

ekran 67



IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. NAROČNINA letno 18 N din. Posamezna številka 2 N din. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik ing. arch. Niko Novak. UREDNIŠTVO Ljubljana, Dalmatinova 4. UPRAVA Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 503-603-7. Poština plačana v gotovini. — Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad



Na prvi strani ovitka: Snežana Nikšič in Polde Bibič v novem filmu Matjaža Klopčiča Na papirnatih avionih

Na zadnji strani ovitka: Senta Berger in Max von Sydow v novem filmu angleškega režiserja Michaela Andersona Quillerja poročilo

k a z a l o

FESTIVALI

Ekranov žaromet četrtič podeljen . . .	90
14. Festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma (Branko Šömen)	92
Risani film spet v središču pozornosti (Ranko Munitić)	104
Muzejska proizvodnja (Emilija Bogdanović)	110
Nagrade uradne žirije	112
Svarilo pred nasiljem (Stanka Godnič)	113
Tours 1967 (Matjaž Klopčič)	120

NAŠE TEME

MODERNI FILM — MODERNA LITERATURA	
Uvodna beseda (J. A. Fieschi — C. Olier)	130
Novi roman in novi film (Bernard Pingaud)	133
Moderni film in pripovednost (Christian Metz)	160
Film in roman (Georges Sadoul)	203
Kdo je avtor filma (José Giovanni)	210

TELEVIZIJA

Televizija pred svojo usodo (Žika Bogdanović)	214
---	-----

KRITIKA

Klopčičev film (Dragana Kraigher) . . .	218
Zgodba, ki je ni (Franček Rudolf) . . .	221
Sedmi pečat (Matjaž Zajec)	225
Nekaj misli ob filmu »Sedmi pečat« (Franček Rudolf)	227
Prah in pepel (Branko Šömen)	231
Magdalena, goljufica in krap (Franček Rudolf)	241
To je fašizem (Branko Šömen)	242

FILM — KLUBI — ŠOLA

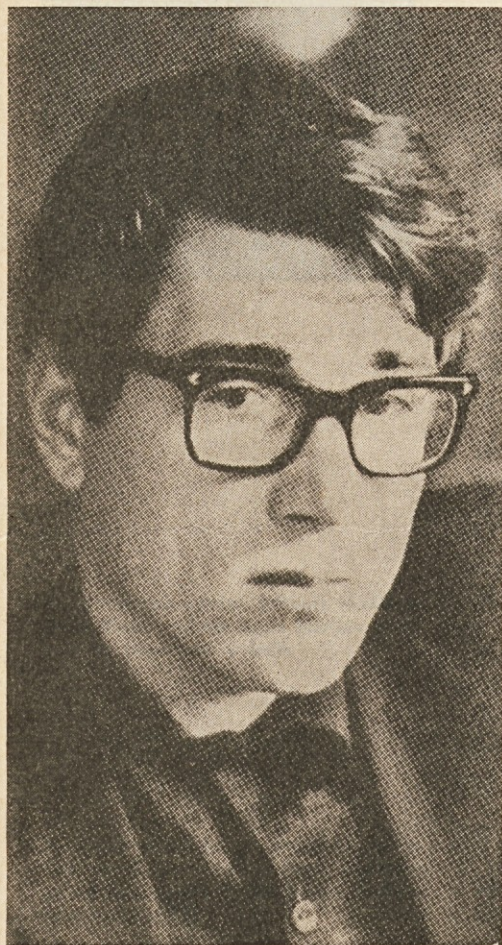
Mladinska filmska vzgoja v Avstriji . . .	244
Gradivo za pogovor: Deklica in vranec	249
Beležimo	255

TELEOBJEKTIV

Novi Klopčičev film (fotoreportaža)	256
Kot gost: Gordon Hitchens govori o ho- vem filmu, jugoslovanski proizvodnji in svobodi umetniškega ustvarjanja (Nikola Majdak)	260
Toto umrl (mkv)	264
Filmski tisk (Dictionnaire des cinéastes — Film kot svet fantomov in mitov — Bogart — Filmska trilogija — The Face on the Cutting Room Floor) — Branko Šömen in Matjaž Zajec) . . .	266
Novi francoski filmi (fotoreportaža)	270

ekranov žaromet četrtič podeljen

prejel ga je želimir žilnik



Posnetek iz kratkega filma Dnevnik o življenju mladine na vasi pozimi, ki ga je režiral Želimir Žilnik in zanj prejel Žaromet naše revije

Letos je na festivalu v Beogradu žirija naše revije podelila Žaromet mlademu ustvarjalcu Želimiru Žilniku iz Novega Sada



Na letošnjem, štirinajstem festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu je uredniški odbor Ekрана podelil svoje priznanje Žaromet.

Uredniški odbor je za letošnji beograjski festival imenoval žirijo, katere člani so bili:

Stanka Godnič, novinarka Dela iz Ljubljane,
Marija Majdak, novinarka iz Beograda,
Branko Šömen, novinar RTV iz Ljubljane,
Rapa Šuklje, novinarka RTV iz Ljubljane,
Toni Tršar, novinar LD iz Ljubljane,
Matjaž Zajec, filmski kritik iz Ljubljane.

Žirija je odločila, da dodeli nagrado Žaromet mlademu režiserju Želimiru Žilniku za realizacijo filma nove proizvodne hiše Neoplanta iz Novega Sada Dnevnik o življenju mladine na vasi — pozimi za neposredno obravnavo avtentičnega sveta, v katerem se zrcali doslej malo znani aspekt našega vsakdanjika.

Tako se je mladi filmski režiser pridružil drugim trem lastnikom Ekranovega Žarometa: Puriši Đorđeviću, Karlu Teissigu in Vatroslavu Mimici.

Uredniški odbor in uredniki Ekрана iskreno čestitajo Želimiru Žilniku, ki je četrti nagrajenec z Žarometom.

beograd

19. III. — 25. III. 1967



FESTIVALI

14. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma... itd.

Dokumentarni film se kljub številnim mednarodnim filmskim festivalom, nagradam, priznanjem in reputaciji še vedno boni za svoj prostor v svetu sedme umetnosti in zunaj nje. Pri realizaciji dokumentarnih filmov ne gre samo za osnovni kreativni izhodišči, KAJ snemati in KAKO narediti film, marveč za eksistenčno vprašanje, ZAKAJ in ZA KOGA posneti metre in kilometre filmskega traku. V marsikateri nacionalni kinematografiji vloga in pomen dokumentarnega filma še nista niti dovolj opredeljena niti dovolj afirmirana, zato se problemi na račun kratkometražne filmske proizvodnje od festivala do festivala, iz leta v leto, nizajo v klobčič čedalje bolj heterogenih vrednostnih dilem, estetskih in komercialnih razhajališč.

Izpovednost, znana pod imenom film-resnica, ki se že deset let drži v fotelju prevladujočega načina opazovanja avtentičnosti, je doživela metamorfoze velikih mer in globokih estetskih evolucij.

Od Flahertyjeve prijateljsko uporabljene kamere, ki je Nanuku ponudila roko in ga vpeljala v širok svet ljudi, pa do danes je dokumentarni film prebolel prehodne, vendar občutljive bolezni pozerskega poiigravanja s kamero, vulgariziral je življenje in agresivno napadal intimni svet posameznikov ali skupin. Podiral je Pudovkinovo teorijo o vrednosti montaže kot estetski vrednosti filma, zanikal je Balazsovo teorijo o primarnosti in družnosti filmske slike in zvoka, oporekal je Eisensteinu, da je treba gledati na film kot na skupek znakov, ki jih moramo preformulirati v enotno filmsko govorico. Vse to je zanikal in še več, v zameno za boljšo filmsko umetnost pa je dajal malo izvirnega. Filmska revolucija je bila izhod, ne pa rešitev stanja in le posameznikom, ki so izpovedno silo nosili v sebi, se je posrečilo obogatiti zakladnico svetovne proizvodnje dokumentarnega in kratkega filma z deli trajne vrednosti.

Vrednosti dokumentarnega filma pa so neslutene.

To je angažirana kinematografija v najbolj sočnem smislu besede, je plakat in geslo, je realistični dokument in človeška kronika, je študentovski izpit na Akademiji ali profesionalna zaposlitev in amaterska dejavnost. Z dokumentarnim in kratkim filmom se gotovo ukvarja več ustvarjalcev kot s celovečernimi filmi, zato je v svetu kratkometražnikov tudi več novosti in dinamičnosti. Vzponi in padci so hitrejši, vsako leto se število novih, uspešnejših ustvarjalcev poveča. Toda tisto, kar skrbi — je plama filmov, njihovo srečanje z gledalci. Za zdaj je proizvodnja dokumentarnih in kratkih filmov namenjena filmskim snobom, direktorjem festivalov, filmskim kritikom in publicistom. Počasi, prepočasi si kratkometražniki urejujejo svoj življenjski prostorček na malem TV zaslonu. V velikih kino dvoranah so le naključni gosti, odvisni od dobre volje distributorjev, ki jih prilože celovečernemu filmu, ter operaterjev, ki jih predvajajo ali pa tudi ne.

Kajti tudi pri filmu je tako, da vsebina pogojuje obliko oziroma način interpretacije. Dokumentarni film je po funkciji kroki, kratek zapis, fuga za kamero, etuda za oči in ušesa, filmski esej za filozofa. To je celoten avtorjev odnos do sveta, konkreten in enkratni, ker mu ne dovoljuje lastnega ponavljanja, ker izključuje vse špekulacije razen eksperimenta.

Film-resnica ali film-direct, ki so ga uveljavili nekateri režiserji pri nas, se je zaradi nepoznavanja te filmske definicije spremenil v tako imenovano črno serijo, čeprav je jasno, da črnih serij ni, so samo črne realizacije! In prav zaradi tega, ker še nismo ovrednotili te najnovejše filmske manire, smo v formalno neprijetni stiski kako imenovati to, kar snemamo, kako opredeliti lastne estetske rešitve in dognanja, s kakšno etiketo jih postaviti ob bok delom drugih nacionalnih kinematografij. Morda etiketa niti ni toliko pomemba, poglavitno je brez priprav in umetnih efektov, v nespremenjeni obliki, verno, brez izboljšav in potvarjanja, pred-



Levo: prizor iz kratkega filma Tybelite (proizvodnja Dunav film)



Desno zgoraj: posnetek iz Krsta Škanata filma Voljno, bojevnik



Desno: naš znani dokumentarist Branislav Bastać je avtor filma E.2—E.4 — ali zakaj je moralo priti do gospodarske reforme

Levo: posnetek iz kratkega filma Tybelite, ki ga je po lastnem scenariju režiral Žarko Pešić



vsem pa povsem avtentično spregovoriti o našem človeku v akciji pa tudi med dvema dogodkoma, v trenutku, ko se z njim nič ne godi.

Mnogim režiserjem je uspelo prepričati gledalce v resničnost posnetkov, v resničnost življenja, ki mu je dokumentarist zvest do kraja, da bi ga tako lahko najbolj razumel in posredoval, kajti prav v tem je moč filmskega zapisa.

1

Štirinajsto zaporedno srečanje z jugoslovansko proizvodnjo dokumentarnih in kratkih filmov v Beogradu je bilo tudi tokrat izjemna manifestacija ustvarjalnosti in dejavnosti tistih filmskih delavcev pri nas, ki jim pomenita dokumentarni film ali filmska risanka najbolj ustrezno obliko KRITIČNEGA gledanja in presojanja stvari in dogodkov okrog sebe ali najbolj UČINKOVIT način predstavljanja lastne vizije sveta in njegovih filozofsko estetskih vrednot.

AVTENTIČNOST filmskih tem v dokumentarcih je postala v proizvodnji nacionalne kinematografije tista osrednja, KVALITETNA umetniška vrednost, zaradi katere smo postali znani v svetu. Nagrade tujih mednarodnih filmskih festivalov ter naravno ali pa nedokazljivo umetno forsiranje nekaterih družbeno-političnih dilem na marčnih filmskih srečanjih, pa je najbrž letos posredno vplivalo na ustvarjalni koncept posameznih avtorjev, na proizvodne načrte določenih producentovskih hiš ter ne nazadnje na interno fiziognomijo beograjskega filmskega festivala samega.

Kljub povečani filmski proizvodnji — letos je 18 filmskih podjetij prijavilo skupaj 118 filmov, medtem ko je lani 13 filmskih hiš prijavilo festivalski žiriji le 101 film! — je letošnja žirija predstavila širši javnosti le tradicionalno število filmov (60), medtem ko je vse ostale filme (76!) — med katerimi je bilo nekaj zelo zanimivih! — poslala v informativno sekcijo, jih tako avtomatično odrinila od možnih nagrad ter neposredno oškodovala — ali narobe: med šestdesetimi filmi, za katere je bila žirija mnenja, da so najboljši filmi, posneti med dvema festivaloma, je bilo več takih, ki gotovo niso sodili v izbran filmski spored.

Neuravnovešenost filmsko estetskega kriterija filmske žirije na letošnjem festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma je imela za posledico številne nesporazume pri podeljevanju nagrad; kompletna omejitev filmskega kritika Ranka Munitića, člana uradne žirije, ter delna omejitev filmskega režiserja Zvonka Berkovića, prav tako člana žirije, od uradnih festivalskih nagrad pa sta samo potrdili mnenje, da je obilica povprečno dobrih filmov, kvaliteta dokumentarnih predvsem pa risanih filmov PRERASLA nekontinuirani in nestrokovni interes večine članov uradne filmske žirije za smeri, strujanja in uspehe evropskega in potemtakem tudi domačega dokumentarnega in kratkega filma. Samo stalni spremljevalci tega eruptivnega filmskega metra lahko dobe danes za-

okrožen, relativno objektivni vpogled v svet sedme umetnosti, ki se čedalje bolj zanesljivo loteva vseh problemov naše civilizacije in človeka, od vojne v Vietnamu do kibernetike.

Zaradi vsega omenjenega pa nagrad in priznanj uradne žirije ne smemo jemati kot nekaj dokončnega in trajnega, marveč kot trenutni rezultat odnosa in stanja določenih kulturnih delavcev, ki gledajo na dokumentarni film samo kot na družbeno-politični stenski časopis, na katerem ni prostora za kolumbovsko kreativno interpretacijo časa, kar nam narekuje, da festivalske vrednosti iščemo zunaj sugeriranih ali celo napačno akcentiranih nagrad.

2

Proces individualne umetniške interpretacije sveta v dokumentarnih in kratkih filmih je bil pri nas podoben razvoju v drugih socialističnih kinematografijah: šele novovalovski film-direct pomeni za naše ustvarjalce prelomnico tako v vsebinskem kot formalnem smislu filmskega udejstvovanja. Danes so vzori že nepomembni, kajti naši režiserji so se stoodstotno zazrli v žive probleme, nam predstavili nas same, medtem ko so njihova ustvarjalna angažiranost, invencija in interpretacija teme prepuščene njim samim: demokratičnost ustvarjalnega procesa je tako široka, da je jugoslovanski dokumentarist danes idejni avtor filma, njegov ustvarjalec in ocenjevalec obenem.

Ta, vsekakor izjemni, status filmskega delavca pa se je poleg potrjenih prednosti nujno preoblikoval v dvoreznost, saj lahko ustvarjalca zavaja od izvornih iskanj na izhrojene poti lagodnosti in kompromisov, na rutinersko predstavljanje sveta in razglabljanje o že znanih resnicah, kar vse je privedlo do izmišljene, jugoslovanske formule za dokumentarni film. Makavejev, Škahanata, Lazić, Pogačnik in drugi so bili na tem področju najuspešnejši alkimisti, Štrbčev film *Deževja moje domovine* pa konkvistador, ki je za svoja potovanja v notranjost Jugoslavije prejel vrsto priznanj. Lanska zmagovalca Vlatko Filipović s filmom *V zavetrju časa* in Krsto Škanata s filmom *Odrekam se svetu*, pa sta samo potrdila že začeto smer in razvoj dokumentarnega filma, delanega po jut estetskih kriterijih.

Iz prejšnjih festivalov je ostala groba, naturalistična slika, vendar je človek v filmu zgubil možnost, da bi lahko sam govoril: zanj je bilo letos napisano posebno besedilo, bral ga je napovedovalec. Draži filma verite je tako zmanjšana, učinek napovedovalčevega teksta pa ni v ničemer močnejši. Tisto, kar se je letos še vedno navezovalo na dobre tradicije dokumentarnega filma, pa je kontinuirana težnja po tematski originalnosti, ki vsebuje poleg eksotične, balkanske zaostalosti še ekskluzivnost gradiva, katero režiser zbira v vlogi lovca na zaostalost, da bi kmalu nato lahko videli v nekaterih filmih koketiranje z revščino.



Prizor iz filma Voljno, bojevnik!, ki ga je po lastnem scenariju režiral ugledni režiser kratkih filmov Krsta Škanata

Prizor iz kratkega filma »Ljubezen v zrcalu«, ki sta ga režirala Vlada Pavlović in Fedor Škubonja

Primer takšne ekskluzivne tematike je gotovo film Žarka Pešića Tybelite ali Zaočljubljeni. Režiser je registriral redok sociološki fenomen: v gorah Dinare, v arhaično patriarhalnih družinah je našel fiktivne moške — dekleta, ki tam, kjer v družini ni moških, prevzamejo njihove vloge in funkcije. Žal se film ne dvigne nad povprečno časopisno reportažo, in tisto, kar temu in drugim podobnim filmom manjka, je filmska interpretacija sprejete temelj. Podobna, vendar pa v nobenem trenutku tako drastična in grozljiva je tema, ki jo je v filmu Slavje obdelal Midhat Mutapčić. V bližini Zenice je posnel vsakoletno srečanje ljudi, ki se pomerjajo v različnih spretnostih. Film poln moderne folklore, zabav in razvedrila, je posnet kot zanimiva turistična atrakcija in nič več.

Sem sodi tudi še film Miodraga Jakšića Pater familias, dokaj lirsko koncipirana izpoved o učencu, ki mora v odsotnosti matere skrbeti za šest sestra in bratov.

Osamljen, ločen od omenjenih filmov po groteskno žalostni nemoči starcev pa stoji film Ljudje (mimoidoči) režiserja Lordana Zafranovića. V filmsko gotovo enem bolje posnetih filmov, kjer kamera sprva ravnodušno — prav to nas jezi! — na koncu pa že neestetsko registrira neobgljenost treh starcev na mestnem pločniku in trgu, se je režiserju uspelo približati ljudem, ki pomenijo živo in krivično »outsidenijo« naše družbe: berači in reveži našega časa, tokrat prvič junaki, ki se svojih tragičnih vlog niti ne zavedajo. Režiserjevo vztrajanje na njihovih jalovih korakih in kretnjah se v določenih trenutkih — in zaradi fiksirane, brezosebne kamere — sprevrže v nehuman ustvarjalni postopek, pri čemer moramo Zafranoviću verjeti, da nam je skušal dati samo PDATEK O ČLOVEKU in nič več. To je lahko dosegel samo s skrito kamero ter pri tem tvegala nerazumevanje večine filmskih ocenjevalcev.

Dokumentarni film je predvsem umetnost SELEKCIJE in oba, ustvarjalec in gledalec, morata sprejeti RESNICO kot evolucijo življenjskega podatka o našem človeku; v nasprotnem primeru imamo opraviti s filmskim ustvarjalcem, ki pri snemanju filmske akcije ni sposoben vtisniti vanjo pečata osebnega doživetja, ali s tistim nezahtevnim gledalcem, za katerega je sleherni resnica premočna, ker je ni vajen!

3

Poleg že omenjene tematske izvirnosti, ki je ena najmočnejših atributov jugoslovenskega dokumentarnega filma, pa so se najboljše festivalski filmi izpovedali kot premišljene, vnaprej organizirane stvaritve in rešitve — to so filmi, ki so nastali na podlagi

že splošno znanih dejstev, vzetih neposredno iz bistva družbenih procesov ali, konkretnije, družbenih deformacij: vzroki za gospodarsko reformo (E2-E4), izkoriščanje položaja in funkcije (Voljno, bojevnik!), problem šolarjev-pešcev, osveščanje Cincarja.

Ondi je slikanje kolektivne ekonomske zaostalosti izpodrinila individualna miselna nezrelost, zloraba položaja, konkretne družbene slabosti, socialni, moralni in drugi odkloni zavoljo vsesplošnega vdiranja različnih interesov v področja človekove dejavnosti in eksistence.

Film Krsta Škanata Voljno, bojevnik! je predvsem tehen zaradi nove tematike, ki jo odpira: to je usoda POSAMEZNIKA v družbi, njegova krivda in kazen, izključitev iz Zveze komunistov. Škanata nam je pokazal partijski sestanek, na katerem delavci govorijo zoper svojega direktorja. Dogajanje je snemano neposredno, na sestanku, tako za nadaljnji potek obtožb in zagovora ni nihče vedel — in prav zaradi tega je obtoženčeva kretnja, ko sam glasuje za lastno izključitev(!) iz Zveze komunistov toliko bolj spontana in avtentična, filmu najbolj dragocena. Drugo je, kako je hotel Škanata obtožbe na račun direktorja odtehtati z vzporedno montažo, kjer je nevsiljivo spletal pozitivne izjave nekdanjih soborcev sedanjega direktorja na zatožni klopi. Konec filma je didaktičen kompromis: bivši borec in direktor se vrača v rojstno vas, na nas pa je, da še enkrat pretehtamo, kakšen je bil postopek zoper enega izmed vodilnih uslužbencev naših podjetij in kakšna je bila pri tem njegova krivda ter soodgovornost njegovih sodelavcev, ki smo jih spoznali v vlogi tožiteljev: njegova usoda nas navzlic vsemu le delno pretrese. Vsekakor je Škanatov film eden najbolj angažiranih filmov, čeprav je njegov izpovedni pogum nekakšen post festum vsega, kar smo na to temo že lahko slišali, prebrali ali celo videli v Bauerjevem celovečernem filmu Iz oči v oči.

O vzrokih gospodarske reforme govori film Baneta Bastaća E2-E4: dokaj duhovit tekst je ondi komentator za počasno, nestrokovno opravljeno delo nekega anonimnega delavskega kolektiva. Kljub temu da nosi film podnaslov »Zakaj je moralo priti do gospodarske reforme«, nam na to ne odgovorita niti besedilo niti slika. Film je na ravni domislice, ki si je izbrala za izhodišče našo gospodarsko reformo.

Na tekst je naslonjen tudi film Midhata Mutapčića Cincarji ali Koritarji, kompletna filmska konstrukcija o mejni vasi Maoča pod planino Majeviso. Pripovedovanje enega izmed vlaških Cincarjev je ilustrirano z dokaj izbranimi fotografijami in ko se spoznamo z življenjem in revščino omenjene cincarske vasi, nas na koncu filma preseneti pripovedovalčev stavek, — ta trenutek ga kamera tudi pokaže — in v katerem leži smisel filma: on, Cincar, je pripravljen zagovarjati vsako besedo, ki jo je rekel o sebi in svojih ljudeh na filmu kot osveščen član Socialistične zveze delovnega ljudstva Jugoslavije! To je za posameznega Cincarja veliko, a lo-

gična dolžnost, moralno obvezna kvaliteta za vsakega člana najbolj množične politične organizacije pri nas!

Prav ta dramaturško presenetljivi konec filma je najbrž zavedel uradno filmsko žirijo, da mu je izrekla najvišje priznanje, čeprav to delo v nobenem primeru ni vrh enoletne filmske proizvodnje: je kvečjemu solidna televizijska reportaža z naših platen!

To, kar se je na festivalu pokazalo kot kronična slabost večine filmov, pa so besedila, pisana na filmske slike, ali teksti, po katerih so filmi posneti. Snemanja besedila se je lotil režiser Žika Ristić v filmu Na razpotju vetrov. Njegov tekst je literarno nabrekli, romantično preživel in prej smešen kot učinkovit, kar je spreminilo ves film, drugače posvečen spominu pete sovražne ofenzive na Sutjeski v najslabšo festivalsko stvaritev.

Druga stvar, ki je pri mnogih filmih motila, je bil ton. Film Rudolfa Sremca, drugače odličnega poznavalca dokumentarnega filma v Evropi in avtorja več uspešnih filmov, je bil gotovo najslabše ozvočen na festivalu pa tudi drugače pomeni film Odhajajoči vlaki avtorjev osebni padec v izbiri tematike in njeni realizaciji.

Tudi izbira glasbe je bila pri večini filmov problematična, kar ponovno kaže na površno, v naših okvirih skoraj simbolično snemanje filmov zaradi materialnih koristi in nobenih drugih ambicij.

Dva naslednja filma pomenita filmski stvaritvi, ki ostaneta gledalcu dolgo v spominu: to sta film Učenci pešci režiserja Vefika Hadžismajlovića in film Ljudje z Neretve Obrada Gluščevića.

Učenci pešci so solidna filmska reportaža o otrocih, ki morajo več ko deset kilometrov v šolo, v dežju in snegu, peš ali z avto-stopom: prefinjena meditacija otrok v šolskih klopeh, ko ponavljajo učno snov, dvigne film na raven iskrene pripovedi o njihovem zahtevnem boju za osnovno izobrazbo.

Ljudje z Neretve so film, ki šele v drugem delu dobi dimenzije čistega dokumentarca trajnih vrednosti. To je filmsko popotovanje ob Neretvi, kjer reka ljudem daje življenje in jih spremlja v smrt. Scena s pogrebom je ena najlepših v arhivu našega dokumentarnega filma, saj nas kamera Firana Vodopivca na sugestivni način prepriča v lepoto človeškega življenja in njegove ožje pokrajine.

To je obenem film, ki mu je uradna festivalska žirija pri podeljevanju nagrad naredila krivico: vsaj snemalec bi nedvomno moral dobiti priznanje.

4

Med dokumentarnimi filmi, ki so na festivalu zbudili posebno pozornost, je bil film Kreša Golika Od 03. do 22. Skoraj nepomembno filmsko delo vnaša v dokaj skomercializirano, preračunljivo filmsko politiko izjemno čisto filmsko pripoved, kjer je vsaka beseda odveč in kjer je fotografija primarno in edino sugestivno sredstvo za izpoved avtorjeve misli. Filmska kamera beleži en dan

življenja neke zagrebške predmestne žene. Od treh zjutraj do desetih zvečer. To ni naključje, takšno je njeno življenje. Bilo bi napak tolmačiti film kot prigodniško stvaritev za Dan žena: to je bolj enodnevna družinska kronika, ki poleg vere v življenje nosi s seboj tragičnost človekovega trenutnega in najbrž tudi jutrišnjega stanja. Kamera osnovnemu dogajanju — vsakdanjemu življenju žene z otrokom — ničesar ne dodaja, ničesar ne odvzema: sociološka študija je tukaj vzporedna pomembnost — občudovanja vredno je, kako je avtorju uspelo prepričljivo spregovoriti o avtentičnem življenju naše, tukajšnje žene in sprožiti v nas asociacije na neemancipirani feminizem v svetu.

Tudi to je **PODATEK O ČLOVEKU**, verodostojen, enkraten, dramaturško prečiščen, estetsko dognan. Golikov film je znova potrdil, da je sleherna velika umetnost v preproščini in skromnosti tematike in realizacije: zato mu je strokovna žirija filmske kritike izrekla svoje priznanje.

5

Dve nagradi je prejel film Želimira Žilnika *Dnevnik o življenju mladine na vasi* — pozimi: Žaromet Ekranove žirije in nagrado žirije CK ZMJ.

Predvsem je treba poudariti, da je bil Žilnikov film potisnjen v informativno sekcijo in da je delo mladega debitanta, sicer pa filmskega asistenta pri drugem celovečernem filmu Makavejeva, Ljubezenski primer PTT uslužbenke uspela filmska reportaža o »zabavnem« življenju mladine v nekaterih vaseh Vojvodine.

To je registracija enega izmed načinov, kako si z alkoholom krajšati čas po zadružnih domovih, gostilnah in zasebnih vinskih kletih: naturalizem slike, posebna, prvi hip površna montaža in nevsmiljeno iskanje vinjenih mladincev se ob koncu filma spremeni v satirično poantirano misel, s sliko simpatičnega dekleta, ki si oblizuje ustnice, še bolj podkrepljeno: da je življenje pri njih sladko in vabljivo! Dodajmo, da je režiser debitiral v komaj nastalem filmskem podjetju Neoplanta, ki se je na festivalu predstavilo z dokaj zanimivim filmskim sporedom.

Mimo Žilnika so letos debitirali še naslednji režiserji: Vlatko Gilić, Predrag Golubović, Jordan Đorđević, Miroslav Antić, Zoran Jovanović in Drenko Orahovac, vendar nobeden izmed njih ni dosegel zavidanja vrednega uspeha, kar samo potrjuje že zapisano ugotovitev o dokaj izenačeni filmski kvaliteti na festivalu.

6

Šest del, ki so nastopila v kategoriji igranih kratkih filmov, je prineslo na površje iraznovrstnost tem, ki so pri nas zelo malo izkoriščene in v filmu površno obdelane. Sicer pa je kratki igrani film zelo težko snemati: izbira teme in realizacija pač bolj kot pri dokumentarnem filmu odkrivata, kako zna ustvarjalec MISLITI. Sploh pa je igrani film v svetu deficiten in izjemni uspehi so redki.

Fedor Škubonja in Vlado Pavlović sta v filmu Ljubezen v ogledalu predstavila tri mlada dekleta v bolnišnici: nezmožnost gibanja dekleta nadomestijo z ogledali in se tako spoznavajo z moškimi pacienti po drugih nadstropjih: pride do ljubosumja, vendar je konec optimistično osladen — bleščeča zrcala spremljajo eno izmed deklet, ko zapuša bolnišnico. Film je sicer korektno režiran, dramaturško čist, vendar vsebinsko zreduciran do osiromašenosti: praznina v filmu je lažna.

Film Stjepana Zaninovića Vodnik, ročne bombe in ... je sicer dokaj simpatičen skeč iz vojaškega življenja z lažno romantiko na koncu: vsi, vodnik in vojaki so zaljubljeni v rože!

V filmu Miroslava Antića Druga obala — režiser govori o dveh starih na reki — je dragocena samo sekvenca, ko eden izmed starcev teče skozi gozd!

Med vsemi igranimi filmi je bil najbolj izviren in duhovit film Dejana Đurkovića Anabelin sen. Absurdna situacija, ko natakar odnese iz središča Beograda turško kavo ovčarju in ko ta pride s svojimi ovcami na Terazije, se spremeni v Kafkovsko grotesknost, pomešano s tradicijo srbske pripovedke, da bi bil konec deklariran čisto politično. To je bil vsekakor film, ki bi moral dobiti na festivalu priznanje.

7

In tako smo pri koncu. Splošni vtis o festivalskih filmih ni najbolj optimističen: zbiranje naših folklornih, socioloških in družbenih posebnosti na filmski trak je namreč za umetniški dokumentarni film premalo — v prihodnje bi morali režiserji razširiti tematiko tudi drugam: Tako na primer nismo videli nobenega filma o naših sezonskih delavcih v tujini, nihče izmed naših režiserjev ni posnel nobenega reportažnega filma o kakšni drugi deželi ali na primer o vojni v Vietnamu. Seveda so te misli nastale ob filmih, ki smo si jih lahko ogledali in na režiserjih je, da si najdejo teme, ki ne bodo samo ekskluzivno presunljive, marveč splošno humane.

Tudi letošnji filmski festival dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu je zajel v povprečju soliden izbor: odlikovali so se risani filmi, vse drugo pa bi lahko označili z ugotovitvijo: itd.!

Za zdaj je navdušenje dokumentaristov zadržto v jugoslovansko zaostalost, ki že sama po sebi sugerira simpatijo in zavaja v nekakšno »črno« obravnavanje naših družbenih problemov, kar je samo eden izmed aspektov in možnih realizacij naših težav in dialektičnih premikov na bolje, ne pa dokončna realizatorska možnost.

Označitev filmov z »in tako dalje« se po vsem tem nanaša tudi na to, da bi se slednjič premaknilo tudi glede prikazovanja filmov v kino dvoranah, kajti vrednost dokumentarnih filmov je predvsem v živem stiku z gledalci, z neposrednim dialogom z njimi, saj so slednjič to vendarle filmi, ki **govorijo o nas.**

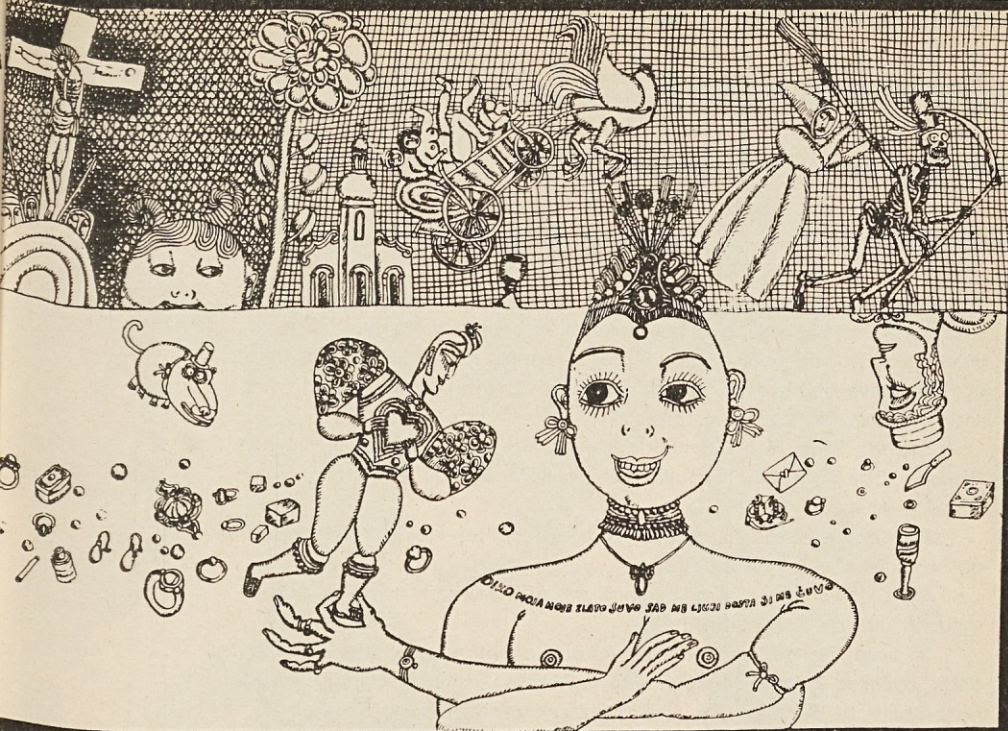
risani film spet v središču pozornosti

Pazljiv spremljevalec našega filmskega tiska je v zadnjih letih lahko prebral vrsto sestavkov, ki so v isti sapi govorili o dekadenci, propadanju in prenehanju slavne »zagrebške šole risanega filma«. Razloge za tako sodbo so potegnili iz dejstva, da so se veterani tega medija, Mimica, Vukotić in Kristl, po letu 1962 prenehali ukvarjati z animirano risbo in so prešli na druga področja filmskega izraza, medtem ko se v zagrebškem studiu ni pojavil niti en talent njihovega obsega in pomena.

Ni težko pokazati, kako napačne in nestrokovne so take ugotovitve. Res je sicer, da so s svojim odhodom s prizorišča risank imenovani avtorji pustili (vsaj za nekaj časa) za sabo praznino na mestu, kjer so prej stale vrhunske, po vsem svetu proslavljene stvaritve. Res pa je tudi to, da je po njihovi preusmeritvi v studiu zagrebškega risanega filma nadaljevalo z delom impozantno število avtorjev, risarjev in drugih umetnikov, katerih dela nikakor niso pričala o krizi, ampak so se sčasoma spuščala v vse zapletenejše posege v snov oživiljene risbe. Da nihče od njih ni čez noč postal novi Mimica, Vukotić ali Kristl, tega, mislim, ni bilo mogoče niti pričakovati. Toda, povejmo, ko vstopamo v območje risanke — tudi ti velikani si niso pridobili slave in polnega uspeha namah, ampak so šele po letih dela in truda dosegli dotlej tako našemu kakor svetovnemu izkustvu neznane vrhunce.

Niti za trenutek se nisem sprijaznil s to tako imenovano krizo zagrebškega risanega filma, in to iz enostavnega razloga, ker sem v delih, nastalih v letih 1964, 1965, 1966 in končno 1967 naletel na take sunke domišljije in domiselnosti, ki so, tudi kadar niso dosegli polne celovitosti in potrebne kvalitete ravni, govorili ne o pomanjkanju navdiha, ampak o prebijanju in krčenju novih poti v gradivo risanega filma. Pri tem mislim predvsem na umetnike, kakršen je Boris Kolar, Ante Zaninović, Borivoj Dovniković, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zlatko Bourek, Zlatko Grgić, Branko Ranitović, Pavao Štalter, Dragotin Vunak, Nedjelko Dragić, Zdenko Gašparović in drugi, da ne bom našteval celotnega seznama zanimivih in prodornih avtorjev iz nove proizvodnje »Zagrebovih« animiranih stvaritev.

Ta uvod sem napisal zato, da bi čim bolj prešel k osrednji temi tega sestavka: do letošnjega v marsičem izjemnega uspeha, ki ga je risani film dosegel na nedavnem štirinajstem festivalu kratkega filma v Beogradu. Kritiki in esejisti so se naenkrat znašli v položaju, ki jih je v trenutku prisilil, da so spremenili svoje prejšnje



Iz filmske risanke Zlatka Boureka Fantovščina

v glavnem negativne ocene, naenkrat se je sama od sebe pojavila afirmacija risanih filmov, predstavljena in dokazana s filmi, od katerih je nekatere mogoče prišteti med najvišje vrednosti »zagrebške šole« sploh.

Nova napaka je bila narejena v trenutku, ko je bil ta uspeh proglašen za »ponovno rojstvo«, za prerod risanega filma. Ne gre namreč za tako nenadno spremembo, gre predvsem za kulminacijo ustvarjalne kontinuitete, ki jo prav od 1964 določajo nove težnje zagrebških avtorjev, gre za ustvarjalni doseg, katerega vrednostni elementi so bili jasno zajeti v filmih iz preteklega in predpreteklega leta: to vrednost pa so potrdile tudi številne in pomembne nagrade iz tujine, priznanja, podeljena prav tistim animiranim filmom, ki jih je naša kritika in festivalska kombinatorika sprejela zelo hladno, nezainteresirano in nemo.

In kateri so v tem trenutku novi dosežki risanega filma, z ene strani tistega v Zagrebu, z druge strani pa onega, ki klije in se razvija v drugih centrih, na primer v Ljubljani in Beogradu?

Zagrebčani so to leto še enkrat na vrhu, vendar to ne zmanjšuje zanimanja za njihove konkurente iz drugih centrov. Videti je, da bomo morali pojem domačega risanega filma kmalu razširiti prav na navedene centre, seveda če bodo vztrajali v svoji ustvarjalni radovednosti in delovni pridnosti.

Zagreb film je na preteklem festivalu prikazal devet risanih filmov, Viba film tri, Kulturni center iz Beograda tudi tri, Dunav film pa enega.

Kakšen je obseg in odnos vrednosti ob tej številni prisotnosti na sceni in v areni animacije?

Omenjene filme je z ozirom na njihovo vrednost in pomen mogoče uvrstiti v tri skupine.

V prvo, po mojem mnenju vrhunsko skupino, sodijo samo tri dela: Bećarac Zlatka Boureka, Muha Marksa in Jutriša in Radovednost Borivoja Dovnikovića, vsa tri iz proizvodnje »Zagreba«.

Bourek je brez dvoma naredil enega najlepših risanih filmov na našem platnu: navdihnile so ga slovanske ženitne pesmi, svoj film je tekstualno podprl z vedrimi in sočnimi distihi, ki se ob teh priložnostih pojo in govoré — in tako se je takoj v začetku rešil zgodbe, elementa, ki je precej motil v njegovih prejšnjih stvaritvah (Kovačev vajenec, In videl sem daljine meglene in kalne . . .). Ko je opustil ves literarni, fabulistični balast, se je Bourek popolnoma osredotočil na tisto, kar je bilo pri njem že prej najboljšo: na risbo, barvo in animacijo.

Tako je risba njegovega Bećarca prava parada živih, nenavadnih linij, zato je bogata baročna razvejanost grafičnosti vrednota posebne izraznosti in skladnosti. Barva, ki je bila zadnja leta nekako zapostavljena, naenkrat ponovno zagori v svojih najbolj žarkih tonih, se preliva v neštevne nianse, praskeče in trepeta v vsakem kadru, nabitem s poetskim in likovnim bogastvom. V animaciji je Bourek uporabil zase povsem novo metodo — kolaž; zato vztraja izključno na animaciji ploskve, ne pa na animaciji črte.

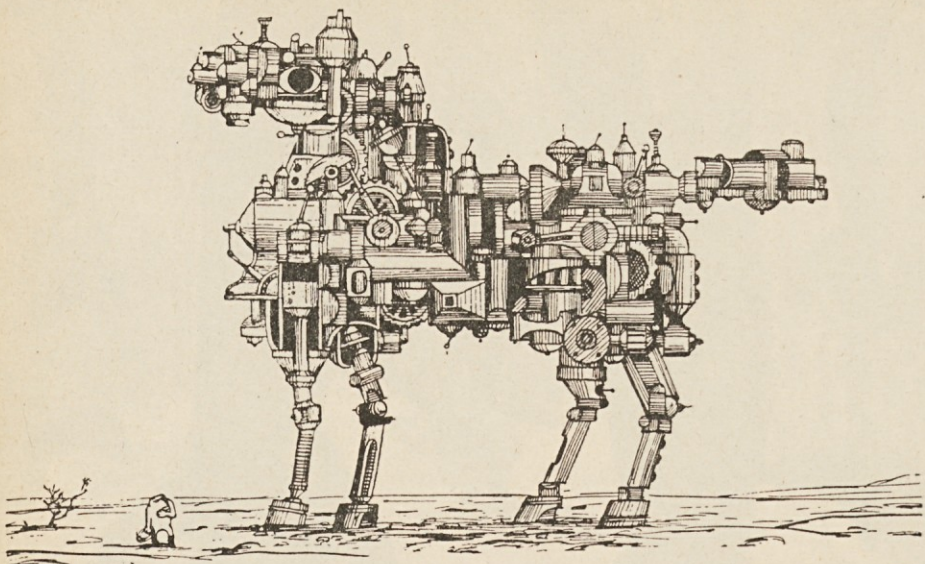
S tem je dosežena posebna skladnost, saj bogati ornament risbe niti za trenutek ni v nasprotju z dinamiko gibanja: ker je podrejen kinestetični meri, katero omejuje skopa elastičnost kolaža kot likovnega koncepta, ves likovni sistem, kljub skoraj še nevidnemu razkošju in slojevitosti, nikoli ne učinkuje preobloženo, zbito in utrujajoče. Bourek je dokončno našel svoj lastni stil v risbi, koloritu, tematiki in animaciji in tako brez dvoma naredil eno od najbolj avtentičnih risank našega okolja ter se tako pojavil kot



popoln in specifični avtor. To pa je zelo veliko, celo v primerjavi z bogato tradicijo zagrebškega risanega filma.

Marks in Jutriša v Muhi dalje razvijata tiste izkušnje, ki sta si jih pridobila kot dolgoletna sodelavca Vatroslava Mimice pri njegovih najboljših stvaritvah. Zapleten grafični panoptikum njunega likovnega koncepta je povsem v skladu s slojevitostjo misli, osnovne filozofske ideje, ki prepaja film. Ta mala fantazmagorija o simboličnem porazu človeka v spopadu z ogromnimi močmi narave, mehanike in aktualne hipertrofije se je v resnici predstavila kot poetični simbol posebne moči in vrednosti. To je nedvomno najboljši film tega tandema, eden najboljših dosežkov, prikazanih na festivalu.

Radovednost Borivoja Dovnikovića je raznežila gledalce, navdušila kritike in mnoge tuje goste in v festivalskih listah pogosto zasedla prvo mesto. V resnici je ta briljantna komedija nravi, komedija značajev in končno tudi čista komedija absurda, narejena tako enostavno in nevsiljivo, da je prav v svoji prodorni lahкотnosti opazna kot svojevrstna popolnost duha, šarma in, kar je še važnejše, kot poetična popolnost človeške narave. Funkcionalna in očiščena risba, elastičnost črte, redukcija barve, intenzivnost v detajlu in izvirnost v prostorskih rešitvah ostajajo do tega trenutka posebni dosežki tako Dovnikovića kakor tudi studia, kateremu pripada.



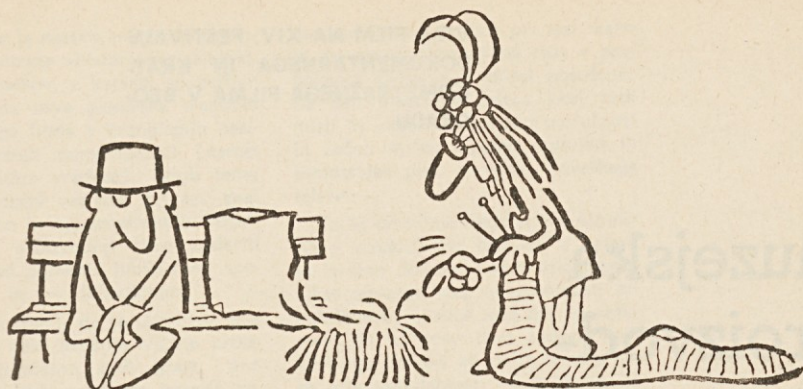
Desno zgoraj: Borivoj Dovniković je avtor filmske risanke Radovednost

Zgoraj: iz risanega filma Krotilec divjih konj režiserja Nedeljka Dragića (po scenariju Vatroslava Mimice)

Drugo skupino tvorijo ne tako uspehi, vendar na svoj način zanimivi in vznemirljivi filmi. To so Grgičevi Veliki in mali, Gašparovićevo Pasje življenje, Rezultat Zaninovića, Krotilec divjih konj Dragića (vsi iz Zagreb filma), pa še Manevri in $1 + 1 = 3$ Ranitovića in Sintetična komika Črta Škodlarja (vsi trije iz Viba filma).

Veliki in mali in Pasje življenje prinašata vrsto novih elementov v dramaturško razdrobljenost snovi, v strukturo gagov, ki največkrat izhaja iz absurdne, ne pa racionalne pogojenosti in iz situacij, prinašata nove elemente v eksperimentu z risbo, scenografijo in barvo, ki si očitno prizadeva za bolj izvirne, bolj sveže dosežke, kot pa so že doseženi v zgodnejših delih teh avtorjev. Krotilec divjih konj ima nedvomno dekorativno vrednost, toda v svojem bogatem rekonstruiranju scenarija se vendarle omejuje samo na zunanjo plast tiste ideje, ki jo je bil Mimica posredoval s tekstom. Rezultat znova potrjuje, da je Zaninović najbolj domiseln pri scenariju: čudovita poetična tema tega filma pa je vključena v pomankljivo, mestoma tudi neadekvatno likovno fakturo.

Manevri Branka Ranitovića nadaljujejo smer njegovih prejšnjih raziskav v animirani grafiki, ki spominja na stare gravure in bakroreze: kljub temu da je izrazito nadarjen za likovno podajanje določenega vzdušja, notranje intenzivnosti in potenciala snovi, da je



samosvoj v kolorističnem konceptu in načinu animacije, je tu ponovil napako iz nekaterih zgodnejših del (Nora noga); večini gledalcev, celo strokovnjakom, je nerazumljiv, skrivnosten in abstrakten.

$1 + 1 = 3$ istega avtorja osvaja z lahkotnostjo obdelave in izvirnostjo ideje, svojo polno vrednost pa je izgubil zaradi dramaturške nedodelanosti, pomanjkanja ritma in mere pri podajanju anekdote.

Črt Škodlar in njegova Sintetična komika tudi prinašata zanimivo slutnjo novega likovnega jezika v animiranem filmu. A to so zaenkrat vendarle samo abstraktne forme, ki z zunanjo personifikacijo težijo k sozvočjem in identitetam človekove narave. Samosvojost in doslednost, s katero je ta avtor nastopil, zagotavljata, da je pred nami izvirna osebnost, zmožna še mnogih zanimivih del.

In na koncu so se v spodnji vrednostni rubriki znašli tile filmi: Zaninovičeva Nesmiselna zgodba (Zagreb film) zaradi svoje linearne poenostavljenosti in popolne nepretencioznosti, Vse želje sveta Vladimira Tadeja (Zagreb film) zato, ker pogosto spominja na igran film, ki je prerisan, Pardon Nikole Majdaka (Dunav film) zaradi popolne dezorganiziranosti v dramaturgiji, likovnem konceptu in ritmu, končno še In memoriam Zorana Jovanovića (Kulturni center Beograda), ki navzlic določeni izvirnosti v likovnem oblikovanju ni prerastel mnogih značilnosti amaterskega risanege filma. Omenimo še filma Ive Kušanića (Rampa, Konfekcija) tudi iz proizvodnje Kulturnega centra Beograda, ki v svojih rešitvah in elementih preveč spominjata na filme »zagrebške šole«, ne dosežeta pa niti popolne enotnosti take indirektno povzete strukture.

Tako bogata pahljača letošnjih risanih filmov daje vsakomur nekaj: od vrhunskih vrednot preko zanimivih eksperimentov do zgrešenih del. Vendar tudi ta ne bodo mogla več služiti kot argument niti največjim zlobnežem za zmanjševanje resničnih vrednot, po katerih se v tem trenutku odlikuje jugoslovanski risani film.

muzejska proizvod- nja

V najboljšem Vibinem filmu, prikazanem na XIV. festivalu dokumentarnega in kratkometražnega filma, Podobe neke mladosti režiserja Matjaža Klopčiča je približna ugotovitev, kot da se kratkometražni in dokumentarni film v Sloveniji pravzaprav začena z dvojico mladih režiserjev: Jožetom Pogačnikom in — Matjažem Klopčičem...!

Ta Klopčičeva ugotovitev, gotovo ne izrečena zato, da bi omalovaževala resno in bogato proizvodnjo kratkega metra v tej republici, je posameznike lahko spravila v smeh, mnoge je pridobila, nekatere pa tudi razjezila...

In če čutijo tako — bo vse prav!

V vsem tem je namreč nekaj resnice. V simpatični samozavesti avtorja Matjaža Klopčiča, po mnenju mnogih tvorca verjetno najbolj poetičnega slovenskega kratkega filma Romanca o solzi, v omembi Jožeta Pogačnika, avtorja brez dvoma najbolj ostrega in najbolj rustikalnega jugoslovanskega dokumentarca Na stranskem tiru, ki je pravzaprav nosilec in utemeljitelj močne, kritično obarvane struje, v svojem času odklonjene, ki pa se je ustvarjalno nadaljevala tako v inspiraciji kakor tudi v usmeritvi mnogih jugoslovanskih dokumentaristov do današnjega trenutka. — In končno je resnica tudi na strani tistih, ki so slovenski proizvodnji podarili mnoge lepe in pomembne stvaritve, kot so Boštjan

Hladnik (Fantastična balada), Dušan Povh (Trije spomeniki) ali Mako Sajko (Strupi), če izberemo samo najbolj znana imena...

Če torej trdimo, da smo tudi letos lahko obdržali v spominu slovensko (Vibino) proizvodnjo po zaslugi Matjaža Klopčiča in njegovega zgodovinsko ontološkega filma Podobe neke mladosti, je to hkrati graja in pohvala (!) enoletne proizvodnje. Pohvala z ozirom na zgodovinsko odgovornost in skrbnost dokumentarista, pohvala z ozirom na gojitev žanra, ki ne bo podlegel efemernosti, žanra, ki ga je pred nekaj leti uspešno začel v jugoslovanskem filmu Branko Ranitović s svojim ontološkim delom Epur si muove, in ki je dal naši filmski in »filmani publicistiki« prave in dragocene vrednote analize in sinteze v poskusih odkrivanja kontinuitete tokov filmske umetnosti pri nas.

Klopčičevemu pogledu v »filmsko mladost« manjka več objektivne strogosti, več kozmopolitizma in iskanja koordinat, v katere bi lahko uvrstili slovenski fim v okviru vsega jugoslovanskega filma. Zadnji moment bi z ozirom na vrednote, ki so jih Boštjan Hladnik, France Štiglic, Igor Pretnar in Jože Babič z Veselico (če omenimo samo nje) vnesli v jugoslovanski film, nikakor ni bil nepomemben. Nasprotno!

Tako pa je nastala malce sentimentalno kvadrirana »historiada« celuloidnih kvadratkov, v katerih se mešajr spomini na prve pionirske trenutke slovenskega filma s kronologijo nesistemiziranih pomembnosti (namesto s sintezo vrednot). Kljub temu pa je Klopčič svojemu prikazu znal najti barvo in neposrednost in bogati slovenski proizvodnji tako **podariti** delo z več pomeni: jubilarnim, spominskim in — didaktičnim!

Ko smo rekli, da je uvrstitev tega filma na čelo letošnje Vibine proizvodnje istočasno tudi graja, smo imeli v mislih predvsem izrazito nezadovoljujoče kvalitetno področje teh stvaritev.

Z izjemo Sajkovega filma Muzej zahteva..., ki predstavlja kritičen zapis o tovarnah, katerih osnovna sredstva so zastarela za proizvodnjo, še vedno pa resno računajo na vključitev v mednarodno delitev dela, predstavlja ves Vibin repertoar, sicer zelo raznovrsten, pahljačo neaktualnih in neživiljenjskih splošnih tem, v katerih skoraj ni (živega) današnjega človeka! Kadar je, se tako kot Babičev umetnik Spacal bori s snovjo in njenimi notranjimi zakoni in tako ostaja popolna uganika za gledalca, ki ne naveže z njim nikakršne komunikacije.

Tej duhovni odtujenosti, tej eksistencialni kratkoživosti se pridružujeta tudi filma Potopljena obala Maka Sajka, prepričljivo posneta, a brez trdnjehga odnosa do teme in brez jasnejše ideje, in Duletičeve Podobe iz sanj. Drugi je narejen na osnovi treh Cankarjevih istoimenskih novel, njih tema je nesmiselnost trpljenja in nesmiselnost umiranja na vojnah in je nedvomno miseln ter na svoj način zavzet, se pa prav tako ukvarja s človekom samo kot z ilustracijo, kot z enim od elementov v vizualno bogati freski, ki v svoji statičnosti in epskem miru spominja na številne boljše sekvence Pretnarjevih Samorastnikov.

Dalje, dve risanki ljubljanskega gosta Branka Ranitovića 1+1=3 in Manevri, od katerih je prva v izrazu čisteje in dosledneje izrazila pesimistično misel o premoči človeške sile nad mislijo, druga pa je dokaj

neprepričljivo vztrajala pri tezi, kako je človekova harmonična rast v prvi polovici življenja v drugi posušena: ko deli njegovega telesa (kaj tudi misli in ideje?) odpovedo poslušnost in začno malce bizaren, odtujen in samostojen ples — zunaj človeškega telesa...

Če še omenimo Škodlarjevo simpatično vizualizirano muziko, s katero je izražen določen humoristični podtekst odnosov idej (nasprotnosti ali uglašeniosti), kakor kdo želi to razumeti, in ki prav tako zadeva konkretnega človeka ali pa miselnost naše ožje vsakdanjosti — pridemo do najslabših Vibinih filmov: Bevčevega Kupa sena in Trohove Krize vesti. Oba sta izbrala dokaj banalne človekove trenutke in oba sta v izraznih sferah (prvi v komiki, drugi v tragiki) ostala pri plitvih in popolnoma nedomiselnih primerih, ki jih zastopata. Začudenje vzbuja zlasti popolnoma neuspešen novi poskus Trohe, ki je lani z debitantskim filmom obljubljal več.

Bevčevo trmasto asociiranje in vztrajanje pri preproščini gagov zgodnje ameriške komedije je popolnoma neprimerno, neduhovito in nesodobno. Veliko vprašanje je, če se temu Bevčevemu »jugoloydu« sploh še kdo smeje!

In zdaj ponovno izrazimo trditev in ugotovitev o popolni odsotnosti aktivnega človekovega odnosa do vseh aspektov življenja tega našega trenutka v Vibini proizvodnji; ni pozabila muzejev, starih onemelih filmskih »proščenj«, potopljenih obal, fantazmagoričnih sanj, »izmuziciranih« geometričnih oblik, pesimističnih risb (režiserja zunaj slovenske proizvodnje), mehanične komike pa mehanične tragike, do pravega živega življenja pa je tako neprizadeta in ravnodušna in odtujena.

Ali pozabljamo, kaj mora predvsem prevzemati umetnika, dokumentarista?

Kaj je leto 1966 v Sloveniji leto muzejskih, spomeniških in abstraktnih življenjskih zapisov?

