



revija za film in televizijo

glas

vol. 3
(letnik XV) 1978 cena 15 din

1

ekran

revija za film in televizijo
vol. 3

volumen je 10 števil

števila 1/1978

(letnik XV)

ustanovitelj

Zveza

kulturnih organizacij

Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

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

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark

Silvan Furlan

Viktor Konjar (glavni

urednik)

Cveta Stepančič

(oblikovalka)

Goran Schmidt

Sašo Schrott (odgovorni

urednik)

Matjaž Zajec

stalni sodelavci uredniškega odbora

Toni Gomišček

Frane Kovič

Milan Pajk

Igor Vidmar

priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk

Tiskarna Slovenija, Ljubljana

naslov uredništva in uprave

Ljubljana, Ulica talcev 6.

telefon: 317—645

stiki s sodelavci in naročniki

ponedeljek, torek, sredo,

četrtek

od 10. do 12. ure

torok — med uredniško sejo

od 18. do 20. ure

cena

cena številke 15.- din

(za tujino 1.50 S)

letna naročnina 120.- din

(za tujino 15 S)

za študente in dijake 80.- din

žiro račun

50101—678—49110

devizni račun

50100—620—107—870

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oprosčeno prometnega davka po
pristojnem sklepu Republiškega
sekretariata za kulturo
z dne 16. II. 1974

1	komentar	Sedeminsedemdeseto...	Viktor Konjar
4	intervju	Nehati paberkovati — intervju z Jožetom Humrom	Sašo Schrott
7	celjske teme	Igralec v stranski samoupravni vlogi	Jože Volfand
9	teorija	Filmsko delo, semiologija, marksizem/IV	Janez Justin
13	televizija	Tranzistorizirana magija	Toni Gomišček
19	vzgoja	Sintaksa montaže	priredil Filip Robar-Dorin
24	avtorji	Charles S. Chaplin/dokumenti	
26		O Chaplinu	
29		filmografija	
31		bibliografija	
32		Preobrazbe Charlota	Silvan Furlan
34		Tipika Charlota	Toni Gomišček
36		Čemu se ljudje smejejo	Charles S. Chaplin
39		S humorjem proti neumnim	Giovani Vallon
40		Ob smrti Howarda Hawksa	Jože Dolmark
43	esej	Strukture komičnega	Gerald Mast
49	Pulj 78	Napovedi za petindvajseto filmsko "fešto"	Viktor Konjar

komentar

Sedeminsedemdeseto ...

Viktor Konjar

Kadar se ozremo, se vselej spet izkaže: leta so kratka in njihovi dnevi preskopi, da bi nam omogočili uresničenje nalog, ki smo si jih zastavili v čistih trenutkih novoletnega zanosa. Je pač vselej tako. Odprti koledar tristopetinsedestih dni, ki so pred nami, nam sam po sebi vzbuja velika upanja pa tudi neizmerno zaupanje, da bomo zmogli vzpon na visoko goro, katere pobočja so nad nami, ko pa dnevi drug za drugim kopnijo, se nam vrh izmika, pot v strmino pa je videti veliko zahtevnejša, kot se zdi na prvi pogled.

Pričujočemu zapisu botruje slovo od leta, ki bo kot edino v tem stoletju pokopano v spomine in v dediščino z dvema sedmicama. Torej — inventura. Samoumevno je, da si ob tej priložnosti zastavljamo vprašanje, kam smo prišli in kako daleč smo se v letu sedeminsedemdesetem povzpeli na svoji poti po pobočjih velike gore naše filmske kulture.

Ni potrebno veliko premišljati, da ugotovimo dvoje, troje dejstev. Prvo: vrh je še daleč in v megli. Drugo: hodili smo, obstali nismo — in poti tudi nismo zgrešili. Tretje: prišli bi lahko dlje, ko bi se bili o vzponu trdneje dogovorili in se nanj bolje pripravili. Pa se nismo — in zato naša hoja ni bila odmerjena, mnogokrat smo zasopli obstali, prenekateri korak je bil premalo trden.

