

revija za film in televizijo

ekran

186642

Vol. 6
(letnik XVIII) 1981
cena 50 din

3



FEST '81

*elektronski medij
krizno obdobje*



ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Tone Frelj, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik)
Anica Lapajne, Majda Lenič,
Milan Lindič, Marjan Maher,
Janez Marinšek, Željka Nardin,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Franček Rudolf,
Sašo Schrott,
Lenart Šetinc, Koni Steinbaher,
Dušan Voglar, Vili Vuk,
Boris Tkačik, Matjaž Zajec,
Jože Zlender

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar
Brane Kovič
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovanje)
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec (glavni urednik)

stalni sodelavci

Bojan Kavčič
Bogdan Lešnik
Milenko Vakanjac
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)

Majda Širca (sekretar uredništva)

priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

tisk

Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 317-645

stiki s sodelavci in naročniki

vsak dan od 11. do 12. ure

cena posameznega izvoda
(3 tiskarske pole) 50 din
cena posameznega izvoda
(dvojna številka) 80 din
(za tujino dvojna cena)
letna naročnina 420 din
za dijake in študente 350 din

žiro račun:

50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

**nenaročenih rokopisov
ne vračamo**

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost
štev. 4210-58/81, z dne 9. 2. 1981.

1	Intervju	Franci Slak	
5	mnenja ob filmu	Krizno obdobje	
		Dispozitiv razdalje	Zdenko Vrdlovec
		Odmik od razdalje	Bojan Kavčič
		Avantura slabega scenarija	Milenko Vakanjac
9	FEST '81	Tokrat pozornost manjšim nacionalnim kinematografijam	Branko Šomen
12		Še zmeraj problem	Bogdan Lešnik
15		Don Giovanni	Slavoj Žižek
17		Iluzija	Zdenko Vrdlovec
19		Dirigent	Bojan Kavčič
21		Moj stric iz Amerike	Peter M. Jarh
22		Reši se, kdor se more/življenje	Peter M. Jarh
23		Mesto žensk	Peter M. Jarh
24			
26	teorija	Opazke o vizualni manipulaciji	Guido Maurelli
27		Filmska in televizijska montaža	Enrico Ghezzi
30		Elektronski medij 'pogovori': Bernardo Bertolucci Maurizio Ponzì Franco de Leonardis	
32		Odnos med filmom in televizijo v ZDA	Vlada Petrić
35	kritika	Shining	Jože Dolmark
37		Nacionalni lov	Bojan Kavčič
38		Kdo neki tam poje	Zdenko Vrdlovec
39	zapisovanja		

Bodo Škodlarjevi filmski posnetki iz NOB ostali izgubljeni / *Miha Rigl* o "Film ne umira, čeprav je njegovo sto prevzela televizija / *pogovor z G. Aristarcom* o Berlin '81, skoraj odsotni Jugoslovani / *Rapa Šuklje* o mednarodni FORUM mladega filma / *Franci Slak* o Maribor '81, Samozadostno, samovšečno, neizvirno / *Peter Jarh* o Lille '81, Kratki film — med filatelijo in alpskim smučanjem / *Franček Rudolf* o Pionirski dom — Ljubljana / *Tomi Gračanin* o Méliès — izumitelj filmskega trika / *Zdenko Vrdlovec* o Pogovor z Alainom Fleiscom / *Zdenko Vrdlovec* o Hitchcock v Novi Gorici / *François Truffaut* o Carl T. Dreyer v Kinoteki o Revija dobrega francoskega filma / *Nuša Rajh* o Dnevi avstralskega filma v Jugoslaviji / *Jože Dolmark* o Filmska slika v nevarnosti / *Majda Širca* o Rokenroler, en dva tri / *Bogdan Lešnik* o Zapis sestanka sekcije publicistov in kritikov DSFD / *Mirjana Borčič*

52 in memoriam René Clair

intervju
s Francijem Slakom

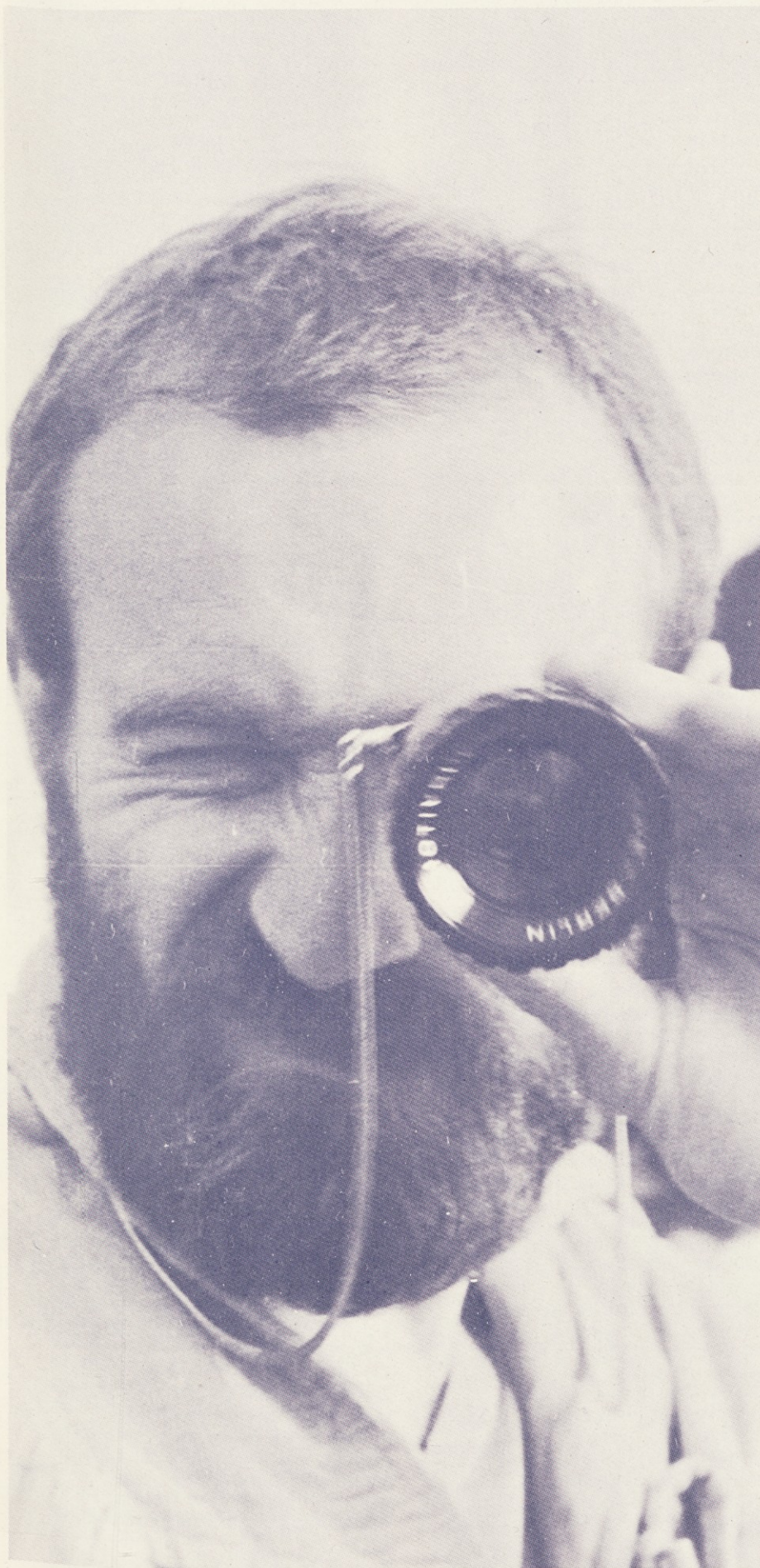
Za filmski kontekst

Ekran

Najprej nas zanima, kakšne so tvoje izkušnje z ljubljansko televizijo, ki je po dolgih letih le omogočila mlademu filmarju, da napravi svoj prvenec?

Slak

Najpomembnejše je, da je KRIZNO OBDOBJE sploh nastalo. Nisem razpolagal s "pravim, velikim scenarijem" za profesionalno produkcijo v okviru Vibe; verjel pa sem, da bi ga bilo moč izpeljati na televiziji že zaradi njegove vsebinsko-oblikovne in producerske "skromnosti". Ko so na televiziji pristali na sodelovanje, so verjetno vedeli, da se spuščajo v posel, ki jim mora prinesiti novo izkušnjo. Podobno sem se počutil tudi sam kot avtor. Oboji smo pač morali pristati na izziv, ki je izhajal iz odločitve, da skupaj napravimo nekaj več kot običajno ponedeljkovo dramo. Scenarij KRIZNEGA OBDOBJA ni prvenstveno dialoške strukture in razumljivo je, da je kot tekst, ki računa tudi z dramaturgijo svojih slikovnih investicij, naletel na določen dvom pri dramaturgih na televiziji. Potrebna je bila velika mera tolerance in medsebojnega zaupanja, da so med preverjanjem različnih faz scenarija le prišli do tiste meje verovanja, ki dopušča tudi sliki in zvoku avtonomni prostor za vzpostavitev dramaturške analize. Pristali so na zaupanje "vizualizacije"; na upanje, da je moč s pravo filmsko režijo slik in zvokov nadgraditi določene stvari, ki so v "besedah" scenarija precej skrite. Tovrstno razmišljanje je slovenskim (filmskim) dramaturgom precej tuje in moram reči, da smo se morali pošteno potruditi v iskanju skupnih bližin. Dramaturgi so morali prestopiti iz tradicionalnega območja besede in njene dramskosti, sam pa sem



pri vsem tem dogovarjanju tudi skušal razumeti, da imam drobno zgodbo z minimalnim dogajanjem, kjer je potrebno veliko dela za doseg narativnega postopka, ki zelo počiva izven običajnih verbalnih razjasnjevanj. Pri izvedbi projekta sem skušal izpeljati prakso zunanje ekipe. Najprej zato, ker menim, da je potrebno zaposliti svobodne filmske delavce, ki so ta trenutek brez pravega dela ter perspektive in je že zagadatelj škoda, da se pri takih projektih obremenjujejo že tako preobremenjene kadrovske kapacitete televizije. Ne razumem, zakaj bi morali delati površno, če obstajajo talentirani ljudje, ki se lahko posvetijo delu s pravšnjo voljo in primernim delovnim časom. Predvsem je to pomembno takrat, ko gre za igrani program, ki zahteva specifično filmski način dela in je nemogoče delati z ekipo, ki je tako ali drugače vezana s postopki "dnevne" televizijske prakse. Uspeli smo se dogovoriti, da glavni del ekipe sestavim z zunanjimi sodelavci. Pomembno je, da smo se tudi tokrat skupaj zavedali, da prekinjamo z določeno tradicijo dela na televiziji. Vendar pa smo hkrati poskušali razumeti, da ne gre samo za prekinjanje, temveč za iskanje novega in bolj ustreznega načina dela. Resnici na ljubo pa je treba priznati, da smo imeli tudi težave z nekaterimi posamezniki, ki gojijo do televizije pretirano privatniško miselnost, upam pa, da jih je produkt našega dela prepričal o nepravilnosti njihovih predsodkov do zunanjih sodelavcev. Zahvala za to, da smo sploh "prišli skupaj", pa gre nedvomno vodstvu Kulturno-umetniškega programa TV, konkretno Toniju Tršarju in Franciju Zajcu.

Ekran

Na prvi pogled je povsem razumljivo, da je televizija tudi v takih programih skušala polno zaposliti svoje ljudi. Povedal si že, da zna biti takšen način "zaposlovanja" pri igranih projektih tudi precej vprašljiv. Meniš, da je s televizijske strani šlo vedno za čisto cehovsko mentaliteto, ali so razlogi za takšno početje počivali v nerazumevanju dela, ki ni čisto televizijsko?

Slak

Resnica je verjetno nekje vmes. Pri angažmaju zunanjih sodelavcev sem vztrajal predvsem zato, ker me z njimi vežejo precejšnje delovne izkušnje, kar je seveda istočasno pomenilo, da sem ostalim televizijskim

sodelavcem dal vedeti, da od njih pričakujem enake napore in znanje. Nisem jih hotel na silo "prekvalificirati", ker sem potihoma verjel, da so sposobni delati enako kvalitetno, če se jih pripelje v razpoložene delanja filma, v stanje, ki ga verjetno niso bili tako vajeni. Tu tiči razlog, da sem se tako boril za "mešano" ekipo. Tudi televiziji so zmožni filmsko delati, če se jih za to zainteresira, če avtor doseže temu primerne pogoje dela. Pristati je treba na "zmotenje" ustaljenega reda tv-produkcij, ki je praviloma natpan, hiter in predvsem kvantitativen: "motnja" mora voditi v premišljenost, kreativnost in kvaliteto dela, v premise, brez katerih si je težko zamisliti delanje filma.

Priznati moram, da sem se s tem problemom srečal že kakšno leto prej pri Vibi, ko sem delal kratki film VENEC. Že takrat sem namreč ugotovil, da je tudi za slovensko filmsko produkcijo tipična nekakšna predisponiranost za dokaj poprečne izdelke; gledano tako po tehnični kakor po kreativni plati. Takrat sem storil napako in privolil v določene produkcijske compromise, ki so vodili v delovno malodušje in podobne nesreče, pa mi je tako izredno žal, da sem pri VENCU zapravil kar veliko vsoto denarja za film, ki ga "praktično ni". To pa je za avtorja kakor za producenta žalostna in velika izguba. Rekel sem si, da ne bom nikoli več pristal na kaj podobnega, pa naj delam za kogarkoli.

Ekran

Če se še trenutek zadržimo pri producentskih zadevah, ne moremo mimo očitnega paradoksa, ki ga prinaša KRIZNO OBDOBJE. Kjer smo pričakovali dramo, smo videli film, medtem ko tam, kjer pričakujemo film, že lep čas gledamo drame. Nočemo razčiščevati s "čistimi" kategorijami "filma" in "drame", hočemo le opozoriti na to, da se je TV dramski produkciji posrečilo nekaj, česar se doslej ni filmski politiki Viba filma — namreč omogočiti film, ki se v okvirju znane gledališke in literarne tradicije ne bi ukvarjal z usodnimi konflikti trdih likov, pač pa bi se raje preizkusil v "drobni temi", brez večjih fabulativnih in pripovednih investicij, oprti zgolj na "realno izkušnjo", ki bi v filmski fikciji "zaigrala samo sebe". Viba, ki je bila ustanovljena ravno zato, da bi ustregla ustvarjalnim interesom filmskih ustvarjalcev, se je vedla kot veliki producent, ki je "male"

reči niso zanimale. Televizija pa je naredila ta neverjetni prestop in omogočila tovrstno produkcijo, saj je za teboj debitiral tudi Filip Robar-Dorin, na projekt pa menda čaka tudi Žbontar in še kdo. Zanima nas, če lahko kaj rečeš o tem vedenju Vibe in tvoji izkušnji z Vibo?

Slak

Mislím, da so na televiziji končno uvideli, da so zmožni produkcije določenih filmov z vsakdanjo ikonografijo in nizkoprorračunskimi sredstvi. V tej smeri skušajo optimalno organizirati delo in velika prednost te "modernizacije" je v tem, da so odprli možnost zlasti mladim ljudem pa tudi že uveljavljenim režiserjem, ki so kreativno še sveži. Gre za poskus izredno pomembne skušnje znotraj kinematografije, ki je majhna in ki ji kot taki omenjena usmeritev nedvomno zacela koristi.

Kar zadeva Vibo pa menim, da je v zadnjem času uspela s projektoma Pavloviča in Godine. To dejstvo pa žal ne zadostuje, ker vemo, da sta bili njena programska politika (tu je odgovornost tudi izven samega podjetja) in način delovanja v marsičem zgrešena. Ne bom se spuščal v ekonomijo filmskega podjetja, katere zakonitosti so po vseh dogodkih "kriznega obdobja" slovenskega filma še vedno dokajšnja skrivnost (iz neznanja in malomarnosti) in nočem razpravljati o strokovnosti filmskih kadrov; mislim pa, da je bila dokajšnja napaka izrazita Vibina usmerjenost v produkcijo velikih celovečercer. Pozabili so, da je smisel sleherne kinematografije v njeni produkcijski in žanrski raznovrstnosti, v njenem neprestanem zanimanju za okolico, v kateri se razvija. Pomanjkanje tega osnovnega interesa je pripeljalo do stanja, v katerem se trenutno nahaja slovenski film. Da bo drugače, je potrebno vsaj nekoliko živega filmskega zanimanja, poguma, radovednosti... tega, kar tako vztrajno primanjkuje večini, ki se s filmom tako ali drugače ukvarja. Določene stvari je treba pozabiti in začeti drugače, vendar ne samo v produkciji, ki je na tak način že nekajkrat začela.

Ekran

Znano je, zakaj so bili Vibini filmi tako dragi. Šlo je za režijo podjetja. Ne toliko za posamezen projekt, ampak za ljudi, ki so bili zaposleni. Zanima nas nekaj osnovnih podatkov o tvojem filmu, ki so vezani na produkcijo.

Slak

Film sem posnel v barvah, na 16

mm traku, ki sem ga imel na razpolago 4500 m. Po definitivni montaži ga je ostalo 1200 m, torej je šlo za razmerje 1 : 4, razmerje, ki je bilo v marsičem pogojeno z nastopom neprofesionalnih igralcev. Eksterni stroški (brez režije hiše) so znašali okoli sto milijonov starih dinarjev. Za režijo sem dobil šest milijonov in tri milijone za scenarij, najvišji honorar za igralca pa je bil dva milijona in pol. Mislim da smo idejo nizkoprorračunskega filma uspešno prenesli v prakso, kar je tudi pomembna preizkušnja slovenskega filma, posebno v teh hudih časih. Delati še ceneje bi praktično pomenilo delati zastoj.

Ekran

KRIZNO OBDOBJE se v slovensko filmsko produkcijo vpisuje precej smelo: naenkrat nekomu zadostuje "drobna, vsakdanja" tema, ki se fikcionalno proizvaja in si izmišlja načine njene uprizoritve mimo običajnih navad slovenskega filma. Zgodba propadlega študenta je brez velikih usodnih konfliktov, močnih protagonistov, brez velikega dramskega recitiranja v ponavljajoči se scenografiji in brez rekvizitov, ki so se tako radi selili iz enega v drugi slovenski film. V KRIZNEM OBDOBJU ni ničesar naključnega, čeprav ni pravih igralcev in čeravno si ne izmišlja drugih prizorov kot tistih, ki so mu pri roki na ulici. Ljudje tvojega filma so s svojimi srečami in težavami preprosto tu nekje, kjer danes živimo in presenetljiva je morda misel, da si se z rigoroznim filmskim sistemom približal občutju vsakdanje urbanosti, ki so jo nekoč v slovenskem filmu dosegli ustvarjalci, kot so bili Čop, Štiglic ali Babič. Kaj meniš o tem?

Slak

Če nam je res uspelo narediti nekaj novega, potem na drugi strani upam, da te majhne novice ne bodo prehitro postale kliše niti zame niti za druge nove filmarje. Konec koncev Amerike nismo odkrili, saj se je naš postopek že uveljavil v številnih, predvsem zahodnih kinematografijah, teoretsko pa ga je opredelil že Dziga Vertov. Seveda pa je pomembno, da filmar govori o svojem okolju, o svojih preokupacijah, da si ne umišlja stvari, ki jih ne razume in občuti, ali celo ne pozna iz lastnega videnja.

Drugo vprašanje pa je seveda problem vizualizacije tovrstnega teksta, ki nujno potrebuje slikovno nadgradnjo, da se sploh vzpostavi dramaturško trdna struktura. Ta se vzpostavlja v

pomenih znotraj kadra, v montažni razporeditvi itd., kjer tekst že postane zgolj en od številnih elementov gradnje. Če te interzije scenarist ali dramaturg ne predvideva, potem je tovrstni scenarij razumljivo slab in pomanjkljiv.

Vizualizacija mora biti precizna, če hočemo, da bo film berljiv na vseh pomenskih nivojih, ne zgolj na fabulativnem. Če berem recimo kritiko Zdenka Vrdlovca, potem se mi zdi, da nam je to uspelo, zgodilo se je celo, da je gledalec (kritik) razbral celo več in na nivojih, ki jih niti sam nisem predvideval, film pa jih nosi s seboj. To je največje zadovoljstvo za avtorja, ker lahko "odkriva" svoj film, in mislim da tudi za gledalca, če je seveda pripravljen kompleksno brati film.

Ekran

V filmu uporabiš včasih metodo (ali trik) "filma v filmu", pa tudi — in to se zdi veliko bolj zanimivo — montažno metaforo, ki jo podpira aluzija na filmsko zgodovino (mislim seveda na "odeške stopnice" na filozofski fakulteti). To se mi zdi izredna redkost v slovenskem filmu — redkost, ki film vpisuje v "mednarodni" filmski kontekst — obžalujem le, da je preslabo izkoriščena.

Slak

Tovrstni postopek (citati, aluzije na sekvence iz zgodovine filma) je na videz precej preprost, v resnici pa je po mojem ena najtežjih "stopenj" filmske nadgradnje. Zato je morda razumljivo, da sem nekoliko plaho pristopil k temu, čisto iz spoštovanja do citiranih avtorjev. Seveda ne gre le za to, da "ukradeš" sceno, treba je imeti prekleto dober razlog, se pravi kontekst, ki tak postopek opravičuje. Mislim pa, da bi se vsak avtor moral zavedati, da film izhaja iz konteksta filmske zgodovine in postaja njegov sestavni del. To je velika odgovornost.

Ekran

Menimo, da je moč KRIZNEGA OBDOBJA v razporejanju srečanj, ki jih v njihovi načrtovani naključnosti prav vsakokratno ponesrečenje obvaruje "ključnega" dogodka. Kakor je lepo opazil naš kolega Zdenko Vrdlovec, ta srečanja ohranjajo sled neke razdalje med Pavletom (osrednjim protagonistom) in drugimi, razdalje, zavese ali "ekrana", kjer namesto "njega" odločajo drugi. Ta razdalja ima dva konkretna opisa: z dežjem zalito šipo telefonske govornice in obraz, uzrt skozi akvarij — dva konkretna opisa zamegljene podobe, ki naj

nam služi kot priročna metafora nerazločne želje, ki ne zmore odločitve (na kar nas opozarja tudi etimološki pomen krize kot trenutka odločitve).

Slak

Spomnim se vprašanja, ki ste ga predhodno postavili. Opazovanje podrobnosti je nekakšna strast, ki sem jo gojil že v svojih eksperimentalnih delih. Tudi KRIZNO OBDOBJE je film o nekaterih temeljnih podrobnostih iz življenja človeka naše generacije. Nisem hotel, da je glavni predmet njegove "odločitve" samo vprašanje študija. Če je kdo razumel, da je Pavletov osnovni problem v neki nenaravnosti do sprememb, ki jih je bil deležen visokošolski študij v zadnjih letih, moram poudariti, da je ta "obračun" v KRIZNEM OBDOBJU neporavnan. Sam sem Pavleta Komela prej razumel kot rahlo "zasanjenega" junaka z zavestjo, ki se ne vključuje dobro v slike stvarnosti. Nisem hotel pojasnjevati razlogov, ki ga pogojujejo takšnega, in so me prej zanimala stanja, v katerih tako ali drugače migeta. Omenjali ste šipo, skozi katero se zazre, in če je v Pavlu Komelu tudi delček mene ali vas, potem lahko rečem, da Roberto Batelli (ki v filmu "zaigra" svojo skušnjo) verjame v nekaj, kar je izza stekla ali onkraj objektivne kamere. Verjame v izrekanje resnice, kakršna je, brez dodatnih metafor... Zato mi KRIZNO OBDOBJE ni samo zgodbica s slikami, ki imajo več ali manj smislov, ampak tudi vizija, avtorski napor, da poustvarja delček novega sveta, ki ni bil nikoli poprej "objavljen", in da neke reči povlečem v svetlobo dneva, da jih prisilim v neizginotje, v to, da so tukaj in da so takšne, kakršne pač so. V tem vidim svojo filmsko moralo in samo tako sem lahko bil Batellijev "sodelavec." Imam občutek, da nisem ničesar po nepotrebem na novo izumljali; v KRIZNEM OBDOBJU sem preprosto verjel v sliko kot nekakšno dopolnilno vrednost stvarnosti. Želim si le boljšega dogovarjanja, zanimivih in delovnih ljudi, ki se s filmom ukvarjajo. Film ne počiva samo na mojih ali vaših slikah, v kinotekah in knjigah; film ni samo intimna sanjarska praksa, temveč tudi socialna aktivnost par excellence, kjer se ljudje morajo naučiti v ustvarjalno in medsebojno zaupanje svojih misli ter emocij.

Spraševali so:
Sašo Schrott, Zdenko Vrdlovec in Jože Dolmark,
 ki je pogovor pripravil za objavo.



Franci Slak
Filmografija

- 1970 IZIDOR, PREPOVEDANO (8 mm, č/b)
- 1971 PLES MASK (S 8 mm, barvni)
 V SOBOTO ZVEČER,
 V NEDELJO ZJUTRAJ (8 mm, č/b)
- 1972 OM (S 8 mm, barvni)
- 1973 BALUUN CANAAN (S 8 mm, barvni)
- 1974 ROMANJE (S 8 mm, barvni)
 PRAZNIK (S 8 mm, barvni)
- 1975 SANJE (35 mm, č/b)
- 1976 LAKOTA (35 mm, č/b)
- 1978 NOČNO POTOVANJE (35 mm, barvni)
 STANISLAV LEM (16 mm, barvni)
- 1979 VENEC (35 mm, barvni)
 NABIRALNIŠTVO (16 mm, barvni)
 DAILY NEWS (S 8 mm, barvni)
 VAJE ZA KAMERO 1—3 (S 8 mm, barvni)
- 1980 KRIZNO OBDOBJE (16 mm, barvni)

KRIZNO OBDOBJE

produkcija: TV Ljubljana, 1980
 scenarij in režija: Franci Slak
 direktor fotografije: Radovan Čok
 ton: Hanna Preuss
 scenografija: Ranko Mascarell
 kostumi in maska: Daša Sem — Krnel
 montaža: Sonja Peklenk
 organizacija: Milan Blažin
 igrajo: Roberto Battelli,
 Dušanka Ristič,
 Ana Avbar, Peter Božič,
 Tanja Premk, Joži Prepeluh,
 Emil Filipič, Marko Derganc,
 Anka Cerlini, Ivan Volarič-Feo
 in drugi

število snemalnih dni: 23
 dolžina filma: 85 min.
 tehnika: 16 mm, barvni

mnenje ob filmu Krizno obdobje

Dispozitiv razdalje

Morda ni odveč navesti uvodno sekvenco, že zato, da je ne bi prehitro pozabili: tam se prvič in zadnjič v filmu vidijo državne zastave, ki visijo (vihrajo?) ob neki junaški godbi, kot da bi hotele evocirati podoben začetek v **Krču** (kjer so pač napovedovale eminentno slovenski film), vendar se zdi, da je njihova funkcija prej v tem, da se potem nič več ne pojavijo. Ali drugače, vloga teh zastav določa njihovo manjkanje v nadaljevanju filma, ki jih je torej obesil na drog prav zato, da bi jih pustil tam viseti, medtem ko bi sam zlezal podnje. Vendar z blažjim paradoksom: film namreč ni zlezal pod zastave v tistem znanem smislu "korakamo pod zastavo", marveč si jih je obesil na svoj začetek kot napoved "junaka", ki je ravno prikrajsan za korakanje pod zastavo. Kar navsezadnje vzemo že takoj v naslednjem prizoru (na naboru), tako da je treba samo še potegniti ustrezen sklep: če film že takoj na začetku svojega junaka prečrta kot "vojaškega subjekta" in izloči iz ekselentne državne institucije, potem ni težko uganiti, da ga bosta ravno ta nemožnost in izločitev bistveno določali. In to spet ni nobena presenetljiva ugotovitev, saj vendar ves film prizadevno dokazuje in dopoveduje, da njegov junak obstaja zmeraj in povsod nepreklicno zunaj.

V tem sklepu je pač opazna določena nerodnost, kolikor dovoljuje domnevo, da ena nemožnost vzročno pogojuje drugo (češ: "ker fant ni zmožen za vojsko, tudi..."): čeprav se logika najbolj boji ravno spodrsnjaja, si tako slaboumnega res ne more privoščiti — tu je hotela le opozoriti na "dispozitiv razdalje", ki drži junaka od vsega začetka zunaj (zunaj državne institucije, šole, zabave, ljubezenskih odnosov itn.). Pri čemer vendarle ne smemo zapostaviti mučnega razloga — prometne nesreče, ki je Pavletu Komelu prizadela možgansko poškodbo. Ta razlog je mučen zaradi prizadevnega in dvoumnega Komelovega zanikovanja, da bi bil to sploh kakšen razlog, kar malo spominja na zastave, ki so tu, da jih potem ne bi več bilo. Le da je ta razlog veliko bolj "pričujoč": najbolj po tem, da ga navajajo predvsem predstavniki institucij, ki verjamejo, da imajo svoj razlog (vojska, družina) — in v skladu s tem (oziroma s sabo) domnevajo, da ima vsaka stvar svoj razlog. Zato so zmeraj oni tisti, ki navajajo prometno nesrečo kot dober razlog Pavlove "odtrganosti" in ga silijo, da to zanikuje. Zanikanje tega razloga je torej dovolj očitno nujni pogoj, da junak **Kriznega obdobja** ne postane klinični primer in se obrzdi v tisti razliki, ki mu jo zagotavlja nerazložna želja, ki ne ve, kaj bi rada in ne zmore odločitve. To se zdi malo hitra opredelitev glavne osebe **Kriznega obdobja**, vendar ne znam najti druge ob dejstvu, da je Komelovo zanikovanje razlaga še s pomanjkanjem vsakršnega povoda, ki bi v pripovedi utemeljil njegovo umikanje v razdaljo: Komel se z ničemer prav ne sooča in nič mu prav ne nasprotuje (seveda tu namigujemo na famozne dramske konflikte), ker ga ne ogreva nobena želja, ki bi ga zapletla v konfliktno fikcijo. Ne trdim, da brez želje ni konflikta, vsekakor pa brez želečega subjekta ni fikcije, ali enostavneje, "dobre zgodbe", ki požene subjekt v "avanturo", v "spletko" želje in Zakona (v vsaki "dobri zgodbi" — npr. hitchcockovski — sta na delu instanca prepovedi in kršine želje, ki nastavita suspenz kot tisto skrivnostno in grozljivo razreševanje njunega konflikta).

Tisto nerazložno željo, ki ne zmore odločitve (s čimer nas približa etimološkemu pomenu krize kot odločilnega trenutka), moramo podpreti s konkretnim primerom — denimo z dežjem zalito šipo telefonske govornice, ali Komelov obraz, uzri skož akvarij — ki ga navajamo kot priročno metaforo zamegljene podobe, ki se bo nazadnje dovolj logično utrnila v belem gomazanju televizijskega ekrana brez programa. Dovolj logično, ker je ekran brez programa osnovni Komelov dispozitiv, ki ga privede do tega, da se znajde sredi programov drugih, ali določneje: Komel je že od nabora naprej navajen, da se pojavlja v "programih", ki nimajo z

njim kaj početi, kar pa jih ne ovira, da bi ne bili z njim prijazni. Ta prijaznost se mi zdi kar dobra domislica tega filma, kolikor gre v njej za mehanizem koda, ki se prazni v navijanju na samega sebe: gre namreč za to, da so vsa Komelova srečanja v bistvu srečanja s primeri — pravilniki, ki potekajo po programu svoje življenjske sekvence — kadar gre za osebe, oziroma po programu obreda — ko gre za institucije. V čem je torej prijaznost? Ravno v tem, da je temeljna lastnost institucije (pa tudi družbenega in individualnega koda) ta, da nas ljubi — ona sploh ne more brez nas, zato nas kar naprej kliče in poziva, da bi zvedela, kako je z nami. Tako nas s to svojo ljubeznijo popolnoma osvoji, do te mere, da moramo še sami podpisati ljubezensko izjavo, ali pa se njeni ljubezni izneveriti, s čimer tvegamo, da postanemo izdajalski ljubimci, odpadniki in odtujenci, ki za kazen prenašajo muke zavrnjene ljubezni. Zdi se, da je Pavel Komel ravno tak tip, ki je indiferenten do ljubezni institucije (kar naj bo v podporo omenjeni nerazložni želji), ki mu zato ne stori nič žalega, ker Komel ni tisti, ki je noče ljubiti, marveč je ne more ljubiti, čeprav bi jo rad. Vendar ni treba preveč dramtizirati okoli te nemožnosti, ker v filmu ne nastopa kot "igralni vložek", s katerim bi jo moral šele priigrati (če uporabimo nekoliko hazarderske izraze), ampak kot predpostavka, fantazmatski model, ki si privoščiti ta spodrsnjaj, da navede možgansko poškodbo.

Zanimivo je le omeniti, da se model ljubezni institucije prenaša tudi na individualne primere — mislimo seveda na Pavletovo prijateljico, ki mu v svojem kodu "svobodne ljubezni" ponudi priložnost, vendar jo Pavle s svojo že znano nedovzetnostjo za institucionalno ljubezen zavrne. Ob tem primeru opazimo podvajanje prizora razdiranja ljubezni po telefonu s podobno sceno v filmu na televiziji: ta metoda "filma v filmu" s svojim znanim učinkom fiktionalne kodifikacije nekega "živega prizora" uspešno utrdi tisto funkcijo ekrana, ki o njej menimo, da je Komelov osnovni "dispozitiv": Komel je dvakrat (celo zaporedoma) uveden kot gledalec — najprej v kinu in nato v telefonski govornici — da bi nato ohranil to pozicijo vse do trenutka, ko se "ukine" skupaj s televizijskim programom in utone v belo migetanje praznega ekrana.

Seveda ni treba dobesedno vzeti, da se za Komela vse dogaja "kot na ekranu", lahko si pa "metaforično" mislimo, da je njegov pogled "zastekljen" z zabrisom želje, ki mu ne nudi več dovolj imaginarne moči, da bi se lahko obrzdal v realnosti. Realnost se sprevrže v "sliko", na kar morda najlepše opozarja trenutek, ko dobi Pavle sam status fotografije (ob ogledu fotografije starkinega sina in lastnem priznanju, da mu je podoben).

Vendar ne nameravamo te stvarnosti kar tako odpraviti, zato opozarjamo zlasti na njen študentski del, ki mu Pavle — kot je dovolj razvidno — ni več prav naklonjen (odkar je prišel iz bolnice), pri čemer celo omenja, da je za to deloma kriva tudi gimnazija kot popolnoma zgrešena šola, ki izobražuje samo za faks in za nobeno konkretno delo; to zveni že skoraj kot navijanje za usmerjeno izobraževanje, zato menim, da bi morali ta film še enkrat pokazati jeseni (na vseh srednjih šolah), ko se bo pričela šolska reforma.

Na srečo pa so tu še drugi "simptomi", ki nas navajajo k temu, da zmotimo problem šolske reforme s tisto željo, ki se maskira z "vračanjem k delu", v resnici pa misli na vrnitev v matico: kako je to res, vidimo, ko si skuša Pavle najti delo na matični šoli, kjer lahko v dvojici prijazne učiteljice in strogega učitelja z lahkoto prepoznamo dvojnika matere in očeta, še posebej zato, ker učiteljski par z "odsvetovanjem" zaposilbe ponovi tisto izgubo doma, ki jo Pavle doživlja, ko se vrne domov. Ravno ta izguba, kolikor obnavlja "izpad" iz matice in izgubo matere, nas napoti k edinem določujočem "razlogu" tiste želje, ki smo jo nerodno imenovali "nerazložna".

Tu smo popolnoma zanemarili verjetno najbolj zanimivo kvaliteto Slakovega filma — imeniten nastop naturščikov in

ob filmu Krizno obdobje

"simuliranje" metod filma-resnice (simuliranje namreč v tem smislu, da film ne temelji na improviziranih prizorih, temveč skuša z mizansceno in delom kamere proizvesti učinek improviziranosti; seveda tega nismo zanemarili zato, ker bi menili, da je zanemarljivo, ampak zaradi majhnega dobička, ki si ga obetamo s tem preztjem; zdi se namreč, da lahko v tej metodi, ki si prizadeva doseči učinek realnosti, uzremo dober trik fikcije, ki rada zavrže svoje stare (sicer že spregledane) spletke, če je to potrebno "metodi resnice", da ji nasede. Tukaj ji je nasledla pod prisego slike, ki naj "govori" namesto besede: tako je film sicer res dosegel afazični subjekt, toda ravno po zaslugi polomljenega in končno zlomljenega govora, ne pa toliko same slike, ki bi si z golim kazanjem zaman prizadevala za "učinek resnice".

Zdenko Vrdlovec

Odmik od razdalje

Slakov film je treba brez dvoma obravnavati v razmerju do tradicije slovenskega igranega filma, se pravi tistega filma, ki je — nemara bolj kot katerikoli drugi — nenehno težil k nekakšni "perfekciji" (tako v tehnično-oblikovnem kot v "vsebinskem" pogledu, saj se je pretežno naslanjal na "dobro" literaturo). Če te težnje ni nikoli uresničil, to seveda ne more biti zgolj posledica takih ali drugačnih napak, spodrseljav, najrazličnejših pomanjkljivosti in šibkega znanja filmskih ustvarjalcev, marveč je že težnja sama take narave, da tudi v najboljšem primeru omogoča le približne rezultate, torej le približevanje k tistemu "idealnemu stanju", za katerega v zadnji liniji gre.

Slakovo izhodišče je prav nasprotno: njega "perfekcija" ne zanima, kar dokazuje že "drobna" tema njegovega filma, še mnogo bolj pa seveda ohlapna vizualizacija. Gre skratka za koncept, ki sploh ne računa s kakršnokoli "perfekcijo", za zamisel, kjer le-ta ne igra nikakršne vloge, kjer je torej docela nepomembna in že kot predpostavka nemogoča. Ta koncept ima med drugim tudi to prednost, da se more film ne le distancirati od tradicionalno usmerjene kinematografije, marveč lahko reflektira distanco samo. To je nemara najbolj razvidno iz sekvence, ko Pavle Komel gleda film, v katerem glavni junak prav tako gleda film (na televiziji). Če se prav spomnimo, je ta "televizijski" film "Grand hotel", dejstvo, da ga neki filmski junak sprejema prek televizijskega medija, pa v tem primeru ne govori le o časovni razdalji med obema kinematografskima proizvodoma (med "starejšim" in "novejšim"), pa tudi ne zgolj o razmerju med predtelevizijsko fazo kinematografije in obdobjem, ko mora le-ta računati s silovito konkurenco "malega zaslona" — marveč označuje predvsem neko razliko v pojmovanju filmskega jezika, oziroma razmerje med dvema stopnjama v razvoju težnje k "perfekciji". Slakov film, ki že v čisto proizvodnem pogledu zavzema povsem drugačno mesto, saj je nastal v okviru televizijske produkcije in je bil tudi prvič javno predvajan prek televizije (kot "izvirna TV drama"), poleg tega pa tudi sicer nima veliko skupnega s "klasično" koncepcijo filmske pripovedi, si seveda lahko privoščiti, da vključi vse vidike opisanega razmerja v svojo "pripoved", obenem pa se prav na ta način od tega in tako formuliranega razmerja že tudi distancira. To je mogoče zategadelj, ker se "Krizno obdobje" noče več meriti ob filmski liniji, v katero sodita tudi "Grand hotel" in "Apartma" (čeprav kot različni "razvojni stopnji") in v katero se konec koncev uvrščajo tako rekoč vsi proizvodi slovenske "institucionalne" kinematografije, marveč se opredeljuje zgolj še do razmerja med to linijo in tisto, ki jo je, denimo, začrtal tako imenovani "off" film.

Skušajmo na kratko opredeliti tiste elemente, ki "Krizno obdobje" ločujejo od slovenske filmske tradicije. Tu je najprej dovolj nekonvencionalna fotografija z "nenavadnimi" izrezi, koti snemanja, pa s specifičnim "gibanjem" kamere,

nadalje "ohlapna" montaža, ki mestoma diši že kar po "zanikrnosti", "naraven" zvok in vsakdanji, z žargonom in različnimi narečnimi posebnostmi prepojeni dialogi, predvsem pa sijajna igra neprofesionalnih igralcev. S pomočjo vseh teh sestavin doseže Slak učinek nekakšne "avtentičnosti", vendar pri tem nič ne skriva, da je ta učinek "proizveden", se pravi, da imamo vseskozi opraviti s fikcijo. V tem smislu lahko Slakov film označimo kot "uspelo" delo, pri čemer je kajpada treba upoštevati, da je ta opredelitev zgolj pogojna, saj se ni imel glede na kaj "ponesrečiti"; od tovrstnih kriterijev se je namreč že vnaprej distanciral.

Kljub temu je vendarle mogoče govoriti tudi o nekaterih pomanjkljivostih oziroma slabostih, deloma prav v luči omenjene distance. Zdi se namreč, da je "drobna" tema mestoma doživela preveč "velikopotezno" obdelavo, zaradi česar so zlasti v zadnjem delu filma zazijale občutne praznine. To je opaziti tudi pri tempu, ki je v prvih dveh tretjinah filma izvrsten (kar velja tako za "dogajanje" kot za vizualizacijo), v zadnji tretjini pa strmo pade, kot da bi zmanjkovalo "snovi". Zdi se, da tudi glavni junak "občuti" ta padec tempa, saj se znenada odloči vrniti domov, ker v (takem) študentskem življenju ne vidi več nobenega smisla in se mu je nasploh uprlo. Od "zunaj", se pravi s stališča gledalca, je ta junakov prelom z dotedanjim življenjem in njegova vrnitev k staršem videti kot nekakšen kompromis, kot poskus, da bi se pripoved iztekla v sicer še zmeraj ohlapno in kolikor mogoče prikrito, vendar vsaj za silo povezano "fabulo". Res je sicer, da to — na srečo — ne uspe, vendar je že sam poskus v tej smeri čutili kot "popuščanje" pred težo tradicije. Najbrž je tu treba iskati tudi vzroke za relativno neprepričljivost sklepnega dela filma, za dolge posnetke, ki ne povedo prav veliko, in za junakovo "zglobljenost", ki ni toliko v skladu z notranjo logiko filmske pripovedi, marveč je bolj posledica dejstva, da so ga režiser in njegovi sodelavci pustili na cedilu.

Bojan Kavčič

Avantura slabega scenarija

Filmski prvenec slovenskega režiserja Francija Slaka, Krizno obdobje, zasluži pozornost, ne zgolj samo zato, ker gre za prvenec, za naše razmere mladega avtorja, temveč tudi zato, ker je nastal v dokaj nejasni situaciji okrog nadaljnje proizvodnje slovenskega filma. Začasno je "patronat" nad kontinuiteto proizvodnje slovenskega filma prevzela nase televizija in pod tem "patronatom" je nastal tudi Slakov film. Ta "patronat", kolikor je v zagatni finančni situaciji dobrodošla rešitev, pa navkljub temu, odpira celo vrsto vprašanj, tako vsebinskega značaja, kot programske orientacije. Vprašanje je namreč, če televizija kot masovni medij, ima tako programsko in vsebinsko orientacijo, ki bi se ujemala s tisto, ki smo jo lahko zasledovali v preteklih letih pri edinem slovenskem filmskem producentu Vibi? To ni zgolj retorično vprašanje, ki bi prisegalo na preteklo programsko orientacijo, temveč načena usodo avtorjev (tudi Slakovo), ki se bodo nujno morali prilagajati televiziji in njenim specifičnim zahtevam. Morda to vprašanje, ko pričakujemo drugi televizijski film, Robarjev Jonov let, še ni aktualno, verjetno pa se bo zaostriло v pogojih, ko bo in kadar bo znova stekla Vibina produkcija in ko bo za nami letošnji puljski filmski festival, na katerem nas bo morda zastopal tudi Slakov film. Priložnost, ki jo v tem trenutku "blagohotno" ponuja televizija mladim avtorjem, da sploh lahko delajo in uresničujejo svoje filmske zamisli, se mi po izkušnji s Slakovim filmom, kaže v dokaj ambivalentni podobi.

Torej k filmu samemu. Predvsem mislim, da so Slakovemu filmu naredili levo uslugo vsi tisti filmski kritiki, ki so nekritično pričeli prisegati na njegove kvalitete in si ob



ob filmu Krizno obdobje

realnih kvalitetah, ki jih film brez dvoma ima, izmišljati še neke dodatne kvalitete in dimenzije, katere pa so čisto navadna izmišljotina in kritiška konstrukcija. Ta, imenujmo jo kritiška evforija, je trpela najdlje recimo do Zagreba, kjer je Mira Boglić s pedantno ostrino to evforijo iz oblakov prestavila na trdna tla. Ateriranje je bilo resda nekoliko grobo, vendar koristno.

Predvsem je Slakovo Krizno obdobje film, ki bi ga lahko označili za "one way film", za "one way idea film", se pravi za film, ki si v strogo narativnem smislu onemogoča povratek in premislek ter refleksijo vseh situacij, ki jim je izpostavljen Slakov glavni junak. Akcija Slakovega glavnega junaka, čeprav jo je nekritična kritika brž proglasila za "odprto" v vseh ozirih, je v bistvu "odprta" zgolj v lebdenju. To lebdenje je totalno in ga globokoumni psihološki traktat na začetku, ki razlaga bistvo "kriznega obdobja", ni skozi fabulo, v ničemer podprl. Sklicevanje v isti sapi na psihološko definirano stanje in "odprto" lebdenje glavnega junaka, je v bistvu vodilo v kolobocijo dejanj in razmišljanj. To razpoko ni moglo verificirati v filmu nič, še najmanj brezobvezni dialogi, ki so to razpoko samo poglobljali.