Dragi dokumentaristi, kaj tu res ne falsificirate nečesa?

nagrade uradne žirije 14. festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma

Zlata medalja Beograd za najboljši izbor filmov: Zagreb film;

Zlata medalja Beograd Mithatu Mutapčiću za režijo filma Koritarji, proizvodnja Sutjeska film, Sarajevo;

Zlata medalja Beograd snemalcu Branku Mihajlovskemu za snemanje filmov Ne . . ., proizvodnja Vardar film, Skopje in Ekscelence, proizvodnja Pokrajinski kulturno-propagandni center, Priština;

Zlata medalja Maku Sajku za scenarij filma Muzej zahteva, proizvodnja Viba film, Ljubljana;

Srebrna medalja Beograd (kategorija dokumentarnega filma) Krstu Škanatu za režijo filma Voljno, bojevnik!, proizvodnja Dunav film, Beograd;

Srebrna medalja (kategorija nisanega filma) Aleksandru Marksu in Vladimiru Jutriši za film Muha, proizvodnja Zagreb film;

Srebrna medalja (kategorija namenskega filma) Zdravku Velimiroviću za režijo filma Ekscelence;

Srebrna medalja (kategorija kratkega igranega filma) se ne podeli;

Nagrada Kekec za film Učenci pešci;

Nagrada CIDALC za film Ekscelence;

Nagrada CK ZMJ za film Dnevnik o življenju mladine na vasi — pozimi;

Nagrada žirije kritike za film Od 03. do 22.

oberhausen

1967

svarilo pred nasiljem

animirani film v trinajstem oberhausnu

Tretja festivalska kategorija, animirani film, je letošnjemu Oberhausnu reševala njegovo ime. Kajti pod vplivom televizije so se v dokumentarnem in igranem kratkem filmu meje med specifičnimi filmskimi in televizijskimi izraznimi načini občutno zbrisale: televizijski rabi pa se je prilagodila v znatni meri tudi dolžina posameznih del, tako da se je prireditev spreminjala iz festivala kratkega filma v festival srednje dolgega filma. Risanka je ostala zvesta filmskim oziroma kinematografskim dimenzijam, navduševala se je nad barvnimi učinki in skrbno je varovala svoj dinamični potek s preračunano zgoščenostjo.

Sploh je bil animirani film na letošnjem oberhausenskem festivalu ugledno in vidno zastopan. Z dvaintridesetimi naslovi je zajel dobro četrtno celotnega programa, slavnostna predstava prvega večera pa je bila posvečena najboljšim delom Waleriana Borowczyka, med katerimi so risani filmi obsežno poglavje. In kar velja



II.

327.

LAB. IV.

fig. 3.



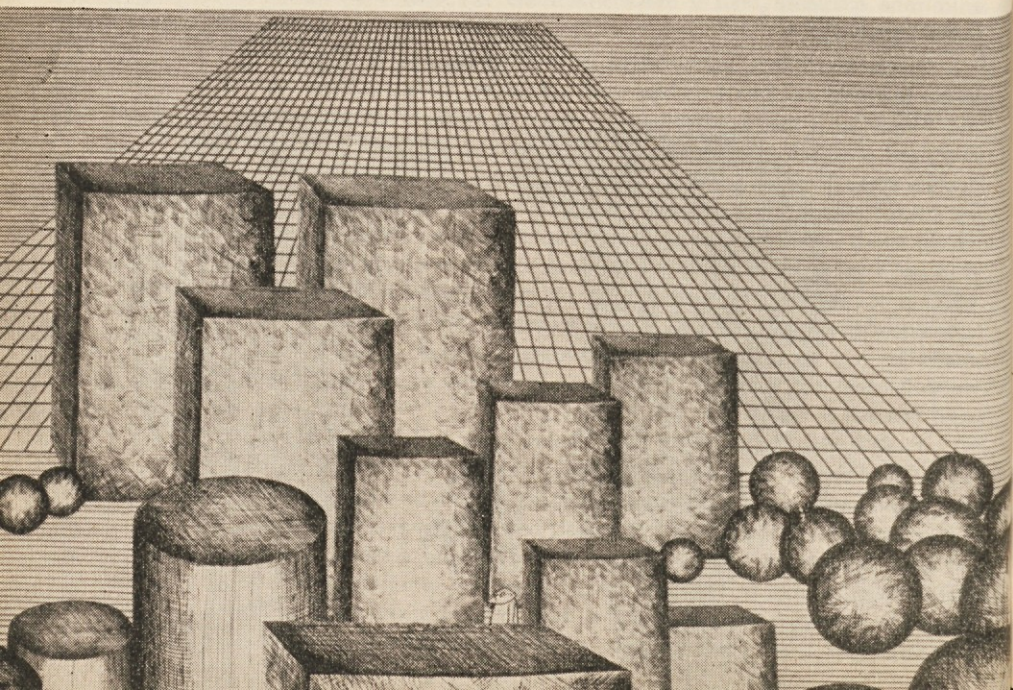
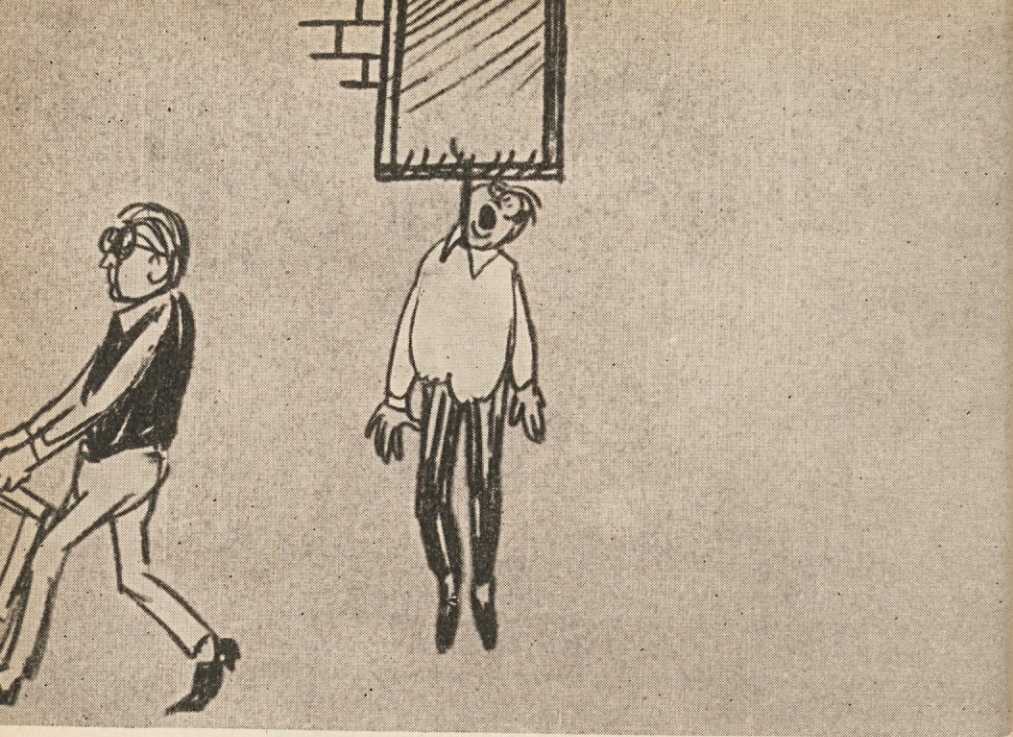
Levo: prizor iz poljske risanke Kletke režiserja Mirosława Kijowicza

Levo spodaj: et cetera Jana Švankmajerja

za festival nasploh, je značilno tudi za njegov animirani program. Dokaj visoko povprečje festivalskih filmov ni zabeležilo izrazitih dvigov v nove vrhove, tako kot je bilo poprejšnja leta z Vukotičevo Igro, z Gierszowim Rdečim in črnim, Lenicovim A, Borowczykovim Joachimovim besednjakom. Žanrsko so prevladovali risani filmi. Lutkovni film je bil komajda zastopan, ameriški filmski eksperimentatorji pa so pravzaprav edini ponudili stilno osvežitev v svojevrstni, ritmično stopnjevani tehniki kolaža, ki je vnašala animirane elemente tako v eksperimentalno kot tudi v dokumentarno kategorijo.

Tretja značilnost animiranega izbora trinajstega oberhausenskega festivala je dokajšnja tematska ubranost. Velika večina risanih filmov je prinesla v festivalsko dvorano skupno izpoved, svarilo pred nasiljem in zavzemanje za individualno svobodo duha ter čustvovanja. Svarilo pred nasiljem, ki je bilo v prejšnjih letih velikokrat neposredno povezano z namigi na nevarnost vojne, je začelo iskati vedno bolj abstraktne, posplošujoče metafore. Risanke niso več konkretne in do konca izrečene. Zastavljene probleme prepuščajo v razglabljanje gledalcu, ki jih mora asociativno in emocionalno dopolnjevati. Mnogi filmi dopuščajo zelo individualno tolmačenje in s tem širijo svojo komunikativno moč s poudarkom na individualnosti kontakta med svojo izpovedjo in vsakim gledalcem posebej.

Nasilje, pred katerim svarijo risanke, je izraženo bodisi v simboliki tehnizacije, ki človeka zaslužnjuje, mu jemlje osebnost in ga kot anonimneža enači z anonimno množico, ali pa se sklicuje filmska metaforika na grozečo nevarnost porušenja naravnega reda, ko daje prispodobi tiranije nadnaravno povečane dimenzije. Mogoče iščejo risanke te vrste aluzijo na organske spremembe, ki jih povzroča jedrska energija, in s tem svarijo pred špekulacijo, pred zlorabljanjem znanstvenih odkritij v uničevalne namene, pred po-



Levo: Pet minut Krimija — duhovita madžarska parodija na današnje hlastanje po kriminalkah

Levo spodaj: Vse je številka, risanka Poljaka Stefana Schabenbecka

sledicami iz prestižnih pobud začetih procesov. Tako je vsaj mogoče razumeti imenitne Lalouxove Polže, pa tudi Kurijevo Jajce in v nekem smislu tudi Marksovo in Jutriševo Muho, ki se poigrava s predimenzioniranjem, ruši dosedanja razmerja in v izvirni poanti išče novo, prisilno in nenaravno sožitje oblik.

Seveda pa so mimo takšnega zresnjenega razmišljanja ostale filmske risanke še vedno tudi domena razigrane domišljije, vedrega humorja in igrive satire.

V svojih nacionalnih izborih so dale animiranemu filmu največ poudarka ČSSR, Jugoslavija, Poljska in ZDA.

Naša festivalska bilanca je poznana in ugodna: zagrebška risanka se je z Muho spet uvrstila na vodilno mesto, ki ga je ogrožal le Francoz Laloux, tega pa žirija zaradi že prejetih priznanj na drugih festivalih ni upoštevala. Muha je tako postala festivalski zmagovalec. Z isto pravico bi se za to častno mesto lahko potegovali izvirno zasnovani, folklorni prvini in pristnega življenjskega veselja polni Bourekov Bečarac. Dragičevega Krotilca divjih konj so ugledni kritiki takoj po predvajanju prišteli med favorite, nemara prav zaradi optimistične vere v nadmoč človeka, ki je drugi filmi na temo mehanizacije niso premgli. Vukotičeva domiselna šala na beatniški račun je bila sprejeta z največjimi simpatijami. Vsekakor je bil jugoslovanski risani izbor lep in kvalitativno dokaj izenačen. Velika škoda je le, da se namesto nekaterih monotoni in tudi precej konvencionalnih dokumentarcev risanka ni še večkrat oglasila. Sočni Dovnikovičevi Radovednosti, ki bi se mogla prav izvirno zavzeti za letos tako priljubljeno in aktualno pravico do individualnosti, se je zgodila kar krivica, ko je morala ostati doma.

Med devetimi filmi, ki so jih predstavili češkoslovaški avtorji, je bilo kar pet animiranih del, točneje dve miniaturi, en lutkovni

poskus, izvrstna klasična risanka in eksperimentalni film z izrazitimi animacijskimi elementi. Prva miniatura, uvodno festivalsko posvetilo lanskoletnega nagrajenca Jiříja Trnke, je nepomembna. Tem boljša je druga, lakoničen, a udaren in jedek posmeh absurdu vojne, ki ga je pod naslovom Clovek in zdravje za ne več kot dve minuti dolgo izrisal Pavel Prohaska. Živa voda je stara ljudska pravljica o bolnem kralju, zdravilni vodi, treh princih in kakor to pač že teče naprej. Lutke so v njej zamenjali medenjaki, pisano okrašeni, likovno veseli, barvno živahni ter prijetno animirani. Risanki Et cetera, duhovitemu in stilno zanimivo kombiniranemu filmu Jana Švankmajerja, gre vse priznanje. Na poseben način se ubada z vprašanjem individualnosti ter prilagodljivosti ter kritično poantira njuni skrajnosti. Tri parabole z naslovi Krila, Bič in Hiša so risane v treh različnih stilih, grafičnem, akvarelnem in konturnem, za konec pa si domiselni avtor ob zgodbicah, ki se utegnejo ponavljati v nedogled, privošči še kariokinetični prijem in »anti-filmsko« zažge filmski trak. Geneza je zanimivo delo Jane Merglove, v katerem imajo glavno besedo animirani detajli mehanizma, v katerega nekdo vrže novc, pa začne izdelovati človeka in ga, ko je izdelan, tudi ubije. Zanimiva eksperimentalna varianta na temo »človek: mehanizacija«.

Z animacijskega vidika je zbudil veliko pozornosti program ZDA. Tri »prave« risanke v njem, Dobro, Kolesa in Howard, spet razmišljajo o človekovi individualnosti. Prva se posmehuje njegovi izoliranosti, druga se vključuje v mehanizacijsko metaforiko, tretja pa z namigom na science-fiction žanr svari pred situacijo, ki intelektualno bolj osveščenemu posamezniku ne bo dovoljevala obstoja na njegovi duhovni ravni, temveč ga bo silila k prilagoditvi na nižjo, večinsko raven. Mejni trenutek je v filmu katastrofa, ki je uničila svet in pustila na njem le še tri ljudi.

Bliskovita montaža impresij, vrtoglavo nagla kombinacija detajlov, ki kot posamezen element niso več zaznavni in ustvarja osrednji vtis le menjava njihovih zaporedij, odločno približuje ameriški eksperimentalni in celo dokumentarni film duhu in oblikovnemu principu animiranega filma. Takšna je impresija plesnega ritma Tarantela, pa iz drobcev sekund ustvarjena montaža značilnosti ameriškega ambienta, ki pogojuje množični okus in miselnost The Pop Show, in tudi kritično parafraziranje odnosa do likovne umetnosti Son of Dada sta proizvoda iste kombinacijske oziroma asociacijske težnje. Animirani detajli so dali učinkovito posebnost in svojevrstnost tudi nagrajenemu dokumentarcu 12—12—42.

Skok čez mejo na sever, v Kanado, pokaže v Zapiskih o trikotniku abstraktno ritmično geometričnih likov, virtuozno poigravanje z oblikami, barvami in dinamiko, pa nič več. Zanimivejši se zdi na tem področju Škodlarjev poskus Sintetičnega humorja, ki v najboljših trenutkih abstraktne like personificira, ko jim z

animacijo dodaja razpoloženje in značaj. Kot vsa slovenska dela tudi Sintetični humor ni dobil oberhausenske vize.

Eden najboljših risanih filmov je bila spet manifestacija ritma in groteskne domislice: Pet minut kriminala, odlična parodija na tovrstno literarno plažo, ki si jo je privoščil Madžar Josef Nepp. Za to briljanco iskriive ironije vsaj zame zaostaja s svojo filozofsko in psihološko težo Japonec Yoji Kuri z Norcem, to kruto, skorajda morbidno antologijo umora.

V poljskem izboru je bilo animirano delo, ki je komaj za dva ali tri kadre opešalo pod dosežkom, ki bi utegnilo postati odkritje in vrh letošnjega Oberhausna. Mislim na Avtomanijo Kazimierza Urbanskega, abstraktno risano, barvno impresivno in naravnost srhljivo vizijo človekove zaslužjenosti stroju. V izvrstni, sugestivni ritem risanih sekvenc o ubijalskem tempu motorizacije je avtor žal vpletel dva ali tri realne kadre, prav banalne in nepotrebne opomine (izdelovanje motorjev, izdelovanje krst). Brez tega balasta bi bil film mojstrski. Ostala dva poljska filma, Vse je številka in Kletke, se vključujeta v tematski okvir ogrožene človekove svobode duha, likovno pa sta bolj konvencionalna.

Ljubeznivi danski Generali izzvenijo v stilu otroške slikanice v pacifistično pravljico. Legenda o Griegu je sovjetski lutkovni poskus, močno didaktično usmerjen in šibek v združevanju realističnih prvin s pravljичnimi. Bolgarska Pomlad je prijetno risana misel o dramilu, ki ga v življenje »po tekočem traku civilizacije« vnese pomladni dan. Zahodnonemški Stroj je še eno poglavje o grozeči mehanizaciji. Romunski filmi so bili bodisi konvencionalno nezanimivi, bodisi nejasni in pretirani v poskušanju novega za vsako ceno. Anglija, ki jo je zastopal dosedanji amater Derek Phillips, je bila sveža v Velikem živalskem občestvu, ki bi mu lahko rekli transparentni film, saj se izživlja zgolj z živahnim risanjem duhovitega besedila, seveda spet traktata o individualnosti, in malce sporna v Basni, navsezadnje le preveč poenostavljajoči viziji prenaseljenosti.

Ostaja še francosko poglavje, v katerem Oterova Balada o Emi lu zastopa domiselno surrealistično anekdoto, Lalouxovi Polži pa so v njem najgloblje doživetje risanege dela festivala. Film je soroden Lenicovemu A. Laloux pa je Lenicovo abstrakcijo konkretiziral in nasilje svareče prikazal kot posledico špekulativnega egoizma, ki izziva skrivnostne naravne sile. Kmet, ki na silo joče nad solato in nad korenjem, je v bistvu izzivalec katastrofe, ta pa ga žal ni izmodrila. Kajti kot so polži, ki so pojedli kmetovo nenaravno veliko solato, postali pošasti in uničili življenje, bodo postali pošasti tudi zajčki, ki radovedno opazujejo rast korenja, katero povzroča kmetovo neiskreno, pohlepno jokanje. Svarilo pred nasiljem, ki nam grozi, je Laloux nedvoumno opredelil v svarilo pred nasiljem, ki je v nas.

tours

1967

ob dvajsetem festivalu kratkega filma v toursu

Letošnji kratkometražni festival v Toursu je začel sezono filmskih festivalov leta sedeminšestdeset. Uspešno in bogato.

Panorama sodobnega kratkega filma je v prikupnem francoskem mestu pokazala v izbrani selekciji petdeset filmov z vsega sveta in nagradila najboljše. Jugoslovanska udeležba je bila kljub pričakovanju zelo pičla: prijavili smo nagrajeni film Anteja Zaničevića ZID, ki je bil na programu kot nagrajenec zunaj konkurence, in pa film Krsta Škanata ZAPUŠČAM VSAKDANJI SVET, ki pa žal ni dosegel posebnega uspeha ali zanimanja. In to je bilo tudi vse: nesporazum med festivalskim odborom ali malomarnost — ne vemo, kje je vzrok, da smo bili v Toursu tako pičlo zastopani!

Med sodelujočimi so bili odlično zastopani Italijani, Čehi, Kanadčani in nekoliko slabše Francozi. Splošni predznak vseh boljših filmov in torej tudi težnjaj kratkometražnih filmov na tem pregledu v Toursu je bila neka skromnost, ponižna ljubeznivost in zanimanje za malega človeka, iskreno iskanje dokumentacije o času in ljudeh in pri sodelujočih tujih narodih neverjeten porast kvalitetnega komentarja, kar še posebej velja za Kanado in njene fil-

Bunuelova Calanda, pretresljiv dokument nenavadnega običaja je prejela zaslužen priznanje



me. Med izbranimi filmi v konkurenci je tokrat tudi Sovjetska zveza presenetila z dokaj čistim, nevsiljivim dokumentarcem, ki je ovrge dotedanje poučni ton njihovih kratkih filmov.

Ob taki panorami motivov kratkega filma tudi ni presenetljiv sklep festivala, da posveti večer kratkemu filmu — portretu, ta je poudaril potrebnost dobrega opazovanja in zanimivost izjemnih osebnosti, ki s svojim delom spreminjajo pojme, navade in oblike družbe in njenega mišljenja.

DOKUMENTARNI FILM

Če takoj spregovorimo o najboljših v ti zvrsti, moramo na prvo mesto postaviti film mladega Bunuela CALANDA. Kakor filmi njegovega očeta, tako tudi prvenec mladega Juana pripoveduje o Španiji, o deželi, za katero pravi Malraux »da nas je od nekdaj zanimala, zato ker je v njej pekel vedno garel.« CALANDA je rojstni kraj Bunuela, enega najmočnejših avtorjev umetniškega filma, in v tem kraju je enkrat letno praznik, ko ljudje na ulicah štiriin-dvajset ur nepretrgoma bobnajo. Ta običaj z vso njegovo bizarnostjo in z vsem človeškim, nekakšnim očiščevalnim besom, ki počasi prehaja iz navdušenja v utrujenost in nato v strast, je film izvrstno pokazal in požel zaslužen priznanje. Če iščemo podobe, kvaliteten film, moramo omeniti francoski kratkometražnik Luciena Clergua V ARLESU, OB ALISCAMPIH... Aliscampi so ostanki velike nekropole, ki se je ohranila v Arlesu še iz predrimskih časov in z izvrstno obdelanimi kamenitimi grobnicami predstavlja nekaj

tistega utripa časa, ko so ljudje preživljali svoje življenje mnogo skrbneje in v teh mogočnih, skrbno postavljenih grobovih ohranjali nekaj tiste stanovitnosti in gotovosti, ki je njihovo življenje vodila trdno, mogočno, z zaupanjem in z neko posebno pobožnostjo. Zanimiva primerjava s pokopališči dandanes in s počasnim propadanjem vsega, kar je nekropolo včasih oblikovalo. Režiser Clergue niza in točno zariše svojo idejo: v prehitrem, absurdnem ritmu življenja ne spoštujemo več tistih moralnih zakonov, zaradi katerih je včasih življenje poznalo v vseh svojih manifestacijah neki poseben blek in umirjenost.

Med dokumentarci moram takoj omeniti Kanado: TESAR NEBA in DIRKE NA SEBRINGU sta bila dva vzorno urejena, čista dokumentarca. V prvem je briljantna montaža z neverjetno iskrenostjo dograjevala sijajno posnet film o monterjih nebotičnikov in o tistem delu Kanade, v katerem se prvi naseljenci-pionirji v svoji drugi generaciji že vzpenjajo in razvijajo iz zapuščenih, obrobnihi naselbin v velemesta. Neverjetna je človeška prepričljivost in toplina Kanadčanov: v dirkah na Sebringu je v sicer nekoliko predolgem zapisu ohranjenega nekaj izvrstno opazovanega življenja. Trenutek, v katerem se drzna, ostra dirka pretrga ob nesreči favorita, je izjemno oblikovan in deli ritem filma v dva širša odlomka, ki v velikem kontrastu sprožata tiste asociacije, zaradi katerih nas ta dokument o beganju za slavo še dolgo spremlja.

V protestih proti vojni, ki še vedno vihra v Vietnamu, je bil film ČAS KOBILIC najmočnejši obtoževalec. Dokumentarni posnetki vojnihi grozote so se v pravljici ZAJCI SO PRIJATELJI ŽAB spremenili v simbolično zgodnico o tem, kako čisto otroško bitje ni občutljivo za grozote in zlo okrog sebe. Svarilo pred nerazumevanjem med ljudmi se je hudomušno zrcalilo v filmu MORTY, v katerem glavni junak predstavlja poseebjeno zlo, ki s smehljajem in z migom prsta ubija. In če mu obvežemo prst na desnici, strelja še vedno lahko z levico... Hudomušna parabola o človeški naivnosti in slabostih je med vsemi obtožbami vojne izbrala najbolj prikupen način.



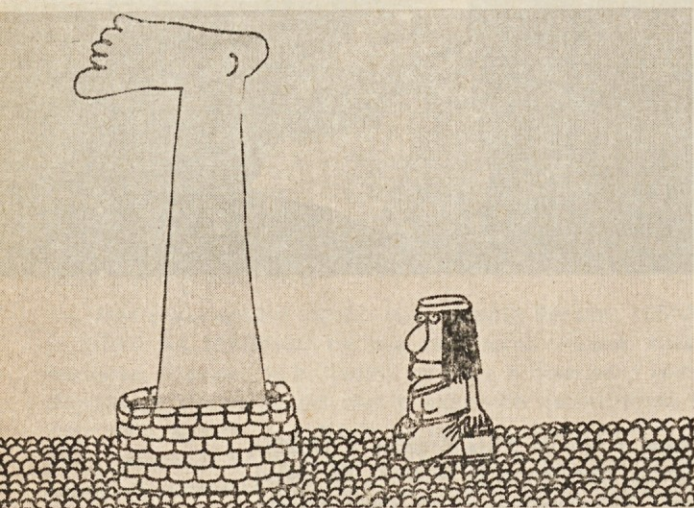
ANIMIRANI FILM

Animirani film je dosegel s filmom Jiřija Brdečka V GOZDU, NA PREŽI neverjetno uglajenost, izbrušenost in liričnost. Na narodno pesem o nesrečnem lovcu, ki pomotoma ustrelji svojo nevesto, je Brdečka v stiliziranem linearnem svetu risanke z neverjetno premišljenim pretapljanjem prvih in drugih planov v risbi dosegel uglajenost in dragocenost barvnih prelivov stopnjevanja čustva, ki to kratko zgodbo tako presunljivo in lepo zaključí. Ves film je zelo nežen, skoraj sanjsko obarvan in obdelan z neko posebno animacijo, ki zanemarja majhne gibe, osebe pa samo predstavlja v situacijah. Drzen poizkus, ki pa je ravno zaradi barvne uglajenosti požel nagrado.

Ob Brdečki je ruski lutkovni film ČAKAM PTIČKA v drugačni tehniki enako briljanten. Če k temu prištejemo še češki film KAŠA PREBRISANOSTI, moramo poudariti osebnosti lutkovnega filma. Montaža je postala drznejša, opira se vse bolj na zvočno kuliso. Manj pozornosti posvečajo izdelavi gibov oseb, in več situacijam in karakterjem. Presledki med gibi so vse večji: dekoracija je stilizirana in pozna največkrat samo zanimive teksture materiala, vse ostalo dopolni zvok.



Na narodno pesem narejen odlični Brdečkov film v gozdu na preži, nagrajen z eno velikih nagrad Toursa



Joji Kuri je že nekaj let na vseh krakometražnih festivalih močno cenjeno ime. V Toursu se je predstavil s filmom Glej norca



Debele noge je peti film mladega ameriškega režiserja Reda Groomsa

KRATKI IGRANI FILM

Kratki igrani filmi so bili predstavljeni z manj uspelimi deli. Poizkus Borowczika ekranizirati Maupassantovo zgodbo o ROSALIE, dekletu, ki je zaradi osamljenosti in bede zadavila svoja novorojena dvojčka, je dolg monolog glavne igralkice. Med njen presvetljeno fotografirani obraz — kot bi s svetlobo skušal predstaviti njeno čistost — je preveč izumetničeno vnašal temne posnetke dokazov in obtoževalnega gradiva s sodniške mize. Vsa toplina, ki jo je posredoval monolog glavne igralkice, se je počasi krhala in lomila ob hladnem montažnem postopku, ki ni bil primerno izbran, predvsem pa je bil nedomišljen in neprepričljiv.

Ekranizacija Beckettove parabole o nezavestnosti človeških usod je v filmu DEJANJA BREZ BESED svojevrstno kompletno delo.

Morska obala, dva človeka, zavezana v vreči in avtomat, ki ju prebuja v neizprosнем časovnem zaporedju: mehaniziran svet omejenih, neosveščenih, neosvobojenih ljudi.

V okviru festivala so nam pokazali še serijo kratkih igranih filmov znanih režiserjev. Izvrstni Polanski je v svojem AMSTERDAMU orisal portret dekleta, ki goljufa in krade v svojem moralnem kredu, da jemlje tistim, ki imajo preveč, in tistim, ki so nemumni ali moralno pokvarjeni ter drago plačuje tisto, kar je sicer ceneno, a ljubeznivo, nežno, človeško dragoceno. PREMAGANI Antonionija je dokument o želji malega človeka, da bi nekaj postal, prerastel okolje, nekaj pomenil. Dokument o slepi poti justice, ki ne razume velikokrat malih strasti in malih človeških potreb. Odlike kasnejšega Antonionija opazimo že tu: izvrsten občutek za oris karakterjev, natančen izbor pokrajine in podoba ambienta, človeška pretresljivost in neko posebno poznavanje sveta, tistega, kar vsakdanje življenje prinaša in česar tolikokrat ne opazimo.

Če omenimo še, da je Aleksander Calder predstavil skupaj z režiserjem Villardebom film o svojih 'mobilnih' — teh plavajočih skulpturah, ki utripljejo, kot bi živele, in da je bil med žirijo tudi naš znanec, avtor TANGA, Slawomir Mrožek, slikar Vasarely, katerega je grafični biennale v Ljubljani pred leti nagradil, in ljubka Keiko Kiši, ki smo jo nazadnje gledali v filmu KDO STE VI, DR. SORGE, je nekaj drobnih festivalskih zanimivosti dopolnjenih.

FILM PORTRET

Med portreti zaključne projekcije je bil uspeli film Agnes Varde ELSA o znani pisateljici Elsi Triolet, življenjski spremljevalki Louisa Aragona, ki ji posveča že četrto desetletje morda najlepše ljubezenske pesmi tega stoletja. Portret MAILLOLA je bil sijajen, v svojem skromnem zapisu domačije, dnevnega dela in sožitja kiharja z naravo; v orisu tistega kontemplativnega miru, v katerem vse njegove figure tako sproščeno, neobremenjeno in zadovoljno



Levo: Claude Guillemot je s svojim filmom *Dialektika* prejel eno od treh velikih nagrad

Levo spodaj: Režiser R. Andreassi se je predstavil z odličnim filmom *Antonio Ligabue*, slikar

živijo, kot bi se naslajale s svojo enostavnostjo, odkritostjo in lepoto telesa. TOLSTOJ je dokumentiral zadnje dneve velikega pisatelja: neverjetna je dragocenost in trajnost posnetkov Jasne Poljane, Astapova, kolodvorov, sprejemov, ježe, sprehajanja, družine... Nekaj za ljubitelje literature, filma in preteklosti, ki sega s svojimi posebnostmi v današnji čas.

POSEBNOST FESTIVALA

Festival je imel tudi svoj veliki film, ki pa ni bil nagrajen. To se dogaja pogostoma in film je izvrsten. Imenuje se ANTONIO LIGABUE, SLIKAR. Delo Raffaella Andreassija je velik dosežek pravega filmskega portreta — meditacije — kompletnosti. Zgrajen je iz treh grobih delov, ki jih povezujejo med seboj samo napis. V prvem nam predstavi tega slikarja naivca, ki odmaknjen od ljudi, v sprehodih ob padski nižini rjove in tuli, neprestano noseč s seboj majhno zrcalo, v katerem se opazuje, če postaja že kaj podobno živalim in njihovemu izrazu... Ta uvod, ki sproža misli o osamljenosti grdega človeka, kateri se v obupni samoti skuša približati vsaj živalim in jih nato slika, ker je to edini način, s katerim si dokazuje, da živi, je izreden. Vizualni šok in strašni obraz slikarja in nato njegovo rjovenje in nato njegove slike... Kakšen sijajen uvod.

Drugi napis nam pojasni: slikar slika, preoblečen v žensko obleko. In če ni prave intuicije, tuli, niše kroge v pesek okrog koč, ker je prepričan, da mu slabi, zli duhovi preprečujejo ustvarjanje... Ta del je v dialogu, slikarjevem samogovoru, presunljiv.

Končno se nam zdi, da smo priče prave tesnobe in nesreče, ko se človek zave svoje nekoristnosti in skuša kljubovati usodi. Slikarjevo preoblačenje in pojasnjevanje vnaša v njegovo osamljenost željo po nežnosti in spolni frustriranosti, kar v zadnjem delu sijajno izpelje. Skrita kamera nam v tretjem delu predstavi slikarja, ki je že precej slaven, bogatejši, a še vedno osamljen in enako človeško pretresljiv kot prej. Lepo gostilničarko prosi za poljub

in ona mu ga obljudi, če ji naslika sliko. In slika ni nikdar dovolj naslikana, dovolj zaključena... Ko se mu končno za trenutek obesi okrog vratu, slikar pripoveduje: „Sedaj mi je toliko lepše. Toliko boljše... itd.“ In pred nami vstajajo slike njegovih rož, vencev, travnikov, oblakov...

Film je bil realiziran v petih letih in je izjemen. To ni samo film-resnica, morda je prej film-iskrenost. In predvsem je pretresljivo. Izjemno pretresljiv. Enostaven, fascinanten, samosvoji!

Tri velike nagrade je Tours podelil filmom CALANDA, V GOZDU NA PREŽI in DIALEKTIKI Caludea Guillemota... Manjšemu holandskemu dokumentarcu OSEKA, italijanskemu DEJANJA BREZ BESED, filmu MORTY in OTOKU PINGVINOV Sovjetske zveze.

V načinu realizacije in v iskanju tem je tudi ta festival pokazal pravo panoramo kratkega filma danes. Nekaj filmov je bilo na poseben način animiranih s pomočjo fotografij: tako ves film MORTY. Zvočna montaža je vstopala v kratkih udarcih v vsakem učinknejšem ali pomembnejšem trenutku. Morda so hoteli realizatorji v ti fantastični zgodbi doseči izraz, ki bi se približal stripu, kjer se v vsaki drugi, tretji sliki pojavi v krogu napisan dialog ali komentar. Ta tehnika animiranja je v seveda češki risanki dosegla vrhunski izraz.

GLEJ NORCA Yojija Kurija je problematičen in zelo deljen uspeh. Čeprav so njegove kratke anekdote, katerih pet sestavlja film, izvrstne, je celota nemirna, neenotna, razdrobljena. Njegova risba spominja na karikaturiste Chavala, Debouta. Ta razdrobljenost je kvarila SIMFONIJO V BELEM, romunski film o lepotah snega. Nihanje med sladkobnostjo in fotogeničnostjo in poučnim je ne-sprejemljivo in ne dopušča resnejše kritike.

»Ali se vprašam, če sem vsak dan naredil kolikor mogoče veliko, za zblížanje narodov«, je bil osnovni ton komentarja filma ČAS KOBILIC. In v tem je nekaj tistega, kar pripoveduje tudi kanadski film JUDOKA. Kanadski mladenič postane šampion »juda« in se izpopolnjuje na Japonskem, kjer tudi ostane. Problem lažnega patriotizma in problem humanih odločitev, želja, preprostosti. Problem neke imanentne svobode, ki jo danes čuti mladina ob neprestanem pretakanju iz kraja v kraj, ob potovanjih in srečanjih. Čeprav pripoveduje prvi film o vojni in drugi o vzgoji, sta vendar oba predvsem posvečena želji in nemoči ljudi, njihovi občutni potrebi po drugih ljudeh — morda se ta potreba enako zrcali tudi v mladostniški delinkventnosti, saj se vedno pojavlja v sklopu manjših tolpa, in to je poljski film ZA OKNI pokazal enako nazorno — in prepričuje o tem, kako zelo ljudi preganja občutek nevarnosti, da bi ostali kdaj osamljeni. Morda bi storili korak dalje, če bi spoznali, da žive danes ljudje morda intenzivneje kot kdajkoli prej, v času, ko morda močneje trepetajo ob misli, da bodo nepovratno zaprti v neko usodo, v kateri sami ne bodo mogli sodelovati.

Po Maupassantovi noveli je Walerian Borowczyk posnel film Rosalie



Ta grozljivost je bila nadvse prepričljiva v filmu KLIC V TIŠINI, kjer smo spoznali v risbah in slikah mentalno bolnih tesnobo izoliranih, razcepljenih in v posebnih svetovih zaprtih ljudi. In končno je bil ti temi posvečen tudi film Škanata METAMORFOZA, ki pripoveduje o spoznavanju študenta medicine s prvimi lekcijami nauka o življenju in smrti. Na to temo je delan pravzaprav tudi nagrajeni film Claudea Guillemota DIALETIKA, kjer se dialog med dvema lovcema, ki odhajata v noč in se vračata zjutraj, stopnjuje — v mraku, ki ju zблиžuje in obenem svari, ob dnevu, ki se končuje in ob prihodnjem, ki se poraja, opozarja in vzgaja. Platonov dialog in zanimivo nihanje med dvema dnevom kot med obnavljanjem želja in zavesti, v tem nihanju med življenjem in smrtjo, ki se vsak dan ponavlja.

Morda je bil veliki predznak tega festivala vendarle opozorilo o tem, da bi morale biti disciplina, koncentracija in želja, volja premise, ki bi dovoljevale človeku, da se spreminja, da živi intenzivnejše in da živi lepše. Da spoznava v skromnosti ne samo najprej 'drevo, skalo, oblak', kot pravi nekje Carson McCullers, temveč tudi vse male ljudi, vse probleme, vse življenje okrog sebe, in z njim živi.

NAŠE FILMSKE TEME

moderni film moderna literatura

j. a. fleschi in c. olier

uvodna beseda

Če beremo vse mogoče zgodovinarje, teoretike in kritike, ki si že od začetka stoletja prizadevajo, da bi odkrili sam princip, **bistvo** filma, moramo ugotoviti, da ni niti ene tradicionalne umetnosti, s katero bi ne bili v določenem trenutku primerjali ali celo istovetili novega, čeprav že dolgo napovedovanega pojava gibajočih se slik. Tako je bil nemi film zdaj slikarstvo, glasba, ples, zdaj spet kiparstvo ali poezija; zvočni film je bil gledališče, arhitektura, pa opera in roman ... Vmes se je našel celo čas — čeprav v senci — za »čisti film«.

Film res sestavljajo ali oživljajo mnogi elementi, ki so izpeljani iz različnih tehnik in duha teh čudovitih področij. Film je res umetnost sinteze. Toda ta sinteza nastaja okrog posebno fluidnega in prozornega jedra, ki ga nikakor ni mogoče zadovoljivo opisati: gibljiva slika je nekak »dvojni videz« ali nekaj približno takega. Toda kaj od vsega začetka sestavlja to sintezo? Nemara bi bilo bolje reči: Že obstoječe tehnike so se odcepile, da ustvarijo docela nov objekt, ki ga zato ni mogoče obravnavati s klasičnimi kriteriji. In ko so temu objektu sčasoma dodali še zvok, besedo in barvo, ga je bilo vsakokrat treba iznova opredeljevati. Če so torej film vse od njegovega nastanka dalje dlakocep-sko in sistematično razlagali in primerjali z vsakim njegovim najbližjim življenjskim virom (celo mi smo ga še lani primerjali z neko vrsto gledališča), je videti, da so vse do danes preveč zanemarili skupni imenovalec skoro vseh filmskih izdelkov: **pripoved.**

Vse od začetkov se je film le komaj in le malokdaj izmuznil bujni, skopi, prikriti ali prekipevajoči pripovedi. Mar ni značilno, da je celo Louis Lumière, ki se je tako malo menil za izmišljotine, kaj hitro vpe-ljal v svoje filmčke nekako embrionalno pripoved, najsi je bila še tako skopa in preprosta? Razlika, ki je med njegovimi filmi »Otrok je juho«, »Prihod vlaka na postajo Ciotate«, »Poškropljeni škropilec« in »Odhod iz tovarn Lumière« je samo v načinu pripovedi. S tem se začenja vsa filmska ustvarjalnost od Feuilla-da do Griffitha, od Chaplina do Still-erja, Langa in Murnaua, ki je krenila na pot pripovedi, najsi jo do-kumentarna snov na videz še tako odvrča od nje: »Nanouk«, »Tabou«, »Lousiana story« so očitno pripovedi — morda predvsem pripovedi — in to med najlepšimi, kar jih imamo.

Toda kaj je v filmu pripoved? In še: kakšni filmi se lahko izognejo kategorijam pripovedi? To so seveda nekateri animirani filmi, nekateri čisti dokumentarci, pa večina reklam-nih filmov... V splošnem bi morali predvsem natančno ugotoviti, v čem

se razlikuje filmska pripoved od napisane in kaj jima je skupno. Takš-na vprašanja so se že kaj pogosto zadela ob preveč grobo in preveč zlahka začrtano razliko med filmom in literaturo. Potrudili smo se, da se izognemo tej čeri. Ko smo orga-nizirali to številko na temo »pripo-ved v romanu in pripoved v filmu«, smo se zatorej zatekli k posebnim izkušnjam romanopiscev, cineastov in esejistov ter usmerili njihove raz-iskave na ta, nekoliko zapuščena pod-ročja.

Naj nam bo dovoljeno, da razdvo-jimo uvodoma le pojma »pripoved« in »zgodba«. Če namreč res ni v fil-mu dostikrat »zgodbe«, kakor jo splošno pojmuje v zvezi s tradi-cijo romana, pa je v njem skoraj vedno ta ali drugačna pripoved. Na-čini pripovedi (ki se včasih razvija vzporedno z zgodbo, včasih pa po-udarja dejstvo, da zgodbe ni ali da je zelo neznatna), so postali zelo različni in zapleteni. V literaturi je tako že od začetka stoletja, v filmu pa kakih dvajset let nazaj. Jasno je, da bi zaman iskali »zgodbo« v obi-čajnem pomenu besede pri filmih »Gospod Arkadin«, »Kratka konica« ali »Potovanje v Italijo«, kakor tudi pri »Murielu« ali »Streljajte na pia-nista«. A prav tu nahajamo nekakšno kompenzacijo v preizkušanju no-vih pripovednih oblik. In dela, ki ni-majo več ničesar skupnega s tradi-cionalno linearno pripovedjo, bi lah-ko navedli že na dolgem seznamu; tu je najprej žurnalistična anketa (»Državljan Kanek«), sociološka an-keta (»Jaz, Črneck«, »Jaguar«, »Po-ročena ženska), pa politična anketa (»Salvatore Giuliano«); tu je balada (»Nezadostno iz vedenja«, »Svojska tolpa«) ali apokaliptična parabola (»Doktor Strangelove«, »Sedmi pe-čat«), intimni dnevnik (»Prima del-la rivoluzione«), fantazmagoričen ba-let (»Giulietta in duhovi«), esej (»Maček v vreči«), kaleidoskop re-miniscenc (»Bosonoga grafica«, »Div-je jagode«), pa kaleidoskop namiš-ljenega sveta (»Lani v Marienbadu«, »Izgubljena obzorja«), natrgane več-glasne pripovedi, povzete v opernem stilu (»Senso«, »Marie-Soleik«) ali raziskave posebnih izbrancev, ki ta-

vajo po labirintih realnega trajanja («Severni kolodvor», osemnajst »poglavij« filma »Walkover«).

Vsi ti primeri, izbrani slejkoprej naključno, so izvečine novejšega datuma. Toda ne pozabimo, da so bile že pripovedne oblike starega skandinavskega, ameriškega, nemškega in sovjetskega filma eminentno kompleksne: naj samo omenimo neme filme vseh »Mabusejev«, »Fantastično kožijo«, »Nestrpnost«, »Stavko« in več filmov Johna Forda, med drugim »Dolgo potovanje« ali pa »Konvoj pogumnih« («Wagonmaster»), kjer se štiri enote do polovice koncentrično stekajo in prepletajo, nato pa se razidejo, se raztreščijo in razblinijo. Tudi drugi veliki avtorji, ki jih v tem oziru zanemarjamo, bi zaslužili, da bi njihove pripovedne iznajdbe podrobno raziskali: von Sternberg, Lubitsch, Renoir, Vidor, Barnett, Hitchcock, Bresson, Mizoguchi, Dovženko, Dreyer... Težave take raziskave so predvsem v tem — in naš glavni namen je, da jih pojasni, — da se osnovno gradivo filmske pripovedi veliko bolj izmika analizi kot gradivo pisane pripovedi, ki se giblje po že zdavnaj dognanih razporeditvah in klasifikacijah. Filmske oblike pripovedi se sestavljajo in ustvarjajo iz dokumentov, ki odsevajo zunanji svet, ki torej nujno predstavljajo množico elementov skupnih različnim filmom, pa čeprav jih uporablja in si jih prisvaja ta ali oni režiser tako ali drugače. (Naslov avtobiografije Kinga Vidorja se glasi: »Drevo je drevo«). Zato v filmu mnogo teže kakor v literaturi datiramo oblike in pišemo njihovo zgodovino. To pa je potrebno, če naj določimo in ocenimo njihovo veljavnost oziroma neveljavnost.

Razumljivo je, da nimamo nikarih pretenzij, da bi izčrpno zajeli problem, ki je izredno razsežen in ki so se ga dosedanje študije le fragmentarno in priložnostno lotevale. Želeli smo le zaorati v ledino na tem področju, da bi postavili prve mejnike in opozorila, ki bi olajšala nadaljnje raziskave. Tako je obdelal Christian Metz razvoj pripovedi v filmu, Bernard Pingaud pa analizira proces medsebojnih vplivov, ki so začeli zadnja leta vdirati v roman in film.

bernard pingaud

novi roman in novi film

Tukajšnji obris sem predložil junija 1963 Združenju profesorjev za razširjanje filmske kulture na Univerzi. Tekst je Združenje objavilo v svojem biltenu in so ga naslednje leto prebrali in prediskutirali na kongresu direktorjev filmskih šol. Od prvega zapisa sta torej minili dve leti, zato je ga nisem mogel dati iz rok, kakršen je bil. Ker obravnava obširen in težak predmet, ki se ga je le malokdo lotil izcela (v splošnem se rajši vrte okrog problema »adaptacije« romana za film), sem želel že takrat predvsem poudariti, da imajo moja razmišljanja v celoti hipotetičen značaj. Ta poteza mi je danes seveda še bolj očitna kakor takrat. Sartrov razloček med »smislom« in »pomenom«, na katerega se opiram, sicer marsikaj pojasni, a povzroča hkrati nove težave. Dokler ga apliciramo na roman, je res relativno jasen in točen (v svojem spisu »Kaj je literatura« Sartre sicer tega ne dela, a menim, da bi zdaj to storil), težko pa ga uporabimo za film. V kolikor je namreč film smiselna umetnost — po Sartrovih razpredelnih torej umetnost smisla — je namreč sama filmska pripoved hkrati tudi nekak nagovor, ki lahko določa pomen. Ali je torej film res jezik, kakor strastno zatrjuje Jean Mitry? Ali pa moramo pridržati to posebno pravico (ali omejitev) čistemu govoru, tistemu, ki uporablja samo besede? Ali slika, ki kaže, lahko učinkuje tudi kot znamenje, ki govori? In če lahko, kako se more skriti za to, kar govori — kakor se skriva beseda — a nam pri tem hkrati nenehno vsiljuje svojo navzočnost na platno? To je glavno in edino vprašanje. Nisem sicer

odgovoril nanj, toda potrudil sem se vsaj, da bi ga zastavil. Predelave, ki sem jih dodal k prvotnemu tekstu, in nove razširitve, ki sem jih vnesel vanj, zastavljajo to vprašanje še določneje. Vendar ne spreminjajo mojega izhodiščnega postulata, ki ga povzemam takole: naj se film še tako približuje jeziku, ta jezik bo vedno zadrževala in izrinjala slika, na kateri jezik sloni. Ali naj za ljubitelje filma še dodam, da je to pač postulat pisatelja? Na filmsko pripoved gledam kot romanopisec: ne zato, da bi jo zreduciral na roman, temveč le z željo, da bi jo od romana ločil, da bi opredelil njeno lastno originalnost — vendar pa kot človek, ki je vaju ustvarjati z besedami, medtem ko slike samo irad gleda.

Roman in film spadata v kategorijo pripovedi. Kaj je pripoved? Sredstvo, da posreduješ drugemu določeno izkušnjo, ki je ni sam doživel. Izkušnjo, torej vrsto dogodkov, ki so se zvrstili v daljšem ali krajšem časovnem obdobju in ki jih razporedi pripovedovalec po svoje. V vsaki pripovedi je delno hotenje, da se prikažejo dogodki in osebe kar se da zvesto, »kakor da bi bil bralec pri njih navzoč«; zato je lahko rečemo, da poskuša vsaka pripoved **pokazati**, kar pripoveduje. Toda to, kar pripoveduje, hkrati tudi **pove** in pri tem uporabljaj besedo povedati v njenem najmočnejšem pomenu, kakor na primer pravimo, da »povemo« pesem: S tem, ko razvrstimo dogodke v določen ired in ko jih tako ali drugače osvetlimo, jim damo določen pomen. Vsaka pripoved vsebuje torej hkrati spektakularen element, ustvariti hoče privid izkušnje, o kateri govori; pri tem pa ima hkrati značaj pojasnjevanja.

Na prvi pogled se zdi, da film kaže, roman pa govori. Prvi uporablja samo slike, drugi samo besede. Toda razlika seveda ni tako preprosta, zakaj film poskuša tudi govoriti in roman poskuša tudi kazati. Vsa zgodovina romana je navsezadnje le napor, da bi postala njegova pripoved čim bolj nazorna in da bi nadomestila preprosto poročanje o dogodkih z interpretacijo; nasprotno pa je videti, da želi film, vsaj zadnja leta, bodisi vključiti v slike elemente pripovedi, bodisi tekmovati z literaturo na njenih tleh. Tako prihajamo na koncu v nekak križni ogenj: če cineasti sicer še ne pišejo ravno romanov, pa romanopisce vedno bolj mika filmski izraz, o čemer nam na primer pričajo Jean Cayrol, Marguerite Duras in Alain Robbe-Grillet. Lahko se vprašamo, ali ne odkriva ta razvoj nemara neke zmede: ali se ne lovi film za področji, ki so čisto literarna? In ali ne opravlja literatura dela, ki je čisto filmsko? To je problem, o katerem bi hotel razpravljati.

Roman in pomen

Roman ne kaže: bralec ne vidi tega, o čemer bere; bere besede, ki ga spominjajo na lastne izkušnje. Sartre piše: »Pisatelj ima opravka s pomeni«. Znano je, da v Sartrovih očeh ta poteza ostro loči literaturo od drugih umetnosti. Glasbenik, slikar ali kipar imajo

opravka s **smislom**. Smisel »se ne oddvoji od samega objekta in je tem bolj živ, čim bolj se posvetimo stvari, ki jo vsrkava vase«. Smisel je vtelesenje realnosti, ki ga presega, ki pa je brez njega nedojemljiva«. ¹ Z drugimi besedami: Smisel se razdaja, toda ne govori. To je celovitost, ki je ni mogoče spraviti v noben sistem znakov. Giocondin nasmeh ali Bachov koncert ne žele ničesar **po-vedati**. Roman pa, nasprotno, nekaj pove. Ker ga sestavljajo besede, torej znaki, celo samo govori. Govoriti se pravi predvsem nakazovati: beseda nam nekaj nakazuje — predmet, misel, čustvo, gib — za katerega se skriva. Toda, ker nam te stvari ne pokaže, nam je tudi ne nudi takšne, kakršna je, kakor bi nam jo lahko nudil (pokazal) prst, ki kaže nanjo. Beseda jo »subsumira« v govoru, ki vse združuje, in kjer stvar izgubi svojo smiselno eksistenco ter se spremeni sama v znak, pridružen drugim znakom. Pri tem, ko beseda nekaj nakazuje, torej nenehno nekaj »pomeni« — tako, kakor govorimo na splošno o »pomenu« kakega giba ali besede. Vsako nakazovanje v kraljestvu znakov je hkrati sodba. Literarni pripovedi je lastno to, da je urejena, da nadomesti neurejenost doživete izkušnje s fiktivnim razlogom, ki jo utemeljuje, tako, da spremeni heterogenost realnosti v homogenost pripovedi; tako ima vse, kar se pojavlja, mahoma svoje mesto in je v zvezi s tem, kar se je zgodilo, in s tem, kar še sledi.

Vsi veliki romanopisci do najnovejših dni so si lastili privilegij overavljanja realnosti. Zgodovinsko gledano se celo zdi, da je bila ta skrb za overavljanje, skrb, da bi bil »resničnejši kot življenje samo«, glavno opravičilo, ki ga je rabil romanopisec, da bi se izognil očitkom lahkovernosti. Kako naj bi sploh govorili o življenju brez olepšav in z vsakdanjimi besedami, če ne zato, da ga precenimo, da potegnemo iz njega nauk, da povemo, »kakšen pomen ima«? Ko so odgovarjali prvi romanopisci na kritike, so se sklicevali na vzorno krepostnost pripovedi. Še za Balzaca je roman predvsem vzor in šele potem ter v manjši meri ogledalo. Balzac piše »v luči dveh velikih načel, monarhije in religije« in si prizadeva, da bi pokazal »skriti smisel stvari« ter odkril »razloge njihovega gibanja«. »Pisatelj zakon«, zatrjuje, »in to, zaradi česar sploh piše, je njegova volja, da bi kakorkoli odločal o človeških zadevah, je absolutna predanost principom.«

Toda sodba ima to lastnost, da se jo da preklicati. Vsem principom lahko oporekaš in vse vzore lahko zavržeš; zakaj navsezadnje romanopiščevo tolmačenje vselej temelji le na lastni »volji, da bi odločal«, pa naj se krasi s tako ali drugačno zunanjo avtoriteto. Sodba res daje pripovedi vrednost, a sodba jo tudi lahko popači. Sodnik torej tvega, da se obrne njegova sodba proti njemu, če dejstva, ki jih navaja, niso sama po sebi dovolj zgovorna, da jo

¹ »Situations«, IV, str. 30.



Levo: prizor iz odlične angleške filmske drame Quillerjevo poročilo, ki jo je režiral znaní režiser Michael Anderson. S filmom se režiser direktno dotika obnavljanja nacizma v današnji Nemčiji. Glavne vloge igrajo George Segal, Alec Guinness, Max von Sydow in Senta Berger

sprejmemo. Če naj se romanopisec izogne neveljavnosti, mora biti »resničen«, na tej poti pa bo našel vedno nekoga, ki bo resničnejši od njega. Zgodovino romana v zadnjih treh stoletjih si lahko zamišljamo kot pustolovščino enega samega človeka, ki vsako jutro bolj dvomi o svojih principih: v mladosti je moralist, v zreli dobi zgodovinar in na stare dni kratkomalo priča dogodkov, zato končno noče več posegati v pripoved, ne sodi več, temveč rajši preprosto ugotavlja.

Sredina devetnajstega stoletja pomeni v tem oziru odločilen preobrat: Flaubert ne išče več opravičila za svoje romane v principih, išče ga v dejstvih. »Omejujem se na to, da razlagam stvari tako, kakor se pojavljajo pred mano in da izražam to, kar se mi zdi resnično«. Maupassant pa celo hoče **»pokazati osebe in dogodke našim očem«**.² Ta izjava pove vse: roman preneha biti vzor, roman hoče biti odslej naprej predstava. Fikcija hoče prepričati s tem, da prevzema moč in razvidnost od videnega predmeta. Romanopisec bo ravnal tako, kakor da kaže. Njegova želja ni več ta, da bi govoril, temveč ta, da kaže. In »objektivni« roman, kakršnega poznamo danes, tisti vsaj, ki se je pojavil v petdesetih letih, je logično nadaljevanje ter zaključek tega razvoja. Gre za to, da se s sredstvi jezika oblikuje ekvivalent predstave.³

V enem svojih prvih teoretičnih spisov⁴ navaja Alain Robbe-Grillet kot vzor objektivnega predstavljanja — stol, kakršnega vidimo na filmskem platnu. Toda »filmani« stol se razlikuje od »pripovedovanega« stola v dveh bistvenih potezah. Prvič je **tukaj**, pred nami, navidezno navzoč in nesprejemljiv za kakršnokoli tolmačenje; drugič je važno to, da nastopa pred nami **zdaj**. Slika nastopa in lahko nastopa samo v sedanjosti.