A bodi prisposodob dovolj! Če si zastavimo povsem konkretno nalogo in skušamo oceniti v letu 1977 storjeno, ne moremo mimo ugotovitve, da so bili rezultati filmske ustvarjalnosti, filmske vzgoje in filmske publicistike razmeroma pičli, razmišljanja, dogovarjanja in nastavki, ki vodijo k novi organiziranosti na teh področjih družbenega interesa in dela, pa izjemno intenzivni.

Kolikor je to res (svoje vtise bomo skušali argumentirati), se utegne zazdeti, da smo priča še enemu izmed mnogih primerov razhajanja med besedami in dejanji. Pa vendar ni tokrat vmes nič takega. Besede niso kulise, sredi katerih bi se praksa, obsijana s posebnimi, zastrtimi odtenki luči, kazala lepša, kot v resnici je. Prakso, ki ji je

ime "slovensko filmsko in kinematografsko življenje", vidavamo v njeni naravni, nič kaj hudo mikavni podobi. Besede, izrečene na njen račun, niso namenjene kakršnemukoli prikrivanju dejstev, pač pa lepšanju in zdravljenju te sedanje podobe, njenemu obnavljanju. Bi smeli temu navsezadnje reči tudi: ustvarjanje nove podobe?

Kakorkoli že: razmišljanja in odločitve in organizacijska ukrepanja, ki smo se jih na vsej široki filmsko-kinematografski "fronti" lotili v letu sedeminsedemdesetem, so bila — povedano v še eni izmed prisposodob — kopanje jam za temelje ali pa že kar betoniranje temeljev za zgradbo, ki jo želimo (želimo in nameravamo!) zgraditi v kolikor toliko bližnji prihodnosti. Ob vnovičnem pogledu na idejni projekt lahko torej temelje zdaj že otipljemo.

Oglejmo si, kako so zastavljeni in kakšna je videti njihova trdnost!

Kinematografija ... Možnosti za predvajanje oziroma gledanje filmov ... Program, izbor, repertoar, pomen, učinki ... Kar zadeva zgradbo in njene temelje, lahko brez zadreg zatrdimo, da je v letu sedeminsedemdesetem ostalo domala vse pri starem. O betoniranju novih temeljev še ni mogoče govoriti. Število slovenskih kinematografov je majhno, njihova tehnična in prostorska opremljenost — ob razmeroma redkih izjemah — na nizki ravni, njihova repertoarna ponudba (spet z izjemami) vulgarno skomercializirana. O samoupravnih naravnostih in o kvaliteti vodenja teh ustanov — naj izjeme izpostavimo še v tretje, da bo bolj držalo — sploh ne kaže govoriti. Slovenska kinematografska mreža je šibka, nerazvita in hudo žalosna. Te boleče besede pa še zdaleč ne pomenijo, da smo jo zavrgli ali se ji odrekli. Nasprotno! Bolj so bile boleče, večja je bila mera njihove ustvarjalne vneme. Če smo, denimo, tolikokrat ponovili, da so naši podeželski kinematografi večidel "legla kiča in šunda", ostrine naših oznak nikakor ne gre pripisovati bodisi skrivni bodisi očitni želji po njihovem ukinjanju. Vse prej. Kajti v isti sapi s hudimi besedami so bili izrečeni tudi pojmi, kot so:

podružbljanje, samoupravno dogovarjanje, delovna organiziranost, prizadevanja h kvaliteti in kar jih je še. Je odveč, ali pa morda zveni čudno, če v zvezi z vsem, kar je bilo glede tega izrečeno pa tudi sklenjeno (v kulturnih skupnostih, v partijskih komitejih, na kulturnopolitičnih posvetovanjih, na javnih oddajah in ne nazadnje v posameznih družbenih organih upravljanja), zatrjujemo, da se je v letu sedemdesetdesetem začel odločilni izkop temeljev za novo, naši sedanji družbeni, življenjski in še posebej kulturni ravni ustrezno kinematografijo. Ni še povsod samoupravno zastavljenih in družbeno naravnanih, družbeno odgovornih organov — pri marsikaterem kinematografu pa že so. Samoupravni sporazumi, ki bi izkazovali novi, sodobni družbeni odnos do kinematografa; prek katerega vzpostavljamo enega izmed kanalov svojih združenih interesov in svojega združenega dela, v velikanski večini slovenskih občin še niso bili sklenjeni, ponekod pa je do njihovega rojstva le prišlo — in nobenega razloga ni več za vnovični umik. Neizogibno dejstvo je: temelje za novo zgradbo slovenske kinematografije bomo kopali dalje. Vprašanje je le, kako naglo in kako intenzivno.

