divje jagode

Victor Sjöström

matjaž klopčič

Smulstronstallet
Švedska 1957
režija Ingmar Bergman **produkcija** Svensk Filmindustri **direktor produkcije** Allan Ekelund **scenarij** Ingmar Bergman **fotografija** Gunnar Fischer **glasba** Erik Nordgren **scenografija** Gittan Gustavsson **montaža** Oscar Rosander **igrajo** Victor Sjöström (profesor Izak Borg), Bibi Andersson (Sara), Ingrid Thulin (Marianne), Gunnar Björnstrand (Evald), Folke Sundquist (Anders), Björn Bjelvenstam (Vicor), Naima Wilfstrand (mati Izaka Borga), Julian Kindalgh (Agda), Gunnar Sjoeberg (Alman), Gertrud Fridh (žena Izaka Borga), Aeke Fridell (ženin ljubimec), Max von Sydow (Akerman /Gunnel Lindblom).
Film je bil premierno predstavljen 26. decembra 1957.

Kaj je snemanje filma? Za tri minute filma je potrebno vsakodnevno naporno osemurno delo. Med temi osmimi urami je le deset do dvanajst – če imaš srečo – resnično ustvarjalnih minut. Včasih jih ni niti toliko. Takrat se je treba potruditi za novih osem ur in prositi boga, da boš s svojim delom dovolj dober za tistih deset minut. Vse soustvarjalce in vsakogar na snemalnem mestu moraš pridobiti, da deluje uglašeno z drugimi. Samo tedaj lahko ujameš te ustvarjalne minute...
Ingmar Bergman, 1962

Alman: *Odlična operacija, brez bolečin in krvi! Vse smo odstranili!*
Dr. Borg: *Zares...?!*
Alman: *Sijajno opravljena naloga! Lahko bi rekli: popolna operacija!*
Dr. Borg: *Kakšna bo kazen?*
Alman: *Ne vem... Običajna! Samota!?*
Dr. Borg: *Samota?! Nobene milosti?*
Alman: *Nikar ne sprašujte mene! O tem nimam pojma!*
Ingmar Bergman, 1957 (Divje jagode)

O umetniku veliko pove njegovo delo, ki je vedno odraz njegovih misli. Zdi pa se mi nedostojno, da me vključujejo med ljudi, ki razpravljajo o mojem delu ali pa se opravičujejo za svoja mnenja.
Ingmar Bergman, 1965

Za večino ljudi ni moč najti v filmski industriji nobenega nauka. Njena uspešnost je strašno odvisna od nemorale njenih odločitev. O etičnih nazorih umetnika ne moremo razpravljati. Njegovo delo je rezultat komercialnih premislekov, ki jih mora upoštevati. Trgovci ga sprejemajo z nezaupanjem, kajti film se včasih –

