so še najbolj podobne tistim v Latinski Ameriki, v takšnih pogojih pa je delati družbeno angažirane filme skorajda nemogoče.

priredil S. S.



Otroci in televizija: nekaj izbranih hipotez in ugotovitev

Grant Noble

V zadnjih treh letih sem poskušal sistematično raziskati, kako otroci reagirajo na televizijo. Zakaj sem se lotil raziskovanja? Najprej me je k tem delu pritegnilo dejstvo, da sem televizijo redno gledal v družbi otrok. V spominu mi je ostala vrsta zanimivih primerov, ko sem z dvema otrokoma, pet in šestletnim bratom, često gledal otroški serijski film „Thunderbirds“. Ko so film prekinili in prikazali nekaj propagandnih filmov (stalna praksa britanske komercialne televizijske družbe ITV – op. prev.), me je petletni otrok resno vprašal: „Ali je že konec?“ Njegov šestletni brat (ki je z mlajšim bratom rad eksperimentalni) je često odgovoril „da“, nakar je njegov mlajši brat zakoral proti spalnici, vendar se je takoj spet vrnil, če je videl, da mu starejši brat ne sledi. Včasih mu je starejši brat, naveličan te igre, odgovoril: „Seveda ne, trapa, saj še nismo rešili ujetnikov!“ Bilo je očitno, da mlajši otrok ni dojel smisla zgodbe, medtem ko je njegov starejši brat koncept razumel.

Ob drugi priložnosti sem z istima otrokoma gledal risanke. Ko se je na ekranu prikazala sekvenca o psu, ki vesla po jezeru v napihnjenem gumijastem čolnu, je šestletnik začel vzklikati: „Vem, kaj se bo zgodilo, vem, kaj se bo zgodilo – čoln se bo prebodel, zrak bo začel uhajati in čoln bo kot nor zdrvel po jezeru!“ in zares, po nekaj sekundah se je njegova napoved uresničila, kar mu je pomenilo neizmerno zadovoljstvo. Ponovno sem dobil vtis, da je starejši brat zmožen napovedati izid sekvence in da bo poskušal najti in gledati tiste televizijske programe, pri katerih bo sposoben napovedati izid in pri katerih bo njegova podmena o izidu potrjena.

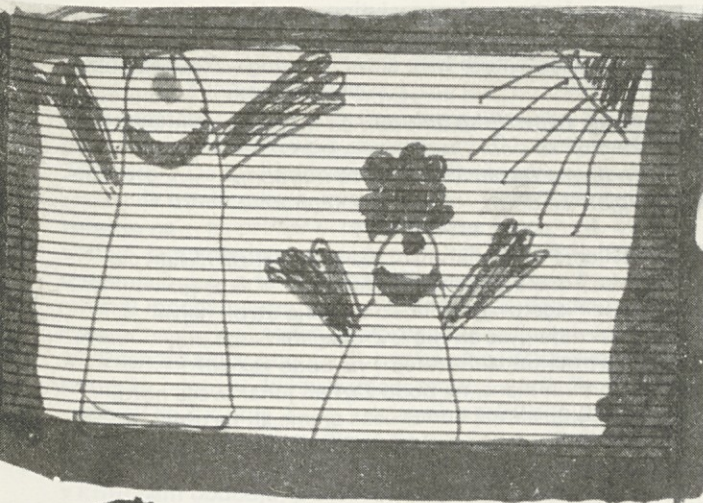
Zakaj otroci različnih starosti tako različno reagirajo na iste televizijske programe? Zdi se, da otroci različnih starosti „uporabljajo“ televizijo na zelo različne načine. D. Katz (1959) je menil, da je potrebno usmeriti pozornost na to, kako ljudje medij sprejmejo in manj na to kako medij vpliva nanje. Ko omenjamo „uporabnost“, domnevamo, da so interesi ljudi, njihove vrednote in socialne vloge prevladujoče in da ljudje selektivno izbirajo, kar vidijo in slišijo. J. Piaget je menil, da določeno starostno obdobje pred vsemi drugimi faktorji kritično odloča o načinih, kako otroci reagirajo na okolje. Zdi se, da bi bilo zatorej upravičeno domnevati, da različna starost ravno tako odloča o načinih reagiranja otrok na televizijo. Zaradi tega sem poskušal sistematično povedati Piagetovo razvojno teorijo z načini reagiranja otrok različnih starosti na isti televizijski program.

Drugi vzrok, ki me je vodil k sistematični raziskavi, je možnost, da na osnovi dobljenih rezultatov lahko sklepamo, kakšne televizijske programe bi bilo priporočljivo pripravljati za otroke. Kot bomo videli, nakazujejo rezultati izredne možnosti, ki bi jih producenti otroških programov lahko izkoristili. Več o tem kasneje, medtem pa preglejmo Piagetovo delo, ki zajema študijo o razvoju otrokovega spoznavanja. Piaget si je predvsem prizadeval določiti različne načine, po katerih otroci različnih starostnih skupin dojemajo in zaznavajo okolje. V nasprotju z mišljenjem, da so otroci „male odrasle osebe“, je Piaget prikazal, da se koncept otrokovega sveta zelo razlikuje od tistega, ki ga ima odrasla oseba. Kakor Piaget je tudi Freud vztrajal pri mnenju, da so načini otrokovega zaznavanja sveta težko razumljivi za odraslega. Pri neki določeni stopnji razvoja začnejo otroci razmišljati kot odrasli, toda pred to stopnjo je način razmišljanja popolnoma različen od razmišljanja odraslih.

Piaget meni, da otrokov intelektualni razvoj poteka skozi štiri glavne faze. Od rojstva do približno osemnajstih mesecev je v fazi „čutnega zaznavanja“; to je obdobje nekoordiniranih vtisov, pridobljenih s čutili, ko otrok ni sposoben razločevati med čutno stimulacijo in med svojimi refleksnimi odzivi nanjo. Piaget je to imenoval egocentrizem, saj se otrok zaznava kot središče vseh dogajanj. Sledi počasen proces razločevanja med notranjimi in zunanji dogajanja, tako da je otrok še v fazi čutnega zaznavanja postopoma sposoben doseči smisel in koordinacijo. Otrok je, na primer, sposoben namensko stegniti roke, da bi se dotaknil in občutil predmete, ki so oddaljeni, vendar vidni.

V drugi glavni fazi, fazi „predaktivnega razmišljanja“ (od povprečno osemnajstih mesecev do 6/7 let) so dosežki iz faze čutnega zaznavanja ponovljeni na simboličnem in ustnem nivoju. Potem, ko si je otrok sposoben zamišljati predmete, ki niso vidni – n. pr. iskal bo skrito žogo – bo dojel, da tudi besede lahko simbolizirajo te predmete in bo z razvojem jezika sposoben izražati odnos med seboj in predmeti.

Vendar bo otrok zaradi svojega egocentrizma v predaktivni fazi verjetno razmišljal binarno. Otrok je nesposoben grupirati ali izbrati predmete na temelju skupnih karakteristik, ki jim jih pripisujejo odrasli. Zdi se, da otrok razvršča predmete na načine, ki so nam nerazumljivi. Otrok smatra, da sta si dva predmeta, n. pr. jabolko in ključ, podobna, ker se nahajata skupaj v določenem prostoru, ali pa ker jih je videl skupaj.



Morda dobimo najboljši primer takega binarnega razmišljanja pri problemu razvrščanja. Če prosimo otroke, da razvrstijo palice različnih velikosti, od krajše do najdaljše, bo otrok, ki je v fazi predaktivnega razmišljanja, primerjal vsako palico z drugo, primerjal bo mnogo parov palic, dokler ne bo naloge opravil. Otrok, ki je v fazi „konkretnega postopanja“ (od 6/7 do 11/12 let), pa bo takoj izbral najkrajšo palico, potem drugo, ki je nekoliko daljša in tako naprej – sposoben je takoj uspešno upravljati s koncepti kot „največji in najmanjši“, medtem ko mlajši otrok tega ne zmore. Na podlagi teh ugotovitev lahko torej smatramo, da otroci od treh do petih let verjetno ne bodo sposobni zaznati različnih „barv“ televizijskih junakov in bodo zanje vsi dobri, oziroma vsi hudobni.

V fazi predaktivnega razmišljanja je otrok – zaradi egocentričnega načina razmišljanja – sposoben zaznavati dogajanje samo s svojega vidika. V tej fazi otroci ne morejo popolnoma razlikovati med notranjimi izkušnjami – (n. pr. sanje) in zunanji izkušnjami (televizija). Otrok je prepričan, da se sanje nahajajo v prostoru, kjer jih vsakdo lahko vidi. Glede na raziskovanja na področju televizije se zdi, da smatrajo ti otroci televizijo kot neverjetno resnično, saj so prepričani, da so televizijski programi, tako kot sanje, del njihove notranje izkušnje. V ekstremnih primerih si bodo ti otroci predstavljali, da so televizijski junaki njihovi prijatelji in se bodo z njimi ponoči celo pogovarjali. Piagetov koncept o otrokovem egocentričnem razmišljanju nas vodi do prepričanja, da otrok verjame, kar vidi na televiziji, delno zaradi tega, ker si ne more predstavljati, da so ljudje sposobni igrati dramatične vloge. Podobno si bodo tudi lutke in junake iz risank zamišljali kot žive in resnične. Vendar vsi otroci v fazi predaktivnega razmišljanja na televizijo ne reagirajo, saj otrok v svojem razmišljanju postopoma postaja vse manj egocentričen, s tem ko skozi to fazo postaja starejši. Prepričanje, da je vse, kar vidi na televiziji, resnično, se bo progresivno zmanjševalo in otrok bo začel postopoma razlikovati med realnostjo in fantazijo.

Egocentrično razmišljanje ustvarja mnenje, da si otrok lahko zelo hitro predstavlja, da je sam (ali pa njegovi prijatelji) del televizijskega programa. Če je otrok, v tehničnem pomenu, nesposoben razlikovati med dogodki, ki se dogajajo znotraj njega in dogodki, ki se odvijajo neodvisno od njega, potem je najverjetneje, da si bo otrok predstavljal, da sam sodeluje pri televizijski predstavitvi. Tu se pojavi manjši paradoks; mnogi avtorji namreč trdijo, da se otroci indentificirajo s televizijskimi junaki. Ko se oseba identificira z nekim junakom, tako rekoč živi v njegovi koži in deli njegove izkušnje. Če se otrok ni zmožen prepustiti kateremukoli gledišču, razen svojemu, pa lahko pričakujemo, da se bo otrok junakom le PRIDRUŽIL, ne pa gledal na dogajanje skozi oči enega od filmskih herojev. Kakor bomo videli v nadaljevanju, imamo tudi dokaze za tako stališče.

V fazi predaktivnega razmišljanja otroci ne morejo zamenjati členov v verigi logičnega sklepanja. Mogoče je ta nezmožnost najbolje prikazana s Piagetovim dobro poznanim eksperimentom s kozarci in vodo. Če napolnimo dva identična kozarca do neke višine in potem izlijemo tekočino iz enega kozarca v nizek kozarec z večjim premerom in iz drugega v visoki kozarec z manjšim premerom, bo otrok zanikal, da je v dveh čašah enaka količina tekočine. Vzrok za tako sklepanje je v tem, da otrok osredotoči svojo pozornost le na en zaznavni aspekt; v tem primeru na višino tekočine, in če se ta razlikuje, bo prepričan, da količina tekočine v kozarcih ni enaka. Če

menimo, da otrok ni zmožen obrniti postopka — to je, če si otrok ne more predstavljati, kaj se bo zgodilo, če izlijemo tekočino iz dveh različnih kozarcev nazaj v identična kozarca — verjetno tudi ne bo pristal na trditev, da je količina tekočine v teh dveh kozarcih enaka. Če je torej otrok nezmožen obrniti postopek, ki ga je opazoval, lahko pričakujemo, da tudi ne bo doumel, da ima filmska zgodba začetek, razplet in konec, kar pomeni, da ne bo razumel smisla zgodbe. Piaget meni, da pri razvoju vsake faze obstajajo vrojene omejitve, ki so delno posledica stopnje zrelosti individualnega razvoja živčnega sistema. Na osnovi tega lahko pričakujemo, da bodo med pet in sedemletnimi otroki obstajale očitne razlike pri dojemanju smisla televizijskega programa. V starosti približno šest do sedem let začne otrok razmišljati kot odrasel. Miller (1962) je to transformacijo imenoval „revolucija mentalnega procesa“, kar sicer nekateri kritiki smatrajo kot pretirano dramatično označevanje. Fazo do šestih-semdih do enajstih-dvanajstih let je Piaget imenoval „faza konkretnega ravnanja“. Pri tem predvsem poudarja „konkretno“, ker meni, da so otroci te starosti zmožni reagirati na dogodke in probleme na isti način kot odrasli, vendar samo v primerih, ko se ti pojavljajo pred njimi v konkretnih oblikah. Otroci te starosti ni sposoben rešiti hipotetičnih problemov, predstavljenih verbalno, in pa ostalih problemov, ki niso konkretni. Zmožen je n. pr. zadeti biljardno žogico tako, da se bo od stranice odbila v luknjo, vendar ni sposoben vizualizirati rešitve takega problema, če ga prikažemo diagramsko; niti ni sposoben obrazložiti vzroka, zakaj je zadel žogico prav na tisto točko stranice, da je dosegla zaželeni odboj. Otroci, stari enajst ali več let, so zmožni razložiti problem z besedami in bodo poudarili, da je kot, pri katerem se je žogica odbila od stranice, enak kotu pri katerem je žogica zadela stranico. Ko je otrok sposoben mentalno obrniti postopek, se bo šest ali sedem-letni otrok strinjal, da kozarca različnih oblik vsebujeta enako količino tekočine. Sposoben je uspešno reševati večino problemov, ki se pojavljajo pred njim v konkretnih oblikah, in je šele potem, ko doseže fazo „formalnega ravnanja“ (dvanajst let ali več), zmožen obrniti hipotetične operacije.