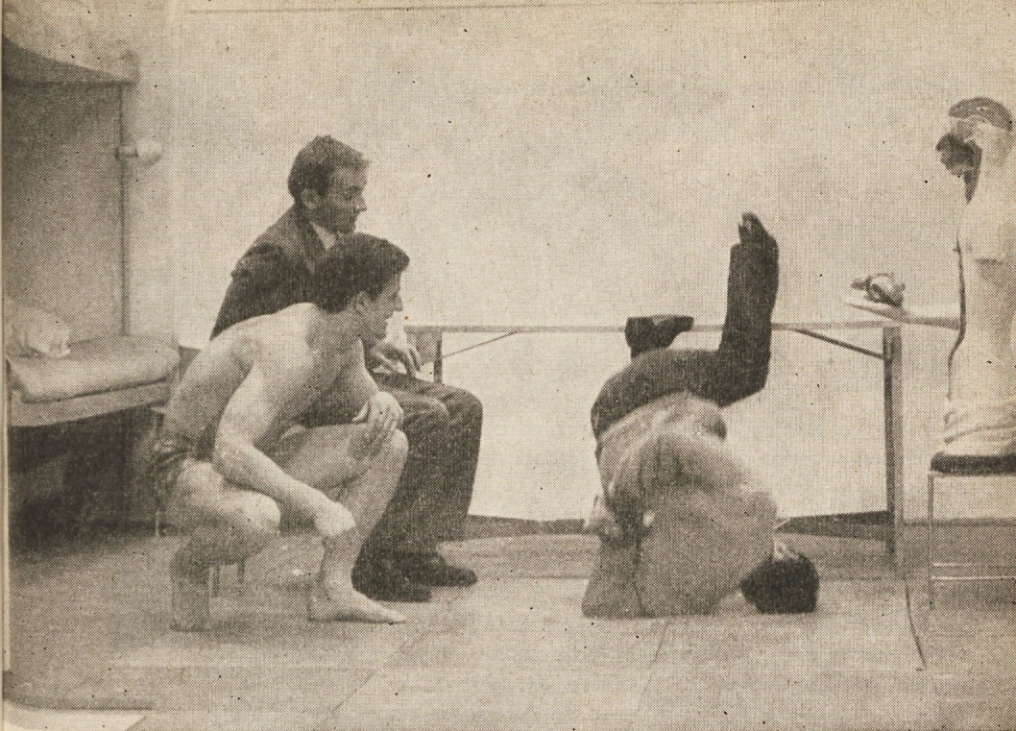
² Podčrtal avtor.

³ Da ni bilo v tem bistvo podviga, se je izkazalo pozneje. Robbe-Grilletu moramo priznati, da je to slutil od vsega začetka. Prim. nadaljevanje, pripomba 6

⁴ »Pot bodočega romana« (1956), izbor objavljen v sestavku »Za novi roman«.

Prav ta dva filmska aspekta vključuje in pripisuje na svoj rovaš »novi roman« ali roman »pogleda«. Izhodiščna misel Robbe-Grilleta je ta, da naj se roman iznebi vseh pomenov, vseh razlag, na katerih je temeljit nekdanji roman in da naj nas prestavi v sredo stvari in bitij, kakršna so **tukaj in zdaj**. Balzacovi opisi so na primer posredno predstavljali osebe; oprema v gostišču Vauquier govori o družbeni ravni, okusu in zaposlitvi njegovih stanovalecev. Predmeti, ki jih pokaže Robbe-Grillet, prav nasprotno, ne razkrivajo ničesar. Po drugi strani je bil roman do nedavnega prvenstveno umetnost preteklosti. Ko odpremo knjigo, so se dogodki, o katerih bomo brali, že zgodili; namesto da bi nam dal romanopisec čutiti sedanost kot nekaj, kar doživljamo s pričakovanjem, nam govori o njej kot o nekem rezultatu. To ne pomeni, da v romanu ni »napetega pričakovanja«, toda to pričakovanje je tako irekoč goljufija: znano nam je, da se je to, kar pričakujemo, že zgodilo in da romanopisec ve za razplet zgodbe. Tedaj je ves užitek pri branju v tem, da se gibljemo v zaprtem svetu, kar vidimo najbolj pri kriminaliki, ki je lahko v tem oziru pravi prototip pripovedi: v trenutku, ko se zgodba začne, je kocka že padla in bralčeva naloga je, da prehodi s pripovedovalcem pot med dvema časovnima trenutkoma, ki segata od zločina do odkritja zločinca. Sicer pa so tudi romanopisci dolgo uprabljali samo pretekle čase. Predvsem preprosti pretekli čas »kot najbolj izumetničeni čas našega jezika«, ki pa najbolj ustreza preglednemu razvrščanju. Kasneje so prevladale za bližnje slikanje minule preteklosti bolj stanjšane oblike, ki omogočajo zaviranja in vrzeli, čustvene asociacije in notranjo intenzivnost: imperfekt, ki izraža počasno izčrpavanje in nepomembnost (Flaubert), pa »sestavljene pretekli čas«, ki izraža nepreklicnost (Camus).

Najzanimiveje je to, da piše večina modernih romanopiscev v sedanjiku. S tem hočejo vzbujati vtis, da ni še nič odločeno in da se bo vse odvijalo pred nami medtem, ko bomo brali knjigo. Ta način izključuje tradicionalno »zgodbo«; zgodba je namreč možna le takrat, kadar povezuje v nekem redu — ki je lahko pojasnjen kronološki red »preprostega preteklega časa« ali pa tudi bolj umetni in zapleteni red subjektivnih glagolskih oblik — različne trenutke določenih izkušenj. Konec koncev je zgodba lahko samo to, kar se je že zgodilo. Šele po dogodku je možno pripovedovati o njem, ali, kakor pravi Roquetin v Gnusu: »Če naj spremeniš najbolj vsakdanji dogodek v pustolovščino, je treba in je dovolj, da o njem pripoveduješ.« Toda v pripovedi, kjer se vse dogaja vedno le »zdaj«, dogodki niso več povezani med sabo: bralec jih doživlja kakor vrsto slik, ali bolje, kakor eno samo sliko, kjer gospoduje le sedanost. Pri tem seveda predmeti in oprema ne morejo več odražati ali izražati oseb. Osebe in celo pripovedovalec so na poti od vzora k zrcalu in od tolmačenja k objektivnosti prišli končno tako daleč, da sami izginjajo kot gibala romana. »Spletka«, kjer so vlekli



Prizor iz predzadnjega filma Jerzyja Skolimowskega *Bariera*, ki ga mnogi po svetu štejejo med najboljše filme lanskega leta

»nitke«, se ne ureja več okrog njih. Junaki (če lahko še tako imenujemo brezimne osebe, ki se pojavljajo v romanih Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute ali Samuela Becketta), se gibljejo v čisto spektakularnem vesolju predmetov, ki ga opisuje tako rekoč odsotni pripovedovalec. Prav tako, kakor se objektiv kamere obrača proti realnosti in registrira kratkomalo to, kar vidi, tudi ta roman, ki noče ocenjevati predmetov in dogodkov, ki ne uporablja metafor in ki noče ničesar tolmačiti, samo odkriva, kot kak geometer, bitja in stvari, ki se kažejo pogledu brezimnega opazovalca. Ta bitja in te stvari nam ne povedo ničesar o sebi: vse, kar izvemo o njih, je to, da so tu. Romanopisec se omejuje zgolj na to, da nam jih **pokaže** kot prizor, nato pa je naša naloga, da ga sami **prečitamo**. Tipičen primer take literature je roman Robbe-Grilleta *Ljubosumje*. Njegova glavna oseba je ljubosumen mož, toda potisnjen docela v vlogo opazovalca; tako ga sploh nikoli ne vidimo in niti toliko ne slišimo, da bi spregovoril besedico »jaz«. Zanj vemo le toliko, kolikor gledamo vso zgodbo z njegovimi očmi. Vse, kar poznamo

na njem, je le njegov pogled. Ta pogled pa je vedno tu. Roman je napisan v sedanjiku in beseda »sedaj« se ponavlja kot vodilni motiv.

Pojava smisla

Ali torej lahko rečemo, da nam omogoča »roman pogleda« gledanje, kakor nam je omogočal tradicionalni roman razumevanje? Ne, ker tvorijo tega in onega besede, ki pa so znaki. Vendar vsebuje roman nujno tudi zdaj neko sporočilo, pa četudi se je to, kako nam ga sporoča, spremenilo. Balzacovi opisi so se nanašali na neko zgodovino, na neke osebe; prizore smo brali med pomeni, ki so jih označevali. Kolikor čisto geometrični opisi Robbe-Grilleta izključujejo pomene, ko ne vsebujejo več nobenega psihološkega, družbenega ali simboličnega nauka, je lahko njegovo sporočilo (brez katerega je roman nečitljiv), izkušnja posameznika, ki pa je prav skriti avtor. V taki vrsti romana nam torej izbor predmetov, okolja, oseb, ureditev prizorov in knjiga v celoti odkrivajo ne le navzočnost tega skritega pripovedovalca, temveč celo bistvo njegove obsedenosti. Roman se ne imenuje po naključju *Ljubosumje*. Avtor se poigrava z dvojnim pomenom besede^{4a}; toda smisel tega romana je le v tem, da si ga tolmačimo kot skrajno razburljivo izkušnjo *Ljubosumneža*, ki žene *Ljubosumje* do take skrajnosti, da gleda na ves svet samo z očmi svoje strasti. Prostor, ki ga je opisoval nekdanji romanopisec, je bil pestra mešanica: deloma je izhajal iz namišljenega sveta samega pisca, deloma iz realnosti, ki jo je spoznaval v svojem času, svoji družbi in izkušnjah, ki jih je doživljal skupno z bralci svojega časa. Roman je izražal hkrati nemir romanopisca in to, kar je vznemirjalo njegovo družbo. Kolikor so se današnji dan predmeti in osebe sprostile teh zunanjih okovov, nastajajo ob docela domišljjskih izvorih. Tako pa je ta roman paradoksalno, po nepričakovanem obratu in ob želji, da ne bi

^{4a} »Ljubosumje« — fr.: *jalousie*, pomeni poleg strasti lahko tudi okenski zastor (žaluzijol) — op. pr.



ničesar pomenil, pridobil izredno tehten **smisel**. Njegov smisel je tak kakor pri portretu ali sonati. To je smisel, ki ne govori sam o sebi, ki pa se razdaja v samem tekstu, v njegovem gibanju, v njegovi zgradbi, v njegovi čutni resničnosti; natančno tako, kakor se razdaja smisel likovnega ali glasbenega dela v samem predmetu, ki se nam ponuja, da ga ocenimo.⁵

Kadar gre za literarno pripoved, lahko opredelimo besedo smisel kot formalen izraz subjektivne izkušnje: izkušnje pripovedovalca, ki mu rabi fikcija kot sredstvo, da spremeni objekt v subjekt. Ko opisuje to, kar vidi, s tem pove to, kar je. Freud in fenomenologi so nas naučili, da izdaja naše ravnanje vedno naš temeljni načrt in način našega bivanja na svetu, kar ustvarja okrog nas določen svet. Zdi se mi, da nam novi roman razgalja prav ta temeljni načrt v najčistejši obliki. Tu imamo opravka s pripovedmi, ki nimajo več nikakega »sižeja«, ker so sami na sebi siže: zgodbo in osebe nadomeščajo teme in vsaka tema narekuje potek po drugačnem tlorisu: Pri Robbe-Grilletu je to labirint v romanih Jeana Cayrola je vse samo tavanje, pri Natalie Sarraute je nenehno beganje med »nabrekli nami« in Claude Simon vodi naše predstave v neskončne vrtince. Hkrati in iz istega razloga želi biti ta roman zgolj sedanost, ki se odpira v prihodnost, a nas pri tem, nasprotno, vklepa v sedanost, ki je zaprta kakor ječa. »Sedanost« v Ljubosumju nikakor ni tista sedanost, ki jo doživljamo in ki ji lahko sledi kakršenkoli »takoj zatem«; to je zaprta, krožna »sedanost«, znotraj katere se mešajo — v docela svojevoljnem zaporedju, ki se ravna samo po junakovem strahu — različni trenutki, ki so se včasih povezovali v logično in strnjeno zgodbo.

Ta preobrat romana, ki bi se rad izmuznil pomenom, pa zapada v še globlji smisel, ki bi bil rad odprt, pa se zapira v ponavljanja, ki bi bil rad objektivni, pa se pogreza v subjektivnost, je Robbe-Grilletu globoko v zavesti: V enem svojih zadnjih teoretičnih člankov⁶ je celo izjavil, da so bili njegovi romani »višek subjektivnosti

⁵ Spomnimo se, da je Sartre, ko je razpravljaval o literaturi, govoril pravzaprav o prozi. S pomeni ima opravka prozni pisec: pesnik ima opraviti s smislom, kakor slikar. Pesnik ne uporablja besed, temveč jim služi. Toda Sartre je v pripombi dostavil, da »tudi najbolj suhoparna proza vedno vsebuje nekaj poezije«, torej nekaj smisla. Novi roman, zlasti pa Robbe-Grilletova dela, so primer za prozo, ki hoče iti do skrajnih meja suhoparnosti in se paradoksalno stika s poezijo, ki je odpravila pomene in je njeno bistvo smisel.

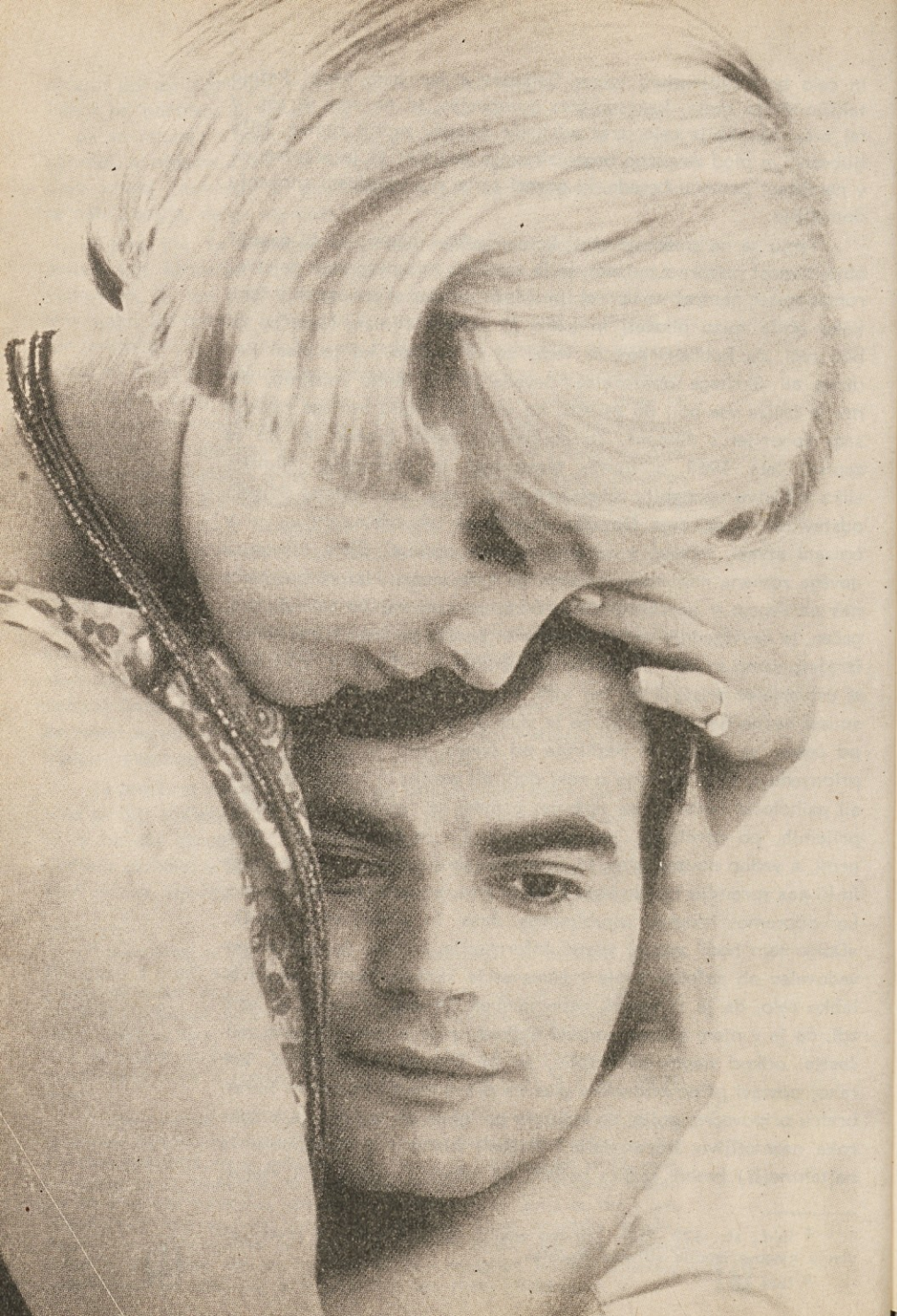
⁶ »Novi roman, novi človek«, str. 129. Esej, po katerem so povzete te vrstice, spretno obrne prejšnjo obtožbo proti Balzacu. Robbe-Grillet piše: »Balzaca vodi želja, da bi pokazal okolje, okvir in telesni videz svojih oseb. Moja želja pa je, nasprotno, da razočaram vizijo«. V tekstu, ki ga je napisal pet let pred tem (»Narava, humanizem, tragedija«), se javlja že ista misel. »Objektivni« opis ne kaže tega, kar naznačuje. Samo »razdalje beleži: razdalje, ki ločijo človeka od stvari in ki ločijo stvari med sabo. Robbe-Grillet iz leta 1963 (ki ima za sabo filmsko izkušnjo) je torej dosledno zvest formalnemu načelu, ki ga je zastavil že leta 1958. (Podčrtal jaz.)

in celo bolj subjektivni kakor Balzacovi,« ker nam vselej kažejo takšno vizijo sveta, kakršno ima opazovalec, ki ga vodi strast. V tej zvezi uporablja celo izraz »delirij«. Njegov zadnji roman, Hiša ljubezni, je plod zavestno organiziranega delirija: to je »fantazija« v nemškem pomenu besede, ki govori samo o svobodnem snovanju domišljije.

Temu se ne smemo čuditi. Romanopisčev napor, da bi osvojil objektivnost prizora z opisom, se je zadel ob zelo preprosto dejstvo: romanopisec namreč ne uporablja slik in ničesar skupnega ni v tem, kako opiše mizo pisatelj in kako jo pokaže filmar. Napačno bi bilo reči, da Robbe-Grillet ni vedel za to razliko, ko je pisal Radirke ali Skritega opazovalca. Seveda pa si lahko mislimo, da mu je prišla vse bolj do zavesti, ko se je po logiki svojega razvoja sam spoprijel s filmom. To poudarjajo zlasti besede, ki jih je zapisal leta 1963 o filmih Marienbad in Nesmrtna. Filmska slika v bistvu ugonablja zabeležen opis; zakaj »zanimivost opisnih odstavkov — oziroma **človeška razsežnost** teh odstavkov — ni v opisani stvari, temveč v samem dihanju opisa.«⁷ Čista literatura novega romana nam torej nikakor ne kaže stvari. Nasprotno, meče nas naravnost v naročje smisla, zakaj roman, naj bo tak ali drugačen, je navsezadnje vedno le govor in besede po svoji naravi lahko izražajo samo smisel: »človeško razsežnost« in »dihanje«, s katerim si ustvarjalec prisvaja to, kar vidi. Tako je bil v zgodovini romana smisel vedno navzoč, četudi se je skrival za različnimi pomeni. In to, po čemer se ta roman razlikuje od onega, niti ni zgodba, ki jo pripoveduje, ni pričevanje o neki dobi ali okolju in tudi ni moralni ali psihološki nauk, ki ga vsebuje; romani se razlikujejo po svojih prijemih, po osvetljavi, po »dihanju«. To je romanopisčev glas, nemi, a vedno navzoči glas, ki se zgame takoj pri prvi vrstici knjige in ki nas spremlja vse do konca; to je glas, ki ga na primer slišimo, ko odpremo Iskanje izgubljenega časa in preberemo stavek: »Dolgo sem hodil zgodaj spat«. Informacija, ki nam jo daje pripovedovalec ob začetku svoje raziskave, je skrajno borna; dejali bi lahko celo, da je ta stavek nepomemben. In vendar, zakaj se nam zdi, da je v njem globok smisel? Odkod njegovo prepričevalno veličastje, odkod neposreden vpliv, ki ga ima na nas? Odtod, ker takoj postavi pripovedovalčev glas na pravo mesto in odpira hkrati bralcu pripovedno polje, po katerem bo lahko ob vodstvu te krepke roke nezmotljivo stopal dalje.⁸ Najbolj bistveni (najdrobnejši in najtehtnejši) besedi stojita najbolj na začetku: »dolgo« in »sem«.

⁷ Ibid., str. 129. Prim. izvrstno analizo Gaetana Picono v prvem poglavju njegove študije »Branje Prousta«.

⁸ Ibid.



Beseda »sem« pomeni pripovedovalca, na čigar veljavnosti sloni vsa pripoved, ki pa ga ne gre zamenjati s pisateljjevo osebo. Oseba, ki pravi »sem«, ni Proust. To bitje je brezimno in vendar posebno, brezosebno in vendar se ne more z nikomer poistovetiti: je pač neki glas. In če se ob besedi »dolgo« vračamo v že minulo preteklost — v izgubljeni čas, ki ga bomo morali poiskati — pomeni ta zgodovinska razdalja hkrati še bolj bistveno razdaljo, ki opredeljuje pripovedno stališče. Nekdo govori in to zadošča, da se pripoved odtrga od dogodka, najsi se je sam še tako malo odmaknil od njega. To dokazuje dejstvo, da so napisani romani Robbe-Grilleta v sedanjiku. Tudi preprosta beseda »zdaj« pomeni odmik in razdaljo od dogodka, ki ga pripovedujem. Dogodek, ki se o njem govori, se ne dogaja več. Zdi se nam sicer, da se beseda umika pred njim kakor v vsakdanjem govorjenju, kadar omenjamo navzoč ali resničen predmet. Toda za fiktivni svet velja prav obratno: dogodek se umika pred besedo, kakor da je izdolbel prazen, nesnovent prostor, ki ga neutegoma napolnjuje glas. S tem se hkrati omogoči avtorjevemu dvojniku, ki je bralec, da doživlja roman kot osmišljeno gibanje, kot »hojo proti nečemu«. Pot, po kateri pa se ta hoja giblje, je nevidna pot besede. Zato bi se tudi nič bistvenega ne spremenilo, če bi se roman začel takole: »Zdaj hodi pozno spat«. To bi bil samo drug roman, ki bi mu morali dati drugačen pomen, ker bi slonel na drugačnem glasu.

Podoba, tukaj in zdaj

Film, ki je umetnost »kazanja«, opredeljujejo poteze, ki so simetrične in nasprotno onim, ki opredeljujejo roman. Prizor označuje, kakor smo videli, predvsem njegova evidentnost. Podoba je tukaj. Najsi bo realistična ali fantastična, vselej je nekaj objektivnega, kar lahko ugotovimo: podoba je dokument. Po drugi strani se dogaja vse, kar vidimo na platnu, v sedanjosti. Filmska slika je sedanjost. Toda nekakšen zakon hoče, da se razvija vsaka umetnost v boju zoper svoje lastne meje: kakor se je hotel roman zoper-

staviti dejstvu, da je le govor, da bi tako povečal delež »kazanja« v govoru — poskuša film po svoji strani uiti pritisku, ki ga izvaja nanj neposredna navzočnost slike. Najprej se loti raziskav časa, nato pa hoče pokazati subjektivne vizije stvari.

V zvezi z raziskavami časa je najznačilnejši primer uporaba »retrospektiv«. V začetku je poskušal ta prijem izpolniti neko vrzel. Ker kaže film sedanjost, je bilo vprašanje, kako naj pouči gledalca o tem, kar se je zgodilo **prej**. Retrospektive so pomagale razumeti zgodbo. Nato se je zbudila želja zgraditi samo zgodbo na retrospektivi. Tedaj je postala sedanjost mejni čas, meja, ob katero se zadeva celota nekega življenja: to je bila Gabinova soba v filmu Dani se. Tretje obdobje (obdobje Državljana Kanea) ni uporabljalo retrospektive več za pojasnjevanje, temveč za to, da pokaže, česar ni mogoče pojasniti: nekdo je umrl in odnesel s sabo svojo skrivnost. Množica retrospektiv je tu zato, da naredi to skrivnost le še bolj neprodirno.

Samo še korak, in tu je Hirošima, kjer se postavlja problem preteklosti kot take, torej ves težavni in vznemirljivi odnos med pozabljenjem in spominom. Če je hotel narediti Resnais ta odnos viden, je bil tako rekoč prisiljen, da odpravi klasično retrospektivo: Preteklost se ne »povrača« v nikakem redu, temveč kaotično, v zaporednih pljuskih in nepričakovanih vskokih, vse dokler nimamo v rokah celotne zgodbe.⁹ Ne vstopamo torej več v čas pojasnjevalne kronologije, to je resnično tisti subjektivni čas, ki so ga poskušali opisati romanopisci.

Hkrati si film močno prizadeva, da bi izrazil stališče nekaterih oseb ali pripovedovalca in nas postavil v subjektivno orientiran svet. Pri tem ne mislim le na filme, kakršen je Gospa z jezera, kjer je stala kamera na mestu določene osebe in se pri tem opletala z različnimi tehničnimi težavami. Bolj mi je tu v mislih Bosonoga grofica ali Rašomon, kjer vnaša režiser različna stališča, da odpravi občutek evidentnosti, ki ga daje filmska predstava.¹⁰ Mislim na filme, ki so čisto subjektivni, čisto mentalni, kakor Marienbad ali Nesmrtna ali Vardin kratkometražnik Opera Mouffe, ki pomeni vizualni ekvivalent občutkov noseče žene, ki se sprehaja po ulici Mouffetard.

⁹ Ta mehanizem sem poskusil razčleniti v študiju o Hirošimi, kjer širše obravnavam problem časovnega izraza v filmu in v romanu (*»Inventaire«*, str. 157—190).

¹⁰ Hitchcockov film Veliki alibi je spretno uporabil to evidentnost zato, da je zmedel gledalca: ko vidimo na platnu zločin, kakor ga tolmači neka oseba, si ne predstavljamo, da utegne biti to lažna verzija in brez pomislekov se spustimo na lažno sled, ki nam jo odpre.

Predstava brez glasu

Ko se spušča film v nakazano smer, pa seveda zadeva ob težavo, ki mu je lastna: slike ne morejo nikdar postati besede. Film ni govor. Ne uporablja na primer glagolskih časov. Trenutki preteklosti, ki jih lovi v retrospektivah, vstajajo pred nami natančno tako kakor v sedanjosti, in cineast mora uporabljati različne konvencije, da nam pokaže, na katere različne dobe v junakovi zgodbi se nanašajo. Prav tako ne moremo nikdar docela stopiti v pogojnik: mentalne predstave, sanje, obsedenost in namišljeni svet se kažejo prav tako, kakor da bi bili resnični. Tudi tu je treba uporabljati različne konvencije in trike, ki opozarjajo gledalca, da se vsi prizori, ki jih gleda, ne odvijajo na isti ravni.

Poskusimo si pogloblje ogledati ta problem. Slika deluje na oči. Zato je, prav tako kakor slikarjeva podoba, čutno prisotna kar pomeni, da ima tudi imanenten smisel, ki je neločljiv od forme, na kateri temelji. Za ljubitelja filma je prav v tem tudi njen resnični čar. Ko gledamo gibljive slike na platnu, občutimo isto zadovoljstvo, da uživamo nekaj pomembnega, kakor ga imamo ob vsakem kvalitetnem slikovnem ali glasbenem delu. Toda pri tem, ko uživamo smiselno navzočnost slike, ne moremo pozabiti, da gre le za sliko in da nimamo v resnici ničesar pred sabo: reči hočem, da nimamo pred sabo nobenega oprijemljivega predmeta, temveč le čisto igro svetlobe in senc. Smisel s torej enako hitro kaže in hkrati izginja. Natančneje rečeno: isto gibanje, ki ga kaže, ga tudi skriva. Slika je tu zaradi nečesa drugega: zato, da pripoveduje to, kar kaže. Res je, da hkrati to tudi pokaže, toda tega ne pove. Ima torej vrednost znamenja, vendar sama na sebi ni znamenje.

Film kot pripovedna umetnost se ne more izogniti tej dvoumnosti: film je ta dvoumnost sama in zato je zamisel filmskega »jezika« podvržena tolikim napadom.¹¹ Cineast »reže« v resničnost, izbira izreze in montira svoje posnetke, kakor izbira in montira romanopisec svoje besede, ki jih izrezuje iz nepreglednega besednega polja. Tako bi lahko primerjali katerokoli sekvenco, ki nam kaže vedenje določene osebe, s stavkom, ki bi to vedenje opisal.

¹¹ Jean Mitry ne vidi na primer v filmu le »novo obliko jezika«, temveč celo »edino umetnost, edino izrazno sredstvo, ki zmore ustvariti sintezo obeh jezikov, liričnega in logičnega«. (Estetika in psihologija filma, zv. I, str. 104.) Nič manj energično pa zatrjuje Dina Dreyfus, da »slika in jezik nista vrsti istega rodu« in da je nemogoče zamenjati njuni vlogi ter nadomestiti drugega z drugim« (»Slika in jezik«, »Revue de l'enseignement philosophique«, št. 3 in 4, l. 1962.) Andre S. Labarthe je izrazil prav v naši reviji podobno mnenje v zvezi z Marienbadom: »Če je slika jezik, potem je ta jezik brez smisla«. (Cahiers du Cinema, sept. 1961).



Toda odnos med stavkom in sekvenco je vedno le analogičen in tega odnosa bi nas nič ne mikalo opredeljevati, če bi zares videli predstavo, ki se odvija na platnu. Le iluzija nas mika, da iščemo v sliki besedo. Albert Laffay ugotavlja v svoji analizi Gospe z jezera, da ima resnična percepcija naravni pomen. Če naletim v življenju na vrata, vem, da jih bom odprl. Moja percepcija sovpada z globalnim načrtom, ki opredeljuje dojeta stvar z oviro, ki jo moram premagati, z orodjem, ki ga moram obvladati, skratka, z naporom, ki ga moram ob tem opraviti. Zato je tudi ni treba imenovati z besedo; kakor hitro nekaj dojamem, posežem vmes, ne da bi govoril. Če pa se postavi pred ta vrata kamera in se njen objektiv pomudi na njih, slika ne temelji več na mojem načrtu. Svojo prisotnost na platnu moram torej drugače opravičiti. Zakaj mi kažejo to sliko? Kaj bo iz tega sledilo? Film neprestano zastavlja to vprašanje in ga pušča v zraku. Verjamemo temu, kar vidimo; vendar hkrati ne vemo, zakaj vidimo prav to. Predmet v resničnosti lahko zgrabim; sliko lahko samo vprašujem. Ker pa nam kaže film slike in ne predmetov, nas »mika«, da prodremo v njegove pripovedne namene.¹² Mika nas in to je vse. Navzočnost slike, ki mu daje moč, ima za protiutež pomanjkanje tiste pripovedne odmaknjenosti, razmaka, ki omogoča romanopiscu, da nam utre pot, po kateri bomo hodili pri branju. Film nima **glasu**: zato nam lahko nudi le impliciten smisel in pomen. Znana je slavna izkušnja Kulešova, ki je dokazal, da izolirani posnetek nima pomena in da se razkriva »pripovedni namen« šele v odnosu, ki ga imajo slike med seboj. Menim, da moramo iti še dalje in reči, da je celo sama zveza med posnetki vedno dvomljiva, dokler imamo dva — in samo dva — načina, da stvar nekaj »pomeni«: prvi je ta, da se vključi v doživeti namen (tako kot v primeru realne percepcije), drugi pa, da govori o njej nekdo, čigar avtoriteta (glas) nadomešča naš gib.

¹² »Logika filma«, str. 94.

Mogoče je zdaj bolj opazna težava, ki jo ima filmska pripoved. Ta težava je v tem, da je predstava praviloma **zunaj** gledalca. Kadar berem roman, imam takoj občutek, da gre za notranje doživljanje: tu stopim v svet, ki ga gradi romanopisec od strani do strani; kakor opredel sem z njegovim glasom in fiktivno sodoživljam njegov namen. Nasprotno pa gledalec, naj je film še tako sugestiven, ostaja vedno zunaj. Film je vedno nem. Osebe kajpada lahko med sabo govore, toda pri tem ne govorijo meni, zakaj gledam jih, kakor da bi gledal žive osebe. Iluzija resničnosti je popolna: kakor v življenju, sem tudi tu ločen od drugih, le da s to razliko, da ne morem, kakor v življenju, posegati v njihovo zgodbo.¹³ Pri tem tudi ne morem pričakovati, da mi bo pripovedovalec kakorkoli pomagal. Sam torej moram, na lastno pest in s samostojnim tveganjem, tolmačiti to, kar mi kažejo. Michel Mourlet piše: »Film je izjemna dežela eksegeze in interpretacije, in sicer zato, ker kaže samo videz sveta«.¹⁴ Gledalec mora neprestano presegati videz bežnih pomenov, in seči mora za platno, da se dokoplje do enotnega smisla, ki jih utemeljuje.

Tu je vzrok, zakaj so diskusije o vrednosti in celo o vsebini kakega filma tako pogosto jalove. Dva bralca istega romana imata lahko o njem različni mnenji. Toda oba stojita na trdnih tleh, kjer se lahko sporazumevata: to oporo jima daje smisel, ki sta ga dojela iz knjige. Dva gledalca pa, nasprotno, loči neomajnost lastnega gledanja. Nesporno je, da sta sicer videla isti film, toda »prebrak« ga je vsak drugače. Razumevanje filma vsebuje tolikšen delež osebnega »projiciranja« (nekateri filmi kot npr. Marienbad delujejo naravnost kot testi), ker ne komuniciramo zares niti z avtorjem niti z osebami.

Zato tudi ni filmska predstava toliko podobna realni percepciji, kolikor je slejkoprej budnim sanjam, katerih smisel moramo raztolmačiti: sanjač vidi nujnost zaporedja prizorov, nima pa ključa do njihove zveze.

Odkod je torej film na glasu, da je lahko dostopna umetnost? Menim, da je razlaga za to preprosta. Vedno najdemo način, da odpravimo težave: izogibamo se jim. Iznajdljivi filmarji so se dolgo izogibali temu problemu tako, da so nam nakazovali smisel zgodbe s skrajno konvencionalnim shematizmom. Velika večina filmov je zgrajena tako, da neutegoma razberemo iz junakove postave, obleke, gibov, hoje, kdo je in kakšno vlogo igra v zgodbi: detektiva, morilca, dobrega, hudobnega itd. Tu je tudi cela vrsta

¹³ V že omenjeni študiji o filmu *Gospa z jezera* pravilno pripominja A. Laffay sledeče: kadar se obračajo osebe na detektiva, ki naj ga predstavlja kamera, nima gledalec nikdar vtisa, da se zares obračajo nanj, ker ni »v igri«.

¹⁴ »Film in roman«, posebna številka revije »Lettres Modernes«, poletje 1958.



Po generaciji poljskih filmskih ustvarjalcev, ki so jo predstavljali Kawalero-wicz-Wajda-Munk, se je izmed mlajših sedaj v svetu najbolj uveljavil Jerzy Skolimowski. Na sliki Skolimowski v svojem filmu Walkover

opozorilnih znamenj, ki nemudoma sprožijo preproste mehanizme pomenov: telefon, ki naznanja s svojim zvonjenjem v patetičnem trenutku slabo novico, pa listi koledarja, ki se iztrgajo, in koraki, ki se oglase po škripajočih stopnicah, so le najbolj grobi primeri za to. Toda če preučujemo film s tega zornega kota, bomo hitro ugotovili, da niti najboljši filmi ne morejo uiti tej shematičnosti slike, ki temelji na uporabi najbolj elementarnih simbolov. Ista shematičnost se spet ponavlja na ravni samega filma ob strogi razdelitvi na zvrsti. Beseda »western«, beseda »glasbena komedija«, beseda »suspens« že sama napoveduje določen smisel. Še preden smo prebrali glavo filma, vemo (in včasih zadošča, da preberemo imena igralcev ali celo plakat), kakšen prototip branja bo

zahteval od nas film in kakšno vrsto simbolike bo vseboval. Zato hodijo mnogi ljudje v kino v pričakovanju, da bodo gledali film, ki ga poznajo že vnaprej, od katerega pa si obetajo užitek le od novih trikov ali novega načina pripovedi.¹⁵ Radi gledajo **kriminalko** ali **western**, ne glede na to, katera kriminalka ali western je na programu, in nekateri kritiki povzdigujejo povsem nepomembna dela teh zvrsti v oblake, če jim le nudijo omenjene užitke. Tako se film reducira na vse preveč razvpito slavo o »režiji«, ki so jo še pred kratkim imeli za »non plus ultra« sedme umetnosti, čeprav je vedno le način, da nadomesti glas odsotnega pripovedovalca.

Mar izhaja iz tega zaključek, da se film ne more približati resničnosti, ne da bi bil zato nerazumljiv, in da je filmsko delo lahko jasno le tedaj, če je čimbolj zlagano?

Menim, da nas o tem med drugim lepo poučuje film *Lani* v Marienbadu. Teško bi si razložili različna tolmačenja, ki jih je zbudil, ko bi ne bil namen avtorjev, dokazati, da slika sama ne pomeni ničesar. Ta palača je svet, ki se je spremenil v film, je realnost, ki se je spremenila v predstavo, zgolj predstavo, ki se nam hkrati izcela ponuja in izmika za zaslonom ekrana; to je palača čarovnij, kjer se zunaj časa in prostora, v popolni, sanjski tišini, videvajo, ne da bi se v resnici kdajkoli srečali, častivredni in brezimni brezdelneži. Zlomljene pete na čevljih, razbiti kozarci, streli iz samokresov, ki ne streljajo, dvoumne besede, skrivnostni pregovori, hodniki, zrcala, stopnišča —, vsa ta množica pomenov, ki drug drugega uničujejo, vsa ta simbolika je preveč očitna, da bi ne bila sumljiva. V tem seznamu trikov, ki je deloma tolikanj dražil občinstvo, vidim hotenje avtorjev, da bi prignali predstavo do njenih skrajnih meja. Zato se nizajo na platnu slike z vseh ve-

¹⁵ »Odrasli so pač kot otroci: vedno zahtevajo zgodbe, ki jih najbolje poznajo, in ne prenesajo sprememb,« piše Hitchcock v predgovoru k filmu *Neznanec iz Nord-Expressa*.



trov, ne da bi moglo oko razbrati, ali sodijo v preteklost, sedanost ali prihodnost, pa niti tega ne, ali razkrivajo resničnost ali fikcijo. Marienbad ni »mentalno veselje«, kakor so nekoliko preveč zatrjevali avtorji. V glavi ne prenašamo tako obsežnega seznama slik. To, kar vidimo na platnu, je absolutna predstava. Vzporedno s to predstavo in vedno zunaj nje pa teče, tako da ji včasih oporeka, sugestivni glas pripovedovalca, ki nam prišepetava v uho splošni smisel filma. Njegova vloga je nekako v tem, da prisili slike, da bi se ravnale po govoru: »Ljubil sem vas in vi ste me ljubili. Ta zgodba je torej zgodba o ljubezni«.

Na poti k resničnemu filmu

Takšna je torej čista predstava, ki je šla do skrajnih možnosti, ki pa tudi razgalja protislovje v naravi filmske pripovedi. Kako je moč preseči to protislovje? Kako naj se izrazi smisel, ne da bi spet zapadli v shematičnost starega filma? To je po mojem mnenju vprašanje, ki se zastavlja današnjim avtorjem; ni slučaj, da nam zbuja čudovito izdelani Clouzotov film Resnica neogibni vtis zlaganosti. Nekaj je na delu, kar povzroča spremembe. Film si že nekaj let po mnogih tipanjih in zmotah utira novo pot, pot **resničnega** filma. Tako imenujem film, ki nam odkriva smisel dela in preko navidezne nepomembnosti, dvoumnosti ter natrganosti slik tudi ustvarjalčev namen. Poskus je težak: gledalci ne bomo vselej prepričani, da smo ga prav razumeli, vendar pa bomo vedno odgovorni za svoj način razumevanja; to bo navsezadnje natančno tako kakor v življenju, ko moramo razumeti druge, pa nismo nikdar prepričani, da si pravilno tolmačimo njihovo vedenje. Avtorjeva vloga bo torej ta, da bo našel primeren izraz, ki nam bo pomagal razumeti s platna nekaj, kar bo enakovredno glasu. Če hočemo, da se predstava »sprime« (kakor pravimo, da se »sprime« omaka), če naj bo torej gosta in bogata kakor roman, mora biti režija hkrati tudi opozorilo; zadrževati nas mora in nam preprečevati, da bi gledali tako, kakor smo navajeni, ko se leno prepuščamo konvencionalnim varnostnim signalom. Prisiliti nas mora, da se bomo jeli spraševati, kaj nam kaže platno.

Film-resnica lahko smatramo kot prvi korak k reševanju tega problema. Shematičnosti lahko preprosto uidevamo tako, da zahtevamo od dejstev, naj sama spregovore. Pustimo jih, da se pojavijo na platnu tako, kot jih je zajela kamera, pri čemer računamo s tem, da bo ostalo opravič gledalec, ki bo dal tako nanizanim slikam smisel. Toda, kolikor ne preseže ta izkušnja negativne stopnje, je naravnost obupna. Po eni strani so namreč slike zgolj dokumenti in njihova vrednost ostaja le v mejah dokumenta, kar je razvidno iz sicer zanimivih filmov Leacocka, Ruspolija in Roucha. Po drugi

strani pa lahko vključuje dokument neki izbor ali namen, ki ga pre-sega, s tem pa se spet vrnemo na celotni problem, kako naj cineast izrazi ta namen.¹⁶ Z drugimi besedami: s prikazovanjem samih dej-stev ni mogoče izraziti smisla. V filmu je moč doseči resnico le skozi zadnja vrata, z opozarjanjem, o katerem sem govoril — in to velja enako za dokument kakor za fikcijo. Pravzaprav pa je osupljivo, kako nam vzbujaajo filmi »filma-resnice« vedno željo, da bi posegli v dejanje: pritrjuješ, oporekaš in se jeziš, čeprav se vselej v prazno, saj sogovornik ti ne more odgovoriti. To pač dokazuje, da je predstava ponarejena resničnost, ki nima smisla.

Vendar je vredno premisliti, zakaj si obeta tako »novi film« kakor »novi roman« rešitev pred konvencijami, ki jih gledalec če-dalje teže prenaša, prav od objektivnosti pogleda? Objektivnost res lahko opravičuje sliko — in jo potemtakem spremeni v zna-menje — toda le pod pogojem, da je skriti namen, ki jo uteme-ljuje, jasno opredeljen. Film o nekem vedenju bo pomemben, kolikor — in samo, kolikor — bo to vedenje nekaj »pomenilo«. Razkrivati videz sveta se včasih pravi — razkrivati svet. Obstaja célo izkustveno področje, ki ne zahteva interpretacije, ker govori že s samo sliko: to je področje **pojavnosti**. Kjer se pojavi nekdo z natančno ustreznimi gibi, hojo in funkcijo, se umakne beseda »jaz« besedi »on« in predstava se spremeni v nauk. Film kot npr. Osamljenost tekača na dolge proge, Črni Peter ali Roke nad mestom, »povedo« neprimerno več, kot bi mogel povedati kateri-koli romanopisec, ker odločno kažejo samo videz. Osamljenost ni težni film in v njem nikdar ne slišimo Marxovega imena; toda problem razredne borbe je zastavljen v vsaki sliki, kakor zastavlja v Črnem Petru vsaka slika problem občevanja med družbo oče-tov in družbo sinov. Ta pozitivni rezultat (dejstvo, da se pomen tako neposredno izraža s sliko) je možen samo na račun vnaprejš-nje negacije. Človek se pojavlja pred nami kot čista zunanost in ta pojavnost tako rekoč vsrkava vso eksistenco, tako da usmerja ta pripovedna pristranost ves film. Rosi pravi: »Hotel sem spre-govoriti o vsem mestu ter pokazati odnose posameznika do skup-nosti; zato je moral predstaviti simbolične osebe«. Beseda »simbolične« pomeni tukaj **funkcionalne**: revež ali bogataš, izku-riščevalec ali izkoriščanec, gradbenik, politik, pisarniški šef, čev-ljar, zidar, družinski oče — vse osebe v filmu Roke nad mestom so predstavljene le v svoji funkciji. Spoznamo jih samo z obrazi, ki jih kažejo v javnosti: zgodba se odvija na ravni pojma »on«

¹⁶ Zadoščalo bo, če primerjamo Kroniko nekega poletja in Lepi maj, pa lahko jasno vidimo, kako se film-resnica ne more izogniti vpraš-anju smisla. Neuspeh Roucha in Morina izvira iz njunega očitno nejas-nega osnovnega namena. Uspeh Chrisa Markera pa dokazuje, da je lahko tudi film filma-resnice »avtorski film«.

Potemtakem ga razumemo že, če ga samo gledamo: vedenje, ki ga dojemamo na vidni ravni, se naravno vključuje v celotno gibanje, katerega členi se nam zde jasni, čeprav so vzroki skriti. Življenjski pogoji, interesi, zveze, ovire, vse je na teh javnih mestih (gradbišče, občinska sejna dvorana, ceste, sedež stranke, igralnica) kot odprta knjiga, kjer se odvija zgodba. Ničesar nam ni treba tolmačiti, še manj razsojati: samo opazovati moramo, kako deluje stroj, katerega kolesca so »simbolične« osebe. In prav zato, ker deluje ta stroj mirno pred našimi očmi, je lahko ta deskriptivni in objektivni film tudi kritičen.¹⁷

Tako vidimo, v čem se razlikuje »film tretje osebe« od tradicionalnega. Prizadeva si, da ne bi ničesar dodal sliki. Nasprotno, pristransko se trudi, da zagotavlja sliki prednost pred govorom, prednost tega, kar vidimo, pred tem, kar uganemo in domnevamo. To je film **pojava**, ki upošteva teorijo, da je »človekovo bistvo v njegovi pojavnosti«. Zatorej je to političen film v najširšem smislu besede, ki je končno bližji esaju kakor izmišljeni zgodbi. Glas mu ni potreben, zakaj dejstva, kakor pravimo, govore sama zase. Ne bojuje se zoper sliko, temveč hodi z njo vstric.

Nasprotno si lahko zamišljamo tudi »film v prvi osebi«, ki bi bil v celoti suženjsko podrejen sliki, pa bi zavračal »trike« predstave tako, da bi nasilno spreobračal predstavo v govor; temu bi rabila kot zadnja vratca druga pristranost, ne teoretična, temveč čustvena. To bi bil, če hočete, film **tem** in ne več film **problemov**. Pod temo razumem pripovedni namen, ki utemeljuje zgradbo dela, skriti motiv, po katerem se veze tapiserija in ki naj ga izrazi režija. Oglejmo si na primer film Cleo od petih do sedmih. Film Agnes Varde se zdi nekakšen dokument. Traja približno tako dolgo kot zgodba sama; kamera spremlja junakinjo korak za korakom, natančno tako, kakor spremlja svoje junake cineast filma-resnice. Med prizori ni torej nikake eksplikativne povezave: slede si drug za drugim, ne da bi napovedovali, recimo, svojo »barvo«, in film se šele polagoma ureja pred našimi očmi. Tako polagoma razumemo, da je svet, ki ga opisuje Varda, svet nekoga, ki ga navdaja strah, ker ve, da je že obsojen. Ta strah nam posreduje režiserka s filmsko montažo, z izborom predmetov, dekoracij in srečanj, hkrati pa tudi še bolj subtilno s spreminjajočimi se kadencami in kontrasti, kot je črno-beli, ki se vpleta v ves film. Agnes Varda piše: »Ker je Cleo strah, vidi vse drugače; in ker vidi drugače, se ji vzbujata zanimanje in radovednost: v začetku je bila pasivna in je gledala navznoter; nato postane njen pogled aktiven, povsod stika, in ko jo v zvezi s tem, kar vidi, spet zajema ali popušča

¹⁷ Tu povzamam analizo, ki jo je priobčila revija »Les Temps Modernes« (decembra 1963) v zvezi z Rosijevim filmom.

nov strah, se navaja na umike.« Tako se končno smisel izlušči iz slik, ki sicer ničesar ne izgube na svoji naravni neprosojnosti, a pri tem vseeno vedno bolj izžarevajo neko svetlobo, ki postopoma osvetli vsrednjo temo. Enako bi lahko razčlenili temo tavanja v filmu Krik, temo boječnosti v Streljajte na pianista in temo nedolžnosti v Truffautovem filmu Jules in Jim. Toda kot vzor resničnega filma — čeprav je nedvomno še nepopoln — se mi najbolj vsiljuje film Muriel.

Kakor vsi Resnaisovi filmi, zastavlja tudi Muriel vprašanje spomina. Toda to je njegov prvi film, ki nam ne privošči niti ene slike iz preteklosti: v vsem filmu ni niti enega retrospektivnega posnetka.¹⁸ Ves film se odigra v štirinajstih dneh v Boulogne-sur-Mer, kakor in kolikor je dejanje v resnici trajalo. Osebe se pojavljajo in izginjajo brez vnaprejšnjega obvestila, kakor v življenju. In kakor v življenju tudi tu ne čutijo nobene potrebe, da bi razlagale svoja dejanja občinstvu. Če že kaj pojasnjujejo, opravijo to med sabo, v pogovorih, za katere imajo samo one ključ, pri čemer mešajo datume in omenjajo različne, nejasne spomine. Zato se giblje gledalec, vsaj ob prvem gledanju, v motni negotovosti, ki jo še povečuje izredno hitra, prskajoča montaža, ki bolj izmika kakor poudarja slike. Toda ta natrganost je v duhu filma. Zgodba — iz katere lahko posnamemo pričevanje o razpoloženju v francoski družbi po končani vojni z Alžirijo — ta zgodba skriva drugo pripoved, drug »namen«. Cayrol in Resnais želita, da fizično občutimo, na kakšno dramo zlomljenosti, izgubljenosti in skrušenosti je obsojeno slehernó življenje, če razjedajo človeka tako strašni spomini, da ne bo zaradi njih nikdar več to, kar naj bi bil. Smisel Muriela je v tej zlomljenosti in ko to opazimo, se nam pojasni vse delo in postane vseskozi skrajno preprosto.

Film Robbe-Grilleta, Nesmrtna, pa se mi zdi, da dokazuje nasprotno. Ker sem ga videl le enkrat, bom govoril o njem previdno, saj nimam trdne sodbe o njem. V primeri z Marienbadom pomeni Nesmrtna nedvomno korak naprej: avtor si očitno prizadeva, da bi dosegel spravo med glasom in predstavo. Svet, ki nam ga kaže, ni niti docela imaginaren, niti docela realen. Iz resničnosti jemlje dekoracijo, predmete, atmosfero. Pri tem pa nam hoče zbuditi občutek, kako se spreminja vznešena predstava, ki jo doživlja junak o tem realnem in dokazljivem svetu, v nizanje čistih slik, ki se včasih izpodbijajo, včasih ponavljajo, a ne dosežejo nikdar spodbudne trdnosti dokumenta. Canigrad je stalno tu, navzoč, tu so njegove hiše, uličice, mošeje, njegovi trgovci in postopači. Toda podtalni tok, tok fantazije, ga navznotraj razkraja

¹⁸ Ko pripoveduje Bernard zgodbo o Muriel, tega ne moremo šteti za retrospektiven prizor, ker nje ne vidimo na platnu.

in spreminja turistični raj v labirint blodenj. Toda protislovje je globlje. Ker si predstava in glas nista več v razkoraku in ker ohranja predstava videz popolne objektivnosti, sanjski svet neprestano udarja ob stvarnost, ki bi jo vendarle želel uničiti. V tem trenutku pa postane ta zgodba ali resnična in se nam zdi absurdna, polna konvencionalnosti: Carigrad, turški rekviziti, cenena erotika: zaman iščemo ključ. Ali pa je zgodba imaginarna, a je ne moremo sprejeti kot take, ker ostajamo zunaj nje! Teh podob objektivnega sveta, ki se nič ne razlikujejo od dokumenta, ne morem priznati za sanjske blodnje. In neogibna pozunanjenost predstave mi onemogoča, da bi se vživel v vlogo pripovedovalca, ki je navzoč na platnu.¹⁹

Film in roman

Zdaj vemo dovolj, da lahko razumemo zmedo, ki sem jo omenjal na začetku, in da opredelimo v splošnih obrisih funkcije, ki so lastne romanopiscu in cineastu.

Bodoči roman (ki ga bomo imenovali »roman« samo še iz navade, saj bo kot mešanica raznih žanrov vseboval vse mogoče) bi moral v polni meri opravljati funkcijo govora: glas, ki ga izgovarja, je važnejši od dogodkov, ki jih pripoveduje. Roman nam mora prišepetavati, kako naj dogodki odmevajo v nas. Prav gotovo ni slučaj, da ima v današnjem »romanu« avtobiografija v najširšem pomenu besede tako bistveno vlogo. Naj samo spomnim na čudovita dela Prečrtane besede, Šara in Vlakna, kjer uporablja Michel Leiris ves besedni zaklad, da obogati z njim svoje lastno življenje. Tak podvig, ki temelji v bistvu na besedi, ne bi mogel enakovredno zaživeti na platnu.²⁰ Literarno delo je **jezikovna stvaritev**. Kakor smo videli, prav ta stvaritev izdaja pripovedni namen. Za rojstvo fikcije je nujna in hkrati zadostna. V času, ko je bila človeška znanost šele v povojih in pripomočki za beleženje še elementarni, je bilo dopustno, da je opravljal pripovedovalec tudi funkcije zgodovinarja, sociologa, psihologa ali statističarja. Toda kateri roman bi se lahko danes kosal v sociologiji z Oscar Lewisovimi Otroci Sanchezov? Kateri se lahko kosa v psihologiji s Freudovim delom Pet psihoanaliz? In če želimo pokazati, kaj se dogaja, kako reagirajo ljudje drug na drugega, kateri roman lahko

¹⁹ Menim, da Fellinijev očitni uspeh z Osem in pol ni v opreki s tem dokazovanjem; Fellini je namreč, kakor Resnais v Marienbadu, večče zgradil predstavo, ki ne niha med sanjami in resničnostjo in kjer se resnični in imaginarni prizori medsebojno podpirajo. Ta mešanica je mnogo manj posrečena v Giulietti in duhovi.

²⁰ S tega stališča so seveda tudi romani Robbe-Grilleta imaginarna avtobiografija.

tekmuje s filmom? Roman, razbremenjen postranskih nalog, bo moral biti odslej to, kar je: čisti govor, ki je interpretacija, v kateri ima vsak dogodek svoj smisel. Vendar pa moramo vedeti, da je ta interpretacija hkrati tudi negacija. Vedeti moramo, da je predmet, o katerem je govora, »izbrisala« beseda, ki ga zastopa. Zato se ne more romanopisec nikdar zadovoljiti z lastnim govorom. Ko govori, ima občutek, da mu manjka to, o čemer govori.²¹ Ta »izbris« bi rad ne le zmanjšal, temveč odpravil. Sanja o fikciji, ki bi bila svet sam, gledan z drugačnimi očmi. O svetu, o katerem mu ne bi bilo treba pripovedovati, ki bi ga lahko samo nakazal, in ki bi imel v naših očeh velik smisel.

Film si podreja svet na povsem drugačen način, pri čemer nam skriva navzočnost slike enako negativno zadrego. Film reducira svet na predstavo, v katero domnevno ne moremo posegati. Zato si prizadeva, da bi ji dala smisel, ne da bi ga pri tem potvarjala. Predstavo mora torej pokazati kot zadnjo postajo na poti, ki je romanopisec ni mogel prehoditi do konca, torej kot svet, ki ima določen pomen. Toda, kakor romanopisec ne more preseči besed, prav tako cineast ne more preseči slike. Vedno torej preostaja neki nedoločen razmejivni pas, ki pa je v bistvu nepomemben. Veliki cineasti so tisti, ki se jim posreči prodreti vanj in v naravno neprobojnost slik tako, da **utro pot glasu**. V trenutku, ko mislimo, da govorijo, pravzaprav vprašujejo. Filmska slika je nemo vprašanje, na katero ne bo mogel nikdar noben film odgovoriti: **beseda** pritiče gledalcu.

Tako lahko navsezadnje opredelimo dve dokaj čisti področji, od katerih pritiče eno bolj filmu in drugo bolj romanu. Na eni strani prevladuje bolj »tretja oseba«, na drugi bolj »prva oseba«. Dejstva in načela, pojavnost, ki govori sama zase in presoja, ki sama vprašuje. Toda prav zato, ker obe področji kar preveč ustrezata obema umetnostima, je njuna večna skušnjava (in ključ za njun napredek) v želji, da bi prestopili na drugi breg. Romanopisčeva pripoved si prizadeva, da bi prodrla v tisto, kar se ji najbolj upira, da bi pokazala stvari, kakršne se pojavljajo pred nami. Beseda »jaz« sega čez ves svet. Nasprotno pa bo naloga **resničnega** filma v tem, da bo pokazal tudi preko »tretje osebe«, ki jo vidi-mo, besedo »jaz«, ki se skriva in se nikdar ne pokaže. Cineast je nekakšen vodnar pri izvoru pojava, je tisti, ki ne verjame v videz sam na sebi, tisti, za katerega ni predstava nikdar preprosta in smisel nikoli dan sam po sebi, ki pa oznanja, kakor junakinja Hirošime, da se moramo »naučiti gledati«.