po njihovem mnenju – uvršča v sumljivo področje, v področje umetnosti.
Ker nas večina sumljivo opazuje, se moram sam oklepati naukov, ki so za mene zelo pomembni, obenem pa težki in odgovorni za tiste, ki postavljajo njihova pravila. "*Podoben sem izgubljenemu Angležu v džungli, ki se brije vse dni in preoblači vsak večer. Ne zato, ker bi se rad prikupil zverem s svojo zunanjostjo, ampak zaradi lastnega spoštovanja. Če se temu odpovem, sem izgubljen.*"
Sam sem kot človek, ki je izgubljen v središču džungle, če se prepusti neredu in če se ne zaveda potrebne delovne discipline. Zato sem si izoblikoval tri pravila svojega katekizma, ki jih upoštevam. Iz njih sestavljam prepričanje, ki me vodi pri mojem delu. Prvo pravilo je videti povsem lahko, predstavlja pa osnovo pomembnega načela: BODI VEDNO ZANIMIV! To seveda pomeni, da ljudje, ki bodo gledali moje filme in mi tako pomagali živeti, pričakujejo od njih vznemirjenje, čustva, veselje, novo stopnjo vitalnosti. Moje delo mora spodbujati podobne odlike. Upoštevanje tega pravila opravičuje moj obstoj.
To pa seveda ne pomeni, da se lahko na poljuben način prodajam. Kadar mi grozi ta nevarnost, se oklenem drugega pravila: VEDNO MORAŠ SLEDITI SVOJEMU UMETNIŠKEMU PREPRIČANJU.
Drugo pravilo je pravzaprav dvoumno, saj po eni strani prepoveduje vsake vrste krajo, laž, razkošje, umor in ponarejanja, po drugi strani pa dovoljuje potvarjanja, če jih lahko zagovarjam s stališča umetnosti, celo laži, če so dopadljive. Ubiti smem najboljšega prijatelja, celo samomor je dovoljen, če koristi mojemu filmu. Lahko se prodajam, če se tako približam svojemu končnemu cilju, lahko celo kradem in jemljem kjerkoli, če ne najdem ničesar izvirnega.
Vse to pomeni zasledovati svojo umetniško etiko. Ohraniti z njim ravnotežje je strašno zahtevno. Vsak hip si lahko zlomiš vrat ali pa slišiš čednostne ljudi kako kričijo: "*Glejte ga, lopova, tatu, zločinca, prodano dušo, lažnivca! Nič boljšega ne moremo pričakovati od njega!*" Nihče ne bo mislil, da so dovoljene vse poti, razen tistih do neuspehov: pokončnost in vrtoglavost sta pomembna spremljevalca naše inspiracije. Nihče ne pomisli, da se veselje ustvarjanja, ki je samo na sebi nekaj lepega, pojavlja vedno z ustvarjalno vročičnostjo, ki je prav tako nujno potrebna. Prepričujte se z vsemi mogočimi excorcizmi ali pa znižajte lasten ponos: zasledovanje lastnega umetniškega nazora se – po dolgih letih poniževanj, navduševanj, zavestnega in grenkega prenašanja krivic – začenja mešati z vašo lastno krvjo. Izkušnja je vedno enaka: ko dosežemo zlitje med lastno vero in ubogljivostjo, preplet vseh želja in dejstev, ki ga imenujemo umetniška zavest. Ne domišljam si, da sem jo že dosegel, poskušam pa vztrajati na poti, ki ji vestno sledim.
Da bi bil lahko prepričljivejši in se ne bi izgubil ob zaprekah, ki me obdajajo, sem zapisal v svoj katekizem še tretje pravilo, ki me blago pomirja z ugotovitvijo: VSAK FILM JE MOJ ZADNJI FILM.
Za mnoge gre za zabavni in banalni paradoks univerzalne nečimrnosti. Meni ne zveni tako. V njej je del naše resničnosti.
Švedska filmska produkcija je bila prekinjena za leto dni. Med tem prisilnim brezdeljem sem doumel, da se zaradi finančnih težav in brez lastne krivde lahko vsak hip, brez najmanjšega opozorila, znajdem na cesti.
Zaradi tega se ne pritožujem, nisem ne preplašen ne zagrenjen. Iz tega dejstva logično sklepam: vsak film je moj zadnji film!
Zavedam se, da sem predan filmski umetnosti, s katero se ukvarjam. Kaj se lahko zgodi ali se bo zgodilo, mi je vseeno. To prepričanje me pomirja: v umetniškem smislu ni nobene nevarnosti. Moj finančni položaj je seveda ogrožen, vendar je moj umetniški položaj mnogo pomembnejši. Zaradi tega se tudi oklepam prepričanja: vsak film je moj zadnji film.
To načelo me tudi tolaži. Videl sem že mnoge, ki so žrtvovali filmski umetnosti ogromno in še vztrajajo pri svojem delu, čeprav so polni razočaranj in gnusa. Izčrpani so, utrujeni, brez vsakega navdušenja. Producenti jih zmerjajo, ponižujejo, kritika in občinstvo zaničujeta. Vse zdržijo in ne zapustijo borilne arene. Izmučeni nadaljujejo svoje delo, dokler se ne bodo zgrudili mrtvi ali pa nagrajeni.
Morda me čaka hladen prezir občinstva in me bo paraliziral lasten gnus. Utrujenost in otopelost bosta padli čezme kakor prašna in siva vreča, strah zadušil moja navdušenja, notranja praznina bo zaznamovala moj obraz.
Takrat bom pobral vsa svoja orodja, sam se umaknem. Ne bom zagrenjen, saj se ne bom spraševal, če je bilo moje delo koristno in potrebno *sub specie aeternitatis*.
V srednjem veku so pomembni ljudje spali v krstah, da bi se zavedali dragocenosti vsakega trenutka in ničevosti življenja.
Rad bi se izognil tako posebnim in neprijetnim običajem. Pred zunanjo ničevostjo in kapriciozno krutostjo našega poklica se umikam v dragoceno prepričanje, da je vsak moj film lahko tudi moj zadnji...
Ingmar Bergman: *Moj nauk*, 1962