Lahko si predstavljamo, da kažejo otroci v fazah „konkretnega in formalnega ravnanja“ ogromen napredek pri razumevanju televizijskega programa. Detajlov na tem mestu ne bom opisoval, saj bi rad posvetil članek predvsem raziskavam, ki so pokazale, kako reagirajo na televizijo predvsem otroci stari od štiri do osem let.

Preglejmo torej ugotovitve, ki smo jih dobili na podlagi zgoraj orisanih hipotez. Razvidno je, da otroci do petih let starosti:

- a) zaznavajo televizijske junake, kot da so vsi dobri ali pa vsi hudobni;*
- b) ne ločijo med realnostjo in fantazijo televizijskih programov;*
- c) ne razumejo zgodbe televizijskega filma.*

Ali obstajajo dokazi, da je doživljanje televizije teh otrok bolj binarno kot doživljanje otrok, starih sedem ali več let? Navedel sem že ugotovitve, dobljene pri opazovanju dveh bratov, ki sta skupaj gledala serijski film „Thunderbirds“ — zdi se, da je bilo njuno doživljanje istega programa nadvse različno. A. W. Gomberg je leta 1961 pripravila izredno študijo, v kateri je ocenila, kako reagirajo štiriletni otroci na televizijske programe. Gombergova je v treh različnih vrtcih v New Yorku preučevala igre štiriletnih otrok, pri katerih je bilo opaziti znaten vpliv televizije. Iz

pogovora z otroki so postale razvidne njihove številne koncepcije televizijskega sveta. Naj omenim naslednje:

- 1. Ljudje na televiziji so ali dobri ali hudobni.*
- 2. Vsi kavboji so dobri ljudje.*
- 3. Vsi Indijanci (razen Tontoja) so hudobni.*
- 4. Vsi vojaki so dobri.*

Tako mišljenje očitno pomeni, da ti otroci zaznavajo vse televizijske junake v „črno-beli tehniki“. Kakor je razvidno iz Piagetovega dela, so reakcije otrok največkrat karakterja „se ali nič“. Z drugimi besedami, štiriletni otroci (in tudi starejši) ne bodo zaznali nikakršnih sivih nians, ne bodo zaznali junakovega notranjega konflikta, ali naj hudobneža ujame ali pa ubije. Take koncepcije vodijo do nekaterih zanimivih specifičnih napačnih zaznav, kot:

- 1. Samo hudobneži krvavijo.*
- 2. Šerifa verjetno ne bodo ujeli.*
- 3. Dobri možje nosijo bele klobuke ali jahajo na belih konjih; hudobni možje nosijo črne klobuke ali jahajo na črnih konjih.*
- 4. Slab mož nikdar ne napravi nič dobrega.*
- 5. Naloga kavbojev je, da ubijajo hudobne ljudi ali pa Indijance.*

Seveda obstaja vprašanje, ali so take koncepcije omejene le na štiriletne otroke. Sicer dobimo vtis, da te koncepcije zagovarjajo tudi proizvajalci filmov in avtorji stripov. Mogoče bi testiranje odraslih ravno tako pripeljalo do odkritja podobnih napačnih zaznav. Zdi se mi, da bi se morala družba postaviti po robu taki uporabi črno-belih koncepcij, predvsem tistih, ki zadevajo agresivnost. Gombergova, na primer omenja naslednje skupne koncepcije agresivnosti:

- 1. Vsi dobri ljudje morajo ubiti hudobne ljudi.*
- 2. S hudobnim človekom se ne smeš pogovarjati — moraš ga ustreliti.*
- 3. Vsi junaki ubijajo samo hudobneže.*
- 4. Če nosiš pištolo za pasom, pomeni, da si močan.*
- 5. Samo dobri ljudje lahko nosijo pištole.*
- 6. S pretepom vedno začenejo hudobneži.*
- 7. Vsi spori med dobrimi in slabimi možmi se končajo z ubojem.*
- 8. Reševanje sporov s pištolo ni niti dobro niti slabo — način reševanja je bil vedno tak.*

Taka mišljenja so vodila do nekaterih posebnih koncepcij, ki so si jih ustvarili nekateri otroci:

- 1. Če te hoče hudobnež napasti, pokliči mamo — vzela bo pištolo in ga ustrelila.*
- 2. Vsak dober človek ima rad otroke. Da bi jih zaščitil, mora ubiti hudobneže.*
- 3. Dinamit uporabljamo, da z njim razstrelimo neko deželo ali da z njim ubijemo hudobneže.*
- 4. Policaji se vozijo v letalih in policijskih avtomobilih in ubijajo roparje in Indijance.*
- 5. Ko si v težavah, pokliči na pomoč „Supermana“.*

Na podlagi zgornjih koncepcij je jasno, da je televizija odgovorna za otrokovo mišljenje, saj sta v TV zgodbah agresivnost in največkrat smrt normalni metodi za razreševanje konfliktov. Čeprav se bo otrokov način razmišljanja in dojemanja še v veliki meri razvil, kljub temu obstaja nevarnost, da bodo take koncepcije obveljale tudi v kasnejši dobi. Televizijske programe, ki jih gledajo štiriletniki, gleda tudi veliko število odraslih ljudi, kar

verjetno odseva željo po vrnitvi v otroštvo, združeno s koncepcijami o svetu, ki jih je Freud pravilno imenoval „predikativne“ — gola asociacija med dvema očitno podobnima karakteristikama, t. j., da je črno slabo in da so rdeči lasje znak ognjevitiga temperamenta. Štiriletni otrok izenačuje črno s „hudobnostjo“ in belo z „dobroto“. Če take koncepcije kasneje ne spremenijo, bodo asociacije ostale zakoreninjene in lahko negativno vplivajo na — na primer — rasne odnose. Nevarnost, če ta obstaja, je poudarjena, saj je le malo takih, ki se spominjajo, kaj in tako so razmišljali v otroštvu. Po spominju mnogih teoretikov, vključno s Freudom, te izkušnje kasneje največkrat sodelujejo pri oblikovanju naše osebnosti. Eden od ciljev psihoanalize je osvoboditi otroka kritičnih odnosov, ki jih je imel s svojimi starši. Ne vemo ali so izkušnje, ki jih ima otrok s televizijo, ravno tako kritične, vendar menimo, da bi bilo umestno, če bi se tega zavedali producenti televizijskih filmov. Otrok je v kritičnem obdobju, predvsem ko doseže starost pet ali šest let, saj se odrasel človek ne more spominjati, kako se mu je svet prikazoval pred „revolucijo mentalnega procesa“. Spomini, vskladiščeni v obliki otroških konceptov, postanejo po taki „revoluciji“ skoraj nedostopni; v tem je tudi glavni vzrok naše amnezije otroštva, ali nesposobnosti, da bi zadržali v spominu naše zgodnje izkušnje. Če je hipoteza Gombergove pravilna, potem človek torej vskladišči tudi nekatere koncepte „televizijskega izvora“.

Zanimivo je, da so bili otroci, s katerimi se je pogovarjala Gombergova, v precejšnji meri „nori“ na orožje. BBC (British Broadcasting Corporation) meni, da je nasilje s strelnim orožjem bolj sprejemljivo kot nasilje s pestmi in noži. Če gledamo program, ki prikazuje agresivnost s pestmi in noži, bomo verjetno pričeli agresivnejšemu finalnemu aktu, posledice agresije pa bodo prikazane v večjem detalju kot takrat, ko se ustreljeni mož „enostavno“ zgrudi. Če pa hočemo otroke seznaniti s posledicami obeh agresivnosti, menim, da bi bilo potrebno, da bi BBC zamenjala zaporedje „prioritete“, ali pa prepovedala agresivnost z revolverji. Če otroci spoznajo posledice agresivnosti, kakor tudi „grozo“ agresivnosti, pri kateri uporabljajo nože, bo nagnjenost h gledanju take agresivnosti — kot vrsta zabave ali kot naravna metoda za razreševanje konfliktov — verjetno manjša. Podobno bi realistični pretepi, v primerjavi z dobro poznanimi pretepi med kavboji, verjetno prikazali otroku dejanske posledice fizičnega obračunavanja. Mož, ki dobi udarec v trebuh, bi mogoče moral nekaj časa ležati na tleh in loviti zrak, ne pa „da se poskočno pobere s tal, zgrabi stol in ga efektno zlomi na antagonistovi glavi.“

Medtem ko se zavzemamo za eksperimentalne televizijske programe, pa so potrebna še dodatna raziskovanja, preden bomo lahko prikazali te programe na ekranu s popolnim zaupanjem. Potrebne bi bile take študije, kot jo je pripravila Gombergova, in revije, ki bi jih objavljale. Vendar se zdi, da revije največkrat objavljajo študije, ki uporabljajo izumetničeno metodologijo, obenem pa predstavljajo le ugotovitve, ki so same po sebi umevne, ali pa so v odnosu do resničnih življenjskih problemov malo pomembne. Zdi se, da revije še niso pripravljene objavljati študij, kot je študija Gombergove, v kateri uporablja vsakdanjo metodologijo, kljub temu pa ponuja podatke, ki se direktno „dotikajo“ resničnega sveta.

Gombergova je med drugim pripravila poročilo, v katerem navaja, v kakšni meri vpliva televizija na igro v vrtcih. Medtem ko je bil v enem izmed vrtcev odstotek iger, kot rezultat vpliva televizije, 11 odstotkov, je v nekem drugem vrtcu dosegel celo 60 odstotkov. Statistika je

tudi pokazala, da je bila igra vseh štiriletnikov, kot rezultat vpliva televizije, prisotna pri 54 odstotkih otrok te starosti. Največkrat so bili to vplivi otroških programov kot „Lone Ranger“, „Mickey Mouse“, „Popeye“, „Sheriff“, „Spectators at TV Shows“, „Superman“, „Tontoe“ in Television Weather Man“. Gombergova razlaga, da je dala televizija otrokom skupni element za družabno igro, vendar je celo igra otrok reflektirala binarno razmišljanje — t. j., kjerkoli je bil uporabljen televizijski simbol, je igra postala stereotipna; otroci so hodili, tekali in govorili na stereotipen način. Gombergova pravi: „Ne glede na socialno poreklo otrok je bila, zaradi vpliva televizije, njihova igra največkrat enaka. Kot je razložil Piaget, pride med otroki, starimi do pet let, do komuniciranja le tedaj, ko je vzpostavljen kontakt med dvema identičnima mentalnima shemama. Egocentričen otrok ne more iskati, ali najti, v razumu drugega otroka določene temelja, na katerem bi gradil konverzacijo. Zdi se, da televizija zagotavlja različnim otrokom identične mentalne sheme, ki stopnjujejo možnosti za skupno igro.“

Naslednja hipoteza nakazuje, da mlajši otroci zaznavajo dohodke na televiziji kot realne in resnične. Zari sposobnosti ločevanja fantazije od realnosti so starejši otroci takemu mišljenju manj naklonjeni. Taka hipoteza v bistvu potrjuje, da starejši otrok razmišlja manj egocentrično kot mlajši otrok. Ena od priljubljenih koncepcij štiriletnega otroka je: „Če je na televiziji, je res.“ Če so otroci nesposobni razločevati med izkušnjami, ki se dogajajo znotraj njih (npr. sanje), in izkusti zunanega sveta (npr. televizija), bodo do neke mere prepričani, da so del televizijskega programa, ki ga gledajo. Eden ali dva primera bi mogoče lahko razčistila to stališče. Gombergova navaja primere dveh otrok, o katerih je mislila, da je pri njiju koncept realnosti o junakih, ki sta jih gledala, povsem odsoten. Za prvega otroka je bil Superman več ko resničen, bil je junak, zmagovalec in nazadnje mož, s katerim se bo poročila. O njem je deklica dejala takole: „Superman me večkrat obiše. Prinese mi darila. Prinese mi šivalni stroj, medvedka in sladole, in kamorkoli gre, me vzame s seboj, da letim z njim. Zvečer mi da poljuček za lahko noč in potem grem spat.“ Gombergova je prišla do zaključka, da je bila deklica samotni otrok, ki je vključila Supermana v svojo fantazijo, kot ostali otroci vključujejo namišljene prijatelje. Podobno je deček, ki je bil prepričan, da krvavijo samo hudobni ljudje, potem, ko se je vrezal v prst, histerično reagiral in vpil: „Nisem hudoben, nisem hudoben, ne smem krvaveti!“ Razvidno je, da ta dva otroka ne razlikujeta med notranjimi in zunanjimi svetovi. Vendar taka konfuznost ni omejena le na štiriletne otroke. H. T. Himmelweit (1958) omenja primer Henryja, edinega otroka delavske družine. Henry je bil povprečno intiligenčen, vendar živčen, plah in slab učenec. Otrok je bil prepričan, da so zgodbe o Dragnetu resnične; vztrajal je, da resnično obstaja policist Dixon iz Dock Greena, ter je delno verjel v fantazijo Supermana. Zdi se, da je med starejšimi otroki na tem nivoju konfuznost presenetljivo pogosta. Sue Kind, ki poučuje na Crescent Junior School v Leicesteru je poročala o dveh podobnih primerih. Desetletni deček, ki ni imel prijateljev, vendar nekaj starejših bratov, je večkrat grozil sošolcem. Otrok je s seboj redno nosil konzervo s špinačo, ki naj bi jo pojedel, preden jih bi napadel. V njegovem prostem spisu, v katerem so morali otroci opisati doživetja z zadnjega vikenda, je dominiral Popaje, in otrok je trdil, da se z njim igra vsak vikend. Drug primer je desetletna deklica, ki je gledala epizodo iz serijskega kriminalnega filma Hawaii Five-O. Epizoda prikazuje moža, ki ubije vse člane svoje družine in na koncu še sebe. Ta deklica je zapusti-

la stanovanje ob 22.30 in se kasneje vrnila porezana in trdila, da so rane na njenem telesu delo njenega brata. (Če naj bi kritiki menili, da televizija deluje na otroke le negativno, naj poudarim, da ima omenjeno dekle dolgo listno mazohističnih izpadov. Eden takih se je primeril ko je dekle nekoč ošteval učitelj. Deklica je reagirala z zgrožnjo, da bo potegnila za uhan in si tako „strgala“ uho, nato bo stekla domov in povedala staršem, da je za uhan potegnil učitelj).