Recimo, da je usoda Slakovega junaka, nesojenega študenta psihologije, "odprta" v vsej svoji individualni ostrini in obveznosti, ki naj jo gledalec upošteva in vzame na znanje. Ta odprta individualna usoda, se spričo "kriznega obdobja" ne more nikjer zasidrati: ne v študiju, ne pri delu, ne intimo. Megleno si želi nekaj početi, bodisi v Ljubljani, še raje v Kopru, očitno pa najraje želi v širni svet (odriniti z ladjo novim dogodivščinam naproti), gledalec naj bi tej hipotezi verjel skozi prizor čitanja Hessejevega Stepnega volka med dolgočasnim predavanjem psihologije. Zveza, ki je vzpostavljena s Hessejevim Harryjem Hallerjem je prepovršna in preveč marginalna, da bi ji lahko zaupali. Navidezno je tudi Slakov junak neke vrste "outsider", vendar to "outsiderstvo" ni isto, kot pri Hallerju. Slak mora počutje in ravnanje svojega junaka najprej uvodno definirati, bodisi z banalno psihološko eksplikacijo, kot s še bolj banalno prometno nesrečo. Po tej definirani situaciji, se šele lahko dogaja tista "odprtost", nad katero se je zastrela kritika. Pomudimo se še za trenutek pri Hesseju. Hesse svojega junaka vnaprej ne definira, Haller mora svoja doživlja in situacije sam kreirati, razmišljanja, ki ga ob tem obhajajo, pa niso "one way meditations", temveč so kruta in usodna razmišljanja o svetu, ki mu Haller v bistvu ne želi pripadati, vendar brez njega tudi ne more. Pri Slaku pa se zdi, kot da njegov junak čisto dobro shaja s svetom, ki mu pripada, le da ga ta svet, žal ne razume. To pa je infantilna ideja, ki smo jo dobili servirano s krompirjem v oblicah ali kako drugače, že tisočkrat, brez usodnejših konsekvenc, da bi ta grdi, zlasti filmski svet, kateremu pošiljamo na vpogled in verifikacijo naše infantilne ideje, že končno zapopadel njihovo "obveznost".

Temu infantilnemu triku je nasedel tudi Slak, zakaj, to je jasno očitno njemu samemu. Zastonj je potem prizadevanje, da bi tako šibko utemeljeno ravnanje prekrili s filmsko dokumentarnostjo in igralci (naturščiki), ki naj bi nas prepričali, da so se reči, ki smo jih videli v Slakovem filmu tudi zares zgodile.

Ko skušamo dešifrirati bistvo fabule Slakovega filma in odkrijemo njena usodna protislovja in nelogičnosti, je kakršnakoli disput na temo filmske podobe tako dešifrirane fabule, odveč. Protislovja so prevelika, da bi jim režiser bil kos, izpoved se poenostavi na zlaganje situacijskih kock, ki iz različnih zornih kotov gledalcev, pač izgledajo tako ali drugače. Tu filmska kritika nima praktično resnejšega dela, razen seveda, če se poloti konstruiranja (vnovičnega) celotne fabule in na ta način na svoj način zлага situacijske kocke. To pa je nehvaležno delo, ker rekonstruiramo nekaj, kar avtor v bistvu ni povedal ali nakazal.

Omenil sem že, da je Slak v svojem filmu uporabil v glavnem igralce naturščike. To je sicer simpatična zamisel, ki povečuje verizem zgodbe, toda je hkrati bumerang, ki se kaj rad obrne zoper avtorja. Natančno to se je zgodilo tudi Slaku. Njegovi naturščiki so igrali same sebe, v avtentičnem okolju ljubljanskih lokalov, z minimalnim občutkom, da ta njihova "igra" bolega za nekaterimi usodnimi profesionalnimi hibami. Te profesionalne hibe so najbolj prihajale do izraza v situacijah, ko je bilo treba "odigrati" situacije, ki so bile izven njihovega konkretnega, vsakdanjega izkustva. Teh pa je bilo v filmu kar nekaj, naprimer Feo Volarič kot šofer kamiona, ki vrhu vsega tolče neprepričljivo srbohrvaščino, ali Peter Božič v vlogi vaškega modrijana v gostilni. Metoda uporabe naturščikov pa se je imenitno obnesla recimo v tistem delu filma, ki je po mojem mnenju najboljši in sicer, ko Slakov junak opravlja honorarno anketiranje gledalcev televizije, nekje na Dolenjskem ali morda v Beli krajini. Situacije in dialogi so nenadoma pridobili na svoji prepričljivosti, osamljene ženske se sicer pogovarjajo o televizijskem programu, mimogrede pa "izkoristijo" priložnost, da nekako razbijejo monotonijo svoje dejanske osamljenosti. Tako osamljena vdova ob obvezni kavici v Slakovem junaku prepozna izredno podobnost z njenim padlim sinom. Ta sekvenca zasluži v Slakovem filmu posebno pohvalo, saj je naravnost mojstrsko izrabila vse, kar ji je bilo na razpolago: osebe, dialog, zdušje osamljenosti in groteskno početje anketiranja. Vendar je to v glavnem vse, kar ostaja po ogledu filmu.

Najslabše se odrežejo v filmu dogajanja, ki determinirajo začetek, zlasti pa konec filma, se pravi ljubljanska epizoda in povratek v "domači kraj". Slakov junak intenzivno doživlja svoje "krizno obdobje", verizem to "kriznost" bolj analizira, kot aktualizira. Jasno, starši njegovega ravnanja in "krize" ne razumejo, to naj bi bil obolus generacijskemu spopadu, ki tako postaja nek večni sindrom slovenskega filma. Toda, kaj za vraga početi z dekletom, ki je ostalo v Ljubljani in ki po nekem čudnem naključju "izvotka" njegovo telefonsko številko. Nič lažjega, to bo nase prevzel "krizni" telefonski razgovor ob prižganem televizorju, sprehodi po stanovanju, odpiranje steklenice whiskyja in junakova odločnost, da v Ljubljano ne bo šel, za noben denar ne, že rajši na ladjo in v širni svet.

Naj za konec rečem še besedo ali dve o vlogi dramaturga tega filma, tokrat je bila to Jadranka Tavčar. Dekle, ki se razume na marsikaj, zlasti pa na pisanje pisem v sobotno prilogo Dela. Dramaturgija ji gre nekoliko slabše od rok, saj je naravnost neverjetno, kako je lahko ob njeni strokovni asistenci v filmu toliko dramaturških spodrsrljav in nejasnosti. Toda očitno smo se na take dramaturge v slovenskem filmu privadili in Jadranka Tavčar pri tem ni nikakršna izjema.

Kaj reči o Slakovem prvem filmu in njegovi prihodnji ustvarjalnosti? Morda predvsem to, da bi bilo treba v prihodnje bolj precizno proučiti scenarij, ki mu bo na razpolago, izločiti vse dramaturške nejasnosti ter se osredotočiti zlasti na tisto, kar Slak kot avtor obvlada in razume. Avantura s slabim scenarijem se ni izplačala, še manj uporaba naturščikov, kakor tudi slabo razumljene psihološke konsekvence, ki jih s pomočjo svojega glavnega junaka ni uspel izpeljati.

Milenko Vakanjac



Tokrat pozornost manjšim nacionalnim kinematografijam

Branko Šömen

Enajsti festival festivalskih filmov v Beogradu, znan kot Fest, je letos predstavil nekaj več kot šestdeset filmov, polovico manj kot pred leti. Nekaj filmov si je zaslužilo poglobljeno analizo in razmislek. Samo filmsko prireditelj — tokrat prvič preneseno v Sava-center pa bo treba čim prej pozabiti. Najbrž so bili prireditelji prisiljeni pripraviti novinarske projekcije v eni izmed konferenčnih dvoran v sicer lepi, arhitektonsko razkošno zasnovani zgradbi, ki deluje kot odkopan sarkofag, če se v njenih prostorih ne zadržuje vsaj tri tisoč ljudi. Toda filmski kritiki so bili tokrat prepuščeni sami sebi: slabim projekcijam, prenatranim filmskim sporedom, na tiskovnih konferencah so se v glavnem srečevali z nepomembnimi filmskimi ustvarjalci in kar je bilo najslabše: filmi so bili poprečni, komercialni, na ravni uvoznega, potrošniškega blaga. Seveda je bilo med festovskimi filmi tudi nekaj dobrih filmskih stvaritev in o njih bomo posebej pisali. Kaže pa, da so tokrat v Sava-centru filmski kritiki zasovražili filme, gledali so le tiste, o katerih so imeli že vnaprej širše informacije, da so dobri, čeprav niso bili zaznamovani z nikakršnimi nagradami. V dvorani, kjer so bile projekcije od osmih zjutraj do polnoči in še čez, je bilo dovoljeno kajenje. Tako je ostalo več časa za pogovore z ljudmi, ki so spremljali festovski spored in sicer normalnih kinematografih v središču starega Beograda.

Tako je na primer filmski režiser Goran Marković ob koncu Festa rekel, "da je to, kar je več let tlelo, postalo plamen. Film se bo namreč moral opredeliti: ali bo presenečal s svojo izpopolnjeno tehniko, najrazličnejšimi zunanji učinki in porabljenim denarjem, ali pa se bo obrnil k misli, k človeku. Na Festu je bilo veliko praznih, velikih filmov, pa tudi lepih, majhnih filmskih stvaritev. Festivalski pregled je pokazal, da so "mali filmi" čedalje zanimivejši, da imajo čedalje večjo vlogo v svetovni filmski proizvodnji."

Režiser filma *Mojstri, mojstri* Goran Marković je pri tem naštel tri filme, za

katere je menil, da pomenijo osnovni imenovalec za pravi, dobri film. To so filmi *Podeželski igralci* poljske režiserke Agnieszke Holland, francoski film *Moj stric iz Amerike* Alaina Resnaisa in film Francoisa Truffauta *Poslednji metro*. K tem trem filmom bi bilo treba dodati še japonski film *Kagemuša* in madžarski film Zoltana Fabrijana *Srečanje Fabijana Balinta z bogom*.

Posebno vrednost, vendar vrednost dobrega komercialnega filma, pomenijo ameriški filmi, med katerimi je bil najbolj "čisto" narejen Cassavetesov film *Glorija*. In ker je Američanom potreben kavboj v sedlu, so tudi v Beogradu predstavili dva filma: v Wiardovem filmu *Tom Horn* je poslednjič zaigral Steve McQueen, v filmu *Jahači na dolge proge* režiserja Hilla pa smo lahko videli tri Carradine, dva Keacha in dva Quaida.

Poljska scenaristka in režiserka Agnieszka Holland je s filmom *Podeželski igralci* debitirala leta 1979 v Gdansk. Okrog njenega filma se je dvignilo precej prahu, kajti filmski študij je končala v Pragi, bila je scenaristka Wajdovega filma *Brez anestezije*, in sploh zelo nadarjena in agilna filmska delavka. V Berlinu bo predstavila svoj drugi celovečerni film, pripravlja pa že tretjega. S prisodobno svojih igralcev je hotela spregovoriti o "miselnem podeželju", o primitivnem vrednotenju umetnosti in življenja. Njen film je oster, poln osebne tragike, intelektualno jasen, ideološko zavzet. S svojim prvencem se je Agnieszka Holland pridružila takšnim mladim ustvarjalcem, kot so Falk, Kieślowski, Marczewski, Piwowski, Kidawa in drugi. Vsem tem pa je ostal zvest tudi Andrzej Wajda. Njegov *Dirigent* nima takšne udarne moči, kot ga je imel film *Človek iz marmorja*, vendar je to še vedno velik, plemenit film o iskanju svojega mesta v svetu, predvsem pa doma. Zgodba mladega in starega dirigenta, to generacijsko razhajanje ne samo glede glasbe in ljubezni, marveč tudi glede metode, kako ravnati z ljudmi, dokazuje, da je Wajda še vedno filmski mladenič in morda čedalje bolj resničen umetnik — glasnik politične,

ideološke in kulturne preosnove današnje Poljske. To poskuša, vendar po svoje, s klopčičevsko estetsko čistoto tudi Zanussi, vendar manj uspešno od Wajde in nekaterih drugih poljskih režiserjev najmlajše generacije, čeprav je treba priznati, da še vedno zelo spretno. To je dokazal tudi s filmom *Stalnica*, čeprav je njegov film *Pogodba* — oba sta bila lani predstavljena v Gdansk — dosti boljši. Trije novi poljski filmi pa so kljub temu pokazali, kakšna je filmska misel v Varšavi in zakaj gre njihov film naravnost v živo, aktualno poljsko politično življenje: film je namreč *iluzija* tega življenja.

Nekje sem prebral dober novinarski naslov: Novi val zopet jaha... mislim da v Ninu, in dodal bi, da je jahačev manj kot pred dvanajstimi, trinajstimi leti, ko so se prvič povzpeli v sedlo *Bratranca, Jim in Jill* in jahali *Do zadnjega diha*... Tisto resnično novo, po vsebini in obliki je pokazal le Alain Resnais in film *Moj stric iz Amerike*, medtem ko je Godard ostal na ravni že videnege filmskega podlistka. Posebnost Resnaisovega filma je v vzporedni zasnovi treh zgodb, ki so si med sabo popolnoma različne, da bi ob koncu filma pripeljal svoje junake skupaj in izoblikoval tragične nesporedne. Filmska trilogija v enem filmu, podčrtana z razlagalcem, povezana s komentarji o smislu življenja, o biološkem ritmu živih bitij, torej tudi človeka, vse to deluje dokaj moderno in novo. Toda v tem smislu je svoja prva dva filma zasnoval že Makavejev, za njim pa še Zanussi v *Illuminaciji*. Seveda je bilo to v *Ljubezenskem primeru* in v *Nedolžnosti brez zaščite* narejeno manj spretno in nekako "balkansko", zato pa je bilo bolj očarljivo in daleč od Resnaisove intelektualne prepričljivosti.

Popolnoma korekten, gledljiv film je posnel Francois Truffaut. Njegov *Poslednji metro* je le ena izmed zasebnih zgodb, kakršnih je rodila druga svetovna vojna na milijone. Toda Truffaut je ob pripovedovanju ilegalnega življenja skritega gledališčnika predstavil nacionalno zavest francoskih meščanov, predvsem Parižanov, ki so po svoje



Srečanje Bálinta Fábiána z bogom, režija Zoltán Fábri

Zadnji metro, režija Francois Truffaut



kljubovali tuji ideološki miselnosti in kulturi. Pri tem je režiser v vsem njenem igralskem in ženskem sijaju predstavil Catherin Deneuve. Druga ženska, ki je bila sijajna v svoji vlogi, je bila Gena Rowlands v filmu Johna Cassavetesa *Glorija*.

Akira Kurosawa je zrežiral filmski ep *Kagemuša* s silovitostjo in ljubeznijo zrelega ustvarjalca, kjer ni ne režijske in dramaturške ne idejne in estetske napake, kjer je perfekcija skorajda utrudljiva. Toda svet japonskega vojaškega misticizma nam je v tem filmu bliže kot kadarkoli prej: simboli postanejo jasni, japonski film postane tudi naš, evropski spektakel o križarskih vojnah, o boju za oblast, o nesmislu prelivanja krvi. Zrela, rdeča barva Kurosawove sporočilnosti.

Še o enem filmu in avtorju je treba spregovoriti nekaj besed, morda samo misel. Ko je Frederico Fellini posnel svoj film *Mesto žensk*, mu je postalo jasno, da ga ne bo mogel zagovarjati kot feminističnega niti kot protest zoper žensko dojemanje sveta. Rekel je, da je posnel film, ki je kot ena sama velika, lepa sanja. Sanjarjenje moškega, ki mu je iz žil odtekel življenjski sok, želje pa so ostale. In prav v tem je film iskren in je poskus prepričati kogarkoli, najbrž tudi sebe, da ni nič izgubljeno, če nas lepa ženska ne pogleda več. Mi, torej tudi režiser, jo lahko kljub temu zaznamo kot nedosanjano sanjo. Žal.

Fest je predstavil tudi nekaj glasbenih filmov: vse to so iskanja, ki sta jim bila krušna očeta Ken Russell in Bob Fosse, prvi s filmom *Tommy*, drugi s *Kabaretom*. Tokrat je Fosse izpopolnil svoj estetski odnos do glasbe in baleta v filmu *Ves ta cirkus*, drugi avtorji filmov, med katerimi je tudi Miša Radivojević, pa se niso znali opredeliti, kaj bi raje: ali film o junakih, ki imajo radi glasbo, ali film o glasbi, ki oblikuje poslušalca. Miša Radivojević je v svojem novem filmu *Obetaven fant* skušal obe tezi združiti, vendar se mu to ni posrečilo. Neizenačen, vsebinsko razdvojen film je pokazal predvsem željo naših režiserjev slediti glasbeni in filmski *modi*, kar pomeni v Radivojevićevem primeru lep, zaokrožen poraz, v katerem ni krivcev, so samo posledice.

Čeprav je iz Ljubljane do Budimpešte bliže kot do Beograda, se že nekaj let srečujemo z madžarsko kinematografijo le na Festu. Pred mnogimi leti, natanko leta 1968, je prišel v Ljubljano madžarski režiser Miklos Jancso in nam predstavil svoj zanimivi, stilno oblikovan film *Ljudje s puste*: posnel ga je po istoimenskem romanu znanega pisatelja Gyule Illyesa, v slovenščino ga je prevedel Štefan Sedonja, izšel pa je pri Pomurski založbi. Dobra knjiga, še boljši film. Takrat so bili Madžari tisti, ki so bili pripravljeni na široko odpreti vrata v svoj miselni, estetski in nacionalno osamljeni svet, vendar so ostala vrata vse do danes priprta in le redki so prestopili prag njihove žive, pokončne kulturne ustvarjal-

nosti. Malokdo ve, da imajo Madžari danes najbolj urejeno filmsko vzgojo na srednjih šolah v Evropi in tudi najbolj dognano, izčiščeno filmsko izpoved. Poleg znanih ustvarjalcev, ki so uveljavili madžarski film v petdesetih in šestdesetih letih, se stalno pojavljajo nova filmska imena, kar govori o filmsko nadarjenem kulturnem okolju, ki zna filme *delati in ceniti*. Polemičnost njihovih filmskih izpovedi je namreč ves čas na ravni enakopravnega dialoga med umetniki in predstavniki družbe, torej z dinamično, vsekakor pa inteligentno madžarsko vlado. Član politbiroja madžarske komunistične partije Miklos Ovari je leta 1977 govoril o ideologiji madžarskega delavskega razreda ter pri tem med drugim poudaril, da je "za madžarsko duhovno življenje pomembno tudi to, da v polemikah ni mogoče uporabljati argumentov s pozicije vlade. Kdor sodeluje v razpravi, ta mora pozabiti, da ima oblast v rokah". Madžarski filmski delavci so razumeli ponujeno možnost za enakopraven ustvarjalni dialog ter ga popolnoma izkoristili. Ob gledanju njihovih filmov dobimo vtis, da se ne bojijo pokazati stvari takšnih, kakršne so, oziroma da kažejo resnico svoje zgodovinske usodnosti z vsemi njenimi svetlimi in temnimi stranmi. Spomnimo se samo *Konjušnice* Andrasa Kovacsja, filma *Vera Angi* režiserja Pala Gaborja, filmskega opusa Miklosa Jansca in Marte Meszaros. Drugih filmov pri nas nismo videli.

Letošnji FEST nam je predstavil novi film madžarskega filmskega veterana Zoltana Fabrija z naslovom *Srečanje Balinta Fabijana z bogom*. Režiser se je uveljavil v preteklosti s filmi, kot so *Vrtljak* (1955), *Profesor Hanibal* (1956), *Dvajset ur* (1964), *Peti pečat* (1976) in *Madžari* (1976). *Madžare in Srečanje Balinta Fabijana z bogom* je režiser posnel po istoimenskih romanih mladega madžarskega pisatelja Jozsefa Balazsa. Roman in film govorita o jeseni leta 1918, ko cvetijo krizanteme. Film se začne s sekvenco, ko gre mlad kmet po vasi in vsakomur podaja belo krizantemo in govori: "Zapomnite si, prišli bodo novi časi!" Že ta uvodna sekvenca bi bila lahko last slovenskega filma o Cankarju in njegovem političnem času! Ljudje mu ne verjamejo, mnogi ga ne razumejo. Prestrašeni so, ne verjamejo družbenim spremembam, političnim možnostim, ki jih čakajo. Glavni junak, kmet Balint Fabijan, se vrne iz prve svetovne vojne, v kateri je ubil človeka, italijanskega vojaka. Doma najde ženo, ki se je zaprla v svoj molk, ker je v moževi odsotnosti spala z mladim duhovnikom. Vaščani duhovnika ubijejo, skrivnost ostane dolgo prikrita. Fabijan se ne pridruži Rdeči revoluciji na Madžarskem, pri grofu se zaposli kot kočijaž. Ko mora v mesto po kaznjence, ki so bili obsojeni na smrt z obešanjem, pa jih v zadnjem trenutku pomilostijo, se v glavnem junaku zgane čut za poštenost. Odpove častno službo pri grofu in ostane doma. Nekega dne

mu umre žena, starejši sin odide s trebuhom za kruhom v Budimpešto, mlajši sin mora v vojsko: tako ostane Fabijan sam v hiši, njegovo življenje se spremeni v premišljanje o italijanskem vojaku, ki ga je z nožem zabodel v prvi svetovni vojni. Ta vračanja spominov ga pahnejo v smrt: obesi se z vrvjo cerkvenega zvona.

Režiser Zoltan Fabri je obdelal konkretno zgodovinsko dogajanje, razpeto med udeležbo Madžarske v prvi svetovni vojni, med pojav Rdeče revolucije in "belega terorja", ko so morali madžarski kmečki uporniki svoj neizsanjano vizijo o lepšem življenju, kjer ne bi bilo več izkoriščevalcev, plačati z glavo. Vsekakor snov, ki se navezuje na Kranjčovo knjigo *Rdeči gardist*, na Rdečo revolucijo v Prekmurju in na Vinici v Beli krajini. Madžarski film oblikuje izjemno prefinjena, dosledno izpeljana klasična dramaturgija z mnogimi nadrobnostmi, ki dajejo filmu avtentičnost in oblikujejo film v poetični verzem. Film je posut z logičnimi psihološkimi akcenti, medtem ko je tema, kot kri gosta fotografija izoblikovala filmsko gradivo v izčiščeno, estetsko filmsko fresko iz obdobja med obema vojnama. Zoltan Fabri je film zrežiral s počasnimi, slovesnimi kadri in tako naredil film, ki najbrž ni najboljši madžarski film sezone, bil pa je eden najbolj popolnih filmskih del na Festu 1981.

Kaj vemo o bolgarski kinematografiji? Ko je bil lani v Ljubljani IV. balkanski filmski festival, smo se srečali s filmom Rangelja Vičanova, z njegovo izjemno poetizacijo bolgarskega podeželja, nekakšno sovjetsko različico *Ivanovega otroštva*, kjer se je realizem pomešal z realnim ter se je filmska zgodba spremenila v nadrealizem balkanske folklorne tradicije. Poleg že nekaterih znanih režiserjev, kot so Hristo Hristov, — v Ljubljani smo videli njegov film *Bariera* — znan pa je po filmu *Drevo brez korenin*, Ivan Ničev in Georgi Stojanov, režiser filma *Okno*, se je poleg že uveljavljene bolgarske režiserke Binke Želazkove pojavila še Ljudmila Stajkova. Njen film *Iluzija* je pomenil na Festu določeno osvežitev: predstavil je življenje in iskanje treh ljudi, Pesnika, Umetnika in Igralca. Dogajanje je postavljeno v trideseta leta, v filmu prevladuje teza, da ni apolitične umetnosti, čeprav ni nujno, da bi se morala umetnost udinjati takšni ali drugačni ideologiji.

Tako so skromne, manjše nacionalne kinematografije predstavile na Festu nekaj filmov, ki so tako podprli sicer zamerikanizirani Fest, da so stihijsko sestavljeni festivalski spored popestrili s filmi, ki so pomenili prijetno presenečenje, čeprav so bili v glavnem narejeni z namenom *ugajati* in ne *odkrivati* novih možnosti komuniciranja s potrošniško mentaliteto poprečnega filmskega gledalca.



Še zmeraj problem

Bogdan Lešnik

Still, the night was very young.
(A. Burgess, *A Clockwork Orange*)

Mogoče bi pomagalo, če bi se stepel s tistim tipom. Ne sekiram se zaradi kakšne prismojene pravice, navsezadnje je bil sedež na katerega sem hotel sesti, njegov, ampak to bi bil način, kako vsaj malo dinamizirati sterilen festival. In ne samo to: s pretepom, posebno če bi se razširil — predstavljajte si množičen pretep med filmskimi kritiki — bi se lepo izpostavila ves čas prisotna agresivnost med ljudmi, ki so oblečeni v krzna tavalji po nekem praznem prostoru — predstavljajte si še širjave Sava centra, ki bi postal *locus delicti* — v katerem zanesljivo niso bili potrebni. *Film ne potrebuje kritikov.* Pač pa kritiki potrebujejo festival. Toda festivala ne upravljajo kritiki, oni so pri tem minimalno udeleženi, temveč distributerji, ki pa spet ne potrebujejo kritikov, ampak reklamo.

Fest je nekakšen simpozij filmskih kritikov, samo da simpozij manjka. Dogodijo se le tu in tam posamezne žurke, na katerih je glavna tema opravljanje; in pogovor o tem, da je ona pijanka, on bedak, oni so pa sploh lopovi, se prileže kot dopust iz pekla lastne ničevosti, kot *Chivas Regal* po slabem filmu. Ampak to je že tako vsakdanja reč, da se bom zdel naiven, če se bom ob njo še kaj spotikal.

Znano je, da je Fest v glavnem revija odkupljenih filmov; ravno to je razlog, da je nepotreben, ker bomo te filme lahko gledali v bližnjem neudobnem kinu. Že res, da ima Sava center dvorano, ki je verjetno najboljša v Jugoslaviji (čeprav je prostora za noge odločno premalo), vendar ni, da bi hodil v Beograd v kino. Čeprav je to zdajle samo napad moralizma, ker je seveda čisto prijetno hoditi v Beograd v kino. Poleg tega je Fest začinjen s filmi, ki jih verjetno ne bo mogoče videti nikjer drugje v domovini, razen nemara na televiziji — tiste, ob katerih bi dvorane ostale prazne. Le da med začimbami manjka soli: posebnih programov, udeležbe kinoteke, razprav, ki bi ne bile čisto šolske. Bila je ena okrogla miza,

dobro zamišljena, a je propadla zaradi bedne udeležbe.

Stepel se seveda nisem. Niti malo mi ni do tega, da bi se izpostavil kot simptom filmske kritike, simptom, ki bi *udejanil* kritiko kot medsebojno obračunavanje. Saj je za piščočka že tekst obračunavanje z nečim, vsaj z besedo, ki — vražja reč — noče lepo teči... Hočem reči: zdajle se ne tepem, vendar pišem, kakor da bi se tepel — in pišem s sposojenimi (ukradenimi) besedami. To nasilnost, o bratje, to delikvenco berete v časopisih!

Prvi stik otroka z mitologiko — to se pravi z lastno usodo znotraj Kulture — posredujejo pravljice in znano je, kateri motiv v pravljicah prevladuje: junaštvo. Ampak če je junaštvo mitem, ki določa subjektovo mesto, potem je nit, ki veže predstavo o junaštvu s subjektivim mestom, pravzaprav *nemožnost* junaštva v realnem; ostane zgolj agresivnost, neprilagojenost, motenost in kar je še teh kliničnih terminov. Junaštvo pa je junaštvo *šele* kot mit.

Agresivnost je torej simptom subjekta, ki ga Tekst te vsepričujoče pravljice, ki se ji reče Kultura, postavlja na mesto junaka, čeprav to ni in nikoli ne bo, razen nemara kot mit, toda tedaj to ne bo več isti subjekt: junak mita govori z mesta *dopolnjenega Drugega*, ideala jaza, Zakona. Z agresivnostjo se subjekt simptoma, jecljavček, ki zatira šibkejšo od sebe, naslavlja na Zakon: mesto, s katerega dejansko govori — mesto, ki ga dopolnjuje njegov simptom, se pravi mesto, ki ga dopolnjuje *on sam* kot subjekt simptoma — je prav mesto, na katero ga postavlja Zakon in je nekaj subjektov *alibi*; mesto, ki ga ima v izjavi, v simptomu, pa je že vpisano v Tekst kot njegov *locus delicti*.

Če tako razmišljam, potem je agresivnost ne le produkt Kulture, temveč je Kultura s slehernim vlaknom udeležena v njej. Zakon ne prepoveduje agresivnosti, nasprotno, on jo *zahteva*; simptom je realizacija te zahteve — alibi pa razumevajoče vzamejo na znanje klinične vede.

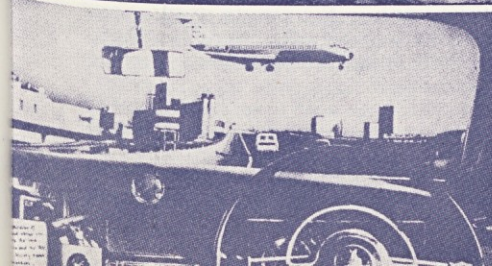
Toda tak alibi ne zadošča zmeraj.

Pred časom smo na ljubljanski televiziji gledali oddajo, ki je legitimirala *punk* za slovensko "širšo javnost"; legitimirala je, če smem tako reči kar *ad hoc*, falično fazo slovenske mladine, ki zna do mokrega popljudati svoje "podobnike", kot veste tisti, ki ste kdaj bili na kakšnem *punk* koncertu. Tega nam Kulturne diagonale seveda niso mogle posredovati. Kar je v njih ostalo od *punka*, je pravzaprav še zmeraj problem: nekaj slabo posnete glasbe. Reči hočem: legitimacija je *nepopolna*. Zaradi tega se, prijatelji, danes gre lahko v zapor.

Slovenska televizija tudi ni izrabila možnosti, da bi ponaredila legitimacijo falične faze slovenske mladine; da bi jo poustvarila: lahko bi jo bila *estetizirala*. Videti je, da se televizija — kar je razumljivo — te teme loteva še z odporom, kakor da z njo noče imeti nobenega opravka, in to se ji fantastično posreči. Zato pa ji je uspelo specifiko slovenskega *punka*, četudi okrnjenega, vendarle verificirati, v različni npr. od beogradskega *punka*. Toda o tem kasneje.

Seveda ni enostavno opredeliti pojava, kot je *punk*, ki ni neka organizacija z izdelanim programom, na katerega bi se lahko obesili. Gre za v sebi precej heterogeno gibanje in vprašanje je, če nam sploh kaj dovoljuje, da ga zvajamo na nekakšne splošne značilnosti. Toda produkcija označevalca, ki diferencira gibanje, po katerem lahko gibanje sploh prepoznamo, dovolj odločno bije v oči — ne toliko ideološka kakor *materialna* produkcija gibanja, ki ga skušam zagrabiti za — učinek smisla.

Mar ni *punk* — kot gibanje — ravno tisto, čemur rečemo adolescentska kriza — vendar razbito v polju smisla? *Punk*, če nič drugega, postavlja splošno mnenje o adolescentski krizi, češ da gre za krizo idealizma itd., na pravo mesto: "idealizem", o katerem se govori, je sama mitologika ideološkega diskurza, ne katerakoli mitologika, temveč natanko tista, s katero otroka bašejo družina in šola in



seveda "mladinska kultura", zato da ga potem — kot nadevanega prašiča — razkosajo v veliki pojedini socializacije.

Adolescentska kriza ima smisel v kontekstu teorij o razvoju osebnosti in je v učbenikih dovolj natančno popisana — je teorem znanosti, katere paradigma je znanstvenikovo opazovanje podgan. *Punk* to metaforiko znanosti (znanosti, ki se smatrajo za znanosti o Človeku) obrne, izpostavlja tisto, kar je v znanosti, ki razdira podgane, vseskozi prikrito; pravi namreč: — Mi smo podgane!

Kako naj torej opredelimo *punk* drugače kot specifično *krizo mitologike*? V tem ga lahko primerjamo z gibanjem hipijev v šestdesetih letih (nič manj heterogenim gibanjem), primerjamo seveda zgolj v razliki. Ideologija hipijev je bila v veliki meri izpeljava humanistične ideologije in se je morala razbliniti (navsezadnje znotraj tistega, iz česar je izšla), kajti humanistična ideologija je polna nasilja, ki ga je šele treba razbrati, ki pa je dejansko njena *metoda*. *Punk*, na drugi strani, uveljavlja ravno to metodo, vivisekcijo, mučenje malih živali v humanistični praksi. Njuna skupna točka je v tem, da sta za oblast (v ožjem smislu, npr. tako, kakor jo je opredelil Lev Tolstoj v *Čarobni deželi Svambraniji*: oblast v trdnem, tekočem in plinastem stanju — starši, šola in policija) oba nevzdržna, hipijevstvo zato, ker obrača humanizem proti njegovim lastnim podstatem (v kapitalsko-tržnem sistemu), *punk* pa zato, ker vrača, kar je iz humanizma izvrženo.

Kje *punk* rekrutira svoje pripadnike? S "klasično" raziskavo bi pri nas zelo verjetno prišli do zaključkov tipa "identitetna kriza" ali celo "disocialna osebnostna struktura", dodana pa bi jim bila drobna opomba o pretežno nižjih socialno-ekonomskih plasteh. "Adolescentska kriza" marsikje pomeni bande, gange in podobne oblike druženja, ki utelešajo agresivnost (prim. *Peklenško pomarančlo!*); a *gibanje* to agresivnost privede spet v obzorje Teksta, konfrontira pozicijo sužnja s pozicijo Gospodarja — Humanista.

Ideološka razsežnost *punka* je torej ravno v tej konfrontaciji, ki jo omogoča produkcija označevalca. V tem je tudi vsa agresivnost *punka*: to ni agresivnost ljudi, temveč agresivnost *samega označevalca*. Ozrivo se po domači sceni: "punkovec" se ne pretepa nič več kakor kdo drug, vendar je *videti*, kakor da bi se pretepal ali hotel pretepati. V tem pa trči ob oblast, ki ji je sicer sumljiv vsakdo, kdor je videti "drugačen"; drugače povedano, ni nevaren oni, ki skriva, temveč ta, ki preveč kaže. To pomeni, da oblast *punk* pravilno dojema kot ideološki "napad" na mrežo simbolnih razmerij.

Ta videz, ta učinek označevalca pa konstituira *punk* kot *fantazmo*, imaginarni scenarij za *subjekt* kot

učinek označevalca — fantazmo, ki jo glasba, komentarji kakršen je ta, filmi itd. inavgurirajo v "svobodnem sistemu" tržnih vrednosti. Ko govorimo o *punku*, govorimo pravzaprav o tej fantazmi, v kateri je mogoče odložiti, česar sicer ne bi izjavili.

To pa je tudi razlog, zakaj v zvezi z agresivnostjo nismo spregovorili o "filmih nasilja", tako popularnih in dobro znanih: vemo, da se v njih na koncu običajno vse uredi, postavi na svoje mesto; nasilje je osmišljeno in subjekt v razmerju do sistema na pravem mestu. Ti filmi se vključujejo v mrežo simbolnih razmerij — hkrati kot podoba njegovega potlačenega in kot *sam agens* potlačevanja. Junak ostane junak; *punk* pa, če to, kar sem povedal, drži, junaka subvertira.

A tudi junak menda "prvega *punk* filma pri nas" (kot zatrjuje Vesna film) *BREAKING GLASS* ("Razbito steklo") Briana Gibsona ostane junak. V tem filmu se *punk* podredi neki mnogo stabilnejši, sistemski, donosnejši fantazmi, ki jo razvija žanr *melodrame*. *Punk*, od katerega se junakinja upravičeno distancira (je zgolj "navdihnjena s *punkom*") je tukaj komaj kaj več kot kostumografija in scenografija, recimo kar kodifikacija v sistemu mod. V ospredju pa je *sentiment*.

"Sporočilo" tega filma lahko, rahlo spremenjenega, prepíšemo s škatlice ameriških cigaret (kar je toliko huje, ker je film angleški): "big business can damage your health". Toda to "sporočilo" moramo nujno dopolniti s tem, kar film izdaja: zabavno je, da junak najprej potegne junakinjo v svojo njeno godljo, potem pa se vrne k njej kot njen rešitelj, zadnja opora, ker jo (in ona njega) "še zmeraj ljubi". Res, v tem lahko beremo neki daljnji odsev razmerja subjekt — Pravljica. Po drugi strani pa je komično, da se tako "sporočilo" posreduje ravno v kontekstu skrajno komercialne produkcije.

Seveda si film ne privoščiti nobene refleksije, kakšno posiljevanje je pravzaprav to: je film za široko publiko, glasbeni film, ki bi rad združil *punk* in meščanski okus, "revolucijo" in ljubezen itd.; učinkuje kot metafora svoje lastne zgodbe: privesti hoče *punk* nazaj v okrilje Pravljice. Svojo produkcijo smisla pač vzpostavi na krutem nesmislu.

V nečem je Radivojevičev film *DEČAK KOJI OBEČAVA* ("Obetaven fant") podoben filmu *BREAKING GLASS*: junak sili iz nečesa, iz česar ne more, čemur je zavezan. Različna produkcijska načina pa narekujejo zanimivo razliko: v Gibsonovem filmu sta junaka v osnovi zunaj "establishmenta" in jima njegova "notranjščina" ne dene dobro, v Radivojevičevem filmu pa je junak ves čas kar se da "notri", kar mu sicer tudi ne dene dobro, toda nikakor ne more ven.

V življenju ga premetava nasilnost ženske: najprej ga zaročenka z

Razbito steklo, režija Brian Gibson / Grobi fant, režija Jack Hazan, David Mingey

Radio on, režija Christopher Petit / Obetaven fant, režija Miša Radivojevič

veslom, tako da se mu vse spremeni pred očmi, potem jih kar naprej dobiva (samo od žensk, se razume, sicer obvlada karate), dokler ga neki udarec (padec z motorja, ženska je tu le na zadnjem sedežu) spet ne povrne k "sebi". Na koncu se poskuša sam po glavi, a vse, kar mu uspe, je, da razbije ogledalo. Če merimo učinek s stopnjo ugodja, potem so ženski udarci najučinkovitejši.

Pri tem, ko "spremeni način življenja" in postane nekakšen "punkovec", niso toliko zanimive stvari, ki jih je pustil za seboj (zaščitniško, a malo neumno mater, gospodovalnega, a nesposobnega očeta, malomeščansko zaročenko, študij medicine), kakor tiste, ki jih vzame s seboj: udobje, standard, prijatelj karateista, ki ga ščiti pri nekaterih podvigih. Na tem mestu si lahko privoščimo primerjavo med beograjskim in ljubljanskim *punkom* (četudi bi ves slovenski komaj zadoščal za enega beograjskega — količinsko vzeto, seveda), med dvema fantazmama, kakor ju — po njuni "produkciji" — pač lahko zapazimo: beograjski *punk* se dogaja po velikih stanovanjih, na udobnih širokih posteljah, naš fant ima avto, potem motor (ki ga seveda kupi, ne morda sestavi); ljubljanski *punk* pa se dogaja po beznicah, kleteh, na ulici, vozi se z avtobusi in kaže mero surove angažiranosti. Če je ljubljanski *punk* še nekako del (če uporabim ta že malo zastareli izraz, pa saj take uporabljam ves čas) protikulture, je v Beogradu že del same Kulture.

Film nas pusti v dvomu: je fant res spremenil način življenja ali pa mu je udarec spremenil percepcijo, tako da zdaj vidi "čudne reči"? Nastopi nekak prosvetljeni psihiater, skoraj anti-psihiater, ki razlaga "možne učinke udarca" in filozofira o tem, kateri način življenja je "pravi". On pravzaprav "pojasni" stvar: junakovo vmesno obdobje je reakcija, kakor je npr. klasicizem reakcija na barok. Reakcija na nasilnost ženske, moramo dodati v primeru obetavnega junaka, kar potrjujejo tudi vsa homoseksualna namigovanja v filmu. Ta so tudi edini "zunaj", ki ga film res proizvede, najbrž ravno zato, ker ostanejo le namigovanja.

Zaročenka ga z veslom, ker je verbalno inferiornejša; edina ženska, ki je verbalno močnejša od junaka, je neka Švicarka — ravno ona ga proglasi za obetavnega — pa še to zato, ker fant pač ne govori dobro tujih jezikov. Toda ta ženska v "vmesnem obdobju" kratko malo izgine, še ta edina! Lahko bi se začeli spraševati, kje je v tem filmu mesto ženske, a se bojim, da bi bilo preveč dolgočasno.

Res pa je, da se po navadi začneš upirati temu, kar te neprestano tolče po glavi, dokler te pač ne stolče do te mere, da se niti upirati ne moreš več. Toda *punk* ni zgolj reakcija, ni zgolj upor, temveč *govor z druge strani*, naš lastni govor, ki pa ga v izjavljanje prepuščamo nekemu drugemu.

Najbolj eksplicite *punk* film je med temi, ki jih obravnavam, THE RUDE BOY ("Grobi fant") Davida Mingaya in Jacka Hazana. Ta film se dogaja po kleteh, slumih, beznicah in drugih scenarijih "nižjih socialno-ekonomskih plasti". In grobi fant, drugače kot obetavni fant, ne hodi na stranišče samo lulat in gledat, temveč pripelje tja tudi žensko.

Junak, grobi fant, je pravzaprav replika nekdanjega "anti-junaka", on je tisti, ki vse narobe razume, hoče biti apolitičen, kakor da je mogoče biti apolitičen, če zmerjaš policaje. Policaji so v scenariju "nižjih socialno-ekonomskih plasti" nepogrešljivi in lahko si mislimo, kakšno "vlogo" igrajo: so tisti agens oblasti — v "plinastem stanju" — ki je prisoten prav povsod, ki se mu ne moreš niti za hip izogniti ali si od-dahniti od njega, kriv ali ne, se pravi, *nujno* kriv. Povsod, tudi pri nas, imajo grozovito metodo, da te — če so že kdaj imeli s teboj opravka — potem zmeraj znova prepoznajo in pozdravljajo kot "starega znanca", kar je že samo po sebi obtožujoče. Ni dobro imeti z njimi opravka, hkrati pa se jim ne moreš izogniti: mar ni to ravno formula, ki jo je Bateson imenoval *double bind*, shizogena dvojna spona, zaradi katere nobena paranoja ni neupravičena?

Ampak nazaj k filmu. Grobi fant pravzaprav ni "punkovec", prej bi lahko rekli, da *punka* ne razume, namešč *punka*, kot ga v filmu zastopajo *The Clash*, spoja (politične) angažiranosti in žura, zabave, znanega drgetajočega plesa. Ne razume tistega govora, ki bi iz njega šele napravil *subjekt* v vsej dvoumnosti tega izraza: če bi se *podredil* govoru gibanja, bi v njem dobil tudi svoje *mesto*. Tako pa ostane — kot beden in zatiran prodajalec v porno-trgovini — le objekt za oblast, natanko to, kar determinira njegova "apolitičnost".

V neki drobni točki THE RUDE BOY učinkuje kot paradija na GIMME SHELTER (se spomnite, *The Rolling Stones*). V obeh primerih je "vrhunec" filma zločin. GIMME SHELTER nam kaže prijazno skupino, ki hoče zgolj zabavati zabave željno množico, toda v tej množici so tudi zločinci in zgodi se umor. THE RUDE BOY pa uprizori krvavo nasilno sceno (namreč s strani oblasti), posebno v — sicer nekoliko naivnih — sekvencah z mladim črnim aktivistom, jo potencira s sijajno vključenim posnetkom Margaret Thatcher, ki zahteva okrepitev policije, zločin, ki se zgodi in zaradi katerega so storilci pozvani na odgovornost, pa je — streljanje golobov ("mučenje živali"), ki ga priredijo sami člani skupine *The Clash*.

Morebiti ni legitimno uvrstiti filma Christopherja Petita RADIO ON ("Vključen radio") med *punk* filme, pa saj tega niti nočem. Zame je bil to najimpresivnejši (četudi skromen, črno-bel) film na letošnjem Festu — poleg Ferrerijevega CHIEDO ASILO. RADIO ON ne uporablja materiala, ki

se ga običajno smatra za *punk* (glasba Davida Bowieja, no, resda v nemščini, Roberta Frippa, Kraftwerk), vendar uprizarja fantazmatično potovanje po ister — Hrvti bi rekli: "ništavilu", v katerem je dovolj razločno slišati *punk*. O "ništavilu" lahko govorimo seveda le v kontekstu našega potovanja, sicer je to polje še preveč nabito, najmanj, kar lahko rečemo, nabito s *paranojo*. Radio, ki je v junakovem klempavem avtomobilu stalno vključen, nas bombardira s poročili zdaj s te, zdaj z one mesarije tega sveta. Junak to mirno poslušaja (ali ne poslušaja, ne prenese pa dezerterja (avtoštoparja) iz (angleške) vojske na Irskem, ki ga dela za udeleženca v eni od teh mesarij. Bližina *realnega* (se pravi tisto, kar bi ga lahko privedlo do njegovega lastnega mesta v RADIO ON) je tudi tukaj, kakor povsod, neznosna.

Junak raziskuje smrt svojega starejšega brata, ki se je utopil v kadi. Odveč je povedati, da ne odkrije ničesar: zarezaja, ki jo je vzpostavila smrt, je nepremostljiva, edini subjekt, ki bi o tem lahko kaj povedal, je mrtev. Junaku nič ne pomaga, če poskuša rekonstruirati utopitev (pri tem je samo rahlo smešen), če vdre v bratovo stanovanje (ki se izkaže za stanovanje bratove ženske); njegov transfer do mrtvega subjekta vednosti (o smrti) ostaja, njegova lastna kastriranost (ne-vednost) tudi. Ker pa junak odklanja *realno* (navsezadnje bi mu o smrti lahko kaj povedal pobegli vojak), lahko zaključimo, da tako stanje naravnost zahteva.

Med potjo sreča žensko, Nemko, ki ji je bivši mož ugrabil otroka; tudi ona zdaj tava, brez načrta, izgubljena. Njuno srečanje je seveda brez haska, nobeden ne more drugemu pomagati, še spita ne skupaj. Saj tudi ne iščeta pomoči, ne iščeta drug drugega, temveč nekoga Drugega: iščeta tisto, kar ju bo, vsakega posebej, pripelo na Smisel, iščeta svoje lastno izgubljeno mesto, ki je nekje Drugje. Toda v resnici on *najdeva* svoj dejanski nesmisel v transfernem razmerju do mrtvega brata in ona *najdeva* svojo ne-celost v iskanju izgubljenega otroka-falosa; obadva najdevata svojo kastriranost v iskanju svojega večno izmikajočega se pravega mesta — ne pod soncem, temveč v polju Resnice.

Nekje na poti sreča junak nekakšnega dvojnika, ki je našel svoje mesto, ali bolje, ki ga niti ne išče; vendar to ni mesto, ki bi ga junak lahko imel za svojega, ker je seveda ravno tako neresnično kot njegovo, ravno tako izgubljeno. To je črpalnik, ki ima svojo kitaro in prepeva komade Eddieja Cohraneja. Na nič ni navezan, niti na denar — naš junak mu plača z njemu ukradenim bankovcem, pa niti ne trene — živi sam in zgolj sprejema ter odpravlja popotnike. Pa ni asket: on preprosto ne jebe. Blagor mu.