Vsebina filma
Zaslišimo notranji monolog človeka, ki sedi v pisarni pred nami: "*Moje ime je Izak Borg in star sem oseminsedemdeset let. Jutri, v katedrali mesta Lund, bom slavil petdeset let moje zdravniške prakse...*" Napisi filma. Njegov glas nadaljuje: "*V noči prvega junija sem doživel čuden in nenavaden sen.*" – Dr. Borg se odkriva v zapuščenih ulicah neznanega mesta, kjer sta cestna in njegova žepna ura brez kazalcev. Preseneti ga ropot mrliške kočije, ki se zaleti ob cestno svetilko. Leseno kolo odleti od voza in se razbije nad krsto, ki zdrsi ob udarcu na pločnik in se odpre. Iz špranje se prikaše roka, ki se oklene dr. Borga: prestrašen zagleda v krsti svoje lastno truplo. V trenutku grozljivega soočanja s samim seboj, mrtvim, se prebudi. Odpravi se na pot v Lund z osebnim avtomobilom. Spremlja ga snaha Marianne, ki je trenutno ločena od njegovega sina Evalda. Potovanje in podobe, ki ga spremljajo, se prepletajo s spomini otroštva dr. Borga. Vse bolj ga zapredajo v podobe "notranjega" potovanja: skozi nešteta okna vstopa preteklost z vprašanji, ki jih sprejema na pol v snu; razrešuje jih, kolikor more.
Zaustavi se pred hišo, v kateri je preživel svoja otroška leta. Sprejme ga kotiček gozda, v katerem najde divje jagode in svojo tajno zaročenko, sestrično Saro, ki ji dvori njegov brat Sigfrid. Odkriva družinsko slavje v svetlih in razposajenih odtenkih praznika konca stoletja. Mlado dekle, dvojnica in istoimenjakinja njegove sestrične ga prebuja iz sanjarij. S prijateljema, Andersom in Victorjem, ga ustavi z avto stopom. Vsi skupaj nadaljujejo vožnjo, ko ju zmoti zakonski par Alman, ki zaradi prepira povzroči avtomobilsko nesrečo. Lastnik bližnje bencinske črpalke prepozna dr. Borga in se mu s svojo nosečo ženo zahvali za mnoge usluge v preteklih letih njegove zdravniške oskrbe. Ustavijo se v bližini morske obale: mladi potniki kosijo in se prepirajo o obstoju boga, dr. Borg se jim pridruži s hvalnico o božji ljubezni. Nato obišče svojo staro mater, ki je hladna, sarkastična in trezna, ko se spominja orumenelih fotografij svojih vnukov, obrabljenih igrač njihovega otroštva in zlate žepne ure, na kateri so kazalci še odpadli. Med nevihto v avtu znova zadrema in sanja: sestrična Alma pokaže na njegov obraz v zrcalu. Reče mu, da je še star in da ima raje njegovega brata. V tem trenutku nastopi zdravnik, povsem podoben Almanu in mu postavlja izpitna vprašanja, ki dr. Borga povsem zmedejo. Situacije negotovosti se nadaljujejo s prizorom prevare njegove zakonske žene. Bolečina te izkušnje s pokojno ženo, ki jo nenadoma vidi pred sabo, se poglobi v priznanju zakonskega neuspeha snahe Marianne, ki ni srečna z njegovim sinom. Med vožnjo pove dr. Borgu, da Evald