²¹ Hiša ljubezni sprevača to razočaranje v zmagoslavje. Roman je samo še jezik, ki se veličastno gradi pred našimi očmi, enako brezbrizen za pripovednika kakor za »zgodbo«.

christian metz

moderni film in pripovednost

Opredelitev »modernega filma« obremenjuje velik in stalen nespোরазum. Pogosto govore in včasih zatrjujejo, da je »mladi«, »novi« film presegel stopnjo **pripovedi**, da je moderni film nekaj absolutnega, da je vseskozi čitljiv in da je tako rekoč opravil s pripovednostjo, ki je utemeljevala klasični film. To je velika tema o »zavračanju pripovedi«.

To temo opažamo že več let v različnih oblikah pri mnogih filmskih kritikih. Če se oslonimo na primere v debati, ki je bila poskus sinteze tega vprašanja,¹ gre za več stvari: gre za »dedramatizacijo«, s katero opredeljuje René Gilson² nekakšno »antonionijsko težnjo«, na katero navezuje Marcel Martin³ Mizogučija; gre tudi za idejo neposrednejše obravnave realnosti, nekakšnega pristnega realizma, realizma, ki je po mnenju Michela Mardora in Pierra Billarda⁴ tako rekoč izpodrinil stare, umetelne pripovedne zveze.

¹ »Kaj je moderni film? Štiriglasni poskus odgovora« (Pierre Billard, René Gilson, Michel Mardore, Marcel Martin), objavljen v Cinéma 62, januarja 1962, št. 62, str. 34—41 in 130—132. Ta debata ni ničesar poglobila, toda misli, ki jih je priobčila, dokaj točno ustrezajo glavnim shemam razlag, ki splošno krožijo v zvezi z modernim filmom.

² Omenjena debata, str. 35.

³ Omenjena debata, str. 41.

⁴ Omenjena debata, str. 37—38 (Mardore) in str. 38 (Billard).

Razen tega gre pri nekaterih za filmsko improvizacijo (Michel Mardore), ki naj nadomesti »film-resnic«, »direktni film« in vse, kar se navezuje nanju.⁵ Hkrati navajajo nekateri »film cineastov«, ki naj bi bil izpodrinil stari »film scenaristov« (Marcel Martin).⁶ Spet drugod beremo o »filmu posnetka«, ki je pometel s starim, neposredno pripovednim filmom, drvečim iz posnetka v posnetek. (Michel Mardore).⁷ Gre tudi za »svobodni film«, ki se odpira raznim tolmačenjem, za »kontemplativni« in »objektivni« film, ki zavrača avtoritativne in nedvoumne povezave klasičnega filma, ki zavrača gledališče in nadomešča »režijo« s »prikazovanjem navzočnosti« (Marcel Martin).⁸

Znano je tudi, da vidi Pier Paolo Pasolini,⁹ ki je natančno razmišljal o teh vprašanjih, sodobno zmago v »poetičnem filmu«, ki jemlje veljavo tako predstavi kakor pripovedi.

Skratka, vsi menijo, da je novi čas osvobodil film, ki se je dokončno poslovil od tako imenovanih sintaktičnih pravil »filmske slovnice«. V vseh teh, deloma konvergentnih stališčih — ki smo jih navedli zelo nepopolno in le kot primere — najdemo obnovljeni odmev slavnih analiz Andréja Bazina, Rogera Leenhardta, Françoisa Truffauta in Alexandra Astruca: zavračanje filma-predstave v prid filma-jezika (Truffaut), zavračanje francoskega »filma-kvalitet«, ki je bil preveč brezhibno zvarjen (tudi Truffaut), zavračanje preveč vidnih »znakov«, ki posiljujejo dvoumnost realnosti (Bazin), zavračanje psevdosintaktičnega arzenala, ki je bil pri srcu starim teoretikom (Leenhardt), zavračanje jasno spletenega filma in »filma-predstave« v prid »filma-pisave«, ki se lahko izraža mnogo gibkeje in subtilneje (Astruc).

Namen tega sestavka ni, da bi vihtel meč proti tej ali oni od naštetih analiz — zlasti, ker prinaša po našem mnenju vsaka dosti resnic. Gre nam za to, da najprej zapovrstjo obračunamo z različnimi stališči (ki jih v celoti nikakor ne zavračamo) in šele preko tega obračuna napademo **veliki mit anarhije**, ki v nobenem

⁵ Omenjena debata, str. 130.

⁶ Omenjena debata, str. 131.

⁷ Omenjena debata, str. 131.

⁸ Omenjena debata, str. 36 in zlasti Marcel Martin: »Moderni film, predstava ali jezik?« v Cinéma 62, januarja 1962, št. 62, str. 45—53. (Izveček iz zaključka nove izdaje dela Filmski jezik.) — Teza je najjasneje formulirana na strani 49.

⁹ Razgovor med Bernardom Bertoluccijem in Jean-Louisom Comollijem v Cahiers du cinema, št. 169, avgusta 1965, str. 22—25 in 76—77. Glej tudi: »Poetični film« (referat junija 1965 na Prvem festivalu Novega filma v Pesaru, Italija), ponatis v Cahier du Cinéma, št. 171, oktobra 1965, str. 56—64. Tukaj citirana misel je najjasneje izražena na strani 24. omenjenega razgovora.

omenjenih stališč nima polnega izraza, pa vendar vse preveva in navdihuje. (Izjema so le misli Piera Paola Pasolinija, ki zastavlja probleme drugače kakor ostali in si prizadeva, da bi jim ostal ob strani.)

Izraz »napasti« zahteva nekaj pojasnil: namen in učinek vseh teh analiz je ta, da se zavzemajo za filme, ki jih imamo radi, za filme, ki nas danes ta dan ne dolgočasiijo. Vse so najtesneje povezane z naglo rastjo in nato zmago — vsaj v širokih slojih izobrazencev — edinega filma, ki je danes živ.¹⁰ Kdor bi leta 1966 odklanjal Jeana Luca Godarda ali Alaina Resnaisa, bi se tako rekoč izobčil iz filma, kakor bi se izobčil iz literature, kdor ne bi leta 1966 kar najbolj cenil prispevkov kakega Robbe-Grilleta ali Michela Butora. Z veseljem lahko ugotavljamo — čeprav tega strukturalno še ne znamo pojasniti — da se oglašča v vsaki dobi in v vsaki umetnosti **živa beseda**, najsi zveni še tako različno, vedno le na istem mestu. In četudi spoznavamo to mesto najprej le po ognjeni sledi, ki jo izžareva proti nam — sledi, ki je vedno bolj žareča, kolikor bolj se bližamo središču — bo vodilo naša razmišljanja vedno le prvo, nepreklicno doživetje, ko nas je na primer globoko pretresel Nori Pierrot ali neskončno dolgočasil Grof Monte-Cristo. Edini možni cilj našega razmišljanja je namreč ta, da zmanjšamo razdaljo — sprva ogromno, prozaično in bolečo — ki loči doživetje in prepričanje od pojasnila, ki loči fimski jezik od nadjezika. Nikdar tudi ne smemo pozabiti, da ni kritik nikoli samo teoretik, temveč vselej hkrati nekakšen bojevnik: njegovo delo ni le v tem, da filme razčlenjuje, temveč da tudi zagovarja tiste, ki so mu všeč; potemtakem menimo, da je dobro vse, kar podpira živi film.

Vendar bo treba nekega dne zastaviti teoretično analizo filma, ki nam je pri srcu. V tem smislu so tudi mišljeni ugovori, ki jih bom navedel, če že ne zoper vse trditve, naklonjene novemu filmu, pa vsekakor zoper podtalni mit, naperjen proti pripovednosti, ki jih prepogosto spremlja.

¹⁰ Mogoče sta sploh samo dve vrsti filma, o katerih lahko govorimo; po eni strani živi film, ki mu posvečamo ta članek; po drugi strani **film zvrsti** (izvečine ameriški: western, kriminalka, burleskna komedija), neintelektualen in inteligenten film, ki danes žal izginja, a ga še vedno otožno in prijazno gledamo ali celo vključujemo kot citate v žive filme (Humphrey Bogart v Do zadnjega diha, črni film v Posebni tolpi itd.). To je bila velika kinematografija, kinematografija brez problemov, kjer se pa nismo dolgočasili. Kolikor se ne bo novi rod priključil živemu filmu, je nevarno, da bo izdeloval filme, ki bodo zadušljivo razumski ali sumljivo človečanski. (One potato two potato, David and Lisa etc.) To so intelektualni filmi, prenatrpani s častivrednimi nameni in temelječi na prepričanju, da lahko deluje umetnost **neposredno** »humanitarno«, medtem ko je to možno, vsaj v kulturno zaostalih dobah, kakršna je naša, le zelo posredno.



Zahodnonemški režiser Volker Schlöndorff, ki je lep čas sodeloval s francoskim ustvarjalcem Louisom Malleom, je z velikim uspehom debutiral v zahodnonemškem filmu z ekranizacijo Musilovega romana *Mladi Törless*

II.

Prva ugotovitev: vsi se strinjajo v trditvi, da je novi film »nekaj«
presegel ali zavrgel ali odpravil; toda ta »nekaj«
— predstava, pripoved, gledališče, »sintaksa«, enkratni pomen, »scenari-
stični zvarek«
itd. je v vsakem tekstu nekaj drugega, kakor smo že poskusili povedati v uvodu tega sestavka.

Konec »predstave«? Pojem »predstave«
nam vzbuja nejasno sliko, ki pa ni strogo določljiva. Lahko jo
pojmujeemo sociološko: »predstava«
je družbeni obred zbranih ljudi, ki teže k nekemu dogodku z vizualno
dominanco. V tem primeru ni jasno, zakaj naj bi bil moderni flim
manj »predstava«
kakor tradicionalni; tako ostaja zaželena revolucija vklenjena v
kritični nadjezik, ki ne more do živega filmskim izdelkom, s katerimi
bi naj obračunala. Maloštevilni gledalci, ki so lahko videli Pariz je naš,
so se zbrali ob tej uri v posebej določenem prostoru, plačali pri tem
vstopnico in dali



napitnino spremljevalki pri vratih. V tem oziru res ni težko spomniti, da bo film navzlic takemu ali drugačnemu navalu navdušenja ostal predstava, vse dokler se ne bodo udomačile povsem nenavadne in nove oblike filmske distribucije, izkoriščanja in potrošnje. To pa bo možno šele, ko bo prodrla metoda tihih želja (na katero se vse preveč sklicujemo, kakor opominja Proust v zvezi s čustvenimi menami) s predlogom, ki bo imel prednost pred današnjim stanjem stvari. Mnenje, da moderni film ni več predstava, je luksuz, ki nima zveze z realnostjo. Besedo »predstava« pa lahko pojmuje tudi v psihološkem smislu: predstava je vsak dogodek z vizualno dominantno, ki nam ga ponuja zunanji svet in nas priteguje kot pričo. Toda če ga pojmuje tako, bi težko našli lepšo predstavo, kakor je Ženska je ženska — glasbena komedija, ki jo hkrati omalovažuje in povečuje neskončno nežna avtoparodija, torej kljub vsemu glasbena komedija.

Da so v modernem filmu nevizualne (pa ne le besedne) sestavine važnejše kot kdajkoli, je neizpodbitno. Predvsem so se otrsle sramežljivosti (ki je bila občutna zlasti v času, ko je nemi film spregovoril, kakor npr. v Clairovem filmu Pod pariškimi strehami ali v Modernih časih Charlesa Chaplina) ali pa nasprotno, prevelike nesramnosti (kakor v dialogih povprečnih francoskih filmov, ki so najpogosteje v bližnjem ali daljnem sorodstvu z bulvarjem). Toda, če govori moderni film bolje kakor stari govoreči film, ne pove zato prav nič več in slika ni pri njem niti najmanj izgubila na svoji važnosti. Pojem »predstave« torej nikakor ne razčisti vprašanja specifičnega prispevka novega filma, pa naj jo razumemo tako ali drugače. Veliki novi filmi so mogoče res boljše predstave, a predstave so vseeno.

Toda tako slišimo večkrat — to niso več **čiste** predstave. Naj bo! Potem je pač treba opredeliti ves problem tako, da ugotovimo, kaj vsebujejo **še razen tega**, da so predstave: pojem predstave nam torej v vsakem primeru kaj malo pomaga, da bi rešili vprašanje, ki nas zanima.



Konec »gledališča«? Se je potemtakem nemara mladi film osvobodil gledališča? Prav tako ne. Zakaj, preden nadaljujemo, bi se morali vprašati, o katerem gledališču in o katerem filmu je govora. V vseh dobah smo imeli slabe filme, posnete po slabem gledališču: imeli smo jih že v obdobju nemega filma, ravno tej nemosti navkljub (»Umetniški filmi« in podobno); ko je film spregovoril, sta prevzeli njihovo vlogo »psihološka komedija« in »dramatična komedija« — ki je nikar ne zamenjujemo z ameriško! Če naj ostanemo samo pri francoskem filmu — ki je bil v tej smeri res posebno favoriziran — se spomnimo le, koliko stotin filmov smo gledali izdelanih po tem obrazcu, ki bi ga lahko imenovali »recept za pet petin«, kakor govorimo o slaščičarskih »štiričetrtninskih receptih«¹¹?

Če je res, da se je moderni film v veliki meri osvobodil vsega tega, se je s tem rešil le bulvarja, ne pa gledališča, kar velja tudi

¹¹ Za »psihološko« ali »dramatično« komedijo je recept takšen:

a) Nekaj socialne problematike: delinkventni otroci. Primer težke vesti pri zdravniku, ki ga veže poklicna molčečnost. Problemi prostitucije (kot družbenega zla). Itd. Pripomba: priporočljivo je povezati témo filma s kako temo disertacije, kakršne so razpisovali v bivših razredih »filozofije in literature« profesorji, ki so veljali za nekoliko »moderne« (teme iz konkretne morale, vzete iz življenja, itd.)

Nekaj psihološke resničnosti: drobni detajli iz resničnega življenja. Nekaj dobro opaženih potez. . . . Nekaj malenkosti, ki so videti nepomembne, a zelo učinkujejo.

c) Nekaj avtorskih domislic: paziti na dialog. Nekaj bleska, iskrivosti. . . . (»Kako duhovito!«)

d) Nekaj igralskih točk: brio. (»Bleščeča zunanost gospe P. F. in gospoda P. F.«)

e) Malo beder: paziti na pravšno mero. Zlasti brez vulgarnosti. »Mlada igralka je očarljiva: oblači (in slači) se neskončno ljubko« (Le Monde).

¹² Humanizem se pričinja pri jeziku — Esprit, junija 1960, posebna številka »Položaj francoskega filma«, str. 1113—1132.

za velike filme preteklosti, ki so jih posneli Murnau, Stroheim, Flaherty in na povsem drugačen način tudi Eisenstein.

Ali bi bilo, nasprotno, bolj umestno, da spregovorimo o dobrem gledališču in o dobrem filmu? Tedaj nikar ne pozabimo, da so bili, ali so, nekateri veliki cineasti preteklosti (Eisenstein), sedanosti (Welles) ali polpreteklosti (Bergman, Visconti) najčistokrvnejši gledališki ljudje! Kako naj izpregledamo delež, ki ga dolgujeta Alain Resnais ali Agnès Varda tako imenovanemu gledališču odtujenosti, kakor je že lepo pojasnil Jean Carta¹²? Kako naj izpregledamo, da je vse, kar kaj velja v današnjem gledališču, enako daleč od prakse »zvarjene spletke«, kakor filmi Miloša Formana, Jacquesa Roziera ali Jeana Roucha? In če pogledamo na vprašanje z nekoliko višje ravni, z ravni teoretikov filma (Balazs)¹³ ali gledališča (Lessing)?¹⁴

Gledališče je v nasprotju z epom ali romanom (tem sekulariziranim epom) nekakšna **v akciji** oživiljena fikcija, ki pa je po svojih dogodkih različna od prvotne fikcije, zakaj o prvotni so poročale druge besede kakor te, ki jih uporabljajo protagonisti. Potemtakem lahko le zaključimo, da film, naj se še tako razlikuje od gledališča, še zdaleč ni na tem — razen, če bo bistveno spremenil svojo naravo — da bi prelomil očitne in bistvene sorodstvene vezi, ki ga družijo z gledališčem.¹⁵ Kakor nam torej ne pomaga nasprotje med »predstavo« in »nepredstavo«, nam tudi nasprotje med »gledališčem« in »negledališčem« ne pomaga, da bi lahko teoretično utemeljili in boljše razumeli, zakaj nam je všeč to, kar nam je všeč, in kaj je pravzaprav novega v novem filmu.

Film improvizacije? Nam torej ugaja zato, ker je »film improvizacije?« Toda našteli bi lahko neskončno dolgo vrsto modernih filmov, ki ne prenesejo te opredelitve, vse od Noža v vodi do Julesa in Jima, preko vseh Wellesov, vseh Demyjev, vseh Resnaisov itd.

¹³ »Theory of the film« (London, Dennis Dobson, 1952), str. 250 do 252. Nasprotje med »epiko« in »dramatiko«; v epiko sodi roman, v dramatiko film (in gledališče).

¹⁴ V začetku Hamburške dramaturgije (odstavek, posvečen problemu adaptacije romanov za oder). Romanopisec opisuje psihološke vsebine, medtem ko jih mora dramatik »oživiti pred očmi gledalca ter jih razvijati, brez hiata, znotraj iluzorne kontinuitete«. (Pripomnimo, da deluje pri filmu »iluzorna kontinuiteta« znotraj vsakega prizora, da pa se prekinja med dvema prizoroma; toda ta pojav ima tudi v gledališču očitne ekvivalente. Pri tej vrsti problema torej še ne vidimo, kako naj bi se film resnično »deteatraliziral«.)

¹⁵ Ne glede na vsa mnenja za in proti »filmanemu gledališču« lahko samo soglašamo z Marcelom Pagnolom, kolikor neprestano opominja na to bistveno sorodnost — celo takrat, kadar jo opredeljuje z izrazi, ki jih v vseh podrobnostih ne moremo odobravati (= misel, da sta film in gledališče le dve izmed ostalih oblik »dramske umetnosti). Prim. I. poglavje v knjigi César (izdaja Provence 1966 — zvezek spominov), izšlo posebej z naslovom »Pariška kinematurgija« v Cahiers du Cinéma, št. 173, decembra 1965 (Posebna številka Pagnol—Guitry), str. 39—54. Citirani odstavek je na str. 43—44.

Michel Mardore, ki je iznašel to formulo, se je potrudil, da jo je apliciral le na določeno težnjo modernega filma. Toda ta ideja je v zraku in včasih jo uporabljajo nejasno in ohlapno. Pravzaprav ustreza — in še to z različnimi pridržki — po eni strani samo Jeanu-Lucu Godardu (toda znano je, da je Godard tako rekoč genialen, da je genij vedno nekaj posebnega in da naš »cinevidu« ni samo posrečen improvizator, temveč tudi velik garač) — po drugi strani pa določenim težnjam »direktnega filma« v najširšem smislu besede.¹⁶ Te težnje nudijo občinstvu razen častnih izjem le brezlične osnutke, ki bi jih v drugih časih imeli kvečjemu za vmesna genetična stanja še nedokončanega dela, kakor je že v naši reviji ugotovil Claude Lévi-Strauss¹⁷. Neobvladana površnost direktnega filma je najčešče le posledica lenobe ali naglice: kakor ugotavlja tudi Bernard Pingaud¹⁸, se kar prečesto odreka lepoti umetnosti ali vsaj dokončanega dela, ne da bi pri tem pridobila kakšno večjo resnico kot — v najboljših primerih — resnico dobre reportaže. Se preblagi smo, če rečemo, da povprečni film »direktnega« filma ni perfekten izdelek; v resnici to sploh ni izdelek¹⁹. In ne le zgodovina filma, temveč prav naravno bistvo samega estetskega predmeta bi se moralo najkoreniteje spremeniti, da bi lahko vključila umetnina v svoj načrt znatne izseke surove resničnosti in da bi izpovedovala kaj drugega kot transponirano in premišljeno resnico, ki si jo je zastavila že na izhodišču. Dobri filmi direktne metode so dobri le, če so pač dobri filmi. Če je improvizacija v bistvu le nagla odločitev in hitra izdelava, pridobljena z dolgim in napornim delom, ki vodi postopoma k mojstrstvu — tudi velik kirurg »improvizira« pred odprtim trebuhom — ali če je le milosten dar genialnosti ali oboje hkrati, potem so bili vsi veliki cineasti vsaj delno improvizatorji. Če pa je improvizacija, nasprotno, priložnost, da se nevtralizira sovpad lenobe in skomin po javnem nastopanju, smo s tem samo opredelili neko vrsto slabega filma včerajšnjega in današnjega dne. Toda tako v gornjem kakor v zadnjem primeru nam nasprotje med improviziranim in neimproviziranim prav nič ne pomaga, da bi lahko z njim opredelili moderni film.

¹⁶ »Direktni film« v najožjem smislu (Ruspoli), »film-resnica« v najožjem smislu (Kronika nekega poletja), a tudi »candid camera«, težnja Office National Film (Kanada), nekateri aspekti tako imenovane newyorške šole ali angleški Free cinema, velike ameriške reportaže (Leacock, brata Maysles), nekateri televizijske težnje (Klein) itd.

¹⁷ Razgovor med Michelom Delahayem in Jacquesom Rivettom v Cahiers du Cinéma št. 156, junij 1964, str. 19—29. — Citirani odstavek: str. 20.

¹⁸ V pričujoči številki, str. 26.

¹⁹ Poudariti moramo, da Michel Mardore, ko govori o »filmu improvizacije«, ne odobrava »direktnega filma« v širšem smislu; njegova sodba o njem je, nasprotno, dokaj stroga, in zdi se, da je blizu naši. Vendar se nam samo pojmovanje »filma improvizacije« pri njem ne zdi dovolj jasno.

Film »dedramatizacije«? »Dedramatizacija« torej? Antonioni? Mrtvi časi? Toda v filmu ni nikdar mrtvih časov, ker je film izdelan predmet; mrtvi časi so možni samo v življenju. Neki čas je lahko »mrtev« samo v zvezi z živim interesom: četrturno čakanje, ki ga moram prebiti zaradi zamude sogovornika pred sestankom, ki je zame odločilen, je zame res mrtev čas, ker nasprotuje temu, kar je bilo še ta hip moje življenje. Toda to je možno le v življenjskih dogodkih, v katere posegam z lastno voljo, ko si prizadevam, da bi neprestano uresničeval »čustveno arabesko, ki mi najbolj ustreza« — če naj povzamemo formulo Etienna Souriauja²⁰. Če torej posname antonionijevski režiser četrturno čakanje, pa to ne bo mrtev čas, ker bo v tem trenutku to pomenilo samo filmsko pripoved — ki je vedno zgrajena — in ker bo ta »mrtvi čas« v hipu použil vse življenjske sokove filma. Mrtvi časi so v filmu lahko samo tiste pasaže, ki dolgočasijo — torej le prazen čas. To so pasaže, ki od zunaj razočarajo gledalčevo pričakovanje in ga uspavajo ter izpolnjujejo s tem iste pogoje, ki omogočajo mrtve čase v življenju. Usoda mrtvih časov se odloča v fazi snemalne knjige in režije, torej pred nastankom filma: vsi časi, ki jih je cineast občutil kot mrtve, se izločijo iz filma in jih ne bomo nikdar videli — zakaj film se razlikuje od življenja prav v tem, da vedno izbira, sicer bi ne mogel obstajati. Vsi »časi« pa, ki jih je cineast vložil v svoj film, so bili zanj živi. Antonionizem ni nič drugega kakor nova — in v filmu skrajno originalna — ocenitev tega, kar je ali ni **v življenju** mrtev čas, nikakor pa ne estetika **filmsko** mrtvega časa. Iznajdba je mnogo bolj semantična kakor sintaktična. Zato je Antonioni vse bolj moderen zaradi človeške vsebine svojih filmov kakor zaradi njihovega jezika.²¹ Ta cineast nam zna bleščeče pokazati razpršeni pomen tistih življenjskih trenutkov, ki jih imamo navadno za nepomembne; »mrtvi« čas je tako vključen v film, da zadobi neki pomen. Tako je nedvomno največja zasluga Antonionija — in najboljših filmov direktne metode — da je ujel v mrežo neskončno fine dramaturgije vse **izgubljene pomene**, ki sestavljajo dneve našega življenja. Še več: preprečil jim je, da bi se izgubili, ne da bi jih pri tem uvrstil pod isti imenovalec. To se pravi, da jih ni niti najmanj okrnil v tisti trepetajoči, neopredeljivi zaznamovanosti, ki je značilna za nepomembnost teh pomenov; da jih je **očeval, preden gredo v izgubo**.²² Potemtakem je »dedramatizacija« — udo-

²⁰ Najpomembnejše značilnosti filmskega sveta, prispevek (str. 11—31) k »Filmskemu vesolju« (Flammarion, 1953), kolektivnemu delu pod vodstvom Etienna Souriauja. Citat iz Knivers filmique, str. 15.

²¹ V tem pogledu docela soglašamo z mislijo Pierra Billarda. (Omenjena debata, str. 39.)

²² Primer: Kozji pastir na otoku v Avanturi, ki je absolutno verjeten (Kaj je naredil? Kaj pravzaprav ve?) — Ali: Gabillonov intervju v Kroniki nekega poletja. (Koliko zares obžaluje svojo borbeno preteklost? Kako se zares počuti, ko se relativno pomeščani?)

ben, toda nevaren izraz — le nova oblika dramaturgije in prav zato sta nam bila všeč Krik pa Avantura. Brez »drame« namreč ni fikcije, ni diegeze in torej ni filma. Lahko je le dokumentarec ali filmska razprava. In edina resnična ločnica — kar se kaj rado pozablja — je tista, ki loči »film« v splošnem pomenu besede (= igrani film, bodisi »realističen« ali ne) od vseh ostalih posebnih zvrsti, ki zavračajo **igro** — ki so torej daleč zunaj vseh novih, antonionijevskih ali godardovskih dramaturgij — in ki zavračajo samo načelo pripovedi: to pa so tehniki, reklamni in znanstveni filmi itd., skratka, »dokumentarci« v najširšem smislu. Mnogi povprečni filmi »direktne« metode so v bistvu le spodobni dokumentarci, kakor že pravilno ugotavlja Philippe Haudiquet.²³

»Pristni« realizem? Ali potemtakem označuje novi film neposrednejši stik s stvarnostjo, nekak »pristni realizem ali »objektivnost«? Tu moramo najprej odpraviti nesporazum: kdor vidi v omenjenih oznakah nekako kozmofano moč, ki lahko vse razodene in ki jo bajè nosi film s sabo že od rojstva, a se je dolgo ni zavedel, se vrača k mitologiji, ki jo je upravičeno obsodil že Jean Mitry.²⁴ S tem se namreč skriva za fenomenološkimi ostanki »bistveni« realizem, ki konec koncev na ravni »naravnega smisla stvari« zastrašujoče zahteva **jenojnost**, medtem ko se z drugo roko bori za dvojnost smisla; to pa so najbolj sporni in najbolj ovrženi vidiki teorije Andréa Bazina in Rogera Muniera. Pripominjamo sicer, da Michel Mardore in Pierre Billard ne pojmujeta »realizma« v tem smislu; tudi Marcel Martin ne, čeprav nekatere njegove formulacije po našem mnenju niso posebno posrečene, zlasti, ko govori o »objektivnosti« in »urejanju navzočnosti«, (film ne more biti nikdar objektivni, ker je vedno korelat nekega gledanja; »urejanje navzočnosti« ne more nadomestiti »režije«, temveč je lahko le njena drugačna oblika). Avtor Nesmrtni je v trenutku svojega velikega »subjektivističnega« preobrata opozoril, da je film med vsemi umetnostmi najbolj subjektivna že zato, ker snemanje samo vključuje nujen izbor zornega kota;²⁵ in kakor je znano, ni pravi nauk fenomenologije v enostranskem zmagoslavju kozmofanije, temveč v neizpodbitni zatrditvi dokončnega prehajanja med stvarmi, ki so, in človekom, za katerega so tu, v tej nenadkriljivi »predstavi nasprotij«, o kateri je govoril Valéry. Ta predstava že v ce-

²³ Ob robu Festivala kratkometražnih filmov v Krakovu, v »Image et son«, št. 187, oktobra 1965, str. 33—36. — Citati s str. 33—34.

²⁴ »Esthétique et psychologie du cinéma«, zv. I (Editions Universitaires, 1963), str. 129—131 + passim.

²⁵ Pripombe o osredotočenju in nihanju stališč v zvezi z opisi v romanu, v Revue des Lettres modernes, poletje 1958, št. 36—38 (Posebna številka »Film in roman«). Ta »subjektivizem« enega glavnih vodij objektivistične šole je umestno komentiral Bernard Dort (»Opisni film«, v Artsept, šte. 2, april-junij 1963, str. 125—130), še bolj pa Gérard Genette (»Ustaljena vrtočlaviča«, zaključna beseda k izdaji 10/18 »V labirintu«, 1964, str. 273—306).

loti zaobsega »to, kar je«, torej osnovno obliko bivanja in filma hkrati: »to, kar je«, pomeni, da obstaja neka stvar in nekdo, zaradi kogar ta stvar obstaja, kar zadošča, da se mobilizirata kamera in predmet, ki ga bo posnela.

Resnični sodobni dedič kozmofaničnih mitov ni mladi film v celoti, temveč vse prej nekak goreči optimizem, ki se je pojavil ob »filmu-resnici«: to je vera v nekakšno primarno svežino slike, ki je čudežno oproščena preimenovanja in ki pri tem, ko voljno beleži najrahljši vzgib kamere, ne pada pod neskončno pezo sumljivosti, ki bremeni besedo²⁶ kot »obupni mit ikonografskega Adamizma«, kakor bi dejal Barthès. Ogromno razumsko navliako, ki je obarvala nekaj lepih in nešteto slabih del »filma-resnice«, lahko torej imamo za nekako izgubljeno sestro, ki dokaj klavirno, a trmasto spremlja ta simptomatični podvig, zlasti, če ga gledamo bolj z globoko zakoreninjene afektivne kakor s tehnične plati. V našem času se je dvignil močan veter nezaupanja proti jeziku in dvom veje v vsako besedo. Beseda, ki je ustvarjena, da bi izpravevala svet, je danes zasuta z vprašanji; ustvarjena kot tožnica, je danes sama na zatožni klopi. V tem ozračju nezaupanja in plemenite nevroze je rodila ameriška »splošna semantika« nepričakovan optimizem (= očiščenje jezika bo očistilo človeške odnose), »logični pozitivizem« pa je privedel do aktivnega, relativističnega in nekoliko kratkovidnega pesimizma (= pravi govor je pač samo pravi govor, zakaj beseda lahko zajame le toliko resnice, kolikor je vsebuje v svoji pravilni socialno-lingvistični rabi). »Film-resnica« pa si, nasprotno, prizadeva, da bi se izmuznil tem težavam. Zavrača stalni govor in se zateka k ikonskemu ugotavljanju: celo besede junakov se oglašajo le v grobih zametkih kot del slike, zgolj

²⁶ Glej sestavek Jean-Clauda Bringuiera: »Svobodna beseda o filmu — resnici« v Cahiers du Cinéma, št. 145, julij 1963, str. 14—17. — Citat: str. 15.



kot človeški glas, ki se vključuje v široki tok prīmarne svežine vizualnega dela filma. (Pogostnost intervjujev v »filmu-resnici« izvira zgolj iz te namere). Pretresljiv poizkus...²⁷

²⁷ Kdor je videl samo filme *Lonely Boy*, *Nori mojstri*, *Neznanci sveta* in še nekaj drugih enako kvalitetnih izdelkov, ki so prišli v trgovski obtok, nam bo mogoče očitati pretirano strogost. Toda nikar ne pozabimo, da obstajajo tudi posebne projekcije, kjer lahko vidiš zaporadoma deset partij ameriškega rugbyja (slapovi zoomov in nečitljivih voženj, rjovenje divjaškega trenerja in »fantov« itd.), kakih petnajst intervjujev o psiho-seksualnih težavah študentk iz Quebeca (momljanje, čustveni ekshibicionizem itd.), nešteto reportaž o različnih boksarjih, igralcih, avtomobilskih dirkačih, proizvajalcih, lastnikih kolonialnih plantaž itd. (= najpreprostejši in najnavadnejši žurnalizem), kakih dvajset anket o duševnih dramah blaznežev, kmetov, narkomanov, študentov, prebivalcev Centralne Afrike in sploh vseh mogočih ljudi »s problemi«. Teda j ugotoviš, da omahuje ta vrsta filma med dvema nazoroma: prvi je prepričan je v objektivnost slike, o katerem smo že govorili in ki zapada v nekolikanj čuden »behaviorizem«; drugi je še manj jase n in predstavlja zadnjo, vulgarizirano in eklektično stopnjo raznih metod razkrivanja ali terapije, ki jih uporablja moderna psihosociologija (dramski mim, skupinska dinamika, »brainstorming«, poglobljeni razgovor, psihoterapija itd.). Pri tem se kratkoma lo pozablja, da lahko vodijo te metode, če niso nadzirane in tehnično



Vseeno pa — in to občutiš takoj ob prvih metrih nekaterih filmov — nekatera najboljša dela novega filma gledalcem večkrat odkrivajo **neko posebno vrsto resnice**, kakršno le malokdaj zasledimo v velikih delih preteklosti. To resnico je neskončno težko opredeliti, čeprav jo občutiš instinktivno. To je resnica, ki se izraža v držji, barvi glasu, gibu, pravilnem tonu... To je na primer čudoviti, domala plesni prizor v Norem Pierrotu, ki se odigrava med bori na plaži («Moja srčna črta... črta tvojih bokov...»): in vendar je ta prizor vseskozi »realističen«, ker je plesni vložek in povzetek iz ameriške glasbene komedije; tu smo kar se da daleč od dobrega starega realizma, ki ga poznamo iz »kulturne« filmske tradicije za filmske klube. Vendar nam še nikdar noben trenutek iz kakega drugega filma — razen morda, v manjši meri, prizor

neoporečno izpeljane, samo do dveh možnih rezultatov: ali ostanejo anketiranci na izhodiščnih položajih, »v sponah«, in izjavljajo v razgovorih same neumnosti; ali pa jim nespodobna in neodgovorna indiskretnost, ki je edino, kar preostane tem metodam, če niso v rokah specialistov, povzroči še dodatno travmo, tako da nikakor ne prisostvujemo razkrivanju neke latentne vsebine, temveč vročičnim izbruhom ali zadregam (anketiranci se vžive v igro, jočejo in blebetajo karkoli). Tako skoraj žaluješ za časi starih vzgojnih metod, ki so temeljile na »dostojnosti«, sramežljivosti in spodobnosti cenzure. Sicer pa je značilno, da je med vsemi modernimi metodami edina, ki je pri »filmu-resnici« le malo v časti, prav tista, ki ima resnični podarek v **tehniki**, kjer sledi specialistova beseda natančnim pravilom kamere in ki si manj prizadeva za to, da bi izrazila neko resnico ali vtise, kakor za to, da izzove pričakovani in nadzirani rezultat: namreč psihoanalizo v pravem smislu (za razliko od raznih drugačnih psihoterapij, ki ohranjajo princip poseganja v določeni proces brez bolniškega paznika, kjer torej beseda ne teži vselej k učinkovitosti in k izražanju neposredne resnice; saj se pojavljajo najbolj nevzdržne karikature psihoanalize prav tam, kjer se njen kodificirani in dragonski položaj odreka besedi.) — Skratka, znotraj filma, ki hoče biti realističen, je nekako najbolj bistveno to, da moramo razlikovati dva nasprotna pola: na eni strani pol **»direktnega filma«** (ki prisega na zunanjo objektivnost), na drugi, nasprotni, pa pol **»filma-resnice«** (ki verjame v odrešujočo intervencijo posegov).



nemega zapeljevanja med vojaško parado v Stroheimovi Vdovski koračnici) ni dal čutiti s tako direktno ostrino, ki zareže v jedro stvari in ki je veličastno vzvišena nad zunanjo verjetnostjo časa in kraja, vse tiste telesne prizadetosti, ki spremlja ljubezen in ki hkrati ljubezen ustvarja: to se izraža v darežljivosti z gibi in smehljaji, v neštetihih drobnihih znakih privrženosti, ki toplo obsevajo obraz ljubljenege dekleta, da se vdano, čeprav nepokorno, bolj in bolj obrača v razne smeri, ki ji jih nakazuje ljubimec v svojem nežno razgibanem, razigranem in občutenem plesu, s katerim jo opreda. Tako dobro pogodene trenutke nahajamo ne le v vseh Godardovih in Truffautovih pa nekaterih Antonionijevih delih, temveč tudi v mnogih drugih modernih filmih, vse od Črnega Petra do Zbogom, Filipina, vključno V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj ter raznih filmov Loseya, Olmija, Rosija, De Sete itd. Morda ne bo napak, če menimo, da bodo ostali ti trenutki resnice — resnice, ki jo moramo še opredeliti — v vsej svoji krhkosti najdragocenejše pridobitve tega, kar 1966. leta imenujemo »moderni film«. Nesporno je, da ne vem kakšna objektivna masivnost in ne vem kakšen neoporečen realizem ne bosta mogla v tolikšni meri opredeliti modernega filma, kakor ga bodo vse prej lahko prispevkli nekaterih resnic ali še bolj nekateri pogodeni trenutki, ki pa spreminjajo mladi film v odrasli film, medtem ko tudi starega deloma pomlajujejo. Pri tem pa se vendar zdi, da stari, celo najlepši stari filmi²⁸ v splošnem rahlo preglasno govorijo, kakor zelo nadarjeni fantje, ki sredi gostov svojih staršev nekoliko preveč dvigajo glas, čeprav niso neumni.

²⁸ Spomnimo se na nekatere pasaže v Zori (prvi vstopi žene iz mesta), Sjöströmovega Vetra (nekateri izrazi Lillian Gish), Pohlepa, (Marcusov lik) itd. K tem moramo seveda prišteti nekatere pasaže iz Eisensteina (razen v Križarki Potemkin) in Pudovkina (razen, morda, Nevilte nad Azijo).

Urejani film. Pri tem, ko ugotovljamo, da včerajšnji cineasti niso bili v splošnem manj inteligentni niti manj občutljivi od današnjih, pač pa le manj izobraženi, kar pa ne razloži ničesar — je zaenkrat glavna ugotovitev, da so si utrli natančno pogodeni trenutki prav danes ta dan pot v film. To pa nas obvezuje, da se poglobimo v današnjo **ново dramaturgijo**. Njene tenke zanke namreč pripuščajo mnogo več stvari: vse tiste, ki jih je staro pletivo z debelimi vozli žrtvovalo ali drobilo. Pogodenost tona — ta neprecenljiva pridobitev, ki že sama po sebi kaže na zastarelost in anahronizme tradicionalnih filmov — je nemara vseeno samo posledica nečesa drugega.

Razen tega nikar ne pozabimo, da novi »realizem« ne označuje celote modernega filma. Nasprotno se je namreč, nekako vis-à-vis temu in v zvezi z njim, uveljavil nekak njegov kontrast, ki je čedalje jasnejši: to je film s **pravilno dikcijo** in redno deklamatoričnostjo, film Alaina Resnaisa, ki mu lahko v raznih inačicah dodamo še filme Agnès Varde, Chrisa Markerja, Armanda Gattija in Henrija Colpija.²⁹ Besedilo in slike so izdelane pri teh filmih po občutno natančnejšem protokolu. Realistični potencial, ki je lasten filmskemu mediju, ki je bil svojčas nedeljiv in ki ga je tako rekoč narekovala konvencija diskretno teatraličnega realizma srednje stopnje (na primer v filmih dvojice Carné-Prévert), ta realistični potencial se je danes ta dan pač nekako razklal. In tako imamo na eni strani »goreči film« — v smislu, ki ga uporabljamo, če rečemo »goreča ljubezen«, kot pravilno pripominja René Gilson³⁰ — film bujnosti in iznajdb (tisti, ki včasih tako natančno in direktno pogodi resnico, in znano je, kako zelo se zanima Jean-Louis Godard za raziskave Jeana Roucha) — po drugi strani pa premišljeni, indirektni film, ki ga čudovito zastopa Alain Resnais s svojimi scenaristi. Ta film verjame samo v rekonstruirane resnice.³¹ Ta

²⁹ Bralec lahko opazi, da naša kategorija »urejenega filma« deloma sovпада z »realnim filmom«, kakor ga opredeljuje Raymond Bellour: »Realni film« v »Artsept«, št. 1, prvo trimesečje 1963, str. 5—27.

³⁰ Omenjena debata, str. 35.

³¹ Velik del kritike je zavrnil Srečo Agnès Varde. To je velik in obžalovanja vreden nesporazum. Tudi avtorju teh vrstic film sicer ni ugajal; toda, kdor mu očita irealizem, izreka s tem hud nesmisel. Način, kakor je pokazano življenje delavcev, je v filmu seveda res fantastičen. Toda tako se je moralo zgoditi. Ta film je filozofska pripovedka v smislu 18. stoletja ali celo borbena utopija v smislu devetnajstega. Je tudi izraz izrednega in edinstvenega poguma. Zakaj, če je res, da sanjajo nekateri o svetu, kjer bo ljubezen zares svobodna, o svetu, ki bo hkrati živalski in globoko človeški, kjer se bo izražala telesna sproščenost v velikodušju, simpatiji in pravi **družbi** moških in žensk, o svetu, ki bi končno ukrotil to neodgovorno, temno in zahtevno pošast, ki ji pravimo **čustvo**, kakršno se je pač razvilo po propadu poganstva — če je res, da je bodočnost srčnih zadev predmet nekaterih razgovorov na levem bregu Seine, potem ni razen Agnès Varde (če izzamemo Pierra Kasta z Mrtvo sezono, Lepimi leti in Opeklino od tisoč sonc) še nihče zbral teh razkropljenih misli v tako drzen in izzivalno goreč

film je morda tudi bolj brechtovski, kakor se sam zaveda: saj dlakocepsko in potrpežljivo razporeja célo vrsto vsiljivih in koncentričnih znakov, pri čemer si prizadeva, da njihova natančna in nenavadna razporeditev izzove problematično in tipajoče, hkrati pa naporno in zagrizeno razvozlanje. To je film, ki niha med dvoumnostjo in zagonetnostjo. Je ali ni poslal Alphonse v Murielu, kakor zatrjuje, Heleni pred dvajsetimi leti pojasnjevalno pismo? Je sploh bilo ali ne lansko leto v Marienbadu? Je bil od amnezije prizadet; mož v Tako dolgi odsotnosti res zakonski soprog ali ne? Itd. Film krčevite negotovosti. Toda, namesto da bi kazal zagato smisla v obliki, ki bi spominjala nanjo v našem vsakdanjem življenju, raje gradi maketo nekakega labirinta, pri čemer se spušča v bizaren modernističen obred, v katerem se bo gledalec izgubil, čeprav mu je pot znana že vnaprej.³²

Lahko rečemo, da pomenita Alain Resnais in Jean-Luc Godard dva velika pola modernega filma: natančno odmerjeni indirektni realizem proti velikopotezno neurejenemu realizmu (medtem ko se nahaja »resnica« tako v prvem kakor v drugem); na eni strani zmaguje »mimesis« z rekonstrukcijo predmeta, na drugi »poësis«,

snop in nihče se še ni spustil z njim tako daleč in tako sam na čelu vse skupine. Te tako lepe človeške odnose —, ki bodo nemara vedno le utopija, vsaj v splošnem — te različne ljubezni, ki se odvijajo v brk meščanskim malenkostnim pogledom na zakonolom kot iskreno, a jalovo trpljenje ujetega in ljubosumnega čustva, kaže film na **sodoben** način, kakor da bi zares obstajali, kakor da bi bili že med nami. V tem je izeleizem tega filma. Toda, mar ni prav to opredelitev utopije (= optativ prenešen v indikativ sedanjika)? — Taki svobodni odnosi so sicer v nekaterih »umetniških« krogih res že v navadi; toda če bi postavila Agnès Varda dogajanje svojega filma v take kroge, bi zgubila zgodba — ki bi s tem postala realistična — vso svojo borbena moč. Zakaj film nam hoče povedati to, da bi delavci lahko tako živeli. Skratka, ves nespোরazum je v tem, da so sodili tipično urejeni film tako, kakor da bi bil Godardov. Še enkrat povem, da mi ta film ni ugajal in celo niti najmanj ne. Vzrok za to je v detajlni obravnavi utopije (zdi se namreč, da Agnès Varda ni znala dovolj strogo ločiti svojega humanističnega poslanstva od svojega zasebnega okusa, kot so noseče ženske, nekatere barve itd.). Toda ne glede na to ne more nihče zanikati, da je pogumno in lepo, če nam pove današnja ženska toliko nenavadnega in da je treba pozdraviti tak namen z vso simpatijo.

³² V resničnem življenju je »dvoumnost« (navzlic poreklu besede) le redkokdaj izbira med dvema — ali več kakor dvema — natančno ločenima rešitvama. To je najčešče semantična nedeterminiranost znotraj danega področja, kjer se niti ne moremo vprašati po ločenih enotah. Tak je tudi nutek v filmu Nori Pierrot, ko se Ferdinand, ki ga začno mučiti, odloči, da reče: »Ona je v znamenju Markize«. Ta delna izdaja izraža težko določljivo konglomerat nešteti nagibov, ki se lahko pojavljajo hkrati na istem členu v vrsti občutij: tu je strah pred mučenjem, negotovost, kaj hočeta moža v modrih srajcah, sum, da je Marianne v obema sokriva in da ga bo izdala, jeza, da mu ni nikdar odgovarjala na vprašanja, transcendentalno ravnodušje in občutek naglega obrata v željah (kakor ob končnem samomoru) itd. Je torej Jean-Luc Godard, kakor pravi Bernard Dort v nekem članku v Temps Modernes, nekaj »zloraben romantike«? Vsekakor. Toda v nekem smislu je hkrati tudi prvi realist francoskega filma.

ki ga bujno spreminja, kakor bi rekel Barthes. Stari film, ki je sicer vedno bil slejkoprej »realističen«, je zadrževal avtor vselej bolj ali manj strogo na obronkih in **zunaj te razdelitve**.³³ Ena izmed potez modernega filma je vsekakor v tem, da je razdelil ustvarjalno območje na omejeni dve tirnici, katerih važnost poznamo že iz nekaterih lingvističnih pojavov.

»Film cineastov?« Nam bo torej nasprotje med »filmom cineastov« in starim »filmom scenaristov« pomagalo, da se priklopljemo do kriterijev filmske modernosti, ki pač morajo nekje obstajati, ker jih čutimo v posledicah, a jih tako težko opredeljujemo? Nikakor ne dvomimo o tem, da je današnji film večkrat res »filmski«, medtem ko je bil stari pogosto le naknadna in drugotna ilustracija vnaprej zvarjene spletke; tudi to trditev najbolje ponaazarjajo Godardovi filmi in kritika Michela Cournota je ob vsej svoji simpatični — zdaj posrečeni, zdaj ponesrečeni — neurejenosti najboljši dokaz za to. Toda že v velikih filmih preteklosti je bil čar v filmskem objektu (Nosferatu, Prekleti, Nanouk), ne pa v scenaristični pretvezi. Vendar pa so vsi filmi Alaina Resnaisa predvsem filmi scenarijev: sistematičen odpor tega cineasta, da bi bil sam pri zasnovi svojih del, pa način, kako si išče v fazi scenarija sodelavce, ki vlagajo vanj svojo tehtnost in svoj svet, ne dopušča nikakega dvoma o važnosti, ki jo pripisuje slojenju in zorenju predfilmskih plasti v njem. Tudi Antonionijevi filmi so zanimivi zlasti zato, ker temelje na razmišljanju o problemih dvojice in osamljenosti. To razmišljanje pa vključuje izkušnje, razgovore ter mentalne in čustvene napore, ki so v celoti zunajfilmski pojavi. Celo sami Godardovi filmi pričajo o pripovedni **iznajdbi**, ki pa je, preden se lahko ostvari v filmu, vse kaj drugega: občutljivost, poezija, fantazija, opazovanje. Ta »preden« ne pomeni nujno kronološke prednosti, pač pa nedvomno, bistveno hierarhijo. Godard je prav verjetno človek tiste vrste, ki mu navdih »zaživi« šele pri snemanju, ki lahko dela filme le ob stalnem razmišljanju o filmu³⁴ in ki lahko ustvarja le med poezijo, ki je hkrati esej o poeziji (kar je tudi izredno značilna poteza moderne literature). Toda tudi če je Godardu film mentalno navzoč, preden se ostvari in če mu je potemtakem katalizator, da lahko sploh ustvarja — kakor je mo-

³³ Seveda so bili tudi nekateri stari filmi irealistični, sanjski, fantastični itd. Toda vsaj po letih 1935—1940 so tvorili sektor zase in Alain Resnais ni njihov dedič. Urejeni film je ena izmed dveh vej, ki sta pognali na skupnem deblu realizma, ki je predstavljal med leti 1940—1950 ob »fantastičnih« težnjah vseskozi prevladujočo večino proizvodnje.

³⁴ Eric Rohmer: Staro in novo (Razgovor z uredništvom Cahiers du Cinéma, št. 172, november 1965, str. 33—42 in 56—59. Citat: (str. 34)

dernim piscem že ko zastavijo pero, ideja knjige stalno pred očmi — pa je to, kar Godard ustvarja preko svoje nujnosti, da mora »filmati«, navsezadnje vedno le pripoved, ki je zajela v svoje mreže velik in tehten kos filmskega sveta: ljubezen, politiko, gangsterstvo, sodobno družbo, morje in sonce, Pariz, pa veliko ljubezen do ženske, ki ne izključuje prividov iz starih, temnih zgodb o kaki Dalili, vedno zmožni izneveriti se itd. V vseh Godardovih filmih je vedno zgodba.³⁵ Če je bogata, inteligentna in absolutna, namesto da bi bila karikirano enosmerna, ne spremeni nič pri tej stvari, in Godard je eden naših največjih scenaristov.³⁶ Kdor izključuje pri modernem filmu scenarijsko dimenzijo, ali kdor ji zmanjšuje važnost, pač misli, da je scenarij samo to, kar sta pisala Aurenche in Bost.

Film posnetka? Je torej moderni film — film posnetka, za razliko od starega, ki je rajši dirjal od posnetka do posnetka naravnost v sekvenco? Toda kaj naj potem porečemo k težnji, ki jo imenuje Jean Mitry ekspresionistično — k nemškemu ekspresionizmu v ožjem smislu, k zadnjim Eisensteinovim filmom itd. — k težnji, ki jo bo vsak brez oklevanja občutil kot staro, ki pa je vendar dajala likovnim preimenovanjem prednost pred ritmičnimi — (raje film-slikarstvo kakor film-glasba) — in ki je pretežno temeljila na ideji ali upanju, da je film transverzalna kontemplacija, kjer se moraš dolgo muditi pri vsaki posamezni sliki? In kaj naj po drugi plati porečemo k **veliki renesansi montaže**, ki se zdi danes, po dolgi vladi »sekvenčnega posnetka«, ena najvažnejših oznak novega filma? Se mar Murielova poslanica — občutek nekakšne zevajoče razpoke v našem življenju — v bistvu ne izraža prav s stalnimi, naglimi prekinitvami v montaži, kakor ugotavlja tudi Bernard Pingaud?³⁷ Mar ni Salvatore Giuliano vseskozi montažni film?

³⁵ »Ne vidim, zakaj bi bilo dejstvo, da ne pripoveduješ zgodbe, modernejše kot kaj drugega«, je zelo pravilno izjavil Eric Rohmer v Staro in novo (že omenjeni razgovor, str. 37). — Če sta si novi film in novi roman po nekaterih plateh podobna, ni gotovo, da bi mogla iti ta primerjava tako daleč, kakor so jo včasih zmedeno poskušali prignati. Predvsem moramo poudariti, da je novi roman mnogo globlje obdelal nekatere pojave, ki se jih je film šele komaj dotaknil. Kakor vse preveč pozabljamo, sta si roman in film kot taka **po starosti** daleč narazen: roman je že skoraj starec, film pa mladenič, ki se komaj šele razvija v mladega moža. Problem se seveda komplicira s tem, da imajo »novi romanopisci« in »novi cineasti« približno ista leta in da so podvrženi istim idejnim vplivom. Toda navzlic temu lahko zatrjuje, kakor včasih slišimo, da je film »daleč pred literaturo«, samo tisti, ki ni nikdar ničesarbral.

³⁶ Tudi če se napiše scenarij šele med snemanjem in je zato tako rekoč nekakšna posledica filma.

³⁷ V pričujoči številki, str. 26.

Mar ne izžareva mladostna dinamika filma Dekleta in puške Clauda Leloucha razen iz filmskega zapleta tudi iz posrečenega prekipevanja montažnih ritmov? In poudarki, ki jo dajejo zaustavitve (fiksne slike), torej montažni poudarki — v Julesu in Jimu pa, v mnogih Godardovih filmih? In vsi mednapisi — premišljene prekinitve pri-povednega toka, ki spet poudarjajo montažo — v Cleo od petih do sedmih in Živeti svoje življenje? In kontrapunkt Hirošima-Nevers v filmu Hirošima, ljubezen moja, — kontrapunkt, ki se zdi navzlic svojemu modernemu poudarku, kakor da prihaja naravnost z mon-tažne mize kakega Balasza, Arnheima, Pudovkina ali Timošenka? Pa »lepljenke«, ki jih je polno na vsak korak . . .?

Poetični film? Preostaja misel, ki jo je pred nedavnim izrekel Pier Paolo Pasolini, o nasprotju med »proznim« in »poetičnim« filmom. Kakorkoli je ta misel zapeljiva, pa je krhka v sami osnovi. Zakaj pojma »proza« in »poezija« sta preveč vezana na rabo besednega jezika, da bi ju zlahka prenesli v film. Če pojmujemo »poezijo« v širšem smislu kot neposredno navzočnost sveta, občutek za stvari, ponotranjeno in valujočo ločnico na površini vsega pozunanjenega moramo priznati, da je vsak filmski podvig, posrečen ali ponesrečen, ob svojem počelu **vedno** poetičen. Če pa pojmujemo »poezijo« v tehničnem smislu — kot uporabo jezika po določenih pravilih, ki ga dodatno utesnjujejo z dodatnim kodeksom — bomo naleteli na oviro, ki se zdi nepremostljiva: filmu manjka celo osnovni kodeks, kodeks filmskega **jezika**. Pasolini se popolnoma zaveda te težave, ki jo natančno in pravilno razlaga.³⁸ Vendar meni, da jo konec koncev lahko spregledamo. Toda mi smo prav nasprotnega mnenja in menimo, da je to nemogoče.³⁹ Razen tega moramo tem težavam dodati še drugo: pojem »proze«, naj ga obrnemo kakorkoli, nima v filmu nikakega ekvivalenta; če obstaja proza na besednem tirišču, se je ustalila le kot nasprotje poezije in ker je dolga govorna tradicija razdelila **že literarno** področje na dvoje (zakaj proza v pravem smislu je literarna, je proza Chateaubrianda ali Stendhala, nikakor pa ne tista, ki jo je imel v mislih Gospod Jourdain; proza je že umetniška uporaba jezika, ki se razlikuje od občevalne uporabe in ki ustvarja predmete z lastno vrednostjo, česar pogovorni jezik nikdar ne zmore). Film pa, nasprotno, nikdar ne rabi za vsakdanje občevanje in vedno ustvarja samostojna dela. Razlika med prozo in poezijo se torej obnese le pri širšem razločevanju, ki deli **literaturo** od preprosto uporabne govornice, s katero se sporazumevamo. Filmu pa manjka prav to, prvo razločevanje, zato ne more biti noben film nikdar niti proza niti poezija v ožjem smislu.

³⁸ Razgovor med B. Bertoluccijem in J.-L. Comollijem (že omenjen), str. 22. Poetični film (že omenjen), str. 55.

³⁹ K tej točki se bomo še dosti povračali v nadaljevanju tega sestavka.