Povsem je razvidno, da otroka nista bila sposobna dojeti drame na televizijskem ekranu kot fantazije, ampak sta jo zaznala in dojela kot nekaj resničnega, vendar do take stopnje, da je televizija postala del njenega vsakdanjega življenja. Take konfuznosti se pri „normalnih“ otrokih, starejših od sedem let, pojavljajo redkeje, vendar pa so integralni del odnosov do televizije pri štiriletnih otrokih.

V času pripravljanja te študije sem se o televiziji pogovarjal z mnogimi otroki. V enem od primerov sem petletnim otrokom prikazal risanko „Scarecrow“ (Ptičje strašilo), v kateri poskuša maček iz gnezda ukrasti najprej jajce, nato še pravkar izleglega ptička. Ko sem otroke vprašal, kaj se je v filmu dogajalo, je eden od otrok odgovoril: „Mačka sem natepel po riti“. Otrok se ni dal nikakor prepričati o nasprotnem in je vztrajal, da je mačka dejansko kaznoval. Tu imamo jasen primer, kako je otrok pomešal dogodke v svoji domišljiji z dogodki na filmu. Otrok se v običajnem smislu ni identificiral s filmskim junakom, ampak se je le vključil v filmsko dogajanje.

Da bi lahko postavil rezultate raziskovanja na bolj sistematično osnovo, sem napravil še nekaj eksperimentov. Potem ko sem prikazal otrokom nekaj lutkovnih filmov, sem jih vprašal, če mislijo, da so filmi resnični. V ta namen sem uporabil naslednjo, sicer precej grobo metodo: otroke sem prosil, da odgovorijo, če je bil film resničen ali neresničen, pravi ali nepravi, in če bi se lutke v resničnem življenju obnašale ravno tako kot na filmu. Petletni otroci so odgovorili, da so filmi, ki so jih pravkar gledali, resnični in pravi. Otrokovu prepričanje da so filmi resnični, se je progresivno zmanjševalo z višjo starostjo.

Nemec Gerhartz-Franck (1955) je preučeval, kako šest do štirinajstletni otroci reagirajo na desetminutni lutkovni film „Mestna in podeželska miška“. Otroke je prosil, da si poskušajo zapomniti filmsko zgodbo in je kasneje analiziral dobljene rezultate. Prišel je do zaključka, da šestletniki, v primerjavi z drugimi otroki, zaznavajo film kot serijo različnih epizod, ki med seboj nimajo nikakršne povezave. Ti otroci so si zapomnili le scene znanih aktivnosti (kot oblačenje ali malicanje), kronološkega zaporedja scen pa se niso zavedali. S podobnimi eksperimenti sta se ukvarjala Francoza Rene in Bianka Zazzo, ko sta prikazovala filme šest-do dvanajst-letnim otrokom. Pri tem sta prišla do zaključka, da otrok, preden doseže starost sedmih let, filma praktično ne razume in ga zanimajo le posamezni dogodki. Vendar bi avtorji (po svoji evropski „kontinentalni“ tradiciji) redko dokazujejo svoja opažanja „s številkami“.

V študiji pod pokroviteljstvom Prix Jeunesse sem poskušal sistematično raziskati, kako so otroci med petimi do osmimi leti zmožni ponoviti zgodbo petnajstminutnega filma. V ta eksperiment sem vključil štirideset otrok (po deset iz starostnih grup pet, šest, sedem in osem let) in uporabil švedski lutkovni film „Patrick in Patrick“, ki je dobil Prix Jeunesse nagrado v kategoriji filmov, namenjenih za štiri do sedem letne otroke. Naj na kratko opišem vsebino

zgodbe. Osrednja junaka v filmu sta dve lutki, Patrick in Putrick. Spita v čevljih in potem, ko se prebudita, začneta iskati „kaj za pod zob“. Ker ne najdeta hrane, poskušata napraviti nekakšno testo, pri čemer se primerno „popackata“ z moko in ostalimi primesmi. Potem ko je testo pripravljeno, ga narežeta v piškote (v obliki lutk) in jih postavita v pečico. Ko vzameta piškote iz pečice, ugotovita, da so neužitni. Vendar jim to ne vzame poguma in pribijeta piškote na čevlje, tako, da jih spremenita v dirkalne avtomobile. Film nima dialogov, pač pa živahno glasbeno spremljavo.

S pomočjo snemalne knjige je bilo ugotovljeno, da je film zajemal 127 različnih dogodkov. Takoj zatem, ko so videli film, smo otroke individualno intervjuvali in posneli na trak njihove „komentarje“. Vsako njihovo „zgodbo“ smo potem analizirali in analize so nas privedle do zanimivih rezultatov. Najprej smo prešteli število dogodkov, ki si jih je bil vsak otrok sposoben zapomniti. V povprečju so si petletni otroci zapomnili 6 dogodkov, šestletni 11 dogodkov, medtem ko je bil rezultat sedem in osemletnikov enak – 12,5 dogodkov. Te številke kažejo, da so bili sicer odgovori šestletnikov podobni odgovorom sedem- in osemletnih otrok, dokaj pa so se razlikovali od odgovorov petletnikov. Petletni otroci šestih do osmih let pa 10 odstotkov. Rezultati tega eksperimenta so nekako enotni v tem, da smo imeli na voljo snemalno knjigo, ki nam je zagotovila potrebne detalje.

Potem ko smo zabeležili število dogodkov, ki si jih je otrok zapomnil in jih naštel, nas je zanimalo, kako so otroci dojeli filmsko zgodbo. Pri tem smo zabeležili število sekvenc, ki so si jih otroci zapomnili v pravilnem zaporedju. Iz snemalne knjige je bilo razvidno, da je film sestavljalo sedem sekvenc.

V povprečju so si petletni otroci zapomnili 1,5 sekvenc, v pravilnem zaporedju, medtem ko so šest, sedem in osemletni otroci postavili v pravilno zaporedje 3,5 sekvenc. Rezultati kažejo, da so šestletni otroci sposobni razumeti odnose med sekvencami (Franck, pa tudi B. in R. Zazzo menijo, da tega niso sposobni). Po teh rezultatih prav tako lahko sklepamo, da je petletni otrok nesposoben slediti in razumeti filmsko zgodbo. Zanimiva pa je nenadnost razvoja takega razumevanja – t. j., da petletnik ne more dojeti koncepta, medtem ko ga šestletnik razume. Taki rezultati naznačujejo, prvič, da so potrebne še nadaljne temeljite raziskave, kako pet in šestletni otroci reagirajo na televizijo, in drugič, da izraz „revolucija mentalnega procesa“ (kakor jo je imenoval Miller) dejansko ni neprimeren.

Kakorkoli že, zavedati bi se morali, da pričakujemo od petletnika ogromno, ko od njega zahtevamo, da nam razloži filmsko zgodbo. Zapomniti si je treba, da je otrokov besedni zaklad omejen, zaradi česar mogoče ni sposoben pripovedovati o vsem tistem, kar si je zapomnil, razumel in videl. Zaradi tega bi bilo koristno vplejati, namesto verbalnih testov, drugačne načine. Pri Prix Jeunesse študiji smo otrokom razdelili garniture po pet fotografij, ki so predstavljale različne stopnje razvoja zgodbe v filmu. Otroci naj bi postavili fotografije v tako zaporedje, da bi ustrezalo zaporedju dogodkov v filmu. Rezultati so bili naslednji: petletni otroci so postavili v pravilno zaporedje (v povprečju) 1,20 fotografij, šestletniki 2,10 fotografij ter sedem in osemletniki 4,70 fotografij. Dobljeni rezultati nas prepričajo, da petletnik ne dojame koncepta zgodbe, smisel šestletnika je omenjen, medtem ko sedem in osemletni otroci že dokaj dobro razumejo zaplet. Statistično testiranje je torej odkrilo, da so bili rezultati uspešnosti sedem in osemletnih otrok dokaj boljši

(in tudi ne morejo biti slučajni), kakor rezultati pet in šestletnih otrok. Rezultati se ujemajo s tistimi, ki sta jih dobila Franck in Zazzo, pomenijo pa, da pet- kakor tudi šestletni otroci ne doumejo „zgodbe“ filma. Obenem nas prepričujejo, da se sposobnost razumevanja filmske zgodbe morebiti le ne razvije tako nenadno, kot smo pričakovali.

Nadaljnje analize so razkrile, da rezultati razvrščanja fotografij / Franck in Zazzo utemeljmeta svoje trditve, da šestletni otroci ne razumejo filmov, na podlagi razvrščanja fotografij / morda ne zagotavljajo veljavnih podatkov. Vsak otrok Prix Jeunesse študije je dobil pet fotografij iz filma Patrick in Putrick (iz različnih scen) in pet fotografij iz drugih lutkovnih filmov. Otroci naj bi ugotovili, katere fotografije so iz filma, ki so ga ravnokar videli. Pet in šestletni otroci so prepoznali v povprečju le dve od petih fotografij iz filma Patrick in Putrick, medtem ko so sedem in osemletni otroci pravilno prepoznali vseh pet fotografij iz istega filma. Če so otroci nesposobni prepoznati fotografije iz filma, ki so ga ravnokar videli, morajo biti podatki, dobljeni pri razvrščanju fotografij, neveljavni. Na osnovi tega argumenta se zdi, da so šest in sedem letni otroci tisti, ki prvi razumejo zgodbo filma.

Pri nadaljnji študiji smo uporabili tretjo metodo. O otrokom je bil prikazan osemminutni risani film „Scarecrow“ (ki smo ga omenili že prej). Film smo po štirih minutah ustavili, vendar tako, da otroci niso mogli zaznati, da smo to storili namerno. Ustavili smo ga v kritičnem trenutku, prav pred tem, ko maček ujame ptičico. O troke smo prosili, da nam povedo, če je filma konec in – v primeru pozitivnega odgovora – kako so prišli do takega zaključka. Večina petletnikov ni bila prepričana, ali je bil film končan ali ne, medtem ko so bili šest in sedemletniki enoglasni v tem, da film ni končan. Na vprašanje, kaj naj bi se zgodilo v nadaljevanju, ni bil nihče od ducata petletnikov sposoben predvidovati nadaljevanja. Ko smo jih vprašali, zakaj mislijo, da filma ni konec, se petletniki niso skušali potruditi, da bi našli kakšen „pameten“ odgovor, ampak smo dobili odgovore, kot „projektor se je pokvaril!“ Večina šest in sedemletnih otrok pa je bila sposobna napovedati nadaljnja dogajanja. Potem ko smo prikazali ostanke filma, smo otroke ponovno vprašali, če je filma konec. Vsi so se strinjali, da je film končan, toda, medtem ko so šest in sedemletniki ugotovili, da je bil maček kaznovan in da je ptičica ušla nepoškodovana, so petletniki prišli do zaključka, da je filma konec, ker je bilo na koncu projekcije „nekaj napisanega“.

Schramm in sodelavci so poročali, da otroci, stari približno tri leta, gledajo televizijo približno 45 minut dnevno. Ko doseže 5 let, presedi otrok pred televizijskim sprejemnikom približno 2 uri dnevno, otroci med šestim in dvanajstim letom pa v povprečju 2 do 2,5 uri dnevno. Kako se televizija prikazuje tri, štiri in petletnim otrokom? Zdi se, da ti otroci po vsej verjetnosti zaznavajo le serije posameznih dogodkov. Lahko bi se vprašali, zakaj otroci gledajo televizijo: brez dvoma oblikuje del njihovega življenja, kakor vse ostale izkušnje v otroštvu. Osebnostno sem prepričan, da mlajši otroci gledajo televizijo neselektivno in gledajo praktično vse, ker jih očarajo gibajoče podobe v nevsakdanjih situacijah. Drugič, vprašanje je, ali ljudje, ki so odgovorni za otroške programe, zagotavljajo zadosten izbor programov za mladega gledalca, ki mogoče gleda televizijo le zato, ker mu je tako izkustvo všeč. Če otroci ne razumejo zgodbe, zakaj bi za njih pripravljali filme, ki vsebujejo zgodbe? Če fizično dozorevanje odloča, ali otrok razmišlja egocentrično ali ne, bi morda morali televizijski

ustvarjalci upoštevati tako egocentričnost in prikazati otroku realistične delce sveta v vsem njegovem aspektu.

Elliot in Halloran sta na podlagi opažanj v več deželah pripravila študijo in med drugim ugotovila, da se televizija na splošno vse premalo posveča zahtevam otrok, starih manj kot sedem let. Na osnovi opazovanj je razvidno, da bi morali biti programi za mlajše otroke popolnoma drugačnega tipa kot tisti, ki so namenjeni starejšim otrokom. Zdi se, da si filmski ustvarjalci predstavljajo mlajšega otroka kot „miniuro odraslega“, ki naj bi, zato ker je mlad, „krmili“ z „instantno hrano za odrasle“, namesto z mesom. Verjetno je mnogo filmov, ki so namenjeni otrokom pod sedem let starosti napravljenih tako, da bolj zanimajo otrokovo mamico in vse premalo pozornosti je posvečeno edinstvenemu svetu, ki ga otrok doživlja.