ne želi otroka, ki ga pričakuje, saj je bil sam nezaželen otrok zakona, ki se mu je vedno zdel kot pekel. Marianne in tast, ki jo skrbno posluša, se zbližata: snaha profesorja Borga se odloči, da bo rodila otroka, ki ga pričakuje. Trije mladi sopotniki prinesejo rože in čestitke profesorju.
Ko pridejo v Lund, se srečajo s profesorjevo guvernanto Agdo in sinom Evaldom. Na univerzi ga sprejmejo s svečano povorko, ki velja častnemu odličju profesorja Borga in njegovemu dolgoletnemu, dragocenemu delu. Med množico zagleda navdušeno skupino mladih sopotnikov, ki jih je pripeljal s svojim avtom. Zvečer se razneži ob njihovi veseli podoknici in ob nesoglasju z zvesto Agdo: poprosi jo, naj odpusti napakam njegovega drobnjakarskega značaja. Zvečer je že v postelji, ko pokliče k sebi sina Evalda. Poskuša spraviti spor obeh zakoncev, ki odhajata na ples in jima odpusti denarni dolg. Marianne se z nežnostjo poslavlja od srečnega profesorja Borga. Kakor vedno v podobnih trenutkih, ga tudi zdaj prevzemajo spomini njegovega otroštva. Sestrična Sara ga pelje njegovim staršem naproti, ti ga zadovoljni pozdravijo ob morski obali. Globoko ganjen, poln miru in notranjega zadovoljstva, zažari obraz dr. Borga v nasmehu...

Strindberg –"Sanjska igra": Predgovor
Razpoloženje, ki je najdragocenejše nad vsemi, je razpoloženje človeka, ki sanja. Zanj ni skrivnosti, nobenih posledic, ni pomislekov, ne zakonov. Ničesar ne obsoja, ne opravičuje – primerja le razmerja, ki jih pozna. In ker so sanje navadno vezane na bolečine, je vsaka zgodovina prepolna žalosti. Sen, ki nas odrešuje, je istočasno tudi rabelj. V trenutku najsilovitejše bolečine nas osvešča prebujanje in nas vrača v resničnost. To prebujanje, čeprav tudi mučno, je v primerjavi z bolečino sanj pravi užitek...