Don Giovanni

proizvodnja: Gaumont / Camaro One / Opera film Prod. / Janus film /
Atenne 2 / Francija/Italija 1979

režija: Joseph Losey

po operi W. A. Mozarta

filmska koncepcija: Rolf Lieberman

fotografija: Gerry Fisher

Zbor in orkester pariške opere, dirigent: Lorin Maazel

igrajo: Ruggero Raimondi, John Macurdy, Edda Moser, Kiri Te Kanawa,

Kenneth Riegel

distribucija: Gaumont

jugoslovenska distribucija: Kinematografi, Zagreb

Mozartov *Don Giovanni* je nedvomno delo, ki je takorekoč pisano na kožo tiste vrste psihoanalitični teoriji, ki izhaja iz postavke, da "je nezavedno strukturirano kot govornica", tj., da je jedro nezavednega nek izrinjeni diskurz, ne pa neartikulirana gonska prvinskost. Don Giovanni se ponavadi jemlje kot poosebljenje divje, demonske sile spolnega poželenja, ki v svojem divjanju ruši sleherno pregrado, sleherno družbeno konvencijo in s tem kajpada tudi jezikovni kod, skoz katerega "živi", "dih" družbena totalnost, skratka, kot vdor nečesa, kar v temelju ogroža vse ravni strukturiranosti in kodiranosti družbe. Bolj ali manj v tej smeri se giblje tudi nemara najbolj slavna filozofska interpretacija *Don Giovanni*, Kierkegaardova v *Ali-ali*: Don Giovanni mu nastopi kot utelešenje "estetičnega" stadija, stadija, v katerem se subjektivnost izživlja v samouživanju trenutka, psihoanalitično rečeno: v predaji "načelu ugodja", stadija, čigar medij par excellence je *glasba* (Kierkegaard upravičeno poudarja, da ni naključno, da je umetniško najpopolnejša upodobitev mita o don Giovanniju prav opera), stadija, ki ga Kierkegaard v *Ali-ali* zoperstavi "etičnemu" stadiju, v katerem se subjekt iztrga predanju bežnemu trenutku in dvigne do občesti etične norme, stadiju, čigar medij par excellence je *beseda* (saj je — kot vemo vsaj od Hegla dalje — pomen besed vselej obči: tudi najbolj "konkretna" beseda, na primer "to in tukaj", pač pomeni "vsako to-in-tukaj" in nam brez nanosa na kontekst nič ne pove) in v katerem se subjekt, spet psihoanalitično rečeno, podredi "načelu realnosti". — Toda tovrstno tolmačenje je možno le za ceno, da spregledamo celo vrsto ključnih potez Mozartove glasbe in da Pontejevega besedila. Vzemimo zgolj znamenito "šampanjsko arijo" tik pred finalom prvega dejanja; ponavadi jo jemljejo kot najčistejši primer prepuščanja orgiastičnemu uživanju, ki ruši vse meje, ki vse preplavlja itn., in res se zdi, da besedilo govori temu v prid (navajamo prevod Smiljana Samca): "Dokler se pije, / vroče so glave, / višek zabave / bodi nocoj! / Pojdi na cesto, / zberi vse mesto, / vsako dekletce / vzemi s seboj! / Vse naj navzkrižema / pleše in raja, / dela naj skraja, / kar mu ugaja, / pa če magari / vse bi razbil!" itn. itn. — toda, presenečenje!, ko se don Giovanni v mislih popolnoma prepusti "dionizičnemu" deliriju, na samem vrhuncu nastopi pravcati antiklimaktični preobrat, zadnje vrstice arije se glasijo (dobeseden prevod): "Ah! moj seznam / jutri zjutraj / za kak ducat / boš moral povečati." Skratka, nenadoma se pokaže, da "resnica" don Giovanni ni neposredno predanje ugodju, da je tisto, za kar mu "v resnici gre", *pomnožitev seznama* (ki ga zanj vodi Leporello, na katerega se naslavlja te vrstice); vulgari eloquentia, če don Giovanni res vse povprek jebe ženske, pa ni nič manj res, da to počenja "za seznam", tj., da njega samega tako rekoč že vnaprej jebe označevalec: "Ah! moj seznam ..." Ob tem kajpada ni naključno, da seznam vodi njegov *hlapec*: prav prek nujnosti seznama je don Giovanni že v sami svoji najbolj intimni strasti ujet v dialektiko gospodarja in hlapca.

marveč natančno tega, da — kot pravi Jacques Lacan — "ni spolnega razmerja", da "Ta ženska (*La femme*) ne obstoji", da je spolno razmerje "nemogoče", vselej spodletelo in tako za vselej obsojeno na ponavljanje, na metonimični beg od neke ženske k neki drugi? Njegova spolna premoč potemtakem temelji na skustvu neke osnovne nemoči, na skustvu "nerealizabilnosti spolnega razmerja". In, če naj zopet "pokažemo karte", spolno razmerje postane kajpada nemožno prav s tem, da je vselej že ujeto v mreže označevalca — pri živali, ki ne govori, je pač še kako možno, pri parjenju jo preprosto vodi njen nezmotljivi vonj; kako pa don Giovanni kruto prevara ta vonj, zvemo v prvem dejanju, ko zavoha "odor di femina", se loti očarljive zastrite tujke in, ko se mu ta razgrne, zgrožen opazi, da je to prav donna Elvira, njegova žena, pred katero beži. — Toda pustimo raje samega Mozarta in lotimo se vprašanja, kakšna usoda je doletela don Giovanni in v Loseyevem filmu.

Opraviti imamo namreč s posneto opero, uprizorjeno v sijajnem dekorju Palladijeve beneške arhitekture in z vrsto znanih pevcev, med katerimi prednjači danes najbolj slavni don Giovanni, Ruggero Raimondi. O glasbeni plati ne bi zgrebali preveč besed: izvedba (ki je kajpada izšla tudi na ploščah) ni med najboljšimi, četudi spada Raimondi — skupaj z Ezio Pinzo in Cesarjem Slepijem — med tri največje don Giovanni našega stoletja in je vnesel v vlogo novo razsežnost (grobo povedano: Ezio Pinza daje poudarek na tragično, usodnostno razsežnost, Cesare Slepí afirmira prešeren, lahkoten, življenjsko-afirmativni "uživaški" moment, Raimondi pa vnese v vlogo ton krutosti, humorja, ki temelji na resigniranem sadizmu — pred njim je ta moment čutiti zgolj pri Dietrichu Fischerju-Dieskauu); izvedbo pokvari predvsem površno, skoraj improvizirano voden orkester (dirigent Lorin Maazel), ki daje čutiti, da se je s snemanjem zelo mudilo, a tudi slabost nekaterih ženskih glasov.

Izjemna reklama, ki je spremljala že samo snemanje filma (posnet je bil celo poluren dokumentarec o snemanju!), je kajpada še spodbudila običajne polemike ob prenosih klasičnih odrskih del na film, polemike, ki se po navadi iztečejo v alternativo: približanje klasičnih del širokim množicam / spektakelska vulgarizacija, s katero se zgubi umetniška razsežnost filmanega dela. Namesto da bi odgovorili na to vprašanje v njegovi abstraktni obliki, se bomo raje lotili stvari parcialno.

Loseyevemu *Don Giovanniju* se pri kritiki ni godilo ravno najbolje; marsikaj so mu očitali povsem neupravičeno. Vzemimo na primer očitek, da v filmu preveč opazimo razkorak med glasbo in dogajanjem na platnu, tj., da je preveč čutiti, da akterji zgolj odpirajo usta na vnaprej posnete glasove, ki jih slišimo povsem jasno tudi tedaj, ko to na ravni kvazi-realnega dogajanja na odru ne bi smelo biti mogoče; s tem naj bi bila izdana specifičnost filmskega medija. Ta očitek po našem mnenju spregleda, da se omenjeni razkorak med glasbo in dogajanjem na odru sijajno ujame s protislovjem med glasbo in dogajanjem, ki je navzoče že pri Mozartu: grobo povedano, glasba je "blesteča", ponazarja (oziroma natančneje uprizarja) don Giovanni kot mit, kot "pojem" vse zapreke prevladujočega osvajačca itn., dogajanje na odru pa je do glasbe v razmerju ironične distance, kaže "realnost" tega mita, don Giovanni, ki mu spodleti celo pri okorni kmetici Zerlini (nikakor ni naključno, da don Giovanniju v operi ne uspe niti

Našo izhodiščno misel, da Mozartov *Don Giovanni* tako neposredno evocira osnovne postavke psihoanalitične teorije označevalca, da bi ga lahko vzeli skoraj kot "težno dramo" (v pomenu, v katerem govorimo o Sartrovih dramah, da so "tezne", tj., da uprizarjajo njegove temeljne filozofske teze), bi lahko podkrepili še s celo vrsto izpeljav: mar don Giovannijevo nezaustavljivo beganje od ženske do ženske ne nakazuje (ne tega, kar na tem mestu trdijo običajne psihologistične interpretacije: njegove "pubertetniške nezrelosti, zaradi katere še ni zmožen prave ljubezni" ipd.),



ena osvojitve ženske!). (S tem, mimogrede povedano, nikakor ne trdimo, da je "resnica" don Giovannija na strani njegove "realnosti"! To je don Giovanni na koncu svoje poti: je že legenda, mit, vendar pa tej legendi ne ustreza več realnost (in odveč je pripomniti, da ji tudi nikoli ni ustrezala: ko je don Giovanni "zares", v realnosti po vrsti osvaja ženske in polnil seznam, pač še ni bil mit ...). Ta dialektična napetost med glasbo in "realnim" dogajanjem na odru se razreši v končnem prizoru don Giovannijeve smrti, ko s svojo herojsko držo pred kamnitim gostom naenkrat zadobi tragično razsežnost, vztraja pri svojem do konca in tako postane prototip byronovskega "demonškega" tragičnega junaka: tu se dogajanje ujame z glasbo, v trenutku končnega obračuna, smrti, sovpadeta mit in realnost. Prefinjena mozartovska ironija je ohranjena tudi tu, vendar na neki drugi, premeščen ravni: ironija je v tem, da je kazen, ki doleti don Giovannija, absurdno nesorazmerna z njegovimi prestopki: don Giovanni je res osvajalec, toda hkrati hraber, dosleden, radodaren, pravo nasprotje oklevajočemu in mežzastemu don Ottaviu, ki naj bi bil njegov "pozitivni" protipol; komturja, očeta donne Anne, ni ubil zahrbtno, marveč v odkritem boju, ki se je vanj spustil proti svoji volji; in za to, da bi se ga uničilo, je bilo treba (prav zoper njega, ob toliko hujših zločinih velikašev!) poklicati na pomoč celo podzemse, nadnaravne sile — kazni preprosto ni zaslužil, premočno ga je udarilo, a navzlic temu se niti za trenutek ne ustraši, noče se odpovedati sebi, vztraja do konca v izzivajoči drži, čeprav še kako ve, kaj ga čaka. (Isto ironijo nahajamo v drugi veliki "laccanovski" Mozartovi operi, *Così fan tutte*, kjer prav tako vprašanje ni v tem, kako da sta dekleti popustili osvajanju svojih zaročencev, preoblečenih v albanska oficirja, marveč nasprotno v tem, kako sta sploh toliko časa vzdržali ob nizkih pasteh, ki sta jima jih nastavljala zaročenca, da bi dokazala, da "so vse ženske take", varljive, tj., da bi realizirala svojo fantazmatično podobo varljive ženske — saj zaročenki s tem, da se vdata, zgolj navidez "razočarata" svoja zaročenca, v resnici pa preprosto realizirata njuno željo; naslov opere bi torej moral biti *Così fan tutti*, v resnici ne gre za opero o varljivosti vseh žensk, o čemer pridiga "stari filozof", marveč o fantazmatični podobi, ki se zanjo zahteva, naj jo realizirajo ženske, in ki je lastna "vsem" moškim, celo tistim, ki so tako prepričani v žensko zvestobo, kot sta to zaročenca na začetku opere ...)

Losey pa tu zgreši, in sicer z dvema na prvi pogled posrečenima domislekoma: Na začetku drugega dejanja, ko se prerekata don Giovanni in Leporello, vidimo v don Giovannijevi postelji slečeno dekle — dokaz, da še vedno uspeva, s čimer pa se kajpada zamegli nakazani osnovni pomen dejstva, da don Giovanniju v operi vse osvojitve spodletijo. Še večji nesporazum pomeni finale, don Giovannijevega smrti. Losey predstavi med uverturo don Giovannija kot bogatega plemiča-manufakturista, ki mu v kleti palače delavci-steklarji pihajo razkošne izdelke; na to naveže zamisel finala: don Giovanni se preplašen nenehno umika pred kamnitim gostom in se tako zvrne v steklarski ogenj (kar naj bi dalo dogajanju nekaj "marksističen" ton: "požre ga prav ogenj, ki poraja njegovo bogastvo, sredstva, s katerimi izkorišča delavce ...); toda koncepcija

preplašenega, pred kamnitim gostom umikajočega se don Giovannija je zgrešena in — kot smo pravkar videli — zamegli osnovni pomen razpleta.

Lahko bi še naštevali podobne nesporazume; tako na primer ni najbolj posrečena Loseyeva postavitev seksteta v drugem dejanju. Ta sekstet je eno izmed vzlišč dialektike intersubjektivnih razmerij v *Don Giovanniju*: zbrana družba, ki se hoče maščevati don Giovanniju, misli, da ga je ujela, toda izkaže se, da drži v rokah zgolj preoblečenega Leporella — ujeti hočeš gospodarja, toda prav v trenutku, ko misliš, da ga že imaš v rokah, se izkaže, da držiš zgolj hlapca. Prvi del seksteta je izredno lepo postavljen, zaplete se s trenutkom, ko je razkrit Leporello; Losey, Brechtov učenec, si tu privoščiči precej vulgariziran "potujitveni" postopek: kamera se naenkrat odmakne in ugotovimo, da prizor gleda cela galerija klovnovskih, spačenih likov — sunkovito naj bi se "zavedli, da gledamo predstavo". Ta postopek na tem mestu preprosto ni dovolj utemeljen v notranji logiki dogajanja in ne le, da izpade izumetničeno (zamišljen je brzokone tako, da naj bi — kot Leporellu — tudi sami predstavi "padla maska"), temveč celo zamegli dialektiko gospodarja in hlapca, ki je na delu v tej točki.

Toda da se ne bi preveč zgubili v naštevanju spodrsiljave (tako se zdi sporna tudi vpeljava "črnega služabnika", bledega nemega spremljevalca don Giovannija, ki naj bi bil hkrati njegov nemi dvojniki, smrt itn.), naštejmo nekaj uspešnih rešitev: Arija Masetta v prvem dejanju, potem ko mu don Giovanni spelje Zerlino, je postavljena v čas po odhodu don Giovannija in Zerline, tj., spremenjena je v Masettov samogovor, medtem ko se pri Mozartu Masetto naslavlja na navzoča don Giovannija in Zerlino; ta sprememba je izredno uspešna, ker dá ariji povsem novo razsežnost nemočnega histeriziranega Masetta, ki se v samogovoru obrača k odsotnim naslovnikom. Dalje je Losey z dolgim nemim pogledom med don Giovannijem in donno Anno, postavljenim v dogajanje za časa uverture (don Giovanni razkazuje gostom svojo steklarno), končno razrešil dolgoletni spor in izrekel resnico, da je "kralj nag": da donna Anna ljubi don Giovannija, da je prav ona (ne zamrežena kmetica Zerlina, ne prevarana zakonska žena Elvira) tista, ki je najbolj traumatično zaznamovana po njem. Poleg tega bi vsekakor veljalo omeniti še izjemno lepo posnet prihod mask, sploh celotno prvo dejanje, ki po vizualnih rešitvah daleč presega drugo; sklepni prizor opere je na primer precej pokvarjen z izumetničenim domislekom, da pojejo zadnje "poučne" verze na čolnih sredi lagune — če že iščemo domisleke, potem je pač boljši Barrautov iz lanske letne uprizoritve v Ženevi, kjer pojejo zadnje verze za mizo s skodelicami kave v rokah.

Zdi se, da je jedro nesporazuma v tem, da je Losey vpel *Don Giovannija* v svoj stari tematski okvir dekadence visokih krogov v "vmesni", predevolucionarni situaciji, ko le-ti že čutijo odigranost svoje zgodovinske vloge in jim preostane zgolj prefinjeni razvrat ipd. — v to smer kaže že citat iz Gramscija, ki ga lahko preberemo ob koncu glave filma, citat, ki govori o vmesnem času, ko staro že umira, novo pa se še ni rodilo — v takem času naj bi nastopili številni spačeni, perverzni pojavi. Da se izognemo nesporazumu: kajpada nimamo nič proti še kako potrebnim historičnomaterialističnim specifikacijam zgodovinske konstelacije, ki tvori ozadje *Don Giovannija*, prav tako ni odreči prodornosti vsem Loseyevim "marksistično" navdihnjanim rešitvam: znameniti prizor, ko don Giovanni in visoki gostje skupaj triumfalno večkrat ponovijo "Naj živi svoboda!", je Losey posnel tako, da se kamera počasi odmakne od njih k molčeči množici kmetov in služabnikov, ki so tudi povabljeni k veselici; njihov molk dobi že skoraj grozljivo razsežnost v kontrastu s triumfalnim besedilom — ve se: oni zgoraj prepevajo, naj živi svoboda, ti spodaj si jo bodo kmalu vzeli (ne pozabimo, da je bil *Don Giovanni* napisan leto dni pred francosko revolucijo!). Manj posrečena je scena don Giovannijevega zapeljevanja Zerline v prvem dejanju: okoli don Giovannijeve vile stojijo kmetje in kmetice, Zerlinini vrstniki, in nemo gledajo zapeljevanje, med katerim se don Giovanni sploh ne ozira nanje; dela se, kot da jih ni, saj si tudi zaenkrat še (dobesedno in v metaforičnem pomenu) ne upajo prestopiti praga, se mu pa že grozeče bližajo ... Ta rešitev se zdi vsaj v osnovi zgrešena, ker dela iz don Giovannija preprosto predstavnika razkrajajočega se vladajočega razreda, ki bo kmalu z njim

pometeno. Zadeva je kajpada bolj zapletena: po svojem objektivnem družbeno-ekonomskem položaju don Giovanni nedvomno pripada vladajočemu razredu, ki ga kmalu čaka propad, toda Losey naredi usodno napako, ko njegovo subjektivno pozicijo razvratnika, zapeljivca itn. interpretira kvazi-"marksistično" kot učinek zgodovinske brezizhodnosti vladajočega razreda, ki mu preostane zgolj beg v razvrat. Nekoliko poenostavljeno lahko to nakažemo ob razliki don Giovannija in Casanove. Casanova je prav tako blesteči osvajalec, vendar v povsem drugem slogu: veselji prevarant, laži-strokovnjak, uživač, ki stresa okoli sebe zgolj ugodje in kot tak ne le ne pušča za sabo nobenega zagrenjenega, maščevalnega spomina, marveč tudi ni za družbeno okolje ob vsem svojem svobodnjaštvu nič ogrožajočega. Casanova je nekak spolni korelat salonskega svobodnjaštva iz sredine 18. stoletja: uživa v svobodi, samoironiji, toda njegovo preseganje družbenih mej se nikoli ne utrdi v togo pozicijo, ki bi lahko resno ogrozila obstoječe, njegovemu libertinizmu manjka sleherna metodično-fanatična nota, njegov duh je duh dopuščanja, ne duh čistk, je "svoboda za vse", ne "ni svobode za izdajalce svobode". Kot tak je Casanova tisti, ki ostaja skoz in skoz v okvirih obstoječega, ostaja parazit na gnijočem telesu predrevolucionarne družbe, in zato nas ne sme začuditi, če je bil ob vsem svobodnjaštvu odločno proti "grozotam" francoske revolucije, saj je ta pometla z edinim svetom, v katerem je lahko uspeval (tu smo kajpak preskočili iz Casanove kot mitološkega tipa h Casanovi kot "realni" osebi). Šele don Giovanni pripelje ta libertinizem do njegove "notranje negacije", iz upiranja Zakonu, upiranja, ki pač vegetira na Zakonu, naredi Zakon upiranja, njegovo osvajanje ni zadeva sproščene telesne ugodja, marveč zadeva Črke, Zakona; skratka, če je Casanova spolni korelat predrevolucionarnega salonskega svobodnjaštva, pa je (Mozartov) don Giovanni spolni korelat **jakobinstva**: Mozartov don Giovanni je "jakobinec libidinalne ekonomije",

v tem je brzokone bistvena premena, ki je doletela lik don Giovannija pri Mozartu, premena glede na njegovo prejšnjo podobo (Tirso de Molina, Molière), kjer gre res za predstavnika razvratnega plemstva. Na prvi pogled iste poteze zadobe pri Mozartu povsem drug pomen: strogost in brezobzirnost ipd., ki izražata prej pač prezir plemiča do soljudi, postaneta pri Mozartu znamenje metodične revolucionarne pozicije. Don Giovanni je kar le mogoče oddaljen od sproščene užitništva: njegov postopek je v osnovi hladen, metodičen-egalitarističen; don Giovanni je paradoks radikalno puritanskega razvratnika. Tako kot jakobinci sekajo glave, ker "empirični" ljudje vselej popustijo ugodju in razočarajo ideal Prave Sreče, tudi don Giovanni prezirljivo zmetuje osvojene ženske, ker nikoli niso *Ta ženska*. Tragika Mozartovega don Giovannija pa je kajpada v tem, da se jakobinstvo libidinalne ekonomije nikoli ne more srečati s "pravim", političnim jakobinstvom: zaradi objektivne družbene opredeljenosti (pripadnik vladajočega razreda v obdobju njegovega razkroja) don Giovanni pač izpelje jakobinstvo na edinem področju, ki mu je zgodovinsko odprto, na področju spolnosti.

Ker je Losey spregledal to notranjo protislovnost in napetost pozicije Mozartovega don Giovannija, ker ga je enostavno zvedel na izraz moralnega razkroja vladajočega razreda v "vmesnem", predrevolucionarnem razdobju in ni uvidel, kako don Giovanni na svojem področju že doseže radikalno-meščansko pozicijo, je pač naredil film, ki ostaja navzlic domiselnosti posameznih rešitev konec koncev zgolj filmska razglednica, kjer se naslajamo nad dekadentno lepoto okolja ipd. Paradoks je torej v tem, da je implicitni in imanentni komercializem tega filma pogojen oziroma legitimiran prav z na prvi pogled "marksističnim" razumevanjem.

Slavoj Žižek

Iluzija

(Ilyouziya)

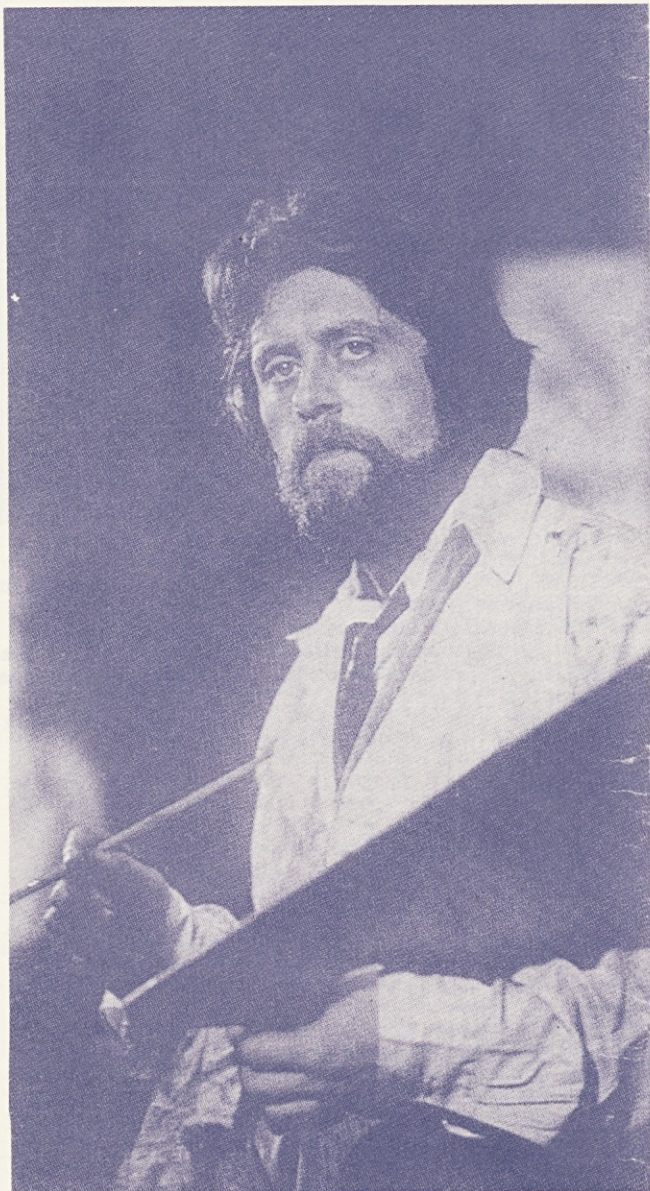
scenarij: Konstantin Pavlov
 režija: Ljudmila Stojkova
 fotografija: Boris Janakiev
 glasba: Georgi Genkov
 igrajo: Rusi Čanev, Ljuben Čatalov, Zuzana Kocurikova, Petr Slabakov
 proizvodnja: Bolgarija, 1980.
 distribucija: Filmbulgarla (Sofija)

Varianta uvedbe tega filma bolgarske režiserke Ljudmile Stojkove bi bila napoved, da se lahko ob njem spomnimo na *Splav Meduze*, vendar zgolj na osnovi določene "tematske sorodnosti", ki bi bila v tem, da oba filma problematizirata status umetniške avantgarde v dvajsetih letih ob vprašanju revolucije. Primerjava (nujno sociologizirajoča) bi bila možna, vendar je tu odveč, ker nas zanima predvsem moment, ki je nedvomno glavna "domislica" *Iluzije*: to je "razsvetljenjski" moment dveh označevalnih praks, ali bolje, prijemov, ki si delita status "lažnega" in "resničnega" oziroma "umetniškega" in "praktičnega", pri čemer je prvi tisti, ki vztraja v zaprti igri ("iluziji", "fantazmi") označevalca, medtem ko ga drugi jemlje dobesedno, da bi proizvedel "sámo stvar".

Film je dovolj razvidno zasnovan na teh dveh partijah označevalca, s tem, da v skladu s svojim razsvetljenjskim projektom pusti zaigrati najprej prvo — "lažno", "umetniško". V njej nastopata dva umetnika — pesnik in slikar — ki ju določa odnos do ženske in revolucije; dokaj ekskluzivističen odnos, ker se je treba odločiti za žensko ali revolucijo, le da je to breme naloženo samo slikarju, medtem ko se ga je pesnik že otresel z naklonjenostjo do revolucije (oziroma njenih odmevov, ki so se širile iz SZ). Seveda pa ta alternativna ni tako enostavna, marveč je trik, pri katerem ne gre za žensko, pač pa za umetnost, se pravi, za dilemo "umetnost ali revolucija". Ženska je tu zato, da zaznamuje določeno umetniško (slikarsko) prakso (ravno tisto, ki postaja vprašljiva) in zato ne nastopa zaman kot umetniški (slikarski) model: kot model umetniku, ki po njem "modelira" svoje erotične fantazme in pri tem trpi posmeh

modela, ki ve, da ga umetnik slika le zato, da bi ga imel. Skušamo verjeti, da je film namenoma tako grdo poenostavil vprašanje "fantazmatskega" odnosa, da bi opozoril, kako mu ne gre za umetnikovo individualno dramo, ampak za problem umetniškega "koncepta", ki da se ne ukvarja s "pravimi" stvarmi: ukvarja se z dosegljivimi stvarmi, medtem ko so "prave" tiste, ki jih ni. Prvi dokaz najdemo že v razočaranju samega modela, ki je malodušno sprejel še vlogo spolnega objekta, ko je uvidel, da je umetnik izčrpal svoj fantazmatski "naboj", ki ga je vlekel iz modela. Ženska (umetniški model) je razočarana (vendar zmožna posmeha) ob spoznanju, da njen slikar ni imel bolj neoprijemljive želje kot to, ki jo je vzdrževal ta bedni manko spolnega objekta — in v tej degradaciji na raven objekta se mu je maščevala s ponudbo svojega telesa: dobesedno maščevala, kajti nemočni umetnik potem ni znal nič več drugega slikati razen cvetic. In ravno na razstavi tega slikarskega cvetja se bo šele pokazalo, kako kruto je bilo to maščevanje: tu bo namreč ta "fantazmatski" koncept umetnosti doživel svojo polno uveljavitev, ko ga bo govor visokega politika promoviral v edino pravo umetnost ("potrebno našemu narodu") — in slikar svojo umetniško pogubo, ko bo ob pomoči (zdaj že) ženigena in prijateljevega posmeha onemel ob tako odlikovanem — in povsem nesluhenem — političnem pomenu svojega dela.

Denimo, da je to prva razsvetljenjska stopnja, kjer pa je treba omeniti še vlogo pesnika, ki je na tej slavnostni razstavi tako drzno ugriznil govornika v uho iz jeze, ker ga je moral poslušati. Pesnika povsem obvladuje želja angažirane umetnosti — kot vidimo, tudi take, ki grize — umetnosti, ki



želi biti del odtrgane stvarnosti in se tudi sama cefra (pesnik piše pesmi na odtrgane kose papirja, ki ga sproti meče proč). Ravno to razmetavanje pesmi seveda kaže na to, da gre za umetnost, ki se ukinja, da bi ujela "ritem" revolucije, ki se namenja ukiniti obstoječo stvarnost. Vendar je ta stvarnost še zmeraj dovolj močna, da je ravno ona tista, ki na svoj način ukine umetnost — namreč tako, da ubije pesnika. Ta smrt skupaj s političnim govorom preusmeri slikarja na pravo pot, zato moramo v njej videti žrtev razsvetljenstva.

Razsvetljenstva, ki se s svojim odlikovanim sredstvom — enciklopedijo — imenitno izpolni na deželi. Sem pobegne slikar po prosluli razstavi in prijateljevi smrti, da bi srečal vaškega starca-modreca, ki mu bo povedal zgodbo o svoji vasi. Kot vsaka prava zgodba, se tudi ta prične s knjigo, ki je "padla z neba" (kar ni nobena poceni metafora, ampak dober filmski vic, ki je lepo pokazal, kako je knjiga res padla z neba med zbrane vaščane). Ta knjiga je bila majhen enciklopedijski slovar z vrednostjo nebeškega daru, ki je vaščane zavezoval, da se pokorijo vsaki njegovi besedi. Pokora se je izvajala kot učenje, "prosvetljevanje", ali natančneje, kot strahovit prijem označevalca, ki je vaščane prignal vse do "norosti", da so mu hoteli najti "sámo stvar" in so pri tem seveda postali njegova stvar. Pričelo se je s pojmom abstrakcije: ta pojem jim enostavno ni šel v glavo in ker se jim ni zdelo verjetno, da bi to lahko bil volk, ki ugrabi ovco iz črede (in tako abstrahira del od celote), so nekateri sami sebe postavili na glavo. To je res malo metaforično, zato je treba naštetih konkretne reprezentacije: kmetje so cele dneve in noči premišljali samo o abstrakciji in pri tem zanemarjali ne le delo, temveč tudi ženske (seveda ni težko spregledati, da so ravno tako ta pojem konkretizirali). Zadeva se je ustavila pri ženskah (one se namreč niso učile slovarja, ki ga je kmetom bral vaški modrec), ki so od mož zahtevale, naj se od razmišljanja vrnejo nazaj vsaj k spolnosti, kar so dosegle tako, da so si svoje otrple moške oprtale na ramena in jih odnesle na senik. Nakar so kmetje prešli k naslednjemu pojmu — bučam: tu je nastopil zanimiv preobrat, ker jih stvar ni zgrabila na pojmovni ravni, ampak na čisto praktični, kar bi od pridelovalcev buč težko pričakovali. Vendar ni treba nasesti praksi, ampak je bolje pogledati, kaj jo določa: ne smemo namreč pozabiti, da imajo kmetje že za sabo določeno "filozofsko" izkušnjo, ki doseže tako porazen učinek, da si dva kmeta skočita v lase, ker vsak zase trdi, da je prvi zagledal konkreten primerek pojma buče. Nič ne pomaga, da se gredo take stvari po navadi otroci — spor je dosegel take dimenzije, da je iz njega izšla buča kot tabu, prepovedan predmet, ki je ekselentni primerek simbolne konstitucije.

Na tem mestu stavec pripoved prekine in uvede harlekina, da bi z njim zatajil in prikripl njeno nadaljevanje (zato tudi harlekin nastopa kot filmski trik — kot prosojna figura, poskakujoča po filmski sliki). Seveda ta domišljijiski domislek samo spodbudi slikarjevo nejevernost, ki doseže, da stavec v tej tajitvi prizna preskok do črke "r" in pojma revolucije: v prijemu označevalca, ki jih je gnal v to norost, da so ga hoteli "uresničiti", so seveda vaščani enako ravnali tudi s pojmom revolucije. Zdaj se slikarju obudi spomin na prizore policijskega preganjanja množic in uboja mladega fanta, ki ga je celo ekspresionistično naslikal in potem s to sliko dobro zaslužil — torej na prizore, ki so se dogajali kot uresničevanje besede revolucija, vtem ko je slikarja še povsem obvladovala "fantazmatska" praksa umetnosti, ki je lahko podobne scene dojemala le na impresivni ravni. A tudi stavec hrani spomin iz tistih dni — ali bolje, relikvijo v podobi nagačene svinje, pobrane iz vasi, kjer je vojska uprizorila svinjski pokol: to je relikvija žrtvovanja enciklopediji in visoko odlikovanega vojaškega dejanja, ki je — naj se sliši še tako gnusno — vrhovni "varuh" manka stvari in od tod neskončnega označevalnega samonanašanja: doslej smo namreč zamolčali glavno in najbolj strašno domislico tega filma, ki je v tem, da tista knjiga, ki je določila zgodovino in usodo vasi, res ni padla z neba, ampak iz vojaških rok — odvrget jo je neki general, ki je potem tako krvavo kaznoval prestop besede k dejanju. Vendar film ne vzdrži v tako neznosnem koncu in se reži z "razsvetljenim" slikarjem, ki ustrelil generala in potem v ateljeju obstoji pred praznim platnom, za gledalce — ekranom.

Zdenko Vrdlovec

Dirigent

(Dyrygent)

scenarij: Andrzej Kijowski
 režija: Andrzej Wajda
 fotografija: Sławomir Idziak
 glasba: Beethoven — V. simfonija
 igrajo: John Gielgud, Krystyna Janda, Andrzej Seweryn, Jan Cieplarski,
 Tadeusz Czechowski
 proizvodnja: Film Polski / Grupa X, Poljska, 1979
 jugoslovanska distribucija: Zvezda film, Novi Sad



Na prvi pogled se zdi, da imamo opraviti z jasno in lahko berljivo filmsko pripovedjo, z "zgodbo", ki je razmeroma preprosta, natančno pa domišljeno odigrana in posneta ter tako rekoč "brez ostanka" razgrnjena pred gledalca. Toda režiserjem, kakršen je Wajda, ne gre verjeti na prvo besedo, saj se zmeraj znova izkaže, da nekaj prikrivajo (ne da bi hoteli zares skriti, se razume) in da so njihove "zgodbe" pod kožo bolj krvave, kot je videti na površju. Tudi "Dirigent" kajpada ni nikakršna izjema, vendar pa je tu "zgodba" vse preveč očitna, da bi jo lahko preprosto spregledali, zakaj prav osrednja pripoved nam — v nasprotju z nekaterimi drugimi "fabulativnimi" filmi, kjer jo je mogoče celo zanemariti — ponuja ključ, ki odpira vpogled v "ozadje", ali drugače povedano, prav "zgodba" sama nam omogoča, da ji

stopimo za hrbet, saj je tu prav zato, da to lahko storimo, se pravi da po ovinku (drugače te reči ne gredo) odkrijemo "ideološko" plast tega dozdevno "neideološkega" filma.

Nekoliko poenostavljeno lahko rečemo, da se pripoved odvija v treh fazah, ali bolje — zakaj te faze se vsaj v ključnih momentih zmeraj prekrivajo — da teče na treh ravneh. Do tretje, to je do tiste, ki smo jo — dokaj nepremišljeno, predvsem pa preuranjeno — označili kot "ideološko", se je seveda moč dokopati le preko prvih dveh, kar je navsezadnje tudi razumljivo, saj na njej temeljita. Bržčas je jasno, da to, kar je skrito, na čemer torej "zgodba" temelji in kar hkrati prikriva prav zato, ker jo utemeljuje, ne more biti samo del oziroma sestavina

"zgodbe". Ker je ta plast v razmerju do "zgodbe" na določen način "zunanja", zaradi česar tudi ni dostopna neposrednemu "razbiranju", se zdi ta Wajdov film nekaterim kritikom vse preveč "preprost", konvencionalen in "neproblematičen", obenem pa so nekoliko presenečeni in nemara nezaupljivi, ker jim — glede na siceršnji režiserjev opus — vendarle "nekaj manjka". Skušajmo torej poiskati to manjkajoče in pokazati, da "Dirigent" ni nikakršna izjema v opusu Andrzeja Wajde.

Vrnimo se na začetek, torej k "zgodbi" v ožjem smislu, v kateri nastopajo predvsem tri osebe: maestro Lasocki, znamenit dirigent svetovnega slovesa in poljskega rodu, ki nikakor ni "glavni junak" tega filma (glavno vlogo igra v nekem drugem filmu, v dokumentarcu, ki ga o njem snemata dva ameriška filmarja), mlada poljska violinistka Marta in njen mož, vodja provincijskega simfoničnega orkestra, ki je pravzaprav glavni junak filma. Njihovi medsebojni odnosi niso videti pretirano zapleteni, saj je, denimo, več kot očitno, da je glavni junak ljubosumen na maestra, ker se ta preveč družil z njegovo mlado ženo. Njegovo ljubosumje je v določenem pogledu celo upravičeno, zakaj maestro vidi v Marti svojo nekdanjo ljubezen Ano, se pravi Martino mater (v nekem trenutku jo celo do kraja poistoveti z njo, saj jo dobesedno imenuje Ana), Marta pa vidi v njem svojega "potencialnega" očeta, se pravi človeka, ki bi utegnil biti njen oče, če se ne bi njena mati odločila drugače, ali še bolje, človeka, ki bi si ga želela za očeta. Želja je torej na delu in zgodba bi se lahko na tej ravni tudi razpletla, vendar jo Wajda tu usmeri v drugo "fazo".

Le-to vpelje kratek dialog med zakoncema, ko Marta obtoži moža: "Ti ga želiš ubiti!", pri čemer misli na maestra, mož pa ji odgovori: "Ne, ubiti hočem mit!". Iz konteksta filmske pripovedi je seveda razvidno, da glavni junak na starega dirigenta ni ljubosumen toliko zaradi žene, marveč predvsem zaradi glasbe, saj maestru s povprečnim orkestrom uspeva tisto, česar sam dozvedno ne more doseči. Slednje pokaže tudi primerjava njunega dela z orkestrom, kjer se stari izkaže z dobršno mero tolerantnosti in "razumevanja", mladi vodja orkestra pa z ihtavostjo in nasilnostjo. Nasprotje med njima se do kraja zaostri, ko glavni junak na zahtevo oblasti, ki se zaradi dvomljive izvajalske ravni provincijskega orkestra bojijo škandala, zamenja del glasbenikov z gosti iz prestolnice. Tu je treba pač upoštevati, da je maestro slaven dirigent, ki je petdeset let živel v tujini in se je šele na stara leta (potem ko se je v New Yorku seznanil z Marto) vrnil v domovino, kjer želi primerno slovesno proslaviti svoj življenjski jubilej. Če se je odločil nastopiti s povsem neznanim orkestrom, je to pač Martina zasluga, oziroma zasluga njene pokojne matere, ki ji je Marta zelo podobna, saj je prišel sem zaradi nje. Kakorkoli že, starega maestra, ki že tako ni najboljšega zdravja, to "nasilje" z zamenjavo dela orkestra do kraja dotolče, tako da kmalu zatem neopazno umre sredi množice ljudi, čakajočih na vstopnice za "njegov" koncert. Glavnemu junaku torej ni uspelo ubiti mita, zato pa se je uresničila Martina napoved: ubil je — vsaj posredno — starega dirigenta.

Kako spretno je Wajda prepletel obe ravnini pripovedi, najbolje kažejo sklepní prizori filma, kjer se docela spojata "glasbeni" in "intimni" moment. Najprej vidimo Martinega očeta, ki hčerki prizna, da je Ana izbrala njega, ker je pač "slabič" in je bil potemtakem potreben opore, medtem ko je bil Lasocki "močan" človek in take opore ni nujno potreboval. Nato hčerki svetuje, naj pusti moža, dokler je še čas, saj je očitno tudi on "slabič" — toda hči je kot mati, prepričana je, da jo mož potrebuje prav zato, ker je "slabič", vendar le-temu svetuje, naj pusti glasbo, ki je "ne razume", in naj se posveti čemu drugemu. Vse se torej začne in konča pri glasbi, ki tako postane nadvse "intimni" element pripovedi; glasba, ki sprva veže mlada zakonca in ju kasneje domala loči, je na koncu odveč, saj je predmet močevega "nerazumevanja", posredno pa prek nje glavni junak tudi svoje žene "ne razume". Mrtvi "oče" (maestro) je torej zmagal prav prek medija glasbe, saj se ob njej (in predvsem ob njej) glavni junak izkaže kot "slabič".

In vendar, zadnje, kar ostane v spominu, je presenečeni obraz glavnega junaka, pogled, s katerim nejeverno strmi v Marto, ko ga le-ta prepričuje, naj pusti glasbo pri miru. Junaka, ki tako prizadeto strmi v obličje "resnice", pač ni

mogoče odpraviti preprosto z ugotovitvijo, da ni talentiran glasbenik in da si je potemtakem — karierist, kakršen je — izbral napačno pot do uveljavitve. Wajda nas tu resda pušča v dvomih, očitno pa je, da njegovega filma ni mogoče zreducirati zgolj na moralko o "šibkih" in "močnih" karakterjih, pa tudi ne na tako razčustvovano "kulturniško zgodbo" o nezdržljivosti politikantskega stremuštva in "čistega" odnosa do glasbe. Vendar ne gre le za presenečeni junakov obraz, ki je navsezadnje zgolj namig, samo napolnilo za drugačno branje filma, zakaj mnogo pomembnejše so v tem pogledu nekatere druge sestavine pripovedi.

Vzemimo na primer glasbo, tisto konkretno glasbo, ki "nastopa" v filmu, saj si je težko misliti, da bi glasba v filmu, ki govori (tako se vsaj zdi) prav o glasbi, ne igrala nikakršne vloge. Gre za Beethovno Peto simfonijo, za tako rekoč najpopularnejše delo skladatelja, o katerem med drugim vemo, da ni komponiral ravno zlahka in da tega dela ni jemal kot "igro", marveč kot "najresnejšo stvar na svetu". Glavni junak se očitno dobro zaveda pasti, ki jo predstavlja ta nadvse "skladno" grajena in do zadnje podrobnosti domišljena Beethovnova simfonija, saj izvajalci zlahka nasedejo njeni navidezni "neproblematičnosti", še hitreje pa pokleknejo pod težo njene "priljubljenosti". Mladi dirigent ve, da tega dela ni mogoče — danes ne več — izvajati v "klasični" maniri, če naj sploh še kaj ostane od Beethovne glasbe, neusmiljeno eksploatirane prav v imenu "popularnosti", zato se muči, poti in dobesedno bori z orkestrom (podobno, kot se je z glasbo samo boril skladatelj). Nasprotno pa je za velikega maestra to delo — kakor pač vsako glasbeno delo — "odprta knjiga", ki mu ne more povedati nič novega, je glasba, ki jo je treba samo še izvesti po vnaprej pripravljenem in že dolgo znanem vzorcu, zato opravi z njo zlahka in — vsaj navidez — učinkovito. Slavno in vesplošno priljubljeno delo pač ustreza slavi in renomeju svetovno priznanega dirigenta. Odnos med obema "nasprotnikoma" je seveda nekoliko karikiran, kot je pravzaprav karikiran tudi glavni junak sam, toda to je zgolj posledica družbenega okolja, v katerem se "drama" odvija.

Če vse skupaj nekoliko poenostavimo in postavimo v "politično" perspektivo, lahko rečemo, da se v filmu soočata dve prevladujoči tendenci: z ene strani so tu interesi vladajoče državne birokracije, za katero je tudi simfonični orkester zgolj aparat, ki mu je moč po potrebi poljubno zamenjevati dele, če je to prispevek k njegovi učinkovitosti, z druge strani je tu meščanski individualizem, ki ga posebejja maestro. Ko oblast zamenja del aparata — orkestra, je prepričana, da maestro tega ne bo niti opazil, saj je orkester pač lahko le boljši ali slabši, ne more pa biti drugačen. Toda maestro se je z orkestrom že zdavnaj identificiral, saj ga pojmuje kot "svojega" (kot podaljšek svoje roke); njegovo samoljubje tega vpletanja "od zunaj" ne prenese in zlom je neizogiben.

Najbrž ni težko uvideti, da je vloga glavnega junaka pri vsem tem več kot neznatna, zato pa je prav on tisti, ki dojame, da niti eni niti drugi strani dejansko ne gre za glasbo. Glede na to, da gre njemu samemu predvsem za glasbo — kar ima v opisanem položaju brez dvoma precejšen "političen" pomen — lahko prav dobro razumemo njegovo presenečenje na koncu filma, ko ga žena nagovarja, naj pusti glasbo pri miru, češ da je "ne razume". Še več, zaprepaden je, ker spozna, da je Marta tista, ki ne razume, kaj se je zgodilo in kakšne so njegove namere. Pravo "sporočilo" filma je torej docela v nasprotju s tistim, ki ga dozvedno proizvede "zgodba", obenem pa potrjuje domnevo, da Wajda tudi z "Dirigentom" ne odstopa od temeljnih koncepcij svoje filmske prakse.

Bojan Kavčič

Moj stric iz Amerike

(Mon oncle d'Amérique)

scenarij: Jean Gruault
 režija: Alain Resnais
 fotografija: Sacha Vierny
 glasba: Arié Dzierlatka
 igrajo: Gérard Depardieu, Nicole Garcia, Roger-Pierre, Nelly Borgeaud, Marie Dubois
 proizvodnja: Philippe Dussart S.A.R.L. (Andrea Films) T.F.1., Francija, 1980
 distribucija: Roissy Films
 jugoslovanska distribucija: Vesna film, Ljubljana



Rdeča nit Resnaisovega filma MOJ STRIC IZ AMERIKE je zagotovo sodelovanje univerzitetnega profesorja biokemije Henryja Laborita, ki skozi film razlaga svoje teorije o človeku, o njegovi obnašajski, psihični in biokemični strukturiranosti in pogojenosti. Človek ima, pravi v filmu Laborit, troje "možgan": reptilske, najstarejše, ki upravljajo naše instinktivno življenje, mlajše, "sesalske" možgane, ki obvladujejo svet človekovih potreb za hrano, zadovoljstvom in podobno in najmlajši del možgan, "skorjo velikih možgan", ki upravlja s človekovimi duhovnimi potenciali in operacijami, koordinira delo vseh treh "možgan" in podobno.