Tla, v katera zasajamo krampe in lopate, žal niso mehka in se ne vdajo rada. V zemlji je prenekatera kamnita žila. Ene izmed njih — zdi se, da je med vsemi najbolj trdovratna — smo se v letu sedemdesetdesetem lotili scela in z največjim zagonom, a z majhno merico uspeha. Vsaj za zdaj. Kajti skala je gluha in se ne vda, dokler je ne razdrobimo ali ne razstrelimo. Naj bo slišati še tako nenavadno, toda ena najhujših ovir na poti k novi kinematografiji je državna administracija. Zanj so argumenti, ki pričajo ne le o kulturni, pač pa tudi in še posebej družbenopolitični pomembnosti pretakanje svežega filmskega zraka skozi na stežaj odprto okno od nas na tuje in od drugod k nam, bob ob steno. Kinematografijo so razporedili v predale z napisom "široka potrošnja" — in prav nič si niso dali priti do živega, ko smo jim skušali dopovedati, da tod ni in ne sme biti njeno mesto. Viski, švicarske ure, japonski kasetni magnetofoni, švedski avtomobili, češki porcelan in kar je še teh v naši porabniški zavesti visoko rangiranih predmetov — da: če moramo varčevati, če moramo racionalizirati svojo potrošnjo, če se moramo zoperstaviti lakoti, ki je lakota razvajenih oči, nikakor pa ne lakota želodca ... vsem tem blagodatim se lahko začasno ali pa tudi za vselej odrečemo. Toda doživljanju kulturnih in miselnih stvaritev drugih narodov velikega sveta se ne moremo in ne smemo odreči. Zapreti filmsko okno, skozi katero veje k nam duh časa, ki ga živimo družno z milijardami ljudi na zemeljski obli, bi ob minimalnem deviznem prihranku utegnili prinesiti znamenja družbene in kulturne katastrofe. In prav v ta granitni blok, skrit v tleh naše vsakdanje administrativne prakse, so — upajmo: učinkovito, odločilno — zavrtali svedri našega filmskega dogovarjanja, prepričevanja in reorganiziranja.

Uvozniki so devize, potrebne za nakup tujih filmov, prejeli šele tik pred iztekom sedemdesetdesetega — in milostne roke državne administracije so bile še enkrat neusmiljeno skope. Da v vseh teh primerih gmotne in časovne stiske dogovarjanje o nakupu ni bilo nič drugega kot mrzlica z grenkim priokusom, nam ni treba dvomiti. In jasno je tudi, kakšne so posledice: izbor kupljenega ni najbolje pretehtan, marsičemu, čemur se po vsej logiki odprtosti v svet ne bi smeli odrekati, se bomo morali na naših tleh oziroma platnih pač odreči ... A prav ta do skrajnosti pa celo do absurda prignana stanja so — naj nas upanje ne vara! — stvari prignale do roba in čez rob. Nobenega dvoma ni več, da moramo naš filmski uvoz temeljito in nemudoma preurediti in ga spraviti v red, ustrezen načelom naše odprte, žive in kvalitetne filmske povezanosti z ustvarjalnostjo na mnogih križpotjih sveta.