Toda pustimo zaenkrat ob strani lingvistične implikacije Pasolinijeve teorije, h katerim se bomo še povrnili, ko si bomo ogledali njegovo tezo v luči filmske zgodovine. V vsej tej zgodovini pa prevladuje tok, ki vodi od filmske pesnitve k filmskemu romanu in potemtakem od »poetičnega filma« k »proznemu«, ne pa obratno. Pasolini nekako zamenjuje poetične **akcente** — ki so v modernem filmu k sreči in nedvomno prav pogosti — s poetičnimi **strukturami**, razen tega pa oslanja svoje primerjave na najlepše sodobne filme z najbolj povprečnimi včerašnjimi, medtem ko se za one od predvčerašnjim sploh ne zmeni. Prav gotovo je več poezije v filmih Dvojni obrat, Lola, Streljajte na pianista, The Knack, Za nadaljevanje sveta ali Osem in pol, kakor v Predsedniku, Velikem gospodarju, Volponeju ali Zadržnem adutu. Toda, ali ni to zato, ker so prvi bistveno bolj poetični in manj vulgarni? Ali pa smo prepričani, da se oblikovno bistveno razlikujejo med sabo? Smo res prepričani, da pomeni »svobodna in posredna subjektivnost«, o kateri govori Pasolini, že dovolj **precizen** postopek, da bi film lahko spregovoril s »tehničnim jezikom poezije«⁴⁰? Se navsezadnje ta subjektivnost ne meša z neogibno subjektivnim barvanjem filmskega objekta, ki ga vnaša vanj ustvarjalčev pogled, ki pa je značilen za vsak film? Potemtakem lahko konec koncev razlikujemo le poetične in prozaične vidike, katerih strukturalna razlika pa še dolgo ne bo pojasnjena. Če še po drugi strani posežemo malo bolj nazaj, bomo našli prav med filmi, ki so danes — čeprav marsikdaj neupravičeno — najbolj iz mode, največ smiselnih in sistematičnih poskusov, da bi sestavili film, kakor se sestavi pesem. Kaj naj porečemo k »lirični montaži« pri Pudovkinu, ki jo tako dobro analizira Jean Mitry?⁴¹ Kaj naj porečemo k prizoru posvečenja v Ivanu Groznom, pa k procesiji pred Vakulinčukom in k prizoru v megli v Križarki Potemkin? Kako naj gledamo na Abel Gancovega Napoleona in Kolo? In na poskuse »čistega filma«, da bi zamenjal film zapleta s filmom teme? In na navdušene analize Jeana Epsteina o poetični vredosti velikega posnetka? In na zaviralne posnetke prizora v spalnici v Nezadostno iz vedenja? In na vse zgoraj omenjene montažne principe, ki so težili k oblikovanju filmskih kontrapunktov, kateri naj izostre »osnovno« tematiko v formalno sintagmatiko? In na pospešeno snemanje prizora s črno kožijo v Nosferatuju? In na neverjetno višinsko vožnjo v začetku Murnauovega Fausta? Vse to so nedvomno prav tisti »slovnični elementi s poetično funkcijo«,⁴² ki jih želi Pasolini pripisati na rovaš modernega filma. Če je torej današnji film bogat s poetičnimi zveni, če slabi film vseh časov praviloma izključuje poezijo stvari in njihove urejenosti, povzemamo iz tega, da moramo iskati edine poskuse v

⁴⁰ »Poetični film« (že omenjeni), str. 60.

⁴¹ »Estetika in psihologija filma« (že omenjena), I. del, str. 359—362.

⁴² Že omenjeni razgovor, str. 22.

smeri ne le poetičnega filma, temveč filma kot poetično organiziranega **jezika** — zakaj prav o tem govori Pasolini — edinole v poskusih starega filma.⁴³ Film se vse od začetka do danes razvija proti (tehnično prozaičnemu) idealu svobode in gibčnosti, ki sta lastni romanu. To potrjujejo, vsaka na svoj način, analize François-Regisa Bastida (= film kot moderno sociološko nadomestilo za roman), Andréja Bazina in filmologov (= film je bliže romanu kakor gledališču), Jeana Mitryja (= postopna zmaga pripovedne montaže nad »linično«, »intelektualno« in »konstruktivno«) in Edgarja Morina (= prvi filmi, ki so bili mnogokrat le stereotipna in naivna slikanica, se umikajo bolj obvladani in izcizelirani moči fantastike, ki pridobiva na verjetnosti v relativno poznih »realističnih« filmih.) V splošnem lahko ugotovimo, da je postal tako imenovani fantastični film, ki je v starejših obdobjih kratkomalo pomenil skorajda najbolj živi film (nemško-švedski ekspresionizem iz let 1910—1930, fantastični filmi med leti 1930—1935 kot Frankenstein, Nevidni človek ali King-Kong) v nadaljnjem razvoju poseben **žanr**, ki je deloma celo sovpadal s tako imenovanim »temnim filmom«: to so bili filmi strahote, italijanski filmi iz rimske zgodovine, japonski sadistični filmi, sovjetske pravljice, angleški filmi groze itd. Vendar pa je postalo sčasoma jasno, da je tako imenovani irealistični film, ki so ga dolgo razlikovali od fantastičnega,

⁴³ Ti poskusi so se končali po našem mnenju z neuspehom, ki ga za veljavnost splošne teorije ne rešuje nekaj čudovitih, osamljenih uspehov. Film je lahko **poetičen roman**, ne more pa biti pesnitev (razen, če je kratek, omejen samo na temo in brez zgodbe, kakor Ruttmannov Berlin ali Sucksdorffov Mestni ritem). Pesnitev ne prenese zgodbe, med avtorjem in bralcem ni nobenega vmesnega člena. Medtem ko romanopisec sam ustvarja svet, nam pesnik o njem govori. Igrani film se nam zdi vedno bližji romanu kakor pesnitvi. — In končno je samo v času starega filma, ne pa v moder- nem, prevladovalo prepričanje, da je film lahko pesnitev.



kot da je njegovo nasprotje in kakor da gre za dva različna filmska pola (slavna téma »Lumière proti Mélièsu«), tako rekoč celota današnjega filma.

Passolini opredeljuje novi film tudi kot **občutno navzočnost kamere**;⁴⁴ pravi, da si je kamera v tradicionalnih filmih prizadevala, da bi bila neopazna in da bi se skrila za predstavo, ki jo kaže. Ta analiza res lahko velja za nekatere včerajšnje filme — na primer za klasično ameriško komedijo in še splošneje za vse filme, ki so izdelani, kot pravi Bazin, po »klasičnih snemalnih knjigah«, za katere je značilna neopazna kamera. Toda ta analiza ne upošteva različnih teženj od predvčerajšnjim, katerih estetika je, nasprotno, temeljila na agresivnih posegih kamere: to je montaža pri Eisensteinu, Pudovkinu ali Abelu Ganzu, to je gibljiva kamera v ali izjemni zorni koti v filmih francoske »avantgarde«, veliki posnetki Dreyerjeve Device Orleanske, skratka, vsa estetika, o kateri so razpravljali teoretiki kakor Epstein, Eisenstein, Balasz, Arnheim ali Spottiswoode, ko so neprestano poudarjali specifično obogatitev, ki jo dolguje posneta stvar snemanju. A tudi obratno: ena izmed teženj modernega filma, ki bi jo lahko imenovali »objektivistično« — Rohmer, nekateri aspekti Antonionija, De Sete, direktnega filma itd. — si prizadeva, da bi »zradirala« učinke kamere; v tej točki se strinjamo z Ericom Rohmerjem.⁴⁵

III

Predstava in ne-predstava, gledališče in ne-gledališče, improvizirani in premišljeni film, dedramatizacija in dramatizacija, pristni in umetelni realizem, film cineastov in film scenaristov, film posnetka in film sekvence, prozni in poetični film, poudarjena in »zradirana« kamera: nobeno od teh nasprotij se nam ne zdi tako, da bi nam pojasnilo specifičnost modernega filma. V vsaki od naštetih pojmovnih dvojic se izraža »modernost« tako, da najdemo isto oznako v premnogih včerajšnjih filmih, hkrati pa jo pogrešamo v premnogih današnjih. Vsaka od teh antitez je nastala le ob misli na nekatere stare in nekatere moderne filme — in v tem smislu je tudi deloma upravičena — a je pri tem preveč lahkomišelnost izpregledala večino zgodovinskih znanih podatkov. To seveda ni lahko delo in še zlepa ne bo opravljeno, zlasti ne v obsegu članka. Vendar naj mi bo dovoljeno, da ga vsaj načnem, upoštevač vnaprej, da bo rezultat pomanjkljiv ...

Če so vse pojmovne dvojice, ki smo jih pregledali zgoraj, pomanjkljive, se nam predvsem zdi, da so morda vse iz istega vzroka.

⁴⁴ Že omenjeni razgovor, str. 22 — »Poetični film« (že omenjeni), zlasti str. 63.

⁴⁵ »Staro in novo« (že omenjeni članek), str. 33.

Vse namreč delno izražajo isto, važno misel: film je bil nekaj docela pripoveden, danes pa ni več ali je vsaj mnogo manj. Toda mi, nasprotno, menimo, da je danes bolj pripoveden kot nekoč, da je ta pripovednost boljša in da je glavni prispevek novega filma prav v tem, da je obogatil filmsko pripoved.

Mnogi kritiki dodajajo tej trditvi o ovrženi ali oslavljeni pripovednosti še drugo: misel o ovrženi »slovnici« ali »sintaksi« filma. Mi pa, nasprotno, menimo, da ni film **nikdar** imel niti sintakse niti slovnice v strogem smislu, ki označuje oba izraza v jezikoslovju — če so nekateri teoretiki v to verjeli, to še ni isto — da pa se je **vedno** ravnal in se še danes ravna po nekaterih osnovnih semioloških zakonih, ki so najintimnejša nujnost delovanja vsake informacije. Pri odkrivanju teh zakonov pa, ki so neskončno skriti, se lahko oslanjamo samo na splošno jezikoslovje in splošno semiologijo, nikakor pa ne na slovnico ali pravorečje posameznega jezika. Ves nesporazum izvira odtod, ker iščejo »jezik« v tem ali onem idiomatičnem pojavu, ki pa je vselej sam na sebi svojevrstno razvit in specifičen (in zato zelo oddaljen od filmske realnosti). Pri tem ne pomislijo, da filmski zakoni slejkoprej ne morejo biti tam, kjer jih navadno iščejo, daleč od tega: filmski zakoni so lahko le mnogo globlje in tako rekoč v tisti plasti, na kateri sloni kasnejša diferenciacija govornega jezika (vseh idiomov) ter drugih ljudskih semiotik.

Zatrjujejo nam, da ni več »filmske sintakse«, da je rabila le za film, medtem ko je živemu tako okovje docela odveč. **Sintagmatski členi** — in ne sintaktični, zakaj sintaksa je le del sintagmatike, kakor vemo po Ferdinandu de Saussuru⁴⁶ — pa so kakor proza Gospoda Jourdaina: vsak govor jih nehote upošteva, sicer bi ne bil razumljiv. Reakcije nekaterih privržencev novega filma so morda zato tako žgoče, a tudi opravičljive in razumljive, ker so bile »sintaktične« zahteve v času »filma-jezika« in še kasneje⁴⁷ tako stroge, kakor da gre za jezikovno slovnico. Vendar pa zaradi tega nove, »gibkejške« filmske oblike nič manj ne upoštevalo velikih osnovnih obrisov, brez katerih ni možna nobena informacija: daljši govor se da vedno tako ali drugače razdeliti. »Filmski jezik« se je zazdel okovje šele takrat, ko si je nadel normativnost. Vendar si v zadnjem času ne domišlja več, da bo filmom ukazoval, temveč jih samo še preučuje; ne dela se več, kakor da hodi pred filmi, temveč priznava, da hodi za njimi. Podobno tudi v govornem jeziku najnaprednejša jezikoslovna teorija ne vpliva na bodoči razvoj naših jezikov in znan je prepad, ki jo loči od »normativne« slovnice, kakor smo jasno posneli iz polemike med Etiem

⁴⁶ (»Tečaj splošne lingvistike«), str. 188.

⁴⁷ V zvezi s tem glej članek Christiana Metza: »Film: govornica ali jezik?« v Communications, 4, 1964, str. 52—90, zlasti str. 52—65.

blom in Martinetom, ki jo je objavil leta 1963 časopis Arts.⁴⁸ Tudi »najdrznejši« filmi se podrejajo semiologiji, čeprav se jim sama večkrat uklanja, da se lahko lotevajo novih predmetov, kakor bomo kasneje še videli.

Skratka, v filmskih »pravilih« vidijo nekateri dve različni stvari: po eni strani celoto pravil, ki izhajajo iz **normativne estetike**, o kateri lahko mirno rečemo, da je zastarela ali nepotrebno ozkosrčna⁴⁹, po drugi pa nekatere velike like semične razumljivosti, ki so dejansko uzakonjeni (in v podrobnostih sami v nenehnem razvoju). Kdor pravi, da so recimo »novovalovski« filmi »popolnoma razbili pripovedne člene« ali »docela pometli s sintakso«, gleda na te probleme zelo kratkovidno in si hudo omejeno zamišlja »pripoved« in »sintakso«. Tako nehote soglaša s privrženci estetike, proti kateri se bori (zakaj samo ti zožujejo pojme »pripovedi« in »sintakse« v suhoparno razumske ali komercialne kodekse, ki nimajo nikakršne zveze s strukturalnimi kodeksi, katere obravnava semiolog).

⁴⁸ V tej polemiki je zastopal stališče lingvista André Martinet.

⁴⁹ Drug izvor nesporazuma: Novi film je pometel — in prav je storil — z mnogimi »pravili«, kakor so: prepoved snemanja z obratom 180 stopinj, prehod iz totala v bližnji posnetek v isti osi, pogled igralca v kamero itd. Toda ta pravila nimajo nikake zveze s filmsko semiologijo; to so le klavrne marionetne niti, smešna podoficirska povelja, ki jih je Jean Cocteau ovrigel že leta 1951 v svojih Razmišljanjih o filmu. S tem da jih ovržemo — in moramo jih ovréči — še nikakor ne ovržemo »sintakse«.



Novosti novega filma so izredno zanimive prav v tem, kako reagirajo na te predsodke: pri tem pa nikakor ne izpodbijajo »sintakse«, temveč jo izkoriščajo na novih področjih in ostajajo (vsaj dokler so, kakor v večini primerov, razumljivi) docela podrejeni funkcionalnim zahtevam filmskega govora. Alphaville in Lani v Marienbadu sta vseskozi diegetična filma, ki sta navzlic nesporni originalnosti v snemalni knjigi in montaži zasnovana predvsem tako, da upoštevata zahteve pripovedi. **V filmu so nekatere strukture nemogoče.**

Če mora na primer junak opraviti natančno določeno pot, to izključuje vsakršno opisno ali povratno sintagmo⁵⁰; umora ni mogoče obravnavati povratno;⁵⁰ če je posnetek samostojen, se ne more začeti v Moskvi in končati v Parizu (vsaj ob današnji filmski tehniki ne); nediegetična slika se mora tako ali drugače priključiti diegetični, sicer je videti nediegetična⁵⁰ itd. Če neasti se niso nikdar lotevali takih poskusov. V to smer so se — in še to bi morali natančneje raziskati — poizkušali samo najskrajnejši avantgardisti, ki jim odločno ni do tega, da bi jih kdo razumel (in to najpogosteje v filmskih »zvrsteh«, ki so v načelu tuje igrani pripovedi). In če drugim cineastom ni za mar, da bi se ukvarjali s takimi kombinacijami, če jim niti na misel ne pride, da bi bile možne, to samo pomeni, da so jim veliki liki filmske razumljivosti bolj stalno na umu, kakor se tega sami zavedajo. Saj se tudi najoriginalnejši pisatelj ne ukvarja s tem, da bi skoval za svojo rabo nov jezik.

IV.

Zato se moramo zdaj posloviti od razmišljanja o filmski zgodovini in si pobljže ogledati semiološka ter tehnična vprašanja. Šele s tega gledišča se namreč lahko povrnemo h kritiki Pasolinijeve analize, ki je med vsemi poskusi opredelitve filmske modernosti zdaleč najresnejša in najproniljivejša.

»Slikovni znak« ali ikonska analogija? Na prvi pogled, pravi naš avtor, ni v filmu ničesar, kar bi ustrezalo pisateljevemu jeziku. To se pravi, da ni nobene uzakonjene pristojnosti, ki bi vnaprej omogočala estetsko delovanje. Prav. Vendar pa, nadaljuje Pasolini, mora biti v filmu kakorkoli nekaj, kar igra vlogo jezika v literaturi, zakaj film ni nič »pošastnega«, in znaki, ki ga sestavljajo in ki jih »sporoča«, niso »brez pomena«.⁵¹ Menimo, da se tu začenjajo tvegane trditve: umetnostna semiotika, kakršna je film, lahko deluje

⁵⁰ V zvezi s pojasnitvijo teh pojmov glej naslednje poglavje tega članka.

⁵¹ »Poetični film« (že omenjeni), str. 60.

brez vnaprej uzakonjene pristojnosti⁵². Če je literaturi potreben jezik, ji je samo zato, ker **zvok**, ki ga tvorijo govorni organi, sam na sebi ne izraža nikakega pomena. Če naj ga dobi, mora biti **artikuliran**, zakaj neartikuliran knik ga ne more sporočati. Toda jezik sestavlja dve vrsti artikulacije: fonemi in monemi (po terminologiji Andréa Martina*). Prav to pa je tista pristojnost, ki je neogibno potrebna za ustvarjanje dobesednih (= poimenovanih) pomenov, brez katerih bi ne imel pesnik osnove, ki projicira nanjo drugotno igró svojih preimenovanj. Cineastova osnova pa ni glasovni zvok, ki je v svoji prvotnosti brez smisla. Njegova surovina je slika, torej fotografski dvojniki resničnega prizora, ki ima vedno že sam zase neki pomen⁵³. Ta uzakonjena ali vsaj morebitno zakonita pristojnost, ki je Pasoliniju postulat in ki jo definira kot labilno in nedoločeno, a vsaj virtualno določljivo celoto »slikovnih znakov«, s katero naj bi razpolagali pred snemanjem — je za nas le predmet iz kamene dobe in bolj ovira kot opora. Nekoliko bolj si pomagamo s preprosto ikonsko analogijo, s fotografsko **podobnostjo**. Film namreč res »nekaj sporoča«, toda za razjasnitev te skrivnosti ni potrebno uvajati v teorijo dodatne pristojnosti, ki jo sam Pasolini imenuje tvegano in hipotetično⁵⁴. Film nekaj sporoča preprosto zategadelj, ker najnavadnejša in najmanj predelana fotografija avtomobila vedno izraža le pomen »avtomobila« ter nudi cineastu znak, do katerega se besedna govorica prikloplje šele preko dveh artikulacij: preko fonemov (a) (u) (t) (o) itd. in preko monemov (ki ločijo v francoščini »avto« od »vlaka«, »voza«, »letala« itd.). Film dosega iste rezultate preprosto s kodeksom zaznave in njenih psihosocioloških pogojev — če temu sploh lahko rečemo kodeks — vsekakor pa brez vsakršnega **jezikovnega** zakona.

V obstoj »slikovnih znakov«, ki jih Pasolini tudi izvrstno analizira, nikakor ne dvomimo. Prepričani smo celo, da igrajo važno vlogo za razumevanje posameznih slik v posameznih filmih. Toda nikakor nam ne morejo pomagati, da bi doumeli najosnovnejši mehanizem razumevanja filma kot takega. Kako naj razumemo filme, nam pravi Pasolini, če ne poznamo dobrih simboličnih vrednosti

⁵² Film je v istem položaju kot figurativna umetnost, kakor jo analizira Claude Lévi-Strauss (»Surovo in kuhano«, str. 28): »prvo stopnjo artikulacije« mu nudi naravni pomen, ki ga ima zaznava predstavljenega predmeta (na sliki ali na platnu).

* Fonemi — govorjene zvočne enote (po Adlešiču: Svet zvoka in glasbe, str. 227, (op. prev.))

⁵³ To seveda ne velja za dialoge. V zvezi s temi je cineast približno v istem položaju kakor pisatelj (izvzemši razliko med ustnim in pisanim). Kar zadeva »realne šume«, zastavljajo v bistvu iste probleme kakor slike, če bi jih prenesli na avditivno raven. Predvsem ne smemo zamenjati **zvočnosti** in **foničnosti**: zunanji šum ima sam na sebi določen pomen (pisk lokomotive itd.), fonični pa si ga pridobi šele preko jezikovnih artikulacij.

⁵⁴ Razgovor (že omenjeni), str. 22. — »Poetični film« (že omenjeni), stran 55.

vizualnih slik: sanjskih, spominskih in čustvenih podob, pa slik iz vsakdanjega življenja, z vso simbolično odmevnostjo, ki jim jo daje vsaka družba v vsaki dobi iznova? Res, nobenega filma ne bi mogli docela razumeti, če ne bi nosili s sabo tega nejasnega, a nespornega slovarja »slikovnih znakov«, o katerih govori Pasolini; če ne bi vedeli — da navedemo le en primer — da je Brialyjev avto v Bratrancih avto »športnega tipa« in kaj to pomeni v Franciji dvajsetega stoletja, ki je za film diegetična doba. Toda, ker bi avto **videli**, bi vseeno vedeli, da je to avto, kar bi zadoščalo za razumevanje **dobesednega** pomena te vožnje. Ugovor, da bi Eskimo, ki je še brez stika z industrijsko civilizacijo, ne prepoznal niti avtomobila, tu ne drži! Temu Eskimu namreč ne manjka razumevanje, temveč kultura; saj nima malo »slikovnih znakov«, irevna je le njegova psiho-družbena zaznava. Izdelan predmet kakor npr. avtomobil, postane takoj, ko se pojavi na svetu, predmet zaznave kot vsi ostali in vsak otrok enako lahko razpozna tovornjak kakor mačko.

Iz domnevnega obstoja prve pristojnosti »slikovnih znakov« (ki jih je možno uzakoniti, a niso nikdar zares uzakonjeni) deducira Pasolini misel, da mora cineast **najprej** izumiti jezik (= jasno izluščiti »slikovne znake«) in zatem šele umetnost — medtem ko je lahko pisatelj, ki ima jezik že na voljo, iznajditelj samo na estetski ravni. Toda ves nesporazum izvira prav v tem »najprej«. Če je res, da vsaka filmska **iznajdba** nujno obsega hkrati umetniški navdih in jezikovno oblikovanje, sledi iz tega, da je cineast vedno »najprej« umetnik. Šele, ko si prizadeva, da bi spravil stvari tega sveta v drugačen red in ko jim išče ob svojih estetskih pogledih drugačno ime, se včasih zgodi, da pusti za sabo obliko, ki se spremeni kasneje v normo, tako imenovano »jezikovno dejstvo«. In če je danes filmsko poimenovanje bogato in raznoliko, je to le plod starih raziskav v preimenovanju.

Od preimenovanja k poimenovanju. Primer: Danes ta dan ima cineast na voljo — ne upoštevaajoč razne variante — dve veliki možnosti, da posreduje gledalcu pomen hkratnosti med dvema dogodkoma (= predvsem časovni pomen; toda ista analiza bi lahko veljala tudi za pomen kraja ali zgodbe): prvič lahko pokaže dve epizodi drugo za drugo, kjer naznači z nekaj besedami (napisanimi ali izgovorjenimi) ali z »logiko zapleta« (ki jo lahko izražajo samo **drobni znaki**), da sta oba dogodka v diegezi sočasna (spomnimo naj, da je diegeza kraj pomenjenega dogajanja, medtem ko je film kraj pomenjujočega dogajanja). V tem, prvem primeru — ob določenih pogojih konteksta — določa pomen hkratnosti dogodkov v diegezi vprav zaporedje filmskih slik. Drugič pa ima naš cineast možnost »izmenične montaže« — (ki je ne smemo zamenjati z zaporedno in vzporedno, o katerih bo še govora), kjer se hkratnost dogodkov določa z izmenjavo slik. Tako pridemo do dveh jasno različljivih likov (= »Zaporedje — hkratnost« in »izmeničnost —

hkratnost»). Pripominjamo, da gre pri tem za čisto časovno poimenovano pomenjenost in da je simultanost, o kateri govorimo, mišljena na najbolj dobesedni pripovedni ravni. Jasno je torej, da je ustrezala izmenična montaža prvič, ko je bila uporabljena, bistveni cineastovi želji, da bi bolj »poživil« svojo pripoved, da bi jo naredil »učinkovitejšo«, skratka, šlo mu je za preimenovanje stvari. (To je bilo leta 1910 v Williamsonovem filmu oziroma »dokumentarni konstrukciji« z naslovom Napad na kitajsko odpravo, ki je obravnaval boxersko vojsko: film je izmenično kazal misijonarje odprave, ki jo oblegajo Boxerji, in slike mornarjev, ki hite misijonarjem na pomoč.) Tako se je obogatilo in popestrilo filmsko poimenovanje v teku raziskav v preimenovanju — in ta proces se spet začel danes ob novem filmu —; preden nastane jezik, je tu umetnost, ki se pojavlja pred njim in ga ustvarja.

V delu, ki ga pripravljamo, nameravamo pokazati, da obsega skopa analiza, ki jo posvečamo na tem mestu **izmenični** montaži, z nujnimi variantami še sledeče: **zaporedno montažo** (= zaporednost, ki pomeni zaporednost; na primer: klasični posnetek-proti-posnetek), **vzporedno montažo** (= zaporednost brez natančnega poimenovanega pomena, z direktno preimenovalno vrednostjo; npr. kontrapunkti, »leitmotiv«, simbolična sosledja itd.), **flashback** (= zaporedje, ki pomeni poseg nazaj), **flash-forward** (= zaporedje, ki pomeni bližnji poseg naprej), **opisno sintagmo** (= časovno sosledje, ki pomeni prostorsko sobivanje), **polno povratno sintagmo** (= akronološki obseg slik, ki pomenijo enoličen, povraten ali ciklični značaj dogodkov v danem izseku diegetičnega časa; npr.: sekvenca o zmagovalju boksarja Jima Corbetta v filmu Gentleman Jim Raoula Walsha, ki jo sestavlja hitra montaža s prelivi), **polpovratno sintagmo** (= pretrgano, toda kronološko zaporedje kratkih posnetkov, ki pomenijo stalen enosmeren razvoj, npr.: postopno poslabšanje čustvenih odnosov med Kanom in njegovo prvo ženo v filmu Državljan Kane, kjer prekinjajo vrsto kratkih posnetkov hitre vožnje in zatemnitve), **povratno sintagmo z vrzeli** (transkronološko zaporedje prekinjenih kratkih posnetkov, ki pomenijo kristalizacijo ali zametek porajajočega se stanja, npr.: vrsta kratkih erotičnih naznak v začetku Poročene žene, ki bežno izražajo z izpustitvami in zatemnitvami pomen »moderne ljubezni«), **nediegetično metaforo** (= slike v enakih planih, ki pomenijo različne ravni ustreznih dejstev, npr.: slavni prizor klavnic iz Eisensteinove Stavke), **sekvenco** v ožjem smislu (= časovno enosmerno in realistično sintagmo, ki po konvenciji vključuje okrajšave **resničnosti**), **prizor** v ožjem smislu (= časovno razvojno in realistično sintagmo, ki po konvenciji vključuje okrajšave **kamere**, tako da se celotni čas filmskega izseka navzlic izpustom kamere ali montaže ujema s celotnim časom ustreznega diegetičnega izseka), **avtonomni posnetek** (= samostojni posnetek, zamenljiv s celotno sintagmo, torej sekvenčni posnetek ali insert) — ter še razne druge zakonjene po-

stopke, ki določajo pomen, pa jih zaradi skopo odmerjenega prostora ne moremo omeniti. Naš dokaj nepopolni seznam je torej zajel le semiološke tipe **velike sintagmatike** pripovednega filma (= montažne teorije); problemi gibanja kamere bi dali drugačen seznam; spet drugačnega bi dobili, če bi našli probleme optičnih učinkov — torej vsega, kar je vizualno, ne da bi bilo posneto: preliv, izbris itd. Tudi seznam seznamov s tem še ni zaključen.

Predvsem želimo poudariti, da večina naštetih semioloških likov nikakor ni zastarela in da jih moderni film, nasprotno, neprestano uporablja. Seveda je zaloga teh likov od Griffitha do danes utrpela razne spremembe, saj se tudi film razvija diahrono. Zlahka bi našli nekatere postopke, ki učinkujejo staromodno; to so: nediegetična metafora (razen pri Godardu, ki jo je obnovil po svoje⁵⁵, zavirajoče snemanje, pospešeno snemanje, hipne zatemnitve z masko (razen pri otožnih in ironičnih »citatih«: Streljajte na pianista), zloraba »ločil« (razen v posebnih primerih, če so po svoje obnovljene: v tej zvezi smo že omenili prvo sekvenco Godardovega filma Poročena ženska), posnetek-protiposnetek, če je uporabljen mehanično kakor v ping-pongu⁵⁶ (medtem ko je prizor v pariškem stanovaju z belimi stenami v Norem Pierrotu, ob ljubzenski pusmi Anne Karine, prav s tem postopkom mnogo bolj živ in vznemirljiv) itd. Navzlic temu — normalnemu — razvoju moramo torej biti močno previdni, preden trdimo, da je treba vreči »filmsko sintakso« med staro šaro. Nikakor tudi ne gre zamenjati poetične inspiracije z nekakšno svobodo pri uporabljanju globljih zvez, ki je nemo-goča: kakorkoli so namreč te zveze deloma muhaste in neprestano v razvoju (kar ni v semiologiji nič posebnega), vendar edine zagotavljajo korektno razumevanje sinhronih odnosov. Le osamljena in nema misel — kolikor sploh obstaja — se lahko izogne semiološkimi zakonitostim. Kakor hitro pa se spremeni v govor (= željo po občevanju, željo po občinstvu itd.), jo takoj utesnijo semiološke sponse, ki označujejo miselni izraz (ne pa samo misel — čeprav nemalo vplivajo tudi nanjo), kakor so ugotovili že lingvisti. Zato je stavek enota govora, ne pa misli, realnosti ali zaznave.

Obnova »filmske sintakse«. Ne moremo reči, da bi prinesel novi film kak »vulkanski« izbruh filmske »sintakse«. Vendar pa je to široko in kompleksno gibanje, ki je prineslo mnoge novosti in obogatitve. Izražajo se v treh vzporednih razvojnih linijah: 1. nekateri liki⁵⁷ prehajajo trenutno slejkoprej v pozabo (npr. pospešeno

⁵⁵ V zvezi s tem glej obširnejšo razlago v nadaljnjem tekstu, stran 197—198.

⁵⁶ Primer sem si izposodil pri Jeanu Mitryju.

⁵⁷ Besede »lik« ne uporabljamo v smislu »stilistični« ali »retorični lik« — torej v smislu preimenovanja, temveč mnogo širše: kot poljubno, značilno sintagmatično **konfiguracijo**. To uporabo opravičuje zmeda, ki vlada v filmu pri razločevanju med preimenovalnimi in poimenovalnimi shemami (glej zgoraj).

in zavirajoče snemanje); 2. drugi so se ohranili, toda v razgibanih variantah, ki navzlic vsemu potrjujejo stalnost globljšega semiotičnega mehanizma (npr. posnetek-protiposnetek, prizor, sekvenca, zaporedna montaža itd.); 3. pojavljajo se tudi novi liki, ki bogatijo filmske izrazne možnosti. Pomudimo se za trenutek pri zadnji točki.

V dosedanjem obrisu razvoja filma od začetkov do danes smo omenili samo šest **osnovnih**, glavnih sintagmatičnih tipov, torej šest glavnih tipov »sekvenc« v običajnem (in netočnem) smislu besede: zaporedno sintagmo (z variantami: izmenično, zaporedno in vzporedno), povratno sintagmo (z variantami: polno povratno, polpovratno in povratno z vrzelmí), opisno sintagmo, prizor, sekvenco v ožjem smislu in avtonomni posnetek (z variantama: sekvenčnim posnetkom in insertom)⁵⁸. Toda v filmu *Nori Pierrot* imamo izsek, ki ga ne moremo zreducirati na nobenega od omenjenih vzorcev ali njihovih variant. To je trenutek, ko junaka naglo zapustita pariško stanovanje z belimi stenami, splezata navzdol po žlebu in pobegneta v rdečem avtomobilu tipa 404 po obrežni cesti. Ta »sekvenca« ni nikaka sekvenca. Tu se svobodno izmenjujejo pogledi ob spodnjem delu hiše (spuščanje po zadnjih metrih žleba, nagel skok v 404, ki je parkiran ob hišnem zidu, odhod avtomobila, bežna prikazen pritlikavca s tranzistorjem itd.) z drugimi slikami, ki sodijo diegetično nekaj minut kasneje na drugo mesto, zakaj avto 404 vidimo hkrati brzeti po obrežni cesti. Slike se torej v tem filmskem izseku večkrat čudno izmenjavajo: z obrežij se vračamo k žlebu; skok v avtomobil pred spodnjim delom hiše vidimo dva ali trikrat, pri čemer pa sta osebi vedno v nekoliko drugačnem položaju in gibanju (variate, ki vsekakor spominjajo na konstrukcije Robbe-Grilleta v Špegavcu in Hiši ljubezni). V tej sintagmi čas torej ne deluje v razvojnem redu — redu, ki je v pripovedi najobičajnejši in najpreprostejši —; to torej ni niti prizor niti sekvenca. To tudi ni izmenična sintagma, zakaj vse tri variante te konstrukcije so neizpodbitno izključene: slike, ki se izmenjujejo, ne kažejo simultanih dogodkov (= izmenična varianta), temveč dogodke, ki pridejo očitno šele kasneje na vrsto (slika obrežne ceste je gotovo šele **pozneje** na vrsti); zaporedje slik tudi ne označuje nikakršnega zaporedja dogodkov (= zaporedna varianta), ker se junaka nista večkrat vračala z nabrežja k hiši; prav nič tudi ne ustreza kontrapunktu čistega preimenovanja z začasnim izpuščanjem časovno poimenovalnega pomena (= vzporedna varianta), zakaj dogodki, ki jih gledamo, dopuščajo na ravni pomenjenega (diegeze) samo en, natančno določen kronološki red: najprej spuščanje po žlebu, nato skok

⁵⁸ Pri prvotnem naštevanju smo omenili tudi flash-back, flash-forward in nediegetični izsek. Toda tu nismo bili v istem strukturalnem nadstropju problema. Ti trije liki ne sodijo v tipe samostojnih izsekov, temveč med zveze, možne med dvema samostojnima izsekoma, ki se stikata (= kombinatorika na ravni št. 2). Ob tukajšnjem naštevanju ostajamo v prvem nadstropju, ki obravnava izseke same.



v avtomobil in končno vožnjo po nabrežju. Ta izsek tudi ni opisen, ker nam daje vpogled v časovna zaporedja in ne le v krajevno sobivanje. To tudi ni povratna sintagma, ker ciklično povračanje slik (ki je zelo neopredeljeno) ne kaže nikakega navadnega, kategoriziranega vračanja, temveč edinstveno zaporedje dejanj, ki se pojavljajo nenadoma. Končno to tudi ni nikakršen samostojni posnetek, ker sestavlja eno samo diegetično enoto več slik. V resnici gre za nekakšno razkosano sekvenco, ki čudovito izraža norost, mrzličnost in osupljivost življenja (= jasno določljiva preimenovalna pomenjenost) in ki nam kaže sredi zmede ob naglem odhodu (= poimenovalna pomenjenost), **kot da bi bile možne** — kakor da pripoved sama priznava in ugotavlja svojo fabulo — razne **rahlo** različne variante brezumnega pobega, ki pa so si vseeno dovolj podobne, da se uvrsti pripetljaj, ki se je bil resnično zgodil (in ki ga ne bomo nikdar docela spoznali) v vrsto dogodkov z dokaj jasnimi obrisi. To spominja na nekatera Proustova razmišljanja. Proust je priznaval, da ima oster in natančen čut za morebitne psihološke možnosti in verjetnosti v različnih življenjskih okoliščinah, da pa ob tem vseeno nikakor ne more vnaprej napovedati, katera od njih se bo uresničila. (Naj še pripomnimo, da to Proustovo razločevanje dokaj ustreza tipologiji, ki jo lahko vsakdo opaža krog sebe: v življenju srečujemo dve vrsti duhov ali dve obliki inteligence; ljudje, ki vedno napovedujejo le eno možnost, so brez psihološke pronicljivosti in fantazije za razne druge variante, možne v danem kontekstu, toda komaj manj možne od one, ki se je zares zgodila.)

Jeana-Luca Godarda moramo po izseku, ki ga obravnavamo, uvrstiti k drugemu tipu ljudi, ker docela tolerantno in prepričljivo slika več možnosti hkrati. To je nekakšna **potencialna sekvenca** — sek-

venca, ki ne zapre nobene možnosti. Kot taka ustvarja nov sintagmatičen tip in odkriva novo obliko »montažne logike«, **vendar ostaja vseskozi pripoveden lik** (= dva junaka, dogodki, kraji, časi, ena diegeza itd.) — prav tako, kakor so pripovedni pogledi na Renoirove slike v istem filmu, ko obnavljajo staro nediegetično metaforo, ki jo sicer že dolgo poznamo vse od Eisensteina in simbolično samogibnih kipov v Oktobru . . .

Razviti bi se dalo še dosti drugih primerov: zaustavitev (fiksna slika), ki so jo doslej le malo uporabljali in ki ji privošči Rudolf Arnheim v svoji montažni tabeli le skromno mesto (v knjigi *Film als Kunst* le nekaj vrstic na str. 139—140), doživi z modernim filmom svoj prvi resnični vzpon: spomnimo se na obraze Jeanne Moreau v Julesu in Jimu, na sekvenco »Stavim, da ne narediš tega, kar znam jaz« v *Ženska je ženska* in končno na Pomol in Pozdravljeni, Kubanci (v celoti). V raznih modernih filmih je tudi zelo bogata uporaba »glasu-off«: včasih je to brezimen komentator — ki mnogo manj poseeblja avtorja kakor samo pripoved, kakor je ob nekaterih drugih filmih pripomnil Albert Laffay⁵⁹ — včasih je glas enega izmed filmskih junakov, ki pa se obrača neposredno h gledalcu — kot nova vrsta nagovora aparté —: Belmondov glas v Norem Pierrotu in začetna sekvenca filma Lani v Marienbadu. Ker moramo dodati tema dvema govornima instancama še »glas-in« (notranji glas) v dialoških prizorih in pogosto uporabo mednapisov (Godard, Agnès Varda itd.), in ker sam »glas-in«, kadar se sprevrže v recitacijo, s svojo zmagojučo intenzivnostjo prevladuje nad sliko, jo spreminja v nekak spremljajoči »glas-off« in jo tako rekoč dediegetizira (Hirošima, moja ljubezen, *La pointe courte* itd.), lahko končno rečemo, da igra film na pet registrov: na pet iger in na pet »jazov«. O **glasu** pri Godardu ali Resnaisu bi bilo treba napisati posebno študijo, ki bi morala raziskati problem: »Kdo govori?«. Spet drugo bi bilo treba posvetiti obnovi tako imenovanih »subjektivnih slik« pri Felliniju (Osem in pol, Giulietta in duhovi), Resnaisu (Marienbad) ali Robbe-Grilletu (Nesmrtna).

»**Sintaksa**« ni kalup. Sintaksa je torej ob vseh vzdevkih, ki so ji jih naprtili, docela živa. Toda mnogi nesporezumi izvirajo prav iz tega, da večkrat zamenjujejo »sintakso« in **kalup** (ali kliše). Ob originalnem filmu se rado govori, da je »pometel s filmsko slovnico«, ki je bajš dobra samo še za povprečne filme. Taki ljudje zamenjujejo jezikovno pristojnost z estetsko (ali stilistično). Umetnost in jezik sta v zelo kompliciranih semioloških odnosih; umetnost ni jezik; vedno je nekako na drugem bregu ali na robu jezika in prav zato ne uporabljajo slovnice samo bedaki. Znano je, kakšno prednost je dajal Flaubert imperfektu; te prednosti go-

⁵⁹ »Logique du cinéma« (Filmska logika), (Paris, Masson, 1964), pasim in zlasti str. 81.

tovo ni našel zapisane v jeziku; pač pa je našel v njem imperfekt, ki je bil tak, kakršen je še danes, zakaj Flaubertov imperfekt se z jezikovnega stališča prav nič ne razlikuje od imperfekta hišnikov (ta je tudi isti, ki ga raziskujejo sintaktičarji): to je morfosintaktična enota. Isto lahko rečemo npr. za posnetek — protiposnetek: najsi ga uporabljajo v današnjem času še tako moderno in zanimivo, gre pri tem v bistvu še vedno za isti stari, banalni lik, ki nam pomaga rekonstruirati enotnost diegetičnega prostora navzlic (ali zaradi) razkosanosti filmskega prostora.

Povrnimo se k Pasoliniju. Po njegovem se »filmska slovnica« ni utrdila kot resnična slovnica, temveč slejkoprej kot nekakšna »stilistična slovnica«, torej kot hibridna tvorba, ki zadeva hkrati umetnost in jezik; to je vselej, pravi,⁶⁰ le slovar konvencij, ki pa »imajo to posebnost, da so najprej stilistične in šele nato slovnične«. Ta analiza, ki ji navzlic vsej pronicljivosti ne moremo pritegniti, nam narekuje dve vrsti pripomb: 1. Dokazuje, da Pasolini sam **zares** ne verjame v svojo domnevo o vnaprej kodificirani plasti »slikovnih znakov«, ki naj bi bila umetniku na voljo, preden začne ustvarjati film, zakaj tu priznava, da je **prva** kodifikacija stilistična. S tem se pridružuje našemu mnenju, ko trdimo, da je šlo v filmu najprej za preimenovanje, ki je šele rodilo, obogatilo in kodificiralo kasnejše poimenovanje. 2. Nesporazum se še bolj poglobi, ko navede Pasolini primer za takšno »stilistično konvencijo«.⁶¹

Za ta primer si izbere pogosto in običajno uporabljeno sliko vlaka, ki se mu kolesa naglo vrtijo sredi kadeče se pare. Pasolini pripominja, da to ni slovnično, temveč očitno stilistično dejstvo. Temu ne nasprotujemo. Toda takšna slika nima ničesar skupnega s »filmsko sintakso«, ki vsebuje določeno število **sintagmatičnih konstrukcij**, ne pa **filmskih motivov**. Slika, ki kaže kolesa vlaka, ne more prinesiti nič novega v »sintakso« niti ne more predstavljati pojava v stari in banalni sintaksi; s sintakso kratkomalo nima nikake zveze, ker ni nič drugega kakor vsebina slike, izločena iz celote. Vsako sintagmatično dejstvo namreč vključuje primerjavo najmanj dveh motivov, ki morata biti zastopana v dveh različnih slikah (= montažo) ali v isti sliki (= gibanje kamere ali statično vključevanje). Izjava, da je slika, ki kaže gibajoča se kolesa vlaka, stilistično dejstvo, sicer drži, vendar ne zadošča: to je kalup, kliše. In vendar ni tako, ker je ta slika substancialno in posamično vsebinsko dejstvo. Slovnica ni nikdar določala, kakšno miselno vsebino moramo vlagati v stavke; zadovoljuje se s tem, da določa oblikovno ureditev stavkov. **Slovnično dejstvo ne more biti niti kliše niti iznajdba** (razen v trenutku, ko se prvič zgodovinsko pojavi); obstaja zunaj ravni, na kateri zadobi ta antiteza svoj pomen, zaprto je v prvem jezikovnem nadstropju in ne v drugem, kjer biva umet-

⁶⁰ »Poetični film« (že omenjeni), str. 56.

⁶¹ »Poetični film« (že omenjeni), str. 56.

nost. Indikativ sedanjika, ki ga uporablja Robbe-Grillet, ostaja vedno navaden, docela »banalen« indikativ sedanjika; vendar nikomur ne pride na misel, da bi ga imenoval kliše. Enako je z indirektnim vprašalnim stavkom pri Malherbu, s Proustovim relativnim stavkom, ki se začinja s »čigar«, z Baudelaireovim »zakaj«, z Hugojevim prirednim veznikom »in« med dvema pridevnikoma itd. Slika vrtečih se koles vlaka nikakor ni filmski ekvivalent vsega tega, prej bi lahko ustrezala — če naj spet navedem enega naših vzornih literatov — Malherbovi metaforični primerjavi med dekletom in rožo: to je enkratni semantizem in zatorej podvržen kategorizaciji, ki loči originalno od banalnega. Dokler se bodo ukvarjali s takimi primeri, bodo navajali elemente, ki nikakor ne sodijo v »stilistično filmsko slovnico«, temveč v **čisto retoriko**, ki nima s slovnico nikakršne zveze. Že res, da obstaja filmska »slovnica« (ali točneje: velika sintagmatika igranega filma); toda njeno področje je drugje. V njeno področje sodijo prizor, sekvenca, povratna sintagma, pa vsi ostali »vzorci«, ki smo jih že zgoraj (vse preveč) bežno omenili kot **skonstruirane, pomenjujoče in normalizirane sintagmatične postopke**. Ti niso nikdar klišeji, čeprav so bili samo enkrat — ob svojem nastanku iznajdbe. To so posamični in razkropljeni elementi kodeksa filmske razumljivosti (ki ji pomagata tudi ikonska analogija in dialogi), komaj jecljajoči ekvivalent resnične sintakse (ne pa vsebinskih primerov).

»Filmska slovnica« ni nikdar predpisovala, kaj naj se posname. Izmenična montaža na primer samo omogoča, da lahko izmenjavanje slik pomeni hkratnost vzajemnih referenc, ne pove nam pa ničesar o tem, kaj naj te slike pokažejo. Najgloblje se nam upira razlikovanje med nekakšno mehanično in stereotipno »slovnico« na eni ter svobodno in neslovnico originalnostjo na drugi strani, razlikovanje, ki botruje mnogim razpravam o modernem filmu. Slovnica, ki jo sicer po definiciji sestavljajo **sami** stereotipi, namreč ne more biti stereotipna; svobodna ustvarjalna originalnost pa je **nujno**, tako ali drugače, »slovnica«, kakor hitro je njeno poslanstvo »razumljivo«.

Čisto semantične anomalije (slovnico pravilni stavki, ki pa so nerazumljivi) so problem, s katerim so se ukvarjali jezikoslovci kakor npr. Noam Chomsky ali A. J. Greimas. Primer: »Holandski nedrček se je nenadoma zbudil s preočito poobednim smehom.« Toda v takih primerih izvira nerazumljivost iz nepoznavanja določenih strukturalnih zahtev govora. Tu seveda ne gre več za slovnico strukturo v ožjem smislu (torej za pravila francoske slovnice), temveč za semantične strukture francoskega jezika. Glagol »zbuditi se« je npr. semantično združljiv znotraj iste sintagme samo s subjektom, ki je živ ali sicer tak, da ga je metaforično moč prilagoditi živemu subjektu (»Pes se zbudi«, »Sovrašstvo se zbudi«); samostalnik pa, ki označuje nepoosebljen del obleke (v našem kontekstu: nedrček), je kot subjekt v tem primeru izključen. Pridev-

nik »poobeden« se uporablja samo s substantivi, ki izražajo semantično kategorijo telesnega neugodja (»napihnjjenost«, »težave«, »kislina«, »dremavost« itd.), zatorej izključuje — razen v kontekstu z izjemnim pomenom — samostalnik, kakršen je »smeh«. Itd. Opozoriti še moramo, da »filmska slovnica« ni slovnica v pravem smislu besede, temveč spekek ravno tistih semantičnih implikacij, ki so deloma uzakonjene.

Ena najznačilnejših posebnosti modernih filmov je v tem, da so najpogosteje docela in takoj razumljivi; vprav to jih loči od različnih eksperimentalnih filmov, ki se zde kot brzice cenениh in anarhičnih slik z raznovrstno odmevnostjo, zaodete v avantgardistična in nabrekla besedila. Nasprotno pa zgodbe, ki nam jih pripoveduje ikak Godard, sežejo preko razuma naravnost v srce (če smemo tako reči). Pri tem bude za čuda resnične odmeve in spomine, ki so skupni vsakomur (in ki ustvarjajo analogične sheme, potrebne za razumevanje filma), tako da jih vsak količkej izobražen gledalec dojema bolj neposredno kakor filme kakega Denysa de la Patelliera, ki obeša na veliki zvon banalnost (ki pa je pri njem v resnici pristna). Banalnost pri njem namreč ne izključuje (temveč, nasprotno, pomnožuje) razne scenaristične vozle, ki jih povzročajo telefoni in druge neverjetnosti in ki jih nikoli hitro ne razvozlamo, ker ni življenje nikdar takšno.

Kdor govori o slovnici kot o nasprotju originalnosti, s tem načenja dva različna problema. Prvič imamo v filmu, kakor povsod, originalne in manj originalne duhove. Drugič pa je tu filmska »slovnica« s svojim dvoreznim statutom preimenovanja, ki se je spremenilo v poimenovanje, in iznajdbe, ki so se spremenile v sredstvo — in prav ta statut povzroča zmedo, ki jo izpodbijamo.

Zares: Filmsko poimenovanje — to se pravi, dobesečen prenos dogajanja, **bi bilo možno** doseči tudi zunaj vsakršne kodifikacije, zgolj po vizualni analogiji (ali pa z dialogom, ki je sicer podvržen svojemu kodeksu, pa ni filmski). Lahko si zamišljamo enoinpoluren film, sestavljen iz enega samega posnetka, katerega zorni kot bi bil neprestano vodoraven in frontalen, kjer bi bila kamera docela negibna, kjer bi ne bilo nobenega optičnega učinka (zatemnitve itd.) in nobene časovne elipse, kjer bi bila osvetljava razporejena povsem enakomerno, kjer bi bilo besedilo samo diegetično (»glas-in«), itd. Tak film bi seveda nikakor ne učinkoval kot filmska projekcija — temveč vse bolj kot izredno linearen, s kamero posnet gledališki komad — in ob takem imaginarnem filmu se nam zdita celo Hitchcockova Vrv ali Rouhov Severni kolodvor pravo razkošje semiološke sočnosti. Vendar je neizpodbitno, da je tak film mogoč, medtem ko si ne moremo, mutatis mutandis, zamišljati nič podobnega, če govorimo o knjigi. Tudi najbolj »bela« pisava na stopnji ničle — če bi obstajala — bi se morala pokoriti jezikovnemu kodeksu, ki ga nadomešča v filmu ikonska analogija in ga s tem v skrajnih primerih oprošča vsakršne kodifi-

kacije. Toda semiološka opisnost ima opraviti s konkretnimi, ne pa z imaginarnimi filmi. In **kakor hitro se je srečal film s pripovednostjo** — srečanje, katerega posledice so, če že ne neskončne, vsaj še dolgo ne pri koncu —, je postalo očitno tole: nad poslanico analogij se je pojavila kodificirana nadgradnja, nekakšno onstranstvo slik, ki se je izgrajevalo postopoma (zlasti po Griffithovi zaslugi). Če je to onstranstvo prvotno ustrezalo le želji, da bi poživilo pripoved, da bi se izognilo enoličnemu in nepretrganemu ikonskemu toku slik, kratka, želji po preimienovanju, pa je s tem, konec koncev, doseglo le bogatejšo raznolikost v poimenovanju in **razčlenitvi** najbolj dobesedne poslanice filmov, ki jih poznamo.

V

Našteti bi morali kopico primerov, kako je moderni film razgibal in obogatil »sintakso« ter jih podrobno analizirati, natančneje pokazati, v kakšni zvezi so vse te nove pridobitve z diegezo in kako novi film še zdaleč ni opustil pripovedi, temveč jo je naredil samo bolj resnično, bolj raznoliko, bolj razčlenjeno, bolj kompleksno. Prostor nam ne dopušča, da bi izpeljali do konca analizo, ki smo jo tu komaj načeli. Želeli smo samo poudariti, kako nepojmljivo čudno se nam zdi, ko slišimo glasove, ki včasih celo prav trmasto zatrjujejo, da »pripoved odмира«. In to v trenutku, ko nastopa nova generacija velikih filmskih pripovednikov, v trenutku, ko gledamo filme, kakor so Krik, Avantura, Osem in pol, Hirošima, ljubezen moja, Muriel, Jules in Jim — in ko, upajmo, komaj začena svoj vzpon pesnik-romanopisec z neusahljivo **pripovedno** žilo, ki ima na zalogi na stotine zgodb, pri katerem je plodovitost fabuliranja naravna in močna živa sila, lastna velikim pripovednim temperamentom preteklosti: mož z dvojnimi imenom, ki nam je dal Do zadnjega diha in Norega Pierrota.

georges sadoul

film in roman

Mesečnik Cahiers du cinéma je izdal tehtno, posebno številko z naslovom: »Film in roman, problematika pripovedi«. Naši bralci jo deloma že poznajo, ker smo priobčili izvlečke iz nje v naši predzadnji številki. Takrat smo ponatisnili anketo o sedmih točkah, ki je bila razposlana deloma romanopiscem, deloma filmskim režiserjem. Čeprav nisem ne to ne ono, bi pa vendar želel poseči vmes kot kritik. Svojo debato bi začel s citatom Roberta Desnosa. Maja 1923 je zapisal v časopisu **Paris Journal**, ki ga je v resnici vodil kot glavni urednik Aragon, tole:

»Razumniki bi radi strpali film v patentirani Balzacov sistem, ki jamči splošno prostaštvo. Nikarte! Mi pričakujemo od filma vse kaj več...«

Da bomo razumeli pomen teh vrstic, znova objavljenih v zbirki Cinéma (Gallimard), kjer je z vzorno skrbnostjo zbral in uredil tekste André Tchernia, se moramo spomniti, da je nastajajoči nadrealizem preganjal roman kot literarno obliko, ki se je bajè za vselej preživela, zlasti če je sledil Balzacovi tradiciji. Danes si je torej obetal od filma vse kaj drugega kakor »filmske romane«, čeprav je dopuščal »filmske feljtone«, kakršni so bili Fantomas ali Vampirji ali Skrivnosti New Yorka. **V njegovih načrtih za filmsko ustvarjanje so bile »filmske poeme«**. Sam sem se jih loteval in napisal med drugimi scenariji, ki niso bili nikoli posneti, tudi **Morsko zvezdo** (1928), ki jo je izelel njegov prtijatelj Man Ray.

Resnica je, da je bil večji del francoskega filma do leta 1940 (in tudi kasneje) s svojimi kvalitetnimi deli predvsem presaditev patentiranega Balzacovega sistema. Vendar menim, da ni nič slabega, če so se ti filmi pogosto vključevali v »veliko tradicijo romana iz 19. stoletja« iz vrste Balzac-Flaubert-Maupassant-Zola.

Vrnimo se k Robertu Desnosu. Navzlic svoji polemiki z Balzacovim sistemom je nemoteno občudoval **»pretresljivo in tragično lepoto«** filmov **Nore ženske**, **Ženitovanjska simfonija** in **Pohlep**, ki so sami **filmski romani** iz najneposrednejše tradicije 19. stoletja. V vzorni monografiji o Stroheimu, ki jo je pred nedavnim objavil Denis Marion v posebni številki Etudes cinématographiques, bremo dokaj pikro opazko Lilian Gish. **»Nič drugače bi bil lahko posnel Pohlep kdorkoli drugi, ko bi bil presnemaval knjigo, kakor jo je on, prizor za prizorom in vrsto za vrsto.«**

Roman **Greed** (Pohlep), ki ga je l. 1899 izdal ameriški Zolajev učenec Frank Norris in ki ga sicer ne poznam, ni nikdar izšel v francoščini. Vendar se res zdi, da ga je Stroheim v resnici posnel »vrsto za vrsto«, tako v scenariju kakor v realizaciji (ki je bila kasneje okrnjena). Preden se je režiser lotil tega dela, se je skliceval na Maupassanta, Dickensa in Zolaja. Vsi njegovi filmi od **Slepih soprogov** (1919) do **Kraljice Kelly** so bili izraziti »filmski romani«. V »patentirani Balzacov sistem« so se tako zelo vključili, da so bili celo njihovi junaki, če naj se povrnem k Desnosovi polemiki s »kafeinomanom Honoréjem«, **»junaki, ki leže na trebuhu pred zlatom, častni in abotnimi neumnostmi«** — kajpada prikazani na zelo kritičen način.

Po letu 1930 so producenti Stroheimu onemogočili, da bi posnel še kakšen film. Iz svojih scenarijev, ki so ostali neobjavljeni, je napisal romane in še danes mi je v pretresljivem spominu, kako je podpisoval vanje posvetila na neki prodaji C. N. E.-ja* v Zimskem velodromu. Kot veliki občudovalec genialnega cineasta sem pazljivo prebral njegova romana Poto-Poto in Kresni večer. Veliko, zelo veliko jima manjka, da bi bila enakovredna njegovim filmom. Ko bi bilo vse Stroheimovo delo samo v teh romanih, bi bil danes kot avtor pozabljen. Toda, ki bi bil mogel narediti iz njiju filma, ki bi ju posnel »vrsto za vrsto«, bi bil s tem nedvomno ustvaril še dve novi mojstrovini.