Resnaisu kajpada Laboritove teorije pomenijo "generativno matrico" za troje usod, ki "upodabljajo" teorijo, troje zgodb, ki v artističnem materialu čutno nazorno uprizarjajo "laboratorij" človekove usode, oziroma tistega, kar naj bi v diskurzu vsakdanjega človeka sploh predstavljalo usodnost.

V svetu, ki je brez boga, ki ga venomer opredeljuje le vsepričujoči človekov jaz (ki je v temelju vsega), skuša Resnaisov film najti v Laboritovih teorijah tista določila usode današnjega človeka, ki v bistvu predstavljajo njegovo identiteto.

Izkaže se, da vsa ta človekova naprezanja, uspehi, erotična razmerja, globine in mrakovi duha, ves ta martirij, ki se mu z vsjo ihto vsakdanjega življenja daje človek, predstavlja v skrajni (znanstveni) posledici najpreprostejši obnašajski mehanizem, ki ga v interakciji z okoljem vzdržuje človeška zavest, vsa ta biološka in socialna energija in kreativnost, ves demiurgični naboj, ki ga nosi v sebi človek, četudi ga različni humanizmi pišejo kot Človeka, z veliko začetnico — za vsem tem ni nič impozantnega, je le, kot ugotavlja Laboritova (biološka in biokemična in behavioristična) znanost, najpreprostejša matrica fiziologije, refleksnosti, biokemije...

Resnais uprizori ob treh razvojnih fazah človeškega možganskega potenciala, ki mu jih ponuja sodobna (Laboritova) znanost, troje zgodb, ki vsaka zase in v medsebojni povezavi govori o reakcijah treh junakov — katoliškega kmečkega sina, ki se povzpe do direktorskega mesta, meščanskega, oportunističnega sinu, ki zabl esti s kariero ministra in komunistične, delavske hčere, ki postane

amaterska igralka. Vsak izmed trojice (eksperimentalnih) junakov odreagira svoje v (laboratoriju) življenj(a)u. Resnais melodramatičnost njihove poti skozi (laboratorij) življenje potencira in ilustrira še s paralelo o želvi, z belimi podganami in divjo svinjo — kajpada vse v smislu reakcij na zunanje (življensjske) situacije.

Resnais uprizarja ta krog znanosti, življenja, umetnosti in usodnosti z vsjo decidirano ironijo, ki počasi in vztrajno potegne gledalca v situacijo zdvo mljenja nad vsem — in življenjem, ki se pokaže kot pogojno refleksni in biokemični martirij, in umetnostjo, ki ob znanstvenem disputu postaja nedavno malodramatična in smešna, in koncem koncev tudi nad (vsemogočno) znanostjo, ki ob vsem tem "čudežu", lepoti, vzvišenosti, humanosti življenja in Človeka vidi le v naravi že zdavnaj inkorporirane fiziološke, biokemične in psihološke reakcije, ki pa se v laboratoriju (in z živalskimi modeli) dajo kajpada pozitivno preveriti, medtem ko se pri človeku, v humanističnem diskurzu, to prikriva za (vsakdanjimi) sintagmami "težave v življenju", "življenje", "ljubezen", "pot navzgor" ipd; znanstveni diskurz tedaj docela devalvira (humanistično pojmovano) vsakdanje življenje.

Resnais ves čas vzdržuje, z združitvijo vseh teh treh med seboj "izključujočih" se diskurzov, ironijo, ki pa mu daje to prednost, da ostaja neopredeljen, kajti avtor ne ironizira ne znanosti, ne umetnosti in ne življenja samega, ampak jih samo pusti enega ob drugem, ne da bi stal na poziciji nečesa edino zveličavnega in zavezujočega. Ta avtorska odprtost nasproti vsaki izmed pozicij razumevanja, pa pušča odprt tudi tisti prostor, ki bi ga morala sicer naseliti avtorjeva pozicija, izhodišče, temelj in podobno, kar bi govorilo o smislu (bivanja, življenja, raziskovanja ipd.), iz katerega in v čigar imenu ironizira in sploh govori Resnais. Ta ironija je potemtakem tudi avtorjeva distanca, ki noče vedeti "več" od znanosti, od umetnosti in koncem koncev tudi od samega življenja, saj bi to pomenilo, da avtor tako rekoč "ve" za temeljno načelo, iz katerega govori njegova ironija. Ta neopredeljenost Alaina Resnaisa pa po drugi strani briše ločnico, ki loči njegovega STRICA IZ AMERIKE od komedije in "resnega" filma, kar pomeni, da se da gledati film resno in ironično hkrati, seveda odvisno od izhodiščne pozicije — umetnosti, znanosti ali zgolj humanistične predanosti "lepoti", "fenomenu" samega življenja. Odloča torej kombinatorika, ali je gledalčev odnos tak ali drugačen, ali začnemo gledati od začetka, ali od konca — ali iz bistva, ali pojava...

Resnaisov film kaže tako dovolj poznano strukturo (kombinatorike), ki jo je uveljavila (francoska) šola modernega romana, kar pomeni, da je Resnais resnično izjemna kreativna oseba, ki se zna z vsjo avtorsko erudicijo gibati na meji literarne in filmske proizvodnje, ju vzajemno kontaminirati in ustvarjati nove in precizne oblike in rešitve, ki v območje filma vnašajo izjemne inovacije in provokacije. STRIC IZ AMERIKE produktivno izkorišča prav možnosti in postopke, ki jih je formuliral roman, prav tako izkorišča ugotovitve, ki jih je formulirala pozitivna znanost in uporablja materiale, ki jih je ustvarila artistična (filmska) produkcija, kar pomeni, da je multilateralnost filmske strukture prav v igri vseh teh elementov, ki so v hkratni interakciji in protiakciji — od tod ironija in "resnost" Resnaisovega filma, odprtost in hkratna zaprtost.

Peter Milovanović Jarh

Reši se, kdor se more / življenje

(Sauve qui peut/la vie)

scenarij: Jean-Claude Carriere, Anne-Marie Mieville, Jean-Luc Godard
 režija: Jean-Luc Godard
 fotografija: Renato Berta, William Lubtchansky
 glasba: Gabriel Yard
 igrajo: Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Nathalie Baye, Roland Amstutz,
 Anna Baldaccini
 proizvodnja: Sonimage (Sara Films/Saga), Švica, 1980



Film Jeana Luca Godarda REŠI SE, KDOR SE MORE/ŽIVLJENJE intenzivno in radikalno raziskuje rob, mejno pozicijo človeka v sodobnem svetu, raziskuje ga do tiste mere, ko pravzaprav ni več mogoče najti prav ničesar — niti ne nekakšnega tostranskega, vsakodnevnega smisla prebivanja, niti ni mogoče najti odgovora na smisel in vprašanje smrti v svetu moderne tehno-logije. Vse kar je (v tem svetu), je do kraja prazno (smisla, pomena), ni več mogoče govoriti in uprizarjati nekakšne poetizirane stvarnosti in intime, kot se je to dogajalo skozi veliko večino Godardovega ciklusa, ampak za edino dosegljivo in relevantno je mogoče spoznati (v Godardovem filmu) le logos tehnike, ki v totalu opredeljuje bivanje človeka.

Godard v filmu REŠI SE, KDOR SE MORE/ŽIVLJENJE uprizori četvero historij, ki se "vglabljuje" (v smislu romanesknega *mettre en abîme*) ena v drugo in zapirajo krog, ki ne dovoljuje več nobene odprtosti in mesta za poetizacijo, ampak so ven in ven le izpostavljanje pozicij in situacij že omenjenega (zaprtega in totalnega) diskurza tehno-logije. Ne gre več za produciranje sveta "filmske" podobe, ampak le še za esejistično "filmsko" meditiranje, tako rekoč skrajno konsekventen laboratorij rezonerja, ki pozna tečaj sveta (tehnologije), ve za njegove pasti, usodnost in tudi brezizhodnost. Godardov film se tedaj ne dogaja na tradicionalen "filmski" način, ampak postavlja v ospredje svojega "ustvarjalca", ki pa je — in tu je dokončno zaprta pot nazaj k hotenju, da bi bil v skrajni konsekvenci to le "film" (pripoved, zgolj-zgodba, fikcija ...) — ujet v ta svet (tehnologije) na isti način kot njegovi junaki. Ta totalizacija perspektive torej pomeni, da Godard hkrati govori kot avtor in v istem hipu kot objekt svoje zgodbe, da je tudi njegova, avtorjeva eksistenca zavezana totaliteti volje do moči sodobnega sveta. Zategadelj je možno resnično reči — reši se, kdor se more/življenje, hkrati pa vemo, filma Godard, da je rešiti se, skrajno iluzorno in do konca brezupno.

Ostaja seveda vprašanje, kaj so potemtakem štiri zgodbe, če jih v pričujočem kontekstu ni mogoče (zgolj) percipirati kot tradicionalno filmsko materijo. Četvero zgodb Jeana Luca Godarda je, kot smo že zapisali zgoraj, dosledna in izjemno "ostra" produkcija tehno-logije, je odstiranje čutno nazorne pojavnosti tega logosa tehnike, ki je zdaj in tukaj edino veljaven in zavezujoč. Spremljati je mogoče Godardove

junake in junakinje v njegovem čutno nazornem eseju (tukaj se nam kaže zelo sorodna, vendar ne tako samoironična gesta, kot jo je v svojem filmu MON ONCLE D'AMÉRIQUE uporabil Alain Resnais), kako jih v temelju uokvirja diktat vsepričujoče volje do moči, kako je nemogoče pobegniti kamorkoli (mogoče je le iluzorno bežati, toda pobegniti nikakor ni mogoče) — IMAGINARNO; videti je mogoče pošasten strah in tesnobo osamljenosti (sredi vrveža modernega sveta), skrajno nečloveške odnose med ljudmi, odtujenost—STRAH; opazovati je mogoče najbolj perfidno kupovanje in prodajanje samega človeka človeku, takó, skozi TRGOVINO sploh biti človek modernega sveta; ugotoviti je mogoče, da je v takšnem svetu celo smrt do kraja brezpomembna, da je v tem, sodobnem kontekstu tako rekoč ni.

Takšno, skrajno dosledno odstiranje bistva sodobnega načina življenja, ki ga opredeljuje totalna volja do moči, mora slej ko prej razkriti tudi bivanjsko praznino, ki jo v bistvu prikriva ves ta vseobsežen diskurz tehno-logije. Godard v svojem filmu kaže prav to nihilistično razsežnost (sodobnega) sveta, ki pa v njegovem filmu ne more in tudi ne izziva v gledalca nikakršne (tradicionalne, dramske ipd.) napetosti, ki bi se ob koncu (tradicionalno) razrešila. Godardov esej, z možjo izvirnega avtorskega rezonerja zgolj proizvaja model dogajanja tega sveta, ga demaskira v njegovi pojavnosti in njegovem temelju. Godard v doslednem postopku uveljavlja resnico, ki biva za sicer ustaljenimi modusi človekovega bivanja, ki jih vsakodnevno opredeljujejo sintagme "c'est la vie", "treba je živeti" ipd. In če smo rekli, da je takšen način zgolj maska, videz ipd., je to tedaj tista maska in videz, ki ga diktira, vzdržuje in pogojuje prav ta vseobsegajoča, sodobna volja do moči. Drugače v tem svetu (volje do moči, tehnologije) niti ni mogoče biti, niti mu uiti — celo v smrt ne.

Film Jeana Luca Godarda pomeni tedaj zelo tehten prispevek k "branju" znakov sodobnega sveta, k demaskiranju "fenomenologije" sodobnega življenja in bivanja, ki pa mu je zavezan, kot smo rekli, tudi sam avtor, kar pomeni, da gre vseskozi za totaliteto, ki je ne more preseči nobena in nikakršna "umetniška" produkcija, v kolikor seveda ne pristaja na igro in pravila, ki jo diktira temelj tega sveta, kar pa bi seveda pomenilo (in v resnici v večjem delu "umetniške" produkcije je tako!) da je tudi vsakršno čutno nazorno produciranje le del diskurza (sodobnega) sveta, ki se dogaja v skladu s temeljnimi načeli. Vprašanje je tudi o možnosti, ki jo v tem kontekstu sploh lahko ima "umetnost" ...

Zategadelj ima Godardov film obliko eseja, do kraja je zavezan avtorefleksiji in razmišljanju, ki ničesar ne prikriva, ampak vztraja pri radikalnem "branju" in uprizarjanju (tehno)logosa modernega življenja v svetu volje do moči. Godard je torej daleč "izven" artistske proizvodnje in globoko na pozicijah političnega razmišljanja in osveščanja, kar pomeni, da gre pri njegovem filmu REŠI SE, KDOR SE MORE/ŽIVLJENJE v skrajni konsekvenci za političen film ...

Peter Milovanovič Jarh

Mesto žensk

(La città delle donne)

scenarij: **Federico Fellini, Bernardino Zapponi**
 režija: **Federico Fellini**
 fotografija: **Giuseppe Rotunno**
 glasba: **Luis Bacalov**
 igrajo: **Marcello Mastroianni, Ettore Manni, Anna Prucnal, Bernice Stegers, Donatella Damiani**
 proizvodnja: **Opera film, Italija, 1980**
 distribucija: **Gaumont (Pariz)**
 jugoslovska distribucija: **Inex film, Beograd**



Fellinijevo MESTO ŽENSK je, to se gledalcu pokaže že na samem začetku, povsem osebna in čista poetična vizija, nabita s tipično, silovito fellinijevsko energijo produciranja vsakršnih nebrzdanih (poetičnih) domislic, vsakršnih neugnanih erotičnih sanjarij, tenkočutnega humorja in ironije, ki stori, da "stvari", kakorkoli so že agresivne v svojem vsakdanjem bistvu, ostanejo zgolj v območju estetskega užitka in (ob)čutenja.

Fellini v svojem filmu pravzaprav govori o vsakršnih aktualnostih, ki opredeljujejo (pre)bivanje današnjega človeka, opredeljuje in tematizira tiste miselne sklope, ki militantno začenjajo obvladovati miselnost (modernega) človeka, ga, celo usodno, zavezovati k verjetju in podrejanju. Gre torej za pojave čisto ideološkega značaja, za raz. računavanje s tistimi realnimi družbenimi pojavi, ki so, četudi v službi različnih proklamativnih "osvobajanj", vedno znova in znova zaslužujoče in v svojem bistvu nevarno agresivne. Vendar Fellinijev film ne govori o diskurzu političnega ali ideološkega filma, ampak to agresijo ideologij modernega sveta enostavno "transplantira v svet poezije, v svet vsakršnih poetičnih možnosti, kjer je "stvari" sami odvzet njen "realni" pomen in ostaja pred nami v tisti čisti in zgolj čutni intenziteti, ki v vsakdanjem percipiranju ostaja transparentna. Šele ko se zgodi takšna "redukcija", ki je možna kot in ki je tako rekoč modus same poezije, je mogoče Felliniju uprizoriti svoj poetični spektakel, ki tako postaja sam svoje središče in ki si "realije" sodobnega življenja jemlje zgolj kot sredstvo, ne da bi se jih dotikal, jih diskurziviral, jih opredeljeval in "avtorsko" in ideološko o njih razpravljaj.

Ni mogoče tedaj, če govorimo o Felliniju, ničesar relevantnega izreči ne o feminizmu, ne o moškem fašizmu, ne o fašizmu nasploh, niti ni mogoče razglabljati o takšnem in drugačnem načinu bivanja in podobno, ampak je pred nami venomer le intenziteta fellinijevskih domislic, ki poetizirajo "fenomenologijo" vsakdanjega življenja in na ta način postavljajo pred gledalca stvari same, v vsej njihovi "prikriti" podobi, ki jo proizvaja poetični proces.

MESTO ŽENSK ostaja tako nebrzdan vrtinec čutnega uživanja, kjer je ob silovitosti fellinijevskega (poetičnega) spektakla mogoče neizmerno uživati ob (sicer strašljivih)

paradigmah feminizma, grotesknih in mračnih moških spolnih poželenjih, tako rekoč "anatomiji" moškega seksualnega življenja in bistva, mogoče je, četudi na trenutke morda malce mučno dolgo, prisostvovati prvi eksploziji "podzavestnega" seksualnega in podobno, vse kajpada v tipično fellinijevskem proizvodnem načinu, spektakularno, čutno, energijsko vseobsežno.

In silovito, kot je teklo vseh 140 minut spektakla, tako Fellini tudi konča svojo predstavo — bila je samo predstava, sanje, nič več kot samo čutni dražljaji, izpred fellinijevske scene odhaja gledalec tak kot je stopil prednjo, nič ni v njem (ideološko) zrelejšega, bilo je samó potovanje skozi magične obrazce, ki jih sicer vsakdanje razlaga in producira znanost, pa politika in tako naprej, bilo pa je mogoče videti in občutiti vse tiste izkušnje, drugače kot jih sicer naš (vsakdanji) ratio že zdavnaj pozna in "razpoznavno" registrira; bilo je mogoče slediti Felliniju skozi vse njegove (nove) nedopovedljivo skrite in potisnjene in pozabljene predele sveta, ki je očarljiv in komičen in kot igra intenzivno zavezujoč — kot odkrivanje zmerom novih vizij, odmikanje od nečesa že zdavnaj opredeljenega in (ratu) poznanega in izmerjenega... Čista estetska tvorba, to MESTO ŽENSK, odlična v svoji igri in semantični svobodi in inventivnosti, vendar hkrati totalno odvezana vsakemu bolj racionalnemu rezoniranju, opredeljevanju in (ideološkemu) etabliranju.

Četudi se dá v marsičem sestopiti iz filma v polje psihoanalize, pa politike in sociologije, skratka v polje znanosti in ratia, je to za film usodno, kajti to je tudi izstop in odstop iz in od filma, se pravi umetnosti, v znanosti in znanstveno razmišljanje. V tem primeru je Fellini zgolj čutno nazorni znak nečesa drugega in tako ni mogoče reči o njem ničesar več, ampak je mogoče govoriti le še o politiki, znanosti in podobnem.

In verjetno bo v tem glavna težava MESTA ŽENSK.

Peter Milovanovič Jarh

Na Festu so se — kot običajno — tudi letos poskušali s simpozijem. Tokrat o filmu in televiziji. Uvodne besede Slobodana Novakoviča so obetale dokaj zanimivo stvar — obravnavo teoretsko-”estetskih” vprašanj modifikacije ali kar transformacije filmske montaže pod vplivom novih možnosti elektronske kamere. Žal je narava stvari, da izostane, vendar tukaj s pretvezo ali z opravičilom, da ni pravih ljudi za prava vprašanja (pri tem so mislili na Antonionija in Fassbinderja). Ker je ”stvar” izostala, je simpozijška zadeva propadla, s čimer mislimo na to, da se je lepo usedla v udobne usnjene fotelje in govorila v mikrofone oziroma — v prazno.

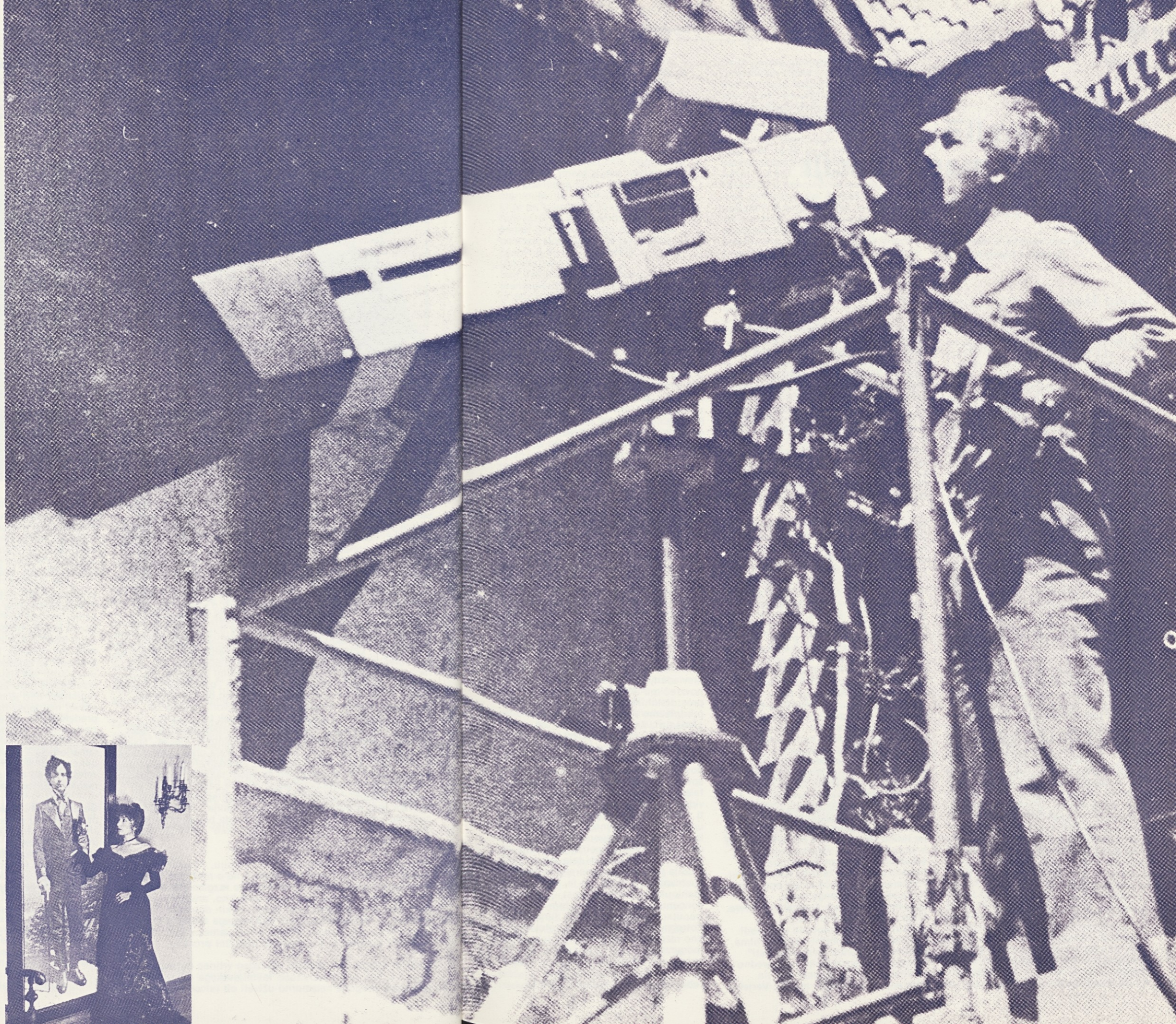
S tukajšnjimi prispevki, ki jih prevajamo iz italijanske revije **Filmcritica** (št. 307-8-9, 1980, Rim), si seveda ne umišljamo, da smo zadeli v polno: nanje nas je navezal ravno tisti ”manko”, ki je spodnesel simpozij in zanetil našo željo, da bi o tem (elektronski kameri, montaži itn.) zvedeli kaj več (ali vsaj nekaj). **Filmcritica** je o tej problematiki pripravila cel dosje (doslej edina, kolikor vemo), deloma spodbujen z Antonionijevim ”elektronskim” filmom **Misterij Oberwalda**. Izbrali smo nekaj krajših tekstov — prvega bolj teoretičnega, ki skuša z greimasovsko terminologijo opredeliti razliko med filmskim in televizijskim medijem (Maurelli, **Opazke o vizualni manipulaciji**), nato s prakso posredovanega, ki govori o izkušnjah z elektronsko kamero na RAI (Ghezzi, **Filmska in televizijska montaža**), in nazadnje tri pogovore — z Bertoluccijem, Ponzijem in De Leonardisom.

Na koncu objavljamo še tekst Vlade Petriča o ameriški kabelski televiziji, ki je bil najbolj tehten prispevek na simpoziju.

Vse to, kot rečeno, z željo, da bi kaj zvedeli o tem tehnološkem ”monstrumu” (elektronski kameri), in seveda z upanjem, da bomo pritegnili tudi domače sodelavce, saj vemo, da se s to napravo ukvarja tudi ljubljanska televizija.

Antonioni na snemanju svojega filma **Skrivnost Oberwalda** z video kamero

Monica Vitti v filmu **Skrivnost Oberwalda**



Opazke o vizualni manipulaciji

Guido Maurelli

0. 1. Kot je razvidno tudi iz te številke revije*, je očitno, da se semiotika vedno bolj odločno usmerja k sistematičnemu preučevanju vizualnih tekstov. V tej perspektivi je razumljivo, da postaja film posebno privlačen, če ne zaradi drugega, vsaj zaradi svoje neizmerne strukturalne zapletenosti. O televiziji pravzaprav ne vemo, kaj bi rekli, vendar se zdi, da je čedalje bolj potrebno govoriti o njej v trenutku, ko njene vezi s filmom postajajo vse tesnejše. Buscemova razprava, ki našteva različne strategije izjavljanja televizijskega in filmskega teksta, rešuje številne probleme in pojasnjuje različne pomenske cilje, ki jih skušata doseči obe reprezentacijski tehniki. Če upoštevamo to študijo, potem se nam zdi zanimivo opazovati film in televizijo na ravni, ki poroča o različnih *odnosih manipulacije*, kot se vzpostavljajo med "snemalnim aparatom" in "snemanim predmetom" skozi ves proces produkcije-konstrukcije slike, in analizirati nekatere posledice na ravni pomena.

1. 1. Vemo, da imata film in televizija na določeni ravni skupno precejšnje število posebnih lastnosti, ki ju delajo strukturalno izomorfna in postavljajo nasproti drugim tehnikam reprezentacije, kot je npr. gledališče, in upodabljanja, kot sta slikarstvo in fotografija. (1) Zelo pomembno strukturalno razliko, iz katere verjetno izvirajo vse posebne razlike, ki ločijo film in televizijo na ravni izrazne možnosti, povzročata dejstvo, da oba uporabljata različno substanco izraza: substanco fotografskega izraza in substanco elektronskega izraza. To razliko med razprostrto in *pikčasto sliko* lahko vzamemo za osnovo, na kateri je mogoče zgraditi tipologijo filmskih in televizijskih trikov, da bi tako določili, do katere stopnje "snemalni aparat" manipulira in spreminja "snemani predmet".

1. 2. Katerikoli trik (pripomoček), ki bolj ali manj posredno deluje na sliko, lahko upoštevamo kot privilegirano sredstvo, da se pokažejo *epistemske modalitete prepričevanja*. (2) Ker pa

prepričevanje označuje kooperativno modaliteto, s katero filmski in televizijski tekst pozivata svojega prejemnika izjave(3), da prevzame možne pomene, in mu potemtakem predpisujeta pot pomena, si je treba poleg vprašanja, o čem prepričati, upravičeno postaviti tudi vprašanje, kje in kdaj prepričevati, tj. v katerem trenutku in na kateri ravni lahko delujemo v procesu produkcije-konstrukcije slike. Takoj nam postane jasno, da je različna kvaliteta izrazne substance, iz katere sta sestavljena film in televizija, tisti element, ki pogojuje odgovor na ta vprašanja.

1. 3. Fotografski material filmskega traku povzroča, da so možnosti poseganja v fotografem med snemanjem dokaj omejene. Zdi se, da je fotografem narejen skoraj v celoti od zunaj, tj. iz vseh tistih elementov, ki sestavljajo "snemani predmet", in iz položaja snemalne kamere z vsemi možnimi premiki in triki, ki lahko delujejo med snemanjem (modulacije luči, spremembe barv s filtri, prelivs itd.). Vse te operacije imajo poleg tega še eno skupno lastnost: v trenutku, ko potekajo, niso znani njihovih rezultati, treba je počakati toliko časa, kolikor traja razvijanje filmskega traku. Ta čas, ki loči *trenutek snemanja* od *proizvoda snemanja*, je element, ki je strukturalno povezan s filmsko tehniko in ga določa njena izrazna substanca. Poleg tega med snemanjem ni možna nikakršna neposredna manipulacija "snemalnega predmeta". Zato lahko rečemo, da *manipulativna učinkovitost* filma deluje bolj po snemanju, s čimer se podaljšuje čas poseganja. S tega stališča je treba montažo pojmovati ne toliko (in ne samo) kot kraj, kjer se s sintagmatičnim vstavljanjem sekvenc fotografemov konstruira filmska pripoved, temveč bolj kot kraj, v katerem je mogoče *videti* ponovno formulacijo naravnega sveta, doseženo z očesom snemalne kamere, ki se z njo napotimo, da bi konstruirali svet določene pripovedi. Montaža je tudi obrtni *trenutek* filma, trenutek, ko zaradi "materialnosti" izrazne substance lahko neposredno režemo in lepimo filmski trak na kateremkoli njegovem mestu. Verjetno

je bila prav domnevna "obrtnost" te operacije tista, ki je omogočala, da so prvi teoretiki filma govorili o "umetnosti montaže" in v tem posebnem momentu produkcije slik videli umetniško specifičnost filma.

1. 4. Sedaj pa si oglejmo substanco elektronskega izraza televizije: jasno je, da odnosi manipulacije, ki se vzpostavljajo med "snemalnim aparatom" in "snemalnim predmetom", doživijo precejšnje spremembe. Elektronsko oko televizijske kamere lahko poleg tega, da uporablja številne pripomočke (vendar pa ne vseh), ki so značilni za film, tudi neposredno spreminja slike s sintetizatorjem in popolnoma spremeni barvni ton, tako da ga koncentrira v zaželenih točkah in pušča nespremenjen kromatično figuralni kontekst, v katerega je postavljen. Spreminja lahko obliko figuralnih predmetov, ali pa elektronsko ustvarja nefiguralne predmete, ki se avtomatično spreminjajo in obnavljajo. Tako vstopimo v sliko, neposredno lahko vplivamo na njeno kompozicijo, s prevladanjem ene barve nad drugo povzročimo učinek spremembe prostorskih koordinat slike in predpišemo prejemniku izjav "pot gledanja", ki ga vodi k temu, da nameri pozornost na posebne "kraje spremembe". Tako *snemajoče* neposredno manipulira *snemano* in dosežena je najvišja možna stopnja spremembe slike: s tega stališča se televizijski medij (ki zaobsega tudi videotape in bodoči elektronski film, tj. konec koncev vse tehnike, ki uporabljajo substanco elektronskega izraza) kaže kot *najmočnejša* od vseh obstoječih tehnik upodabljanja. Ker je pri "normalni" uporabi televizijskega medija tudi montaža opravljena med snemanjem, vidimo, da je manipulativna učinkovitost koncentrirana izključno v tem trenutku, medtem ko je pri filmu potrebno več časa. Da bi ugotovili še eno razmerje med filmom in televizijo, moramo opozoriti na to, da je substanco elektronskega izraza možno upravljati samo z zapletenimi tehnološkimi aparaturami, zato je

njena "materialnost" tudi dokaj nedoločna; posledica tega je, da se obrtni značaj, ki ga do neke mere ohranjajo operacije na filmskem traku, izrazito zmanjša, če delamo z elektronskim materialom.

2. 1. Iz doslej povedanega bi lahko sedaj povzeli nekaj teoretičnih ugotovitev. Zdi se, da imata ti dve tehniki predstavljanja razen različne *stopnje manipulacije* "snemanega predmeta", ki je pri televiziji višja kot pri filmu, tudi različni *čas manipulacije*, pri čemer časovno merilo na ta način postane odločilno. Če razdelimo časovno os na tri aspekte (inkohativni, durativni in terminativni), (4) ugotovimo, da se manipulativna učinkovitost televizijskega teksta zgosti skoraj izključno v inkohativnem momentu (aspektu) in kaže tako rekoč *neposredni* čas manipulacije, medtem ko je pri filmu ta učinkovitost prenešana na durativni in terminativni moment in kaže *posredni* čas manipulacije. Ker so te razlike na časovni osi določene s substanco elektronskega in fotografskega izraza, lahko rečemo, da so strukturalno del televizije in filma: izrazna substanca jima na ta način predpisuje nekakšno *mrežo prisil* (v tem primeru časovnih), ki vpliva na obliko njihove vsebine, tj. na pomensko organizacijo epistemskih modalitet, ki sta jih sposobna proizvesti. Zanimivo je omeniti, da se neposrednost, značilna za strukturo televizijskega načina proizvodnje, nato pojavi tudi na aktorialni ravni (5) kot učinek, ki ga subjekt izjavljanja skuša doseči v odnosih, ki jih želi vzpostaviti s prejemnikom izjave. Poleg tega je treba reči, da neposrednost časa in intenzivnost stopenj manipulacije "snemanega predmeta" sistematično zakriva subjekt-programator televizijskega teksta, ki si prizadeva vzpostaviti "intimen" in "zaupen" odnos do idealnega gledalca (6), s tem da se postavlja kot privilegiran nosilec zavesti do "realnosti" (tj. sveta, ki nas obdaja), ki bi sicer nujno ostala skrita. Ta odnos neposredne intimnosti, ki ga televizijski tekst vzpostavlja s svojim prejemnikom izjave, nam lahko kaj pove tudi o tem, "kako in v čem" prepričati, oziroma o skritih "interesih" subjekta izjavljanja.

2. 2. Priпомočki, ki predstavljajo visoko stopnjo manipulacije, se uporabljajo samo v nekaterih oddajah: v zabavnih in glasbenih oddajah, v "špicah" pregledov in rubrik, skratka, v t.i. "lahkem" televizijskem programu. Omeniti je treba, da imajo takšne oddaje zelo natančno določeno strateško mesto: na sporedu so v posebnih urah dneva in posebnih dnevih tedna. Nekateri "špice" t.i. "resnih" oddaj (televizijski dnevnik, politična ali kulturna razprava, dokumentarci) se na splošno kažejo kot mešanica tako vizualnih kot glasbenih elektronskih "iger", ki se zdijo, kot da so v nasprotju s samo oddajo. To je, kot da bi hoteli narkotizirati "resnost" teh oddaj, tako

da bi poprej ugotovili pričakovanja prejemnika izjave. Odkod ta težnja po koncentraciji večjega dela manipulativne učinkovitosti televizijskega medija v časovnih odsekih, ki so načrtovani kot "ludični"? Zakaj je čas, namenjen za specifično televizijske spektakle, tako rodovitni teren za uveljavljanje elektronskih trikov? Domnevamo lahko, da čas, namenjen zabavi, v katerem se koncentriira manipulativna moč elektronskega medija, funkcionira tudi kot kraj nevtralizacije takšne moči. Tovrstne oddaje predpostavljajo "ludičnega" prejemnika izjave, ki sodeluje v igri, prav zaradi tiste intimnosti, ki smo jo malo prej ugotovili na aktorialni ravni; na ta način manipulativna učinkovitost izgubi svojo očitnost, tekst jo skriva pred očmi prejemnika izjave in jo spremeni v preprosto in nedolžno igro. Kakšna je torej dvojna operacija, na kateri temelji takšna tehnika oddaj? Eno smo pravkar omenili: nevtralizirati svojo manipulativno moč v neškodljivih časovnih odsekih programa, s tem da se prepričuje prejemnika izjave, kako je sleherna manipulacija sveta konec koncev samo igra, s čimer se mu odreka možnost eksistence v drugih časovnih odsekih. Hkrati pa se gledalcu, ki je že zdavnaj postal ranljiv, sporoča absolutna objektivnost in resničnost t.i. "resnih" oddaj, tj. tistih, ki predvidevajo manipuliranega prejemnika izjave.

Vse te manipulativne tehnike so še posebej navzoče v standardni uporabi televizijskega medija; nikakor ni naključje, da mora televizija, če si hoče priboriti ustvarjalno samostojnost, uporabljati filmske metode (pomislimo samo na možnost elektronskega *editinga*). Film, ki potrebuje daljši čas za manipulacijo-izdelavo in ki označja svojo manipulativno moč nad svetom, ustvarja svoj slikovni svet, ki ga loči od slehernega bolj ali manj simuliranega odnosa do "realnosti" in dela iz njega "umetnost".

prevedel Aleš Rojc

Opombe:

1. M. Buscema: *Quella parte di immaginario chiamato cinema o televisione*, v *Filmcritica*, 1979, št. 295.
2. M. Buscema: *L'enunciazione visiva*, v *Filmcritica*, 1979, št. 300.
3. A. J. Greimas — J. Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
4. A. J. Greimas — J. Courtés, op. cit.
5. A. J. Greimas — J. Courtés, op. cit.
6. M. Buscema, op. cit.

* *Filmcritica*

teorija

Filmska in televizijska montaža

variacije o odnosu čas/nosilec v elektronski montaži*

Enrico Ghezzi

V estetsko strukturalni analizi a posteriori prav *nič* ne loči elektronske montaže od montaže s filmskim trakom. Nobene "kvalitete" stika, zveze med enim kosom in drugim ni, ki bi jo lahko imenovali *filmsko* ali *televizijsko*, razen dejstva, da se pridevnik "televizijski" v tem primeru nanaša bolj na medij, ki prenaša nek proizvod, kot pa na njegov aparat produkcije. V Italiji je npr. tudi na RAI bil vse do pred nekaj leti poglavitni način montaže sistem z moviolo in filmskim trakom. Šele z odločitvijo tretjega programa (ki je včasih tudi sporna), da načelno proizvaja vse oddaje z elektronskimi aparaturnami tako v fazi snemanja kot v fazi montaže, sta se tričetrtpalčna elektronska montaža in enopalčna montaža z ampeksom uveljavili kot tipično televizijski.

Vsekakor pa na teoretični ravni, kot smo rekli, ni nobene razlike. Toda montaža je mnogo bolj stvar *prakse* kot pa načela, tiste prakse, ki se razvija v času in se z njim sooča, ki ima opraviti z roki proizvodnje, s trajanjem posameznih operacij itd. Elektronska montaža je s stališča stroškov in časa, potrebnega za proizvodnjo, nedvomno bolj "ekonomična", bolj gibka, bolj praktična in bolj primerna za hitro eksperimentiranje tako z video kot tudi z avdio rešitvami (zaradi skoraj avtomatičnih olajšav "sinhronov"). Izredno drag Coppolov film *Apocalypse now* (Apokalipsa sedaj), posnet na sedemdesetmilimetrski filmski trak, je bil presnet na ampeks prav zato, da bi bila olajšana montaža materialov še pred dokončno verzijo na filmskem traku. Vendar pa elektronska montaža z ampeksom prav glede odnosa s časom uvaja številne spremembe tako glede strukture dela kot tudi načina proizvodnje. Pustimo zaenkrat ob strani vsoto investiranega kapitala glede na čas, ki je namenjen in predviden za določeno proizvodnjo — tj. vsoto, ki jo je vsekakor mogoče precej reducirati s prihranki, ki jih omogoča elektronska obdelava: pomislimo le na olajšave, ki jih je mogoče dobiti z mikserjem (pa naj bo še tako preprost), na poljubne

ponovitve (do neskončnosti ...) enega in istega prizora ali vizualnega elementa, ali pa na posebno obdelavo slik in efektov, ne da bi potrebovali zapovrstne odtise ali pa drago vstavljanje v truko. Skratka, manjšim stroškom za material (magnetni trak namesto filmskega traku) ustreza manjša poraba časa.

Vendar pa se ne spremeni samo to. Ko elektronska montaža postane običajna praksa, se zgodi mnogo drugih, velikih in majhnih stvari. Tako se pokaže, da je "prihranjeni" čas bolj zahteven in avtoritaren kot čas filmskega snemanja na filmski trak. Na anatomski mizi klasične montaže je slika v *slethernem trenutku* popolnoma podvržena kirurški intervenciji: tj. v slethernem trenutku se zlahka dá kaj *spremeniti* v materialih, ki so v bistvu že montirani: vse do konca je mogoče intervenirati, spreminjati, usklajati, zapolnjevati luknje in ustvarjati nove, da bi jih zapolnili na drug način.

Kadar sledimo scenariju ali natančnemu načrtu, je vedno mogoče in pravzaprav celo običajno in normalno, da iz fizičnega dela pri montaži filmskega traku dobimo idealne rešitve: predvsem je mogoče razpolagati s časom kot z območjem osebne intervencije v materiale in nenehnega soočanja materialov samih. Pojem *predmontaže* ali *začasne montaže*, ki je tako značilen in očiten za filmsko montažo, pa popolnoma izgine iz jezika elektronske montaže.

Osnutek, preliminarna faza izdelave se razkrojijo, ali bolje, se vse koncentrirajo *pred* tehnološko fazo, v kateri intervenirajo naprave za *editing*. Vse je *predvideno*, vnaprej razporejeno in miselno in grafično *vnaprej montirano* in montaža sama je samo "končna", tj. v bistvu samo tehnološka izvedba že "odločenega", če uporabimo ekstremne izraze. Prava ječa, omejujoča kletka, ni "čas, v katerem se proizvaja, temveč sam čas, ki se proizvaja". Ni težko razumeti, kako pride od tega. Pri elektronski montaži obsega operacija dva logična momenta, ki sta strnjena v avtomatičnosti ene same kretne (običajno pritiska na en ali več gumbov): A) prenos slik iz enega nosilca (magnetnega traku) na drugega (drugi magnetni trak); B) montaža v pravem pomenu besede ali razporeditev slik v zaželenem zaporedju. Kot odločilna se izkaže prav razvidnost nosilca. Trajanje samega nosilca postane poglavitni pogoj in povzroča radikalno razliko v primerjavi s nespoštovanjem "časa" pri filmski montaži, ki konstruira čas svojega proizvoda z vrsto svobodnih in sproščenih operacij, ki jih lahko elektronska montaža le navidez reproducira. Treba je poudariti, da ne gre za razliko v jeziku, temveč za različno konstitucijo predmeta (ali fantazme), s katerim se dela. Pri filmski montaži predmet pravzaprav teži k temu, da bi bil *nič* (saj je vnaprej oblikovan in zasnovan v scenariju: toda tu se hoče — hudobno vprašanje: tako kot to dela tretji program? — izničiti ali popliliti spremenljivo "scenarij" med različnimi oblikami igranega

filma/dokumentarca, filma/televizije, avtorskega filma/reportaže, pripovedi/kronike itd. ..., če upoštevamo logično in psihološko strukturo proizvodnje), in je dejansko *film*, katerega trajanje (tudi če upošteva komercialne standarde) nastaja v najrazličnejših alkemičnih operacijah in zaporednih sintezah, ki se izmenjujejo z momentni poskusov, ponovnih poskusov in analiz. Filmski čas ne obstaja, preden ne obstaja film sam.

Morda se bo komu zdelo banalno in presplošno reči, da je čas ... ampeksa "jetniški čas" samo zato, ker je objektiviran ali banaliziran v razsežnosti-trajanju (pa najsi bo že kakršnokoli magnetnega traku, ki sprejme montažo (ali bolje, tisto, kar "je montirano"). To je nasprotno očitna posledica osvoboditve izpod nekaterih prisil časa (dela): časovna prisila (ki je bila zlasti zaradi stroškov za filmski trak prej ekonomsko izkazana in "reproducirana" v stroških delovnih operacij), ki je navidezno in resnično "omejena", je zato *koncentrirana* in objektivirana v končnem (in edinem) momentu montaže: materializira se in ujema s *snovjo*, s katero delamo. Na ta način "nosilec" (izraz, s katerim so vse do danes neustrezno označevali tudi filmski trak, ki se takoj potem, ko so nanj vtisnjene slike, nekako ujema s slikami samimi v odnosih in obliki črt, če že ne v razsežnostih, ki jih spremeni projekcija) postane pri elektronski montaži pravi *nosilec* elektronske slike. Vzporedno s takšnim razvojem elektronske montaže, katere opravila se splošno še danes kažejo kot izrazito obrtna v odnosu do filma, prihaja potemtakem do nenavadnega nazadovanja v logični obliki montaže, ki pa seveda ni avtomatično oziroma nujno povezano z razvojem, ki smo ga pravkar očrtali.

Elektronski trak je res nekako bolj *sakralen* in se ga dá manj mehanično manipulirati kot tradicionalni filmski trak. Telo nosilca je že dano v svojih značilnostih in razsežnostih in ni šele konstruirano v mehanični operaciji montaže. To je stena oziroma boljše ploskev, ki jo je treba poslikati, to je marmornati steber, ki ga je treba spiralasto okrasiti s ploskimi reliefi. Specifičnost (oziroma ena glavnih specifičnosti) elektronske montaže je v tem, da odvzema veljavo mitu *izvirnosti* filmske montaže, na katero so bili ponosni zgodovinarji in teoretiki sedme umetnosti. Učinki montaže ostajajo isti, metafora "kamnitega leva" bo vedno funkcionirala na isti način, še naprej se bodo uporabljali prelivni (ki jih je sedaj še lažje uporabljati), toda za to potrebno delo postaja radikalno različno. Tisto, kar je bilo in kar navidez še vedno ostaja "pisava" v pravem pomenu besede, postaja "slikarstvo", "kiparstvo", ... "elektronska montaža". Podobno kot robovi slike ali vrh in podnožje stebra, so "razsežnosti" (in s tem trajanje) proizvoda določeni in določujoči od samega začetka naprej. To niso akademska ali terminološka vprašanja. Očitno je, da je v slethernem filmu ali avdiovizualnem

proizvodu trajanje (kot vse drugo) lahko *predpisano* že na začetku, toda pri montaži z ampeksom, ko telo ne more biti razkosano in znova razkosano, ker (čeprav slepo in nemo) že obstaja, pa je trajanje celo *pisano* v sam material, podobno kot je to v dejavnostih (slikarstvo, kiparstvo itd.), ki so mnogo bolj povezane s substancno kot film, pri katerem je bil magični in skrivnostni trak skoraj neviden oziroma vsekakor malo očiten v primerjavi s končanim delom. Filmski trak je hitro premagal razdaljo med temno maso nosilca in sliko, s tem da se je spremenil v fotogram-oblikovano sliko, da bi bil nato uporabljen, razdeljen na kose, *montiran*. Kemično-fotografska operacija in operacija montaže sta bili (sta) mnogo bolj ločeni pri filmski montaži, pri elektronski montaži pa slika (ki jo definira določeno in nespremenljivo število točk) poteka od enega magnetnega traku-nosilca do drugega, ali bolje, samo tako jo je mogoče montirati: *s tem da se jo reproducira, pri čemer, kot je znano, slika ob vsakem prenosu zgubi nekaj svoje "kvalitete"*.