Programi, ki bi prikazovali različne družbe pri delu in igri, bi lahko, predstavljeni kreativno, obogatili otrokov svet in mu prikazali tudi realistično sliko sveta. Pri nekaterih programih bi lahko opustili koncept zgodbe in prikazali dogodke, ki bi bili zanimivi in obenem realistični.

Programi risanih filmov, polni fantazije, navsezadnje lahko tudi zadovoljujejo razvojne potrebe otrok. Wolfe in Fiske (1949) menita, da si normalni otroci z branjem stripov razvijajo ego. Stripi naj bi zagotovili „avtoriteto in moč, ki urejata težje ali skrajne probleme, kar otrokom zagotavlja, da opravljajo svoje dnevne naloge brez večjih pretresov. Mislim, da bi bilo napačno nadomestiti saj se zavedam da čutijo otroci potrebo po obeh zvrsteh saj se zavedam, da čutijo otoriči potrebo po obeh zvrsteh „How“, „Magpie“, „Banana Splist“ in „Play Peter“, „How“, „Magpie“, „Banana Splist“ in „Play School“ že kar popularni, vendar nisem prepričan, da je večina teh programov narejena specifično za otroke pod sedem leti.

Mislim, da bi bilo potrebno na koncu opozoriti, da je treba na tem področju nujno še naprej eksperimentirati. Potrebno bi bilo pripraviti nadaljnje študije z večjo izbiro otrok in z večjo izbiro filmov. Le na ta način bi lahko zagotovili, da se prej omenjena posploševanja lahko koristno uporabijo.

Avtorjevi viri

- Elliott, P. R. C., and Halloran, J. D. (1969). Television for Children and Young People in Second Progress Report and Recommendation
Eyre-Brook, E. (1970) Scarecrow
Gerhartz-Franck, I. (1955) Neber Geschenogestaltungen in der Auffosung von Filmen druch Kinder
Gomberg, A. W. (1961) The four-year-old Child and Television. The Effects on His Play at School.
Himmelweit, H. T., Oppenheim, A. and vince, P. (1958). Television and the Child.
Katz, D. (1959). Mass Communication Research and the Culture. Studies in Public Communication
Miller, G. A. (1962) Psychology: The Science of
Noble, G. (1969) Patrick and Putrick
in Findings and Cognition on the Television Perception of Childern and Young People
Piaget, J. (1954) The Construction of Realitv in the Child Schramm, W., Lyle, J., and Parker, E. (1961) Television in the Lives of our Childern
Wolfe, K. M., and Fiske, M. (1949) Why They Read the Comics Zazzo, B., and Zazzo, R. (1951) Une experience sur la comprehension du film

Filmskovzgojna prizadevanja v ZDA

Mirjana Borčič

Children's Film Theater me je povabil na simpozij o filmski ustvarjalnosti najmlajših, ki je bil ob jezeru Minewaska v državi New York od 21. do 24. aprila 1977. Na simpoziju sem navezala precej stikov. Ljudje, ki sem jih tu spoznala, so mi omogočili, da sem ostanek bivanja v ZDA uporabila za obisk ustanov, ki so pomembne za širjenje filmske kulture enako kot za vzgojo in izobraževanje nasploh.

1. Simpozij o filmski ustvarjalnosti otrok in mladostnikov

Simpozij je organiziral Children's Film Theater, finansiral pa svet za kulturo države New York. Zadal si je nalogo analizirati temeljna vprašanja, povezana z otroško in mladinsko filmsko ustvarjalnostjo. Ameriški otroci in mladostniki so začeli snemati filme že pred dobrim četrletjem. V začetku je bil to privilegij bogatih. Danes pa si utira pot v šole, posebno v tako imenovane odprte šole, v domove za težko prilagodljivo mladino, v organizacije, ki se ukvarjajo s prostim časom mladih. Filmi otrok postajajo tudi predmet proučevanja različnih znanstvenih organizacij.

Začetek gibanja sovпада s socialnimi gibanji, ki so nastala za časa Johnsonove administracije, ki je želela nuditi zapostavljenim večje možnosti za splošen razvoj. Začeli so se razvijati centri, v katerih so se razvijale takšne oblike dela, ki bi izobčeni črncem, Portoričanom, Židom in drugim z vzgojnimi metodami, ki bi bile različne od že etabliranih, omogočile, da se zavedo sami sebe in se kot taki samozavestno in enakovredno angažirano vključijo v ameriško družbo. Takšno napredno stališče je kmalu porodilo tudi protiukrepe. Pojavila se je smer, ki ni težila več k osvobajanju človeka skozi snemanje s filmsko kamero, temveč je hotela

skozi delo s filmsko kamero prilagoditi in podrediti mladega človeka ustaljenemu sistemu.

Na simpoziju, ki ga je vodila DeeDee Halleck, so bili predstavniki obeh skrajnosti, pa tudi precej zmernežev. Skupaj je bilo okoli 70 udeležencev. Iz Evrope so bili vabljeni predstavniki Anglije, Švedske in Jugoslavije, dežele, kjer se je gibanje v organizirani obliki tudi začelo. Navzoči so bili tudi predstavniki Kanade. Izbor ameriških udeležencev je bil zelo reprezentativen. Simpozija so se namreč udeležili poleg najbolj uveljavljenih praktikov tudi mnogi znanstveni delavci, ki so v svojih raziskavah obravnavali otroško in mladostniško filmsko ustvarjalnost tudi po psihološki, pedagoški, sociološki in antropološki plati.

Direktorica simpozija DeeDee Halleck pripada krogu ameriških marksistov. Njena ideološka usmeritev je odsevala v izboru strokovnjakov, ki so se udeležili simpozija. Mnogi so pripadali ameriški levici in njihovi prispevki so tvorili rdečo nit simpozija. Tako so se vsi pojavili v zvezi z otroško filmsko ustvarjalnostjo obravnavali s stališča družbene pogojenosti. Menda se je razprava o tej dejavnosti prvič razvijala na tak način.

Simpozij je obravnaval naslednje probleme:

1. *Ali filmi otrok in mladostnikov odsevajo posebno senzibilnost?*
2. *Odnos odraslih do filmov otrok in mladostnikov, zlasti do posebnosti v njih.*
3. *Katere elemente ali pristope k filmski ustvarjalnosti otrok ali mladost-*

nikov sprejmejo odrasli? Ali sprejemajo njihovo estetiko?

4. *Ali je otroški film lahko umetnost?*
5. *Kakšen učinek ima filmska proizvodnja na otroke, na njihove učitelje in njihove združbe (skupnosti)?*
6. *Kako in koliko so mladi ustvarjalci manipulirani s strani učiteljev.*
7. *Ali učitelj lahko zavre izražanje otrokovih ali mladostnikovih čustev in idej?*
8. *Ali lahko pride do komunikacije med filmi, ki so jih naredili otroci iz neke določene kulturne in etične skupine, in ljudmi iz drugačnih kultur?*
9. *Kaj se lahko naučimo o drugih kulturah ob filmske ustvarjalnosti najmlajših?*
10. *Kako povezati ameriška prizadevanja v celoto?*
11. *Kako izobraževati učitelje?*
12. *Organizacija filmskega arhiva.*

Delo simpozija ni bilo zasnovano zgolj na referatih, temveč na strokovni osvetlitvi predvajanih filmskih prispevkov, ki so jih prinesli s seboj. Filmske projekcije so trajale več kot 20 ur. Dolžina predvajanih filmov je bila od ene do 45 minut. Filmi so bili pravzaprav nekakšna

spodbuda za začenjanje razprav o navedenih problemih. Razvile so se vrste razprave med praktiki in teoretiki. Posebno na oster odpor so naleteli tisti znanstveniki, ki so hoteli vse pojave filmske ustvarjalnosti najmlajših razporediti v predalčke.

Prevladalo je mnenje, da se filmska ustvarjalnost otrok in mladostnikov ne more obravnavati izolirano od celotnega sistema vzgoje, izobraževanja in socialnih gibanj v Ameriki glede na kulturno in zgodovinsko pogojenost. Ob koncu simpozija ni bilo nesoglasij o tem, da obstojata posebni estetiki otroškega in mladostniškega filma, ki ju odrasli prepogosto odklanjajo in vsiljujejo mladim klišeje in stereotipe iz komercialne kinematografije ter da je mladi ustvarjalec prevečkrat manipuliran od učiteljev.

Simpozij ni dal konkretnih sklepov. Obdelava materialov bo verjetno nakazala nove možnosti in nove potrebe. To pa bo najbrž tisti korak naprej, ki so ga organizatorji simpozija tudi želeli narediti.

Jugoslavija je bila udeležena s predstavitevijo filmov slovenskih otrok ter s predloženimi prevodi člankov Mirjane Borčič, Jožeta Bolmarka, Silvana Furlana, ki obravnavajo probleme filmske ustvarjalnosti najmlajših, ter z obrazložitvijo metode dela kot uvodom v projekcijo. Filmi so imeli izreden uspeh. Razprava je bila dolga in obširna, dobra in zlonamerna. Filme so presneli in so ostali v kinoteki Children's Film Theater, v zameno pa smo dobili enako število ameriških filmov. Film Mojčino popoldne je bil predvajan tudi na konferenci za tisk.

II. Oblike filmske vzgoje v ZDA

1. Delo z gledalci

Filmska vzgoja ni nikjer v ZDA obvezna. Vendar se razvijajo različne oblike dela, ki naj bi omogočile dvig kulturne ravni filmskega gledalca. Informacije, ki sem jih dobila, so povezane predvsem z izkušnjami mesta in države New York.

Filmska vzgoja je odvisna na eni strani od poslušanja učiteljev zanjo in od materialnih zmogljivosti posamezne šole na drugi.

Do zdaj so jo izvajali precej nenadržano. Bilo je mnogo improvizacij.

Poleg tega pa je bila pogosto zasnovana na metodah dela, ki jih je narekovala komercialna kinematografija.

Z namenom, da postane filmska vzgoja bolj sistematična in uporabna za vključevanje v svobodno šolo, je država New York osnovala Children's Film Theater.

To je ustanova v razvoju, ki se veže na osem raziskovalnih centrov. Redno je zaposlena le direktorica, stalno sodeluje še šest honorarnih sodelavcev. Na center pa se občasno, po potrebi, obračajo še mnogi zunanji sodelavci, ki se poleg teoretičnega snovanja podobe centra lotujejo tudi mnogih operativnih nalog.

Osnovna naloga ustanove je posredovanje filmov otrokom od 3. — 12. leta. Ti se predvajajo v vrtcih, šolah, muzejih, knjižnicah, mladinskih kulturnih centrih. Po predstavah se organizirajo tudi pogovori o filmih, ki temelje na sproščeni izmenjavi doživetij in mnenj.

Veliko raziskovalnega truda je v tej ustanovi vloženo v opredeljevanje otroškega filma. Otroški film, ki je podvržen tako kot vsak drug zakonom tržišča, premalo upošteva otroškega gledalca in se vse preveč podreja merilom odraslega in njegovim predstavam o svetu otroka. Filme v slogu Disneyeve proizvodnje popolnoma odklanjajo. Zde se jim balast pri uvajanju mladega človeka v življenje v skupnost enakovrednih in enakopravnih. Ti filmi vzgajajo k netolerantnosti, grade pregraje med ljudmi, smešijo in ne opazujejo kritično sveta odraslih, v katerega morajo mladi jutri vstopiti ter s svojimi idiličnimi razreševanji konfliktov poneumljajo otroka.

Poleg tega pa se ustanova ukvarja tudi s problemi filmske ustvarjalnosti otrok in s pripravo učiteljev za delo z otroki.

2. Filmska amaterska ustvarjalnost

Tradicija filmske ustvarjalnosti otrok je večja od filmske vzgoje debatne smeri. Lahko pristopna tehnika in delo z mladimi v prostem času sta narekovala iskanje primernih oblik in metod dela s kamero v rokah. Zlasti je koristna pri delu z mladimi v raznih getih (črnskih, portoričanskih, židovskih). Razvija se z enako intenziteto kot v šolah višjega razreda. V zadnjem času se filmu pridružuje še prenosna televizija, ki omogoča takojšen pregled posnetega gradiva. Tako se filmski pridružuje še televizijska dejavnost.



Imela sem priložnost videti tudi filme otrok nižjega razreda črncev, ki nastajajo v Los Angelesu in v domovih za teže prilagodljivo mladino. Ti imajo močno terapevtsko vlogo pri osveščanju mladega človeka. So izvor njegovega stanja, stanja prestrašene in ogroženega človeka. Kot taki pa omogočajo, da se zave sebe in svojih problemov ter se angažira pri njihovem reševanju.

Najzanimivejši center je Young Filmmakers, ki se je razvil iz manjšega filmskega kluba iz časov Johnsonove administracije. Vodi ga Rodger Larson. Sredstva za vzdrževanje dobiva po ameriškem sistemu dobrodelnih nakazil, ko bogati financirajo dejavnosti splošnega družbenega pomena in s tem zmanjšujejo svoje davčne obveznosti. Je v četrti Portoričanov. V začetku so vanj zahajali predvsem mladi izobčenci, sedaj ženske. Pripravljajo pa se na delo z upokojenci. Torej vedno s tistimi, ki so odrinjeni na rob življenja.