To mi daje misliti, da je filmski roman (ali, če vam je ljubše, film-roman) vse kaj drugega kot roman. Naj so balzacovski opisi, sezname kakega interiera ali pohištva še tako natančni in podrobni, vedno puščajo bralčevi domišljiji, da se na široko razmahne. Pri filmu **Gervaise** so se dekoraterji potrudili, da so postavili na predalnik natančno tako kanelirano uro v stilu Louisa Philippa, kakor jo je podrobno opisal Zola v romanu L'Assommoir. Za naše oči je

* C. N. E. Comité National del Ecrivains (Narodni odbor književnikov).

bila to le dragocena starina. V domišljiji ob branju smo jo bili videli docela drugačno...

Ta pripomba je še desetkrat bolj umestna, kadar ne gre več za pohištvo, temveč za človeška bitja. **Ano Karenino** si je zamišljal vsak od nas drugače, v skladu s svojimi spomini in svojim okusom za ženske; ta kot črnolasko, oni s svetlimi lasmi, ta veliko, oni majhno: Tolstoj nam odpira pri branju prostranstvo, kjer lahko pozabimo na določene podrobnosti njegove junakinje. Na platnu se pojavi povsem drugačna Ana, kakršna je bila »naša«, pa najsi je to včerajšnja Greta Garbo ali današnja Tatjana Samojlova.

Še več. Režija nam vsili zorni kot, iz katerega vidimo to igralko, njen kostim, dekoracije in osebe, ki jo obdajajo, zvok besed, ki jih izgovarja, šume ali glasbo, ki jo spremlja. Roman opisuje in nam vzbuja domišljijske predstave, film nam zaposluje oči in ušesa. V vsem tem so bistvene razlike.

Dodajmo še to, da beremo knjigo hitreje ali počasneje, da jo lahko jemljemo večkrat v roke in uživamo po mili volji, medtem ko mora gledalec užiti (ali pretrpeti) film v 92-ih ali 125-tih minutah. Film je časovno omejena umetnost, ki ima tako natančno določeno trajanje, kakor ga nima nobena druga predstava ali neregistrirana glasba. Roman sicer ustvarja čas s svojo pripovedjo, toda bralcu pušča pri tem stokrat več časovne svobode, kakor je ima gledalec.

Brez pripovedi ni romana. Ali lahko rečemo isto o filmu? Christian Metz je objavil v reviji **Cahiers du cinéma** zelo tehten esej z naslovom »**Moderni film in pripovednost**«. Ko sem ga videl okrog leta 1950 in ko sva se spet srečala lani, sem v razgovoru z njim zelo vztrajal pri trditvi: Film je postal umetnost šele ko je, zlasti po zaslugi Georgesa Mélièsa, začel pripovedovati zgodbe.

Danes sem precej manj prepričan o tem aksiomu. Predvsem Méliès ni uporabljal takšne pripovedi, kakršno uporablja roman. Ta »ustvarjalec filmske predstave« (če naj povzamem izraz iz poročila o njegovem pogrebu, ki ga je napisal, če se ne motim, Henri Langlois), je znal ponazoriti **s slikami**, ki so spominjale na **Podobe v pravljičah** ali na **slikanice**, take zgodbe, kj bi jih včasih s pridom pripovedoval kak sejmski šarlatan. Te pripovedi (ali scenariji) Georgesa Mélièsa so bile vse drugačni romani, kakor so filmske pripovedi o običajnem pomenu te besede.

Ko bi pripisovali očetovstvo za sedmo umetnost samo pripovedi, bi s tem izključili iz nje Louisa Lumièra in njegovo šolo. Ko sem svoje dni strastno preučeval teoretične spise Dzige Vertova, bi me bile morale njegove ostre kritike, naperjene proti »literarnemu skeletu«, »filmskemu romanu« ali »filmskemu gledališču« prepričati, da se motim. Toda, čeprav so bile še jedkejše kakor Desnosova (zgolj takratna) obtožba »patentiranega Balzacovega sistema«, so me prepričale šele tistega dne, ko je pokazal Henri



Langlois ob stoletnici Louisa Lumièra v Cannesu in Beyrouthu izbor filmov, ki so jih njegovi snemalci posneli širom po svetu pred letom 1900.

Nekatere sekvence bi lahko nosile kot napis tale Desnosov stavek, ki se je ohranil po zaslugi Andréja Tchernie: **»Zatem ko sta brata Lumière posnela vlak, ki pripelje na postajo, sta vstopila vanj. V vlak so stopili tudi njihovi učenci, se zazrli skozi njegova okna in jeli snemati krožno premikanje pokrajine.«** Zares, kamere se gibljejo vse od Promia dalje. Povzpele so se na najrazličnejša vozila in zabeležile s svojim plesom preko štirih kontinentov pravo »simfonijo sveta«, ki je bila sicer res le instinktivna, toda v svoji brezimnosti lepa kot katedrala. Teh prvih filmov nimamo pravice izključevati iz filmske umetnosti. To bi bilo tako, kakor da bi izključili iz slikarstva jamske slike iz Lescauxa.

In vendar bi v teh prvih filmih bratov Lumière (če izvzamemo **Poškropljenega škropilca**) zaman iskali kakršno koli zgodbo.

Prav tako bi jo zaman iskali v prvih poskusih **»Likovnih filmov«**, v umetnosti, ki jo je leta 1920 napovedoval Elie Faure, ko je videl prve risane filme. **Diagonalna simfonija** Vikkinga Eggelinga ali Ruttmannov **Opus I** sta bila sestavljena iz gibljivih abstraktnih oblik. Na te nemške filme je vplival dadaizem. Ali pa lahko govorimo o literarni pripovedi v dadaističnem filmu **Odmor**, ki je nastal s sodelovanjem med ustvarjalci, kot so bili Picabia, Erik Satie in mladi René Clair. Filmska umetnost je torej lahko **neodvisna od pripovedi** in ne dolguje ničesar romanu.

Nekateri akademiki imajo skupno napako, da izpeljujejo film samo iz pripovedne literature. Tako pozabljajo, da se sedma umetnost ne stika le z eno, marveč tudi z ostalimi petimi umetnostmi.

Prav velike poklicne plašnice moraš imeti pred očmi, da lahko odgovoriš na anketo v **Cahiers**, kakor je odgovoril Erskine Caldwell: »Kinematografija še ni odkrila lastnih filmskih snovi: ponje se še vedno zateka k romanopiscem.«

Minuli teden sem govoril o filmih Jeana Renoira iz let 1930 in jih primerjal z Zolajevimi Rougon-Macquarti. Toda ta primerjava ne zadošča, ker ne omenja neštetih reminiscenc v teh delih, ki izhajajo iz Augusta Renoira in impresionističnih slikarjev. Razen tega tudi ne pove, kaj dolgujejo na primer kabaretnim predstavam, ki jim je bil cineast strastno privržen. Po nekaterih arhitektonskih zamislih pa, kakor je to pokazal André Bazin, se je režija filma **Monsieur Lange** gradila na krožnem dekoru.

Če priznavamo, da je roman (in literatura sploh) odigral vidno vlogo pri nastanku sedme umetnosti, nas to ne sme zavesti v akademske primerjave, ki bi se omejevale samo na dve deli, npr.: Če hočemo razumeti Bressona, moramo temeljito poznati Racina, medtem ko brez poznavanja M. Prousta ne moremo doumeti A. Resnaisa. Priznati moram, da v **Balthazarju** ali v **Pick-pocketu** nisem zasledil ničesar iz **Phedre** ali **Bajazeta**. In čeprav sem že štirideset let prepričan privrženec Prousta, nisem niti v **Hirošimi** (scenarij: Marguerite Duras) niti v **Marienbadu** (scenarij: A. Robbe-Grillet) zapazil nič takega, kot je vsemu svetu znani proustovski kolač v skodelici lipovega čaja.

Revija Cahiers zastavlja med drugim tudi vprašanje, kako sta medsebojno vplivala drug na drugega leposlovje in film v zvezi z »retrospektivami«. John Dos Passos piše, da so na njegov **Manhattan Transfer** vplivali tako Griffithov pripovedni stil kakor razgovori s S. M. Eisensteinom. Te knjige (ali njegove **1918**) sicer nimam pri roki, toda spominjam se, da so nosile v enem teh del »montaže« brzojavk ali časopisnih imen naslove »**Kamera-ok**«, kar je neposredno kazalo vpliv Vertova. Nisem somišljenik tistih, ki menijo, da so »flash-back« iznašli romanopisci. V vsakdanjem življenju lahko vsakdo reče: »To sem opravil danes. Včeraj sem srečal X-a, ki je dejal itd.« Kar zadeva Griffitha in njegovo nesmrtno delo **Nestrpnost**, bi se motili, ko bi pripisovali edino vplivu tega dela dejstvo, da literatura že iz začetka stoletja vse pogosteje uporablja retrospektive in »vzporedno montažo«. Ta tok so opredelile mnoge goloboke težnje modernih ustvarjalcev. Resne raziskave bi dokazale, da so uporabljali ta način nekateri pisatelji že pred Griffithom, a tudi po njem taki, ki niso nikdar prestopili praga kino dvorane.

Vendar ob takih pogledih nikakor ne mislim zanikati, da je literatura vplivala na film in film na literaturo, ali da ne bi mogli nekaterih filmov primerjati z nekaterimi romani. Tako sem prejšnji teden sam primerjal 12 Godardovih filmov ciklusu romanov. Zatem pa sem bral tale stavek Erica Rohmerja: »Godardu navadno primanjkuje dimenzije romana.« Ta trditev me ni prepričala. Še vedno sem mnenja, da lahko napove celota teh filmov novo obliko in novo

dimenzijo pripovednega romana. Tega mnenja so tudi razni drugi pisci in cineasti, ki odgovarjajo na vprašanja v reviji **Cahiers**.

Mnogi so poudarili, da imaš docela različne ustvarjalne pogoje, če pišeš na papir ali če delaš film. Producenti širijo velik preplah pred filmom, ki nima zveze z literaturo in pospešujejo adaptacije best-sellerjev do zlorabe. Tako prihaja Lawrence Durrell, ki gleda na film zgolj s tega zornega kota, do zaključka, da film lahko v **najboljšem primeru beleži kvečjemu boksarske tekme ali avtomobilske nesreče**. Take misli se navezujejo na one, ki so jih zapisovali v začetku stoletja René Doumic in drugi francoski akademiki. Za tega trmastega slepca in **gluhca je torej »značilno, da se po tolikih letih ni pojavil niti en čisti filmski pisec, ki bi bil nadarjen,«** medtem ko, nasprotno, lahko naštejemo v zadnjih 50 letih mogoče več velikih cineastov kakor velikih novih pisateljev.

Na koncu si moramo čestitati, da smo dobili to anketo revije **Cahiers**. S svojo vzorno resnostjo in razumnostjo bo pomagala, da se poživijo zanimanje francoskih bralcev za teoretična dela. Slabo pa bi razumeli njen pomen, če bi sklepali po njej, da je film vseskozi le nova oblika literature. Film je hkrati tudi likovna in glasbena umetnost, gledališče in še marsikaj drugega. Pri vsem tem je po drugi strani tudi razvil svoje specifične izrazne možnosti. Zato naj živi **»filmski roman«**, a tudi **»filmska poema«**, **»likovni film«**, **»filmsko gledališče«**, **»filmski balet«**, **»filmska opera«**, **»filmska simfonija«** in ... **»filmski film«**.

josé giovanni

kaj je filmski avtor ?

Večina romanov pisatelja Joséja Giovanniija (osem od devetih) je doživela filmske adaptacije. Zlasti sta ga ekranizirala Jacques Becker (LUKNJA) in v novejšem času Jean-Pierre Melville (DRUGI DIH). Napisal je tudi scenarije in dialoge za kakih petnajst filmov. Robert Enrico, ki je že realiziral z njim film VELIKI GOBCI, bo imel marca 1967 premiero filma po novem Giovannijevem delu, PUSTOLOVCI, kjer nastopajo Lino Ventura, Alain Delon in Serge Reggiani. Posebno zanimivo je, da je sam José Giovanni posnel po istem romanu še drugi film, ZAKON PREŽIVELEGA, ki ga je tudi sam realiziral z interpretoma Alexandro Stewart in Michelom Constantinom. Ta izredna interferenca med filmom in romanom v pisateljski karieri zastavlja seveda probleme. José Giovanni je spregovoril o njih za naše bralce in pri tem izrabil kot pretvezo članek Gillesa Jacoba o DRUGEM DIHU, ki je izšel v reviji CINEMA 66.

Film živi samo kot zgodba, ki jo pripovedujejo slike. To se pravi, da se film rojeva iz »popisanega papirja«. Vse korenini v tem, kako so popisane osebe in njihovi odnosi (v večini primerov) že v romanu.

Ob izbranem romanu se torej lahko zberejo producent, igralci in režiser ter zasnujejo bodoči film. Toda, če ni »zgodbe«, ni tega sestanka (razen, če kegljajo). Vsak ostane doma in čaka na tisto blaženo »dobro zgodbo«, za katero neprestano hlasta film.

Ob tem docela jasnem dejstvu moram takoj povedati, da vlada okrog izraza »filmski avtor« velika zmeda. Ker se nameravam danes osloniti na zelo popolno in bistro napisano študijo Gillesa Jacoba o filmu DRUGI DIH (decembrska številka Cinema 66), povzeman izraz »avtor«, s katerim opredeljuje Jeana-Pierra Melvilla.

Res je, da je izdelal Jean-Pierre Melville v svoji filmski karieri vsaj en film po lastni zgodbi: MOŽ V MANHATTANU (ki mi je tudi prav ugajal). Za ta film gotovo velja, da je njegov avtor. To je v skladu z Laroussom, ki pravi — avtor: »Tisti, ki je ob izvoru«.

Filmski avtor je gospod, ki ima najprej pred sabo nepopisan list, si izmisli zgodbo, ustvari osebe, jim pusti, da spregovorijo... (ne da bi mu pri tem kdorkoli pomagal). Nato lahko razkosa svoje delo v X posnetkov in jih posname, pri čemer uvede in vodi igralce. V tem trenutku postane kompletan filmski avtor, kakršna sta Truffaut (včasih) in Godard (tako rekoč vedno).

Gospod na primer, ki posname na platno Mihajla Strogova ali Jeana Valjeana ali D'Artagnana, ni filmski avtor (ni bil pri izvoru), zakaj romanopisci mu prepuščajo celotno gradnjo, peripetije, bitja in bogastvo v vseh oblikah. Recimo, da so ti cineasti kot dirigenti, ki so dirigirali Victora Hugoja, Julesa Verna in Dumasa. Pri tem imamo seveda dobre in slabe dirigente (a dirigente ne bomo zamenjali s komponistom, kar ni na škodo ne temu, ne onemu).

Vendar porečete: V času Hugoja, Dumasa in Julesa Verna še ni bilo

filma. Kako naj jih torej krstimo za filmske avtorje? Vsekakor jih moramo, pač posthumno. To so avtorji filmov, ki so jih posneli po njihovih delih.

Zakaj kakor hitro izdelajo režiserji ali adaptatorji film, ki ga posnamejo (in zlasti, če ga posnamejo korak za korakom) po tujem romanu, pri tem izgube naziv avtorja.

Pred dobrimi desetimi leti je kritika obravnavala samo igralca ali igralko. Ko je bralo občinstvo poročilo o kakem filmu, si je lahko mislilo, da so si glavni igralci sami izmislili vsak svoj lik, ko so plavali doma po privatnem bazenu, in da so ga potem sami zrezirali.

Danes je zasedla rubriko režija. Preplavlja jo. Kritika je pod tako silnim vtisom slik, da pozablja tisto, kar jo je pravzaprav zares presunilo. Naj ponazorim to trditev z začetkom članka Gillesa Jacoba o DRUGEM DIHU:

»Na nebu francoske kriminalke smo imeli LUKNJO, pravi biser policijskega žanra. Malo pod njim se je držal NEHAJ TVEGATI! Danes imamo LUKNJO in DRUGI DIH, medtem ko Sautetov film še vedno zastaja za vrhom.«

Gilles Jacob je izbral tri filme treh različnih režiserjev, ki pa vendar pripadajo istemu svetu. Vsi trije so moški filmi (z Linom Venturo v zadnjih dveh). Kje je vzrok, da je ton teh treh filmov (če so vsi trije klasično zrežirani) tako povezan v duhu Gillesa Jacoba?

Še nikdar, kolikor vem, niso primerjali nobenega filma Jacquesa Beckerja kakemu filmu J.-P. Melvilla in noben film Clauda Sauteta še ni doživel primerjave s katerimkoli filmom J.-P. Melvilla itd., pa naj je šlo za takšno ali drugačno obravnavo teh režiserjev, ki so sicer vsi nesporno nadarjeni.

Zatorej sem se lotil raziskave po avtorski plati. Doletela me je namreč sreča, da sem avtor treh romanov: LUKNJA, NEHAJ TVEGATI in DRUGI DIH, pa še enaka sreča, da sem napisal vsem trem filmom dialoge. Nisem avtor, ki bi ga bili izigrali, temveč avtor, ki so mu naklonili režiserji zvrhano mero zvestobe.

Tu pa tam se bo tudi našel bralec tega članka, ki je prebral te knjige in videl filme in ki se bo spomnil, da so vse tri filmske pripovedi natančno povzete po romanih.

Ko sem se srečal z Gillesom Jacobom, da se pogovorim z njim o filmu, ki sem ga dokončal kot režiser, še ni prebral DRUGEGA DIHA. Medtem je to storil, zato ga ta članek ne bo presenetil. Prepričan sem celo, da se mu bo zdel upravičen.

Ko bo ponovno prebral svojo študijo o DRUGEM DIHU v CINEMA 66, bo odkril, kako zelo je ob njej zasledil glavno moč romana.

Najbolj pretresljivi niso sami stavki. Poudarja sicer »odlični dialog« (pri čemer pozabi name kot pač navadno pozabljamo na avtorje) in navaja stavke iz filma, ki so vsi v romanu. Toda analiza Gillesa Jacoba izraža še marsikaj, kar je bolj v prid romanu kot sami dialogi. Navajam tole:

«...Stil je trezen (Fardianova smrt v štirih posnetkih: 1. Gu dvigne revolver; 2. splošni posnetek vozečega avtomobila; 3. odmik na revolver, ki se dvigne; 4. avto odpelje ob dveh streljih, ki ju slišimo v off.»

Zdaj si lahko predstavljamo, da je smrt v romanu, če je sploh tam, samo literarno čvekanje. Poglejmo.

Roman stran 222. — »Gu je posepil vožnjo naravnost naprej in Fardiano je videl samo roko, ki se je iztegnila proti njegovi glavi. Poskusil se je dvigniti. — Nel, je zakričal — kakor da mu je udarila strela v avto in možgane.

Strelji so zadoneli v tiho pokrajino. Voz je povečal hitrost in kmalu pustil za sabo ta del ceste.»

Tudi v tem, kar piše Gilles Jacob dalje, samo poudarja enega lepih primerov, ki potrjujejo zvestobo J. P. Melvilla:

«...gibljejo se skoro tako, kakor da bi jih povezovala telepatija«, piše Gilles Jacob. »V Marseillu bere Gu časopise; povezava posnetkov pokaže Pariz, kjer počneta isto Manouche in Alban.»

Roman stran 160 spodaj: »Manouche se je ustrašila hrupa, ki so ga dvignili časopisi. Nепrestano je mislila na Guja. To je bilo obojestransko.»

Stran 161 zgoraj (brez prehoda, kar pomeni pri vas povezavo posnetkov):

»Justin je prepustil Guju prve izdaje z ogromnimi napisi.«

Zdaj, ko Gilles Jacob ve, da ni dodal film romanu niti ene dramatične situacije, niti ene osebe, niti ene utemeljive, niti ene značajske poteze komurkoli, z največjim veseljem poudarim še podrobnosti, na katere je opozoril:

«...videti je treba«, piše, »kako težko skoči v vlak, ki se pomika naprej.«

Roman stran 14: »Gu je vstal s težavo, udje so ga boleli. Pogledal je Bernarda. Pustila sta mimo lokomotivo in prvo tretjino vlaka, ki je končno docela zavozil po strmi vzpetini in čedalje bolj zaviral. Ko je zagledal Bernard neka napol priprta vrata, se je pognal navzgor. Odprl jih je še bolj, ko se je oprl z levo dlanjo ob tla vagona, je sédel postrani, da so mu noge visele navzdol.

Upam, Gilles Jacob, da pač prepoznate vse gibe drugega ubežnika? Poglejte še, kako teče...

Roman stran 14: »Gu je stopical po prodnatem železniškem nasipu. Bernard je še bolj odrinil vrata, pokleknil in iztegnil roko proti Guju, da ga je lahko potegnil navzgor.«

Soglašate, kajne? Natančno tako se gibljeta. Roman še dostavlja: »Izčrpani Gu se je zgrudil na vreče. Niti deset metrov dalje bi ne bil mogel teči...«

Toda ko pravite, da je Gu pravcati melvilovski lik, vam ne morem več slediti. Gu je prinesel iz romana svojo trmo, čut za čast, sladkosnednost, svojo tragično usodo, ljubezen, prijatelje in sovražnike, svojo utrujenost in jezo, svoj način, kako pomoli pred napadom roko z ameriško pištolo iz svojega Mercedes; ima svoj samotni božični večer, svoje kegljanje, svojo smrt v policajevem naročju in svoje korenine v gangsterstvu.

Nič bolj ni melvilovski, kakor so liki G. Arnauda in PLAČILU ZA STRAH clouzotovski ali Mac Orlanovi duvivierovski. Kaj naj potemtakem rečemo o tandemu Prévart-Carné? Kvečjemu to, da mu je Prévart pošteno pomagal na noge.

Ko je Lino Ventura utešil Abela v filmu NEHAJ TVEGATI, s tem ni ustvaril sautetovskega lika; tudi Poland v LUKNJI ni bil beckerjanska figura (čeprav najvišje cenim Jacquesa Beckerja). Roland je bil pristni junak resničnega pobega, ki sem ga dal v rabo Jacquesu. Za Jacquesa je ponovil gibe iz romana, v te pa sem položil to, kar sva počela pred desetimi leti oba skupaj, da sva pobegnili. Za Jacquesa je izdelal tudi iste predmete: vzvratno ogledalce v držaju noža, paščeno uro...

Ker sva že pri mojem prijatelju Linu Venturi, se vam zahvaljujem za vse, kar ste povedali dobrega o njem. Njegov delež v filmu je bil nadvse važen.

Gu je našel v njem svoj glas in občinstvo ga je sprejelo zaradi njegove čudovite privlačnosti. Zelo preprosto je zaigrati gangsterja sredi dejanj, mnogo manj pa, če moraš v glavni vlogi prepričati, da je vsa tvoja preteklost zločinska. Tega ne moreš niti igrati niti prigoljufati in noben režiser ti ne more vtisniti žiga te preteklosti, če se zadovoljiš le s približnim stilom. Prišel je Lino. »Bil je« vse to. Film mu to dolguje in to je glavno.

S tem odstavkom nikakor ne odrekam J.-P. Melvillu solidnih kvalitiet pri vodenju igralcev. Predvsem je bil zavzet za značaje likov, ne da bi se ograjeval s telesno predstavo o njih. Zato je tudi predvidel več možnosti za Guja (Reggiani, Meurisse in nekateri Američani). Prav zato, ker si je tolikanj zagrizeno prizadeval, da bi konkretiziral na platnu miselnost svojih junakov, je bil tako zvest romanu.

To je bilo srečanje njegovih okusov in njegovega stila z mojim svetom. Stopil je vanj in se udomačil v njem. Zaradi te varne nemotnosti je film tako izcela vlit. Gilles Jacob pravi, da je mojstrovina. Temu gotovo ne bom oporekal!

Nemara se mi je posrečilo dokazati, da bi bilo, vsaj v nekaterih primerih, pravično, ko bi videli imena režiserja in avtorjev skupaj, združena v sreči in nesreči. Ko sem bral v kritiki, ki je izšla v PARIS-MATCH, zapisano: »Film Melvilla in Giovannija«, se mi to ni zdelo pretirano.

Toda če bi nekega dne posnel film po zgodbi, ki si jo je izmislil nekdo drug, pa bi, če bi uspel, stopil sam na oder, bi se mi zdelo to pretirano. Resnica je, da je človek slab in v našem poklicu ni poskrbljeno za to, da bi ne uhajali na stranska pota.

S tem namigujem na UNI-FRANCE FILMS, ki nikdar ne povabi nobenega filmskega avtorja na nobeno filmsko prireditve. Človeka, ki napiše knjigo in dialoge za film, ki se pogloblja v interpretacijo in ki išče skupaj z režiserjem snemalna mesta, na organiziranem potovanju pogosto nadomestijo z zvezdico, ki niti ne nastopa v filmu. Vtis imaš, da jim je ta človek nazadnje v napoto, ker bo njegova prisotnost opozorila, da film potrebuje (pa še kako!) pismenih ljudi.

Dragi moj Gilles Jacob, dovolite, da se vam zahvalim še za dvoje (prostora mi zmanjkuje, da bi se vam za vse ostalo).

Najprej za to, da ste omenili film ASFALTNA DŽUNGLA, ki je bil posnet po čudovitem Burnetovem črnem romanu SPEČE MESTO in ki mu film toliko dolguje.

Končno še za to, da omenjate Cocteauja. Zapisali ste: »... črni angeli smrti, ki bi bili vseč Cocteauju, kakor bi mu bilo vseč zrcalo smrti, v katerem se ogleduje Antoine, ne da bi videli njegov odsev.«

Res ste »občutili« knjigo, zakaj Cocteau mi je poslal to pismo, ko je izšla (leta 1958). Prilagam vam ga brez lažne sramežljivosti. Ponosen sem nanj. Besede, ki jih je zapisal, so mi toplo segle v srce. Saj veste: Kadar pišemo, se dogaja, da čutimo okrog sebe leden hlad.*

* V izvirniku natisnjeni faksimile Cocteaujevega pisma Giovanniju.)



TELEVIZIJA

televizija soočena s svojo usodo

(Nadaljevanje)

Ko gre za televizijo, po zaslugi tehnokratskega raziskovanja prav dobro vemo za vse socialne vidike njenega vpliva, kljub temu da je stanje v času, ko ga opazujemo, skrajno nestalno in se šele oblikuje.

Toda določene civilizacije ne označuje le gol skupek teoretičnih in praktičnih spoznanj in tudi ne dovršenost določenega sredstva za umetniško izražanje. V znatno večji meri jo označuje človekova sposobnost, da se z njo istoveti, začeni v trenutku, ko je človek postavljen v ta oblikujoči se svet.

Povsem narevno je, da nas takšna razlaga privede do nuje raziskati in spoznati smisel, obsežnost in trajnost antropološkega momenta v sodobni televizijski revoluciji. Očitno je, da komajda kaj vemo o prispevku človeškega (to navajam kot nasprotje tehničnemu) k tej revoluciji. In ali nimamo istočasno občutka, da je človek, soočen s televizijo, prenehal biti tisto, kar je, da bi lahko postal nekaj drugega?

Takšni primeri nas iz dneva v dan z vseh strani naravnost zasipajo, vendar mislim, da nam jih ni treba jemati za osnovo svojemu dokazovanju. Povsem zadostuje že, če imamo televizijo magani le za sredstvo prenašanja, za mehanični aparat širjenja delovanja klasičnih sredstev obveščanja, kar istočasno pomeni tudi za instrument, ki služi tudi za to, da se v človekovo zavest ali podzavest globlje vtisnejo predstave, nastale kot rezultat civilizacije.

Iz tega izhaja, da je televizija močno sredstvo, ki najprej oblikuje neki duhovni ideal in nato od svojega občinstva zahteva, da se z njim poistoveti. Pot takšnega istovetenja je enostavnejša, kolikor bolj občinstvo verjame, da je televizija blizu njegovemu načinu vrednotenja. Razumljivo je, da je ta način samo tisto, kar posameznik ali družba nosi v sebi kot občo izkušnjo duhovnega razvoja, delno oblikovano tudi zaradi vpliva televizije same.

Na ta način prihajamo do sklepa, da televizija dopušča vpliv občinstva nase, da bi tako sama laže vplivala. Ne govorim o zasužnjevanju zavesti; ker se bo le-ta oblikovala na ravni standarda, temveč o pretakanju, ki je z ene strani zavestno, z druge pa ne; toda v končnem rezultatu le pokaže občudovanja vredno stopnjo izvirnosti.

Zato smo pripravljeni govoriti o tem, kako se razvija televizija v družbi utrjenih etičnih, duhovnih in socialnih norm ob neprestanem nadzorstvu človekove akcije. Morda imamo prav.

Čeprav lahko trdimo, da je naš duh, ki je sprejel vsebino novega časa, vse bolj nagnjen k temu, da konstruira (kar tudi počne), je vendarle res, da je ustvarjalna intuicija, ki jo slutimo, čeprav je ne občutimo, tisto, kar daje gradnji in načrtom polet in moč. Zato lahko verjamemo, da se med nami in televizijo, poleg vsakodnevne, uravnovešenega, razumske vezi, na katero reagiramo kot na konvencijo recimo oblačenja, vzpostavlja še ena oblika pretakanja, skrita in mnogo manj enostavna, ker je ni mogoče že vnaprej označiti. Ni vse le v matematiki in fiziki. Samo človek je lahko končno izhodišče, njegova potreba po odkrivanju ali potreba po občutenju, to je tisto, kar določa vlogo nekega medija. Prav gotovo tudi televizije.

Za televizijo je človeški vidik še iz enega razloga neobhoden. Televizija je naravni izraz obdobja množične potrošnje: televizijo predvsem določa množična proizvodnja. Vemo, da množičnost rojeva standard, oblikuje predstavo in narekuje okus. Pri televiziji je tisti,

ki daje, in tisti, ki sprejema, a vse to se dogaja v nekem prelivajočem se jedru množičnosti, ki ustvarja pogoje za izbor v sami sebi.

Prav ta izbor je skrajno težko določati, saj je mnogokrat zgolj rezultat skritih silnic intuicije, psihičnega in fiziološkega stanja, materialne urejenosti in duhovne prožnosti posameznikov. Skupni imenovalc pa vendarle obstaja, in ta je, da ni izgubljen noben impulz, ki ga televizija odda. Televizija ni kakor sonce, čigar energija se razsipa po prostranem vsemirju. Vsak impulz ima pri televiziji svoj odboj, vsaka beseda, slika ali gib zatorej vpliva in pušča posledice. Zavest občinstva se s to obilico novega oblikuje in ta zavest si mora poiskati primerno ravnotežje med svojo širino in globino. Televizija zavzema zavidljivo mesto pri oblikovanju nove, oblikujoče se zavesti in bo nedvomno sredstvo, ki bo omogočilo spreminjanje človekove narave pod vplivom novih spoznavnih medijev. V človeškem bitju so trajni samo njegovi osnovni nagoni. Vse ostalo določa civilizacija s svojimi brezštevilnimi oblikami. Toda s tem, ko je zrevolucionirala svet, televizija ni odvrгла umirajočega, le dodala mu je sodobno razsežnost, ki je nova v tolikšni meri, kolikor so nove predpostavke modernega človeka.

Slika je temeljna privlačna moč televizije in ker živimo v civilizaciji, ki daje prednost vizualnosti, je povsem naravno, da imamo televizijo za pomemben poganjek v trstju te civilizacije. Povsod smo obkroženi s slikami, svet se nam kaže v slikah in celo mi sami, ne da bi se tega dovolj zavedali, uporabljamo besede največkrat zato, da bi jih spremenili v podobe.

Spoznanja nekdanjih civilizacij so bila v popolni skladnosti s človekovo potrebo, da je stvarnost, ki določa eksistenco, opisana in opredeljena. Potreba po »uresničevanju«, po osvajanju stvarnosti s preoblikovanjem v sliko (in to ne več skozi pogled posameznega umetnika, temveč z objektiviziranim »pogledom« mehaničnega aparata) se ni uresničila le v fotografiji ali filmu, temveč tudi v stripu in foto-romanu in končno tudi v televiziji. V nastanku in razvoju televizije ni samo več stopenj, temveč, kakor vidimo, tudi nekoliko različnih odkritij — pravzaprav je to pravo utelešenje vizualnosti. Iz takšne razčlenitve izhaja torej, da je razvoj civilizacije istoveten z razvojem človekove potrebe po objektiviziranju stvarnosti. To pomeni, da se istoveti s potrebami natančnega (kar pomeni mehankega) množičnega poustvarjanja, ki naj bo zvesto splošnim zakonitostim civilizacije. Televizija je bila torej nekako vnaprej določena za cilj in sredstvo v razvoju našega sveta.

Če je televizija sredstvo za razvoj družbe, je povsem naravno, da ustvarja takšno družbeno, duhovno in materialno stanje, ki ji bo omogočilo postati vzpodbujevalec nadaljnjega razvoja. To pomeni, da je njena zgodovinska naloga ta, da zavrača ustaljenost, da se ji postavlja po robu in da vsa svoja prizadevanja usmerja k raziskovanju možnosti globljega duhovnega preporoda. Če naš čas

zahteva svojo renesanso, potem bi morala biti njena gonilna sila televizija. Glede na našo ugotovitev, da se v dosedanjem razvoju televizija usmerja k temu, da postaja sredstvo prenašanja — ne le v tehničnem, temveč tudi v duhovnem smislu — smo prisiljeni takšno delovanje televizije preklicati z argumenti, ki nam jih ponuja njeno zgodovinsko poslanstvo samo.

Njeno zgodovinsko poslanstvo je, da prerodi človeka. Obsežnost njenega vpliva je tolikšna, da bi na primeren način mogla doseči ta cilj s takšnimi uspehi, ki niso bili dostopni doslej nobenemu prejšnjih zgodovinskih obdobj. Toda za dosego tega, bodisi na prvi ali na zadnji stopnji — v širšem zgodovinskem smislu postaja razvoj funkcija časa — je neobhodno, da se med televizijo in njenim občinstvom vzpostavi sodelovanje in pretakanje na trdnejših in točneje določenih temeljih.

V tradicionalni televiziji — (mislim, da z določenimi omejitvami, ki pa so povsem razumljive, lahko uporabljamo takšen izraz), nam je bila dana možnost, da se prepričamo o resničnosti obstajanja takšnega tolmačenja sveta, kakršno je izhajalo iz sheme, ki je imela vse značilnosti idealne ureditve. To še ne pomeni, da je bila slika ali predstava, ki jo je o stvarnosti dajala televizija, lažna; stvar je v tem, da je bila preveč zasnovana po nekem ustaljenem vzorcu. Ta vzorec je bil celo rezultat skupnega, zamolčanega, celo podzavestnega sporazuma med televizijo in njenim občinstvom. Na določeni stopnji duhovnega, socialnega in etičnega razvoja zahteva družba o sebi predstavo, ki se sklada s predstavo o tem, kakršna bi v resnici morala biti ali kakršna morda bo. Toda cilj nadaljnjega razvoja je v tem, da se ti dve predstavi, stvarna in predpostavljena, približujeta do končnega medsebojnega zlitja.

Zatorej je razumljivo naše zanimanje za duhovno in moralno usmerjenost televizije v civilizaciji, v kateri živimo, v času, ki mu posvečamo svoje človeške ustvarjalne sile. Naše težnje so osredotočene na to, da dobimo v televiziji soudeleženca, ne pa nosilca odpora. To vsekakor ni le vprašanje možnosti, temveč tudi opredelitve.

Žika Bogdanović

KRITIKA

dragana kraigher

klopčičev film

Zaradi neizprososti »zakona ekonomike« je celovečerni filmski prvenec Matjaža Klopčiča kmalu nehal uživati gostoljubnost ljubljanskega kinematografskega podjetja; očitno, poklicni reklamarji niso ostvarili svojega (zgrešenega) psihološkega učinkovanja v smislu ustreznega finančnega efekta. Seveda je nemogoče vabiti na ogled filma, kakršen je Zgodba, ki je ni, z obetavnim klicem »to je film za vas«. Toda, se bo kdo vprašal, za koga je potlej ta film, ob katerem so se v naši javnosti naravnost kresala najrazličnejša nasprotujoča si mnenja. Taka, ki so ga prezirljivo odklonila kot »aktivistični artizem«, druga, ki ga obravnavajo ali »rešujejo« v skladu s svojimi osebnimi programskimi ali dramaturškimi konceptijami, ali tretja, ki izražajo v bistvu zadovoljstvo ob srečanju z ambicioznim avtorskim filmskim projektom nadarjenega filmskega ustvarjalca. — Seveda bi našli še drugačna mnenja in še različnejše

bi avtor moral postati pozoren na to svojo napako vsaj že ob kratkem igranem filmu Ljubljana je ljubljena, kjer mu je strast besedovanja skoraj uničila poezijo slike. Pomembna stopnja ustvarjalne kritičnosti je zavedanje o zahtevi po smotrnem organiziranju invencije in po dosledni, nič sentimentalni selekciji. Torej pravila, ki jih Klopčič - pisec, ogrožaje Klopčiča-režiserja, ne upošteva. In od tod izvirajo — po mojem mnenju — vsi nesporazumi, kajti ne bi mogla reči, da Klopčič ne ve, kaj hoče, temveč, da hoče vse in hkrati, kar pa je za začetnika kajpada preveč. Namreč, kljub temu da o Matjažu Klopčiču kot avtorju številnih kratkih filmov poslušamo in beremo že vrsto let laskave ocene, je res, da je taisti Matjaž Klopčič kot scenarist in režiser igranega dolgometražnega filma v resnici samo začetnik. In da to nikakor ne pomeni zanj »olajševalne okoliščine«, narobe, napake mu težje odpuščamo ali pa sploh ne. Morda zato, verjamem, da prav zaradi tega, je Klopčičev film pri nas naletel na ostrejši sprejem, kakor pa bi ga bil doživel, če bi bil njegov avtor kak drug — začetnik. Scenariji so pač boleča točka naše filmske industrije (in umetnosti) in nihče se ne bo naučil pisati scenarija tako, da bo po vsakem napisanem scenariju že tudi posnel film. To bi bila nesmiselna in hudo draga šola za našo finančno slabotno filmsko proizvodnjo. Toda v tem začaranem krogu, ko je pisec-scenarist v glavnem prepuščen predvsem svoji intuiciji tudi takrat, kadar se postavlja vprašanje kako pisati, ni mogoče iskati izhoda drugje, kakor pa v temeljitem urjenju, v vadenju v obrti pisanja in z bolj skromno mero priseganja na genialnost, tembolj, kadar gre za avtorje, pri katerih še niti ni izoblikovan občutek za izrazne specifičnosti filmskih sredstev, ki pa je — recimo — bil prisoten v scenariju Matjaža Klopčiča.

Če bi sedaj skušala strniti vse svoje poglobitve kritične pripombe ob gledanju filma Zgodba, ki je ni v ugotovitev, da je iz prevelikega hotenja (kar samo po sebi seveda ni napak), pač pa premajhne kritičnosti rezultat pač tak, da gledamo in govorimo o

varianste teh mnenj, toda spregovorimo raje o filmu in o njegovem avtorju.

Če bi morala odgovoriti, za katero izmed treh »kategorij mnenj« o naj-novejšem slovenskem filmu, kakor sem si jih skušala izluščiti iz primerjave nekaterih izjav v tisku, se ogrevam, bi se vsekakor morala opredeliti za tisto »tretjo«. Toda s pridržkom za zamero Klopčiču, ker v tej svoji prvi veliki in odgovorni priložnosti ni bil mnogo bolj kritičen do samega sebe, predvsem seveda do svojih literarnih ambicij. Vznesena scenaristova radost ob pisanju je delovala hromeče že na sam potek razvoja ideje v scenariju, ki je ohlapen in mōten. Razumljivo je, da so ob nekaterih vsebinsko idejnih posegih v osnovno zamisel scenarija te negativne karakteristike Klopčičevega avtorstva v končni realizaciji, tj. v filmu, prišle bolj do izraza, namesto da bi jih režiser z ustvarjalno zrelo močjo odpravil ali vsaj omilil. Res

avtorskem filmu, ki ni nastal v skladu z ambicijami, temveč z realnimi zmožnostmi.

Kdorkoli bi za svoje kritično izhodišče uporabil metodo vsebinskega obnavljanja, bi najverjetneje res prišel do ugotovitve, da deluje Klopčičev film skonstruirano, naivno, morda banalno. Toda — skušajmo se mu približati z njegove ekspresivno vizualne strani, in ne bomo mogli mimo poetsko estetskih vrednot prečiščenega filmskega izraza Zgodbe. Treba pa je tudi reči, da vzodbude za tista banalno logična razmišljanja, ki terjajo očitnih rešitev v logiki vzrokov in posledic, v zapletih in razpletih realnega dogajanja daje avtor sam, kakor se to dozdeva malo verjetno. Namreč, ta avtorjeva »vzodbuda« je v navidezni dobesednosti njegovih razlag, v depasiranosti quasi-filozofskih razglabljanj junakov filma, ki z vso svojo gostobesednostjo niso prepričljiva vsebina, še manj pa resnična izrazna oblika nujne protesta ali (re)akcij.

Klopčičev odnos do življenja in njegovo dramaturško prepričanje, kakor se nam kaže v filmu Zgodba, ki je ni, se noče podrejati ali pa ustrezati okusu niti zahtevam ali kriterijem določenega družbenega okolja, ni mu do tega, da bi prikazoval človeka v svojem filmu kot neko definitivno bitje v definitivnem okolju z domiselno pomočjo kamere, ki bi le zasledovala in registrirala njegove, junakove fizične in psihične reakcije v določenih okoliščinah, katerih potek sproži neki navidez nesmiselno tragičen dogodek. Klopčičeva strastna zavzetost za film se kaže v subtilnosti občutenja, s katero zajame trenutno podobo okolja, ki je dramatično ali lirično, toda zmerom prisotno kot dejaven element. Klopčičeva želja, da bi povedal kar največ o sodobnem človeku, o njegovih dilemah in o dilemah njegove okolice na izpovedno nov in moderen način, je osvobodila poetično razvnetost avtorjevega filmskega izraza. Tako nam film Zgodba, ki je ni, dočara neko zares specifično atmosfero nekoliko romantične realnosti, ki pa se je zavedamo in jo lahko cenimo le v primeru, če delo obravnavamo kot estetsko celoto močno poudarjene vizualne ekspresivnosti.

zgodba, ki je ni

Čeprav nosi film naslov Zgodba, ki je ni, bi rad najprej v grobih obrisih obnovil vsebino: Sezonski delavec posili zdravnico, ki je prišla obiskat njegovega bolnega tovariša. Nato zbeži. Beži skozi deželo, ki mu je tuja: predvsem zaradi standarda, ki ga srečuje na vsakem koraku. Člani zabavnega ansambla ga poberejo v avto in ga odpeljejo na Bled. Pred in med nastopom je z njimi. Razgovarjajo se. Sezonec jim pomaga peti neko pesem. Ves se zamakne. Potem nekoga obrca. Jutro je, bar čistijo. Člani ansambla sezonce spet nekje na poti odložijo. Vozi se z vlakom. V neki vasi se sreča z učiteljico, ta ga menda spominja na dekle, ki jo je bil posilil. Sreča delavce, ki nekaj gradijo, plača potujočemu goslaču, da mu igra, medtem ko se on sprehaja. Sreča zapitega možakarja, razgovarja se z njim. Trči na filmsko ekipo, ki snema koprodukcijski spektakel. Kostumirajo ga v nekakšnega zgodovinskega divjaka. Tedaj se pripelje policija. Sezonec zbeži. In še nekdo zbeži. Sezonec misli, da ga oni lovi, stepeta se. Pride policija. Policija prime onega drugega . . . Sezonec se potika okoli neke hiše, na koncu obsedi v gostilni . . .

Ne vem, če sem vsa srečanja zapisal v pravilnem vrstnem redu in tudi ne, če nisem kaj izpustil; a to mi važno: saj v filmu ni klasičnega dramskega zapleta, ki ne bi dovoljeval kakršnekoli razporeditve dogodkov.

Že naslov nam pove glavno značilnost filma: namreč, da zgodbe ni. Poznamo filme, kjer je zgodba vse, pa filme, kjer je zgodba okvir za izražanje z drugimi filmskimi sredstvi, nikjer ni zapisano, da bi ne mogli imeti filma brez zgodbe. Zgodba sama po sebi ni pomembna. S popolnoma različnimi zgodbami se da prikazati enaka notranja dogajanja in z enakimi zgodbami povsem različna notranja dogajanja. Vendar, če tako radikalno odstranimo zgodbo, kot se je to zgodilo v tem filmu, rodi to daljnosežne posledice, za katere ne vem, če se jih je Klopčič dovolj zavedal. V začetku filma — ko sede delavci v baraki — dobimo vtis, da bo šlo v filmu za spopad človeka in okolja. Točneje: za človeka, ki je v tujem okolju. Potem sezonec posili zdravnico in zbeži; zdaj zaslutimo v stvari krimi-

nalko: napeto preganjanje — ob takem preganjanju bi lahko marsikaj povedali, marsikaj prikazali, lahko bi bila tudi družbeno kritična ... itd. A že prav kmalu se sezončev preganjalni kompleks poleže — in se skoraj do konca filma — do takrat, ko zbeži pred policijo s snemanja — obnaša kot potepuh, ne pa kot človek, čigar beg bi naj bil zanimiv. Tako razpade film na kopico epizod, za katere lahko rečemo, da so povezane samo z glavnim junakom. Lahko bi jih razvrščali, kakorkoli bi jih hoteli.

Dogodki — razen posilstva, ki pa je nerazumljivo in ga film tudi kasneje ne utemelji — so takšni, da nimajo prav nikakega pomena za razvijanje ali razreševanje kakršnegakoli zunanjega ali osebnega konflikta. So vsi po vrsti epizode, ako bi se pojavljali v dramaturško klasično grajenem filmu, bi jih imenovali »žanrski prizori«. (Banalen primer — drama Hamlet.) Taki prizori so lahko zelo napeti, a to vedno zato, ker so v tesni zvezi z dramskim konfliktom, čeprav je ta zveza drugačna, miselna ali pa postavljena na isto občutje. V tem filmu pa je vsaka epizoda prepuščena sama sebi, vsaka sama bi torej morala vsebovati zaplet, vrh, razrešitev — se pravi dramski lok. V vsaki posebej bi se moralo nekaj zanimivega in odločilnega zgoditi — a to se ne zgodi. Tudi to ni pravzaprav nič napačnega. Dramaturško to zdaj samo pomeni: konflikt je odpadel.

In tako si junak ves čas niti ne prizadeva, da bi karkoli naredil. Tu se vprašanje zaplete: dramatika je normalno pristajanje na nekaj. Je povezana s hotenjem junaka, da bi to ali ono izvršil, dosegel. Če tega ni — gre torej za antidramo, v tem primeru pa za antifilm.

Ne glede na to, da smo že odkrili, da gre za antifilm, se lahko ustavimo še ob tretji možnosti: če že junak ničesar ne počne, bi se pa z njim lahko kaj dogajalo, lahko bi kaj doživljal. (To bi bilo tudi v skladu z »žanrskimi epizodami«.) Prva možnost takega prijema bi bil čisto dokumentaren film, ki bi prikazal značilno slovensko okolje in značilnega sezonca v tem okolju. Druga — za tak film jasno boljša možnost — prikazati v epizodah z ustvarjalno pomočjo igre in kamere utrip slovenskega življenja v spopadu z utripom sezončevega življenja. Se pravi: narediti lirski film.

A Klopčič Slovenijo (okolje) zreducira na ceste (!), avtomobile, bar itd. S tem zajame v glavnem stvari, ki bi jih našel kjerkoli po svetu v zelo podobni obliki in ki prav gotovo ne morejo ničesar simbolizirati. Še huje: sezonca z juga igra Slovenec, ki se mu tudi ves čas krepko vidi, da je Slovenec in ki nima cele vrste znanih južnjaških potez. Edino, kar naj bi ga okarakteriziralo kot južnjaka in sezonca, je to, da vzkipeva in se hoče tepsti za vsako figo. (Kot da pretepanje ni tudi pri Slovencih najmožičnejši šport.) Tipične Slovenke pa nam igrajo igralke iz Beograda; pametno so se potrudile: in igrajo, kot da jih ni.

Klopčič nam prikazuje različne kraje, različne ljudi. Kot da gre za napol dokumentaren film: a ti »originalni« ljudje so igralci,

gledališki igralci, ki gledališko igrajo. (Verjetno nihče ni zahteval, da bi igrali drugače. — Igralke pa sem odštel že prej.) Že če bi posnel Klopčič resničen zabavni barski ansambel, bi dosegel boljši učinek, kot ga je z ansamblom, ki nikakor ni ansambel (to bi bil, če bi igralci ansambel morali igrati), saj so menda igralci tista vrst ljudi, ki nosijo na obrazih najmanj: saj je njihov poklic, da se znajo preoblikovati zdaj v to zdaj v ono vlogo. Za primer bi vzel vlogo Staneta Severja: V tej vlogi rahlo opitega človeka, ki ga sezonec sreča na polju in se z njim pogovarja, je Sever pokazal več tipičnih gest, ki jih srečamo v njegovem odrskem kreiranju in še demonstracijo govorne tehnike. Figura pa ni imela nobene prave značilnosti človeka, ki ga srečamo na polju in se z njim razgovarjamo. To je bil ves čas tipičen gledališki igralec Stane Sever, ki je srečal kolego Rozmana. — Z ostalimi vlogami je čisto podobno.

Gledalci se včasih zasmejejo. Nekateri se celo zabavajo. To je »zasluga« dialogov. Ti so na ravni humoresk (iz Nedeljskega, so zunaj vsakršnega dramaturškega dogajanja, so prisilno duhovičenje tja v en dan. Živijo svoje zasebno življenje čisto mimo filma. Včasih so tako zelo nesmiselni, da se jim je res treba smejati. Vendar je težava v tem, ker jim režiser posveča veliko pozornosti, kamera se zaradi njih znova in znova ustavlja in spušča v bližnje plane. Zaradi teh smešnih dialogov se torej film spreminja v filmano gledališče na prostem, predvsem pa se razvleče.

Antidrama živi bolj kot katerakoli druga drama — od besed. Antifilm naj torej živi samo od slike? Toda besedni pojmi so lahko zelo abstraktni — pa se jih kljub temu dá povezati v duhovitost, pa se jih kljub temu dá razumeti. Filmska slika pa je vedno banalen posnetek realnosti, ki se lahko dokoplje do simbolne vrednosti šele v zvezi z nečim, bodisi z dramaturgijo bodisi z igro ali sceno.

Fotografiji se je posrečilo nekaj lepih posnetkov, še več pa povsem običajnih srednjih planov. Vendar zaradi scenarija in režijskega koncepta kamera ni mogla priti do izraza: preveč se drži zgodbe, ki je sploh ni. Zaradi stereotipnih situacij deluje stereotipno. Mislim, da je najhujše stvarni v zvezi s fotografijo zagrešil režiser: dolgi, mučni posnetki v baru, ponavljajoči se srednji plani... posebej se spominjam dolgega bližnjega posnetka, ki je moreč. Dalje: Klopčič veruje, da če posname lepo deklo, ki nekam gre, gledalec potem tudi vidi lepo deklo. Res, prepoznamo, da so to obrisi lepega dekleta; a z umetniškega stališča to ne pomeni čisto nič. To je samo površina, za umetnost pa je potrebna neka simbolna (izrazna) vrednost: če bi deklo ali njena hoja simbolizirala neko občutje ali dejanje, dogajanje, bi bilo seveda drugače. Klopčiču se izraz nekega občutja ali doživljanja od časa do časa le posreči — a prav zaradi redkosti tega vidimo, da je to skoraj naključno in sumim, da on kaj takega sploh ni hotel. Klopčič preskakuje iz situacije v situacijo, ne da bi karkoli skušal do kraja izpeljati.

Klopčič se je pogumno oropal vseh izraznih sredstev: tako sploh ne vem, kaj je pravzaprav hotel povedati. Samo slutim lahko ali pa poskušam uganiti. Ta film je čudež nefilma. Za trenutke sem imel občutek, da gledam abstrakten, črno-belo lisast film, kjer se med obnisi avtov, pokrajin, gostiln pojavljajo — tudi obnisi ljudi — a vse to nima nikake zveze z živimi ljudmi in s svetom živih ljudi.

Slovenski kritiki, ne samo filmski, so večinoma moralisti. Zato se čutim dolžnega, da se tudi jaz nekoliko izkažem na tem področju: Sezonec, glavni junak, je posilil zdravnico. Zakaj? Tudi, če je imel sentimentalni vzrok — družba Slovencev ga pač ni razumela, s tem ni rečeno, da ni kriminallec. Kajti nasprotna trditev bi naravnost predlagala južnim bratom, naj posiljujejo Slovenke — da si bodo olajšali komplekse, Slovincem pa, naj se obnašajo podobno, če grejo na delo v inozemstvo. Želeti bi bilo, da bi sezonca čimprej zaprli. Kako naj potem sočustvujemo z njim ob njegovem begu? (Saj mu ne grozi nič hujšega kot običajna kazen.) In še potem, ko sploh ne beži? Tu nam ostane Klopčič dolžen pomemben dramaturški člen.

Sezonec je prišel v Slovenijo na delo — se pravi, nekaj hoče, če ne bi ničesar hotel, bi ostal doma. A po posilstvu se ves čas obnaša, kot da ga ne briga čisto nič. Je popolna prisposodba povsem apatičnega, izbrisanega človeka. V njem bi si morda lahko predstavljali alieniranost današnjega zapitega ljubljanskega intelektualca. A taka absurdnost in tako patetično razmišljanje o absurdnosti je po mojem mnenju za sezonca neverjetno. Vse to mu je podtaknjeno. — Mnogim ljudem film ugaja samo zato, ker se čutijo neizrekljivo vzvišene nad bedo in primitivizmom razčlovečenega sezonca. V tem je nekakšen pozerski užitek — mislim, da so se mu vdajali najprej avtorji filma, ker drugače bi težko nako-pičili vso to lažno, tipično slovensko samozaverovanost, ki je v filmu edino, kar res opazimo.

Junak je po deliktu čisto izgubljen. »Medicinski filmi« postajajo zelo moderni. Jugoslovanski višek na tem področju je Pogled v zenico sonca Veljka Bulajića, ki obravnava razvoj tifusnega obolenja brez zdravniške nege v globokem snegu. Žal se Klopčič ni odločil za gripo ali za traka, ampak je udaril po motnem psihološkem kompleksu alieniranosti. Tudi pri tem je ostal ne-razit: sezonca bi lahko naredil še korak naprej v razvoju in začel za kot rastlina — ne samo da živi zunaj družbe pa časa in prostora. Kot norec take vrste bi bil zanimivejši.

Nekateri pravijo, da prinaša film marsikaj novega v slovensko kinematografijo. Naivneži. Film je — tako kot v glavnem vsi slovenski v zadnjih letih — slabo pripravljen in zato čisto nesmiselno tvegan poskus. Še vedno pa boljši od marsikaterega predhodnika.

sedmi pečat

V ustvarjalnem opusu Ingmarja Bergmana sodi film **SEDMI PEČAT** med njegova osrednja dela. Film je posnel leta 1956, takoj po *Snu kresne noči*, za njim pa je posnel *Divje jagode*. Omenjeni filmi se po režijskem prijemu precej razlikujejo in tako predstavlja *Sedmi pečat* skoraj tujek v tedanjem Bergmanovem ustvarjanju. To smer je Bergman nadaljeval v *Deviškem vrelcu* ter v filmih *Kot v zrcalu*, *Obhajancih* in *morda še v Molku*.

Sedmi pečat sodi med filme, ob katerih ostanemo brez besed. Do kraja je izpet in skoraj hermetično zaprt v svoji dognanosti. Zdi se, ko da je Bergman s tem filmom do kraja izpovedal svoje čutenje in spoznanje o življenju. Toda potreboval je še druge filme, v katerih se je znova vračal k istim dvomom in stiskam človekovega življenja, s katerimi je v *Sedmem pečatu* tako dosledno opravił.

Sedmi pečat je sinteza določenih spoznanj o življenju. To pa je le najbolj splošen okvir filma; Bergman se pogloblja do absolutnega in do konca abstraktnega, do nedoumljivega in nepojmljivega. Vse to spoznava intuitivno preko izkustev, predstavlja pa kot trdno misel na robu dogmatske dognanosti vere v spoznanje posameznika. Zastavil si je zelo širok problem smisla človekovega življenja, ujetega med rojstvo in smrt, ki brez odloga posega po tistem, kar je njenega.

Življenje je neprestano prelivanje časa k nečemu resnično dokončnemu, edino to prelivanje je absolutno, do kraja dognano in v svoji popolnosti grozljivo. Seveda pa obstaja še vprašanje smisla pretakanja časa; človek namreč v svoji racionalnosti vedno sprašuje po smislu tega ali onega, še bolj pa ga seveda zanima smisel smrti, torej konca tistega, kar je zanj bilo smiselno. V tem je človekova ujetost ali pa svoboda, bog ali priroda.