Ta olajšana elektronska reprodukcija, ki postaja *obligatna*, je vzrok, da se obsedenost s časom (delati hitro, ne zapravljati časa) uveljavi na nov, vendar tako dominanten način, da preprečuje (ali pa v nekaterih primerih hudo kulpabilizira) sleherni *zavlačevanje* (medtem ko je filmska montaža sestavljena prav iz zavlačevanj, premorov in preišljenih sprememb). Relativno *nizki stroški* magnetnega traku, ki se ga dá večkrat uporabiti, v resnici ne razrešujejo problema časa, potrebnega za delo, tj. problema drugih stroškov. Pri elektronski montaži je mogoče vse izbrisati, izpraskati, *narediti na novo*, in to še lažje kot pri filmski montaži. Toda prav zaradi razporeditve *notranjega časa* montiranega proizvoda, ki se ujema s trajanjem nosilca, pomeni narediti na novo eno od tridesetih minut to, da moramo znova narediti (reproducirati) tudi ostalih devetindvajset minut: to je sicer "preprosta" stvar, če imamo na razpolago podoben povzetek ali scenarij, vendar je v vsakem primeru obvezna in ima vnaprej določeno nespremenljivo trajanje, ki ga aparat ne more *pospešiti* in mora vse slike znova *reproducirati*. Elektronske operacije (ki jo je seveda mogoče preizkusiti s *preview*), potem ko je izvršena, ni več mogoče demontirati, temveč jo je mogoče samo zbrisati z drugo operacijo. Predvsem pa ostane fiksirana v *tisti določni točki* magnetnega traku, ker je materialno nemogoče sleherni premik, ki ne izhaja iz poznejših prenosov magnetnega traku A (nosilca tistega, kar "je montirano") na magnetni trak B in nato znova na trak A. Proizvodna in proračunska časovna prisila postane potemtakem pri elektronski montaži sama oblika operacije montaže, pri čemer dobi očitnost *prostorske* prisile: čas elektronske montaže se *bere* v prostoru, ki ga zavzemajo slike, čeprav se te zdijo montirane kot vse druge. Pomembno je, da slike prostor vsaj toliko *zavzemajo* kot ga

oblikujejo: *fiksacija* kraja (ki je seveda začasna in se jo dá popraviti, vendar je s tehnološkega in proizvodnega stališča vedno "dokončna") pripelje položaj do meje, tako da ga izenači s takim odnosom do materiala, kakršnega imata kipar ali slikar, ki ne moreta "narediti na novo", ne da bi vse *znova naredila* tj. ne da bi doslikala na že naslikano oz. načela marmor z drugačnimi volumni. Ali niso morda slikarjeve "študije" primeri nemogočih predmontaž, da bi se v zadnji verziji izognili nenadni potrebi po neizvedljivi operaciji oziroma operaciji, ki jo je mogoče izvesti le z veliko izgubo časa, kot je predstavitev določene figure iz enega v drugi del "slike" oziroma stene?

Film, ki si je pridobil efemerno zgovornost in raznovrstnost oblikovalca figur iz plastelina ali pa glasbenika, tj. privilegij, da lahko *sestavlja in razstavlja*, da lahko *montira in demontira*, se z elektronsko montažo vrača k premočrtni operativnosti, ki poteka v enopomenski časovni smeri: če je le mogoče, *vedno naprej*.

Pri delu z elektronskim medijem opazimo, da je *filmska montaža* možna samo takrat, kadar se dá hitro in gibko preiti k *demontaži*; isti filmski trak je lahko v movioli demontiran in razkosan na tisoč različnih načinov, preden pride do končne montaže. Pri elektronski montaži pa je mogoče priti do istih rezultatov in pri tem opraviti istih tisoč poskusov, vendar bo za to potreben čas daljši, ker bodo operacije reprodukcije *istih* slik zelo številne in ker bo sleherni poskus "dvakratno" delo: kot da bi vsakokrat vzeli vse kamenčke iz mozaika.

Vzemimo tale primer: Po časovnem razporedu manjkata še dva dneva do konca montaže. Denimo, da smo v petdeseti minuti montaže, za katero smo predvideli eno uro. Problem se kaže že na terminološki ravni, kajti "biti v petdeseti minuti" lahko pomeni dve različni stvari — montirati z moviolo ali pa elektronsko. V prvem primeru je mogoče, da gre še za montažo uvodne sekvence ali sekvence nekje sredi filma, delčka uvodne sekvence ali nekaj prizorov proti koncu filma. Z ampeksom pa je mnogo bolj verjetno, da gre dejansko za zadnjih deset minut ... Nujnost radikalno drugačnega ravnanja nastopi v primeru, če želimo nekje v centralnem delu odstraniti tri minute že "montiranega" materiala. Pri filmski montaži zadostuje, če jih "odrežemo"; pri elektronski pa to ni mogoče, ker je *izbrisati* nedotakljiv: mogoče je le *izbrisati*, toda na "tabli" ostane luknja, zato je treba ..., da bi povezali oba dela, "napisati znova": tj. kot minimum je treba opraviti nekaj presnetkov, vse dokler ni prenešeno vse, pri čemer odstranimo luknjo na naslednjem magnetnem traku. Vsa ta zadeva, ki je lahko izvedljiva, "hitra" in morda celo "privlačna" (brisanje je lahko tudi privlačen posel), kadar gre za zelo kratko trajanje (beri: kadar "smo v tretji minuti" ali "na začetku"), pa postane težavnejša in zahtevnejša, kadar je treba počakati, da aparat v realnem času reproducira pol ure ali

petdeset minut "že montiranega". Petminutna operacija z moviolo postane v tem primeru ura dela pri elektronski montaži.

Začetek in konec postaneta tako (v časovnem in prostorskem pomenu) obvezni dramatični orientacijski točki elektronske montaže. Medtem ko imamo pri movioli vsaj občutek, če že ne možnosti, da lahko spremenimo vse, ali da lahko naredimo "konec" iz tistega, kar je bilo "začetek" (in obratno), pa je pri elektronski montaži dokaj zapleteno in nevarno pustiti za sabo — v teku oddaje, ki jo montiramo — luknje in negotovosti, ki jih je treba šele razrešiti. Edino, kar bo ostalo možno vse do konca, bo intervencija v že montirano, in sicer v smislu nanašanja slik na druge slike, *prekrivanja* in zakrivanja lukenj, ne bo pa mogoče delovati "znotraj", kajti časovne meje so fiksne in toge (ni več mogoče prekrivati s potezo čopiča). Mogoče je prekrivati s čopičem, znova prekriti, popravljati, ne da pa se radikalno spreminjati: telo in njegovi časovni odlomki so natanko določeni (tudi s pomočjo tonskega traku, ki je izredno pomemben in odločilen pri tem, da naredi telo "neoperativno", ker se — neviden — takoj identificira z njegovim "časom"): montaža hitro postane dermatologija in zdi se, da deluje samo na koži.

Ta prehod od otipljive in čutne telesnosti filmskega traku (o tem je treba vprašati "montažerje", je treba vprašati Herzoga, ki rad *liže* fotograme ...) k elektronski pomembnosti kože je navsezadnje zelo moderen. Nedvomno pa je, da se izgubljena "telesnost filmskega traku" prenese v novo otipljivost telesa/časa prav tedaj, ko stik s posnetim materialom ni več mogoč ali pa postane vsekakor strogo mehničen. Razpravo je treba na tem mestu končati ..., konec se približuje, že *posneto* nas priganja, treba je iti naprej, čeprav bi hoteli pogledati nazaj. Seveda je to parcialna razprava, omejena na izkušnje z enopalčnim ampeksom, ko ni mogoče montirati v klasičnem smislu, omejena na ritem montaže tretjega programa, tj. najbolj "frenetične" in hkrati najbolj "obrobne" produkcijske mašinerije, kar jih je na televiziji. V določenih primerih je ampeks trak večjih dimenzij še možno montirati ročno, ne da bi morali zmeraj uporabljati elektronsko centralo, toda zaenkrat je stvarnost elektronske montaže takšna, kakršno smo orisali: tj. postopno in tesnobno napredovanje proti "koncu" oddaje ali proizvoda, da bi se nato lahko s popravki in transplantacijo kože vrnili nazaj in tako dopolnili kompozicijo. To skoraj obvezno "napredovanje" privede v primerih poklicne proizvodnje (ne upoštevamo namreč hipotetičnega *elektronskega diletantizma* brez pletenjav časa), kot je, to v primeru tretjega programa, do nenavadnih učinkov krivulje "dela". Le-to je, če se le dá, koncentrirano "pred" tehnično izvedbo montaže v pravem pomenu besede. Toda to je že težko doseči in bi preveč razvleklo časovne odseke snemanja, bodisi časovni odsek zamisli, samih posnetkov ali pregleda posnetega

materiala (nemogoč teorem tretjega programa, ki ga lahko beremo v izraziti aporiji: gre za program, ki se hoče uveljaviti kot "program intervencije" in hkrati kot "program kulturno antropološke lekture lokalnih in posebnih stvarnosti", in ki je potemtakem primoran hkrati na aktualnost in refleksijo, kar se nazadnje zvede na hibridno obliko, "sintetične refleksije", ker ostaja še vedno navezan na žurnalistične pristope, vse dokler si ne bo pridobil tolikšne "ekonomske" moči, da bi razširil vsaj enega od časovnih izsekov proizvodnje, bodisi čas *priprave*, čas *posnetkov* ali pa čas *montaže*). Drugič, delo se v celoti fiksira v prvih fazah montaže, pri čemer *prve faze* pomenijo prav "prve minute montiranega materiala" in ne "predmontažo". Intenzivnost dela neizogibno pojenjuje, ko se bliža trenutek oddajanja (smo na televiziji, tretji program ...), število operacij se drastično zmanjša, uporaba kratkih kadrov in prehodi z mikser-učinki se umaknejo bolj neposredni montaži v "blokkih", pojavi se "kader-sekvenca" ... Skratka, delo napreduje kot piramida, proti koncu "se stisne": tako se vsaj dogaja v najboljši "izrazitih" primerih, ko se hočemo izogniti "nenehnemu zoževanju" intervencije montaže, endemični in strukturni (obrtno elektronski, ne vedno "rosselinijevski") površnosti tretjega programa. Skrbna analiza takšnih proizvodov bi lahko dala zanimive rezultate in bi verjetno začrtala nenavadno obliko lijaka, ki bi posnemala togo časovno podzdelijevske palimpsesta: *televizija-"čas"*, v katerem se gibljejo slike (in v tem smislu je tretji program najbližje temeljni obliki televizije — *oblika proizvodnje se približuje obliki proizvoda*).

Težko si je zamisliti, da oddaljenost od stika s slikami nima nobenega vpliva na vse to. Prej nasprotno: prav v smislu neelastičnosti dela, ki jo je vpeljala elektronika (pa naj bo še tako "soft" in ... elastična ...) je značilno in vznemirjujoče neko drugo dejstvo: nujnost, da vsakokrat vidimo vse, da bi se prepričali, kakšne so slike. Ni več roba stopnjevanje dvoumnosti med "videti" in "ne videti". Fotogram, ki ga gledamo v protiluči na movioli, da bi poiskali pravilno *sliko*, je pri elektronski montaži brez ekvivalenta. Elektronski (magnetni) trak se sicer res zdi podoben filmskemu, vendar je neprosjeno kot tisti trak, ki reproducira naše glasove — ne moremo ga brati z očmi, niti s tipom; samo aparat ga lahko "bere", dekodira in nam na monitorju pokaže njegove slike. Tudi gledanje postane enopomenska in obvezna oblika, neproseno telo nam odvzame čas, s tem da nas prisili na svoj čas, in ne pušča prostora različnim stadijem požrešnosti očesa.

prevedel Aleš Rojč

* Te kratke opazke so rezultat enoletnega dela na tretjem programu televizije v Genovi, v oddelku strukturnih programov.

teorija

Elektronski medij

pogovor**z Bernardom Bertoluccijem**

Filmcritica: Zadnji čas se tudi v Italiji govori o elektronskem programiranju medija. Zdi se, da bo magnetni trak postal neposredni naslednik filmskega traku. Po mnenju nekaterih, zlasti Antonionija, gre za sistem transformacije, ki bo revolucioniral film prav tako, kot ga je preobrazil prehod iz nemega obdobja v zvočno. Kaj misliš ti o tem?

B. Bertolucci: Prvi odgovor, ki mi pride na misel, je ta, da me vse to pušča dokaj ravnodušnega, vendar se zavedam, da ta ravnodušnost ni nič drugega kot oblika obrambe. V bistvu se zelo bojim tehnologije. Kamera je mojih filmih po eni strani predmet identifikacije, po drugi pa mi ostaja neznana. Včasih se na snemalni ploščadi zalotim, da, namesto da bi sledil igralcem, opazujem gibanje kamere. Mislim, da bi, ko bi živel v času prehoda od nemega k zvočnemu filmu, doživel hud konflikt. Sprememba navad me po eni strani spravlja v zmedo, po drugi pa me navdušuje.

F.: Že imaš kakšne izkušnje s televizijo?

B. B.: Za televizijo sem posnel *Strategia del ragno* (Pajkova strategija). Film je bil v celoti posnet na filmski trak. Zasnoval sem ga za filmsko realizacijo, ne da bi upošteval, da bo predvajan na televizijskem ekranu. Odtlej je televizija čedalje bolj uporabljala filmske režiserje za realizacijo televizijskih filmov. Mnogi od nas so z menoj vred imeli odklonilno stališče do tega, da bi mislili televizijsko. Tedaj sem odklanjal idejo o specifičnosti televizije. Danes, potem ko sem videl veliko zlasti ameriških televizijskih filmov, mislim, da bi skušal bolje razumeti ta medij, če bi moral snemati za televizijo. Doma imam dva filma, ki sta jih posnela BBC in ABC: to sta dva dokaj zanimiva dokumenta, ker sta kljub temu, da sta posneta s filmskimi sredstvi, strukturalno zasnovana glede na televizijo. Tadva filma v pazljivem

gledalcu zbudjata nostalgijo po televizijski kameri, mnogi italijanski televizijski filmi pa zbudjata nostalgijo po filmski kameri. V ozadju te produkcije slik je oblikovanje filmske kulture, ki poteka prek televizijske kulture.

F.: Kaj te posebej privlači pri televiziji?

B. B.: Predvsem specifična lastnost medija: sočasnost. Medtem ko je pri filmu možno spregati samo v sedanjiku, dobi to dejstvo pri televiziji še bolj dokončen značaj. Filmska sedanjost je v bistvu metafora realne sedanjosti, pri televiziji pa sedanjost ni več kategorija, temveč trenutek, ki ga realno doživljamo.

Rad bi ti navedel primer. Pred časom sem bil v Ameriki, s prijatelji v nekem hotelu. Med klepetom smo raztreseno gledali televizijo. Naenkrat pa je bila oddaja prekinjena in na televizijskem zaslonu so se pokazali direktni posnetki bančnega ropa. Televizijska kamera, ki je bila v začetku fiksna, zadaj za hrbti policistov, se je začela približevati banki. Medtem je napovedovalec sporočil, da je ropar zelo nekaj ljudi za talce, ki jih ogroža z revolverjem. Razburjeno mrmranje množice je spremljalo gibanje televizijske kamere naprej, vse dokler ni pokazala roparja. To je bil zelo mlad fant. Sedaj smo lahko videli njegov obraz. Skozi steklena okna smo lahko videli, kako kriči. Od njegovega glasu smo lahko "videli" samo napor mišic, da bi komuniciral z zunanjim svetom. Morda je kričal, da bi ga gledalci lahko slišali. Naenkrat sem dobil izrazit občutek, da je fant pričakoval televizijsko kamero. Nekaj trenutkov pozneje sem spoznal, da me občutek ni varal. Televizijska kamera ga je ujela v svoje oko. Ko je zoom potegnil vso njegovo sliko na zaslon, se je fant nasmehnil in se ustrelil. Prek televizijskega očesa je hotel postati spektakel. To je tisto, kar me privlači pri televiziji.

F.: Elektronsko poseganje v barvo omogoča nov režiserjev odnos do možnosti barvnega zapisa. Elektronsko programiranje povrh omogoča izvajanje barvnih sprememb, ki so sočasne s snemanjem. Kaj pomeni po tvojem ta proces kot mreža izraznih možnosti?

B. B.: Antonioni se je mnogo ukvarjal z barvo. Nekateri so rekli, da uporablja barvo v narativni funkciji, drugi pa, da jo uporablja z ideološkim namenom. Po mojem pa ima predvsem slikarsko funkcijo, čeprav je gumb računalnika prevzel vlogo čopiča, gre še zmeraj za slikarsko intervencijo nad sliko. Sedaj ne bi mogel delati z elektronskimi sistemi, preveč sem navezan na pričakovanje, ki ga ponujajo obredi razvijanja filmskega traku. Misel, da bi lahko videl kader med snemanjem in da bi lahko popravil morebitne napake, me ne privlači. Kadar gledamo, ne odpremo vedno oči na široko, včasih jih raje pripremo. Podobno je, kadar se odločim, da bom snemal v realnosti, ne pa v ateljeju: to delam

zato, ker hočem imeti materialne meje, ki me silijo, da delujem v določeni smeri, pa čeprav popravljanje in spreminjanje sekvence med snemanjem, gotovo dodaja proizvodu skrivnostnost in užitek. Če bi moral posneti film s televizijskimi kamerami, bi ga montiral med snemanjem. Samo tako lahko odkriješ televizijski medij in njegove muzikalne možnosti. V prehodu od ene televizijske kamere do druge nastane med kadri nekakšna gestualnost, ki je podobna akordom na glasbenem instrumentu. V kombinaciji kadrov lahko nato dosežeš nesoglasje slik. To pomeni po mojem preizkušati možnosti medija.

pogovor**z Maurizioom Ponzijem**

Režiser Maurizio Ponzij, ki dela sedaj za RAI, je posnel tri filme in realiziral vrsto televizijskih oddaj, v katerih je uporabil različne tehnike; zato smo mu zastavili nekaj vprašanj, da bi ugotovili različne možnosti v uporabi televizijske in filmske kamere in se vprašali, kako vplivajo na filmski jezik.

Filmcritica: Kakšne so po tvojem prednosti snemanja pri uporabi elektronskega medija, tj. televizijske kamere?

M. Ponzij: Vse do pred kratkim je bilo treba montažo opraviti med snemanjem, tako da so uporabljali tudi po tri ali štiri televizijske kamere hkrati, kar je prinašalo precejšen prihranek v proizvodnih stroških; prednost je bila predvsem ekonomska, kajti RAI ali katerakoli druga televizija po svetu je lahko posnela program v nekaj dneh. Ta način snemanja je bil sicer zelo koristen s stališča produkcijske politike, vendar je bil slabe kvalitete. Prvi problem postavlja osvetljava: direktor fotografije je prisiljen pripraviti osvetljava za vse možne kadre v sekvenci, ki jo snema, in očitno je, da iz te prisile izhaja učinek uniformnosti in brezizraznosti, ki je verjetno ena najslabših značilnosti televizije v določenem obdobju. Sedaj, ko obstaja možnost elektronske montaže, ki je zelo podobna montaži z moviolo, se začenja uporabljati televizijsko kamero na isti način kot filmsko in montaža je običajno opravljena šele po snemanju. Skušaj se torej snemati z eno samo televizijsko kamero, s tem da se podaljša čas snemanja, vendar pa izboljša kvaliteta. Ekonomska prednost je tako sicer izničena, toda ta tehnika daje večjo možnost kontrole nad končnim proizvodom.

F.: Ali med snemanjem obstajajo meje, ki ti jih postavlja televizijska kamera v primerjavi s filmsko?

M. P.: S stališča kadrov ni nobenih mej. Lani sem uporabljal predvsem

novo ročno aparaturo, na katero je mogoče montirati bodisi televizijsko ali pa filmsko kamero in ki nedvomno odpravlja razlike med obema vrstama snemanja. Skratka, hočem reči, da so dobri vsi mediji, različna je le v tem, kako jih uporabljamo. Antonioni se je lahko izognil pomanjkljivostim televizijske kamere gotovo ne samo zato, ker je velik režiser, ampak tudi, ker mu je RAI dala na razpolago izredne tehnične možnosti.

F.: Potemtakem televizija dobiva nov jezik v trenutku, ko se izrazito približuje filmu, kot se to dogaja sedaj z montažo.

M. P.: Televizija in film sta ena in ista stvar. S filmom lahko napraviš vse, kar lahko napraviš s televizijo, toda televizija je tudi dokumentarec, snemanje v živo. itd. Doslej sem govoril o televiziji kot spektaklu, kot sredstvu za snemanje filma, priredbe z igralci, neke pripovedi itd.; med drugim tudi zato, ker sem jo vedno tako uporabljal, če izvezamemo Cinecittà.

F.: Prav, toda tudi znotraj pripovedi ti elektronski medij, ki omogoča neposredno poseganje v sliko, barve, odpira nove možnosti, — imenujmo jih jezikovne — ki so različne od tistih, ki jih omogoča filmska kamera pri konstrukciji teksta.

M. P.: Že samo dejstvo, da lahko vidiš tisto, kar snemaš, je velika prednost televizije. Prej si videl celotno sekvenco, vendar nisi mogel posegati vanjo, lepil si samo kose na začetku in na koncu, sedaj pa lahko neposredno posegaš v kader. Po mojem je skrivnost v tem, da skušaš dobro izkoristiti studio: Kolikor bolj smo v "fantastičnem", toliko bolje je za televizijsko kamero. Toda ali res lahko postavljaš teorijo o vsem tem, tj. izjaviš, da je televizijska kamera bolj koristna v eni situaciji kot v drugi?

F.: Zato pa mora režiser verjetno imeti drugačen pristop do pripovedi, kadar snema s filmsko in kadar s televizijsko kamero, saj so možnosti posegov in zadevnih operacij drugačne.

M. P.: Nedvomno. Kadar delaš s televizijsko kamero, moraš biti bolj pripravljen na snemanje in v preteklih letih mnogi režiserji niso hoteli delati s televizijskimi kamerami prav zaradi kratkega časa snemanja. Vsi režiserji nimajo ne zmožnosti ne volje, da bi montirali že med snemanjem: Pasolini je bil eden izmed njih. Po drugi strani pa mislim, da se je treba zaradi razširjenosti elektronskega medija po svetu prilagoditi tem novim aparaturnam in osvojiti televizijski medij; Rossellini je imel prav, ko je trdil, da je treba delati televizijske filme. Sedaj, ko je možna elektronska montaža, je tu en razlog več za uporabo televizijske kamere.

F.: Ali po tvojem mnenju "pikčasta" slika televizije zahteva drugačnega gledalca kot "razprostrta" slika filma,

ali bolje, koliko vpliva na gledalca drugačen način zaznavanja slik?

M. P.: Mislim, da gledalca mnogo manj privlači stvar, ki so bile posnete namenoma za televizijo; ne znam prav razložiti, zakaj je tako, morda zato, ker elektronski sistem bolj opozarja nase... verjetno je to odvisno tudi od kraja gledanja: pri filmu je to temna dvorana, torej večja koncentracija in pozornost, doma pa je gledanje manj pazljivo in bolj sproščeno. Seveda pa je tudi res, da pogosto vidim film na televiziji in da sem očaran prav tako kot v kinu, zato gotovo ni vse odvisno samo od tega. Zdi se mi, da ima tisto, kar vidimo na televiziji, iz ne vem kakšnega razloga na sebi nekaj... obrtnega..., kot da bi gledali kable, morda zato, ker RAI v glasbenih oddajah kaže televizijsko kamero kot v televizijskih dnevnikih...; skratka, vse to daje tale vtis: "gledam igralce, ki v tem trenutku počnejo to in to pred televizijskimi kamerami"; takšen vtis imamo pri videu, v kinu pa nikakor ne.

F.: Elektronski medij daje torej — paradokсно — vtis nečesa obrtnega, pa čeprav je zadnja iznajdba tehnike.

M. P.: Vedno je treba začeti vse od začetka, pri uporabi elektronskega medija se je treba znova spoprijeti z vrsto problemov, s katerimi so se spoprijemali v času nemega filma.

F.: Kateri so ti problemi?

M. P.: Direktorji fotografije, ki so v sedemdesetih letih naredili sijajne stvari s fotografskega stališča, si morajo, če jih pripelješ v televizijski studio, znova zastaviti vprašanja, o katerih so mislili, da so jih že zdavnaj rešili. Tudi zvok v nekaterih studijih še vedno povzroča velike probleme. Jasno je, da te stvari vplivajo na končni proizvod, in vzete skupaj, ti verjetno dajejo vtis nečesa obrtnega, nečesa umetnega.

F.: Ni naključje, da je Antonioni lani v Benetkah dejal, da je televizija znova zastavila problem *cinéma-vérité*, filma kot odprtega okna v svet, kljub temu, da je že zdavnaj presežen.

M. P.: Nedvomno, kajti kadar gledaš televizijski dnevnik in takoj nato televizijsko adaptacijo, se ti zdi, da ni skoraj nobene razlike med obema, da je v obeh temeljna uniformnost, to pa je zelo hudo s stališča gledalčevega življenja.

F.: Potemtakem, kot je rekel Antonioni, prava revolucija v elektronski nastane tedaj, ko se nam posreči obvladati barve in ustvariti popolnoma drugačno sliko.

M. P.: Gotovo. Od tistega, kar sem naredil na televiziji, se najraje spominjam *Hedde Gabler*, in sicer prav zato, ker v tem filmu zaradi docela fantastične scenografije in popolne odsotnosti naturalizma v predmetih ni bilo ničesar, kar bi bilo podobno nečemu televizijskemu: to je bil moj cilj, ki sem ga, upam, v

določenem smislu tudi dosegel. Tako je bila odstranjena vsa tista televizijska "površnost", ki nam jo ponujajo dan za dnem, in gledalec je vstopil v dogajanje z istim navdušenjem kot v kinu.

F.: Vsekakor pa je ena od meja, ki ti jih lahko postavi televizijski medij v primerjavi s filmskim, npr. organizacija prostora: prostor je treba načrtovati drugače, televizijska kamera ti predpisuje druge poti kot filmska.

M. P.: Nedvomno si moraš drugače zamisliti tisto, kar boš posnel. Raba naslovov je npr. različna v kinu in na televiziji: Rossellinijeva *Viva l'Italia!* (Živela Italija!) je na televiziji prava strahota, medtem ko je *La presa di potere da parte di Luigi XIV* (Prezvem oblasti Ludvika XIV) enako lep tudi na televiziji, ker upošteva televizijski medij, pa čeprav je bil posnet na filmski trak.

F.: Ali gre potemtakem nekako za drugačen "spoznavni projekt"?

M. P.: Gotovo. Sedaj moram pripraviti nekaj za televizijo, čez nekaj dni moram začeti pisati scenarij, a še vedno ne vem, ali bomo snemali s televizijskimi kamerami ali s filmsko, zato ne bom napisal ene same vrstice, dokler ne bo rešen ta problem, ki je bistvenega pomena.

F.: Torej medij snemanja vpliva tudi na scenarij: to je problem jezika v trenutku ko pišeš, misleč na televizijsko ali pa na filmsko kamero.

M. P.: Točneje misliš na probleme, ki ti jih postavlja prva, druga pa ne. Kajti televizijska kamera kot taka mi lahko omogoči iste stvari kot filmska, vendar pomeni še vrsto drugih stvari. Če si zamišljaš film v naravnih okoljih, je treba vedeti, ali boš snemal s filmsko ali s televizijsko kamero, kajti vsaka vodi do zelo različnih rezultatov.

F.: Če se vrneš k problemu, o katerem smo prej govorili: ti praviš, da bi moral gledalec npr. televizijske priredbe zaznati razliko od oddaj pred in za njo: na kakšen način?

M. P.: To bom pojasnil s temle primerom. Ko televizije še ni bilo, so ljudje hodili v kino in pred filmom so videli filmski tednik. Če danes gledamo kakšnega od tedanjih filmskih tednikov, se nam zdi zelo privlačen, kar pomeni, da je tudi tedaj tednik naposled postal podoben filmu, ki mu je sledil, da je obstajala vrsta elementov, ki je obema dajala določeno kontinuiteto. Danes je položaj na televiziji močno podoben. Zato je tako nekaj kot danes ravno stil tisti element, ki vnaša spremembo: razlika je pravzaprav v stilu. Če imaš oseben stil, se avtomatično ločiš od poprečja televizijskih oddaj, ne glede na medij, ki ga uporabljaš. Tudi v tistih časih je gotovo bila razlika, če si videl najprej filmski tednik, nato pa *Henrika V. L. Oliviera*.

pogovor s Francom de Leonardisom

*Da bi ugotovili, s katerimi problemi se mora danes spopadati režiser, ko uporablja elektronski medij, smo imeli krajši razgovor s Francom de Leonardisom, inženirjem elektronike, ki dela pri RAI in čigar tehnično sodelovanje je bilo zelo dragoceno pri zadnjem Antonionijevem filmu **Misterij Oberwalda**. Uporabljati televizijsko kamero pomeni danes uporabljati zapleteno elektronsko opremo, ki jo režiser, zlasti kadar prihaja od filma, le težka popolnoma obvlada; zato postaja vloga specializiranega tehnika sedaj bistvenega pomena.*

Filmcritica: Že nekaj časa se govori o elektronski montaži in o možnosti, da bi jo uporabljali kot moviolo pri filmu: kako ta montaža deluje in kako se jo uporablja?

Franco de Leonardis: Elektronski *editing* izvaja več aparatov, ki jih upravljajo elektronski možgani, vsa ta aparatura pa omogoča neposredno poseganje v sekvenco. Magnetni trak ostane nedotaknjen, nove kadre je možno vključiti v sekvenco, ne da bi morali trak razrezati. Slike, ki si sledijo na videu, so oštevilčene na podlagi koda, ki določa njihov položaj in navaja dan, uro, minuto in sekundo, ko so bile posnete: določitev sleherne posamične slike je torej takojšnja. Težava pri takšni montaži zadeva sinhronizacijo med sliko in zvokom: da bi odstranil časovno razliko med tistim, kar se vidi, in tistim, kar se sliši, se mora tehnik prilagajati času stroja. Zato lahko trdimo, da se elektronska montaža zelo približuje montaži z moviolo.

F.: Kakšna je razlika v definiciji televizijske in filmske slike in kako reagira gledalec na tedne različni vrsti slike?

F. d. L.: Televizijska slika je seveda manj definirana od filmske, kar pomeni, da posreduje mnogo manj informacij. Takšno pomanjkljivost povzročata elektronski material, iz katerega je narejena; danes je sestavljena iz 625 črtic, od katerih jih je koristnih približno 570, prostor med eno črtico in drugo pa je treba zapolniti, da bi slika bila bolj definirana. V raznih krajih po svetu potekajo poskusi, da bi povečali število črtic na videu, vendar doslej ni prišlo do zadovoljivih rezultatov — vse je še v fazi eksperimentiranja. Če torej ostanemo pri sedanjih 625 črticah televizijske slike, je očitno, da je odnos med videom in gledalcem s prostorskega stališča zelo različen od odnosa med gledalcem in filmskim platnom: za dobro televizijsko sliko je potrebna razdalja, ki ustreza približno petkratni diagonalni videa, medtem ko pri filmu optimalna razdalja med gledalcem in filmskim platnom ustreza enoinpolkratni diagonalni platna.

F.: Torej bi lahko rekli, da mora televizijski gledalec na ravni zaznave

slik bolj sodelovati kot filmski gledalec in da je manj zahteven od njega.

F. d. L.: V določenem smislu da. Nedvomno je eden od razlogov, da ljudje kljub vsemu še vedno radi hodijo v kino ta, da je kvaliteta filmske slike mnogo boljša od televizijske. Vse dotlej, dokler bo standard slike na videu določen s 625 črticami televizije, ostaja elektronski film, projiciran na filmsko platno in v veliki dvorani, še vedno hipoteza, ki jo je treba izločiti.

F.: Kakšni so postopki za prenos z magnetnega traku na filmski trak in kakšne probleme povzročajo?

F. d. L.: Najprej je treba poudariti, da je prenos posnetka z barvnega magnetnega traku na filmski trak zelo draga operacija. Obstajajo tudi drugi postopki za prenos, npr. sistem *laser beam recording*, ki uporablja lasersko svetlobo, in *electro beam recording*, ki uporablja druge vrste zelo zapletenih aparatov. Treba je reči, da kljub temu, da ti sistemi dajejo dokaj zadovoljive rezultate, še vedno obstaja možnost spremembe slike, ki jo lahko povzročijo različni dejavniki. Antonioni si sedaj prizadeva iznajti postopek, ki bi omogočil kar največjo zvestobo.

F.: V zadnjem času se govori o tridimenzionalnih projekcijah prek laserja: koliko resnice je v tem?

F. d. L.: Uporaba laserja za projekcije je še daleč od možne aplikacije. Učinek tridimenzionalnosti je mogoče doseči, če imamo na razpolago sistem ogledal, ki odbijajo svetlobo dveh ali več laserjev, ti pa ponovno sestavijo tridimenzionalno sliko na mestu, kjer se srečujejo; laser lahko znova sestavi celotno sliko tudi, če od nje prevzame samo del, pri čemer tisti del, ki ni bil vzet, ostane bolj zabrisan. Te stvari so še vedno v eksperimentalni fazi, opozoriti pa je treba tudi na to, da laserska svetloba lahko povzroči številne poškodbe vida.

F.: Katere so po vašem mnenju prednosti, ki jih ima režiser, kadar uporablja elektronski medij?

F. d. L.: Nedvomno obstajajo prednosti v času snemanja. Tako npr. možnost kontroliranja slehernega kadra in gibanja aparata med snemanjem skrajno zmanjša pomote in omogoča, da lažje dobimo tisto, kar želimo. Potem je tu tudi možnost, da s sintetizatorjem po mili volji spreminjamo barvne tone in oblikujemo fantastične predmete; mogoče je prikazati prizorišča, ki ne obstajajo, pa čeprav je trik pogosto očitno; z mikserjem je mogoče mešati slike in zvoke in s tem dobiti najrazličnejše kombinacije. Vse te tehnične naprave omogočajo večjo kontrolo v času produkcije slike in neposredno poseganje vanjo, ki nam morda daje pri delu večjo zanesljivost in samozavest; ne vem pa, če je to misel mogoče posplošiti.

prevedel **Aleš Rojc**

teorija

Odnos med filmom in TV v ZDA

Vlada Petrić

Specifičnost odnosa med filmom in televizijo v Ameriki izhaja iz odnosa, ki je v strokovni razpravi pogosto prezrt. Ameriška televizija, ki je zasnovana predvsem komercialno, je podrejena okusu množične publike in to kljub temu, da obstaja v Ameriki tudi takoimenovana vzgojna (nekomercialna) televizijska mreža, preko katere predvajajo kulturno-umetniške programe brez reklam. Splošno gledano, vključuje ameriška televizija filme v program *kot dopolnilo* osnovne programske sheme, ki jo sestavljajo zabavne oddaje, kvizi in serije, delane v stilu "soap opere". Toda celo kot "dopolnilni", predstavlja filmski program ogromno količino filmskega traku: povprečno 70 igranih filmov na teden, kar pomeni več kot 3500 filmov letno, je mogoče videti na desetih kanalih, kolikor jih je v vseh večjih centrih. Tukaj niso vračunani filmi, ki jih prikazujejo "kabelske" televizijske postaje, ki vrtijo filme brez reklam, pogosto pa so tudi iz najnovejše proizvodnje. "Kabelska" televizija se v Ameriki nezadržno širi, kar priča v prid njeni prihodnosti. Zavedajoč se tega, nekatere televizijske mreže (na primer CBS) na veliko uvajajo potrebne tehnične novosti za predvajanje programa preko "kabela". Naj izgleda še tako paradoksalno, "kabelska" televizija ogroža ne le komercialno televizijo, temveč tudi obstoj vzgojne televizije. Kajti z ogromnim številom kanalov (trenutno jih je 120) nudi "kabelska" televizija gledalcem, ob relativno majhni naročnini, veliko izbiro programov, ki zadovoljujejo potrebe najrazličnejših družbenih grupacij. (Da ne bo pomote: na trenutni stopnji razvoja so programi ponujeni preko "kabela" še vedno v največji meri trivialni — osrednje mesto zavzema pornografija — čeprav so tudi kanali, ki predvajajo izključno filme in to pogosto zelo dobre, posvečene celo posameznim avtorjem.)

Brez pretenzij, da bi kakorkoli prerokovali razvoj stvari, pa se zdi, da bo "kabelska" televizija prerasla v nov medij, ki bo končno združil film in televizijo — tehnično in estetsko — še posebej, če upoštevamo kombinacijo laserja, video tehnike in

računalnikov, ob možnosti projiciranja televizijske slike preko velikih elektronskih "advent" ekranov. Ni daleč čas, ko bo lahko vsakdo z enostavnim obračanjem števil na telefonskem aparatu aktiviral projekcijo zaželjenega filma na svojem domačem sprejemniku, povezanem z računalniškim televizijskim centrom. Tehniki prav tako predvidevajo, da bo filmski trak v doglednem času zamenjal izpopolnjen video-trak, ki bo bolj praktičen za snemanje in uporabo. Že sedaj v Hollywoodu filmov ne montirajo več neposredno na celuloidnem traku, temveč s pomočjo video-traku in elektronskih montažnih miz, kar nepopisno lajša montažni postopek. Seveda se po končanem opravi montajna struktura prenaša na negativ, s katerega nato izdelujejo celuloidne filmske kopije. Francis Ford Coppola je pred kratkim v intervjuju v New York Timesu izjavil naslednje: "V bodočnosti bo film "miksani" namesto montiran. Sodobna elektronska video tehnika neizmerno lajša montiranje in mešanje slik iz najrazličnejših vidikov. Režiser ima možnost, da vnaprej posnete kadre igralcev vključi v ambient — ozadje, ki je posneto posebej. Finančne možnosti kmalu ne bodo dopuščale, da bi filmska ekipa, ki bi štela sto ljudi, potovala na Filipine. Namesto tega bo moral režiser do najmanjše podrobnosti z igralci in oblikovalci razdelati vse scene, preden bo prišel v studio, kjer bo precizno narejena mizanscena, sintetizirana z vnaprej posnetim eksteriernim gradivom. Naj se temu še toliko upiramo, očitno mora tako biti. Filmov ne bo več mogoče snemati na star način." Kot režiser in producent govori Coppola iz izkušenj. Toda na njegove trditve je nujno dati tudi nekatere pripombe. Vsem je znano dejstvo, da je celuloidni trak še vedno mnogo bolj superioren kot slike na magnetoskopskem traku, da o fotografski resoluciji kadrov, ki jih dobimo z elektronskim sintetiziranjem različnih vizualnih informacij, niti ne govorimo. V tem primeru je globina kadra zreducirana na minimum, medtem ko se ontološka avtentičnost sprevača v sploščenost prizora. To pa seveda ne pomeni, da video tehnika ne bi v bodočnosti dosegla nujne ravni. Ko se bo to zgodilo, bosta oba medija, ki sedaj obstojata eden poleg drugega, zamenjana s tretjim, ki bo vseboval najboljše lastnosti filma in televizije. Za sedaj pa se superiornost filmske slike nad magnetoskopsko najbolj jasno izkazuje posebej, ko gre za televizijsko prikazovanje filmov. Zato odnos med filmom in televizijo, odnos, s kakršnim se srečujemo v tem našem času, postaja še bolj pomemben.

Kot sem poudaril, predstavlja devetdeset odstotkov filmov, prikazanih na ameriški televiziji, hollywoodsko komercialno proizvodnjo. Neposreden primer: program v tednu od 24. do 31. januarja 1981 je vključeval 76 filmov, od katerih sta bila samo dva angleška in en japonski samurajski, sinhroniziran v angleščino. Evropski filmi, še manj pa dela pomembnih

svetovnih režiserjev, se znajdejo na programu ameriške televizije zelo redko; če pa se pojavijo tudi takšni filmi, so del programa vzgojne televizije, ki pa ima zažlost lokalni domet in vpliv. Kot trenutno stojijo stvari, ameriška televizija na področju kinematografije gotovo ne prispeva k mednarodni kulturno-umetniški izmenjavi. Na drugi strani pa je treba priznati, da ameriška televizija kontinuirano popularizira ameriški film v celoti: med velikim številom filmov, ki se prikazujejo na malem ekranu, se nujno znajdejo tudi filmi, ki so vredni pozornosti. (1) S tem ko prikazuje posamezne filme tudi po dvakrat v sezoni, ameriška televizija pri najširši publiki in pri mladi generaciji ohranja zavest o obstoju ameriškega filma, da oblikuje izbor filmov glede na znana igralska imena in popularne žanre. Posledice takšne politike so zanimive tudi iz psihološko-socialnega stališča: zahvaljujoč televiziji ima mlada ameriška generacija vtis, da so recimo Lana Turner, Joan Crawford, Linda Darnell, Bette Davis, Olivia De Havilland, Eroll Flynn, Clark Gable, Spencer Tracy, John Wayne in Edward Robinson — *sodobni* igralci. (Ko ameriškim študentom predavam zgodovino filma, se lahko o tem vedno znova prepričam.) Na osnovi tega bi lahko rekli, da ameriška televizija v določeni meri opravlja tudi vlogo nacionalne kinoteke, z rekordnim številom gledalcev.

Seveda vključujejo novejšo ameriške filme v televizijski program šele po nekaj letih t.j., ko se izčrpa njihova distributerska eksploatacija. Izjema so filmi, za katere producente hiše menijo, da niso primerni za komercialno eksploatacijo in jih zato prepuščajo televiziji takoj, ko so gotovi. Toda tudi tukaj prihaja do presenečenj in odkritij: na primer, film *Dubler (The Stuntman, 1978)* s Petrom O'Toolom, v režiji Richarda Rusha, ki je bil svojčas proglašen za nekomercialnega in so ga po zaprti premieri (sneak preview) odstopili televiziji. Toda izkazalo se je, da napoved filmske družbe ni bila točna: široka publika je navdušeno sprejela film in ob podpori kritike film sedaj prikazujejo v kinematografih širom Amerike. Prav tako so se posamezni filmi, ki so v relativno kratkem času izčrpali svojo kinematografsko eksploatacijo, hitro pojavili na televiziji. Tako je bilo na primer s filmom *Ameriški gigolo(2) (American Gigolo, 1979)* v režiji Paula Shrederja, ki se je pred dvema tednoma pojavil na malem ekranu. Poseben primer predstavljajo določeni dokumentarni filmi, ki pogosto doživijo svoje premiere najprej na programu vzgojne televizije in šele potem v kinematografih. Tako so bili skoraj vsi dokumentarni filmi znanega ameriškega dokumentarista Frederica Wisemana najprej prikazani na TV ekranu vključno z *Bolnico (Hospital, 1970)*, *Vojaška vzgoja (Basic Training, 1971)* in *Essene (1972)*. Dejansko je njihovo prikazovanje na televiziji prispevalo k še večji popularnosti na področju šolstva in družbenih

organizacij (še posebej, ker so skoraj vsi izzvali nasprotujočo si razpravo o problemih, ki jih obdelujejo).

Vse klasične filme, ki jih televizijske mreže odkupijo od proizvodnih družb (navadno v skupinah — paketih), predvajajo v izvirnih verzijah in seveda ob prekinjanju s predvajanjem reklam (skupno trajajo reklamni inserti med 15 do 18 minut na uro). Le izjemne filme kasneje posebej priredijo za prikazovanje na televiziji. Coppolina filma *Boter (The Godfather, 1971)* in *Boter, II (The Godfather, Part Two, 1974)* sta bila "premontirana" posebej za prikazovanje na televiziji. Iz dveh dolgih filmov (175 in 200 minut) so naredili štiri epizode, od katerih traja vsaka po 80 minut (plus 25 minut reklam) kar pomeni, da sta bila filma, vzeto v celoti, skrajšana, ne glede na dejstvo, da so v televizijske verzije vključene posamezne sekvence, ki jih v izvirniku ni bilo. Podobno je bil pred kratkim Spielbergov film *Bližnja srečanja tretje vrste (Close Encounters of the Third Kind, 1977)* skrajšan na 95 minut (120 z reklamami) glede na originalno, dvourni dolžino filma. Dejansko je Spielberg še pred televizijskim prikazovanjem spremenil konec svojega filma tako, da v revidirani verziji njegov junak odleti skupaj z vesoljskimi bitji.

Odnos med ameriško kinematografijo in televizijo na področju koprodukcije filmov pa je bolj posreden kot neposreden. V primeru, če določena televizijska družba pokaže interes za tematično posameznega filma, obstoja možnost, da odkupi pravice za snemanje televizijske serije na to temo. Tako je pred desetimi leti popularni Altmanov film M.A.S.H. (1970) iniciral snemanje televizijske serije, ki jo pod istim naslovom uspešno prikazujejo že od leta 1972. Podobno je bilo tudi s filmom *Lov za papirjem (The Paper Chase, 1973)* Jamesa Bridgese, o ljubezenskih pustolovčinah harvardskih študentov, ki so ga prelihi v prav tako popularno (in površno) televizijsko serijo, ki so jo prikazovali v letih 1978/79, pravkar pa je najavljeno njeno ponovno predvajanje. Na podobno temo je pred kratkim posnela družba CBS nekaj "poskusnih oddaj" (pilots) serij *Vzklietje (Breaking Away, 1979)*, ki jo je vzpodbudil uspeh istoimenskega filma, posnetega po scenariju Steva Tešiča v režiji Petra Yatesa; na žalost so serijo kljub izredni realizaciji pred kratkim umaknili s sporeda zaradi slabega odmeva pri publiki (t.i. rating system). Pred kratkim pa so pričeli predvajati humoristični thriller *Pokvarjeni ljudje*, ki jo je po istoimenskem filmu (*Foul People, 1978*) režiral Collin Hoggins.

Zgodovina serijskih oddaj, ki so jih navdihnili popularni junaki iz znanih filmov ali stripov, je precej dolga. V šestdesetih letih se je pojavila ena najbolj popularnih komično-pustolovskih serij na ameriški televiziji, narejena po motivih o Frankensteinu (posnetih jih je bilo na desetine, začenši z letom 1931).

Televizijska serija je imela parodiran naslov *Pošasti (Munsters)* in jo je še vedno mogoče gledati na lokalnih televizijskih programih. S Tarzanom pa je zadeva nekoliko drugačna. Popularni roman R. Burrougha je služil kot osnova za snemanje tridesetih kratkih nemih filmov (po dve roli) že leta 1928 in 1929. V dobi zvočnega filma je bilo o Tarzanu posnetih skupaj 32 celovečernih filmov: prvi leta 1932 z Johnom Weissmullerjem, zadnji leta 1968 z Mikom Mullerjem. Med letoma 1966 in 1968 se je pojavila televizijska serija z Ronom Elyjem kot kraljem džungle; toda serija ni imela večjega uspeha, verjetno zaradi že obstoječe animirane televizijske serije o Tarzanu, ki jo v okviru otroškega programa še vedno uspešno vrtijo.