Nastop filma
Ta film vznemirljive dramaturške in narativne strukture moram uvrstiti v motive, ki jih je film, kasneje kot literatura, odkrival konec petdesetih let. V tem času se je ameriška produkcija začela oklepati modela, ki še dandanes odlikuje njeno filmsko umetnost, vročično prežeto s poveličevanjem odločujoče vloge zelo mladih junakov, ki sicer razrešujejo vrsto sodobnih vprašanj, odrasle pa še zelo zgodaj potiskajo v enklavo odpisanih in nemočnih "upokojencev", ki ne razmišljajo o bližnjem koncu življenja, ki jih čaka. Tudi psihoanalitiki se izmikajo problematiki postaranih: kot vse živo, so tudi sami zapisani smrti, zato nočejo, da jih na to spominjamo. Čas je za vse kratek, zato si postarani junaki – tako kaže – prizadevajo za terapevtske izkušnje, ki jih lahko še pred končnim mrakom za hip presvetlijo. "*Bližina smrti*", parafrazirajmo misel dr. Johnsona, "*zahteva njihovo zbranost!*"
V zadnjih desetletjih smo lahko spremljali tri študije ljudi, ki so na robu smrti in doživljajo kataklizmične spremembe, tesnobo in nepričakovani impulz duševne rasti. Poleg Tolstojeve knjige *Smrt Ivana Iljiča* imam v mislih še novelo Thomasa Manna *Smrt v Benetkah* in švedski film Ingmarja Bergmana **Divje jagode**. Filmska dramaturgija vstopa s švedskim filmom petdesetih let v poetiko filma, kjer je manipulacija z elementi časa najzanimivejša. "Struktura" je ključen izraz filmske dramaturgije: vanjo so ga zanesli teoretiki ob pojasnjevanju elementov "designa" v arhitekturi. Pojavlja se poleg besede "modul", ki nazorno ovrednoti matematična razmerja kompozicije v prostoru. To je čas, ko svetovne produkcije ostro zavračajo melodrame, ki zaznamujejo filmsko poetiko druge svetovne vojne. Obsojanje te vrste se pojavlja v idejah neorealizma, ki uveljavlja verizem prvih povojnih filmov. Njegovi junaki prihajajo iz vseh mogočih, marginalnih sredin in drobnih življenj. Zavračanje receptov medvojnega, večinoma ameriškega filma, je upor prirejenemu, lažnemu svetu naključij in rešitev, ki sodijo v izmišljeni svet medvojne problematike produkcij, ki so si zatiskale oči pred resničnim življenjem z rešitvami dramaturgije, ki se – vse do jasnega starta "novega vala" v Franciji šestdesetih let – pojavlja v občasnih novostih, ki kakor izgubljene kaplje osvetljujejo stanje tedanje filmske poetike.
Dva motiva oblikujeta filmsko kulturo petdesetih let: pozorno vrednotenje nacionalnih kinematografij, ki se s koncem vojne uveljavljajo v malo znanih kulturah, po drugi strani pa inovacije filmskega jezika, ki sredi petdesetih let pripeljejo do novih kombinacij filmskih produkcij in novih avtorjev vznemirjene Evrope. Oba (za dramaturgijo nova) izraza, izposojena iz arhitektonsko-likovnega sveta, nas opozarjata, da je merilo posameznika odločujoče in da se senca ekstencializma pojavlja tudi v sedmi umetnosti. Film postaja avtorsko prepredena vizija odnosov med posamezniki in odločitvami, ki oblikujejo njihovo življenjsko pot. Pojavljajo se med vrednotenji, ki jim prisluhnejo nova avtorska imena, tudi francoskega "novega vala", ki v začetku šestdesetih spretno kombinirajo izkušnje samostojnega, v marsičem povsem novega, zrelega vrednotenja filmske poetike in svojih lastnih vizij. Opažamo jih v silovitem nastopu novih cineastov.
To so leta, ko se pojavijo **Divje jagode**: preplet podob sedanjosti in preteklosti se odvija v scenah filma, ki se z vrsto inovativnih rešitev dotika švedskih mojstrovin Alfa Sjöberga, morda tudi filma Arne Mattsona in, da, celo – Victorja Sjöströma. Sem sodi predvsem sijajni, najdaljši odlomek – *flash back* – začetka, ko profesorja Borga prevzemajo spomini na otroštvo, v katerega silovito živahnost in sijajno aranžirano mizansceno se vpleta. Orkestracija prizorov, ki zaključujejo uvodni del **Divjih jagod** z virtuoznimi trenutki njegovih spominjanj, se razrešuje v kombinaciji z grozljivimi sanjami ponorele kočije, s presvetljenim in pretresljivim prizorom nemočnega, starega dr. Borga, ki se s krikom prebuja.
Izpeljava omenjenih prizorov je podobna trenutkom Strindbergovih dram, vsekakor pa je v njih najbolj razviden filmski vpliv Alfa Sjöberga. Njegova filma **Samo mati** (*Bara En Mor*, 1948) in pa ekranizacija Strindbergove **Gospodične Julije** (*Froeken Julie*, 1951) opozarjata na uveljavljanje podobnih *flash backov*. Tudi v Juliji se Sjöberg igra s svetlobo, ki odkriva nastopanje oseb Strindbergove drame. Črno-bela, skoraj grafična odlika fotografije nas spominja na uvodni škandalozni prizor, ki začenja mojstrovino Ingmarja Bergmana **Noč klovnov** (*Gysklarnas Afton*, 1953). Kontrastna, izjemno ubrana podoba ponižanja "umetnika" napoveduje dramo direktorja cirkusa, ki jo nato v variacijah izpeljuje. Bergman je režiser izjemne vizuelne kulture, ki nas osuplja tudi v uvodnem prizoru **Divjih jagod**. Odtenki svetlobnih rešitev, ki jih prilagaja intenzivnosti sanjskih scen, je Bergman napovedal še s filmom **Poletna igra** (*Sommarlek*, 1951). Spoznavanje usodnih dogodkov