V centru si kamero lahko izposodi zastoj vsakdo, ki je izpolnil 18 let in dokaže, da zna z njo tudi rokovati. Če pa ne zna, se lahko vključi v tečaj, v katerem se seznanj s pravili snemanja. Vsako leto pride v center okoli 900 ljudi, željnih snemanja, in posnamejo vsaj toliko filmov.

V centru je zaposlenih 15 stalnih in 20 honorarnih sodelavcev. Poučuje in svetuje se v angleščini in španščini. Pripravljajo pa se tudi na to, da začno svoje delo opravljati v kitajščini. Vsi sodelavci svoje izkušnje oblikujejo v izdelane modele, ki jih potem posredujejo drugim prek tečajev in biltena, ki ga razpošiljajo po vsej državi. S centrom je povezanih tudi 30 šol in domov. Vendar pa ni organiziranosti pri gibanju filmske ustvarjalnosti. Posamezniki — mentorji in amaterji — se čutijo izolirani in zato negotovi. Žele se povezati in organizirati mrežo, ki bi omogočala bolj strokovno in sistematično razvijanje te dejavnosti.

3. Izposoja filmov

V ZDA se filmska in televizijska kultura širi različno, posredno in neposredno. Tudi javne, šolske in univerzitetne knjižnice opravljajo pri tem določeno nalogo.

Ogledala sem si Donelovo knjižnico, ki ima na tem področju skorajda največ izkušenj. Že leta 1958 je osnovala filmoteko — prvo v New Yorku, danes pa se lahko pohvali z največjo javno videoteko v ZDA.

Filmi in videokasete so prav tako kot knjige na voljo zastoj vsakomur, ki jih potrebuje. Tudi posameznikom — zasebnikom. Vpisnine ni. Zaračunavajo le zamudnino — 3 dolarje na dan.

V fondu te kinoteke ni celovečernih filmov. Te distribuirajo distributerji. Sklad te kinoteke, ki ima le vzgojne in izobraževalne filme (v najširšem pomenu besede), šteje 4.000 kopij filmov in 2.800 naslovov. Dnevna izposoja znaša 200 filmov. Potrebe so sicer večje, jih je pa nemogoče zadovoljiti, ker filmoteka nima dovolj osebja.

Čakalna doba se je po zadnji redukciji osebja v prosveti v mestu New York (več kot 300 knjižničarjev) še povečala. Filmi se izposojajo po rezervaciji in pogodbi. Pogoji izposoje so enaki za šole, muzeje, knjižnice, zasebnike.

Posebnost te kinoteke pa je videoteka s 120 kasetami (100 naslovi). Vendar se videokasete še ne izposojajo na dom. Zaradi preprostega presnemovanja in zaradi zaščite avtorskih pravic.

4. Svetovalna služba

V ZDA je šola decentralizirana. Sistemi obskrbe šol in univerze s filmi so odvisni od kulturnih in ekonomskih razmer v posamezni komuni (občini). So šole in univerze, ki kupujejo filme za svojo lastno uporabo. So potem zopet druge, ki filme iz svoje kinoteke izposojajo drugim. So pa tudi šolske kooperative, ki razpoložljiva sredstva vežejo na skupen filmski arhiv in ga skupno koristijo.

Tako šole in univerze kupujejo in izposojajo filme. Njim se pridružujejo potem še knjižnice s svojimi filmotečnimi oddelki. Pri ogromni proizvodnji vzgojnih in poučnih filmov, ki nastajajo v Ameriki — tudi na univerzah — je nujno, da nekdo skrbi za pregled tega filmskega sklada, da obvešča uporabnike o novih filmih ter o možnosti uporabe. To delo opravlja Educational Film Library Association.

Ustanova deluje že 30 let in ima že precej izkušenj v posredovanju filmov šolam, univerzam, knjižnicam. Niso distributerji, temveč svetovalci tistim, ki kupujejo filme v vzgojne in izobraževalne namene.

Ker pa uporaba filma v šoli ni obvezna, tudi ni možna taka organizacija, ki bi obveščala prav vse šole, univerze in knjižnice o filmih, ki nastajajo in ki se uvažajo. Zato so v tem združenju zgolj tiste šole, ki

menijo, da je film dragoceno učno in vzgojno sredstvo. So pravzaprav njihovi člani in svoje članstvo obnavljajo z letnimi članarinami, ki pa niso previsoke. Poleg izobraževalnih in vzgojnih ustanov povezujejo tudi državne oddelke za vzgojo v posameznih zveznih državah, ki imajo pogosto tudi svoje filmoteke.

Člani potem zahtevajo dobro informiranost o vsem, kar zadeva oskrbo s filmom.

Združenje izdaja v ta namen poseben časopis, potrebne priročnike in organizira preglede filmov.

V njihovi organizaciji je tudi newyorški filmski festival poučnega in vzgojnega filma, ki sodi med najbolj ugledne.

Educational Film Library Association daje tudi vse potrebne informacije posameznikom. Te so lahko osebne, pismene in telefonične. Ustanova ima tudi zajeten katalog filmov in literature, ki so na voljo v ZDA, in dobro urejeno študijsko knjižnico, kjer se učitelji lahko strokovno izpopolnjujejo. Nekatere knjige izposojajo tudi po pošti na dom.

5. Dopolnilno šolanje učiteljev

Dopolnilno šolanje delavcev vseh profilov je v Ameriki zelo razmahnjeno. Čeprav se s filmsko vzgojo ukvarja že precej ljudi, ki so končali študij filma na univerzi, je še vedno veliko prosvetnih delavcev, ki čutijo potrebo po dopolnilnem izobraževanju. Poleg ustanov, ki sem jih navedla, se z dopolnilnim izobraževanjem ukvarjajo tudi razne visoke šole in ustanove, ki so namenjene šolanju v prostem času, zunaj regularnega šolskega sistema.

Pomembno vlogo ima New School for Social Research, ki obravnava medije množičnih komunikacij kot sredstvo spoznanja človekovega okolja in mesto človeka v tem okolju.

Posebno mesto v sklopu tega dopolnilnega izobraževanja ima ustanova International Film Seminars, ki prireja mnoge seminarje z udeležbo tujih strokovnjakov. To so seminarji na višji ravni in udeležujejo se jih že priznani strokovnjaki, ki posredno vplivajo na splošni dvig filmske kulture v Ameriki.

vzgoja

Poživiti delo na srednjih šolah

Igor Gedrih

Priznati je treba dejstvo, ki je lahko trpko, zaskrbljujoče, nikakor pa ne brezizgledno: filmska vzgoja se je v zadnjih letih na šolah srednje stopnje mnogokje izmaknila kontinuiranemu delu, ni več našla tiste povezanosti s filmsko vzgojnimi delavci in s permanenco (učiteljske) nadgradnje, ki lahko nudi razsežnosti in smotre vsem, ki so voljni opravljati filmsko vzgojno delo; ponekod je šolska filmska vzgoja preprosto zamrla. Na srečo so vztrajale redke, a častne izjeme, ohranjujoč spoznanje, da si je treba pomagati, kakor kdo ve in zna, ker je film nesporno deležen osrednjega kulturnega zanimanja mladine. Seveda bi nadrobne raziskave zmogle statistično prikazati docela razvidno stanje, toda že skromnejša poizvedovanja prinašajo odgovore, ki so malo razveseljivi, če ža ne vredni kar zaskrbljene pozornosti.

Če pustimo ob strani vprašanja, ki navsezadnje niso stranskega pomena, namreč, kako je prišlo do tega stanja pri filmsko vzgojnih delavcih srednjih šol, kako so ti dobronamerni delavci obravnavani na šoli — kot da gre za njihov zasebni hoby — kako v času študija niso nikjer prejeli niti skromne informacije o filmskem mediju, potem je najbolje preiti k stvari in se je korenito lotiti. Predvsem si je treba razjasniti: ali filmsko vzgojo na šolah srednje stopnje potrebujemo, ali ne. Če je potreba izpričana — argumentov je bilo že v preteklosti izrečenih dovolj! — potem je treba dati filmski vzgoji svoje mesto, ne da bi s tem uvajali nov predmet ali kaj podobnega. Preprosto: je treba vključiti v okvir šolskega programa razumno, nepretirano število ur za filmsko vzgojo; da se organsko nadaljuje tisto, kar je v predmetniku za osnovne šole dobilo osnovne temelje. Nihče se ne zavzema za to, da bi iz teh ur delali znanost; preprosto, film ne sme biti izključen

iz vzgojno izobraževalnega procesa, zato je potrebno, da šola vidi nekaj filmov „doma“ ali v kinoteki ali v filmski dvorani, da ne ostane pri formalnem ogledu, ampak učitelji poskrbijo za sproščen razgovor in ga po potrebi tudi nekoliko teoretično dopolnijo. Za učitelja zadeva ni povsem enostavna, navsezadnje o nobeni stvari ne moremo govoriti, če je ne poznamo.

Kot prvo bi kazalo vnesti v učne načrte smotrno odmerjen program, ki ne bi zajel zgolj filmske vzgoje, pač pa tudi televizijski medij, za avdiovizuelna sredstva. Denimo postopoma, če že ne vse hkrati. Na ta način ne bi imeli na srednjih šolah le priporočil, ampak konkretno zadolžitev. Seveda je treba pomisliti, da vsakomur filmski medij ni blizu, zato vprašanje: kdo bo učil in vodil to delo? In še: ker poprej ni bilo storjenega v šolsko izobraževalnem procesu za učitelje v rednih šolah prav nič, je nujno treba poskrbeti za osnovno izobrazbo v tej smeri. Učitelj upravičeno terjaja, da mu nudimo filmsko vzgojno (in druga) izobrazbo in omogočimo, da ji lahko trajno sledi. Res je, da to in ono knjigo dobimo tudi v slovenščini. Brošura lahko pomaga k tovrstnemu znanju in k pripravam za konkretno rabo in delo, vendar pa je seminarska, tečajniška oblika izobraževanja doslej tolikokrat potrdila živost posredovanja in sprejemanja, da je kar nenadomestljiva. Učitelj srednje stopnje mora vedeti več, kot zadošča za osnovnošolsko rabo. Izhodišče so dijaki in njihova afiniteta do filma. Zatorej so ogledi filmov jedro, razgovori o estetski, idejni, formalni plati pa organska sestavina skupnega oblikovanja filmske (in druge) kulture. Potreba po teoretičnih, informativnih dopolnitvah se kaže na stopnji starosti in zrelosti kot tudi po zainteresiranosti razreda.

Kakor je potrebno učnemu načrtu zavezujoče delo v razredih, ostaja dovolj možnosti za vse tiste entuziaste med dijaki, ki bi želeli več, kot lahko nudi program v okviru pouka. Krožek za ljubitelje filma in za filmske praktike sta dve veji, ki ob tvornem mentorju lahko poženetata včasih kar nenadejane sadove pri dijakih. Seveda je za tako dejavnost treba zagotoviti sredstva — pri dijakih ponavadi dobre volje ne manjka.

Ni nova zamisel, da bi šole, ki skrbijo za učiteljski kader, lahko poskrbele za izobrazbo v tej smeri, vključujoč vse od filma in televizije do avdiovizuelnih medijev — kajpak ne le za tehnološko rabo! Šele na ta način bi zagotovili tisto naravno pot in hkrati vsebino, ki jo je učitelj zmožen malone neposredno prenesti v pedagoško izobraževalno prakso v razredu. Na takem temelju lahko učitelj pozneje docela drugače dopolnjuje svoje znanje, kajti vsak predmet, za katerega se je posameznik izšolal, terja trajno spremljanje predmeta.

Pri izbiri filmov za razrede, za šolo, ne smemo dopustiti shematike, enosmerne izbiranja filmov, in seveda tudi ne nečesa, čemur dijaki niso kos. Postopnost dojetanja in razumevanja se kaže prav tako pri filmu kot pri leposlovju, glasbi in likovni umestnosti. Krožek prenese nekaj, kar morebiti razred v celoti ne bi z razumevanjem sprejel. Pri filmskem izobraževanju in vzgoji je za učitelja in za dijaka privlačno to, da ocene ne lebdijo, zato je sproščenost pri takem „predmetu“ lahko neprimerno večja, pa tudi po človeški plati mnogo bolj odprta kot pri „težkih predmetih“. Pri izbiri filmov je pomembno tudi tisto, kar je lahko dijakom posebno blizu, pri čemer ni treba pomisliti na pogrešne filme. Tudi če izberemo kavbojko kičate zvrsti, kot izjema ne

bo škodila izboru, ampak se bo lahko izkazalo bolj kritično mišljenje dijakov, kakor ga v povprečju pričakujemo. Tak film lahko pripomore k preraščanju zahtevnosti in kvalitete. Seveda je potrebno, da pri izbiri filma ravnamo sila pretehtano. Navsezadnje učitelj (in šola) nima prevelikih možnosti za ogled celovečernih filmov. Ob pestrosti tematike je razumljivo, da posvetimo pozornost domačemu filmu, kar ne pomeni, da mora biti tuji film izključen. Pravilo za izbiro mora biti kvaliteta filma, na ravni dijakove dojemljivosti. Žal smo bili priča tudi kampanjskim izborom za vso šolo, kjer ni upoštevana starostna stopnja in je zaradi nerazumevanja pri nižjih razredih storjene več škode kot koristi.