Obstoja pa tudi obratna vzpodbuda, ko se filmske proizvodne družbe lotevajo snemanja filmov na osnovi določene televizijske oddaje. Eden takšnih poskusov je bil tudi film *Superman (1978)* v režiji Richarda Donnerja, s Christopherom Reevom v naslovni vlogi, ki jo je v televizijski seriji (predvajani 1950—51) igral George Reed. Leto dni po *Supermanu* je bil posnet film *Zvezdni svod (Star Track, 1979)* v režiji Roberta Wiseja, ki ga je inspirirala popularna "science-fiction" televizijska serija z istim naslovom, ki so jo predvajali v letih 1966 do 1968. Vzpodbujen z velikim uspehom tega filma je tudi Robert Altman posnel film *Popaj (Popay, 1981)* pri čemer je očitno in zavestno oponašal popularno animirano televizijsko serijo, ki jo otrokom vrtijo že leta. Seveda pa je treba nujno upoštevati, da je bilo snemanje filmov o Supermanu in Popaju vzpodbujeno ne le z omenjenimi televizijskimi serijami, temveč prav toliko, če ne še bolj, z veliko popularnostjo stripov, posvečenih pustolovčinam obeh junakov.

Zaradi težkega finančnega položaja, v katerem je ameriška kinematografija, prevzemajo hollywoodske filmske družbe le tiste teme in junake, ki bodo zagotovo prinesli dober dobiček. Niti v enem primeru posamezna televizijska družba ni pristopila k snemanju filma na osnovi televizijske serije, ki bi obdelovala kakšen resen problem na zares umetniški način celo, če se je pokazalo, da ima serija velik odmev med gledalci. Po izrednem uspehu serije *Korenine (Roots)*, ki so jo na televiziji predvajali dvakrat (leta 1977 in 1979), so nekateri kritiki predlagali, da bi na isto temo posneli tudi film. Toda televizijska mreža CBS se je uprla, kar je bilo odločilno glede na to, da je imela v pogodbi zagotovljeno tudi pravico do eventualnega snemanja istoimenskega filma. Logika takšnega stališča je več kot očitna: če je serija vzbudila pozornost velikanskega števila gledalcev, zakaj potem snemati še film — na malem ekranu je treba enostavno ponoviti serijo. Drugi predlog je bil, da bi iz obstoječih petnajstih televizijskih epizod naredili povprečno dolg film. Toda režiserji epizod (Marvin Chomsky, John

Erman, David Green, Gilbert Moses) so izjavili, da je vsaka epizoda narejena na tipičen televizijski način, ki na kinematografskem platnu ne bi imel posebnega učinka.

Ni težko opaziti, da so imena režiserjev, ki režirajo televizijske serije in televizijske filme, skoraj povsem neznan. O njih se poredko piše celo v televizijskih publikacijah, ki sicer obvezno poudarjajo imena sicer povsem neznanih igralcev. Veliki in renomirani filmski režiserji, za razliko od evropske prakse, na ameriški televiziji praktično ne režirajo (Fellini, Rossellini, Renoir, Antonioni), pri nas pa (Karanović, Džordžević, Drašković, Paskaljevič). Orson Welles se pojavlja na malem ekranu v reklami za špansko vino, ne pa kot avtor kakšnega televizijskega filma. Steven Spielberg je zapustil televizijo in prešel k filmu v trenutku, ko je njegov televizijski film *Dvoboj (Duel, 1971)* po uspehu na malem ekranu doživel enak uspeh tudi v kinodvoranah. Vzroki za to niso le organizacijsko-financične narave, temveč izhajajo tudi iz psihološkega odnosa, ki ga imajo ameriški filmski ustvarjalci do televizije kot umetniškega izraznega sredstva.

Odnos med ameriškim filmom in televizijo je zares paradoksalen: na eni strani televizija ogroža film s tem, da prispeva k nenehnemu upadanju števila obiskovalcev kinematografov, na drugi strani pa sestavljajo največji del televizijskega programa stari filmi, ki so jih proizvedle filmske družbe, kar predstavlja za njih v tem trenutku pomembno finančno podporo. S širjenjem televizijskega programa se povečuje tudi število prikazanih filmov, ki jih filmske družbe ne proizvajajo več v dovolj velikem številu. V skladu s tem televizijske družbe povečujejo lastno filmsko proizvodnjo. To so večinoma nepretenciozni, obrtno korektno narejeni enourni filmi, ki pa nimajo večjih umetniških ambicij. Od časa do časa, če gre za izjemno temo ali velikega pisatelja, televizijske družbe vlagajo več sredstev v realizacijo televizijskega filma. Tako so pred kratkim posneli triurni (to je dvojnopolurni, če izvezemo reklame) televizijski film *Dirka za časom (Playing for Time, 1980)* po scenariju Arthurja Millerja, in po romanu Fanny Fenelon, v režiji Daniela Manna. Še pred predvajanjem se je o filmu v tisku razvila kontroverzna razprava, ker so protestirale nekatere židovske organizacije, da je bila glavna vloga članice orkestra, sestavljena iz židovskih ujetnic v nemškem koncentracijskem taborišču, dodeljena Vanesi Redgrave, ki se je pred tem izpostavila z vlogo v filmu, ki je govoril o boju palestinskega odporiškega gibanja. Toda kljub temu je bilo število gledalcev, ki so videli ta film, rekordno. Družba CBS, ki je bila producent tega filma, se je tako znašla v komercialno-političnem precepu; toda ne glede na to, je sredi letošnjega leta najavljeno ponovno predvajanje tega filma.

27. januarja je bil predvajan še en "specialni" triurni televizijski film

Bunker (1981), narejen po knjigi Jamesa O'Donnella in v režiji Georga Greena, z Anthonyjem Hopkinsonom v vlogi Hitlerja in Susan Blakely v vlogi Eve Braun. *Bunker* je dobil zelo pozitivne ocene kritike (Judith Christ: "Čeprav delan kot thriller — konec pa je znan vnaprej — je to verjetno najbolj uspešna rekonstrukcija pretresljive zgodovinske drame"). Film je narejen solidno, v stilu zgodovinske kronike, Hopkinson pa je zelo kompleksno podal patološki Hitlerjev lik. Toda ponovno se je izkazalo, da izhaja dober učinek filma prav iz dobro zadetega stila režije, ki ustreza televizijskemu mediju (ne glede na to, da je bil film posnet na celuloidni trak). Ustrezno temu, učinek tega filma ne bi bil bistveno manjši, če bi ga prikazovali na filmskem platnu. Do takšnega sklepa je prišel tudi sam Michelangelo Antonioni, ko je snemal svoj televizijski film *Skrivnost Obervalda (Il mistero di Oberwald, 1980)*, po Cocteaujevemu romanu *Dvoglavi ore (L'Aigle a deux tetes, 1947)*. Zavedajoč se estetske razlike med obema medijema, je posnel Antonioni vzporedno dve verziji filma, eno za televizijo in eno za prikazovanje v kinematografih.

Zdi se, da je zadel Antonioni v bistvo problema estetskega odnosa med filmom in televizijo: vsi filmski režiserji, ki se lotevajo snemanja televizijskih oddaj ali televizijskih filmov, kot tudi televizijski režiserji, ki želijo narediti film na temelju določene TV serije ali TV filma, morajo upoštevati, da gre za dva različna izrazna medija, ki imata — poleg splošne podobnosti — tudi mnoge estetske posebnosti (gre za mnogo bolj kompleksne karakteristike, kot pa je ustaljeno in površno zatiranje, da za razliko od filma, televizija ne prenaša velikih planov). Če se omenjene razlike ne upoštevajo v zadostni meri in če se obstoječi problemi ne razrešijo na ustvarjalen način, bo rezultat — v obeh primerih — ostal v okvirjih mediokritete. To pa ni cilj niti filma niti televizije, vsaj kadar ju razumemo kot sredstvi *umetniškega* izražanja.

prevedel Sašo Schrott

Opombe:

1 V programih ameriške televizijske mreže so bili v zadnjih desetih dnevih letošnjega januarja prikazani tudi naslednji, pozornosti vredni filmi:

Vojna in mir (War and Peace, 1956), King Vidor
Služkinje (The Maids, 1974), Christopher Milse
Imaš in nimaš (To Have and Have not, 1954), Howard Hawks
Zadnja filmska predstava (The Last Picture Show, 1971), Peter Bogdanovich
Rebecca (1940), Alfred Hitchcock
2001: Odiseja v vesolju (2001: A Space Odyssey, 1968), Stanley Kubrick
Hamlet (1948), Lawrence Olivier
Niagara (1952), Henry Hathway
Čaj in simpatiji (Tea and Sympathy, 1956), Vincent Minnelli
Cena slave (What Price Glory, 1952), John Ford
Veličastnih sedem (The Magnificent Seven, 1960), John Sturges
Moby Dick (1956), John Huston
Frankenstein (1931), James Whale
Zgodba o Filadelfiji (The Philadelphia Story, 1940), George Cukor

2 *Ameriški gigolo* je bil premontiran (predelan) za televizijsko predvajanje, kar pomeni, da so bili iz filma odstranjeni seksualni prizori in dialogi z vulgarnimi izrazi.

kritika

Shining

scenarij: Stanley Kubrick in Diane Johnson

režija: Stanley Kubrick

fotografija: John Alcott

montaža: Ray Lovejoy

ton: Ivan Alcott

glasba: Wendy Carlos in Rachel Elkind, Gyorgy Ligetti, Krzysztof Penderecki,
Bela Bartok

scenograf: Roy Walker

igrajo: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry
Nelson, Philip Stone, Joe Turkel

proizvodnja: ZDA, 1980



Nacionalni lov

(Le escopeta nacional)

scenarij: Luis H. Berlanga
 režija: Luis H. Berlanga
 kamera: Carlos Suarez
 igrajo: Rafael Alonso, Luis Escobar, Antonio Ferrandis
 proizvodnja: Cinematográfica S. A., 1978



Oznaka "politična satira", s katero so pri nas (in verjetno tudi drugod po svetu) opremili ta Berlangov film, je kljub ohlapnosti kar primerna, saj dovolj natančno določa tip filmske pripovedi, s katerim imamo opraviti. Drugo vprašanje je seveda, v kateri segment politične "sfere" je naperjena satirična ost, predvsem pa, s katerega mesta oziroma s kakšne politične pozicije je izstreljena. Če si nekoliko natančneje ogledamo navidez pisano lovsko družbo, ki nam jo Berlanga predstavlja, lahko brž ugotovimo, da je v političnem pogledu dokaj enobarvna: skoraj v celoti (razen gonjačev in strežnega osebja) jo sestavljajo predstavniki buržoazije in aristokracije, tako da naprej od sive ta barvna paleta res ne seže. In ker gre že za satiro, ker torej film to družbo ironizira, karikira in nasploh počne z njo precej nesramne reči, kajpada ni težko uganiti, s katerega mesta, s kakšne politične pozicije nam govori. Tisto, kar sprva nekoliko moti, je dejstvo, da je ta vzorec vladajočih plasti španske družbe — v nasprotju z drugimi "političnimi satirami" — brez predstavnika vojske — a navsezadnje sodi tudi to k ironiji, saj vsakdo ve, da je vojska nenehno navzoča v političnem življenju te dežele, če jo je film izključil, pač s tem zgolj ironizira "demokratično" ureditev, ki se dela, kot da je možnost kakršnekoli vojaške diktature izključena.

Lov, ki ga za izbrance — industrialce, bankirje, politike, cerkvene dostojanstvenike itd. — pripravi "bogati" markiz na svojem velikem posestvu, je seveda zgolj pretveza, saj dogajanje, ki ga potem spremljamo, z lovom v dobesednem pomenu nima veliko zveze (torej velja pretveza tudi za film sam). In vendar vsak nekaj "lovi": osrednji junak, sin katalonskega industrialca, lovi ministra za obnovo, da bi od njega dobil posebna pooblastila za proizvodnjo in montažo "elektronskih vratarjev"; njegova tajnica in priležnica lovi "pomembne" ljudi, da bi si po možnosti zagotovila uglednejši družbeni status; minister lovi predvsem svojo nezvesto ljubico, mimogrede pa tudi morebitne procente pri najrazličnejših poslih; njegova ljubica se poganja za filmsko vlogo; mladi markiz lovi ženske, vendar predvsem s pogledi, njegov oče, stari markiz, pa ženske sramne dlake (za svojo "dragoceno" zbirko); duhovnik lovi bodočega ministra in jerebice (edino v njem se skriva kos pravega lovca), nekdanja lepota mlade moške, njen mož pa njeno nekdanjo lepoto; naposled so tu še gonjači in strežaji, ki lovijo napitnino.

Značilno je, da se nobena oblika "lova" ne realizira, saj se "plen" v vseh primerih zmeraj izmuzne. Kolikor je namreč "lov" strast, želja po užitku, se nikoli ne izpolni, saj se objekt še pravočasno izmakne ali pa "višja sila" prekine akcijo. Kolikor "lov" poteka na ravni kapitala, se nikoli ne dopolni, saj se planirana kupčija zmeraj znova izjalovi, kapital pa nadaljuje svoje jalovo kroženje.

Osrednji junak, mladi Katalonec, predstavlja v tem vsesplošnem hlastanju po užitku in profitu nekakšno križišče najrazličnejših interesov, pri čemer je zanimivo, da se v njegovem odnosu do ministra tako rekoč v isti sapi uveljavljajo ekonomske, politične in erotične težnje. Slednje pač zato, ker skuša minister prek njega uresničiti in utrditi svoje razmerje z ljubico, vendar ta prizadevanja nenehno kamuflira z ekonomsko-političnimi interesi.

Bistvo Berlangove satire je prav v tem, da se vse sprevača v svoje nasprotje, da se izpod površine, izza dozdevnega pomena posameznih figur, zmeraj pokaže tisto "drugo"; ko pa se zdi, da je le-to naposled tisto "pravo", se igra sprevačanja nadaljuje. To velja tudi za nastopajoče ženske osebe, ki so docela "objektivirane", se pravi, so zgolj predmet moških interesov, vendar pa so v ključnih momentih — čeprav vseskozi pasivne — zmeraj v središču dogajanja, tako da se ob njihovi pasivnosti vedno znova lomi aktivnost moških.

Če upoštevamo vse te vidike, je mogoče trditi, da je Katalonec prav zato osrednja oseba pripovedi, ker je izigran na vsej črti in na vse mogoče načine, zakaj prav dejstvo, da je izigran, mu "dodeljuje" v tej igri nenehnega sprevačanja osrednje mesto. Nasploh je zanj značilno, da se loteva napačnih ljudi z napačnimi prijemi, da se vseskozi ukvarja z nebistvenim (kar se seveda vedno izkaže šele naknadno), spregleda pa bistveno. Tako mu na primer uspe doseči sporazum z ministrom in videti je, da bo kupčija le cvetela, toda v trenutku, ko to doseže, je minister že odstavljen. Nasprotno pa se naš Katalonec domala spre s ključno osebo — z bankirjem in svetovalcem bodočega ministra. Izkaže se, da je bil ves trud zaman in da bo treba začeti vse znova, tu pa je Katalonec ponovno izigran — to pot na seksualni ravni, saj se mora odreči svoji priležnici, ker je svetovalec novega ministra hud klerikalec in puritanec, predvsem pa sovraži prešuštvo.

Navsezadnje pa Katalonec vendarle ne ostane praznih rok, saj dobi tisto, kar si je zaslužil, namreč "lovski plen" v obliki šopa smrdečih jerebic — skratka mrhovino. Ironija je pač v tem, da se je lov, ki ga ni nihče, najmanj pa on sam, resno jemal, prav zanj končal s pravim lovskim plenom, dasiravno usmrajenim (dejstvo, ki razvrednoti še to zadnjo "trofejo"), medtem ko je v onem drugem "lovu", ki ga je edini zanimal in ki se ga je tudi nadvse prizadevno udeleževal, ostal brez "ulova". Pravzaprav se tudi drugim ni gonilo nič bolje (s to razliko, da vsaj niso bili deležni mrhovine); edina izjema je pravzaprav duhovnik, za katerega smo že rekli, da ni brez prave lovske strasti (kar seveda velja za cerkev nasploh), saj je za ministranta dobil samega ministra. Tako nas je film na prav eleganten način še enkrat opozoril na politično pozicijo, s katere govori, na pozicijo, ki pravzaprav šele omogoča tako kritično ostrino, kakršno razkriva Luis Berlanga.

Bojan Kavčič

Kdo neki tam poje

(Ko to tamo peva)

scenarij: Dušan Kovačević

režija: Slobodan Šijan

kamera: Božidar Nikolić

scenografija: Veljko Despotović

glasba: Vojislav Kostić

igrajo: Pavle Vujisić, Danilo Stojković, Dragan Nikolić, Aleksandar Berček,

Neda Arnerić, Slavko Štimac, Bora Stjepanović, Taško Načić

proizvodnja: Centar film, Beograd, 1980



V starejšem, še mehiškem Bunuelovem filmu *Vzpon v nebo* (Montida al cielo, 1951) predstavlja osrednji del dogajanja vožnja z avtobusom iz vasi v mesto. To je vožnja v črni humor, ki stori, da se na tej poti pripeti vsemogoče: nosečnica rodi, glavnemu junaku se v ljubezenske sanje prikrade materina podoba, šofer zavije na obisk k materi, ki praznuje rojstni dan in na svoji proslavi zadrži vse potnike; potem voli vlečejo avtobus iz vode, potniki pa vstopijo v pogrebni sprevid itn.

Navedba tega Bunuelovega filma si seveda ne domišlja, da bi ga lahko primerjala s Šijanovim filmom *Kdo neki tam poje* (ali obratno), pač pa želi le opozoriti na soroden model, ki je v tej srbski verziji seveda močno predelan, se pravi udomačen z domačo folkloro. Za razliko od Bunuelovega filma je pri Šijanu (in scenaristu Dušanu Kovačeviću) vse dogajanje vezano na star, razmajan predvojni avtobus, ki se ustavi nekje na srbskem podeželju in pobere skupino potnikov: nerodnega lovca, ki za začetek lovi avtobus; namaziljenega kavarniškega popevkarja, ki potuje v Beograd na avdicijo; polnokrvnega srbskega kmeta, ki se sklicuje na svojo vojaško slavo in gre obiskat sina v kasarno; pokašljujočega bolnika, ki je v komi "vse to že videl"; črno oblečenega, oholega in prezirljivega gospoda z beležnico, ki si vanjo venomer nekaj zapisuje in obenem navija za nemško disciplino; mladoporocenca, ki bežita na morje, ter dva cigana.

Vsi ti se torej znajdejo v tem majavem avtobusu, ki mu vladata gospodovalni lastnik in sprevodnik ter njegov bebavi sin, šofer (imenitni A. Berček). Avtobusna vožnja se odvija po dveh komičnih registrih: enem notranjem (znotraj avtobusa), ki se poigrava z liki in odnosi med potniki, in drugem zunanjem, ki obsega vse to, kar se od zunaj pripeti potnikom. In pripeti se jim recimo srečanje s kmetom, ki orje cesto, da bi zaustavil avtobus (in si tako na svojo pest priboril pravico, ki mu je ne da država — namreč obvarovati svojo posest); potem spremljajo pogreb vaškega učitelja in nato zaidejo še v hosto, da bi zalezovali mladoporocenca pri njunem hlastno-strastnem opravilu; potem so priče krajše kavbojske scene krvnega maščevanja in poberejo še popa s pokopališča; lastnik avtobusa jim priredi "piknik na travi", ki ga prekine hrabra starojugoslovska vojska (rekrutira šoferja in nato zaspi ob topu); zdaj so vendarle že prispeli

tako blizu Beograda, da doživijo še nemško bombardiranje in v prevrnjenem avtobusu končajo svojo pot.

Zanimivo je omeniti dva momenta, ki predstavljata križanje zunanjega in notranjega oziroma vdor zunanjega v notranje: prvi je primer s svinjami, ki si jih lastnik avtobusa priskrbi pri nekem kmetu in jim nato uredi priločno štal v zadnjem delu avtobusa; drugi je seveda bombardiranje, ki pa dobi pravi pomen šele, če se spomnimo obeh ciginov. Cigana sta doslej skrbela za pevske točke, nekakšne brechtovske songe, vnašajoče noto usodnosti v dogajanje, in sta bila izločena iz obeh komičnih registrov, ki sta neusmiljeno obdelovala vse ostale osebe. Ravno ta izločenost jima je podeljevala tisto izjemno vlogo, ki ima to nalogo, da drži celoto skupaj (če malo parafraziramo citat iz zadnje Žižkove knjige *Hegel in označevalec*: "Celo se konstituira šele prek svoje 'meje', izjeme 'vsaj enega' ..."). Konstitutivna poteza celote (skupine potnikov) je prav izrivanje tega ciganskega "izvržka", kar se pač dokončno izkaže v neupravičeni obtožbi, da sta cigana ukradla denarnico. Ta moment divjega znašanja potnikov nad obema ciganom je odločilen, ker ponudi potnikom priložnost, da prevzamejo vlogo krulečih svinj (prav tistih, nad katerimi so se prej zmrdovali), in pomeni dober uvod v bombardiranje, ki takoj sledi. Vmes je le hipen trenutek osuplega pogleda, vsega prepadenega nad tem čudnim pojavom, ki jim je prekinil užitek obračunavanja z izvržkoma, glede katerih bi lahko mirno domnevali, da igrata znano "židovsko vlogo" (s to razliko, da preživita).

V sicer povsem linearnem odvijanju dogajanja, temeljčega na nekakšni "progresivni liniji" (geografsko opisani kot potovanje z dežele v mesto, ali historično kot napredek iz balkanske zaostalosti v zgodovinski moment svetovne vojne) — predstavlja tisto križanje notranjega/zunanjega tudi edini odlomek logike suspenza. Priskrbela ga je izgubljena kmetova denarnica, ki jo je lovec — končno je nekaj izsledil — prepozno našel in jo ponujal prostoru zunaj kadra, kjer nato vidimo uhajajoči avtobus. V filmu je to ena redkih partij igre "in"/"off" prostora, o kateri nas je Hitchcock naučil, da predstavlja tisto "rezervo skrivnosti" ali freudovske "unheimlich", ki nas z vdorom "tujega v domače" uvede v obsesivno fikcijo.

Zdenko Vrdlovec



Bodo Škodlarjevi filmski posnetki iz NOB ostali izgubljeni

Za našo zgodovino so filmski posnetki iz osvobodilnega boja neizmerljivo dragoceni, posebno ker jih je v primerjavi s pisanimi dokumenti, fotografijami, umetniškimi upodobitvami in pričevanji tako zelo malo. Pa še od teh skromnih filmskih zabeležb, kolikor jih je, je največji in najpomembnejši del še vedno nekje skrit. Gre za 16 milimetrske filmske posnetke Čora Škodlarja.

Tovariš Škodlar je med NOB posnel okoli 1300 metrov filma, od tega 200 metrov v kolorju. Med drugimi dogodki so bili posneti boji z Nemci na Črnem vrhu, v Baški grapi in Hotavljah, gradnja partizanskih bolnišnic, preizkušanje partizanskega orožja, boji na Kolpi in pogreb narodnega heroja Turšiča.

Posnetke v škatlah s podrobno navedenimi napotili za razvijanje je Škodlar oddal šefu sovjetske vojaške misije pri IX. korpusu NOV, Ribačniku. To je bilo konec avgusta ali začetek septembra 1944 na Lokvah. Naši visoki vojaški funkcionarji — tovariši Štante, Avbelj, Ambrožič, Jakopič in drugi — so bili priče izročitve posnetkov. Kasneje, po februarju 1945, je tovariš Ambrožič-Novljan izročil še nekaj posnetkov osrednji sovjetski vojaški misiji v Beogradu. In prav v krogu članov te misije je bilo kasneje slišati, da so bili filmi razviti in da so posnetki uspeli.

Ko so sovjetski filmarji pripravljali snemanje celovečernega filma "Vihar na Balkanu", so baje imeli namen vključiti v ta film tudi nekaj Škodlarjevih posnetkov. Torej dokazov dovolj, da je posneti material (po izročitvi sovjetski misiji) srečno prispel v Moskvo, da je razvijanje uspelo in da so posnetki uporabni.

Takoj po osvoboditvi so sledila prizadevanja, da bi dobili filme nazaj. Ko so se nekateri tovariši takrat obrnili za pomoč tudi na Djilasa, je odvrnil: "Filmi so v rokah NKVD in jih ne boste nikoli uspeli dobiti nazaj.". Verjetno je res, da so bili v sovjetskih misijah ljudje iz NKVD in da ima prav ta služba evidentirane te posnetke.

Namen tega naštevanja podatkov je, da bi spodbudil zbiranje še vseh tistih podatkov, ki tukaj niso navedeni. Gre za to, da bi se ugotovilo, komu vse so še znane kakršnekoli podrobnosti, ki bi pomagale ugotoviti, kje so filmi. Intervencij za vrnitev posnetkov je bilo doslej že veliko, baje celo na najvišji ravni, ob nekem obisku predsednika Tita v Moskvi. Tudi zagotovil s sovjetske strani, da bo storjeno vse za vrnitev posnetkov v Slovenijo, ni manjkalo.

Ko je tovariš Škodlar pooblastil tudi slovensko televizijo, da se lahko pridruži iskanju in uporabi teh posnetkov, je ta že leta 1964 sprožila to vprašanje v razgovorih z vodstvom sovjetske televizije, katere delegacija je bila na obisku v Sloveniji. Predsednik državnega komiteja RTV Harlamov je takrat pojasnjeval, da so težave s filmskim materialom, posnetim med vojno, zelo velike. Baje je Stalin osebno zahteval, da so ves filmski material, brez reda in znešenega z vseh strani, deponirali v nekih starih kasarnah v Moskvi. Dolga leta ta material ni bil dostopen in so ga šele leta 1964 začeli urejati.

Televizija je zatem posredovala pri sovjetski ambasadi v Beogradu, nakar je kapitan Budenkij, pomočnik vojaškega atašeja, 20. februarja 1968 odgovoril, da Centralni državni arhiv kinofotodokumentov ZSSR

nima evidentiranih naših posnetkov. In ker je nekaj časa vladalo prepričanje, da je tovariš Škodlar oddal nerazvit material članu vojaške misije, polkovniku Patrohaljcevu, in je bilo to navedeno tudi v intervenciji televizije, je Budenkij še pojasnil, da "tovariš Patrohaljcev ni sprejel nikakršnih kinodokumentov od jugoslovanskih kinodokumentaristov". O tem, da je dokumente prevzel Ribačenko, pa ni dejal nič.

Sledile so intervencije televizije preko sovjetskega konzulata v Zagrebu in naše ambasade v Moskvi. Tudi ob obisku sovjetskega ministra za kulturo Demičeva v Sloveniji aprila 1978 je tekla beseda o tem. Demičev je obljubil vso podporo. Še leto poprej se je za vrnitev posnetkov zavzela tudi delegacija JRT, ki je bila na obisku v Sovjetski zvezi ob sklenitvi protokola o sodelovanju. Vse te intervencije niso dale nikakršnih rezultatov.

Še prej, takoj po dogovoru z avtorjem leta 1964, se je televizija pismeno obrnila na Gosfilmofond, Soveksportfilm in Sovkinohroniko s prošnjo, da vrnejo posnetke, če so v njihovih arhivih. Od vseh treh so prispeli odgovori, da za posnetke ne vedo.

Kolikor je znano, se je za vrnitev filmov med drugimi prizadevala tudi Jugoslovanska kinoteka. Seveda brez uspeha. Direktor kinoteke Pogačič je bil mnenja, da se filmi nahajajo v Krasnogorsku v Državnem arhivu filmskih, fotografskih in zvočnih dokumentarnih posnetkov.

Tako so torej vsa prizadevanja RTV Ljubljane in drugih ostala doslej brezuspešna. In ali naj bi nadaljnje iskanje opustili?

Kot zgodovinsko pričevanje so posnetki preveč dragoceni, da ne bi storili prav vsega za vrnitev teh posnetkov. Ostaja še možnost, ki najbrž doslej še ni bila izkoriščena. Nekdo namreč, z vsemi pooblastili, dovolj vztrajen in nepopustljiv, bi moral na pot in prav po detektivsko iskati sledi za temi posnetki. Če bi bila zagotovljena podpora z najodgovornejše sovjetske strani in pomoč pri vzpostavljanju stikov in pridobivanju dovoljenj za dostope v arhive, bi morda preko razgovorov z ljudmi, ki so imeli opravka s tem materialom ali vedeli zanj, le odkrili sled, ki bi vodila do tiste arhivske ustanove, ki te filme hrani. To možnost bi vsekakor bilo treba še izkoristiti, posebno zaradi tega, ker tudi ob morebitni dobri volji sovjetske strani v Moskvi tega še nihče ni storil.

In ob tej priložnosti bi veljalo poiskati tudi filmske posnetke (če nam ti posnetki medtem niso postali že dosegljivi?), ki jih je v Sloveniji konec marca in ves april 1945 snemal na 35 milimetrsko kamero sovjetski snemalec — kapetan Školjnikov. Snemal pa je v Semiču, Adlešičih, Vinici in Črnomlju, na Rogu, v glavnem štabu ter v Ajdovščini, na Opčinah in okolici Trsta. Med drugim je posnel premikanje naših enot, razne akcije, življenje v glavnem štabu, prihod V. prekomorske brigade ter boje za Trst. Torej zelo dragocena filmska pričevanja. Verjetno pa tudi ne bi bilo posebnih ovir, da bi sovjetska stran dala kopije teh dokumentarnih posnetkov na razpolago.

Miha Rigl

Sposojeni intervju

"Film ne umira, čeprav je njegovo mesto prevzela televizija"

Guido Aristarco se je rodil v Mantovi (Italija) leta 1918.

Leta 1936 se je začel udeleževati kot filmski kritik pri dnevniku *La Voce di Mantova*, kasneje pa pri časopisu *Il Corriere Padano*. Aktivno je sodeloval pri osvobajanju italijanske radiotelevizije (RAI) v Milanu leta 1945. Od leta 1947 do 1952 je urejal revijo *Cinema*, nato je ustanovil revijo *Cinema nuovo*, eno najstarejših filmskih publikacij na svetu, ki jo vodi še danes. Redno piše za torinski dnevnik *La Stampa*. Od leta 1968 predava zgodovino in filmsko kritiko ter vodi filmski inštitut na univerzi v Torinu. Pred dvema leti je bil izvoljen za vodjo iniciativnega odbora za splošno zgodovino filma, ki naj bi izhajala pod pokroviteljstvom UNESCO-a in ki naj bi v približno enaindvajsetih, po tisoč strani obsegajočih zvezkih predstavila svetovno zgodovino filma.

Profesor Guido Aristarco velja za enega najpomembnejših filmskih kritikov in esejistov na svetu. Osebnostno je poznal sovjetskega režiserja Pudovkina in Medvedkina. Bil je osebni prijatelj madžarskega filozofa Lukácsa, ki je napisal predgovore nekaterim njegovim knjigam in Viscontija, s katerim je drugoval od konca tridesetih let in pripomogel k rojstvu neorealizma. Napisal je okrog dvajset knjig o filmu kot kulturnem pojavu, med njimi izstopajo:

Zgodovina filmskih teorij (objavljena v srbohrvaškem prevodu v Beogradu leta 1974) s tremi izdajami in popolnoma revidirano četrto in razširjeno, ki bo v kratkem izšla, praktično edinim delom te vrste, ob kasnejši in manj dosledni knjigi Dudleya Andrewa; *Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale* (Guaraldi, 1975), *Sotto il segno dello scorpione, il cinema dei fratelli Taviani* (D'Anna, Firenze, 1977), *Sciolti dal giuramento* (Dedalo, Bari, 1981) in *L'Utopia cinematografica* (Cooperativa degli scrittori e lettori, Milano, 1981).

Italijanski filmski kritik in zgodovinar Guido Aristarco je imel v začetku letošnjega marca v Madridu predavanje o začetkih neorealizma. Španski dnevnik *El Pais* je ob tej priložnosti objavil intervju z njim, ki ga zaradi zanimivosti in aktualnosti v celoti povzemamo.

Ali filmske teorije, ki ste jih tako temeljito proučevali, danes še veljajo?

Aristarco:

Tako kot vse teorije jih je treba obravnavati z diahroničnega vidika, to se pravi, glede na njihov razvoj in napredovanje v zgodovini. Pogosto so bile to bolj filmske poetike kot teorije. Vendar pa so se v zadnjih dvajsetih letih filmske teorije močno spremenile. To pa še ne pomeni, da so prejšnje izgubile veljavo.

Kateri teoretik je bil, oziroma je, po vašem mnenju, najpomembnejši v zgodovini filma?

Aristarco:

Nedvomno Ejzenštejn. Večina njegovih študij, raziskav in filmske prakse še danes drži. Celotič, Sklovski ima prav, ko trdi, da Ejzenštejn ni bil le največji filmski teoretik, temveč največji med teoretiki avantgard.

In kateri so vaši najljubši filmski avtorji?

Aristarco:

No, vsekakor Chaplin, pa Ejzenštejn, Bunuel, Bresson, Dreyer in Bergman. Njim sem posvetil velik del svojih spisov.

Kaj pa italijanski cineasti?

Aristarco:

Na prvem mestu Visconti, s katerim sva bila intimna prijatelja, in Antonioni, ki je tudi moj dober prijatelj. Nesporno tudi brata Taviani in Passolini.

Kaj pa Fellini in Bertolucci?

Aristarco:

Nista mi všeč, čeprav ne zanikam

njune nadarjenosti in zaslug, ki jih imata kot režiserja. Fellini je pomemben na likovni, ne pa na izrazni ravni.

To razlikovanje je podobno tistemu, ki ste ga ob koncu La dolce vita (Sladko življenje) vzpostavili med naracijo in deskripcijo, kot notranjo oziroma zunanjo iluzijo stvarnosti. To kritično stališče je prevzel tudi marksistični filozof Lukács, ki vas citira v svoji monumentalni Estetiki, v poglavju o filmu.

Aristarco:

Da; z Lukácsom sva bila dobra prijatelja; pogosto je pisal za našo revijo *Cinema nuovo*, napisal pa je tudi nekaj predgovorov mojim knjigam.

Vi niste samo marksist, ampak tudi ideolog in vodja marksističnega filma. Ali je marksistični film mogoč?

Aristarco:

Seveda je mogoč: marksistični film že obstaja.

Kakšne so torej značilnosti marksističnega filma, če jih lahko shematično nakažete?

Aristarco:

Predvsem ni treba biti marksist, da bi delali marksistične filme. Antonioni ni marksist, toda *Poklic: reporter* je kljub temu marksističen film, torej film, v katerem se poudarja, da je moč spremeniti sistem. Brata Taviani sta marksista in potrjujeta, da je možno delati marksistične filme. Tudi zadnji Godard je marksističen. Bresson je na primer pravo nasprotje marksista, je janzenist, toda tako kot Dreyer in Bergman obravnava probleme, pred katerimi marksist ne more zapirati oči. Marksizem ni nekaj ozko omejenega. Značilnosti marksističnega filma so formalna doslednost, dodelana govorica in odločitve, da se vključijo v spreminjanje sistemov, začeni s Sovjetsko zvezo, kjer danes ni marksističnega filma.

Kakšen je pomen socialističnega realizma v filmu?



Aristarco:

Ne da bi hotel biti futurolog, sem eden tistih, ki verjamejo, da bomo prej kot v desetih letih lahko šli v kioski ali v trgovino in kupili na kaseti zadnji Truffautov, Bunuelov ali Antonionijev film, tako kot danes kupimo gramofonsko ploščo.

Katere so glavne tendence v sodobnem italijanskem filmu?

Aristarco:

Italijanski film doživlja resno krizo, tako industrijsko kot krizo idej. Veliki italijanski avtorji so danes predvsem Antonioni, brata Taviani in Ferreri.

Kakšni obrambni mehanizmi oziroma politični ukrepi so potrebni za zaščito in razvoj nacionalnih kinematografij?

Aristarco:

S kulturološkega vidika multinacionalne družbe uničujejo vse. To pomeni, da nacionalne in lokalne kulture postajajo nespoznavne. Izhoda ni. Film je še en člen v mednarodni situaciji, ki je ne moremo spremeniti.

Ste velik pesimist?

Aristarco:

Ne, le počasi! Nisem pesimist. Moja zadnja knjiga nosi naslov *La utopia cinematografica* (Filmska utopija) in rad bi poudaril, da utopija ni nekaj neuresničljivega. Jaz utopijo pojmem v pozitivnem Marxovem smislu, kot možnost spremembe.

Kako danes, po tridesetih letih, ocenjujete italijanski neorealizem?

Aristarco:

To je bilo srečno obdobje filma, ki se ne more in ki se nima za kaj ponoviti. Pomenilo je sprejetje zavesti o novi govorici in jasn način za soočenje s stvarnostjo.

Kaj menite o španskem filmu?

Aristarco:

Poznam obdobje petdesetih let z Berlango in Bardemom, ki je pomenilo zelo pomemben prispevek k zgodovini filma. Sodobni španski film žal zelo slabo poznam, razen opusa Carlosa Saure, ki se mi z vidika filmske govorice zdi zelo zanimiv.

prevedel Brane Kovič

Berlin '81 Skoraj odsotni Jugoslavlani

Kratek povzetek: 20 dolgotražnikov in 12 kratkih filmov v konkurenci. Med kratkimi tudi jugoslovanski *Krap* (Šaran) Aleksandra Marksa in Vladimira Jutriše. Povabljeni jugoslovanski igrani film, Pavlovičev *Nasvidenje v naslednji vojni* se do konca januarja, se pravi v roku, ni pojavil v Berlinu; potem je bilo za vstop v konkurenco prepozno. Jugoslavija letos tudi ni imela lope v festivalnem središču, kjer bi sklepala kupčije in prodajala filme in ni predvajala nobenega filma v katerem od šestih malih producentskih studijev. Ni se udeležila festivala za otroke. Sploh edini naš dolgotražni prispevek je bil Papičev film *Skrivnost Nikole Tesle* v informativni sekciji. Žal je šel mimo skorajda nezapažen.

Kar se tiče *Krapa*, risanke zagrebške šole, od katere smo si, razumljivo, veliko obetali, šteje med šibkejša Marksova dela. Tekmujoči kratkometražniki so bili ravno v risankah izredno dobri in iz vrst risanih filmov sta tudi oba nagrajenca: zlati medved je osrečil kanadski film *Svetovna zgodovina v natanko treh minutah* Michaela Millsa, neverjetno duhovito, bridko in smešno označilo človeškega početja in človeških pomanjkljivosti na planetu Zemlja; film je doživel buren aplavz že ob prvem predvajanju. Srebrnega medveda pa je dobil Nizozemec Paul Driessen za risanko *Na kopnem, na morju in v zraku*, tudi zabavno in duhovito parodijo na "človeško", vse preveč človeško", pri kateri je teklo trojno dogajanje vzporedno na treh pasovih navpik raztretinjenega platna, v različnem ritmu in le priložnostno prepletajoč se. Marksov in Jutrišev *Krap* ob teh dveh konkurentih ni imel možnosti, čeprav je v risbi svojevrsten in zanimivo družil surrealizem s folkloro. Izvrstne risanke so prispevali tudi Kubanci s *Filmsko minuto št. 1* Juana Padrona, Angleži s *Sončnim žarkom* Paula Vestra in Kanadčani še enkrat s *Prvimi dnevi* Clorinde

Aristarco:

Socialistični realizem je bil reduciran na formulo. Ejenštejn ga je zagovarjal kot eno izmed umetniških tendenc, ne pa kot edino umetniško tendenco. Birokrati so ga spremenili v formulo. Zanimali so eno temeljnih načel zgodovinskega materializma — konflikte. Vtis imamo, kot da v Sovjetski zvezi danes ni konfliktov; toda konflikti, tako osebni kot javni, so vedno bili. V nasprotnem primeru ne bi bilo metodologije.

Ali lahko še vedno razpravljamo o klasičnem vprašanju o specifično filmskem?

Aristarco:

Da in ne. Specifično filmsko kot tendenca je vedno pomembno, če kot specifično filmsko razumemo avtonomnost filmske govorice.

Vendar se zdi, da je to avtonomijo ogrozila televizija. Z drugimi besedami, ali na ravni govorice obstajajo razlike med filmom in televizijo?

Aristarco:

Danes je vloga filma prevzela televizija. To je najpopularnejši množični medij. Toda pomembno je, da film ne umira. Film spreminja svoja tehnična sredstva. Namesto filmske kamere imamo televizijsko, namesto tradicionalnega traku imamo magnetoskopskega. Govorica se ne spreminja, spreminjajo se sredstva proizvodnje in distribucije. Poglejte na primer, zadnji in zelo zanimivi Antonionijev eksperiment, *Skrivnost Oberwalda*.

Katere so najpomembnejše tendence sodobnega filma?

Aristarco:

Danes smo po vsem svetu pričeli eksperimentiranju, toda nobena šola ne izstopa. Vsaj jaz je ne vidim, tako kot je bilo nekoč opaziti neorealizem, *novi val* in *free cinema*. Trenutno je najpomembnejše zблиževanje filma in televizije, poskusi v tej smeri.

Kakšna bi lahko bila bodočnost zблиžanja teh dveh medijev?

Varny; Pöljaki so dodali animirano *Usmiljenje Raduza* Cincere.

Med tekmujočimi dolgometražniki je užil največ reklame in zato pomenil najgloblje razočaranje ameriški film *Poletje v Manhattanu* ali *Tri-but* z Jackom Lemmonom v glavni vlogi. Film je (kakor tudi Redfordova *Vsakdanja družina* — Ordinary People) nekakšno nadaljevanje vala *Kramer proti Kramerju* in Lemmonu se je zgodilo, kar se mu menda še ni: ko mu je žirija dodelila srebrnega medveda za najboljšo moško vlogo, je občinstvo žvižgalo.

Saurov film *Brž, brži*, zmagovalc festivala, ni najboljša Saurovo delo, je pa lepo posnet, izredno gladek in gledljiv film o mladinskem kriminalu. Pri podelitvi zlatega medveda je predsednik žirije (Španec po rodu) posebej poudaril, da se je žirija za nagrado Sauri odločila prej, preden je prišla v Berlin novica o (neuspelem) državnem udaru. Nagrada je bila kljub temu presenečenje celo za Špance: *Maravillas* Manuela Gutierrezza Aragona je namreč bolj po španski duši. Ta njihov drugi tekmovalec je zapletenejši, globlji, psihološko mnogoplastnejši in sociološko zanimivejši, je pa res manj dostopen.

Obe priznanji za kamero, Georgesu Barskemu za belgijski film *Prostrana dežela* *Alexisa Droevensa* in Japoncu Kazui Nagatsukeju za *Ciganske viže*, sta bili zasluženi, sta pa tudi rešili žirijo iz zadrege, kako razdeliti priznanja med čim več nacionalnih kinematografij. Te vrste zadreg ne bi smelo biti; pa so.

Moralni zmagovalc festivala je bil nedvomno švicarski film *Čoln je poln* Markusa Imhoofa, boleča zgodba o negotoljubnem sprejemu, ki so ga Švicarji pripravili judovskim prebežnikom iz Hitlerjevske Nemčije. Zaradi tematike in njene obdelave je dobil film celo vrsto stranskih nagrad (tudi nagrado filmske kritike), uradna žirija pa mu je dodelila srebrnega medveda za scenarij in najboljšo vodstvo igralcev; medtem ko je dobil nagrado za film, ki izkazuje največjo izvirnost, indijski prispevek *Anatomija lakote* Mrinala Sena. Film ni slab in Mrinal Sen je zanimiv režiser (iz Cannesa se spominjamo njegovega filma *Vsakdanji dan*), posebno izviren pa v *Anatomiji lakote* ni bil. Zamisel, pripeljati filmsko ekipo v odročno vas in kazati kon-

flikte, ki nastanejo med pobjemovanji modernih velemeščanov in tradicionalnih vaščanov, med površnimi filmarji in z življenjskimi vprašanji otepaajočimi se podeželani, smo že nekajkrat videli realizirano; res pa še ne v bengalski vasi.

Vročica, film poljske režiserke Agnieszke Holland, ne dosega njenih *Provincialnih igralcev*, je pa dobro režiran in dobro zaigran film o teroristični skupini poljskih nacionalistov v letih 1905/07. Mobilizacijski film, ki je nastal v izredno težavnih materialnih pogojih, pa se mu to nikjer ne pozna. Mlada glavna igralka v njem, Barbara Grabowska, je dobila srebrnega medveda za najboljšo žensko vlogo. Po pravici, kot sta dobili po pravici svoje priznanje obe kameri; in z enakim pridržkom: zaslužila bi ga tudi katera druga.

Sovjetski prispevek, ki naj bi počastil dvojni jubilej Dostojevskega (160-letnico rojstva, 100-letnico smrti), je prinesel glavnemu igralcu Anatoliju Solonicinu drugega srebrnega medveda za moško vlogo. Nedvomno je bila njegova kompozicija zapletenega lika velikega pisatelja izredno težavna in lepo rešena naloga; še veliko bolj bi izstopala, ko bi se filma *26 dni v življenju Dostojevskega* lotil režiser z modernejšimi prijemi kot jih je zmozel veterar Aleksander Zarhi. V njegovi slikanici pa sta dobili lepo priložnost za uveljavitev glavni igralci Evgenija Simonova, nova zvezda sovjetskega filma, in Poljakinja Ewa Szykulska. In vsi smo zvedeli marsikaj o razmerah, v katerih je Dostojevski pisal svojega *Igralca*; zavidanja vredne res niso bile.

Gorettova *Provincialka* je zanimiva predvsem zaradi skupne igre dveh igralk izredno različnega temperamenta in igralskega sloga: Nathalie Baye (ta velja od lani za veliko odkritje francoskega filma; uporabil jo je seveda tudi že Godard v svo-

jem come-backu *Reši se, kdor se more/življenje*), in temnolase, melanholične Angele Winkler; sicer pa lepi, nekoliko dolgi in proti koncu malce spogledljivi film ne prinaša presenečenj. Presenetljivo je kvečjemu, da sta se poleg Gorettovega (švicarsko/francoskega) filma uvrstila v festivalski vrh še dva prispevka iz Švice, Imhoof in pa film Kurta Gloraa *Izumitelj*.