Ingmar Bergman

življenja zaznamuje odraščanje novinarja, ki se približa plesalki tako, da z njo deli njeno preteklo tragično ljubezen, ob se kateri se zbližata. Tako nas približa motivu nujne demistifikacije sreče, ki premošča razliko med romantično vizijo srečnih napovedi življenja in zrelostjo nastopajoče odraslosti junakov zaradi katere se razblinjajo. Mladostne iluzije se težko ohranijo in spreminjajo v kompromise, ki jih sprejemamo kot nujno stopnjo življenja. Obup je osnovno čustvo našega življenja, nas uči Bergman v **Divjih jagodah**. Zdi se mi, da bi moral pojasniti filmski rokopis režiserja v povezavi z njegovimi režijskimi inovacijami, ki nas prevzemajo še danes, štirideset let po nastanku filma. Scenarij filma je predstavljen v vrsti publikacij o Bergmanu. V zaporedju sličic "sanjskih prizorov" je malo povsem novih: Sjöberg nam jih je pokazal nekaj let prej. Kje je vzrok, da film izbiram in predstavljam v seriji filmov Ekrana?
Na eni strani je vznemirljivo kako Bergman film z njegovimi odlikami zavestno navezuje na tradicijo švedske kinematografije, po drugi strani pa nas osuplja z enostavnostjo režijskih rešitev vizije, katero sam napoveduje: "*Hotel sem narediti film, v katerem bi dr. Borg naenkrat stopil skozi odprta vrata v svoje otroštvo, videl pred sabo ponižujoče vedenje svoje pokojne žene, in predstavil nemoč postaranega človeka, ki nima pravih ključev za razvozlanje osnovnih vprašanj življenja.*" Drzno niza motive, ki nas vodijo v sanjski svet junaka. Od švedskega poletja in razigrane, presvetljene narave, se umaknemo v varno zavetje preprostega nasmeha in notranjega zadovoljstva. Pred nami pa se odkrivajo razvejane poti otroštva in mladosti, katerih moč in obžalovanje se prepletata v virtuozno izpetih motivih osebnega dvoma in sreče življenja, ki ga sprejemamo z vsemi nesporazumi in nato zapuščamo. Bergman nas uči resnic, ki so vezane na različna starostna obdobja, nas z njimi prevzema in z osupljivo bolečino tudi zapušča. Film dopolnjuje **Sedmi pečat** (*Det sjunde inselget*, 1957): v njem sicer ne išče Boga, trudi se prepoznati svoje bistvo, svoje življenje. Zdi se, kot da se bo veliki Victor Sjöström po snemanju filma umaknil v "laterno magico" svojega življenja. Najbrž ni naključje, da je Bergman tako naslovil knjigo svojih spominov.
Švedski film in ime Ingmarja Bergmana zavzemata v slutnjah nastopa nove filmske poetike vidno mesto. V pravzaprav pičli, maloštevilni, zato pa izjemno intenzivni švedski kinematografiji, se uveljavlja z inovativnim razširjanjem filmske poetike avtorjev, ki napovedujejo prihodnost evropskega, pa tudi svetovnega filma. Silovitost njegove vizije in tradicije, na katero se naslanja ves njegov opus, nas prepričujeta o pomenu promocije švedske filmske kulture in produkcije, ki ji botruje tudi smotrno načrtovanje švedskega kulturnega repertoarja.
Veliko odlik filmskega jezika **Divjih jagod** zasledimo še v napovedih švedske kinematografije. Preskoki v času, izpeljava *flash backov*, ki jih kasneje francoski novi val tako sijajno uveljavi kot dramaturške finese; pojavljajo se tudi v mojstrovini **Hirošima, ljubezen moja** (*Hiroshima, mon amour*, 1959) Alaina Resnaisa – morda najsijajnejšem francoskem filmu vseh časov. Z muzikalično ubranostjo uveljavlja Resnais paralelna razreševanja organizacije filmske montaže, ki je morda še nismo nikdar zasledili v tako inovativni obliki. Napovedujejo jo še švedski filmi petdesetih let s svojimi najpomembnejšimi deli. Zrelost dosežkov, ki opozarjajo v kratkih filmih – nenavadno, a resnično – skupine *free cinema* v Angliji in levo usmerjenih mladih Francozov, dokazuje, da se v teh letih filmska poetika skokovito razvija.