Preseganje filmske vzgoje spričo drugih avdiovizuelnih medijev je na pragu. Žal z zamudo. Vemo, da mladina posluša plošče, kasetofone, zlasti popevke, pa se vedemo, kot da to ni območje pedagoškega vpliva. Vemo, da spremljajo televizijske oddaje izobraževalnega, informativnega, umetniškega, družbenega področja, a sila redki so, ki so kakorkoli posvetili v to smer. Vemo, da mnogi mladi zbirajo ali izdelujejo diapozitive itd. Hkrati, da želimo pedagoško pripomoči k oblikovanju osveščene, dozorele osebnosti, ki v samoupravnih družbi zna najti mesto v širšem kulturnem prostoru. Tako bi za začetek veljalo pohiteti vsaj z načrtno filmsko vzgojo, ki naj bo mikavna, sveža, odmevna po vsebini in idejah.

izkušnje

Opozorilo kinooperaterju Muzeja moderne umetnosti v New Yorku

To je javno opozorilo kinooperaterju Muzeja moderne umetnosti v New Yorku (in vsem ostalim članom sindikata kino-operaterjev): minuli četrtek sem sedel pred lepim in starim ruskim nemim filmom, in medtem ko sem ga molče gledal, in ko ga je dvesto drugih oseb molče gledalo, tako, da bi slišal muho letati, ste vi – buzerant nagravnji, smrdljiva grdoba, podlež drekasti, porogljivo, trmasto govoričili v svoji projekcijski kabini, tako, da je vaš bedasti, škripajoči, ostudni glas dajal filmu najgrozljivejšo zvočno spremljavo, ki bi si jo hudič lahko izmislil; vi, ki vas smatrajo, za ljubitelja filmov, vi, čigar kruh in življenje so filmi, vaš poklic pa projiciranje filmov – kako ste dosegli, da jih tako sovražite, kako vam uspeva imeti tako malo spoštovanja do filmov, ki jih vrtite in do ljudi, v katerih službi ste, ki vam omogočajo zaslužiti vašo skorjo kruha? Tako se mi gabite, da nočem niti slišati vašega odgovora. Samo nekaj ti povem, poba: PAZI SE! Če boš znova poskušal, z drugimi besedami, če te še enkrat zalotim, kako s svojim grozotnim bevskanjem uničuješ filme, se spomni: „Pazi se, ko se boš vračal domov!“ Tam bom, v temačni ulici bom prežal nate, s težko posodo vročega kleja v roki, in ko boš apustil projekcijsko kabino, lahko začneš šteti svoje zadnje sekunde. Ne bom ti povedal vnaprej, kaj nameravam narediti s tabo, vse je odvisno od tega, do katere stopnje me boš razjezil, zmene grozotno, uničevalec starih lepot filma, pazi se, to je moje prvo opozorilo.

Jonas Mekas

The Village Voice, 9. oktobra 1969

prev. B. K.

Pričujoči tekst Jonasa Mekasa je treba vzeti kot poetičen akt in kot dejansko sporočilo. Objavili smo ga zato, ker se nam zdi zanimiv in ker vemo, da se nanaša na nek prostor in na nek čas z njim ne mislimo dražiti domačih kinooperaterjev, saj večina njih opravlja svoj posel vestno v razmerah, ki jim to bolj, ali manj dopuščajo. To Mekasovo opozorilo je treba razumeti v občem, saj je kinooperater slednjič tisti, ki spusti neprizadeti filmski material skozi kinoprojektor in omogoči kot zadnji človek filma vso njegovo magijo in prisotnost: tudi on je soustvarjalec, zato se je smiselno vpraševati o njegovem vodenju. (op. ur.)

filmi na TV

F kot Fairbanks

(F . . . Comme Fairbanks)

režija: *Maurice Dugowson*
scenarij: *Maurice in Jacques Dugowson*
kamera: *Andrej Diot (eastmancolor)*
glasba: *Patric Dewaere, Maurice Dugowson*
glavne vloge: *Miou-Miou, Patric Dewaere, Christiane Tissot, John Berry, Michel Piccoli*
proizvodnja: *FRANCIJA, 1976, Camera One-Gaumont-FR 3*
prikazana na TV Ljubljana 1977



Veliko tveganje: ponovno odigrati isto partijo, in to s prav tistimi kartami, ki so se v predhodni partiji izkazale kot glavni aduti. Po filmu „Ljubi me, Lili“ s Patrickom Dewaerom in Jean – Michelom Falonom, je pred nami film „F kot Fairbanks“ ponovno s Dewaerom in Falonom. Dugowson spet igra in – dobiva! To je prav tisti ton, ki ga je treba imenovati (tako je že izviran v francoskem filmu novega „novega vala“) Dugowsonov ton. Tako nagla je inteligentnost, ki, izostrena, omogoča fin dotik, hitro aluzijo, sramežljivo izpuščanje. Neizrekljivo je to ravnotežje med smehom in solzami – in ne pozna demagogije in tistih sočutnih efektov, ki bi ga naredili odvrtnega.

Komedija? Da. Lahka? Ni težka, toda ima svojo težo. Njena lahkotnost ni lahkost lahkkih žensk, tako dragih bulvarskemu Parizu. To je lahkotnost določenega čara, ki se giblje od hitrosti do intenzivnosti pogleda in ki spominja na čas ameriških predvojnih komedij.

... Delo spominja še na nekatere redkosti francoske komedije iz tridesetih let – vračam se, oprostite, v čas pred potopom, ker me duh Fairbanksa (Douglasa) kliče tja. Da bi se mu posrečilo priklicati ta ton, so Dugowsonu potrebni igralci po meri: spodobni, da v hipu zdrsejo iz hrupne smešnosti v melanholijo brezizhodne grenkobe, vse prek trpljenja, žalosti in nasilja. Ko prepleta virtuosno občutljivost, nežnost, toplino in surovost, je igralski par Patrick Dewaere in Miou – Miou nerazdružen v igri in v zmagi.

Film presega preprosto slikovitost svoje zgodbe. Fairbanks je najprej simbol. To je otroštvo filma. In film našega otroštva. Neprekosljiva zmes domišljije in optimizma, sanj in verjetnosti v tvorbe sanj: to ustvarja neko eksaltirajočo, nemirno in radodarno sliko življenja, spektakl sreče, ki v svojih barvah postaja zadovoljstvo.

... Lep in resničen film. Lep kot srečanje junakov, ki si jih je izmislila Lewislarroll, pisateljica „Alice v čudežni deželi“, resničen kakor nemogoča idila starlete drugorazrednega gledališča in nekega diplomiranca brez zaposlitve. Po filmu „Ljubi me, Lili“ je znana nagnjenost Maurica Dugowsona do nevarne ljubezni. V tem filmu, ki bi ga lahko, po glavni junakinji, imenovali „Ljubi me, Mary“, Dugowson milo predstavlja dve, tri stvari, ki jih ve povedati o težavah današnjih 25 – letnikov . . . Deklasirani junak „odvečne generacije“, Andre Fairbanks, se po odsluženju vojaškega roka posveča zaposlitvam brez prihodnosti: je portir in celo paznik v nočnem klubu. To „vse je šlo narobe“, sporočeno brez mnogo nians, toda iskreno, se zaključuje samomorilsko v histeričnem uničevanju: F kot fatalnost.

F kot fantazija. Kakor Alice (v katere obliki hrani lutko), se Marx opleta, kakor najbolje ve, skozi labirint, s katerim agencije komunicirajo s provincialnimi gledališči. Tedaj s svojimi zapeljivimi brki, napetimi mišicami, v osvajalskem jurišu na življenje in smrt skoči na njen balkon Andre. Vendar se njegovo golo atletsko telo razbije ob preprekah: ekonomske krize ne more nič premagati. V tem je bistvo filma: ponižati Andrea, nepremagljivega Fairbanksa. Namesto pamfleta imamo priložnost, videti, kako se ruši določen mit in kako ugaša življenjska radost . . .

V zadnji sekvenci se v apoteozi združujeta Dugowsova nežnost do prismuknjenih in njegova ljubezen do filma. To dvoje prepaja ta hudomušni in zapleteni film, ki bo vsakomur ugajal. Fairbanks, to je tudi več od simbola. To je način življenja. Etika. Nedvomno filozofija. Filozofija lahkotnosti in čara, o katerih sem govoril. Tista živost in radost junaka, ki z dobrim triumfira nad zlim, popravlja krivice, rešuje probleme, igraje se in igraje se, smejoč se, ljubeč in ljubljen . . . In prek njega, prek Dewaera, Dugowson gradi portret današnje mladine . . . Kajti Fairbanks, ta vitez življenjskega triumfa, ki ne ve za poraz, za mržnjo niti za smrt . . . to je mit. Mit ameriške družbe pred krizo, torej družbe, še polne zaupanja v svoje moči in prepričane v svojo prihodnost . . .

Da bi svojega malega Douglasa soočil s surovostjo življenja, ga Dugowson slika prav v trenutku, ko se ta pripravlja, da bo vstopil v svet odraslih, da si bo tu napravil prostor, svojo „luknjo“ v današnji družbi: torej po prihodu od vojakov . . . Ta družba, egoistična, grešna, obsedena od denarja in od ureditve, ki favorizira denar, zaskrbljena samo za buržujsko rentabilnost, brez katere ne bi bilo vredno nič, je nesposobna, da bi napravila prostor novim generacijam, tako da se zdi, kot da bi organizirala brezdelje, ki ji omogoča, da drži svojo mladino na vrvi, zaskrbljeno, prestrašeno, namerno zamrznjeno na nivoju otroškosti ali otroškosti, ki nima herojske fairbankovske sreče. Tu za Fairbanksa ni več prostora. Heroji niso več samo utrjeni, ampak so tudi deplasirani. Ne prihajajo v poštev. Na beraški palici so. Še slabše: niso programirani. Ob vsej pomoči humorja in nežnosti, lahkotnosti in čara, je ta slika grozotna. Občutiti je vso težo vsakdanjih izrazov, kakor je na primer tisti „zaslužiti za življenje“; toda kako živeti, ljubiti, roditi otroke, narediti gnezdo v tej družbi, če se ne „zasluži“ za življenje?

„F kot Fairbanks“, to je v resnici zlomljeni Fairbanks. Zatočišče išče v norosti, dramaturški podobi sanj. Sila, rešilni avto . . . in leteča preproga se ruši. To je odgovor družbe.

prev. M. Komelj

Močni Ferdinand

(Der starke Ferdinand)

režija: *Alexander Kluge*
 scenarij: *Alexander Kluge*
 kamera: *Thomas Mauch*
 glavne vloge *Heinz Schubert, Verena Rudolph, Joachin Hackethal, Gerd Guenther Hoffmann, Heinz Schimmelpfennig*
 proizvodnja: *Kairos Filmproduktion (Reitz Film), Constatin Film, Zvezna republika Nemčija*

Močni Ferdinand politična komedija na temo delodajalske milice, je rezultat dveletnega zbiranja in raziskovanja gradiva. Preprosta zgodba o manj preprosti osebnosti. Ker je s preveliko vnemo opravljal dolžnost policijskega komisarja, se Ferdinand Rieche kot v zahvalo poteguje za mesto šefa varnostne službe v multinacionalni družbi (Neuropa) in ima na razpolago šest mesecev, da dokaže svoje sposobnosti.

Gospod Rieche bi lahko bil kdorkoli. Je pravzaprav gospod Slehernik: preproste zunanosti in oblačenja. Njegov način življenja ga v ničemer ne razlikuje od povprečnega Nemca: to običajnost poudarja glasba, lahka glasba, podobna tisti, ki jo vsak Nемец lahko posluša po radiu. Njegova nova dolžnost, zagotovi varnost podjetja, postane absolut, s katerim Rieche povezuje prav vse: "Rieche bi se raje dal ubiti kot da ne bi uspel v svojem poslanstvu." V samem srcu podjetja hoče imeti svoj glavni stan. Toda njegova pisarna še ni niti postavljena, ko se resno loti naloge in dela na vse pretega. Proučuje vse kote in skrite kotičke tovarne, sam preizkuša varnostne naprave s simuliranimi napadi, požarom ali sabotžo: svojim skupinam daje hkrati teoretični in praktični vojaški pouk, predvsem pa je nepopustljiv, razen z Gertie, tatico, ki jo vzame k sebi, da bi jo nadzoroval in ki kasneje postane njegova prijateljica. Tovrstni perfekcionizem sicer potrjuje določeno veličino, toda s ponavljanjem doslednega opravljanja poverjene mu naloge, močni Ferdinand postane groteskni Ferdinand: da bi dokazal in si dokazal superiornost svojega sistema, organizira akcijo in ponoči vdre v konkurenčno firmo . . .

Sposobnost in obvladanje filmskega medija sta Alexandru Klugeju omogočila tako določiti in uravnotežiti število sekvenc, da je končno dosegel tesno povezanost med glavno osebo filma in gledalcem samim. Povezanost sloni na nečem, kar bi lahko imenovali dialektika identifikacije in odmikanja. Ker je film predvsem fikcija in ne dokumentarec, ima gledalec zelo pogosto priložnost, da se poistoveti z gospodom Riechom, ki bi bil lahko njegov bližnji sosed ali celo on sam. In to toliko bolj, ker je glavni lik predstavljen v dokaj ljubkih situacijah, v katerih postane Riechova osebnost neizogibno simpatična: prepričljiv primer za to je sekvenca, ko Rieche začne svoje jutranje športno razgibanje („Trimm dich fit“) v držki, ki mu daje dokaj groteskno videz. Toda tovrstne vaje pozna in izvaja veliko število Nemcev. Sicer pa se v Klugejevem filmu sistematično izmenjujejo identifikacijski elementi s postopki odstopanja. Kar s sceno, kostumi ali obnašanjem sestavlja vir identifikacije, je takoj nevtralizirano s komentarjem v off-voice. Še več, film se noče ukloniti shemi linearne pripovedi, da bi se nalašč predstavil v obliki serije hitrih flashev in kratkih skečev, ki naj bi gledalca spodbudili k sestavljanju lastne sinteze. Od tod navidezna nedokočanost, ki zahteva s strani vsakega gledalca pravo delo, sloneče na aktivnem raziskovanju. Tako predstavljen v obliki neobdelanega gradiva, Močni Ferdinand priča o strogosti filmskega ustvarjalca, ki je zahteven do samega sebe in do gledalcev, upošteva-

joč slednje kot misleča in dejavna bitja. Ta opredelitev za intelektualno in umetniško strogost je v zahodno-nemškem filmu dovolj redka, da lahko opozorimo na njeno pravo vrednost.