Zelo dober je madžarski film *Hvala, gre za silo* Laszla Lugossyja, zgodba iz delavskega življenja, zaradi katere bo imel režiser nemara še težave. Prav nič položena namreč ni: ne, kar zadeva junake, ne glede okolja, v katerem žive; pač pa prizadene in prepriča.

Za poslastico so dobili Berlinčani prijetno komercialno komedijo iz tako eksotične dežele, kot je Tailand; prvi v Evropi tekmujoči film iz LR Kitajske; in seveda, Scorsejev film *Besni bik* (o bok-sarskem prvaku srednje kategorije Jaku La Motti), ki se je festival z njim začel. Karkoli je že mogoče temu filmu oporekati z moralne plati (je namreč grozljivo surov), s filmskega zornega kota je bil nedvomno najmočnejši prispevek uradnega dela festivala.

Uvod v letošnji berlinski katalog prinaša nekaj misli direktorja festivala de Hadelna o kriterijih pri izbiri tekmovalskega spreda. V njih opozarja na to, da filmske sedanosti ni brez njene preteklosti in prihodnosti; da je bil zato pri odbiranju močno upoštevan vidik — kateri izmed predlaganih filmov vsebuje največ novine, kalí prihodnosti. Po ogledu festivala tem direktorjevim mislim ne moremo slediti; razmeroma mlačni spored ni vseboval izrazito šibkih del (s festivalskega vidika, seveda) čeprav sta bila na meji dopustnega kanadski tekmovalec *Čelno trčenje* Michaela Granta in belgijski *Petek* Huga Clausa; prinesel pa tudi ni nič velikega in ničesar, o čemer bi prepričano dejali, da se bo zapisalo v zgodovino filmske umetnosti. In letos je pravzaprav razočaral tudi Forum mladega filma, ker smo novega Tarkovskega, Godarda in pa retrospektivo Portugalca de Olivere videli že drugje. Posledice tega, da v tekmovanju ni bilo dostojnega konkurenta iz nobene od obeh Nemčij, pa bo berlinalsko vodstvo še bridko občutilo.

Rapa Šuklje

Berlin '81
11. mednarodni
Forum mladega
filma

Prodor neodvisnih

Polarizacija dveh osrednjih programov berlinskega festivala — uradnega tekmovalnega in Foruma mladega filma — je iz leta v leto bolj očitna. Skoraj bi lahko rekli, da gre za dva festivala, če ju ne bi družil isti časovni termin in skupni festivalski center. In če se tekmovalni program nenehno bori za svojo identiteto sredi poplave velikih in srednjih festivalov, potem to gotovo ne velja za Forum. Kaže, da odlično prosperira v senci velikega filmskega cirkusa, zadnja leta pa postaja skoraj osrednje zbirališče vseh neodvisnih, alternativnih, angažiranih, pač tistih "drugačnih" filmarjev. Nič čudnega. Deset dni v februarju je Berlin Meka filmskih kritikov, producentov in distributerjev, to pa pomeni možnost za navezavo stikov, priložnost, da se film proda, da gre na druge festivale in podobno. Letos se je v festivalskem centru že drugič pojavil "štant" združenih neodvisnih filmarjev, ad hoc formirane skupine vseh tistih, ki ne spadajo pod okrilje velikih producerskih in distribucijskih hiš. V okviru Foruma je bil tokrat organiziran tudi zanimiv razgovor o problematiki nedovisnega filma, kjer so predstavniki z vseh koncev sveta informirali novinarje in festivalsko publiko o svojem delu. Vse kaže, da postaja neodvisni film močna komponenta najrazličnejših nacionalnih kinematografij, od vodilne ameriške, prek zahodnoevropske, avstralske in celo držav tretjega sveta, postopoma pa se formira tudi kot mednarodno gibanje, kar naj bi omogočilo predvsem nove možnosti distribucije neodvisnih filmov.

Izredno sposobno programsko vodstvo Foruma (direktor je Ulrich Gregor) je prav letos uspelo izoblikovati še posebno kvaliteten in vsestranski pregled najrazličnejših tendenc avantgardnega filma z vseh kontinentov. Kot da so našli pravo formulo za enkratni program, pri čemer so bile osrednje se-



Hvala, gre za silo, režija László Lugossy

stavine naslednje: 1. dva "na novo" odkrita avtorja starejših generacij, 2. ameriški črnski film, 3. novi ženski film, 4. filmi tretjega sveta, 5. filmi na formatu super 8 mm, 6. izbor pomembnejših dosežkov že uveljavljenih kinematografij (ZDA, Velika Britanija, Francija, ZSSR, Poljska in druge). V poseben izvenforumski program je bil letos uvrščen mladi nemški film, ne nazadnje zaradi izjemno bogate letine (okrog 30 filmov).

Na številnih festivalih že ustaljena praksa retrospektiv posameznih avtorjev očitno prerasča v iskanje in odkrivanje "pozabljenih genijev" filmske umetnosti. Berlinski Forum se je potrudil za verjetno doslej najbolj celovit pregled kratkih in celovečernih filmov Portugalca *Manoela de Oliveira* (glej zapis J. Dolmarka z londonskega festivala, Ekran 9—10/1980), ki nam je odkril uporno, samorastniško osebnost z bogato filmsko intuicijo. Njegovi kratki filmi: SLIKAR IN MESTO (Opintore e a cidade, 1956), KRUH (O pao, 1959), LOV (A caca, 1963) in drugi duhovito obravnavajo tematično vsakdanjega življenja, obenem pa z montažnim postopkom po zgledu ruskih mojstrov gradijo angažiran dokument časa in družbenih razmer. Tu se tudi že pojavljajo elementi tragično-grotesknih vizij, ki jih de Oliveira razvija v kasnejših adaptacijah portugalskih literarnih del. Ob tem naj omenim vsaj še film O ACTO DA PRIMAVERA (1963), ekranizirano pasijonsko igrano, ki jo v tradicionalni, skozi stoletja ohranjeni verziji igrajo kmetje sredi slikovitih pejsažev Curalhe. Film izvornih, univerzalnih emocij, po estetiki soroden Pasoliniju, kjer se skozi vizualno upodobitev starodavno mistično izročilo spopade z apokaliptično avtorjevo podobo sedanjega in prihodnjega časa.

Povsem svežo "senzacijo" pomeni tudi novo odkritje brazilskega filma iz zgodnjih tridesetih let, LIMITE (Meje, 1930) *Maria Peixota*. Film je nesporen mejnik v filmski zgodovini, išče si družbo med zgodnjimi filmi Bunuela in med dosežki Epsteina, Pudovkina in Eisensteina. Posebno vprašanje je morebiten neposreden vpliv omenjenih avtorjev na Peixota, znano pa je, da je film videl Eisenstein in ga označil kot "serijo tem in variacij, situacij, gibanj in življenja, ki ga je umetnik ujel, razvil in geometrično spojil v celovito

formo; film, v katerem slike govori same zase, skozi ritem."

Tri osebe v čolnu sredi mirnih, neskončnih voda. Izmučene, obupane, izgubljene. Tri osebe v pokrajini, kjer je horizont edina konstanta. Med njimi nevidne relacije, nenehno gibanje in vendar zaprtost, ujetost. Vedno ista zemlja, isto morje. Ritem znotraj kadra, med kadri in sekvencami, kot mehko plavanje oblakov. Sanjske podobe, polne podzavestnih namigov, asociacij in simbolov, vse v nenehnem gibanju in ponavljanju, neskončna pot.

Novi ženski film nas vrže naravnost v sredo preokupacij osemdesetih let, s pomočjo metode "cinema direct" še toliko bolj drastično obarvanih. Osrednja tematika — seksualno izkoriščanje ženske v vseh mogočih oblikah: prostitucija, pornografija, zakonsko življenje. Brez običajne feministične histereje — še toliko bolj hladen tuš za moške (pa tudi ženske) oči.

A. A. A. NA USLUGO (A. A. A. *Offresi, Italija, 1980*). Film skupine pretežno ženskih avtorjev, produkcija RAI, kanal 2.

S pomočjo video kamere, instalirane v sobi neke rimske prostitutke, postanemo skriti opazovalci njenega naporenega delovnega dneva. Stranke prihajajo po predhodnem telefonskem pozivu v polurnih presledkih, sestanek traja 15 minut. Beseda teče večinoma okrog denarja, nekateri bi želeli kar na up, policaj pa sploh noče nič plačati, ker je prepričan, da je takšen njegov službeni privilegij. Dejstva tega filma govore sama zase, komentar ni potreben. V kratkem odmoru med dvema obiskoma iz offa slišimo dekletov jok.

JIGSAW (*Velika Britanija, 1980*).

Film Robine Rose. Za mnoge je bil film JIGSAW najbolj vznemirljiv do-

godek Foruma. Kamera je znova v funkciji tankočutnega opazovalca, tokrat na kliniki za otroke-autiste, duševno "prizadete" z doslej verjetno še nerazložljivim pojavom duševne "zaostalosti" (autizem — mentalna aktivnost, ki jo vodi individualni instinkt in je v nasprotju z REALNIM MIŠLJENJEM, pogojenim z logično naravo stvari in dogodkov). Film nas srečuje z izjemno občutljivim psihičnim svetom, kjer vladajo drugačni "zakoni", kjer je čas dvosmeren, prostor pa hkrati "zunaj" in "znotraj". Obnašanje teh otrok izdaja drugačno percepcijo, pogosto fascinacijo nad preprostimi mehanizmi, ritmom njihovega delovanja, izjemno občutljivost na zvočne pojave. Njihova ustvarjalnost v trenutkih spominja na Miroja ali Mondriana. Robina Rose se s kamero neopazno spusti v ta svet frenetičnih vibracij, na koncu filma vizualno transponiranih v neskončni vožnji skozi tunel podzemске železnice, kjer gibanje izgubi svojo smer in ostaja le še gibanje in praznem.

POT V LYON (*Die Reise nach Lyon, Zahodna Nemčija, 1978/80*), produkcija in režija: Claudia von Alemann.

POT V LYON je edini ženski film, ki ima opravka s feminizmom kot zgodovinskim procesom, pa še to zgolj imanentno v sferi naracije. Mlada nemška zgodovinarica potuje v Lyon, kamor jo peljejo sledovi Flore Tristan, socialistke in feministke iz časov preteklega stoletja. Obsedena z zapiski iz zadnjih dni njenega življenja hodi po ulicah in hišah, prisluškuje odmevom njenih korakov, da bi našla v njih svojo identiteto. Film počasnega tempa, po estetiki soroden preokupacijam Margerite Duras in Chantal Akerman.

V tem sklopu filmov naj omenim še film Maye Deren THE DIVINE HORSEMEN, dokumentarni film o voodoo

kultu na Haitiju, ki je bil posnet sredi petdesetih let in šele pred nedavnim dokončan ter predstavljen javnosti.

Mladi nemški film in ameriška črnska produkcija že zaradi svoje številčnosti zahtevata prav posebno obravnavo. Sovjetska kinematografija je s STALKERJEM Tarkovskega vzbudila nedvomno največjo pozornost berlinske publike, saj so si projekcije sledila druga za drugo. Vidno je opešal francoski novi film, morda z izjemo filma EKSTERIER: NOC (Exterieur nuit, 1979) Jacquesa Brala, ki je strogo v okvirih filmskega naturalizma obdelana zgodba "nore" ljubezni, postavljena skoraj izključno v ambient ponočnjakega Pariza.

Werner Schroeter je s svojo GENERALCO (Die Generalprobe, 1981), povsem svobodnim zapisom nekega festivala avantgardnega teatra, potrdil svoj sloves ekscentričnega avtorja neusahljive erudicije in postavil na trdna tla sintezo sodobnih iskanj tako filma kot gledališča.

Franci Slak

Maribor '81
Samozadostno,
samovšečno,
neizvirno

21. februarja letos so mariborski klubaši že devetič uprizorili Festival amaterskega dokumentarnega filma Jugoslavije. Solidno organizirana predstava, očitno mariborski klub dobro ve, kaj je organizacija, kaj je abc priveditvenega biznisa ipd. Tu ni mogoče ničesar poočitati, pripomniti, svetovati...

Vse kaj drugega pa je bilo s filmi. Tradicionalni mariborski festival ima namreč ambicijo, da bi bil vsejugoslovanski, kar pomeni, naj bi zbral najboljše, kar je amatersko - dokumentarnega tačas v Jugoslaviji aktualnega in vrednega ogleda. Prijavljenih je bilo, beremo v biltenu, okoli 25 jugoslovanskih klubov in dva posameznika, ki so skupaj prijavili osemindeset filmov, kar za vsejugoslovanski festival pravzaprav niti ni tako malo. Vendar pa je mariborski fe-



Pot v Lyon, režija Claudia von Alemann

stival pokazal, da je jugoslovanski amatersko-dokumentarni film v obdobju, ki ga beleži festivalska revija, IZJEMNO sterilen, šibek, prazen, nedomiseln, klišejski, neubranljivo naiven in enosmiseln, in v skrajni posledici tudi dosledno nekritičen do sebe in sveta... Zdelo se je (spodaj podpisanemu, 21. februarja v Mariboru), da je ta jugoslovanski film stopil na pot jugoslovanskega (profesionalnega) filma, to je na pot popolne odpovedi vsem in vsakršnim ustvarjalnim, iskateljskim, kritičnim in inventivnim skušnjam. Namesto tega, kar bi moralo biti pravzaprav jedro neke ustvarjalne produkcije, je bilo mogoče videti najbolj manifestativne izdelke tega, kar je na srečo amaterski dokumentarni film že zdavnaj presejal: naivno in maloumno (malomeščansko samopojeno) turistično beleženje, potovanjske manije (s primesmi TV edukativnih serij), vaško-gasilske zabave, folklorno obarvane sentiš zgodbe ipd. To, kar je bilo mogoče videti v Mariboru, zagotovo ne more biti JUGOSLOVANSKI AMATERSKI DOKUMENTARNI FILM, oziroma to je le tisto, kar je mogoče imenovati slabši, neproduktivni, neinventivni, neustvarjalni del jugoslovanske dokumentarne filmske produkcije. Kajti obstaja jugoslovanski amaterski dokumentarni film, ki ga je (namerno ali nenamerno, po organizacijski ali že kakšni nerodnosti) mariborski organizator spregledal, pustil nepovabljenega in tako tudi mariborskemu občinstvu nepredstavljenega. Gre za tiste vrste amaterske filmske dokumentarce, ki smo si jih lahko ogledovali v Slovenji Gradcu na Zveznem festivalu amaterskega filma, in ki jih je tjakaj poslala Vojvodina, Srbija, Bosna in celo mlada kosovska amaterska scena. Dejansko so pomenili izjemno zrele filmske stvaritve (četudi sem ter tja tehnično ne brezhibne), sveže v svojem nepotvorjenem iskateljstvu, subtilne v svoji filmski govorici, ki je nikakor ni obvladovala že znana in uničujoča filmska amaterska samozadostnost in samovšečnost, kot je očitna med bolj "znanimi" in "zrelimi" filmsko amaterskimi republikami. Ta amaterski film, znala ga je ceniti tudi slovenjgrška žirija (da ne bo izvenelo kot privatna domislica spodaj podpisanega), v celoti in do kraja postavlja v out filme, ki smo jih videli v Mariboru, kot dejansko nezrele, neaventične in še kot po-

skuse, kako biti za vsako ceno originalen, izviren, pričujoč ipd., ko pa gre v resnici zgolj za prikrivanje neizpovednosti, ustvarjalne nemoči, sterilne tehnične perfekcije, malomeščanskega potrjevanja skozi eksotiko ipd.

In tukaj je seveda mogoče problematizirati sicer odlično pripravljene mariborski festival in mu zastaviti vprašanje, ali gre za favoriziranje čisto določenega amaterskega dokumentarnega filma in za namerno potiskanje drugega, ali gre zgolj za nevednost in neinformiranost mariborskih organizatorjev o tem, da so v Jugoslaviji izjemno močni centri amaterskega filma, ki premorejo neprimerno več, kot pa je bilo mogoče videti v Mariboru. Če gre za nevednost in nerodnost, bo stvar mogoče v prihodnje popraviti in veliko bolj aktivno vabiti le, kar je resnično dobro in ne pristajati zgolj na to, kar ljudje sami ponudijo. Torej bi morala biti organizacija festivala veliko bolj odprta, aktivna in selektivna: vabiti, se zanimati ipd. Menimo namreč, da bi moral biti festival v prihodnje bolj pozoren pri organiziranju in usmeritvi.

Vprašanje je tudi, zakaj tako množična udeležba domačinov, ki so izmed 25 klubov prispevali približno petino vseh filmov in bili tudi obilno nagrajeni?

Peter M. Jarh

Lille '81

Kratki film med filatelijo in alpskim smučanjem

Če je beograjski festival kratkega in dokumentarnega filma nekakšno državno prvenstvo v kratkem filmu in njegovih treh disciplinah (animirani, dokumentarni, igrani film), in če sem ob festivalu v Oberhausnu ugotavljal, da gre za nekakšno evropsko prvenstvo v kratkem in dokumentarnem filmu, sem pri festivalu v Lilleu malce v zadregi. Izkaže se, da kratki

filmi nastopajo (podobno kot alpski smučarji) v nekakšnem zaporedju tekmovalja za evropski ali svetovni pokal, čeprav ne poznamo ravno "svetovnega pokala iz kratkega filma". Ker pripravljam daljšo razpravo "Vpliv Toneta Vogrinca in Bojana Križaja na razvoj slovenske televizije", si ne morem kaj, da ne bi tudi tu ugotavljal, da so v evropskem kulturnem prostoru pomembnejši pojav festivali in tekmovalni značaj teh festivalov, kot pa je sploh pojav kratkega filma (katerekoli discipline, animiranega, dokumentarnega, igranega). Tako kot na beograjskem festivalu kratkega in dokumentarnega filma igra največjo vlogo dramatični medrepubliški boj okoli svetlih odličij in so novinarji znatno pomembnejši kot filmarji, torej je tekmovalno vzdušje npr. v Oberhausnu in zdaj v Lilleu še jasnejše, še prisotnejše. (Kot režiser kratkega dokumentarnega filma Ritem dela sem lani prisostvoval festivalu v Oberhausnu in letos festivalu v Lilleu, film sam je pa vmes nastopil še na dveh festivalih: v Leipzigu in v Bilbau.)

Jugoslovanski kratki film je bil v Lilleu zastopan z desetimi kratkimi filmi, v glavnem zelo kratkimi animiranimi, od daljših animiranih bi omenil "Francesco" Damjana Slijepčevića, in "Balado o Podravini" Željka Nemca. Tako kot v Oberhausnu je bilo tudi tu jugoslovansko zastopstvo med najštevilnejšimi. (Poleg ZDA, Kanade, Bolgarije in Francije same.)

Kratkega filma se drži šarm ali nadih avantgardnosti, družbene angažiranosti, celo revolucionarnosti. Ta nota je bila v Oberhausnu bolj poudarjena kot na primer v Lilleu, vendar je bila v Lilleu še vedno bolj prisotna, kot je pa običajno na beograjskem festivalu domačega kratkega in dokumentarnega filma.

Kaj je tema kratkega filma? Očitno je to že dognano in očitno je, da glede tega svetovni kratki film ne misli spremeniti ustaljenih navad. Običajne teme kratkega filma kot so "mentalno prizadeti", "zapuščeni otroci, po možnosti v džungli", "skupina ljudi, ki dela posebno naporen in ekonomsko neučinkovit posel", "Kitajci ali Indijanci ali Indijci", "kaktusi-kmetje", "invalidi, ali starci ali bolniki", "politični zaporniki", "slikarji", "fotografii", itd. Izbor festivala v Lilleu se spretno rešuje pred

izrazitim padanjem v navedene kategorije. Izbor je izredno dober in ne samo, da so v izredni večini filmi kvalitetni, so tudi nadvse zanimivi, tudi po zamislih novi filmi. (Kljub temu, da del programa predstavljajo seveda tudi filmi z drugih festivalov.)

Predvsem bi govoril o dveh zvrsteh kratkega filma, ki jih pri nas v Jugoslaviji skorajda ne poznamo, če pa jih že snemamo, ne dajo rezultatov. V prvo sodijo nekoliko daljši kratki igrani filmi, kakršni je na primer poljski film "Mlada dekleta" Jaroslava Kusza, ali francoski Druga svetovna vojna Boo Boo de Boo režiserja Arnauda Selignaca. Prvi je dolg 37 in drugi 33 minut, se pravi dolžina, ki bi pri nas preprečila, da bi takšen film našel pot v kinodvorano. Obenem pa se ne spominjam, da bi se na primer ljubljanska RTV odločila snemati tako dolg kratki igrani film.

Poljski film "Mlada dekleta" Jaroslava Kusca prikazuje delo in življenje mlade sestre v bolnišnici. Poleg vsakodnevnega dela je njen najhujši problem, kako narediti izpit iz zgodovine in književnosti. Očitno je, da igrajo igralci (verjetno naturščiki) prikaz življenja v nekem okolju, ne pa neko zgodbo ali neko življenjsko usodo. Ta skrajšana pot pa daje dober rezultat: vznemirljiv realizem. Realizem, ki prizadene.

Druga svetovna vojna ali Boo Boo de Boo režiserja Arnauda Selignaca je fikcija — kot večina francoskih kratkih igranih filmov, ki sem jih videl. Kratki igrani film tudi tako imenujejo, namreč "fiction", in zdi se, da si pod to besedo nekaj ustreznega tudi predstavljajo. Pri nas (tako v Sloveniji kot v Jugoslaviji) kratki igrani film praviloma ni fiktiven, ni fantastičen, ni čista eksperimentalno-estetska disciplina, ampak je največkrat nekaj literarnega, kar je pa škoda. "Druga svetovna vojna" prikazuje ameriškega vojaka, starega štirinajst let, ki se izkrca v Franciji in sreča lepo dekle, ki ropa mrtve vojake, nakar to dekle poje in pleše v vrsti čisto fantazijskih prizorov, nekaj elementov filma je pobranih iz znanega filma "Kabaret" ali iz drugega, prav tako znanega filma "Zakon Marije Braun". Vendar preseneča svoboda, s katero so avtorji filma proizvedli svojo fantazijo, govorico, kjer čudne scene namigujejo na najrazličnejše stvari hkrati, obe-

nem pa se ne trudijo, da bi karkoli jasno in zaprmejduš pripajale.

Nekaj podobnih filmov sem videl pred kakimi desetimi leti na festivalu fantastičnega (Science fiction) filma v Trstu. Sam sem hotel pred še več leti snemati takšne filme, vendar je vprašanje, če se bo takšna zvrst kratkega filma pri nas sploh kdaj uveljavila.

Potem bi omenil dva pol dokumentarna in pol igrana filma, oba zelo dolga: Počitnice v Trebii, italijanski film Marca Bellocchia, 47 minut in na 16 mm. Film deloma dokumentarno deloma z igranimi (ali rekonstruiranimi) prizori pripoveduje o počitnicah režiserjeve družine. Tak film mimogrede pove, pokaže, prikaže več, kot bi to uspelo igranemu celovečercu. Poleg tega je še zanimivejši, čeprav ritem ni vsiljiv, je prej preveč lahкотen.

Vprašanje je, ali današnji celovečerni igrani filmi lahko vključijo v svojo govorico otroke, živali, naravo — tj. elemente, ki nam jih je že na sloviti ljubljanski šoli AGRFTV profesor Brenk navajal kot bistvo filma. Vsekakor so ravno ti elementi tisti, ki nas pri filmskem junaku najbolj zanimajo. V "Počitnicah" vidimo, kaj pomeni biti mati: neprestano kričanje na triletnega otroka, ki bo zdaj zdaj padel v vodo. In kako je sijajna, od potrošniške dobe tako hvaljena dobrina počitnic grozljivi spopad z naravo izven običajnega življenjskega ritma. Kanadski film "Plan" režiserjev Diane Orr in C. Larryja Roberta, tudi zelo dolg (54 minut) in tudi posnet na 16 mm, spremlja življenje mormonske matere; stara je osemindvajset let, ima pet otrok v starosti od pet let do desetih mesecev in z možem planirata za vsako uro, za ves teden vnaprej, vse svoje opravke, početja itd. Ena ura grozljivke. Dvakrat sem pobegnil iz dvorane zajet sapo. Prikaz, kako se ideologija skozi mlado žensko spopada z njenimi otroci (ki pri desetih mesecih ali dveh ali treh letih še nikakor ne živijo, kot bi bilo nujno treba po krepstnih zapovedih svetega pisma). Oče, mormon, je sijajen, ko nam razloži, kako ne bere časopisov, ampak samo "kaj resnejšega", in kako sprašuje svoje otroke, kje v svetem pismu je napisano, da "otroci naj ubogajo starše"... Oba navedena filma s čudnim kombiniranjem dokumentarca in rekonstrukcije, in ne da bi mogli reči,

sta jih posnela profesionalca ali amaterja, razkrivata družbene odnose med ljudmi — to pa je, vsaj po mojem mnenju, nujna sestavina umetnosti, umetniške filmske govorice, čeprav sama filma nikakor ne nastopata kot "umetniška izdelka", prej kot izdelka, ki zgolj kot izdelka zaradi gole radovednosti ali želje za opazovanjem, za sodelovanjem, za prisostvovanjem — pač zraseta v film, preraseta iz zapisa v tisto, kar je vsekakor "film".

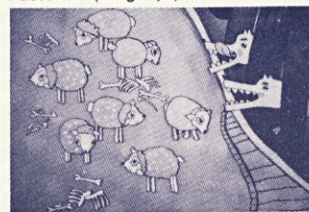
Ta zvrst (ki naj bi ju po mojem mnenju predstavljala zgoraj navedena filma) je v Sloveniji nujna. Takoj jo je treba uvesti, se pravi takoj je potrebno ustvariti organizacijske pogoje, da bi takšni filmi nastajali, pa naj si bo to v okviru televizije, Vibe filma ali kakšne druge, mogoče celo društvene produkcije. To zvrst filmov čas enostavno zahteva.

Festival v Lilleu je zbral vrsto izredno zanimivih, navdahnjenih, klasičnih dokumentarcev. Kanadski film "Postaja na Yangzi-ju", dokumentarec o Kitajski, izredno lepo pokaže socialni utrip v tej deželi. (Film Georges-a Dufauxa je dobil tudi nagra-

Mike Jittov,
Carovnik hitrosti in časa (ZDA)



Slav Bakalov,
Pastoral (Bolgarija)



Željko Nemeč,
Balada o Podravini (Jugoslavija)



do v svoji zvrsti). Indijski film "Imenujejo me nedotakljivi" Loksena Laivanija — me je presenetil s svojo drastično, srhljivo podobo Indije. Klasična pripoved o njihovem klasičnem problemu, o brahmanu, ki zaradi proke z žensko iz nižje kaste postane nedotakljivi. Ves čas govori, kako se mu to fučka in iz tega je razvidno, kako se mu prav nič ne fučka ne nadna menjava kaste. Brazilski film "V imenu razuma" režiserja Helvecia Rattona prikazuje razmere v brazilski norišnici. Domačih, tj. v tem primeru evropskih norcev, ni mogoče kazati na platnu (zaradi zakonskih norm), pač pa nam lahko brazilski režiser kaže scene iz njihove norišnice. Strašne so. Eden najbolj drastičnih dokumentarcev, kar sem jih videl. Zato zanimiv. Vendar govori o drugih problemih, kot si to morda avtor predstavlja: bolj o absurdnosti človeškega bitja nasploh in o trenutnosti življenja in človeške usode, ne pa toliko o "razmerah v zdravstvu". Tu bi navedel še razveličen dokumentarec "Mouchoūanipi, dežela brez dreves", kanadski film Pierra Perraulta o lovcih na severne jelene (traja 110 minut). Film, ki predvsem nehoti izdaja fantastično krvoločnost lova, lova kot sredstva za preživljanje, kot tak je zanimiv, gledati ga pa skoraj ni mogoče.

Največje odobravanje na festivalu so poželi politično angažirani dokumentarci ali bolže (in tudi) — igrani dokumentarci. Tu bi navedel dva filma, eden je ameriški Plačilo Tereze Videla Niccolai Caldarara. Prikaže (na koncu filma zvemo, da je to igrana rekonstrukcija, na začetku izgleda, kot da gre za v zaporih od policije sneman dokument), kako so v Braziliji ujeli Terezo Videlo, jo posiljevali in mučili z elektrošoki, dokler ni po tednu dni umrla. Film prikazuje predvsem obe šokantni dejstvi: posiljevanje in dajanje elektrošokov. Vzbudil mi je občutek, da avtor preveč hoče "narediti nekaj dobre agitacije" in pri tem stvari poenostavi. Podobno bi lahko rekeli za finsko-čilski film Angeline Vasquez Gracias à la vida. Ta film govori, kako so čilsko zapornico v zaporu žandarji posilili, ji naredili otroka, in jo potem nosečo poslali na Finsko, kjer jo pričaka njen fant, skupaj se napotita k finski socialni delavki in ji sporočita: zdaj bi rada stanovanje. Pri tem je zanimivo, da tudi vsi Finci, ki z njimi prihajata v stik,

govorijo špansko, da bi jima pač olajšali kruto usodo. Ta igrani film se malce vleče in govori bolj o usodi ljudi, ki morajo živeti pač v običajnem malomeščanskem svetu naše Evrope, kot pa o Pinochetovih domislicah. In o borbi proti fašizmu v Čilu. Pokaže se problem, kako naj film (četudi kratek in dokumentarec) prikaže usodo ljudi, ki so se znašli tisoče kilometrov od doma in so razumljivi samo v svojem naravnem okolju, v okolju, drugačnem od njihovega ali v popolnoma tujem okolju, pa so tudi sami umetne tvorbe.

Vsak film je bil na sporedu dvakrat, ob različnem času. Tako se je dalo zares veliko videti. Vendar se mi zdi, da je v Lilleu na škodo mednarodnega festivala nekoliko odrinjen domači, francoski festival. Bajje proizvedejo tristo kratkih filmov na leto. Njihova selekcija je bila zanimiva zaradi nenavadnih igranih filmov — bizarnih, fiktivnih. Največ komentarja sem si zapisal ob filmu "Alix in njene fotografije" Jeana Eustachea. To je film o fotografki, ki kaže in komentira sogovorniku svoje umetniške fotografije. V glavnem ves film v enem kadru (samo s premiki na fotografije). Recimo, vidimo oči človeka, ki vozi avto, oči vidimo v retrovizorju, tilnik človeka pa v avtu, fotografka pa reče: "To je moj oče, ko me pelje v avtu iz Washingtona v New York". In potem nam pokaže sliko z mizo in na mizi je par čevljev in fotografka reče: "Joj, to je pa pub v Londonu!" Ta kratek film je nazorna demonstracija, kako je slika samo neverjetno ozek izsek iz stvarnosti in kako si lahko ob njej mislimo karkoli in jo komentiramo kakorkoli in si domišljamo, da smo s tem, ko smo jo registrirali, povedali karkoli.

Poljski dokumentarec "Glave, ki govorijo" Krzystofa Kieslowskega nam pokaže v petnajstih minutah glave Poljakov po letnicah od leta 1 do leta 100 (starosti). Vsak tak različno star Poljak ali Poljakinja pove nekaj o sebi, kdo je, kaj misli, kaj dela... Klasični vzorec, kako je vedno mogoče narediti zanimiv dokumentarec. Snemaj samo sto ljudi različnih starosti drugega za drugim v petnajstih minutah. Dobiš izsek življenja in iz tega se da nekaj narediti.

Španski igrani film Ignacio Zurikaldy režiserja Inaki Nuneza govori o baskovskem

dečku, ki po zmagi frankizma ne sme govoriti po domače in ker ne zna dobro špansko, je grdo tepen. Izredno lepo narejen film (nagrajen v svoji zvrsti) mi je deloval malce preveč kot vzoren kratki igrani film, kot nekaj, kar bi lahko rekli, da je tako ali tako del "železnega repertoarja" kratkega filma.

Da, kratki film ima svoj železni repertoar tako kot opera. V njem najdemo odlične filme. "Rudarji ledu iz Chimbaroz" Gustava Guayamisa na iz Ekvadorja kaže znamenito temo (tudi v Jugoslaviji smo že naredili film o ljudeh, ki prinašajo led z gora), potem je zanimiv drugi brazilski film Menina in Menina hiša, o deklici, ki sama skrbi za sedem mlajših bratov in sester, medtem ko mama dela kot služkinja v mestu. Pri tem je znamenito, da je skrb na plečih osemletne deklice, zraven pa stoji njen devetletni brat. Za očeta pa vzemo, da dela "v nekem drugem mestu". Vse se dogaja v okolju favel, v strahotnem okolju. Tretji film iz Južne Amerike "Preveč kave za mačeto" govori o dečku, ki prideluje kavo, ki je vse prepoceni in jo nese v trgovino zamenjat za mačeto. Film govori o uničevanju pragozda (režija Kurt in Kristina Rosenthal, peruski film). Tu bi omenil še eksotični egiptovski film "Sezona marelic", režiser Abdel Moneim Osman. Prikaže pridelovanje marelic v egiptovski vasi in potem prodajo marelic.

Kratki film ljubi prikazovanje dela v nerazvitih deželah, dela, ki je strašno slabo izkoriščeno in veliko premalo učinkovito. Ne vem, zakaj je kar naprej potrebno, da sredi strahovito urejenega sveta (Lille je nazoren dokaz, kako ni potrebno, da je mesto s tristo tisoč prebivalci takšen svinjak kot Ljubljana), gledamo filme o absurдни neučinkovitosti dela v nerazvitem (večjem) delu našega planeta.

Še veliko filmov je, o katerih bi rad pisal, festivali kratkih filmov so prave skladovnice idej, zamisli, domislic, avtorskih dejanj. Tudi animirani film (ki mi ni tako blizu) obdelujem premalo, pa kaj morem. Produkcija kratkega filma je danes v svetu postala nepregledno morje — in pisati o kratkem filmu je tako Sizifov posel, kot pisati o filateliji ali alpskem smučanju.

Franček Rudolf

predstavljajo se Pionirski dom Ljubljana

Pionirski dom je bil ustanovljen leta 1963 kot republiška ustanova, ki naj bi izdelala programe za estetsko vzgojo. V okviru te institucije je začel delovati tudi filmski oddelek. Že takoj na začetku je bil pristop k filmski vzgoji precej drugačen, kot je bil (in je še danes) v večini ostalih krožkov. Za osnovo so vzeli izkušnje pri likovni vzgoji; pred leti je učiteljica na tablo narisala hišo in učenci so jo prerisovali, bolj ali manj uspešno. Danes je ta pristop precej drugačen, saj lahko vsak šolar nariše hišo, kakor si jo sam predstavlja in mu je najbolj všeč. Pri filmski vzgoji delamo žal bolj po prvi metodi: mladi, obremenjeni s kopico tehničnega balasta, tako ali drugače izpeljujejo mentorjevo vizijo. V Pionirskem domu so se temu izogibali in mladim dali možnost, ob najnujnejših tehničnih navodilih seveda, sproščenega filmskega izražanja. Seveda je tak način dela znižal starostno mejo otrok, ki se lahko ukvarjajo s filmom. Prevladovalo je mnenje, da pred dvanajstim ali trinajstim letom filmska vzgoja nima smisla, pedagogi PD pa so z njo začeli že pri predšolskih otrocih.

V okviru oddelka so delovale tri skupine: začetna, nadaljevalna in pa studio, kjer so delali srednješolci in študentje. O uspešnosti dela teh skupin pričajo številne diplome in priznanja, ki se prašijo na stenah in po predalih filmskega oddelka, ki pa jih ne bi našteval. Predvsem je bila v šestdesetih in prvi polovici sedemdesetih let pomembna pionirska produkcija. Pionirski dom je že od samega začetka sodeloval na srečanjih najmlajših filmskih ustvarjalcev, ki so jih začeli organizirati nekako v času ustanovitve PD. Če k povedanemu dodam še podatke, da je oddelek organiziral mladinske filmske abonmaje in seminarje za mentorje, je njegov pomen za razvoj pionirskega filma v Sloveniji očiten.

Leta 74 se je ekipa mentorjev skoraj popolnoma zamenjala. Delo je postalo manj preučevalno (delno zato, ker je vsa ustanova izgubila prvotni pomen), zato pa so se začeli uresničevati načrti o popolni estetski vzgoji mladih. S povezavo filmskega, glasbenega in delno tudi likovnega oddelka je nastal Studio za svobodno ustvarjalnost, v okviru katerega smo se ukvarjali z vsem mogočim: gledali smo filme, poslušali glasbo, tudi sami kdaj "improvizirali", brali pozemlje, risali, vadili jogo in se predvsem veliko pogovarjali. Člani smo imeli tudi mnogo idej in "scenarijev" za filme, žal pa so mnogi zvođeneli v ure trajajočih debat. Tako je bilo glede na število članov Studija zelo malo otipljivih rezultatov. Pač pa smo začeli svoje delo predstavljati nekoliko širšemu občinstvu; imeli smo nekaj showov s filmi, gledališčem in glasbo v Pionirskem domu, po osnovnih šolah in gimnazijah.

Studio je obstajal dve leti, potem so tako obliko dela onemogočile nekatere objektivne težave: nekateri mentorji so odšli, sredstev je kronično primanjkovalo, pa še prostorska stiska in strogi urnik, primeren taki instituciji, materializiran v osebi hišnika, ki nas je ob določeni uri spodil iz prostorov. Tako so se oddelki spet razcepili in filmski je začel dobivati obliko "klasičnega" kluba; sestajali smo se enkrat tedensko, gledali filme, se o njih pogovarjali ter razpravljali o lastnih idejah.

Leta 79 je krožek začel voditi nov mentor, spremenilo se je tudi ime ustanove: postali smo Center za kulturo mladih. Žal to ni bila edina sprememba. Drastično se je zvišala vpisnina za vse oddelke CKM. To je bil verjetno tudi eden glavnih vzrokov upada zanimanja za začetne tečaje in tako je delo z najmlajšimi skoraj zamrlo. Tudi z materialom je bilo vse težje in smo se morali znajti po svoje.

Za razliko od večine ostalih krožkov naše delo ni timsko; resda večkrat delamo dva ali trije skupaj, toda vsak film ima močan osebni pečat avtorja. Tako sedaj špica CKM — Pionirski dom — "krasi" filme Andreja Brecljnika, Davorina Marca, Bogdana Škulja, Janija Viranta, spodaj podpisane in še koga drugega, v bistvu pa so naši sestanki v Pionirskem domu predvsem posvetovalnega karakterja, ne-

kakšen filter idej. Zato pa svoje filme skupaj predstavljamo širšemu avditoriju, saj smo v letu dni, poleg sodelovanja na večini republiških srečanj, Martovske osmice v Novem Sadu in puljskega MAFAF, pripravili projekcije v Bežigrasjski galeriji, na gimnaziji Ivan Cankar in gimnaziji Šentvid ter v ŠKUC, kjer smo trije člani imeli tudi samostojne predstavitve. Poleg tega svoje izdelke predvajamo kot predfilme na nekaterih projekcijah filmskega abonmaja v Pionirskem domu in v KS Gradišče, kjer v povezavi s tamkajšnjo osnovno organizacijo ZSMS vsak mesec pripravimo projekcijo enega celovečernega in dveh ali treh amaterskih filmov.

Ob 18. obletnici oddelka torej lahko ugotovimo, da ta še vedno deluje in da vsestranska prizadevanja mentorjev in pedagogov niso bila zaman. O uspešnosti dela pa se mi zdi, da še bolj kot razne nagrade in priznanja, pričajo ugodne reakcije naših vrstnikov na projekcijah, kar je sicer pri takih predstavitev, žal, redkost.

Tomi Gračanin

srečanja Izumitelj filmskega trika

ob obisku
Méliésove vnukinje
v Ljubljani

V dokaj kratkem času smo imeli v Ljubljani dva obiska filmskih ljudi iz Francije: najprej je bil tu mlajši avtor Alain Fleischer, ki mu je sledila vnukinja samega pionirja francoske kinematografije Georgesae Méliésa — MADELEINE MALTHÉTE-MÉLIÉS, ki jo je spremljal pianist ALBERT LÉVY. Če preskočimo "nezgodo" z ljubljansko dvorano Jugoslovanske kinoteke (torej preskočimo tako, da jo le omenimo), kjer niso "nič vedeli" o nekakšni projekciji Méliés-ovih filmov (čeprav je bilo baje vse dogovorjeno), je treba opozoriti na dovolj zanimivo srečanje na AGRFT, kjer se je nekaj študentov zabavalo ob gledanju zgodnjih filmskih pravljic in nato ob poslušanju pogovora njihovih profesorjev (predvsem virtuoznega Matjaža Klopčiča) z Méliésovo vnukinjo. Iz tega pogovora, dopolnjene-

ga še z mojim bolj novinarskim intervjujem, povzemam nekaj podatkov o "izumitelju filmske umetnosti" in dejavnosti njegove vnukinje.

Madeleine Malthête-Méliès je prežvela z dedom svoje otroštvo (vse do 15. leta oziroma do Mélièsove smrti leta 1938), vendar ga je v tem času veliko bolje poznala kot trgovca z igračkami, ker je Méliès z molkom prikrival grenki spomin na svojo filmsko dejavnost, na katero so tedaj tudi v Franciji že pozabili. Ponovno so ga odkrili šele leta 1928, ko ga je na železniški postaji slučajno srečal urednik nekega pariškega filmskega časopisa in nato poskrbel, da so o njem pisali še drugi časopisi (*Revue du cinéma* mu je posvetila tematsko številko), dokler ni bila v dvorani Pleyel retrospektiva nekaterih Mélièsovih filmov. Tri leta kasneje je Louis Lumière izročil Mélièsu križec legije časti in ga pozdravil kot "ustvarjalca filmskega spektakla".

Od kod torej ta Mélièsov molk o lastni filmski dejavnosti in takorekoč njena "nacionalna" pozaba? Kot navaja Sadoul v svoji monografiji o Mélièsu in kot nam je potrdila Madeleine Malthête-Méliès, je Méliès v bistvu pokopal razvoj nemege filma in z njim povezan nastanek velikih distributerjev in producentov. Mélièsov problem je bil v tem, da je vztrajal pri svojem filmskem principu, temelječem na gledališki mizansceni, predvsem pa na pravljico-fantazijskem dogajanju, in je bil povsem nedovzetan za spremembe v nemem filmu, ki je tedaj počel že vse kaj drugega: takrat so triumfirali italijanski zgodovinski spektakli (npr. *Quo vadis*, 1912, *Enrica Guazzonija*), Feuilladeove serije o Fantomasu, Linderjeve burleske, danska zvezda Asta Nielsen itn. Méliès je v letih 1896—1913 posnel okoli 500 filmov (dolgih od ene do 20 in več minut), vendar so bili vsi bolj ali manj enaki, kolikor so seveda temeljili na istem principu. Svoj delež pa je prispeval tudi Pathéjev režiser Ferdinand Zecca, ki je iz vseh filmov, ki jih je Méliès posnel za Pathéja, izrezal najboljše "tableauje", kar je prispevalo k slabi prodaji njegovih filmov. Sam Pathé ni kaj dosti poslušal Mélièsovih pritožb, ampak je celo terjal povračilo za izgubo z njegovimi filmi, zaradi česar je moral Méliès prodati svoj filmski studio, s

čimer je bilo tudi konec njegove filmske kariere.

Kariere (sicer ne tako kratke — sedemnajstletne), ki se je začela pravzaprav na isti dan, ko je v indijskem salonu lokala Grand Café oče Lumière demonstiral kinematograf svojih sinov in je gledališki iluzionist in roko-hitrec Georges Méliès stopil k njemu s ponudbo, da bi to iznajdbo odkupil. Oče Lumière mu je ni hotel prodati, nakar je Méliès na osnovi bioskopa (projektorja) s pomočjo nekega mehanika skonstruiral grobo kamero in z njo posnel svoj prvi film (*Igra s kartami*) in isto leto (1896) še 80 kratkih. Zgodovina kinematografije bo še potrdila, kako pomembno in odločilno je bilo, da je dobil filmsko kamero v roke prav iluzionist, ki mu dolguje film nekaj osnovnih trikov. Morda bi bilo tu zanimivo omeniti, da je Méliès odkril filmske trike, da bi z njimi zamašil luknje v menjavanju gledaliških prizorov, vendar je bolj pomembno to, da gre tu ravno za iluzionistično gledališče, kjer se dogaja vse mogoče, ali bolje, vse, kar je mogoče le v pravljicah, sanjarijah in fantazijah, ki nudijo priložnost za fantastične dekore, še največkrat pa za čudovite domisljice, kratke in učinkovite, ki črpa jo moč iz raznih metamorfoz oseb in stvari (zato seveda ni naključje, če je bil hudič kot mojster preobrazb najpogostejši junak v Mélièsovih filmih). Na tem iluzionističnem ozadju temelji ves Mélièsov filmski izum: ko si je izmišljal gledališke prizore (imenoval jih je "tableauje"), je eksperimental s filmsko tehniko (oziroma s kamero in njeno ročico) ter pri tem "slučajno" odkril tudi trik, ki bo ključ za vse prizore s preobrazbami — to je enostavni zastoj snemanja: snemanje je za Mélièsu pomenilo vrtni ročico kamere, ki je bila sama zmeraj negibna (postavljena v nepremični razdalji gledališkega gledalca), ker pa se je dalo to ročico kadarkoli ustaviti, se je v času tega zastoja lahko zamenjal predmet snemanja. Seveda ni težko uganiti, kaj se je zgodilo pri projekciji: prvotni predmet snemanja se je v nizanju filmskih sličic spremenil v drugega. S tem trikom je Méliès uganjal prave čudeže metamorfoz, med katerimi je bila še najbolj mila oblika transformacija doktorja Fausta v mladega kavalirja (ves problem je bil v tem, da je novi objekt zasedel natanko isto držo in mesto kot prejšnji). Seveda pa je treba še

omeniti nekaj veliko pomembnejših in težjih trikov: Méliès je prvi uporabil preliv (prehod med dvema kadroma, tako da prva slika zdrzne pod drugo), zatemnitev, optično masko/proti-masko (ki omogoča dve sliki v istem kadru) in pobarvan film (seveda ročno pobarvan, sličico za sličico, pri čemer so Mélièsu pomagale 12-letne deklice). Po vsem tem se prav lepo sliši Sadoulova izjava, da je bil Méliès "duhovitež, ki ga je zabavalo, če nas je z ironičnim čudežem svojih trikov pripravil do tega, da verjamemo karkoli".