Bibi Andersson, Victor Sjöstrom

Film, ki opozarja
Film je s svojim širokim spektrom vizuelno dragocena in zvočno dovršena mojstrovina. Naj ponovim: sociološko in produkcijsko pomeni film **Divje jagode** odklon od ključnega interesa filmske umetnosti, še posebej ameriške, ki upošteva pretirano mladostno orientacijo filmov, ki se obračajo na najštevilnejše gledalce, vedno mlajše, vedno bolj nezahtevne. V zadnjih desetletjih določa produkcijo ciljna publika, katere slaboumnost ali pa nezrelost zahtevata premišljeno produkcijsko politiko, ki izenačuje starosti vseh gledalcev v eno samo, odločujočo skupino potencialnih gledalcev filma celega sveta. Njena nezahtevnost, osnovna karakteristika prevladujočega okusa in ponujajoča se manipulacija, omogočata filmski repertoar, ki se vrti na naših platnih. Njegova pičla zrelost in popolnoma nekritičen izbor filmov, ki jih vidimo na naših platnih, odločujoče vplivata tudi na produkcijo.
Pogrošna odvisnost od prodaje, na katero največkrat vplivamo z manevri, ki filmu niso ravno v čast, obljublja uveljavitev vesoljnega kriterija sodobnega filmskega repertoarja. V njem vidim grožnjo, na katero nas film ob prvi stoletnici svojega obstoja tudi opozarja. Najdragocenejše uspehe svoje kratke zgodovine filmska kultura danes skoraj zamolči in se izgublja v preračunljivi uporabi zvočnih šokov sodobnega trušča, tako neubranega in glasnega, da moramo ob poslušanju zatiskati ušesa in obzirno molčati. Upoštevanje diktata vesoljnega gledalca, katerega omika stalno pada, v razbijaškem in srhljivo izpeljanem filmu, v novih kriterijih eksplozij, streljanja, umiranja, vesoljnih nesreč in grobosti, v vsem tem vidim nevarnost, ki izmika tla pod nogami tudi tisti, malce zahtevnejši publiki, v kolikor ta sploh še obstaja. V tem je grozeča nemoč umetnosti, ki se pojavlja kot zadnja, sedma, in se lahko prav zaradi tega tudi kaj kmalu izgubi in ugasne.•

Prihodnjič:
Michelangelo Antonioni, **Krik** (*Il Grido*, 1960).