Bergman je v filmu to največjo dilemo človekove eksistence dosledno razreševal vzporedno v konfliktu človeka z okoljem in sočlovekom. Poudarjal je mistično plat človekove nature, saj je v nas še vedno dovolj zakoreninjena in morda nam je bližja, predvsem pa je lažja. Božansko silo razuma je skoncentriral v vitezu povratniku iz križarskih vojn in vsakdanjo, morda intuitivno človečnost v njegovem opodi. Pravi junak filma ni vitez, ki skuša reševati lastne dileme s silo omejenega razuma, temveč skromni, na videz nesimpatični oproda, ki nam ga je Bergman kakor podtaknil. Vitez razmišlja o dobrem in zlem, o bedi in veselju, o življenju in smrti. In njegov oproda? Seveda tudi razmišlja, toda prednost da praktičnemu razreševanju protislovij, ki ga obarva z grobo vsakdanjostjo, s toplo barvo človeškega.

ba religioznosti, ki razdružuje ljudi v navidezno složnem neučinkovitem ritualu.

Morda gre v filmu tudi za obsodbo Bergmana samega, ali pa vsaj za zanikanje nekaterih spoznanj in zaključkov iz predhodnih filmov. In vendar se je Bergman k istim problemom znova povrnil v filmu *Deviški vrelec*, kjer sam spet razmišlja o večnih dilemah človeka. Tu junaku ob koncu sicer vsili akcijo, ki pa jo opraviči z vsomom. Zdi se, da Bergmanu Sedmi pečat ni zadoščal za trdnejšo smer njegovih naslednjih filmov. V svoji dognanosti je bil Sedmi pečat le preblisk trdne misli, podkrepljene z mnogimi spoznanji. Toda ta spoznanja so zanj verjetno še preozka, k istim problemom se je v kasnejših filmih vedno znova vračal in jim dodajal novih dimenzij, vedno znova je dvomil vase in iskal popolnejše. Morda se je še najbolj čisto lotil nasprotja duha in poltenosti v svojem filmu *Molk*. Zaključna misel filma je sicer jasna, v svoji dogmatičnosti in nepretehtanosti pa komajda sprejemljiva. Zmaga živalskega v človeku je sicer dandanes zelo pogosta, ne dovoljuje pa še posploševanj.

Veliki ljudje in ustvarjalci se vedno znova spopadajo z nedoumljivimi problemi in mikro odnosi med ljudmi, pred njimi za hip klečijo, trenutek za tem pa se vzpenjajo v svoji človeškosti visoko nad nje. V svojih razmišljanjih se jim pridružujemo tudi mi, z edino prednostjo, da nam služijo njihova dela kot izhodišča.

Film *Sedmi pečat* je mojstrovina, polna ustvarjalne moči in formalne dognanosti. Slika ima ob učinkovitih mizanscenskih rešitvah neverjetno intenzivnost, ki jo premišljeni montažni rezi nadgrajujejo v celovito dramaturško linijo nepretrganega dogajanja, igra glavnih protagonistov izseva neverjetno moč podoživljanja najfinejših čustvenih premikov doživljanja. Gre za film, ki ni ujet v čas in prostor, ki odmerja človeku sicer kruto, toda realno mesto antiheroja sveta, v katerem se prepletajo najrazličnejša hotenja in kjer je človek večni iskalec in odkrivalac novih sfer, ki njegovo nemoč le še povečujejo.

Bergman da prednost oprodi; ta prednost je v tem, da ima njegovo življenje in delovanje pozitivne posledice za okolje, pa čeprav je režiser oba, viteza in oprodo, obsodil na smrt. Napravil pa je še korak dalje, življenje nadaljuje zasanjani dobročudni glumač — človek, ki ne bo razmišljal o dobrem, temveč bo živel po najboljših možnostih.

Prav tako dosledno je Bergman opravil tudi s problemom mistike in smrti. Mistiko obsodi kot nekaj, kar človeka zavaja z njegove smotrne poti in ga odvaja od praktičnega delovanja — bog je omama in beg pred resničnostjo, beg pred pravim človeškim. Smrt pa je nekaj dokončnega, večnega in nespremenljivega; pred njo ostanemo ljudje resnih obrazov, zavedajoč se lastne nemoči. In tako junaki Sedmega pečata pripravljeno sprejemajo kruto dejstvo največje obsodbe celotnega človeštva. Spoznali so, da ne stojijo pred bogom, temveč pred pravo večnostjo, pred edinim, kar je večno, pred neživljenjem.

Prav gotovo je Bergman v tem filmu antifilozofski, obsoja vsako misel, ki ne nudi praktičnega učinka. Človekovo lastno spoznanje podredi praktičnemu učinku tega spoznanja, in če tega učinka ni, potem tudi pot do spoznanja odvrže kot nepravilo. V filmu je podana tudi največja obsod-

nekaj misli ob filmu sedmi pečat

Bergmanov opus je tako po obliki kot po vsebini preveč celovit, da bi lahko govorili o enem samem njegovem filmu. Zato se bom ustavil samo ob nekaterih posebnostih tega filma. Najprej bi navedel svoji osebni izhodišči: Sedmi pečat se mi zdi daleč boljši kot ostali Bergmanovi filmi (kolikor jih poznam). Od filmov, ki se bolj ali manj direktno ukvarjajo z iskanjem boga, je ta občutno najbolj optimističen.

Osnovo za ta film so dale Bergmanu srednjeveške slike na les, ki prikazujejo mrtvaški ples — ena pa tudi viteza, ki šahira s smrtjo. Teh slik se je Bergman spominjal še iz mladosti. Po njih je najprej napisal enodejanko, ki pa se konča s smrtjo vseh oseb: v njej še ni igralske družine. — V filmu je potem oživel srednjeveške figure: predstavnike reda — vojake, menihe, pa vernega viteza - križarja, njegovega oprodo, ki ljubi predvsem življenje, pa ljudstvo, bičarje . . . in ne nazadnje tudi smrt.

Smrt je osrednja figura tega filma. Tema filma pa je iskanje boga: tema, ki jo ponavlja več Bergmanovih filmov. — Vitez se po

desetih letih vrača iz križarskih vojn. Smrt pride ponj — on se ji ne upira, a nekaj bi še rad razrešil: in tako si izprosi odloga, dokler ne odigrata partije šaha. Vitez dvomi v boga, obenem pa je prepričan, da bog mora biti. Zato ga išče. Oproda Jöns pa se ne ubada s takimi vprašanji: zanj ni višjih sil, je samo praznina. Ko išče vitez tolažbe pri spovedi, sam izda smrti, kako jo bo drugič napadel. Ko se sreča z družino potujočih igralcev, pa ga prevzame njihova življenjska radost — in igra poln zaupanja vase. Ko pa je priča smrti kužnega bolnika, ki mu nihče ne more pomagati, ker pač nima smisla — izgubi pogum. Podre figure, a smrt jih spet postavi in ga premaga. Igralec Jof, pesnik, zagleda v viziji viteza, kako igra šah s smrtjo — pograbi ženo in otroka in vsi zbežijo pred vitezom: življenje beži. Smrt pokonča viteza in njegove spremeljevalce, le igralčeva družinica se reši.

Naslov je film dobil po tekstu iz Apokalipse, ki ga slišimo na začetku in koncu filma. Na tistem mestu ni govora o smrti — ampak Apokalipsa govori še o nečem večjem — o uničevanju človeštva. O naši obsojenosti, da smo to, kar smo: z nekega stališča pravzaprav samo drobne pikice. Bergmanovo »občutenje sveta« se zelo lepo sklada z občutenjem svetega Janeza. Shizoidna, vehementna miselnost, ki spreminja svet v igračo; ki preskakuje čas in prostor, ki ustvarja prikazni, v katerih lahko slutimo človekov razvoj od tope morske živalskosti pa tja do vesoljskih ladij. Bergman si iz te problematike izbere na videz droben problem: posameznikovo smrt. A smrt kot pojav mu postavlja drugo vprašanje, zaradi katerega se potem problematika razširi in dobi čvrst pomen, vprašanje: ali je bog ali pa je samo vesoljna praznina.

Bergman sam je izjavil: »Vedeti morate, da verujem v boga, čeprav ne v cerkev, pa naj je protestantska ali kaka druga. Verujem v neko višjo idejo, ki se imenuje bog. Hočem in moram jo imeti. Mislim, da je to brezpogojno potrebno. Integralni materializem lahko pripelje človeštvo samo v sotesko brez vsake topline.« Vendar je ta film precej nad Bergmanovim mnenjem: tako da to mnenje za nas niti ni pomembno.

Nasprotje med vitezom in njegovim oprodom Jönsom ni samo nasprotje med vernikom in brezvercem, temveč bolj nasprotje med človekom, ki ima iluzije, in človekom, ki je brez njih. Bolje povedano: med človekom, ki iluzije hoče imeti, in takim, ki jih noče. — V boga, v katerega veruje vitez, verujemo na določen način prav vsi: to je enostavno psihološka nujnost. Nihče noče videti sveta takega, kot je. Vsak ga vsaj deloma skuša izgladiti, prekriti s plaščem svoje osebnosti.

Tu bi rad obnovil zgodbo o staroegipčanskem bogu Horusu: Horus je nekoč prošil vrhovnega boga Raa, naj mu pokaže svet, kakršen je v resnici. Ra ga je svaril, da nikar. A Horus je vztrajal. Ko pa mu je Ra pokazal svet, kakršen je v resnici, je pogled nanj Horusa uničil: spremenil v črno svinjo.

Celo Bergmanu se ne zdi potrebno preveč govoriti o bogu, ki je končno največja vseh iluzij. In čeprav imamo vsi kupe upov, »ver« v karkoli, prepričan, iluzij . . . se Bergman loti samo ene: smrti.

Mislím, da se nihče v resnici do kraja ne sprijazni z mislijo, da bo čez sto let brez dvoma mrtev. Vsakdo se čuti varnega: star sem šele petdeset let, v teh letih pa ljudje po statistikah še ne umirajo. Nihče pa ne sklepa: star sem že petdeset let, torej sem bližje smrti kot kak dvajsetletnik. Misel na neizbežno usodo je nekaj tako banalnega, da z njo ne izgubljamó časa. Stvari je pač treba jemati naravno: Takoj ko pa misel na smrt sprejmemo vdano, sprejmemo tudi svet z vsemi njegovimi nesmisli. In vendar: kaj se zavedamo vsak dan, da se ta dan nikoli ne vrne? Da je izgubljen? Ali res živimo ali pa samo — to je druga plat medalje — tako kot vitez — žrtvujemo dan za dnem praznim iluzijam?

Vprašanje smrti obravnava človek od nekda: že od Epa o Gilgamešu. Eksistencialisti so formulirali to vprašanje: kakšen smisel ima življenje? Bergman si odgovarja po svoje: življenje je brez smisla (vsaj za »vesoljno praznino«). Ampak naša individualnost je pomembna sama po sebi: opravičuje samo sebe.

V čem je Bergmanova posebnost? — Bergman je dramatik. Razsoja šele na koncu. Najprej postavi dve različni naravi — viteza in Jönsa — drugega ob drugem in prikaže njune doživljanje, dokler jih smrt na koncu ne strne v isto usodo. Lahko se odločimo za vitezovo, lahko za Jönsovo pot: pa se vendar nismo izrekli niti za Bergmana niti proti Bergmanu. Niti ena od teh poti ni taka, da bi se dalo priseči nanjo. Vendar: izhod, ki ga poetično-optimistično nakazuje rešitev igralčeve družine — je po svoje iluzija. Je morda nekaka tolažba za občinstvo (ki ga film že tako ali tako dovolj pretrese), morda pa tudi za Bergmana. A prav dejstvo, da ta družina preživi, da je pot — in sicer pot v pristnosti — utemelji film.

II

Bergman je gledališki človek. Ostro loči med resničnim in navideznim. Igra se. Za zakrivanje neurejenega sveta je vitezu potrebna podzavest. Prav tako, kot je treba izraziti strah in ogorčenje Jönsa, tega svobodnega človeka. Zato pač Bergman razumsko postavi dogajanje v ustrezno sfero: takoj v začetku nas kot v kaki kriminalki spravi v skrb za vitezovo življenje. Ta skrb do konca ne poneha. Temu se pridruži kuga, nerazumljiva, usodna — proti njej se ni mogoče boriti. Pa črna fatalnost bičarjev, pa izumrla vas, pa gozd in nevihta . . . in posebej brezsmiselna usoda deklíce, ki bo, obtožena čarovništva, zgorela, vitez pa je ne more rešiti — saj se ne spleča, izmučili so jo že skoraj do smrti. Prav isto je, ko doktor Raval (ki je viteza nagovoril, da je šel h križarjem), zdaj pa ropa mrtvece, umre za kugo: in mu ne dajo niti vode — bilo bi neumno.

Kolikor globlje smo v svetu čustev — tem bolj smo si podobni. Pri tem filmu ne moremo govoriti o značajih, družbi, morali — in iz tega izvajati te ali one zaključke. Če bi zgodbo obnovili prav banalno, bi lahko rekli: vidimo, kako se več ljudi, ki ne pazijo na higieno, nalezje kuge in umre. Iz te preproste zgodbe je sestavil Bergman kopico drobnih konfliktov in epizod. To so prijetne konvencionalnosti: Jofove vizije — Miina trezna zaspanost; pretep v krčmi; razgovor o ženskah med prevaranim kovačem in Jönsom; prepir med kovačem in zapeljivcem; itd. Dogajanje poteka v splošnih, utrjenih okvirih, učinkovati mora, zato pa mora biti preprosto, razumljivo, mora biti klasično. Drugače pa je seveda takrat, kadar trčimo na smrt: dialog, ki je bil ves čas prijetno duhovit, postane še nekaj več.

V spominu nam ostanejo daljši posnetki veliko jasneje kot pa kratki in raztrgani: vendar, če je kamera statična, si režiser jemlje montažo, osnovno izrazno sredstvo. Bergman pa združi dve ali celo tri slike v eni. Vedno računa z globino in postavi v eno globino npr. viteza in smrt s šahom, zadaj pa Jofovo družino. Ali pa postavlja v ozadje konje: konji so v tem filmu grozljiva elementarna bitja. Démoni. — S tem načinom komponiranja slike ubije dve muhi na en mah; trajen patetičen učinek na gledalca pa možnost montaže.

Igra je stilizirana, kot se spodobi za srednjeveški misterij, in nenavadno izbrušena. Bergman je popoln avtokrat: a vendar preseneča, kako jasno in dosledno sledijo igralci njegovi čisto osebni predstavi o tem ali drugem liku, ko se v nekaterih trenutkih razlikujejo samo za las, pa se le razlikujejo. Odlična je maska smrti: starikav, prehlajen možki.

Presenetljivo je, kako je Bergman iz čisto navadnih, že skoraj zaprašenih stvari z zbrušeno formo ustvaril ne samo enkratno, ampak tudi »novo« umetnino. Vse te navadne značaje, navadne konflikte in navadne dogodke in misli je združil v nekaj, kar še nikoli ni bilo tako povedano.

Clovek se upira misli na smrt. Tudi mi. In besede duhovnika, ki vpije, da bomo morda že jutri, morda že to uro mrtvi, so edini del filma, ki izzveni v prazno (morda namenoma). Nihče ne verjame, da bo umrl. Tudi filmu se skušamo izogniti: ni nam lahko pri srcu, ko ga le moramo doživeti. Tako zabredemo v nekaj, kar je v gledališču pravzaprav že preživeto in kar v sami zgodbi niti ni direktno izvedeno (saj je naše sočutje dokaj splošno) — zabredemo v katastrofo. Bergman nam celo proti naši volji odpira oči za lepo stran življenja: za ljubezen, za umetnost. S filmom, ki ni samo izraz nečesa, ampak je skoraj orodje, nam gradi ali pa ruši svet iluzij.

prah in pepel

POLJSKA KINEMATOGRAFIJA PRED WAJDO

Povojna poljska kinematografija je našla svojo srž kultivirane izpovednosti v ljudski tragiki in usodnosti, poplemeniteni z dokončno osveščenostjo tako naroda kot posameznika. Tisto, kar je ostalo po letu 1945, po šestih letih izčrpanega upiranja smrti, oblikovani s pomočjo nemškega sadizma, je dobilo v poljski varianti sedme umetnosti dimenzije simboličnega vrednotenja ŽIVLJENJA prav zaradi prepotankega poznavanja SMRTI v vseh možnih in izmišljenih oblikah, za dvajseto stoletje vsekakor skrajne sramotnih, za napredni intelektualni humanizem upravičeno žaljivih. Eksistenca zgodnjega, povojnega poljskega filma je navezana še na patriotične in humanistične želje ustvarjalcev prenesti na filmsko platno tragedijo ali navdušenje množice. V prvih poljskih filmih spoznamo anonimnega junaka sredi množice, da bi postal kasneje ta anonimni junak — množica sama. Film Wande Jakubowske Poslednja etapa je prva, zrela demonstracija prizadetega naroda zoper sleherni od-

vzem človeških pravic in svobode, zoper konkretno smrt v konkretnem koncentracijskem taborišču. Tu je usoda Poljaka še močno povezana z usodo drugih evropskih narodov, toda kmalu je njegova usoda postala v kinematografiji pa tudi v literaturi kategorija zase, čedalje bolj tragično izjemna, demografsko in politično pogojena, dokler slednjič ni dobila vrednost mita, ki ga je bilo treba upoštevati in ceniti, da bi ga lahko nekaj let kasneje zavrgli in demantirali.

Sprva je bila proizvodnja poljskih igranih filmov zelo skromna: 1947. leta dva filma, 1948. leta trije filmi, 1949. leta trije filmi, 1950. leta štiri filmi, 1951. leta trije filmi, 1952. leta štiri filmi, 1953. leta trije filmi, 1954. leta deset filmov; od prvega povojnega filma *Prepovedane pesmi* (1947) je moralo miniti pet let bolj ali manj daltonističnega gledanja, iskanja in razčiščevanja političnih in moralno-etičnih shematizmov, da so se lahko po letu 1950 pojavili trije ustvarjalci sodobnejšega filmskega izraza in konkretnije, poetično-realistične miselnosti. Jerzy Kawalerowicz je s *Celulozo* (1954) prikazal resnična, trideseta leta. Jan Ribkowski je v filmu *Avtobus odpelje ob 6.20* (1954) orisal atmosfero majhnega podeželskega mesteca, kjer čas mineva s hitrostjo odsluženega cirkuškega vrtiljaka. Temu mestecu, potisnjenemu na stranski tir socialističnega realizma, ko je na ulicah, nad glavami državljanov, dominiral politični transparent in so bili mitingi sredstva za kulturne in politične opredelitve, je režiser Aleksander Ford s filmom *Petorica iz Barske ulice* (1954) postavil nasproti tezo o varšavski ulici huliganov, o ulici nove konverzacije simbolov, ulice, ki je morala zamenjati starše in šolo in je lahko nudila dvomljiva prijateljstva in spopade z miličniki. Poljski film se ni več bal prozaične resničnosti v času obnove — tudi v najbolj trivialnih scenah še vedno osiromašenega življenja je skušal najti košček Chopinove romantike za novega človeka: zataknil mu je v gumbnico rdeči cvet in prenesel intelektualni kabaret na ulico — s tem in tako je hotel nadaljevati pretrgano nit nacionalne konvencije. Toda poljski filmski konvencionalizem je imel v sebi škodljivo zlo črno-bele interpretacije nekaterih sodobnih in aktualnih dilem socialistične družbe. Vendar se je takšna dvobarvna interpretacija v poljskem filmu vlekla samo do 1956. leta, ko je prišlo do intelektualne eksplozije v dokumentarnem filmu, torej na področju, kamor igrani film ni mogel in si tudi upal ni. V tako imenovanem WFD (*Proizvodnja dokumentar-*

nih filmov) je v 1956. letu nastala vrsta filmskih zapisov, ki so s črno-belega interpretacijskega prapora opustili belo barvo in se izpovedali enostransko, obtožujoče. »Črna serija« je nosila izostren čut za pomanjkljivosti in napake družbenega sistema. Film režiserjev Bossaka in Brzozowskega Varšava 56 je članom poljskega **Sejma** pokazal resnično pomanjkanje stanovanj in razmere, v katerih žive stanovalci v bombardiranih hišah sredi mesta: film Włodzimierza Borowika Paragraf nič je spregovoril o varšavski prostituciji na itako tragično osupljiv način, da se je ob tem zganila gotovo vsa poljska javnost. Kalvarija Hoffmana in Skorzevskega je dobila priznanje odličnega velikonočnega, romarskega dokumenta šele letos, medtem ko je bil film mladih navdušencev iz Lodža Konec noči prepovedan. Ker je imel film v resnici zbanaliziran scenarij in je bil bolj podoben filmski reportaži, se je pozornost filmskih delavcev usmerila v intelektualizacijo filmskih stvaritev. Umetniški dialog Andrzeja Munka in Jerzyja Stefana Stawinskega je poljski film dvignil na raven zanimive, intelektualne izpovedi (Človek na torzu). Iskati pravo podobo Poljske nje pomenilo obenem izdelati svojo estetsko vrednotenje življenja. Stil poljskega filma naj bi bil v odnosu med igralcem in resnico, med interpretom resnice in resničnostjo samo. Toda konflikt je nastal ob vprašanju, komu so filmi namenjeni: intelektualcem ali lumpenproletariatu. Kontakt z resničnostjo sta skušala poiskati pisatelj Marek Hlasko (Petelini) in Stanislaw Dygat (Slovo) ter režiserja Stanislaw Lenartowicz in Wojciech Has.

Prvenec režiserja Bogdana Porembe Mesečniki je bolj ugajal nezahtevni gledalcem, govoril pa je o poljskih huliganih. Scenarij za film je napisal sociolog, ki ga je bolj kot filmska zgodba zanimala analiza pojava, o katerem se je na veliko pisalo (Hudič, Leopold Tyrmand), govorilo pa tudi pozitivno ukrepalo. Film je zašel v melodramo in to je bolj ali manj očitno za večino filmov, ki so nastajali v naslednjih treh letih, nekako do 1959. V tem času so časopisi, tako priljubljeni sopotniki poljskega bralca, lansirali serijo idealov, ki se je še vedno navezovala na pravkar minulo zgodovino. Spor o tem, ali je bila varšavska vstaja politična nujnost ali neumnost, je kmalu prerasel v legendo in legenda se je kaj hitro sprevrgla v poljski kompleks: nastali so tako imenovani »akovski filmi« in bilo je čedalje bolj očitno povzdigovanje AK. V takšno, dokaj mučno in živčno razpoloženje je najprej posegel pisatelj Bohdan Czeszko, ki je jasno izpovedal pot AL in ustrezno označil pripadnike AK. Mladi režiser Andrzej Wajda je po njegovem tekstu naredil film POKOLENJE, film o dveh bratih Bergow, o njunem sodelovanju z Nemci in kasneje s pripadniki AK. Od tod naprej se je poljska kinematografija odločno premaknila v levo in vstop Andrzeja Wajda v filmsko proizvodnjo pomeni svež in do-

sleden spopad z zastarelo miselnostjo in zaslepljeno politično opredelitvijo precejšnjega števila Poljakov.

POLJSKA KINEMATOGRAFIJA IN WAJDA

Filmski opus Andrzeja Wajda je v poljskem umetniškem, kulturnem in intelektualnem prostoru odpečatil individualno nagnjenje k vizionarskemu predstavljanju sveta in njegovih protagonistov. Posploševanje čustev in vsakršnih opredelitev mu je najbolj ustrezno sredstvo za upodabljanje življenja množice: njegovi filmi so kot moderni gobelini, ki jih je znal prenesti iz wawelskega gradu in njegovih dvoran v moderne kino dvorane. Poleg Munka in Kawalerowicza je najmočnejši filmski ustvarjalec petdesetih let in znova se je povzpел lani, s filmom Prah in pepel. Ves ta čas je poznal samo eno ustvarjalno barvo na svoji kreativni paleti: problem nacionalnega kompleksa. In skoraj vselej so bili nosilci in oznanjevalci tega kompleksa mladi ljudje, ki so skušali odkriti v sebi in zunaj sebe svet novih človeških kategorij, pa so morali prej umreti. Bili so in so še vedno priče velikih zgodovinskih manifestacij, v katerih so sodelovali in še sodelujejo spontano in z določenim idealizmom, njihovim letom in intelektualni osveščenosti primerim. Od junakov Stacha in Jaše Krone v Pokolenju (1955) pa do Rafala in Krzysztofa v Prahu in pepelu (1965) je predstavil galerijo dvajsetletnikov, ki so jih zgodovinska dejstva prisilila k prezgodnji politični opredelitvi in akciji. Svoj življenjski smisel so odkrivali v nenaravnih okolinostih in prihajali iz njih bodisi kot lažni, povečevani heroji, bodisi kot cinični in zagrenjeni nosilci partijske zavesti.

Že v svojem prvem filmu Pokolenje je Wajda ustvaril zelo individualni svet, v katerem so se kot v zadušljivi protoplazmi vojnega časa premikale monolitno zgrajene osebnosti, ki so nosile v očeh in izpričevale z dejanji nevsakdanjo vizijo sveta, romantično vizijo lastne in nacionalne eksistence. Njegov junak Jaš Krone se sprva hoče izolirati pred vojno, toda živčnost in nervoznost ga prisilita, da ubije nemškega vojaka in se tako zaplete v žice vojnega mehanizma, ki ga ugonobijo. Drugi junak, Stach, je mlad proletarec, ki jemlje življenjske opredelitve hladnokrvno in možato: oba igralska profila lahko ponovno srečamo že čez dve leti v Kanalu (1957), kjer se nam predstavi lik tragičnega junaka kot nujna potreba v ravnovesju s pričakovanjem poljskih gledalcev, ki so tako dobili hrano za preživljanje in totemiziranje lastnega, poljskega kompleksa vsega tragičnega.

Res je: Andrzej Wajda si svojih filmskih junakov ni izmislil. Preizkušene v širokem krogu bralcev in literarne kritike jih je poiskal v romanih Czeszka, Stawinskega, Andrzejewskega, Żukrowskega, Brandysa in Żeromskega. Ne glede na to, da so bile to literarne,

torej besedne formulacije določenega življenjskega obdobja poljskega ljudstva, jih je preoblikoval v lastno interpretacijo filmske zgodbe. Kakor francoski pisatelj in režiser Alain Robbe-Grillet, tako je tudi Wajda mnenja, »da je roman — roman, torej pisana beseda. Če ga hoče kdo prenesti na filmsko platno, mora praktično spremeniti vse — celo zgodbo. Strinjam se s tem, da mora filmski ustvarjalec upoštevati osnovno idejo romana ali zgodbe, če hoče, da ga inspirira. Vendar pa pri tem ne sme biti preveč zasljepljen od literarne stvaritve. Ustvariti mora novo umetnino, pri čemer mu mora roman služiti za izhodišče.«

Wajda je v romanu skoraj vedno zanimal tisti višek literarne konstrukcije, ko se mlad človek znajde na križišču lastnih zmogljivosti in opredelitev, ko sta v življenjski preizkušnji njegov značaj pa tudi človečnost. Prelomnica njegovih želja in zmožnosti v danem trenutku je potemtakem najbolj raziskano področje avtorjevega poznavanja življenja: iz tega psihološkega in moralnega atributa naj bi izšel takšen junak, kakršnega pozna sodobna evropska literatura, torej junak s herojskim emblemom, ki sta mu ga nadela tako Malraux kot Sartre.

Sicer se pa Wajda ni preveč mehanično loteval snemanja filmov z omenjeno izhodiščno dilemo: to, kar ga je predvsem zanimalo, je bilo življenje in smrt njegovih junakov, ali točneje — kratko življenjsko obdobje pred smrtjo. Njegovi junaki so fiksirani s kamero v trenutku, ko so obenem zaznamovani tudi s smrtjo kot edino mogočim smislom lastnih teženj. Nekakšna neotipljiva nervoznost, poetična melanholija, neuresničena ljubezenska slast — vse to spremlja Wajdovega junaka do neizbežnega, tragičnega konca, ki je skoraj vedno determiniran s svetlobnim efektom, z zaprtimi ali odprtimi očmi. Pri tem je bila filozofska misel vselej jasno izpovedana: karkoli poljski človek stori, pa tudi če se s svojimi dejanji povzpne na pedestal heroizma, vse je jalovo, saj skoraj vedno vodi v smrt. Sleherno žrtvovanje življenja je nesmiselno, takšna je pač usoda! Wajdov junak v Lotni (1959) živi ves čas v nekakšnem transu: v vojno, ki se je pravkar začela — 1939 — se odpravlja kot na piknik . . . in umre, ko ščiti konja pred bombami, ne da bi imel še toliko časa, da bi se ovedel, odprl oči in se zazrl resnici v obraz.

Tudi poljski partizani, ki se znajdejo v realistični inačici Dantejevega pekla dvajsetega stoletja, v varšavskih kanalih, se ne zavedajo brezizhodnosti svojega položaja in ko Korab umira z zaprtimi očmi v naročju lepe Stokrotke, pač ne vidi železnih palic, ki ga tako in tako ločujejo od zunanjega, resničnega sveta. A ko je mladi Žid Samson skrit v kletki in ga varuje mlado dekle, zaljubljeno vanj, se ves bolan odpravi na ulico, svetlobi naproti, ki toliko da ga ne vrže na tla in izda . . . Slep je tudi Rafal na koncu filma, od bleščečega se snega in razočaranja nad nesmiselnim umi-

ranjem za človeka, ki je prav tedaj hitel mimo njega poražen in osamljen ...

V Kanalu, predvsem pa v filmu *Pepel in diamant* (1958), je zelo viden Wajdov tragični heroizem, s kakršnim je obdan Maciek Chelmicki. To je v bistvu žalosten mladenič, v katerem se pretaka vojna histerija, ki mu ne dopušča strpnega pogleda na stvari okrog sebe, in še preden se zave svoje nesmiselne likvidacije sekretarja partije, Szczuke, umre na smetišču.

Svojih junakov Wajda niti ne pomiluje niti ne rehabilitira, še manj nam skuša obrazložiti, zakaj so prav takšni in ne recimo boljši ali še slabši. Nikakršnega osebnega vzpona jim ne privošči in tlači jih v zemljo, ko da ne bi bili ljudje, marveč leseni piloti. Postavlja jih v kruta, naturalistična nasprotja in končuje filme tragično, vendar s konkretnim simbolom. Posamezni prizori v njegovih filmih se nam zdijo neresnični, fantastični, bolj podobni fatamorgani našega stoletja kot realnim možnostim vsakdanjega življenja. To je Kafkov svet, postavljen narobe. Pisanje zmešanega podzemnika v varšavskih kanalih je groteskno, vendar je to kljub vsemu živi Orfej našega časa: zabijanje visokega, lesenega zidu okrog varšavskega geta in simbolični leseni križ, pred njim pa nemški vojak, mar je to podoba Jeruzalema iz biblije ali genocid?!

Andrzej Wajda je sicer baročni pevec našega časa, toda nekateri »verziki« njegove filmske pesnitve segajo v svet moderne kristalizacije vsega, kar je že zdavnaj preraslo lastnino poljske in evropske kulture in postalo univerzalno.

Njegovo iskanje »trajne poljske duše« se je skondenziralo v iskanje vrednot današnjega človeka, saj je usoda Poljaka v marsičem tudi usoda vsakega izmed nas, ki smo v hrušču in trušču vsakodnevnega standarda zgubili nedoločne zvoke novega Orfeja, tako da nam ni več jasno, ali še gremo za njegovim glasom in kam nas vodi: v kolektivno atomsko smrt ali v seznam smrtnih nesreč na modernih avtomobilskih cestah. Izbor je skromen, tragičnost tembolj upravičena.

VSEBINA FILMA PRAH IN PEPEL

Zgodovinski roman poljskega pisatelja Štefana Žeromskega PRAH IN PEPEL je postavil svoje junake v leto 1798 ter jih povezal ne le s tragično usodo poljske dežele, marveč jih je prikazal v vseh krajih Evrope, kako nesmiselno prelivajo kri in krvavijo za tuje osvajalske cilje in nedosegljive ideale. Prvi junak, knez Gintult, mladi poljski aristokrat, je v lastno veselje in zabavo prepotoval vso Evropo, dokler ni srečal na italijanski cesti skupine tujih vojakov. Bili so oblečeni v poljske uniforme in prepevali so pesem »Poljska še ni premagana«. To ga je zelo pretreslo in takoj se od-

pravi v domovino. Poljsko, ležečo med Rusijo, Prusijo in Avstrijo, je takrat prekrival globok sneg. Kulik je drvel čez zasneženo planjavo proti domačiji Olbromskih. Sin, Rafal Olbromski, je tukaj spoznal Heleno in se vanjo zaljubil. Na konju jo spremlja domov in ko se ponoči vrača, ga napadejo volkovi in mu raztrgajo konja. Zaradi tega ga oče spodi od hiše in Rafal odide k starejšemu bratu Piotru, ki živi življenje osamljenega in bolnega vojaka. Nekega dne obišče Piotr knez Gintult, med obujanjem spominov na domoljubne čase pa knez med dvobojem ubije Piotra, osamljenega Rafala pa vzame s seboj na svoje posestvo. Kmalu mora knez v Varšavo in Rafal ga spremlja. V prestolnici se sreča z nekdanjim sošolcem Krzysztofom Cedrom in ta ga uvede v aristokratski krog kneza Jozefa Poniatowskega. Rafal je kmalu sprejet v prostozidarsko ložo. Med sprejemno ceremonijo spozna Rafal v eni izmed članic Heleno, ki je postala ta čas žena velikega mojstra lože. Med njima znova vzplamti ljubezen. Zapustita Varšavo in med skalovjem ju napadejo avstrijski vojaki: Heleno onečastijo in vržejo v prepad. Cedro, ki se je vračal z Dunaja, najde Rafala v čustveni otipelosti.

Tisti čas je začel svoj zgodovinski pohod Napoleon, ki je hotel rešiti tudi »poljsko vprašanje«. Cedro pripelje svojega prijatelja na očetov dom. Nekoč zaide k njim berač, poljski veteran in invalid, ki mladima prijateljema pripoveduje o okrutnosti vojnih spopadov v San Domingu, kjer so poljski vojaki pod Napoleonovim poveljstvom drastično pobili domačine, črnce.

Cedro in Rafal osedlata konje in se odpravita proti meji. Med potjo se ustavita pri gospe Olowski, v kateri Rafal prepozna Elzbieta, sestro kneza Gintulta: v eni noči postaneta ljubimca.

Prijatelja se razideta. Rafal se pridruži Jozefu Poniatowskemu, ki je postal novi poveljnik poljske armade pri Rašinu. Medtem je Cedro v Španiji, kjer se del poljske armade bori s španskim ljudstvom. Cedro sodeluje v bojih pri Saragossi. Kmalu zajame vojna tudi Poljsko. Rafal se bije pri Sandomierzu. Pri cerkvi sv. Janeza pa sreča kneza Gintulta, ki iz neznanih vzrokov brani cerkev, čeprav poljski general Sokolnicki zahteva, da cerkev razrušijo s topovskim ognjem. Rafal skuša knezu pomagati, kajti ta se sklicuje na prostozidarsko zakletvo, zato Sokolnicki ukaže, naj vojaki Rafala ustrelijo. Toda v silovitem napadu avstrijskih vojakov se Rafal potuhne in ostane živ. Zdaj mu je vojskovanja dovolj in vrne se domov. Oče je mrtev, hiša požgana, zato jo namerava obnoviti.

Prišlo je 1812. leto. Velika Napoleonova vojska se pomika proti Moskvi. Nekega dne prijaha Cedro na Rafalovo dvorišče in vabi Rafala na veliko vojaško ekspedicijo. Rafal se slednjič odloči in se pridruži vojnemu prijatelju in snubaču. Pred Moskvo se oba prijatelja za vselej razideta: Cedro se vrne domov kot spremljevalec poraženega Napoleona, Rafal ostane sam v snegu, slep.

O FILMU PRAH IN PEPEL

Samo v dveh primerih se je Andrzej Wajda lotil konkretnih filmskih tem, vezanih na naš čas (Nedolžni čarodeji, Ljubezen pri dvajsetih, poljska epizoda), v vseh drugih filmih je postavljaval svoje junake v vojno ali celo v bližnjo preteklost. To njegovo nagnjenje brskati po preteklosti je najbrž povezano z željo poiskati v zgodovini svojega naroda korenine tiste usodnosti, ki spremlja Poljake, predvsem pa poljsko inteligenco — katere precejšen del je bil vselej relativno snobovski — celo v današnje dni. Skoraj stopetdeset let neprestanega upiranja tako vzhodu kakor zahodu pred politično in nacionalno razkosanostjo je spremenilo poljski temperament v konstantno nezaupljivost, prepredeno z malodušnostjo, iz katere so se kdaj pa kdaj kakor otoki sredi morja dvignili monolitni intelektualni procesi ali spontane akcije polne revolucije.

Z odprtimi mejami na vse strani, neprestano cilj grabežnih križarskih pohodov srednjega, novega in najnovejšega veka, si je bila Poljska prisiljena omisliti imaginarni *deus ex machina* in ga javno obtožiti narodove nesreče, trpljenja in kompleksov. Osrednji povzročitelj, konkreten za večino Poljakov, pa ni bil noben izmišljeni bog-stroj, marveč neprestane vojne: vojne za časa Napoleona pa Prva svetovna vojna pa Druga z grenkimi detajli... Andrzej Wajda, ki je vsekakor doumel vzroke in posledice tragičnih dogodkov v poljski zgodovini, si je za izhodišče nekaterih svojih filmov izbral prav vojno: glavni junak v njegovih filmih Kanal, Prah in pepel in delno tudi Pepel in diamant je torej VOJNA.

Brali smo, da v času vojne muze počivajo: na Poljskem so se med boji inspirirale!

Mit glavnega junaka, ki je 1956. leta preplaval Poljsko, je dobil v Wajdovih filmih popolno zadoščenje. V okolju bojnih korelacij je bila smrt najbolj krut in tragičen zaključek življenja, v vojni ni šlo več za življenje posameznika ali za morebitne mrtve ideale, marsikdaj se je odločalo o življenju ali smrti celega naroda — dovolj spektakularno področje za režiserja, ki vidi prav v vojnah zlo za človeštvo. Močne barve vojaških dogodkov še mnogo let potem, ko je bilo orožje že odloženo, pritegnejo pozornost ljudi, ki bi želeli vojno podoživeti in potegniti iz nje nove filozofske, politične in etične vrednote.

Tako je Kanal film o skupini partizanov, s katerimi se je lahko gledalec ves čas istovetil: postal je eden izmed njih, njihove usode je deležen prav tako kot varšavskemu podzemlju prepuščeni partizanski odred, zapisan smrti. Pepel in diamant za razliko od Kanala prikazuje usodo posameznika: z njegovo usodo naj bi se istovetila množica.

V niansiranju obeh inačic: posameznik za množico, množica za posameznika, je Wajda dodal, tokrat ponovno, najbolj veličastno vizijo množice, torej vse Poljske, in skušal z njo zajeti usodo vsakega posameznika posebej. Prah in pepel je torej ponovna parabola

za že znano glorificiranje poljske množice, ki jo je v zadnjem filmu z dokajšnjim pogumom prikazal Wajda-mislec in Wajda-umetnik.

V poljskem tisku so mu mnogi očitali nepoznavanje zgodovinskih dejstev, nepravilno uporabljanje simbolov, predvsem pa kritiki niso mogli razumeti Wajde, zakaj je segel prav po Žeromskem, ki je po mnenju mnogih literarnih estotov neživljenjski avtor, poln naivnega idealizma, predvsem pa zgodovinsko zmoten in nabrekel.

Wajda se je lotil filmske realizacije z dokajšnjo solidnostjo in vse ideje zmote, ki so v filmu očitne, je pač treba pripisati pisateljevim spodrsrljajem: režiserju je šlo predvsem za kulturno interpretacijo vojnih dogodkov, v katerih so se odlikovali in izkravaveli trije mladi Poljaki — junaki romana in filma.

Kot filmski umetnik se je Wajda odločil za superfilm, ker se ni zavedal, da je takšen film skoraj vedno pravljica o nadljudeh. Takšna interpretacija človeških usod pa odvzema ljudem realne vrednosti — in že se znajdemo v svetu neresničnih junakov in njihovih junaštev. Sicer pa je bil skoraj vselej režiserjev način posredovati svojo vizijo sveta prej romantično in simbolistično kot realistično. Kljub temu da režiser ni HOTEL narediti »superspektakla«, v katerem bi bila zgodovina spremenjena v razkošen rekvizit ali podobna mimohodu zvezdnic, je NAREDIL filmsko panoramo, kakršno je potreboval, da je lahko izpovedal problem boja za svobodo. Kot filmski mislec je hotel naglasiti nesmiselnost življenja, in ne moremo se znebiti vtisa, da je skušal potegniti iz rok večine Poljakov tisto edino igralno karto, na kateri je vrisana poljska hrabrost in tisočletno junaštvo, ki je ohranilo Poljsko takšno, kakršna je, Poljake pa združila; zamenjati jo je želel z drugo karto, na katero je sam zapisal, da je sleherno junaštvo JALOVO.

Opisovanje poljskega kompleksa veličine je Wajda prikazal le zato, da ga je lahko razvrednotil.

Njegovi trije junaki — Rafal, Cedro in Gintult so v tej igri, imenovani Prah in pepel, zgubili, toda, kakor trdi Wajda, to ni njihova krivda — to je tragedija Poljske.

Prav Rafalova smrt na koncu filma, ki jo pisatelj ne predvideva, Wajda pa še potencira z junakovo slepoto in osamljenostjo sredi RUSKE zasnežene pokrajine, je ogorčila tisti del poljske javnosti, ki je videla v Rafalu — in ne v Cedru ali Gintultu — nosilca zdravega poljskega duha in pravega sinu nacionalne zgodovine, ki pa ga režiser žrtvuje (podobne polemike so bile tudi v našem tisku ob nekaterih jugoslovanskih partizanskih filmih, posnetih pred letom 1962!).

Wajda je samo še enkrat pokazal, da ljudje pač umirajo, narod pa lahko živi dalje ali: ideali hočejo žrtve in jih tudi dobijo.

V svoj idejni načrt je Wajda pritegnil enega najboljših filmskih snemalcev na Poljskem: Jerzyja Lipmana. Oba skupaj sta na nekaterih mestih dosegla izjemno vzdušje fotografije, kakršno lahko zasledimo na platnih Goye. Zopet drugod, kot na primer v retropektivnem prizoru Helenine smrti, pa sta oba zašla v ameriški kič,

tipičen za spektakle. Prizori bojnih spopadov so zasnovani široko, toda glede na dokumentarne filme iz zadnjih vojn, ali celo iz Konga in Vietnama, se nam zdijo množični prizori iz bitk pred stopetdesetimi leti bolj naivnemu igračkanju podobne slike kot dejanska oblika umiranja...

Mladi igralci, ki jim je Wajda zaupal osrednje vloge, so se potrudili in pod režiserjevo roko zaigrali korektno in dopadljivo.

Film je vsekakor veličastna freska časa, ki nam je delno znan tudi že iz drugih filmov: poljski aspekt verovanja v Napoleona je za nas dragocena dimenzija v poznavanju zgodovine, ki nam je dala Ilirsko provinco in oblike novega kulturnega življenja, pa čeprav samo za nekaj let.

Poljska kinematografija se je s filmom Prah in pepel predstavila na lanskem festivalu v Cannesu, toda film je ostal brez nagrad, ker Francozom najbrž še danes ni vseeno, kako kdo interpretira Napoleonov pohod na Rusijo! Pač zmota poljske kinematografije, ki se ne da več popraviti, razen če Wajda naredi boljši film od omenjenega.

Branko Šömen

Podatki o filmu

Originalni naslov:	Popioly
Scenarij po romanu:	Štefana Žeromskega —
Režiser:	Andrzej Wajda
Kamera:	Jerzy Lipman
Scenografija:	Anatol Radzionowicz
Glasba:	Andrzej Markowski
Kostumi:	Ewa Starowieyska, Jerzy Szeski
Konzultanti:	Direktor Narodnega muzeja Stanislaw Lorenz, namestnik direktorja Vojnega muzeja pplk. Czerwinski, mjr. Linder, gen. Michalski
Igralci:	Rafal — Daniel Olbrychski Cedro — Boguslaw Kierc Gintult — Piotr Wysocki Helena — Pola Raksa Elzbieta — Beata Tyszkiewicz Olbromski, oče — Wladyslaw Hancza Olbromska, mati — Jadwiga Andrzejewska Piotr, Rafalov brat — Jozef Duriasz Napoleon — Janusz Zakrzewski General Dombrowski — Gustav Lutkiewicz in drugi
Proizvodnja:	ZRF »Rytm« — 1965
Umetniški vodja:	Jan Rybkowski
Literarni vodja:	Jan Gerhard
Tehnika:	črno-bel, widescreen (cinemaskop)
Dolžina:	6400 m

magdalena, goljufica in krap

To so tri zgodbe o otrocih in za otroke. Pri tem je seveda treba pripomniti, da smo vsi vsaj deloma otroci.

Scenarij natančno in duhovito obdela tri dogodke: kako gre deklica prvič v šolo; kako si malo starejša deklica želi nove čevlje, pa zato skrrije stare — in tako ji mama pač mora kupiti nove; kako se deček igra s krapom, ki ga je kupil očka, in kaj vse se pri tem zgodi. Vsaka od teh zgodb ima svojo nit, ki nas pelje skozi neko prigodo. A tu ni nobenih problemov, dramatičnih konfliktov se scenarij namerno izogiba. Scenarij nima literarnih ambicij. In ker gre za otroški film, je to prav posebna prednost.

Kamera zelo lepo prikaže precej Prage. Kar mimogrede ustvari vzdušje. Vendar predvsem skrbno spremlja otroke, ne da bi kaj eksperimentirala; potrpežljivo sledi njihovim najbolj skritim kretnjam, pogledom itd. Od postelje in šolskih klopi v prvi do kopalnice v zadnji zgodbi.

Naloga režije je bila v prvi vrsti izbrati najpomembnejše trenutke iz zgodb: ker (razen morda v drugi zgodbi, ki je pa prav zato manj uspešna kot ostali dve) ni bila vezana na kako literaturo, je nastal zelo svoboden izbor prizorov. Kar je zanimivejše, je daljše. Kar je nenavadnejše, je podrobneje prikazano. Igra odraslih ni važna: odrasli so prikazani nekam odmaknjeno, nekam »veliki« so. Saj spremlja film dogajanje s stališča otrok. Igra otrok je priprav-

ljena, vódena. A tu pridemo do rezultata, ki so ga vsi ustvarjalci filma želeli in pripravljali: otroci sicer igrajo, a seveda ne znajo igrati kot odrasli. Ampak — znajo se igrati. Zato se pač gibajo čisto po svoje in kakor v igri doživijo vsak svojo zgodbo. Tako potisnejo pripravljeno igro na raven okvira svoje lastne igre — doživljanja.

Znajdemo se v otroškem svetu. Film postane skoraj eksperimentalno dokumentaren. In odkrijemo: kako težko si pravzaprav predstavljamo, da so otroci prav tako zapletena živa bitja, kot smo mi, in da so na svoji ravni prav tako, če ne še bolj, sposobni komplicirano delovati, doživljati, misliti. Prav zaradi tega je film zelo primeren tudi za »odrasle«.

Ne morem si kaj, da ne bi dodal še misli, ki morda ni v čisto neposredni zvezi s filmom: češki film se mnogo ukvarja z mladimi ljudmi. Tudi z otroki. Ali ni mogoče prav v današnjem svetu pot k mladim ljudem (in otrokom) ena redkih poti, ki pelje proč od iluzionistične patetike k pristnosti dogodkov in dragoceni individualnosti oseb? Ali ni toliko zapletenih miselno razumljivih, pa spet čisto nerazumljivih faktorjev, za umetnika vedno bolj zadnja možnost to, da obravnava življenje večjih ali manjših otrok?

Pri vsem ostalem — vedno me preseneti in navduši, če vidim film, delan z ljubeznijo.

to je fašizem

V zadnjih dvajsetih letih je v različnih krajih sveta nastalo precej filmov, dokumentarnih in igranih, ki so skušali bodisi predstaviti bodisi analizirati sociološki pojav našega stoletja — fašizem. Ta sprva samoživa doktrina in politična praksa Italije po prvi svetovni vojni, ki se je idejno inspirirala pri površnih kompilacijah francoskega filozofa Georgesa Sorela — ta se je zavzimal predvsem za oživiljanje političnih mitov — je kasneje postala osnova za Hitlerjev nacionalsocializem, ki se je v drugi svetovni vojni razširil na vso Evropo, za sabo pa pustil na milijone človeških trupel. Filmi, kot so *Mein Kampf* Erwina Leiserja, *Življenje Adolfa Hitlerja* Paula Rotha ali Bossakova impresionistična stvaritev *Requiem* za 500 tisoč mrtvih, so se osredotočili na idejno in filmsko jasno montažo avtentičnih posnetkov o vzponu Hitlerjevega doslednega militarizma, o vseh fazah druge svetovne vojne, njenih žrtvah in posledicah. Ondi že sam KVALITETNI IZBOR arhivskih posnetkov GOVORI o zgodovinskih dejstvih minule vojne. Vsem trem režiserjem je z materialom, ki so ga bili posneli Göbbelsovi snemalci za svoje potrebe, uspelo predstaviti vzlišča takratne politične klime, Hitlerjevih političnih in dipomatskih intrig, s katerimi je navdušil Nemce za novo vojno in krvavi dolg, ki ga je mimo Nemcev moralo plačati toliko narodov na svetu. Prav ta ogromna množica anonimnih človeških trupel, predstavljenih tudi v Rommovem filmu *TO JE FAŠIZEM*, je režiserjev pristop k delu, ki se zaradi mnogih humanističnih aspektov uvršča med najboljše stvaritve o reprodukciji fašizma in rekonstrukciji vzrokov ter posledic druge svetovne vojne, kakor tudi o

fašističnem pepelu, v katerem tli neofašizem še dalje, kot na primer Moisejev v Veliki Britaniji.

Rommov film *TO JE FAŠIZEM* je polemičen, kar se tiče nekompromisne analize fašizma, pri čemer je avtor skozi objektiv nemških filmskih snemalcev ter lastne presoje človekove eksistenčne vrednosti prišel do psiholoških, moralnih, estetskih, družbenih in političnih vrednotenih dialektične preobrazbe navadnega nemškega meščana v potencialnega fašističnega oprodo, v mehanični stroj za ubijanje.


Prav ta režiserjev polemični filmski in scenarijski komentar k arhivskim posnetkom iz časa nemških pohodov na vse strani sveta daje filmu dimenzijo izjemnih umetniških kvalit. Romm je v filmu več ko feljtonist in publicist: njegov vezni tekst je poetičen in duhovit obenem, montaža posnetkov pa polna asociacij, ki ne vrednotijo posredovane teme samo kot muzejsko preteklost, marveč dajejo filmu dimenzije nevsiljive, pa kljub temu svareče prihodnosti. Dvojno vrednost filmskega eseja — kar Rommov film gotovo je! — je potemtakem treba iskati tudi v dopolnilnih kadrih, posnetih s skrito kamero. Naravno obnašanje ljudi pred nemškimi kamerami in kamero Germana Lavrova je naravnost presenetljivo. Spomnimo se samo na tisti klasični prizor iz varšavskega geta, ko vojak pregleduje skupino otrok, ki morajo izza srajce in suknjičev stresti dobljeno ali nabrano korenje in druge poljske pridelke: otroci sploh niso pozorni na kamero — najbrž ni bila skrita! — ki je beležila njihovo razočaranje in spontano poslušnost ko je nagon za ohranitev življenja močnejši od sleherne prežeče filmske

kamere. In potlej vsi tisti prizori, ki nam predstavijo študente, čakajoče ne izide izpitov, nadržbnosti njihovih gestikulacij, prikrita nervoza pa napovedovalčev komentar, da ni dobro priti na izpit v novih čevljih — kasneje vidimo na tone obnošenih čevljev v oswiencinskem koncentracijskem taborišču. Ali pa tisti kadri, v katerih smo priče srečanj deklet s fanti, z njihovo skrbjo za sočloveka, ko jim popravljajo kravate — kasneje lahko vidimo Hitlerja, kako pozira pred ogedalom in kako si je omislil posebno držo rok in tako naprej in tako dalje.

Predvsem številne studiozne podrobnosti, katere je znal Romm zbrati v splet karakterističnih človeških teženj, pozerstva ali odnosa do ljudi in sveta, govorijo v filmu o nekem svetu, ki nas ne bi smel pustiti ravnodušne. Detajli iz zgodovine Tretjega Reicha so tako osupljivi, da gledamo film zdaj kot grozljivo vizijo sveta zdaj kot neresnično izmišljotino. Spomnimo se samo na pisanje in tiskanje knjige Mein Kampf, nacistične biblije tridesetih in štiridesetih let, ali Ducejevega govora, ki meji že na ceno klovnstvo.

Romm je s sodelavcema Majo Turowsko in Jurijem Haniutinom pripravljel film skoraj dve leti. Pri tem je Romm osebno pregledal milijon dvesto tisoč metrov arhivskih posnetkov, ostala člana ekipe pa nad dva milijona metrov.

Številni originalni posnetki, ki jih je Romm sprejel v svoj film, izjemna umetniška selekcija obsežnega gradiva, iz katerega bi lahko naredili več deset celovečernih dokumentarnih filmov, dajejo filmu vrednost dostojnega dokumenta o našem stoletju. Kajti ko nam Romm pripoveduje o vojni in smrti, se pravzaprav zavzema za življenje, kjer naj ne bi bilo prostora za nikakršno obliko fašizma. In prav to režiserjevo izhodišče, naslonjeno na sodobnega človeka, otroka, študentna, zaljubljeni par, pogovor starejših državljanov v parku, je tisti izjemni aspekt sovjetskega ustvarjalca ki ga s filmom TO JE FAŠIZEM spreminja iz navadnega režiserja-dokumentarista v angažiranega misleca in filmskega humanista.



FILM
KLUBI
ŠOLA

razvoj filmske vzgoje v avstriji

Ko je bila po vojni ponovno ustanovljena republika Avstrija, so naše kino dvorane preplavili filmi z zahoda in vzhoda. Razumljivo je, da je bila njihova vrednost zelo različna. Staro in mlado je nekaj časa privlačevalo vse novo in pa veselje ob neprestani spremembi. Sanjski svet je bil po nevarnih in pomanjkanja polnih vojnih letih tisti raj, ki je edini mogel izpolniti vse želje. Še posebno se mu je strastno predala mladina, ki je zaradi vojne postala labilna. Ugotovitve učiteljev v mestih so opozarjale na to, da so otroci ob nedeljah videli pogosto po dva filma, da so mladoletniki hodili tedensko tudi po štirikrat v kino in, da zaradi tega niso živeli v resničnem, temveč namišljenem svetu. Osnovnošolski učitelji so ugotavljali, da je bilo v ponedeljek najmlajše učence zelo težko pripraviti

lk učenju in da so se njihove misli mudile ob preprostih filmskih zgodbah. V vaških skupnostih in na različnih delovnih mestih je prišlo pogosto do sporov, ne le s samimi mladoletniki, ampak tudi z drugimi, ker je bil njihov pogled na svet zaradi pogostega gledanja površnih filmov tako neresničen, da so bili zelo nezadovoljni in so omalovaževali resnično znanje in pošteno delo.

Čprav je komisija za pregled filmov — ustanova, ki jo je poznala že prva republika — dovolila za prikazovanje otrokom in mladoletnim le del vseh predvajanih filmov, je trg takrat nudil tako množino filmov, da je vsak otrok mogel letno videti 50, mladoletnik nad 14 let okrog 150, vsakdo nad 16 let pa celo 450 do 500 filmov letno. Da je bilo med otroškimi filmi le kakšnih deset kvalitetnih, ni težko dokazati.

Od zveznega prosvetnega ministrstva pa do učiteljev, političnih strank, verskih skupnosti, vsi so spoznali, da je tu nujno potrebno usmerjanje, posebna vrsta vzgoje in čisto posebni ukrepi. Spoznanje, da prepovedi prej vzpodbujajo k dejanju, kot odvrtaajo od njega, je dalo vzpodbude za nova iskanja.