Méliès je sam skrbel za "distribucijo" svojih filmov, njegovi glavni odjemalci pa so bili francoski in angleški sejmi (seveda je treba omeniti še gostilne in druga zabavišča, kjer je postopalo "ljudstvo", medtem ko je — po besedah Madeleine Malthête-Méliès — meščanstvo raje počakalo, da so odprli kinodvorane. Toda svoj prvi sloves in pravi prodor v mednarodno trgovino s filmi je doživel šele s filmom *Potovanje na Luno* (1902), ki so ga na veliko kopirali in na svojo roko prodajali tudi ameriški distributerji in producenti (Edison, Lubin, Biograph). Méliès je potem v New Yorku odprl svojo podjetnico, ki jo je vodil njegov brat Gaston (znan tudi po tem, da je pričel snemati vesterne); toda ne le v ZDA, svojega zastopnika je imel Méliès tudi na jugoslovanskih tleh oziroma v Bitoli in njeni okolici, kjer je vrtil njegove filme Milton Manaki.

Méliès je imel lepo navado, da je vodil katalog z naslovi svojih filmov: zahvaljujoč temu se je do danes ohranil vsaj seznam naslovov, kajti večina filmov je izgubljena. Nekaj jih je zaradi bridkih izkušenj uničil Méliès sam, drugi pa so se porazgubili po sejmi. Ko se je potem Madeleine Malthête-Méliès odločila, da bo skušala odkriti in zbrati dedove filme, je dala najprej oglas v glasilu francoskih sejmarjev, kjer jih je zaprosila, naj malo pogledajo po svojih podstrešjih. Vendar je dobila največ filmov iz ZDA in Velike Britanije; do Mélièsove stoletnice (leta 1961) jih je zbrala okoli 60, danes pa jih ima skupno 150. Kot mi je omenila, je imela velike težave pri identifikaciji filmov, ki so bili brez naslovov — pomagala si je ravno s katalogi, kjer je Méliès beležil tudi krajše povzetke scenarijev.

Na AGRFT (in potem še v francoskem kulturnem centru in v "Maximu") je spremljal predvajanje Mélièsovih filmov pianist Albert Lévy, ki ga je pred štirimi leti prav odkritje teh filmov navdušilo za izvajanje in komponiranje glasbene spremljave nemih filmov; zdaj je to prakso uvedel tudi v francosko kinoteko, ki je — "škandalozno" — do nedavnega "nemo" predvajala neme filme, čeprav na sejmi in v gostilnah ni bila taka navada — tam je bila ne le glasbena spremljava, temveč je bil zmeraj zraven tudi "komentator", ki si je izmišljal dialoge in improvizirano dopolnjeval filmsko dogajanje. Lévy meni, da nikakor ne drži, da je Méliès delal gledališke filme — zanj so predvsem glasbeni filmi, ki s svojim igrivim ritmom naravnost vabijo h glasbeni spremljavi. Njegova spremljava se izvaja v improvizacijah, ki se poigravajo z referencami na moderno in klasično glasbo, da bi ujele in oživile humornost Mélièsovih burlesk.

Na AGRFT smo videli štiri Mélièsove filme: *Potovanje na Luno*, *Človek-orkester*, *Halucinacije barona Münchausna* in *Hudičeve fantazije*.

Tu bi rad predložil le nekaj splošnih opazk, ki se zavzemajo za modernost teh filmov: predvsem sta tu kraj in čas dogajanja prikazana kot falsifikacija "pravega", kot fikcija, ki s prstom kaže nase in se razvije v absurdno igro reprezentacije, ki se daje kot čisti učinek trika. Imaginarno ima popolno avtonomijo in si privoščijo poljubnost prizorov, ki se verizijo v nešetih površinah sanjskega zrcala (npr. v *Halucinacijah barona Münchausna*). Pri tem ima trik odločilno vlogo in postane sam predmet reprezentacije, da bi jo tako manifestiral v njeni "igralni" naravi. S to igrivostjo se mélièsovski film docela zapiše ugodju, od tod tudi repetitivnost njegovih filmskih postopkov, ki zmeraj težijo k istemu — ugodju igre. Tako se zdi, da je ravno ugodje narekovalo zaprt prostor gledališkega prizora, ker si je želelo karvarovati svojo igro — v kletko prizora sicer pogosto vdirajo nove figure (kot da bi bile skrite v rezervi odsotnega prostora), vendar je njihov nastop posredovan prav s triki (npr. dvojno dno dekora), ki so nosilci vse igre.

**Ni več
velike teorije**
pogovor
z Alainom Fleischerjem

Februarja se je na povabilo dveh kulturnih centrov — študentskega in francoskega — mudil v Ljubljani francoski režiser ALAIN FLEISCHER, ki je predstavil svoj celovečerni film *Zoo zéro* (kdor bi rad prevod, si naj misli živalski vrt in zraven nulo) v Pionirskem domu (ker v ljubljanskem živalskem vrtu nimajo kina, v Cankarjevem domu pa imajo kino, vendar ne marajo živali) ter kratki film *Réglement* (Uredba) in nekaj diapozitivov v ŠKUC. Tam je naletel na zvesto škucovsko publiko in se zadržal z njo v krajšem pogovoru, v katerem je izrazil svoje iskreno obžalovanje, da jim ne more pokazati še enega svojega filma *Dedans, dehors* (Noter, ven), ker je direktor francoskega kulturnega centra v Zagrebu menil, da ni primeren za jugoslovansko publiko (Fleischer je namreč pred Ljubljano obiskal Zagreb, kamor ga je povabil tamkajšnji študentski kulturni center).

Z Jožetom Dolmarkom sva ga srečala na cesti, kot se spodobi pri vsakem pravem naključju. Spremljal ga je direktor francoskega kulturnega centra Jean-Claude Cancel, ki nama ga je predstavil. Čeprav malo osupla, sva v hipu zaslutila, da gre zdaj za ugled ljubljanskih cinefilov in še posebej lepe revije *Ekran*, ter sva Alaina Fleischerja zaprosila za intervju; kajpada povsem improviziran intervju in razen tega brez pomoči magnetofona, zato njegovih izjav ni treba vzeti preveč dobesedno. Pred tem pa še nekaj predstavitev besed: Alain Fleischer predava na filmskem oddelku univerze v Nanteru in pripravlja doktorat iz semiologije pri Greimasu; posnel je dva (že omenjena) celovečerna filma in več kratkih.

Najina previdno splošna vprašanja so se za začetek nanašala na problem mladega francoskega filma in na sistem njegove produkcije.

Fleischer: "Mladi francoski film nastaja v produkciji

'avance sur recette' (kar bi pomenilo: "predujem na izkupiček", gre pa za obliko državne podpore mladim avtorjem), z vsemi težavami, povezanimi s tem sistemom, ki jih dovolj dobro poznam, ker sem v tej produkciji posnel *Zoo zéro*. Glavni problem tega sistema je v tem, da producento ne vzdrži množice projektov: na mesec sprejmejo okoli 40 scenarijev, od katerih pa lahko največ dvema zagotovijo filmsko realizacijo, pri čemer se višina vloženi sredstev ravnajo po zahtevnosti projekta, predvsem pa po njegovi donosnosti. In tu nastopijo glavne težave, ker ti filmi težko pridejo v distribucijo — če v produkciji 'avance sur recette' posnamejo letno npr. 15 filmov (od 30 načrtovanih), jih največ deset pride v distribucijo, ki si jo lastijo veliki monopoli Gaumont, Para France in U.G.C. (distribucija, ki jo je država prevzela od Pathéja). Ti distributerji prevzemajo le komercialne filme in filme etabliranih režiserjev, medtem ko znajo mladim avtorjem hudo zagreniti usodo: če mladi režiser ne uspe dobiti velikega distributerja ali če se v njegovem omrežju slabo odreže, dobi "slabo ocenjo" in lahko računa samo še na zaprta vrata. In situacija je še toliko hujša, ker je v Franciji zmeraj manj privatnih distributerjev oziroma jih je zmeraj več na robu propada."

"V Franciji so zelo kritični do mladega filma, češ da kvarijo ugled francoske kinematografije v svetu. Menim, da to ni toliko zasluga mladega filma, marveč ravno francoske producentke in distributerske politike, kajti verjetno ni danes v nobeni drugi kinematografiji tolike raznolikosti, kot jo premore mladi film, ki ga nekateri že imenujejo 'novi novi val'. V splošnem so v njem še najbolj opazne realistične in naturalistične preokupacije, ker me pa že vprašujete za moja nagnjenja, bi med mladimi avtorji omenil Chantal Akerman, Benoita Jacquot



Alain Fleischer

in Raoula Ruiza, medtem ko od starejših še zmeraj kaj pričakujem od Jacquesa Rivetta in J.-L. Godarda. Menim, da je to generacija, ki je ostala zvesta svojim načrtom."

Potem naju je zanimalo, če je prodor mladega francoskega filma morda povezan s poučevanjem filma na univerzi.

Fleischer: "Menim, da mladi avtorski film ni izšel iz visokošolskega filmskega študija, že zato ne, ker v Franciji ni več velikih filmskih šol. Na primer IDHEC, ki je užival sloves najbolj razvpite šole, je danes prava katastrofa — tu ni več nobenih pravih predavanj in nikakršne prakse, saj posnamejo študenti komaj kakšen film na leto. Čeprav obstaja še vrsta akademij in podobnih šol, se na njih ni mogoče naučiti kaj več kot obvladovanja filmske obrti."

Toda na univerzi vendarle dovolj dobro uspeva filmska teorija.

Fleischer: "Ne bi rekel. Semiologija filma, ki je bila zadnja leta najbolj prodorna, je po mojem danes v slepi ulici. Išče izhod v navezavi na psihoanalizo, vendar je po mojem to filmu zunanji pristop. Tvegati bi trditev, da je konec terorizma velike teorije."

Midva pa kar trmasto vztrajava in vprašava, če je teoretsko delo kaj vplivalo na njegovo praktično filmsko dejavnost.

Fleischer: "Za svoje semiološke študije lahko rečem, da so mi izredno koristile zlasti pri raziskovanju filmske forme. Pri tem sem se veliko spiralo tudi na slikarske razstave in sodeloval s slikarjem Boltanskim."

Na koncu sva se še spomnila na vprašanje o kritiki.

Fleischer: "Dnevna kritika — tudi v tistih časopisih, ki se jim pripisuje največji ugled (npr. *Le Monde*) — je povsem zanič, pri čemer je najbolj porazno to, da je vplivna, kar recimo ne velja za specializirane revije: *Cahiers du cinéma* ima nedvomno velik mednarodni ugled, toda doma jo slabo poznajo (razen seveda v ožjih krogih). Bolj nakladne in znane so tiste revije, ki imajo zaledje v filmskih klubih (npr. *Cinéma* ali *Image et son*). Rad bi pa opozoril na vse premalo znano, vendar pomembno revijo *Ca cinéma*, ki izhaja pri založbi Albatros."

Zdenko Vrdovec

**prireditve
Hitchcock
v Novi Gorici**

V okviru ciklusa starejših, kinotečnih filmov, oziroma novejših filmov, ki niso v rednem distributerskem programu, nadaljujejo novogoriški filmski ljubitelji z v lanskem letu začeto filmsko manifestacijo pod nazivom "Mojstri ekrana". V mesecu marcu (13.—15. in 20.—22) so predstavili izbor filmov režiserja Alfreda Hitchcocka. O samosvojem mojstru navajamo zapis Francoisa Truffauta, objavljenega v publikaciji, ki je spremljala prireditve "Mojstri ekrana" v Novi Gorici.

Kariera Alfreda Hitchcocka dokazuje, da je neki režiser lahko uspešen in obenem zvest sam sebi, če izbrane teme obravnava na svojski način, uresniči svoje načrte in ga pri tem vsi razumejo.

The Lady vanishes, Notorious, Rear Window bi zadostovali vsakemu režiserju za to, da postane slaven. Tudi če dodamo The Thirty-nine steps, Rebecca, Suspicion, Shadow of a doubt, Strangers on a train, The Man who knew too much, Vertigo, North by northwest, Psycho, The Birds, Marnie, smo našli le četrtno izborne filmografije, najbogatejše in najpopolnejše od vseh filmografij režiserjev, ki so začeli oziroma debitali v dvajsetih letih, se pravi v času nemega filma.

Za razliko od drugih velikih in slavnih režiserjev, kot so Chaplin, Lubitsch, John Ford, je treba reči, da Hitchcockovo sporočilo ni humanistično, ne dovoli nam, da bi vzljubili simpatične osebnosti, postavljene v situacije, ki jih valorizirajo. Občutja simpatije in veljave so lahko znani le tistemu, ki se sprejme tak kot je, to pa, po mojem mnenju, ne drži za Hitchcocka, ki mu je film pomenil zatočišče. Kar hoče, da bi občutili, je negotovost, strah, olajšanje, včasih sočutje. Nekdo je ubijal in kako ga bodo ujeli, ste videli v Shadow of a doubt, Stage fright, Dial M for murder, Psycho, Fernzy. Nekoga so

obdolžili za zločin, ki ga ni storil; kako bodo odkrili, da je nedolžen, pa ste videli v *Thirty-nine steps*, *I confess*, *The Wrong man*, *North by northwest*. Vsi ti zapleti, ki se zgodijo in razrešijo, ne da bi se vanje vmešavala socialna ali politična realnost našega časa, bi ostali neopaženi v zgodovini filma, če ne bi bili genialno posneti. Režiser se ne zadovolji s svojo učinkovitostjo scen, ampak jim s pomočjo stilizacije da simbolični pomen. Pomen boja med videzom življenja in nečednega okoriščanja z njim.

Če naj opišem to postavitev, ki dela Hitchcocka tako superiornega nad večino cineastov, lahko rečemo, da gre pri njem bolj za filmsko govorico kot pa za slog. Hollywoodski režiserji skoraj vsi gradijo sekvenco, kot da bi bil filmski prostor gledališki oder. igralci zapolnjujejo sceno, se gibljejo, govorijo in kamera jih snema. Nato se režiser odloči, da bo posnel več kadrov od blizu in nekaj prvih planov različnih igralcev. Vsak stavek dialoga je "pokrit", se pravi posnet in zopet posnet, tudi šestnajst ali dvajsetkrat, pod različnimi koti. Potem pa v montirni mesecih zmontira ves ta material. Ves čas se trudi, da bi mu dal ritem, vendar mu navadno ne uspe, da bi skrtil gledališkost dela. To obliko filma Hitchcock zaničljivo imenuje "fotografiranje ljudi, ki govorijo". Prav temu pa se je upiral od svojega prvega filma dalje.

V Hitchcockovski filmski govorici ima suspenz važno vlogo. Suspenz ni, kot prepogosto mislijo, manipulacija s prikazovanjem nasilja, ampak je podaljšano trajanje, pričakovanje, poudarjanje vsega, kar povzroči, da nam začne srce hitreje biti, Suspenz je sestavljen izključno s pomočjo vidnih elementov in filmi kot *Dial M for murder* ali *The Trouble with Harry* so dober zgled za "suspenz dialoga".

Kar loči Hitchcockov slog od sloga drugih velikih cineastov, kot sta Fritz Lang ali Howard Hawks, od prikazovanja nasilja, je osebni odnos do vsega, kar posname. O tem se prepričamo, če gledamo njegovo delo: slog cineasta se spozna po tem, katere elemente pripovedi poudari bolj kot druge. Ta pojav bi lahko opisali s pomočjo nekoliko preoblikovanega pregovora: "Povej mi,

kaj nekoliko predolgo snemaš in povem ti, kdo si."

Hitchcockova filmska postavitev zavrača zgolj registracijo dogodkov in uporablja filmsko govorico. Bistvo te govorice je, da izpostavi neko osebo in z njenimi očmi pokaže dogajanje (ki ga bomo občutili mi, gledalci). Ta oseba bo ves čas snemana v obraz in bo v prvem planu, tako da se bomo z njo poistovetili. Kamera ne bo šla za njo, ampak pred njo. V sliki bo ves čas ohranjala enako velikost osebe in ko bo odkrila kaj nenavadnega, se bo nekoliko predolgo pomudila na njenem obrazu, da bi tako pritegnila naše zanimanje. Ko bo to osebo strah, bo strah tudi nas; ko bo občutila olajšanje, bomo tudi mi olajšani, toda... ne pred koncem filma! V zapletenem prizoru se bo pogled na stvar lahko spremenil in v tem primeru bomo naša čustva prenesli z ene osebe na drugo. Za Hitchcocka je pomembno predvsem to, da nas, gledalce, pritegne v svojo pripoved in da dogajanja nikakor ne spusti v močvirje dokumentarne objektivnosti niti v puščave neurejene reportaže. Dokumentarni film in reportažo ima Hitchcock namreč za dva dedna sovražnika igranega filma.

Hitchcock je že na začetku svoje kariere spoznal, da bremo časopis z očmi in z glavo, da bremo roman z očmi in s srcem in da mora biti film gledan tako, kot bi brali roman. Način, da pripovedujemo zgodbo glede na neki določen pogled na



Alfred Hitchcock, *Sum*, 1941

svet, je znan pisecm romanov od Henryja Jamesa do Marcela Prousta, vendar pa so ga cineasti zelo zanemarjali. Tudi tisti, ki so dobili celo kolekcijo oskarjev, medtem ko so Notorious, *Rear Window* in *Psycho* navduševali svetovno filmsko publiko, ne da bi jih kritiki ali žirija katerega od festivalov opazili. Na srečo je Hitchcock še naprej prepričan v pravilnost svojega početja, vsako leto gledalcem podaril novo mojstrovino.

Čeprav star kritik, sem se tudi sam kdaj pa kdaj ujel v dvoumnost tega poklica, tj. v primerjanju literature in filma. Pri tem pa nas dogajanje v filmu sili, da ga kot Orson Welles primerjamo s "trakom sanj", da govorimo o njem s termini glasbene umetnosti. Mislim, da bi se tudi Fellini v tem strinjal z mano.

Pri Hitchcocku torej ne gre za to, da bi nas česa učil in nas spreobrnil, gre za to, da nas pritegne in nas drži v pesti, da nam zastane dih in predvsem, da čustveno sodelujemo v filmskem dogajanju. Prav tako kot dirigent, ki vodi svoje godbenike in "prehiteva" simfonijo, katere vsaka nota, vsak akord, vsak vzdih ali molk so predvideni v partituri.

Mladi režiserji, ki so bolj nadarjeni kot njihovi predhodniki iz tridesetih let, so razumeli to obliko filmske govorice in so jo, boljše ali slabše, privzeli. Novi ameriški cineasti so "otroci" Hitchcocka. Vendar se hitro prepričamo, da jim manjka, kar je bistveno za hitchcockovski slog: občutljivost, emotivnost, doživljanje strahu, intimno in globoko zaznavanje posnetih občutij.

Mladi Hitchcockovi posnemovalci lahko na primer prav tako dobro posnamejo letalo iz *North by northwest*, ko pikira na Caryja Granta, ki se skriva v polju koroze, ne znajo pa posneti tesnobe Clauda Rainsa, ko gre v Notoriousu iskat zatočišča k svoji materi: "Mama, poročil sem se z ameriškim vohonom!" Lahko tudi posnamejo sceno koncerta v *Albert Hallu* iz filma *The Man who knew too much*, ne morejo pa posneti trzanja ramen Joan Fontaine, ki se v *Rebeci* zdrzne ob vsakem prihodu gospe Danvers v njeno bližino.

Francois Truffaut
(*Rim*, 1980)

priredivte Carl T. Dreyer v Kinoteki

Po izteku retrospektive filmov Roberta Bressona so Društvo slovenskih filmskih delavcev, revija *Ekran* in Jugoslovanska kinoteka — dvorana v Ljubljani — pripravili cikel filmov režiserja Carla T. Dreyerja (1889 — 1968).

Od druge polovice februarja do maja, smo imeli priliko spremljati naslednje Dreyerjeve filme: *Predsednik* (Preasident), Danska 1919; *Listi iz Satanove knjige* (Blade of Satans Bog), Danska 1920; *Ljubite svojega bližnjega* (Die Gezeicneten), Nemčija 1922; *Mihael*, Nemčija 1924; *Spoštuj svojo ženo* (Du Skal aere din Hustru), Danska 1925; *Trpljenje device Orleanske* (La Passion de Jeanne d'Arc), Francija 1928; *Vampir* (Vampyr), Francija/Nemčija 1932; *Dan jeze* (Vredens Dag), Danska 1943; *Ujela sta trajekt* (De Naede Fargen), Danska 1948 in *Gertrud*, Danska 1964.

mš



Carl Dreyer, *Dan jeze*, 1943

prireditve
Perspektive
francoskega filma

Ljubljana,
19. — 24. marec 1981

Francoski kulturni center v Ljubljani je v želji, da bi nas seznanil z delčkom francoske filmske produkcije v zadnjih treh letih, omogočil ogled petih filmov. Filmi so bili iz paketa, ki ga je pripravilo francosko ministrstvo za kulturo za Jugoslavijo, tako da je bilo mogoče podoben spored videti tudi v Zagrebu in Beogradu. Končni izbor filmov so opravili sodelavci DSFD in revije Ekran. Kljub temu, da je bil film *Baco, drugi breg* že predvajan na televiziji, so se zanj odločili zaradi prisotnosti režiserja Jacquesa Champreuxa.

Sicer pa smo v projekcijski dvorani Viba filma videli naslednje filme:

Mais ou et donc Ornica?, režija Bertrand van Effenterre (1979), *L'oeil du maître* (Gospodarjevo oko), režija Stéphane Kurc (1979), *Felicité*, režija Christine Pascal (1979), *La memoire courte* (Slab spomin), režija Eduardo de Gregorio (1979)* in *Baco, l'autre rive* (Baco, drugi breg), režija Jacques Champreux (1978).

* O filmu je pisal Zdene Vrdovec v Ekranu št. 5—6, XVI (1979) (Cannes 1979)

Nathalie Baye v filmu

Kratek spomin Eduarda de Grégoria



prireditve
Dnevi
avstralskega filma
v Jugoslaviji

14. do 23. april 1981

V okviru *Dnevov avstralskega filma v Jugoslaviji, ki jih je priredil Interfilm festival, smo imeli priložnost spremljati novejšo avstralsko kinematografijo* (v Beogradu, Zagrebu, Kranju, Novam Sadu, Sarajevu, Skopju in Ljubljani) — in sicer celovečerne filme: *Breaker Morant* (prestopnik Morant), *Long Weekend* (Dolgi vikend), *Palm Beach*, *Manganinnie*, *Picnic at Hanging Rock* (Piknik pri Hanging Rocku), *Devil's Playground* (Vražja igra) in kratke filme: *Leisure* (Prosti čas), *Flamingo Park*, *Saturday* (Sobota), *The Land my Mother* (Zemlja — mati), *Pussy Pumps Up in High Country* (Visoka dežela). V Cankarjevem domu v Ljubljani je bil 17. aprila na sporedu film *Prestopnik Morant* in kratki film *Leisure*, 18. aprila pa *Piknik pri Hanging Rocku* in kratki *Pussy Pumps up*, televizija pa je v okviru Tedna avstralske kinematografije predvajala kratki film *Franklin River Journey* (Potovanje po reki F.) in celovečerni *The Reef* (Koralni greben).

Pojav in razvoj "novega avstralskega filma" v zadnjih desetih letih je nedvomno dogodek posebne vrste. Dejansko umirajoča filmska industrija se je nenadoma prebudila iz več kot štiridesetletnega mirovanja in si skuša poiskati avtonomen prostor svojega delovanja zlasti doma. K tej novi definiciji avstralskega filma je bistveno prispevala odločitev vlade, da pripomore v financiranju filmske proizvodnje, stimulira publiko za domači film in vzpostavi možnosti za njihova medsebojna srečanja. Znotraj teh prizadevanj je prišlo tudi do ustanovitve Nacionalne filmske šole, Avstralskega filmskega instituta, filmske revije "Cinema Papers" in teoretičnega časopisa "The Australian Journal of Screen Theory". V novih pogojih dela so zrasli talentirani režiserji (Peter Weir, Fred Schepisi, Ken Hannam, Bruce Beresford, Michael Thornhill, Donald Crombie, Tim Burstall ...), plodni scenaristi (Joan Long,

David Williamson, Cliff Green in John Dingwall), obetajoči igralci (Helen Morse, Jack Thompson in Barry Humphries), dobri snemalci (Tom Cowan) in nekaj pronicljivih kritikov (Andrew Pike, Sylvia Lawson, John Tulloch).

Obnova avstralskega filma je v marsičem programsko usmerjena in je kot taka v tem trenutku predvsem procesualne narave. "Vrniti se k pravam stvarim!", je stavek, ki ga avstralski filmski delavci pogosto izrekajo in pri tem mislijo na sijajno nemo obdobje, ko so Raymond Longford, Tal Ordell in Franklyn Barrett s svojimi preprostimi "neorealističnimi" zgodbami postavili film v izraziti socialno-zgodovinski kontekst mimo vsakršne politične in kulturne apatije bivše kazenske kolonije. Visoko zastavljen cilj ob izteku nemega obdobja ni nadaljeval nihče celih štirideset let in "zgodbica" avstralskega filma se v tem vklaplja v zgodbo Hollywooda, njegovih filmskih stilov in struktur, ki v tem primeru kažejo na specifično kolonialno kapitalizacijo in na nekaj kolonialnega odpora.

Tako se prizadevanja sodobnega avstralskega filma gibljejo k vzpostavitvi takšnega filmskega diskurza, ki sicer upošteva post-kolonialne pogoje proizvodnje kot osnovne zgodovinske determinante (dominacija Hollywooda je pač v anglosaksonskem svetu očitno dejstvo), ki pa jih vendar hoče spreminjati v odnosu do lastnih prepričanj o temah, stilu in avtorstvu. Gre torej za iskanje lastne poti znotraj "dogovorjene" igre, za zavesten napor, ki ga v preteklih desetletjih nista zmogla vodilna "domača" producenta: Efftee v Melbourneu in Cinesound v Sidneyu navzlic dobrim režiserjem, kot so bili vsaj Ken Hall, Charles Chauvel in Cecil Holmes. Vprašanje, ki se danes postavlja pred avstralske filmske delavce in mednarodno filmsko javnost, ki je seznanjena z začetnimi uspehi obnove nji-

hove kinematografije je predvsem v tem, ali bodo uspeli premagati dolgoletno kolektivno amnezijo in kreativno nadaljevati z delom, ki si ga je tako smelo zastavil avstralski film pred petdesetimi ali šestdesetimi leti, ko se je dobro odprl do socialnih bitnosti svoje družbe, njenih mitov, travm okoli "nacionalnosti" ... Če novi avstralski film ne bo zmožal izpeljati te zaželjene poti, potem bi se na žalost (tudi našo) vrnil na pozicije izpred štiridesetih let, na začetke svojega zvočnega filma, ko je z neko posebno zgrešeno zavestjo začel pripovedovati zgodbi o nekakšni "avstralskosti", eksotiki domorodcev in njihovega "pravega" življenja nasproti kapitalistični urbanizaciji velikih mest, ne zavedajoč se, da so za to bolj poklicani antropologi, kakor režiserji igranih filmov.

Z upanjem, da bo novi avstralski film zmožal pot, ki si jo je začrtal in v katero verjamemo tudi njegovi gledalci v Jugoslaviji, nam prvo celovitejše srečanje z njimi pomeni več od običajnega dogodka.

Jože Dolmark

Filmska slika
v nevarnosti

O problemu razbarvanja filmskega traku, "Fade Out" ali izginjanju barv, ki zadnje čase vse bolj skrbi filmske delavce, je v javnosti prvi spregovoril režiser Martin Scorsese. Poslal je petico "največjim proizvajalcem filmskega traku na svetu", *Eastman Kodaku* z več kot dvesto podpisanih režiserjev, igralcev, direktorjev fotografije in kritikov, z zahtevo, da se "prepreči propadanje filmov, ki so trenutno v pripravi in da se reši (kar se sploh še rešiti da) filme starejše proizvodnje". V znak protesta je Scorsese vrtil svoj zadnji film *Raging Bull* v črno-beli tehniki. "Sedem let sem rabil, da sem našel 35 mm kopijo Viscontijevega filma *Il Gattopardo* (Leopard). In je roza. Roza leopard".

V resnici je ta problem zastrašujoč. Kinotečni arhivi-



Piknik pri Hanging Rocku, 1976

sti z grozo ugotavljajo posledice te "epidemije": originalni negativ *Gate of hell* (Ygokuman) režiserja Kinugasa se je do te mere razbarval, da ga ni mogoče več kopirati; filmu *Potovanje okoli sveta v 80 dneh*, dobitniku oscarja 1956, manjka na enem kolutu originalnega negativa pomembna barva, tako da so za preslikavo uporabili negativ bolje ohranjene kopije. Filmi, za katere večina misli, da so spravljeni v neke vrste hollywoodskem raju, v resnici propadajo — in to ne le tisti iz petdesetih ali šestdesetih let, temveč bledijo tudi novejši filmi; *Jaws* (Žrelo) Steva Spilberga npr. "Po petih letih — piše Spielberg Scorseseju — "modra izgublja barvo morja, medtem ko postaja kri, ki se izliva iz ust Roberta Shawa, temno rdeča".

Za vzrok te 'bolezni', ki grozi filmskim arhivom vsega sveta, navajajo proizvajalce filmskega traku — *Eastmancolor* in neustrezne načine shranjevanja filmov. V petdesetih letih je *Technicolor*, kjer so uporabljali dražji, a bolj zanesljiv način proizvodnje in razvijanja filmskega traku s prepeljavitvijo, prestopil k *Eastmancolorju*, kar je bilo, kot kaže, usodno: manj obstojne barve ostanejo z novo tehniko nespremenjene le nekaj let. In kot poroča *Variety*, je najbolj smešno to, da je "edini preživeli način proizvodnje s prepeljavitvijo danes v Pekingu, kjer je leta 1970 *Technicolor* ustanovil podružnico, tako da danes lahko le Kitajska jamči za dober filmski trak."

Ukrepi: raziskovanje in razvijanje novih tehnologij z boljšo prepeljavitvijo filmskega traku, ali pa vsaj podobno tisti, ki jo je uporabljal *Technicolor*. Nadalje bo potrebno poskrbeti za nove načine in oblike shranjevanja oziroma skladiščenja filmov. Poleg tega se podpisniki peticije zavzemajo, da bi 'reševali' vse in ne le nekatere filme, brez kakršnihkoli komisij, ki bi odločale ali imajo prioriteto TV serijalke ali filmi, ki so bili nagajani na festivalih. "Ali je film dober ali ne", pravi Scorsese, "je včasih videti šele sčasoma". Če bo mogoče!

mš

Rokenroler, en dva tri

Niti besede ne rečem več čez beograjsko TV — samo še z zavistjo jo gledam. Na srečo imamo ljubljanski drugi spored, ki nam nekaj tega posreduje.

Rokenroler je oddaja beograjske novovalovske in punk glasbe. Človek ne bi verjel, da je narejena doma — videografski tehniki obvladajo svoj posel, glasba je dobra in sploh se zdi, da so njeni stvarniki resno mislili. Tretja oddaja je bila na sporedu v sredo, 18. marca, in kakor ostali dve — in ostale podobne — pozno zvečer. Kljub temu se je moj televizor kar malo pokvaril, ko so idoli zapeli: hočem te fukat. Navajen je na slovenski program.

Tu ne gre le za "grde besede" in subverzijo pojma "mladinske kulture", temveč za vdor realitete, ki je Slovenci še dolgo ne bomo priznali. Sramežljiva ljubljanska Pop godba je ob Rokenrolerju kakor devica-začetnica, ki prosi izkušeno pocestnico za ogenj...

Beograjčani imajo brez dvoma več denarja, se pa tudi bolj potrudijo. Odlomek iz Rokenrolerja III z referenco na *Peklenško pomarančo* sem sicer videl že v neki drugi podobni oddaji RTB, a kdorkoli je to naredil, je očitno cineast. Pri nas pa delajo take oddaje, kakor da jih ne nameravajo spustiti v eter, temveč v zrak. Kakor da onesnažujejo okolje in ker to že morajo, naj vsaj slabo opravijo. Ti kakci opozarjajo, da ne gre samo za pomanjkanje denarja in da deficit v slovenski masovni kulturi — če je masovna kultura mesto, kjer se zbira množica — ni zgolj jama, ki bi jo napolnil kakšen Cankarjev dom, temveč že vsakozna posledica bojazljive kulturne politike, baby.

bl

dokumenti Zapis

sestanka sekcije
publicistov in kritikov
DSFD

29. januarja 1981

Prisotni:

Neva Mužič, Igor Košir, Matjaž Zajec, Milenko Vakanjac, Viktor Konjar, Marjan Maher, Stanka Godnič, Jože Dolmark, Brane Kovič, Franček Rudolf, Marijan Košir, Sašo Schrott, Mirjana Borčič, Vasco Pregelj, Tone Frelih, Zorica Kurent, Vladimir Koch, Rapa Šuklje

Dnevni red:

Razgovor o delu sekcije

V razpravi so sodelovali Viktor Konjar, Stanka Godnič, Sašo Schrott, Vladimir Koch, Marjan Maher, Milenko Vakanjac, Franček Rudolf, Vasco Pregelj, Neva Mužič, Mirjana Borčič.

Razprava o delu sekcije se je najprej razvila okoli dosežanje nedeljavnosti. Odziv na vabilo za sestanek, ki je sklican v dogovoru s predsednikom DSFD, dokazuje, da je med članstvom prisotna potreba po skupnem delovanju in da vzrok pasivnosti leži predvsem v pomanjkanju iniciative vodstva. Zato je potrebno delo sekcije oživiti, se dogovoriti o načinu delovanja in razviti program.

V zvezi s takšno zahtevo se je razpravljalo tudi o mestu sekcije v DSFD ter o Ekranu, ki bi lahko tudi združeval slovenske publiciste. V razpravi je bilo dognano, da je naloga Ekрана predvsem v povezovanju in združevanju slovenskih publicistov pri pisanju in akcijah revije. Sekcija pa je asociacija druge vrste, kjer se po svobodni volji združujejo publicisti pri reševanju nalog, ki presega kompetence revije. Tudi prisotnost publicistov v javnem dogajanju je lahko učinkovita znotraj delegatskega sistema, ki mora biti izpeljan preko DSFD. Potrebno pa je razdeliti vsebinske in organizacijske naloge Ekрана in društva.

V razpravi se je tudi izkristaliziralo mnenje, da je edina logična oblika delovanja sekcije znotraj DSFD, da je enotnost delovanja sekcije in društva nujna, ker se vsi borimo za uresničitev skupnih interesov. Vsako odvaja-

nje publicistov od ostalih filmskih delavcev je tudi gubljenje zavesti, da spadamo v isti krog in da skupaj odgovarjamo za dogajanja v slovenski kinematografiji. Zato je potrebno tudi začeti z dogovarjanjem s svobodnimi filmskimi delavci in jim dopovedati, da stoji sekcija za njimi. Publicisti morajo na vsak način biti integralni del DSFD, ker lahko le skupaj ustvarimo formacijo, ki zna v kritičnih trenutkih zbrati ljudi za pravočasno reševanje problemov.

Potreben je odkrit dialog med ustvarjalci in publicisti. Vse silnice, ki so majhne (DSFD, Ekran, RTV), je potrebno združevati v kritični situaciji v soočanju pogledov in skupnih akcijah.

DSFD naj bi bilo pobudnik za širjenje filmske kulture na Slovenskem in preseglo ozki cehovski interes. Tu sekcija lahko veliko stori, samo potrebno je formulirati jasna stališča in odnos do DSFD v celoti. Te potrebe obstajajo in so za člane sekcije več kot obveznost.

Vsa ta stališča je potrebno vključiti v konkretni program sekcije in društva. Pripravi naj se minimalni program sekcije, ki naj bi upošteval, da je:

- sekcija demokratična asociacija, v kateri je pluralizem idej vrhovna vrednota združevanja, ki določa tudi naše oblike sodelovanja z drugimi
- sekcija avtonomni del DSFD
- potrebna korektura statuta
- priprava programa določa vsebinske aspekte delovanja in pri tem ne zanemari teorije, ker je prostor, ki ji je namenjen v Ekranu, premajhen, da bi zadostil potrebe
- predvidi sredstva, ki jih potrebuje za svoje delovanje in ki jih naj zagotovijo KSS
- upošteva pobude vsega članstva, ki naj jih delovna skupina zbere.

Izbrana je bila delovna skupina: Zorica Kurent, Neva Mužič, Viktor Konjar, Mirjana Borčič, ki naj po potrebi bogati za še dodatne člane. Za delo delovne skupine odgovarjata Viktor Konjar in Mirjana Borčič. Naloge delovne skupine so:

- zbere pobude članstva za pripravo programa sekcije
- izdelava predlog programa dela in postavi temelje delovanja
- pregleda in dopolni statut
- izdelava predlog za UO sekcije in pri tem upošteva vse veje slovenskega filmskega življenja
- izdelava finančni načrt
- pripravi občni zbor
- nalogo izpelje do 1. aprila 1981.

Člani sekcije so tudi mnenja, da je potrebno sklicati občni zbor DSFD.

zapisala: **Mirjana Borčič**

René Clair

(1892 — 1981)



Nedavna smrt Renéja Claira je naenkrat obudila spomin na bistvene značilnosti njegovega stila, na nekaj živega, jasnega, bleščečega in za Nefrancoza izjemno privlačnega. Pred očmi hitijo slike iz njegovih filmov, se prehitujejo in končno strnejo v vtis svojevrstne dovršenosti in očarljivosti. Z njimi nam je veliki režiser odkrival tisti mikavni Pariz ozkih predmestnih ulic, starih hiš s čudnimi dimniki, tesnih mansardnih sob, iz katerih piava pogled čez "pariške strehe"; Pariz preprostih ljudi, obrtnikov, trgovcev, gospodinj, a tudi zaljubljenih fantov in lepih deklet, katerim je iskrena, polna ljubezen edina prava vrednost življenja. Romantično vzdušje tega poetiziranega miljeja popestrujejo apaši in ne preveč nevarni roparji in tatovi ter zapeljive pocesnice, vsi pa oblikujejo navzlic konfliktnim situacijam v sebi zaključen svet vseobjemajoče dobrotnosti in človeškega razumevanja. Clairrov kozmos je sicer krhek, izogibajoč se resničnim življenjskim problemom, vendar kljub ozki naravnosti lep, ker ga je ustvaril pesnik. V tridesetih letih, ko so nastajali njegovi najbolj "pravi" francoski filmi, ki so jih občudovali zlasti po Evropi, je bil René Clair veliko, če ne največje ime francoske kinematografije. Vsako njegovo delo so pričakovali z nestrpno radovednostjo, podobno kot pričakujemo danes stvaritve kakšnega izjemnega realizatorja. Tudi kakšen manjši uspeh priznanega režiserja gledalcev ni razočaral, tolikanj je njegov očarujoči ustvarjalni prijem ustrezal pogojem in pričakanju časa. Pozneje, ko je delal v Angliji in Ameriki, je še vedno vladalo zanimanje za njegove filme, čeprav so bili po vsebini kajpak drugačni; še vedno so v njih odkrivali značilne clairovske poteze igrivega humorja, blage ironije, a tudi jedke satire. In vselej so lahko ugotavljali, da jih je realiziral po čvrsto grajenih scenarijih, ki so zagotavljali popolno razvidnost dogajanege.

Ko se je po vojni vrnil v Francijo, so se zopet oglasili znani francoski toni po vsebini in po miljeju, v katerega je postavljajl svoja dela. A samo v začetku. Pozneje se je njegova ustvarjalnost obrnila v drugačne, njegovi osnovni dispoziciji manj ustrezne smeri, kar je z občutkom, da njegov stil več ne ustreza času, pripeljalo do slabših rezultatov in končno do molka.

Kritika se je tedaj že izvila iz čara Clairove umetnosti in začela z drugačnih stališč presojeti njegove filme, ves njegov opus in prišla do manj ugodnih mnenj. Zlasti Amerikancem njegovi realizatorski prijemi niso bili tako všeč kot Evropejcem in številnim gledalcem vsepovsod po svetu. Seveda je to v zvezi tudi z današnjim pojmovanjem filmske umetnosti in odklanjanjem tako imenovanega "filma scenarista", se pravi takšnega filma, katerega poglobljena vrednost leži v scenariju, zavzemajoč se za samostojno govorico enega avtorja — realizatorja filma.

Čeprav je res, da nas predvojni Clairovi filmi ne prevzemajo več s tolikšno močjo kot tedaj, ko smo jih prvič videli, in vidimo v nekaterih tudi šibkosti, ki nam jih je zaljubljenost v tedanji francoski film poetičnega realizma zakrivala, pa je treba vendar to veliko delo še enkrat pregledati in to ne samo s stališč časa, v katerem je nastajalo, temveč ga ovrednotiti s sodobnimi estetskimi merili. Saj ni mogoče iti brez priznanja mimo izvirnega eksperimentalnega *Premora* in zlasti *Florentinskega slavnika* kot bržčas najboljše neme komedije, in pozabiti na Clairove prve zvočne filme: *Pod strehami Pariza*, še posebej *Milijon*, pa tudi *Svoboda pripada nam!* in *Štirinajsti julij*, v katerih se na poseben, samo njemu lasten način spoprijema s problemi zvoka. Njegov izjemen dar za duhovito burlesknost in ironijo se zrcali v nenavadnih temah njegovih nefrancoskih del, med katerimi so najbolj zabavna *Duh potuje na Zahod*, *Oženil sem se s čarovnico* in *Zgodilo se je jutri*. Najbolj pa nemara ostanejo v spominu nekateri filmi, ki jih je zopet snemal v svojem rodnem Parizu: še danes očarljivi *Molk je zlato*, *Lepotice noči* in morda najmočnejši *Veliki manevri*. *Ulica sanj* iz leta 1957 pa velja za njegovo zadnje pomembno delo.

René Clair je bil najprej novinar, potem igravec in Feuilladov asistent. Svoj prvi film (*Pariz spi*) je realiziral že leta 1923, zadnjega pa 1965, ko se je poslovil od filmske režije. Svoje nazore o filmu je razložil v zanimivi knjigi *Réflexion faite* (1952) in *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui* (1970). Leta 1960 je bil kot prvi filmski ustvarjalec imenovan za člana Francoske akademije. Na prvem FEST 1972 je bil častni gost. Tedaj mu je Tito podelil red jugoslovanske zastave.

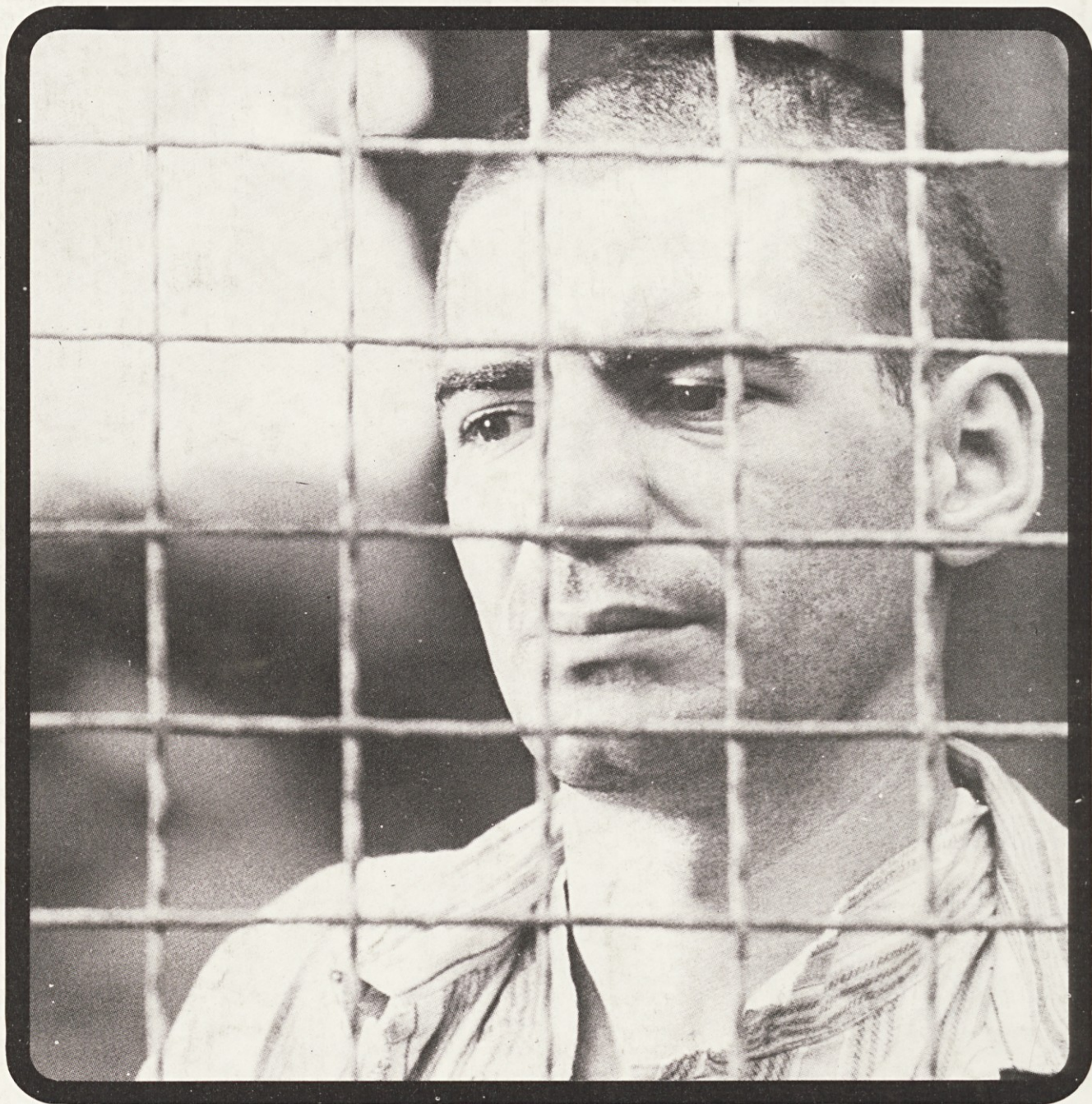
Vladimir Koch

A DEBUT

*There is a strong point in favour of not writing about the texts in this issue, to whoever happens to read these lines, if indeed there is anybody, but rather about the topic of some of them. That, of course, is the latest Slovenian film, a debut by Franci Slak titled **The Critical Period**. Not just because of the sensitive author-director and cineast, however.*

It introduces a new producer in the feature film market — the Slovenian TV which has until now limited itself to what's called "TV play" — in spite of much hardship accompanying such a move. In our habitual interview with the director of a new Slovenian film Slak expressed his contentedness with the producer and the decision of the TV to help promoting young directors. That should be quite encouraging to the future of Slovenian cinema.

Samo enkrat se ljubi, režija Rajko Grlić, film predstavljen v Cannesu '81



v naslednji številki

*festivali: Beograd — kratki meter
Portorož — YU TV
Cannes
pred Puljem '81*