Osrednja naloga Ferdinanda Riecha je zatreji kakršenkoli upor. Sovražniki obstajajo, vendar se na prikazujejo. V neki sekvenci Rieche vztrajno opazuje akvarij, v katerem okoli makete podjetja plava nešteto rdečih ribic, ki ustrezajo prav toliko sovražnikom: vzhodni vohuni, Arabci, vsi levičarski ter tudi in predvsem revolucionarni voditelji sindikatov.

Toda situacija, ki dovoljuje Riecheu, da se poučiti kot riba v vodi, je zgolj imaginarna. V drugačnih časih (med 1919 in 1923 na primer) bi Ferdinand Rieche lahko našel sovražnike boljševike, s katerimi bi se spoprijel. Dandanes pa se sovražnik skriva in ultra-perfekcionirana naprava, ki jo namesti Ferdinand, nima pravega učinka. Rieche postane celo nevaren za podjetje, ker prekorachi pooblastila, ki jih delodajalci zaupajo milici: . . . „Naredite več, toda ne naredite preveč!“ Stavek v nekaj sekundah povzame ravnotežje moči in razmerje sil. Bolj jasen ne bi mogel biti. Tako je Rieche videti nevaren kot pravi fašist. Kak drug filmski ustvarjalec bi lahko predstavil Ferdinanda Riechea kot nasilneža ali pošast in vsi bi bili zadovoljni. Klugejeva sposobnost, in, priznajmo, umetnost, sta prava v tem, da je iz Ferdinanda Riecheja napravil tako običajno osebnost, da se gledalec lahko samo sprašuje in s tem vznemirja ob misli na nevarne in skrite sile, ki dremajo v njem. Kaj če bi bila „država nočnih čuvajev“ (da uporabimo Klugejev izraz) posejana z mini-Riecheji?

Sicer pa gre film preko preproste odpustitve Ferdinanda iz službe Epilog ga prikazuje, ko ponovno dokazuje svojo „koristnost“ in pomembnost naloge. Kaj bi se zgodilo po Riechejevi aretaciji? Bi bil osvobojen? Bi bil za vedno onemogočen? Bi se spreobrnil? Naj gledalec sam predvidi nadaljevanje . . .

Noureddine Ghali
 prevedel in priredil B. K.



Umor iz usmiljenja

(Der Fangschus)

ražija: *Volker Schloendorff*
 scenarij: *Genevieve Dorman, Margarethe von Trotta, Jutta Brueckner, po romanu Marguerite Yourcenar*
 glasba: *Stanley Myers*
 kamera: *Igor Luther (č/b)*
 glavne vloge: *Margarethe von Trotta, Matthias Habich, Ruediger Kirschstein, Matthieu Carriere*
 proizvodnja: *ZRN/FRANCIJA, 1976, Bioskop film, Muenchen Argos Films, Paris*
 prikazan na TV Ljubljana 1977

Zgodba se dogaja leta 1919, v času, ki je našemu že daleč, o katerem malokaj vemo, in v deželi, o kateri ničesar ne vemo – na Baltiku, v času njegovih državljanskih vojn, protiboljševiških borb baronov. Seveda za dojetanje filma ni bistven samo zgodovinski kontekst, kajti film pripoveduje o ljubezni, o človeku, ki ga je prevzela ženska. Točneje rečeno, prevzela ga je ljubezen, ki mu jo je ta ženska vračala. Toda zanimivo je, da se zgodba pričeneja ravno leta 1919.

Tako kakor „Toerless“ je tudi to film, s katerim se v celoti istovetim. Ideja o njem me preganja že leta. Ali bosta občinstvo in kritika moje stališče sprejela, je drugo vprašanje. Osebnost ne morem dovoliti, da bi razsojali o tem, ali je problematika, ki jo prenašam v

film, relevantna, pomembna in osmišljena, ali pa površna in brezpredmetna. Če se jaz, ki bivam v tem času, v katerem imam svoje mesto, zainteresiram za tako temo, je to zame zadostna spodbuda. A občinstvo, za katerega vendarle vsakomur gre, točno dojema in oceni, če je pristop do nje iskren. „Umor iz usmiljenja“ je doslej moj najpomembnejši in najdoslednejši film. Uspeh, ki mi ga je prinesla „Izgubljena čast Katharine Blum“, mi je omogočil, da sem ga posnel; moje samozaupanje je zraslo dejansko po zaslugi tega filma, obenem pa se ima zahvaliti uspehu nemške kinematografije. Zaupanje v nemški film se ni vrnilo samo občinstvu, ampak tudi tistim, ki ga ustvarjajo.

Volker Schloendorff
 prev. M. K.



Naftne vojne ne bo

(La Guerre du Petrole n'aura pas lieu)

ražija: *Souhel Ben Barka*
 proizvodnja: *Maroko, 1975*
 prikazan na TV *Ljubljana 1977*

Vaše filme odlikuje vsebinska izvirnost. V okviru afriško-arabskega filma predstavljajo poskus združitve notranje in zunanje ekonomske eksploatacije. Preproge v prvem filmu, nafta v drugem. Zakaj ste izbrali nafto namesto železa ali drugih surovin?

Res je. To, kar velja za nafto, bi lahko veljalo tudi za železo, zlato, uran, fosfate itd. . . ., toda vprašanje nafte je veliko bolj boleče in aktualno. Zamisel tega filma sem imel v glavi celo prej, kot sem se lotil snemanja *Tisoč in ene roke*. Toda takrat se še nisem čutil dovolj sposobnega, da bi obravnaval z vso potrebno objektivnostjo. Arabski vojaški vzpon oktobra 1973, pojav enotne fronte dežel proizvajalk nafte, izvajanje bojkota proti ZDA, Nizozemski in drugim deželam, so me vzpodbudili, da sem se lotil načrta. S francoskim prijateljem, ki živi v Maroku (Michel Constantin), sva se lotila obdelave scenarija, potem, ko sva dobro proučila vprašanje . . .

V vašem filmu ste skušali zabeležiti pot ideološkega razvoja nacionalističnega tehnika, ki ga skrbi blaginja njegove dežele. V tem človeku (Toumerju) se srečujejo tako reformistični kot revolucionarni elementi z namigi na njegovo povezanost z visoko buržoazijo. Se vam ne zdi, da s takšno heterogenostjo tvegate zlom logike vašega filma?

Ne, mislim, da v mojem filmu ni nobenega problema. Toumerjeva pot predstavlja tipično pot nekaterih arabskih reformistov, ki so se infiltrirali v državne aparate in jih poskušali razviti od znotraj. „Revolucionarni“ diskurz, na katerega namiguje, je popolnoma enak tistemu, ki ga je leta 1968 zagovarjal tunizijski reformist „Ahmed Ben Salah“, preden so ga odstavili. Prilagodil sem ga le naravi svoje teme. Namesto kmetijstva sem izbral nafto. *Naftne vojne ne bo* je film, osredotočen na dve ugotovitvi: odsotnost prave, nacionalne buržoazije, ki bi bila zakoreninjena v ljudskih množicah, in prisotnost izoliranih reformističnih intelektualcev, ki delujejo v kolesju države . . . To se vsak dan znova potrjuje.

Ali ni nikoli bilo globlje povezanosti teh intelektualcev z množicami in ali ni več skladnosti med političnimi načrti intelektualcev in množic?

Določena skladnost je vsekakor bila. Čeprav ločeno, je vsak mislil na isto stvar. Toumer se bori za iste stvari kot množice . . ., toda ločujejo ju razlike v strategiji in družbeni položaj. Trenutno med njima ni več vezi, povezanosti. To opažamo vsakokrat, ko se mlad človek vključi v državni aparat, da bi mu nakazal naprednejšo usmeritev. Mladeniča odstavi, množica pa na to ne reagira. Niti v Alžiriji niti v Iraku niti v Siriji še nismo zabeležili kakršnekoli reakcije. Priče smo rojevanju „razreda“ intelektualcev, nedvomno naprednih, toda brez vsakršne vezi z množicami. Tako imata buržoazija in država proste roke . . . Rekli mi boste: toda kje je potem alternativa? Na eni strani je izdajalska buržoazija, na drugi neorganizirane množice, vmes pa izolirani in

občutljivi intelektualci. Alternative ni. Prave revolucionarne avantgarde ni . . . oziroma je v veliki manjšini in deluje v zaprti posodi . . ., dovzetna za pritiske represivnega aparata. Primer moje dežele je zelo zgovoren. Iz svojega filma nisem hotel napraviti moralne lekcije. Nisem se hotel povzdigniti v preroka. Moj cilj je bil, da z *Naftno vojno* . . . ponazorim situacijo takšno, kot je, in v gledalcih spodbudim razmišljanje. Naše množice so slabo organizirane. To je dejstvo. Izkoriščajo nas do mozga. To je dejstvo. Moje delo naj bi predstavilo motive in mehanizme tega izkoriščanja in pomanjkanja organiziranosti.

Toda glede naftnega vprašanja so nekatere dežele, na primer članice OPEC, predlagale reši t. v. Nacionalizacijo, na primer . . .

V svojem filmu ne govorim o nacionalizaciji. Zame je to že preživel stadij. Družba, za katero gre, je „nacionalna“ družba. Po mojem mnenju je središčna točka mojega filma povezanost domače buržoazije z buržoazijo industrijskih dežel . . ., potem pa še tisti tradicionalistični intelektualci, ki nas razočarajo, ker računajo bolj na svoje tehnično in ideološko izobrazbo kot na voljo in borbena opredelitev množic. So zvrst „marksizma“, ki se vrti v krogu, ki se obrača v prazno. Sicer pa to odseva v filmski pisavi.

Ali ni odnos med Toumerjem in Padovanijem (tujim strokovnjakom) na določen način vključen v padec prvega, ne glede na pomanjkanje vezi z ljudstvom?

Da in ne. Padovani je predvsem strokovnjak, in s tega stališča ga za krajše obdobje potrebujemo . . . Arabski svet bo vsekakor vedno zaostajal za Zahodom, vsaj na področju tehnologije. Ne predstavljam si, kako bi si lahko sami gradili letala, rafinerije . . . Na tem področju je odvisnost zelo močna in rešitve ne vidim.

Toda pomislili bi lahko na primernejšo tehnologijo . . ., lahko bi se odpovedali letalom in razvijali občutljivejša področja.

Toda gre za konstrukcijo rafinerije, n a nadaljevanje raziskav o shranjevanju naravnih plinov. Nobena dežela tretjega sveta danes tega ni zmožna. Celotna dežela kot Sovjetska zveza so v zagati na tem področju, opirati se morajo na ZDA ali Francijo. Moj cilj je, biti objektivni in ne predstavljati navideznih rešitev. Pri takih kompleksih je normalno, da se naslanjamo na tehnike, kot je Padovani. Pri tej osebnosti me zanima identičnost njegovih pogledov s Pomerjevimi. Padovani ni neopredeljen strokovnjak. Na tekočem je z izkoriščanjem, ki smo mu podvrženi. Potrebujemo take sodelavce, ki ne hodijo k nam na počitnice, ampak da bi delali z nami, da bi se z nami borili proti nerazvitosti. Poglejte primer kitajskih sodelavcev v maroškem kmetijstvu! Od takih ljudi smo pripravljene sprejeti izziv. V odnosu med Toumerjem in Padovanijem me zanima njuno dopolnjevanje. Posredni učinek Padovanijeve smrti na Toumerjev načrt je dejansko rezultat tako šibkosti njunega ljudskega

z aledja kot zarote, ki jo sporazumno skleneta domača buržoazija in buržoazija industrializiranih dežel.

Kaj pa otroški pretep zaradi steklenice Coca-cole?

Pretep je zgolj izgovor. Prej sem hotel prikazati nezadovoljstvo, ki vlada znotraj množic. Prizor s „steklenico“ je avtentičen. Pripetil se je v Iranu leta 1968 in povzročil stavko. Moj film sestavlja več resničnih dejstev, na primer Ben Salahov govor, pohabljenje prvega saudskega sindikalista po napadu na sedež ARAMCO leta 1967. Prizor sem v končni montaži odstranil, da ne bi imel zapletov s političnimi oblastmi . . . Toda ostali temeljni elementi so vzeti iz resničnosti.

S tem ste se dotaknili vprašanja avtocenzure. O ekonomskih problemih so verjetno tudi druga vprašanja, ki zavirajo razvoj in širjenje afriško-arabskega filma?

Poleg finančnega je velik problem tudi svoboda izražanja. Ko sem pripravljaval scenarij, sem imel zelo pomembne dokumente, ki so se neposredno nanašali na nekatere voditelje arabskih držav in nekatere ministre. Če sem hotel posneti film, je bilo nemogoče, da bi jih predstavil takšne, kakršni v resnici so. Nimam možnosti izbire: ali posnamem film, ali ostanem križem rok. Ne drznem si in ne morem se spopasti s sakrosanktno Cenzuro. Če bi hotel napraviti tak film, kot ga želim, film ne bi bil prikazan ne v Maroku ne v Alžiriji, niti v Iraku ne. Osebnost imam veliko priložnosti. Razen avtocenzure, za moj scenarij ni bilo zadržkov . . . , razen tega pa so mi mnogi pomagali. Za zasedbo celotne rafinerije (lahko si predstavljate, kolikšne izgube je to povzročilo), sem se moral obrniti le na generalnega direktorja družbe. Za motoriste se mi ni bilo treba ozirati na

običajne norme. Obrnil sem se na guvernerja in bilo mi je ustrezno . . . (?)