Pot je bila in je težavna

Prepovedi, ki na neki način čuva otroka in mladega človeka, ni moč opustiti, kajti še preveč je takih, ki imajo sicer pravico vzgajati, a se popolnoma neodgovorno predajajo željam mladoletnika. Zaradi tega sta nam bili na razpolago le dve poti: ena vodi v šolo, ki naj postopno gradi potrebno znanje na etičnem in estetskem področju. Druga pot pa vodi naravnost do potrošnika: v klubih in pdobnih skupnostih je mogoče z razpravljanjem pospeševati oblikovanje okusa. Tretja pot, pri kateri se obračamo na potrošnika z literaturo kar najbolj različne vrste, je še bolj negotova kot obe prejšnji. Vsaka od avstrijskih dežel si je dobila borcev za filmsko vzgojo med požrtvovalnimi pedagogi in sodelavci mladinskih oddelkov pri deželni vladi. Državni center za diapozitive in prosvetni film je poskušal z avstrijsko-francoskimi mladinskimi tabori, kjer so kazali pomembne filme iz proizvodnje okupacijskih sil in jih potem primerjali. V mnogih mestih, še posebno na Dunaju, so tekle priprave mnogih ustanov vzporedno. Polagoma se je izoblikovalo prepričanje, da lje treba učencem pokazati filme, ki so posebno vredni ogleda, in da se je treba z mladoletniki nad 16 let odkrito pogovoriti o filmu. Mladinski oddelek pri deželni vladi na Dunaju, mladinsko gledališče in državni center za diapozitive in prosvetni film so sprva delali ločeno, dokler se ni posrečilo težišča dela prenesti na mladinski oddelek pri deželni vladi. S tem smo dosegli koncentracijo in uskladitev vseh prizadevanj. Toda vse to je bilo še zunaj šolskega programa.

Najprej smo morali premagati zelo kritično točko. Posebno starejši pedagogi so bili namreč prepričani, da je lahko le prosvetni

film, to se pravi film, ki govori o ekspediciji, o kakšnem popotovanju ali filmano gledališko delo, vredno, da človek o njem govori. Tako mišljenje izvira še iz časov pred 1938, ko so delavske univerze priporočale kvalitetne prosvetne filme.

Po letu 1945 je postalo jasno, da je treba dogajanje v igranem filmu kritično ocenjevati in dokazati mlademu kot tudi odraslemu gledalcu, da na nas ne vpliva samo literatura, ampak toliko bolj gibljiva sika, da ne laže le tiskana črka, ampak še veliko bolj slika. Ko so v Avstrijo prišli italijanski neorealistični filmi, so ljudje, ki so se zanimali za film, ugotovili, da je moč soočiti umetnost in vsakdanji kič. »Prijatelji filma« so se zbrali, državne in privatne institucije so skušale z zaključenimi dijaškimi predstavami navdušiti učence in učitelje za filmsko umetnost. Toda bilo je še prezgodaj.

Močna vzpodbuda je prišla od novo ustanovljenih kulturnih inštitutov. Francoski filmski delavci igrajo tu vsekakor pomembno vlogo.

Medtem je postajala tudi literatura o filmu vedno številnejša. Izkušnje drugih dežel na filmskem področju in filmska teorija so se vedno bolj razširjale. — Najprej nas je vzpodbudila proizvodnja otroških filmov Mary Fieldove in pa nekaj francoskih kratkih filmov, tem so se pridružili pozneje ruski in češki otroški filmi.

Na lastno proizvodnjo otroških filmov smo mislili le kratek čas. Toda po nekaj poskusih se je pokazalo, da se ni izplačalo in da je bila koprodukcija z ostalimi nemško govorečimi področji iz več vzrokov nemogoča. Ostal nam je torej le en izhod. Morali smo pregledati vse, kar so nam ponudili, morali smo izbrati in s tem smo tudi podprli filmsko vzgojo ali boljše vzgojo dobrega okusa na področju izbora filmov.

S publikacijami, pripravljenimi po pedagoški in etični strani za starše, učitelje in vzgojitelje pa tudi za vse, ki jih je film zanimal, so poskušali prosvetno ministrstvo, oddelek za mladino pri deželni vladi na Dunaju, avstrijska katoliška in protestantska cerkev pa tudi druge organizacije kot na primer sindikati, partijska glasila in mladinske revije, posredovati filmskim obiskovalcem merila, ki bi pomagala pri izbiri filmov.

Vsa ta mnogoštevilna prizadevanja so dela le krajevno omejene uspehe, toda problemi so tako prišli vsaj v javnost. Vedno bolj so stopali v ospredje psihološki vidiki ocenjevanja.

Šele leta 1952 je prosvetno ministrstvo lahko razposlalo anketo o temi Mladina in igrani film, da bi tako uskladilo vse težnje, izkušnje in probleme in jih tudi legaliziralo. Šele takrat smo pravzaprav lahko začeli s poskusi na vseh starostnih stopnjah in po vseh vrstah šol, kar je doslej vzbujalo le nasmeh, in to, kar so do sedaj v šoli le trpeli, je bilo v njej končno tudi uzakonjeno.

Poleg praktičnih poskusov nas je zanimalo predvsem tisto, kar je bilo vsem skupno in pa bistvene razlike v odnosu do igranega

filma med otroki in mladostniki različne starosti in izobrazbe. Mladinski oddelek pri državni vladi na Dunaju je leta 1953 izvedel veliko anketo na vseh dunajskih osnovnih, nižjih, srednjih in strokovnih šolah. 20 000 veljavnih anketnih listov je potrdilo marsikatero psihološko spoznanje. Toda po drugi strani je bilo moč odkriti presenetljive stvari: tako na primer, da so navdušeni obiskovalci kina (ne tisti, ki so najbolj ekstremni) zelo aktivni tudi na drugih področjih, kot na primer na področju športa, gledališča, čitanja knjig in pri tehničnih spretnostih, da pa so med stalnimi obiskovalci kina mnogi taki, ki poleg šolskih obveznosti, kot se zdi, ne morejo ničesar drugega doseči. O tem je moč brati v naši brošuri.

Ko je bil končno led prebit in so se tudi med najvišjimi uradniki prosvetnega ministrstva našli moderno misleči predstojniki, so se kontakti med pedagogi v Avstriji sami vedno bolj utrjevali. Drug se je učil od drugega, skupina filmskih vzgojiteljev se je povečala, seminarji so podpirali to vrsto vzgoje. Tako se je leta 1962 posrečilo, da je bila filmska vzgoja sprejeta v nove učne načrte vseh šol v okviru splošne vzgoje o sredstvih javnega obveščanja, ki je medtem postala aktualna. To je bila nagrada za vsa naša prizadevanja. Seveda pa s tem še nismo na cilju in na koncu naše poti.

Problemi in težave

Filmska vzgoja je danes del splošne vzgoje o sredstvih javnega obveščanja; ukvarja se torej z vsemi mediji — radiom, televizijo in tiskom. Sodi k zaključeni splošni izobrazbi, o sredstvih, ki nas oblikujejo, obveščajo in zabavajo in o tem, kako naj pravilno ravnamo z njimi.

Trije problemi so še prav posebno važni: učenec, učitelj in audiovizualni material.

O učencu: Zaradi dolgoletnih praktičnih poskusov in izkušenj danes vemo, kaj, koga in kdaj zanima. Celo metodo, še posebno pa zmožnost sprejemanja, je moč določiti v skladu s starostjo in izobrazbo. Naš namen je otroka od osmega leta starosti dalje seznanjati s filmi, ki so njegovi starosti primerni. Od začetnih pogovorov o filmu kot celoti prehajamo počasi na posameznosti in posebnosti filmskega jezika in tako se korak za korakom pridružujejo etičnim in logičnim pojmom estetski in specifično filmski pojmi. Namen je, da bi bil tudi štirinajstleten mladostnik zmožen ločiti obrtno in vsebinsko neoporečen film od cenenega komercialnega filma. Pri tem se zavedamo, da to znanje ne preprečuje mladostniku, da bi si tak slab film ogledal: na vsak način pa negativni vpliv ne bo tako močan kot pri mladostniku, ki o tem nikoli ni razmišljal. Zdi se nam tudi, da je filmska vzgoja nujna prva stopnja televizijske vzgoje. Ne le zato, ker pogosto kažejo igrane filme, temveč

zato, ker televizija na nas še bolj čustveno vpliva kot igran film, čeprav gotovo pogosto čisto slučajno.

O učitelju: To je še vedno velik problem. Poleg skupine navdušenih filmskih vzgojiteljev, ki jih leto za letom pomnožuje mlada generacija, stojijo mnogi kolegi ob strani in delajo le toliko, da zadostijo zakonskim zahtevam in zelo neradi opuščajo svoje pred-sodke, ki jih imajo do filma. Ni lahko prepričati tako skupino o nasprotnem. Filmu hočejo dati veljavo pri pouku le toliko, kolikor ga uporabljajo kot optično akustično učno sredstvo in vse drugo se jim zdi le izguba časa. Za tiste pedagoge pa, ki so se v različnih seminarjih seznanili s filmom in se na tem področju tudi izobraževali, se je pokazalo, da so na seminarjih marsikaj pridobili, kar so lahko uporabili pri pouku, še posebej pa posredovali svojim učencem.

O materialu: Na začetku je bilo težko preskrbeti primeren material. Prvič je bilo to finančno vprašanje in drugič izredno zapleten pravni trgovski problem. Filmska industrija dolga leta ni pokazala niti najmanjšega zanimanja za naše napore. Šele sčasoma so spoznali, da je mogoče na tak način popularizirati kaj dobrega. V zadnjih letih se je pokazalo, da so na primer diapozitivi smiselni in nazorni, kadar spadajo k filmu, ki ga moremo tudi pokazati. Mnogo bolj učinkovito je, kadar je moč razložiti film s filmom. Pokazalo se je tudi, da primeri iz filmov, ki so navduševali pred petimi leti, danes ne navdušujejo več ne nas ne publike. Poleg nekaterih že standardnih serij in standardnih primerov iz filmov, kot so na primer scene na stopnicah iz Križarke Potemkin za primer dramatične montaže, ves drugi material zastari in treba je težiti za tem, da v skladu z okusom časa, kateremu smo tudi mi podložni, iščemo vedno nove primere za določene pojme v filmski umetnosti. Sprememba stila, že samo po letu 1945, nam to še preveč jasno kaže. Naj omenim ob robu, da k vsemu temu spadajo tudi pomembna organizacijska vprašanja in da je pogoj vsemu navdušenje in veselje do pedagoškega dela.

V Avstriji smo srečni, da lahko delamo po novih metodah in v zaščiti zakona, pa vendar moramo še zelo veliko napraviti.

Dr. Gertrude Behringer

(članica filmske delovne skupine
pri oddelku za mladino deželne vlade na Dunaju, učiteljica na
vzorni šoli pedagoškega inštituta občine Dunaj)

GRADIVO ZA POGOVOR

gradivo za pogovor, ki ga je pripravil
oddelek za mladino pri deželni vladi
na dunaju

deklica in vranec (lenka)

trapani (trpinčenje)

Priporočamo od desetega leta naprej.

Široko platno, črno-bel, 90 minut. Nagrade v Benetkah, Cannesu in Mar del Plati.

ČSSR 1961. Scenarij (in režija Karel Kachyna. Kamera Josef Il-lik. Glasba Jan Novak. Igrajo: Lenka — Jorga Kotrbova, mati — Zora Jiřakova, oče, vaški otroci (Lenkin prijatelj Rudo), kočijaž Brtak — Zdenek Jarolim, oskrbnik — Pavel Bartl, vranec Primus.

Snov: Deklici Lenki se posreči rešiti vranca Primusa iz rok njegovega mučitelja kočijaža Brtaka.

»Zgodba pa ima še globlji pomen,« pravi režiser Kachyna. »Je psihološka študija o zelo mladem dekletu. Lenka obnosi otroške čevlje in pod vplivom svojega doživljanja dozoreva v žensko.«

Možnosti uporabe: Materinščina: Veliki doživljaj mladega človeka; odnos podeželskih otrok do živali; Lenkine pustolovščine.

Filmska vzgoja: Fotografija in filmska montaža; vodstvo otrok in živali pred kamero.

Vsebina: Lenka, fantovsko dekletce, ki se veliko raje igra z dečki kot z deklicami, živi s svojimi starši v majhni vasi. Mati goji perutnino, oče je gorski vodnik.

Za počitnice pričakujejo teto iz Prage, ki naj bi Lenko vzela s seboj v mesto; dekletce dobi novo obleko in celo spodnje krilo.

Ko Lenka opazi, kako kočijaž Brtak ravna z vranцем Primusom, se prične konju približevati: hrani ga in mu daje piti. Kmalu se usmiljenje spremeni v ljubezen.

Do prvega prepira z materjo pride, ko Lenka v novi obleki češe konja. Zvečer vidi Lenka na televiziji film *Crin blanc* (Bela griva) in se tako zelo vživi v dečka, ki mu hočejo ugrabiti belca, da bruhne v jok.

Potem pa pride do nesreče: Primus zbolí za kóliko; da bi ozdravel, bi morali dolgo jahati na njem, toda konj ne pusti nikogar blizu. Ko pride živinozdravnik, vranca ne morejo nikjer najti. Takoj zasumijo, kdo ga je bil odpeljal.

Po brezupni ižeži najdejo oče, oskrbnik, živinozdravnik deklico in žrebca v gramozni jami, kjer dela oče. Lenka spi v bagerju, žrebec pa bedi nad njo.

Sedaj se vse srečno razvozla: Lenka sme skrbeti za vranca, teta pa odhaja sama nazaj v Prago.

Realizacija: Ta črno-beli film je fotografsko dovršen. Svet deklice Lenke stoji v središču dogajanja. Z deklíčine ravni riše kamera vaško okolje in prísrčni odnos do konja. To je poetični realizem, kjer pa prevladuje poezija.

Svetloba in senca poglobljata vtis pokrajine, kjer narava in tehnika živita ena poleg druge. Razumsko hladni mostovi se bočijo preko lesketajočih se vodnih površin.

Vodenje otrok pred kamero, še posebej vodenje deklice, je pravi vzor za vse filme z otroki. Deklica se giblje naravno in ljubko, na obrazu se ji zrcalijo resnična čustva. Ne moti je pametnjakarski tekst, ki ga morejo govoriti le odrasli. Lenka sme govoriti neposredno, prísrčno, celo grobó. Odrasli so le stranske osebe.

Za primer odlične montaže naj damo konec filma: Lenka stoji pri svojem Primusu, da bi branila vranca pred svetom, pred od-

raslimi; počasi se na dekličin obraz krade plašen smehlaj — in postaja zrcalo odraslih (Lenka stoji mahajoč na železniški postaji), vlak pelje mimo ograde za konje, kjer na ograji vise stare, raztrgane Lenkine telovadne copate... Brez besed vedo vsi gledalci, kaj se je in se bo še zgodilo. Nič ni odigranega ali celo povedanega do konca. Lenkin vstop v družbo, ki jo obdaja (teta, ki naj bi jo vzela s seboj v mesto, se je sama vrnila v Prago), nam postane razumljiv v jasnih, čudovito enostavnih podobah.

Zanimivo je, da je ta češki film uporabil enega najboljših francoskih filmov (Crin blanc), ki je deklicjo opogumil, da je odpeljala vranca. To je dokaz, da si je film tudi že na vzhodu pridobil mesto med filmskimi umetninami in da je češki film sposoben uporabiti tako umetnino za predlogo in vendarle ustvariti samostojen in ravno tako umetniško polnovreden film, ki pa vsebuje odgovor Lamorisseeu:

V svojem filmu Crin blanc (Bela griva) pripoveduje Francoz Lamorisse o ljubezni majhnega dečka do neukrotljivega divjega konja; ker je deček pripravljen žrtvovati vse, se tudi konj naveže nanj. Otrok in žival si odločno stojita nasproti z neusmiljenim svetom odraslih. Ko skušajo z vsemi sredstvi ujeti in ukrotiti žrebca, zajaha deček na njegovem hrbtu v morje in obadva zbežita v »deželo, kjer otroci in živali lahko v miru živijo skupaj«.

Ta Lamorisseov film je očarljivo lep in pesimističen: na tem svetu ni mesta za »nekoristno« prijateljstvo med dečkom in žrebcom. Karel Kachyna nam da v svojem filmu Deklica in vranec doživeti pozitivno verzijo te teme. Po oblikovni strani je film prvovrstno delo.

Omembe vreden je odnos med človekom in živaljo, kot ga prikazuje Kachyna v tem filmu.

Deklica in vranec ni prvi film, ki obravnava prijateljstvo mladega človeka do neke živali — toda ta je čisto poseben film. V tako imenovanih »filmih o živalih« podtikamo živalim pogosto človeške lastnosti, človeški način obnašanja in človeške motive ravnanja. Misleči, skoroda že govoreči konj Fury je zaradi dresure in trikov pri snemanju že davno postal človek v živalski podobi; pes Lessie je kaj pogosto najbolj razumen »človek« izmed vseh oseb, ki na-

stopajo v filmu obenem z njim; Disney pripravi s pomočjo montaže živali celo do tega, da igrajo dejanja, ki si jih je izmislil človek (Perryjeve pustolovščine). Filmi te zvrsti so nas pogosto navdušili in na mladino očitno zelo vplivali. Ne pozabimo pa, da niso pravični niti do človeka niti do živali; lažnivo prikazujejo nekakšen svet, v katerem so razlike med človekom in živaljo zabrisane in kjer so za vrsto značilne lastnosti in način obnašanja enostavno pomešani. Ljubezen do živali je eno, ljubezen do sočloveka pa drugo. Malikovalska ljubezen do psa, mačke ali ptiča kot jo lahko pogosto opazujemo pri samskih ljudeh, je le nadomestek; ni pravična do živali, saj vidi v njih le predmet.

Poročilo o izkušnjah: Film smo pokazali otrokom od 5. do 8. razreda osemletke.

Otroci 5. in 6. razreda (deset- do dvanajstletni) so dobili že takoj v začetku stik z Lenko in njenim prijateljem Rudom. Tudi dečkom je ugajalo neustrašeno dekletce, mali, zvesti prijatelj pa se jim je zdel preveč dobrodušen in spraševali so se, kaj se na koncu z dečkom zgodi. Dečki so bili tudi mnenja, da je Lenka veliko bolj ljubka v vsakdanjih oblekah in da so takšne nedeljske obleke zelo nepraktične. Nekaj pa se jim je zdelo zelo neverjetno: da je Lenka mogla spraviti konja iz hleva, ne da bi jo kdo slišal; da zna tako dobro zajahati; da ni nihče na posestvu že prej ničesar ukrenil proti konjevemu mučitelju. Deklice pa so stališče staršev znale bolje razumeti. Občudovalce so sicer Lenkin pogum, zdelo pa se jim je obenem zelo tvegano, da se je Lenka približala konju, in še celo zelo nepremišljeno, da je imela tako malo spoštovanja do lepe obleke. Na tej starostni stopnji je bilo čisto jasno videti, da dečke predvsem omreži pustolovsko dogajanje in da deklice bolj realno mislijo.

Za umetniško fotografijo so tudi otroci na tej starostni stopnji popolnoma dozreli. Zrcalna slika deklice, ki teče in poplesuje vzdolž potoka, jutranje vzdušje, ko čepi Lenka na ograji s krtačo v roki in čaka — to sta bila najprej imenovana vtisa. Še posebej izvirna se je otrokom zdela scena, v kateri Lenka ujeto ribo drži s prsti na nogi, in pa tista, v kateri Lenka z gugalnice na sejmu odkrije konja na pašniku.

Eden od osmih razredov (torej 14-letni), ki je videl film pred dvema letoma v originalu, torej neprevedeno verzijo, ni imel niti najmanjših težav pri gledanju filma, ker je v uvodu slišal kratko vsebino. Pri tem se je pokazalo, koliko je moč razbrati že iz slike in tona (šumi in glasba). Posebej so poudarjali, kako nas film na uspešen način seznanja s posameznimi osebami. Lenko predstavi sredi gruče dečkov, s katerimi tekmuje. — Konj divja skozi vas, kot bi ga kdo zasledoval, gosi se razprše in simbolizirajo strah pred nemirnim konjem. — Kočijaž teka najprej nemočno za njim, potem pa, ko konja obkrožijo avtomobili, izdivja svoj nemočni bes na njem.

Posebno posrečeno se jim je zdelo sosledje scen, ki so se odvijale med nakupom dveh steklenic piva in trenutkom, ko ju deklita razbije. Lenka poskakuje po eni nogi po gostilniških stopnicah navzdol. Človek se že trese za steklenici, pa vendar se nič ne zgodi. Potem z njima pleše po pesku, ju zelo nemarno postavi na tla, da bi splezala na streho; končno se celo skrivaj pelje na zapravljivčku in jo oplazi kočijažev bič, vendar se steklenicama nič ne zgodi. Šele potem ko si je ogledala novega oskrbnika in ko nihče več ne misli na to, da bi se steklenicama še moglo kaj pripetiti — takrat padeta in se razbijeta obe.

Slikovno lep prikaz stebra visoke napetosti in malega martinčka so imeli otroci za simbol Lenkinega notranjega preobrata. Prvič ujame živalco tako, kot je ujela ribo; drugič pa jo premaga sočutje z živaljo; ne bi je mogla več imeti ujete, podari ji svobodo, ko jo enostavno prepodi, kajti še predobro razume sedaj, kaj pomeni živeti v ujetništvu.

14-letni so označili film sicer za mladinski film, vendar so mestoma zelo živahno sodelovali vsak v skladu s svojim značajem. Ogorčeni so bili zaradi trpinčenja živali in veseli vsega, kar se je Lenki posrečilo napraviti — ravno tako kot mlajši gledalci. Ker so že poznali Lamorisseov film *Bela griva*, so ju kaj lahko primerjali in ugotovili, da ima novi film veliko bolj optimističen konec in da je zaradi tega veliko bolj prijeten kot francoski film, katerega konec je moč razlagati na različne načine. Še prav posebno naklonjenost je požela mati, kajti tudi tu so predvsem deklince dale

prav materinemu stališču in videle v njej dobrega tovariša, ki ima mnogo razumevanja za Lenko in ne pove vsega očetu. — 14-letnim dečkom je ugajalo samo po sebi razumljivo ravnanje deklice s konjem. Fantje so se jim pa zdeli preneumni; viteško Rudovo obnašanje jim je sicer ugajalo, vendar bi rajši videli, da bi nekoliko bolj sodeloval pri dogajanju.

Uvod v filmsko predstavo: 12-letno dekletce Lenka doživi godivščino z neukrotljivim konjem. Film nam pripoveduje, kako sklene z njim prijateljstvo, kako mu pomaga. Toda majhno pojasnilo moram še kljub temu dodati. V filmu vidi deklica Lenka na televiziji zgodbo o divjem belem konju, ki postane prijatelj majhnega dečka. Ko bi moral deček konja vrniti, zbeži z njim v morje in odplava s konjem. Tako boste boljše razumeli tudi sanje, v katerih Lenka meni, da je ona sama ta deček.

Kljub ideji, ki je že pogosto obdelana, pa je film vreden ogleda. Posebnost obstoji v tem, da je glavna igralka veliko bolj naravna, kot je to v filmih navada in drugič, da sta ga napravila posebno dober režiser in snemalec. Film je že samo oblikovno pravi užitek. Napraviti »lep« barvni film ni tako težko, toda šele pri črno-belem filmu se vidi, kaj zmore dobra kamera. Jasno je, da je tudi prehajanje scen ene v drugo — rez in montaža — v tem primeru resnično vredno upoštevanja.

Predlogi za začetek in za cilj razgovora ob filmu:

Začetek: Ali je bilo potrebno, da se je Lenka tako zelo zavzela za konja? (Pojasnimo filmsko pretvezo, ki motivira dejanje.) Kaj konj Lenki pomeni? (Opozorimo na pravljice, kjer so tudi vsi drugi manj pridni in obzirni, kot je junak sam.) Ali si lahko predstavljamo, da bi travnali kot Lenka? (Meje identifikacije z junakom, opozorimo na značilnosti podeželskega življenja. Omenimo spore s starši in ugotavljamo, kako bi mogli priti do boljšega razumevanja.)

Cilj: Naša junakinja ima dobre in slabe lastnosti; značaji drugih oseb se morajo podrediti dejanju.

Ne smemo ravnati slepo in nepremišljeno, čeprav gre za plemenito dejanje; beg bi se namreč lahko tudi nesrečno končal.

Čeprav je Lenka zelo pogumna in odločna, vendarle potrebuje pomoč ljudi, ki so okoli nje. Če ji Rudo ne bi bil pripravljen pomagati, če je mati ne bi tako ljubeče razumela in končno če je ne bi razumel tudi oče, ne bi mogla ničesar doseči.

Odllično sliko in montažo naj bi omenili vsaj v nekaterih primerih. Pri nekoliko bolj filmsko vzgojenih poslušalcih lahko spregovorimo tudi o glasbi kot dramaturškem elementu.

beležimo :

sklep krožka »mladina in sredstva družbenega obveščanja«

Na pedagoški akademiji dunajske nadškofije so uvedli nov obvezen predmet — pedagogika družbenega obveščanja.

S tem so na odgovornem mestu priznali dejstvo, da pedagogika ne more več brez besed gledati vpliva, ki ga imajo sredstva družbenega obveščanja na mladino. Obenem pa ta ukrep upošteva položaj učitelja, ki je z odlokom zveznega prosvetnega ministrstva kot tudi zaradi novih učnih načrtov dolžan pri pouku uporabljati ravno ta sredstva družbenega obveščanja.

Govori se, da bo ta tako zelo važni predmet na državni pedagoški akademiji na Dunaju le eden neobveznih predmetov.

Zaradi preobremenjenosti študentov se zdi krožku »Mladina in sredstva družbenega obveščanja« neodgovorno, da posredujemo to važno obliko izobrazbe kot neke vrste privesek in s tem silimo celo generacijo bodočih pedagogov, da si samostojno pridobi za svoje delo nujno potrebno znanje.

Krožek »Mladina in sredstva družbenega obveščanja« torej odklanja način proste izbire.

Noben pedagog, ki se zaveda svojih dolžnosti, ne more prevzeti odgovornosti do mladine s tem, ko bi prevzel vodstvo tega neobveznega predmeta.

Zato prosimo odgovorne, naj ponovno preudarijo svoje stališče v zvezi s tem vprašanjem in naj bodo z enoglasno pritrditvijo v pomoč odloku zveznega prosvetnega ministrstva in novemu učnemu načrtu.

TELEOBJEKTIV



novi klopčičev film



Po lepem uspehu s prvim celovečernim igranim filmom (Zgodba, ki je ni) je naš mladi režiser Matjaž Klopčič začel takoj pripravljati in nedavno končal snemanje svojega drugega celovečernega igranega filma Na papirnatih avionih. Tudi tokrat je sam avtor scenarija, ki obravnava ljubezen dveh mladih iz današnjega našega sveta. Film se deloma dogaja v Ljubljani, deloma pa sredi zime v naših gorah.

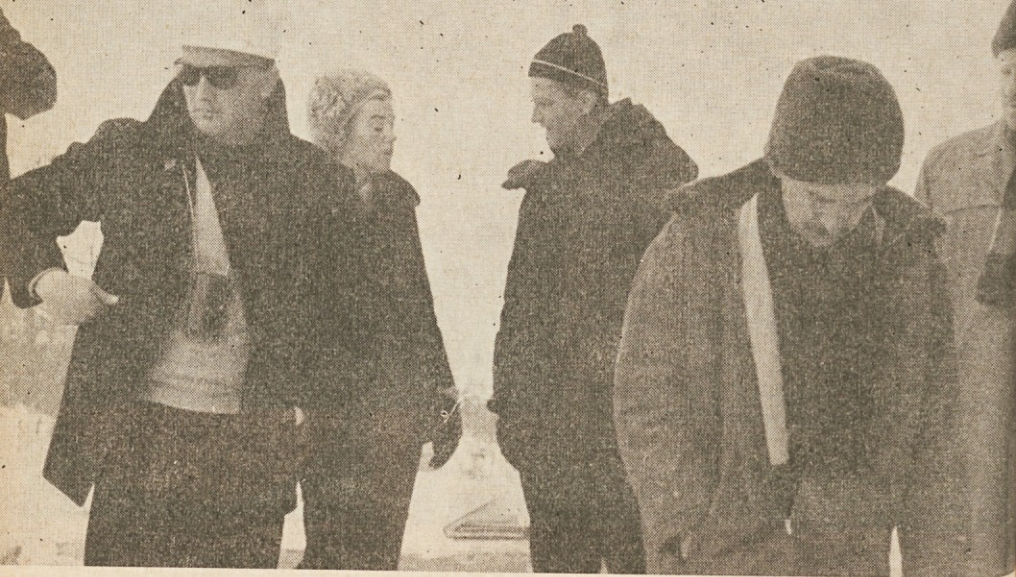
Zelo zanimiva je Klopčičeva odločitev — glavno moško vlogo je namreč zaupal Poldetu Bibiču, v katerem smo

že ob nekaterih njegovih filmskih epizodnih vlogah zaslužili nadarjenega in karakterno bogato niansiranega filmskega igralca. Tako pomeni drugi Klopčičev film nesporno zanimiv in pričakovanja vreden igralski debut v glavni vlogi. Njegova soigralka je že poznana Snežana Nikšič.

Kakor prvič je tudi tokrat direktor fotografije naš mojster Rudj Vavpotič, letošnji Prešernov nagrajenec. Film snema podjetje Viba film.

V slikovni reportaži prinašamo nekaj prizorov iz filma samega, pa tudi nekaj delovnih posnetkov z ekipo, režiserjem in glavnima igralcema.







KOT GOST EKRA NA

gordon hitchens govori o novem filmu, jugoslovanski proizvodnji in svobodi umetniškega ustvarjanja

Konec 1966. leta se je mudil v Jugoslaviji Gordon Hitchens, urednik časopisa Film Comment, filmski producent in režiser kratkih filmov (SUNDAY ON THE RIVER, DIXIE PARADISE), član mednarodnih žirij (Mannheim, Firenze) z nalogo, da bi pregledal jugoslovansko proizvodnjo in predlagal izbor filmov, ki bi jih prikazali 1967. v okviru velike manifestacije v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku.*

* Medtem je direktor Muzeja moderne umetnosti iz New Yorka gospod Vilard Van Dyck pregledal predloženi izbor in povabil k sodelovanju na newyorški prireditvi tele filme: Nova dežela, Prvi sklon — človek, Vsi-ljivec, Vojak, voljno, Danes v novem mestu, Dela v teku, Da capo al fine, Pečat, Mati, sin, vnuk in vnukinja, Rudarji — kruh z devetimi skorjami, Apel, Roke in niti, Za pročelji, Parada, Razstava, Ljudje na kolesih, Moje stanovanje, Tam, kjer zakon ne velja več, Bumerang, Sleme za teme, Mali vlak. Inštitut za film iz Beograda pripravlja za to priložnost posebno brošuro o beograjski šoli dokumentarnega filma s tekstom kritika Ranka Mu-nitića.

Hitchens je obiskal nekatere naše filmske centre, se pogovarjal s filmskimi delavci, imel nekaj predavanj. Posebej pomembno pa je, da je imel Hitchens med svojo prtljago kakih trideset kratkih filmov tako imenovane newyorške filmske šole, ki se zadnja leta vse bolj uveljavlja v svetu.

Med filmi, ki jih je Hitchens prikazal, so bila dela Roberta Drewa, Richarda Leacocka, Alena Panabekerja, Carsona Davidsona, Hillaryja Harrisa, Dana Drasena in drugih. Repertoar newyorških ustvarjalcev je zelo bogat, kot je pokazal izbor prikazanih filmov. Bile so duhovite igrane enodejanke (FLORA), angažirani sodobni politični komentarji (KANDIDIRANJE), glasbeni portreti (DAVE LAMBERT & COMP.), analize raznih problemov (NEDELJA NA REKI), odlične izvirne animacije (GLINA), eksperimentalni (KLEPET), ostre obsodbe ameriškega angažiranja v Vietnamu (SEŽIG POZIVOV ZA REGRUTACIJO in NAVAL KOBILIC). Zadnji je na zadnjem festivalu v Leipzigu osvojil glavno nagrado.

Hitchensa smo srečali na neki prireditvi Filmske mladine Srbije. Na vprašanje o namenih obiska je odgovoril:

— Jugoslavijo sem obiskal z nalogo, da tukaj, na kraju samem, preučim razvoj in gibanje novega filma in o tem poročam skupini Ameriški novi film, katere sedež je v New Yorku. Upam, da bo nekaj novih jugoslovanskih filmov — novih ne po datumu proizvodnje, ampak po načinu, kako so narejeni — lahko uvrščenih v program specialnega Tedna novega filma v letu 1967 v Muzeju moderne umetnosti.

— Nam lahko kaj poveste o tej skupini? — smo nadalje vprašali g. Hitchensa.

— Kot veste, sta v Rimu in Parizu Internacionalna komiteja za novi film in mi smo samo priključena organizacija, točneje skupina, katere cilji še niso popolnoma definirani, a jih je začasno vseeno mogoče izraziti na tale način: »...filmi brez sorodstva, brez z gledovanja, filmi mladih in starih avtorjev.« Vendar je namen tega filmskega gibanja pritegniti pozornost na kulturne in umetniške vrednote, izražene s pomočjo novega filma in pa pomagati k izmenjavi informacij in izkušenj med posameznimi skupinami.

— In kakšni so vaši prvi vtisi?

— Imel sem priložnost prisostvovati prireditvi Novi film danes v Beogradu. Posebno mi je bil všeč čehoslovaški film Intimna svetloba Ivana Passerja. Ta film zasluži največje spoštovanje, ker pomeni močno, enostavno, direktno, nepretenciozno, učinkovito potrditev tistega, kar lahko človek stori za svoje vsakodnevno ugodje. Čeprav nisem videl vseh filmov iz serije mladih režiserjev socialističnih dežel, prikazanih na tej prireditvi, in čeprav me je neznanje jezika prikrajšalo, so filmi v celoti — ponavljam: v celoti — naredili vtis odgovornosti, a premajhne navdahnjenosti; sluttiti dajejo zdravo nezadovoljstvo za družbenim sistemom, a so še

nenapadalni, negotovi in včasih brezoblični; preveč so govorjeni, včasih konvencionalni, zelo težki v svojem humorju in prozorni v svojih poskusih, da bi bili pomembni.

— Mnenje ni ravno laskavo, posebno ko vemo, kakšen ugled uživajo mladi čehoslovaški in poljski avtorji v svetu. Toda navzlic tako strogi kritiki povejte nekaj o našem filmu.

— Povedal sem že, da upam, da bodo nekateri jugoslovanski filmi prikazani pri nas. Film TRI smo v New Yorku že videli in je doživel odlično kritiko. Nekaj jugoslovanskih filmov je naredilo name velik vtis, posebno SEN, VROČA LETA, ČLOVEK NI PTICA in kratka komedija N. Rajića (POT, pripomba N. M.) v omnibusu ČAS LJUBEZNI.

— In kratki film? je bilo naše naslednje vprašanje.

— V celoti gledano ugotavljam visoko kvaliteto proizvodnje, čeprav bi za **velika umetniška dela** lahko proglasil majhno število filmov — je rekel Gordon Hitchens, zdaj trdnejši na terenu, ki ga pozna. — Videti je, da se je proizvodnja uspravala na višji ravni, ki jo je dosegla z veliko rutino in odgovornostjo. Toda potreben je nadaljnji razvoj. Zdi se mi, da so filmi preplanirani, preliterarni. Preveč moralni, didaktični in preroški. Ni dovolj enotnega stila. Dostikrat manjka osebnost ustvarjalca z njegovimi lastnimi strastmi, močmi in slabostmi. Skoraj vsi filmi so nepotrebno dolgi.

— ...?

— Predolgi filmi pomenijo, da producenti ne verjamejo v moč filmskega sporočanja. Mnogi filmi bi bili uporabnejši, če bi jih skrajšali za 10—15 %. Dvomim v tehniko; ekipe so prevelike, 35 mm oprema pretežka. Videl sem mnogo filmov o vasi, a niti eden ni bil določen. Z drugimi besedami, filme o vasi so delali ljudje, ki vasi ne poznajo, in za ljudi, ki niso iz vasi, zato ni čutiti notranje resničnosti vasi. Režiserji so tipični mestni sofisti, ki na njih inventurnem listu vasi ni, pa je zato ni tudi na emulziji. Potreben vam je kak Flaherty, ki se zna spojiti z okolico in šele potem začeti snemati.

— Flahertyja ni lahko najti. Samo eden je bil na svetu. Kaj vi v Ameriki ne čutite potrebe po novem cineastu Flahertyjevega kova?

— Je rešitev. Režiser mora biti tudi snemalec tam, kjer je to mogoče. Imeti mora dovolj časa, da prodre v vsebino, v jedro subjekta, h kateremu se obrača. Imeti mora zadosti traku, 16 milimetrovsko opremo s sinhrono tonsko napravo, kadar jo potrebuje. Rešen mora biti tiranije scenarija. Ni ga treba siliti, naj svoje namere in ideje razlaga komurkoli ali redakciji. Ustvarjalcu je treba dati kamero, surovi material in ga pustiti, naj izgine vse do trenutka, ko se bo vrnil z gotovim filmom in rekel: »Here, it is, boys...«

— Ali vi snemate po tem sistemu? — smo vprašali Hitchensa-režiserja.

— Seveda so to samo sanje. Ni dežele, kolikor vem, ni dokumentarista, kolikor vem, ki bi užival popolno ustvarjalno svobodo, popolno neodvisnost.

— Kakšne so končno jugoslovanske možnosti na nastopu v New Yorku? — smo na koncu vprašali Gordona Hitchensa.

— Navzlic svoji prejšnji zadržanosti moram povedati, da sem odkril več nenavadno dobrih dokumentarcev. Vaš program bo popularen in za Američane koristen. Splošen vtis je odličen: opaziti je socialno kritiko, resno skrb za življenje Jugoslovanov, tehnično in estetsko občutljivost. Vesel sem tega obiska in mislim, da je bilo zame zelo koristno, da sem se srečal s filmskimi delavci in razpravljaj o njihovem delu, — je končal naš gost, cineast, kritik in prijatelj Hitchens.

Ob slovesu je obljubil, da nam bo poslal en izvod svojega časopisa FILM COMMENT, posvečenega jugoslovanskemu filmu in obisku v naših studiih. Upamo, da bodo vtisi, ki jih je odnesel s seboj, našli adekvatno podobo na straneh tega uglednega časopisa.



toto umrl

Sredi aprila je v svojem rimskem stanovanju umrl eden izmed najbolj znanih italijanskih filmskih in gledaliških igralcev Toto — Antonio De Curtis. V dneh pred nenadno smrtjo se je pripravljaval na snemanje filma Arabella, kjer bi moral nastopiti pod režijskim vodstvom Maura Bologninja v glavni vlogi.

Življenjska pot Antonia De Curtisa se je začela 1897. leta v Neaplju. Rodil se je v obubožani plemiški družini. Preživljal je težko mladost in v šolah, kar jih je naredil, je bil med najslabšimi učenci. Polno je za-

živel v malih podeželskih gledališčih, kamor ga je mladega zanesla pot. S svojim darom za opazovanje življenja in ljudi okoli sebe je bogatil svoje odrske nastope, v katerih je dolga leta oblikoval bolj po lastni intuiciji kot pod kakim umetniškim vodstvom lik komika, ki ima mnogo skupnega z Busterom Keatonom.

Gledališko udejstvovanje v podeželskih in potujočih gledališčih je pretrgala vojna. Kot pešak je služil v Pisi in kmalu spoznal, da vojaška suknja prinaša s seboj tegobe, ki jih mladi navdušenec ni pričakoval. Sto-

ril je vse, da se je rešil obveznosti, za katero se je bil sam priglasil. Privrženost gledališču ga je pripeljala v Salone Elena v Rimu, kjer so uprizorjali v glavnem farse in gledalcem priljubljena odrska dela. Poleg tega je dolgo vrsto let nastopal v varietejih in prav tem rimskim zabaviščem se ima v največji meri zahvaliti, da je njegov vnanji lik postajal zaradi njegove vedno pogumno aktualizirane komike ljudem simpatičen in poznan. Počasi impresariji pomembnejših gledaliških hiš in filmske proizvodnje niso mogli mimo »kneza Totoja«. Ko se je v svojem umetniškem delovanju povezal z Anno Magnani, je postal ljubljenec občinstva.

K filmu je prišel pravzaprav pozno, saj je prvič nastopil šele 1940. leta v filmu *San Giovanni decollato*. Filmski začetek je bil slab in nič obetajoč. Toda že njegov drugi film *Animali pazzi* pomeni afirmacijo njegovega igralskega talenta, četudi pri gledalcih film ni doživel posebnega uspeha. Triindvajset let po svojem filmskem debutu je nastopil v svojem stotem filmu *Il comandante*. Z vztrajnim delom se je namreč uveljavil tudi v filmu in vedno bolj so ga cenili tudi gledalci, tako da so njegovi filmi počasi prinašali producentom prav zaradi Totojevega sodelovanja najbolj zanesljive dobičke. Zadnjih petnajst let je brez dvoma obvladoval italijanski komični film in filmski komediji sploh doprinesel viden delež. Še več: ko so mu dali priložnost, je dokazal, da ni samo velik komik, temveč velik karakterni igralec. Naj spomnim na filme *Napoli milionaria*, *Guardie e ladri* (Zandarji in tatovi) in *L'oro di Napoli* (Neapeljsko zlato), posebno pa na enega njegovih zadnjih in hkrati najbolj blestečih nastopov, na Pasolinijev film *Uccellacci e uccellini* (Ptiči in ptičice), v katerem so mu priznali izredno karakterno igralsko kreacijo.

Velikih filmskih komikov je malo. Tota sodi brez dvoma med tiste, ki so s svojim velikim talentom poma gali oblikovati podobo filmske komedije. Zato je njegova nenadna smrt toliko težji udarec italijanskemu filmu in filmu sploh.

filmski tisk

FILM KOT SVET FANTOMOV IN MITOV, Ivo Pondeliček, Založba Orbis, Praga 1964, strani 208 Kčs 15

Knjiga mladega češkoslovaškega psihologa in filmskega teoretika Iva Pondelička Film kot svet fantomov in mitov je izredno zanimivo branje, saj nam na podlagi avtentičnih misli odpira vrata v tisti izjemni, psihološko pogojeni odnos med filmsko stvaritvijo in gledalcem, o katerem je bilo že precej, a še vedno premalo napisanega. Film kot umetnost ali ena izmed sodobnih oblik za analizo človekovih duševnih stanj se je namreč v zadnjih letih z oprijemljivimi avtorskimi filmi predstavil kot zanimivo estetsko, filozofsko in psihološko niansiranje znotraj eksistenčnih teženj, misli in dejanj sodobnega človeka.

Pondeliček je na podlagi dvaindvajsetih filmov, med katerimi so filmi takšnih ustvarjalcev, kot so Bergman, Fellini, Colpi, Antonioni, Godard, Resnais, Germi, Zinneman, Kazan, Renoir in Huston, izdelal dokaj oprijemljiva stališča o vrednostih, merilih in odvisnostih med živo fotografijo in filmom, med filmom in sanjami, med simbolom in simptomom, o tradiciji filozofske misli in filozofskega avtorja pri filmu. Avtor čuti v moderni kinematografiji čedalje močnejšo uveljavitev nove mitologije, novih pravil igre med moškim in žensko ter za primer navaja pojav kulta zvezd in posebej zvezdnitvo BB.

Na koncu knjige se pisatelj ustavlja še ob vrednostih televizijske psihodrame ter govori o tem, zakaj je prav, če nekatere filme otrokom prepovemo.

Stališča njegove filmske psihologije so sprejemljiva, škoda le, da so knjige te vrste našemu knjižnemu trgu tako nedostopne.

BOGART, intimna biografija, napisal Richard Gehman, izšlo v zbirki Gold Medal Books, strani 159, cena pol dolarja

Ameriški publicist Richard Gehman je poleg Bogartove biografije izdal še knjigo o igralcu Franku Sinatru in Jerryju Lewisu. V devetindvajsetih poglavjih drobne knjižice nam predstavlja intimni svet enega največjih ameriških igralcev, avtentično osebnost ameriške folklore, Bogarta, ki je postal eksistenčni simbol cele generacije. Avtor je bil dober Bogartov prijatelj in je zato knjiga polna zasebnih igralčevih izjav, dilem in depresij. V knjigi so omenjene njegove zakonske zveze, nagnjenje do pijače ter metoda njegovega dela, kakor tudi analiza njegovih filmov. Predvsem pa je knjiga dragocena zaradi filmografije, objavljene na koncu. Avtor vsak film, v katerem je igral Bogart, okarakterizira z nekaj stavki in nam tako še bolj približa igralčeve filmske upodobitve, za katere je bil nagrajen z Oscarjem. Bogart je igral v petinsedemdesetih filmih in nekaj smo jih videli tudi pri nas. Tako smo gledali pred leti film režiserja Michaela Curtiza Nismo mi angeli pa Bosonogo grofico, kjer mu je bila partnerka Ava Gardner. Videli smo ga v filmih Sabrina, Upor na ladji Caine, Afriška kraljica — za vlogo v tem filmu je dobil Oscarja! — Key Largo, Zaklad Sierra Madre, Casa blanca — film smo pred meseci videli na TV — Malteški sokol.

Knjiga Richarda Gehmana je bogato ilustrirana in je tako skromno, vendar prijetno zbrano gradivo o igralcu, po katerem se vzorujejo mnogi sedanji igralci.

DICTIONNAIRE DES CINEASTES, Slovar filmskih ustvarjalcev, Georges Sadoul, založba Seul, zbirka Microcosme, Paris 1965, strani 245

DICTIONNAIRE DES FILMS, Slovar filmov, Georges Sadoul, založba Seul, zbirka Microcosme, Paris, 1965, strani 279

Slovarja Georgesa Sadoula sta gotovo plod njegovih prejšnjih ustvarjalnih pobud, saj je že na prvi pogled jasno, da sta nastali knjigi iz nekakšnih drobtin, ki so filmskemu teoretiku ostale pri pisanju zgodovine filma. Tako nam na primer v prvem slovarju o filmskih ustvarjalcih nanaiza poleg njihovih biografskih podatkov še njihove najbolj uspešne filme, v drugi knjigi pa potem tem filmom posveti nekoliko več prostora.

V prvem slovarju so zastopani predvsem režiserji »železne generacije«, ustvarjalci trajnejših vrednot in kvalitete, zato bi med njimi zaman iskali vrsto mladih ustvarjalcev, ki so se v zadnjih letih prav tako uveljavili predvsem z avtorskimi filmi.

Sadoul je napisal knjigo 1965. leta in ko jo danes listamo, se pač ne moremo znebiti občutka, kako je takšna knjiga prej podobna muhi enodnevnicici ko pa trajnemu strokovnemu priročniku. Knjiga je namreč že postala arhaična, saj ne govori o ustvarjalcih zadnjih treh let, pa tudi pri drugih končuje z letom 63.

Kljub temu da pisec navaja literaturo, kjer je lahko črpal osnovne podatke za obe knjigi, moramo ugotoviti, da pri marsikaterem avtorju ni razvozlal njegove rojstne letnice ali nacionalne pripadnosti, kar knjigi samo zmanjšuje vrednost.

Za nas je posebej zanimiv delež jugoslovanskih filmskih ustvarjalcev. Takoj moramo povedati, da jih Sadoul ni omenil mnogo, še več — omenil je samo štiri jugoslovanske filmske režiserje: Bulajića, Pogačića, Štiglicu in Vukotića.

Pri Bulajiću in Štiglicu sploh nima rojstnih podatkov in si je pomagal

— kot pri drugih režiserjih — z vprašaji. Za Bulajića še ve, da je posnel film *Vlak brez voznega reda* in Kozaro. Drugih njegovih filmov Sadoul ne omenja. Za spoznanje radornejši je s podatki pri Francetu Štiglicu. Omenjeni so njegovi filmi *Dolina miru*, *Deveti krog*, *Volčja noč*, *Balada o trobenti in oblaku* ter film *Pesmi in pevci* (?), ki naj bi ga Štiglic posnel 1962. leta.

Skopo je predstavljen tudi Vladimir Pogačić, z nekaj vrsticami pa je odpravljen naš »oscarjevec« Dušan Vukotić (Sadoul ga piše celo kot »Dusame!«). Omenjeni so njegovi filmi *Kavboj Jimmy*, *Abra-Kadabra*, *Koncert za strojino* in *Surogat*.

To pa je tudi vse o jugoslovanskih filmskih delavcih. Med bibliografijo, ki jo je imel pisec obeh knjig na voljo, je omenjena za Jugoslavijo le brošura *Deset let jugoslovanskega filma 1946—1956* in s tem je tudi pojasnjena tako pičila in pomanjkljiva predstavitev naše kinematografije francoskim in drugim navdušencem sedme umetnosti.

Še slabše je z drugo knjigo, kjer Sadoul predstavlja 1200 filmskih stvaritev vseh avtorjev in vseh časov. Med filmskimi naslovi sta samo dva jugoslovanska: *Kozara* in *Dolina miru*.

Za Kozaro je napisano, da je to eden najboljših jugoslovanskih filmov. V nekaj vrsticah pa je v imenih kup napak. Tako je Djurović postal Djuravić, Sekulović je v knjigi Sekuković, Bert Sotlar pa Bert Stolar. Če bi temu rekli malomarnost, bi vso zadevo pač omilili. Tudi *Dolina miru* je obrazložena v enem stavku, napak v pisanju imen pa je za spoznanje manj, čeprav je tudi tukaj T. Štiglic napisan kot T. Stighe!

Tako sta torej obe Sadoulovi knjigi, gledani z današnjega filmskega aspekta skoraj nepotrebni stvaritvi, ki za nepoznavalca manjših nacionalnih kinematografij lahko pomenita samo razširitev neobveščenosti in informiranosti. Pač škoda vložene truda, razen v primeru, da bi takšni knjigi izhajali redno vsako leto ter prinašali predvsem sezname ustvarjalcev in naslove filmov, narejenih v tekočem ali minulem letu.

Ingmar Bergman: FILMSKA TRILOGIJA

Spremno besedo je napisal Tomislav Ladan, ki je tudi prevajalec. Izdal Nakladni zavod Matice hrvatske v letu 1966 v zbirki SVJETSKI USPJESI

Pri nas izdamo le redke scenarije v knjižni obliki; ena redkih takšnih knjig je Bergmanova FILMSKA TRILOGIJA, ki obsega scenarije filmov Kot v ogledalu (Såsom i en spegel), Obhajanci (Nattvardsgästerna) in Molk (Tystnaden). Po vseh treh scenarijih posnetih filmov naše distribucije dosedaj še niso odkupile. Vzroke za to lahko kaj hitro najdemo — gre za cenzuro, ki je tudi pri nas, tako kot v mnogih deželah, prepovedala odkup teh filmov. Scenariji, objavljeni v Filmski trilogiji, so zato še mnogo bolj dragoceni, saj

nas seznanjajo z vmesnimi kamni na Bergmanovi filmski poti. Knjigo bodo vzeli z veseljem v roke predvsem tisti, ki se s filmom strokovno ukvarjajo, ljubitelji filma, morda pa bo zašla v roke tudi ostalim, saj so scenariji napisani skorajda v literarni obliki.

Pisati o literarnih vrednostih objavljenih tekstov ne bi imelo smisla, tako kot tudi ne o njihovi filmski vrednosti. Filmsko vrednost so ocenili v svojih kritikah in študijah že tisti, ki so si filme ogledali. Kolikor pa bi scenarije ocenjevali s pozicij literarne teorije, bi verjetno Bergmanu napravili veliko krivico, saj bi tekstom odvzeli tisto vrednost, ki jo v povezavi s filmsko sliko na vsak način imajo.

V filmski trilogiji se ponuja zanimivo branje, knjiga je ilustrirana s slikami iz filmov in solidno grafično opremljena. Spremno besedo zanjo je napisal Tomislav Ladan. Pri pisanju se je opiral predvsem na dejstva iz Bergmanovega življenja, objavljena v knjigi Marianne Höök Ingmar Bergman in iz knjig Johna Russela Taylorja Cinema Eye, Cinema Ear in Jörna Donnerja Nattvardsgästerna. Spremna beseda je zasnovana predvsem biografsko in je tako eden redkih tovrstnih tekstov o Bergmanu, objavljenih pri nas. Kar zadeva estetsko in filozofsko vrednotenje Bergmanovega filmskega dela pa je Ladan šibkejši. Zanimaril je predvsem Bergmanov estetski nazor in njegov filmski pristop. Njegov namen je bil predstaviti Bergmana kot človeka in to mu je skoraj v celoti uspelo.

Filmska trilogija je izšla že v vrsti dežel. Izbrani teksti predstavljajo določeno fazo v Bergmanovem ustvarjanju, ko se je po krajšem umiku v obdobje pred nekaj stoletji spet povrnil v sodobnost in se v njej lotil podobnih problemov. Povsod so knjigo zelo ugodno ocenili, še posebno pa v tistih državah, kjer si teh filmov niso mogli ogledati.

V zbirki SVJETSKI USPJESI so in še bodo izšle naslednje knjige: Erich Fromm Umjeće ljubavi, Anne Philippe Trenutak uzdah, Charles Chaplin Moj život in Saul Bellow Herzog.

Murray Schumach: THE FACE ON THE CUTTING ROOM FLOOR, The Story of Movie and Television Censorship. Izdal: William Morrow and Company; New York 1964. Library of Congress Catalog Card Number 64 — 17 880

Združene države Amerike so znane kot ena najbolj zadržanih dežel, kar zadeva svobodo filmskega izraza, še posebej pa kar zadeva televizijske oddaje. Ustvarjalci in njihovi izdelki so pod neprestano kontrolo najrazličnejših uradov in cenzur, ki skrbijo za mentalno zdravje Američanov. Knjiga Murraya Schumacha obravnava fenomen cenzure na precej obširni in podroben način, podaja nam dokaj celovito sliko ameriških filmskih in televizijskih razmer, predvsem pa je zanimivo čtivo, ki na skoraj poljuden način prinaša vrsto faktografskih podatkov.

Precej obširno obravnava avtor posamezne filme, ki so iz tega ali onega razloga naleteli na odpor ali pa celo na prepoved cenzure. Skozi te posamične primere si kaj lahko ustvarimo sliko o splošnih razmerah, ki utesnjujejo ustvarjalce. Pregled cenzuriranih filmov sega precej nazaj v zgodovino ameriškega filma, tako da lahko opazujemo razvoj in spreminjanje norm cenzure, kar je prav gotovo še posebej zanimivo.

Precej prostora je avtor odmeril tudi skupinam, ki vplivajo na cenzuro ali pa so posamezni filmi celo odvisni od njih. V knjigi tako najdemo pregled zahtev verskih združenj, ženskih društev, birokracije... Posebej so obdelani po simbolnem redu prizori, ki jih ameriška cenzura ne dovoljuje.

Posebno pa je za našega bralca zanimiv pregled statusa in norm cenzure v nekaterih državah po svetu. Menda je to prvič, da lahko na enem mestu najdemo zbranih toliko določil iz različnih držav, ki nam omogočajo primerjavo.

Edina pomanjkljivost Schumachove knjige je, da malce zanemarja sociološki pristop k problemu, marsikdaj se zadovoljuje s površinskimi ugotovitvami, morda spet zaradi cenzure, toda tokrat zaradi malce drugačne. V knjigi zasledimo zanimive zaključke — knjiga je bila natisnjena leta 1964 — o pojemanju moči ameriške cenzure. Danes smo takim sprostivam priče.



Desno: v svojem novem filmu Lepotica dneva je režiser Luis Bunuel (desno) zaupal glavno žensko vlogo mladi francoski igralki Catherine Deneuve (levo), za katero je po njenih mnogih igralskih uspehih Bunuelovo zaupanje nesporno priznanje

Levo: Anny Duperey je dvajsetletna plesalka in igralka iz Rouena, ki jo je glavna nagrada njenega rojstnega mesta za gledališko kreativnost pripeljala k francoskemu filmu. Najprej ji je dal vlogo Jean-Luc Godard v filmu Dve ali tri stvari, ki jih vem o njem, potem pa je nastopila v glavni vlogi v filmu Mož, ki je veljal milijarde

Levo spodaj: med najpomembnejše režiserje francoskega novega vala šteje tudi Louis Malle. Nedavno je dokončal svoj novi film Tat, ki je doživel pri kritiki in gledalcih velik uspeh. V glavnih vlogah nastopata Jean-Paul Belmondo in Geneviève Bujold

novi francoski filmi







Desno: Prizor iz kratkega filma Ljubezen v zrcalu, ki sta ga režirala Vlada Pavlovič in Fedor Škubonja

Desno spodaj: uspešni mlajši francoski režiser Serge Bourguignon je v svojem novem filmu Veselje v srcu zaupal glavno vlogo Brigitte Bardot, z njo pa so nastopile še Georgina Ward, Carole Lebel in Annie Nicolas

Levo: prizor iz Chaplinovega filma Lov za zlatom

Levo spodaj: naša Beba Lončar se je v evropskem filmu (posebno še francoskem in italijanskem) kar uveljavila, kajti za Emmanuelle Rivo gavna ženska vloga v filmu znane francoske režiserke Jacqueline Audry Soledad ni nepomemben igralski uspeh. Z njo je na sliki Laurent Terzieff

novi francoski filmi





ekran 67