Opazil sem, da uporabljate dve vrsti montaže, glede na to, ali opisujete boržoazijo ali množice. Ali ta razlika v pisavi ne škodi notranjemu ritmu filma?

Ta pisava odgovarja dvema različnima svetovoma, dvema nasprotnima svetovoma, ki se borita drug proti drugemu. Pri opisovanju meščanskega in poslovnega okolja gre za skrito, hitro montažo. Kot njeno nasprotje počasna, prodorna montaža odgovarja množici, ki napreduje kot val plime, ki se zapira sam vase. Hkrati je to koncepcija časa in prostora, ki mi najbolj ustreza in ki določa način, s katerim povzročam transparencio realnosti.

Zakaj ste izbrali glasbo Georgesa Zamfira, ki po mojem mnenju sploh ne ustreza ne kulturnemu izvoru filma ne njegovi zvrsti. Ali ni maroške oziroma arabske glasbe, ki bi bila ustrežnejša?

Ne strinjam se z vami . . . Glasba se s filmom dobro ujema. Nič vam ne bom prikrikl, če vam povem, da sem si rekel, ko sem to glasbo poslušal po radiu France Inter, da se zelo prilega vzdušju stavke in vsemu gibanju množice. Takrat še nisem napisal scenarija, glasba pa je bila že sprejeta. Razen tega je v tej glasbi nekaj orientalskega. Vsi so soglašali z mojim izborom. Še več, v Maroku so me nekateri spraševali: „Kateri dirigent je zložil glasbo za tvoj film?“ To vam povem zato, da bi spoznali, kako funkcionalna je in kako dobro dinamizira atmosfero.

Khemais Khayati

Pariz, avgusta 1975

Prevod in priredba: **Brane Kovič**

Dolge počitnice

(Las largas Vacaciones del 36)

režija: *Jaime Camino*

scenarij: *Manuel Gutierrez Aragon, Jaime Camino*

kamera: *Santiago Marugan*

glasba: *Xavier Montsalvatge*

glavne vloge: *Analia Gade, Ismael Merlo, Angela Molina,*

Francisco Rabal, Jose Sacristian

proizvodnja: *ŠPANIJA, 1976, Jose Frede, P.C.S.A., Madrid*

prikazan na TV Ljubljana 1977

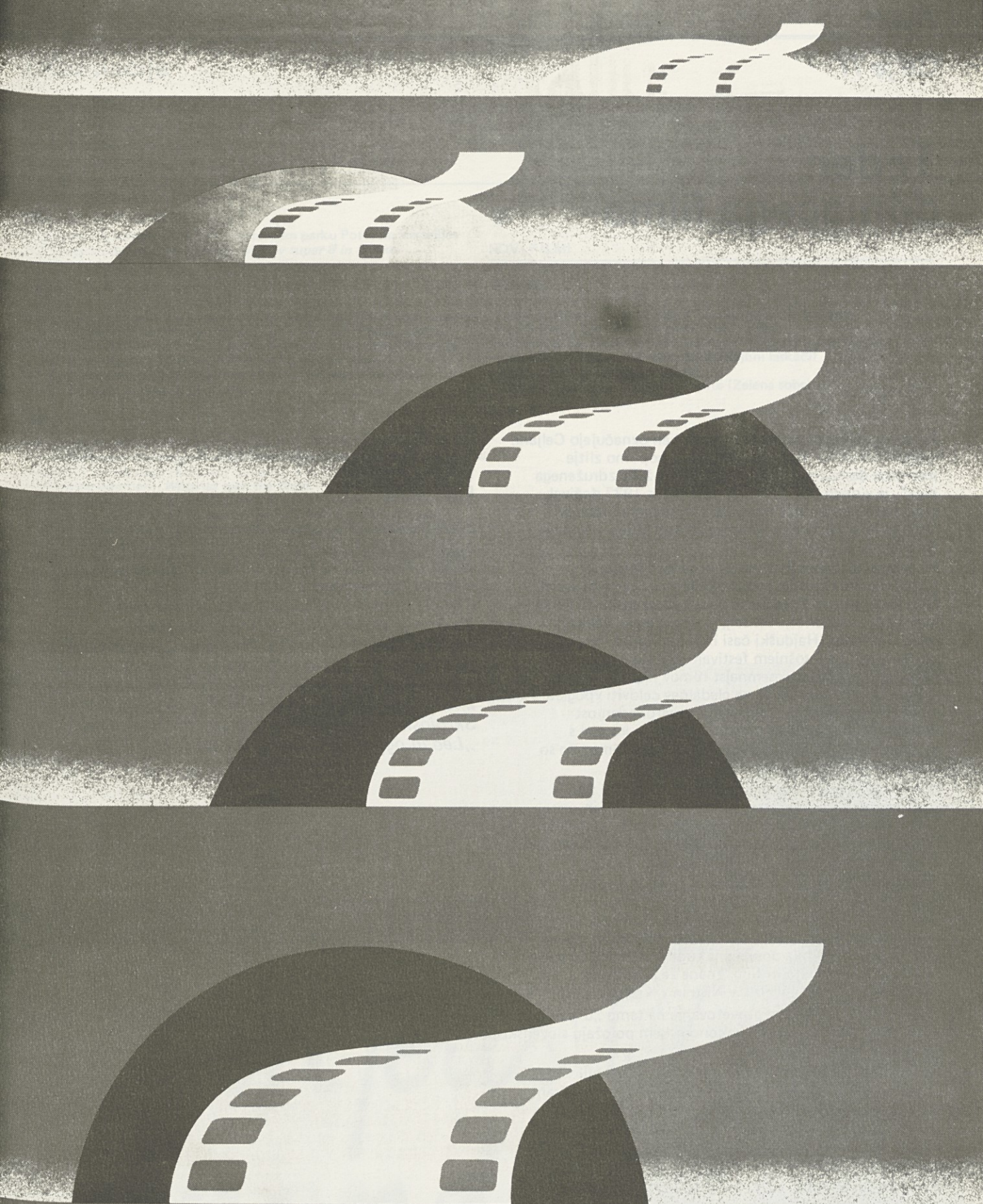
Pravica do spominov. Pravica do spominjanja. Verjamem, da je to najboljši način, da se razloži pomen tega filma.

Rojen sem bil 1936. leta, v času španske državljanske vojne, tako da to niso moja spominjanja, so pa — kolektivni spomini, samo da so v tej zgodbi nanovo oživiljeni in namenjeni današnjim gledalcem. „To sem slišal“ in „to sem lahko sam preveril“. Do danes je bila filmska verzija naše vojne samo uradna verzija, kar je bilo od zmagovalca tudi edino pričakovati. „Najdaljše počitnice“ pa odkrivajo tudi drugo plat medalje, svet premagancev, o katerih govorijo, ne da bi se ozirale na prepovedi in tabuje.

Jaime Camino

Film nas vrača v Španijo izpred štiridesetih let, v dni začetka državljanske vojne, ki jo danes obujemo iz posebnih nagibov. To je bila doba velikih, usodnih izkušenj te dežele, zato nosi oživiljanje tega časa v sebi dober pouk, ki ga lahko zgodovina vedno in vsakomur nudi. To je tema, ki se je napredni španski cineasti, ačenski z Bardemom in Berlangom, radi lotevajo in ki je v filmih Carlusa Saureja dosegla največjo umetniško in moralnopolitično stopnjo. Tudi tukaj je posredi neka družina — meščanska — ki poskuša v izbruhu bratomora ostati ob strani in ohraniti svojo spokojnost. Vendar je to čas, v katerem ni neopredeljenih, opredeljenost pa je pogosto vsiljena.

prev. M. Komelj



5

teden domačega filma v celju

17-23.XI.1977

novi tednik - radio celje, cinkarna, toper, libela, zlatarne celje

Celje 77

Teden domačega filma

Teden domačega filma, katerega namen označujejo Celjani, njegovi domačini kot „pot, ki pelje v popolno zlitje interesov domačega filma in potreb ter želja združenega dela“, je v dneh od 17. do 23. novembra 1977 doživel svojo peto reprizo in s tem tudi svoj prvi mali jubilej. Celje se je — nemara ne samo za en sam teden — vnovič spremenilo v „mesto filma“.

Po uvodni svečanosti na kateri je govoril Mitja Rotovnik so se zvrstile projekcije filmov *Sreča na vrvici*, *Ne nagibaj se ven*, *Posebna vzgoja*, *Ljubezensko življenje* Budimirja Trajkovića, *Rešitelj*, *Hajka*, *Letalci velikega neba*, *Razsodba*, *Hajduški časi* in *Metuljev let* (vsi predstavljeni na letošnjem festivalu jugoslovanskega igranega filma) ter še osemnajst filmov iz prejšnjih let — torej res več kot dovolj za gledalčev celoviti vpogled v pestro preteklost in razmeroma bogato sedanost domače filmske ustvarjalnosti. Teden se je končal s krstno projekcijo najnovejšega slovenskega filma: To so gadi avtorja Jožeta Bevca.

Posebne pomena poleg jugoslovanskih so bile tudi predstavitve filmov nekaterih pri nas manj znanih kinematografij: maroške Vojne za črno zlato, kitajskega filma *Iz zmage v zmago* ter večera, posvečenega romunski kinematografiji.

Poleg projekcij izbranih slovenskih kratkometražnih filmov so imeli udeleženci Tedna domačega filma še priložnost za ogled dveh filmov o Titu: Škanatinega in Ljubičevega, Življenjskim in delovnim jubilejem našega predsednika pa je bila posvečena tudi vnovična postavitev razstave na temo Tito in film, znane že z letošnjih filmskih manifestacij v Puli, v Nišu in v Kranju.

Med Tednom je poteklo posvetovanje na temo „o kulturnem, samoupravnem in družbeno-ekonomskem položaju slovenskega igralca“.

Četudi označene kot „spremne prireditve“, so bili pogovori s slovenskimi filmskimi ustvarjalci, organizirani v štirih delovnih organizacijah ter v šestih šolah celjskega območja, prireditve osrednjega pomena.

Pokroviteljice Tedna domačega filma so bile številne celjske (ali okoliške) delovne organizacije, med njimi v prvi vrsti Cinkarna, Libela, Toper in Zlatarna, kar pa še zdaleč ne pomeni zaključka celotnega seznama, ki je v polni meri manifestiral povezanost združenega dela in filmske kulture.

Celje je živelo v znamenju domačega filma — in naš film je (tudi tokrat zapišimo: zagotovo ne zgolj za en sam teden) živel v znamenju Celja, slovenskega „mesta filma“.

Ob zaključku Tedna so bile filmskim ustvarjalcem in drugim filmskim delavcem podeljene Badjurove nagrade oziroma priznanja.

Prejeli so jih:

Zlato plaketo Metoda Badjura, ki jo prisoja najboljšemu dosežku v igranem filmu, je podelila Janetu Kavčiču za režijo filma „Sreča na vrvici“, srebrno, namenjeno kratkemu filmu, pa Marjanu Cigliču za režijo dokumentarca „Srakanjani“.
Ta film je dobil tudi posebno priznanje za kamero Janeza Verovška. Priznanje „Metod Badjura“ za filmsko kritiko in publicistiko je sinoči prejela Rapa Šuklje, priznanje za režijo Dušan Mlakar za filmsko — televizijski portret Vladimirja Skrbniška in za glasbeno opremo dokumentarca „Led in ogenj“ Milan Vranješević.

Od 5. do 13. novembra je bil v razstavnem parku Porte de Versailles 32. Mednarodni salon fotografije, filmov super 8 in optike.

Po kolektivnem odstopu odgovornih za film, gledališče in lepe umetnosti, je predsednik beneškega Bienala, Carlo Ripa de Meana uradno napovedal filmsko manifestacijo, posvečeno vzhodnoevropskemu filmu, ki bo potekala med 15. novembrom in 15. decembrom. Med manifestacijo bo pogovor na temo: „nacionaliziran film, njegovi uspehi in njegovi problemi.“

III. Mednarodni filmski festival v Parizu je bil v tednu od 2. do 8. novembra. V uradnem delu je bilo predstavljeno petnajst filmov, med katerimi *Camouflage* (Krzystof Zanussi), *Il prefetto di ferro* (Pasquale Squitieri), *Who has seen the Wind* (Allan King), *Elles deux* (Marta Mezsaros), *Roseland* (James Ivory). V sklopu „Premiere vision en France“ pa filmi: *Violenta* (Daniel Schmid), *Antonio Gramsci* (Lino del Fara), *Les Trois derniers Jours* (Gian-Franco Mingozzi), *Mar de Rosas* (Anna Carolina Teixeira). Poleg tega so prikazali sedem v Franciji še ne videnih indijskih filmov in prav toliko madžarskih in francoskih.

Majhni laskači, režija J. M. Poire

NOVI FILMI

Francija:

Yannick Bellon, *Plaisir d'amour* (Zadovoljstvo iz ljubezni)
Claude Berri, *Les Hommes aussi* (Tudi moški)
Bertrand Blier, *Preparez vos mouchoirs* (Pripravite vaše robce)
Jean-Marie Poire, *Les Petits calins* (Majhni laskači)
Jacques Rivette, *Merry go round*
Francois Truffaut, *La chambre verte* (Zelena soba)



*Vsem sodelavcem in prijateljem revije
uredništvo želi
srečno Novo leto 1978*