O vsem tem smo v mesecih leta, ki se je izteklo, govorili veliko in intenzivno — več in intenzivneje kot kdajkoli poprej. In dalo bi se reči, spet s prispodobo, da je bila barka teh pogovorov s kljunom zares obrnjena v pravo smer. Plovemo, o tem ni dvoma, toda obale na obzorju še ni videti. Za zdaj jo bolj slutimo kot vidimo, in si zato kljub vsemu še zmerom zastavljamo vprašanje, ali bomo zmogli dovolj organiziranih sil in delovne moči, da počistimo "nesnago", ki se nam je nakopičila, ter izpeljemo celoviti revolucionarni preobrat v našem družbenem in človeškem odnosu do filma — ladjo svojih prizadevanj pa privedemo prek plitvin potrošništva v primerno globoko strugo kulturnega doživljanja in kulturniških pojmovanj: torej v čas in prostor, kjer bo filmska vzgoja poseben in dovolj pomemben šolski predmet, kjer se bo treba za poklice v kinematografiji šolati na ustreznih šolah, kjer bodo s polnim zamahom delovali programski sveti, kjer bodo dejavnost in repertoarne dosežke kinematografov kvalificirano ocenjevali in nagrajevali v pristojnih kulturnih skupnostih, kjer ne bo škoda sredstev za pripravo in plasman filmske literature in bodo torej črke filmsko-kinematografske abecede poravnane, kot se spodobi in kot morajo biti.

In kaj izmed vsega povedanega velja za delavnice, v katerih poteka izvirna, lastna slovenska filmska ustvarjalnost?

Družbeno in moralno podnebje je isto in eno samo. Tudi v lastne delavnice sega mrč dosedanje družbene malobrižnosti, kar zadeva filmsko kulturo in filmsko umetnost.

In vendar se nekje za meglami svetlika.

Sedemdesetdeseto leto v zgodovino slovenskega filmskega ustvarjanja še zdaleč ne bo zapisano s svetlimi, kaj šele z zlatimi črkami. Daleč od tega. Te črke bodo, kar se narejenih filmskih izdelkov tiče, med najbolj potemnelimi v vsej tridesetletni mavrici, pa naj imamo v mislih kvantiteto ali kvaliteto. Vredni sta druga druge. Z

letnico, ki je predmet našega razgledovanja, je bil posnet in obenem prikazan en sam samcat igrani film — in še ta sodi na najnižje police slovenske filmske umetnosti oziroma obrti. Ko bi se poigravali s telegramskimi sporočili, bi morali pisati: med kratkometražnimi filmi, stop, nič omembe vrednega, stop. Znamenj kreativnosti nobenih, stop. Na televiziji ... Stop. Malo. Stop. Manj kot prejšnja leta ...

Torej se je tudi lastna ustvarjalnost znašla na absurdnem robu, ko se je samodejno oglasil alarmni zvonec.

A prav njegov glas je znamenje svetlikanja nekje nad obzorjem, ki je še oddaljeno in v megli, a ga neizogibno slutimo pred seboj.

Zganila se je namreč notranja vest. V politično abstraktnem, četudi na neoprijemljivem jeziku, bi smeli reči: vzpostavljen je bil teoretično-spoznavni del fronte. Zajela je vse kulture, zasejane na kinematografsko in filmsko njivo: filmsko vzgojo, filmska gledališča, filmsko propagando, filmske učbenike, filmsko šolanje, vprašanja filmskega kopiranja — in v sklopu vsega naštetega tudi in še prav posebej problematiko, ki jo poimenujemo organiziranost filmske ustvarjalnosti in samoupravna naravnost slovenskega filmskega centra. Ali povsem stvarno in konkretno: Viba je dobila v letu sedeminsedemdesetem svoje nedvoumne ustanovitelje, z njimi vred pa tudi svoj polnoveljavni družbeni organ (filmski svet), svoj na novo imenovani in na novih, trdnjših osnovah formirani programski svet, v samem jedru svoje notranje organiziranosti pa po dolгих letih vakuuma (ki je nedvoumni in poglobitveni krivec ustvarjalnega primanjkljaja, katerega najgloblje zmrzlišče smo doživeli prav v tem hudem prelomnem letu) zapolnitev dramaturškega urada, v katerem pa se je znašla izjemna koncentracija zavzetih hotenj, pa je zato veliko več kot brezdušni urad na kakem brezdušnem hodniku.

Zelo srečna okoliščina je v tem, da sta se v letu sedeminsedemdesetem nenadejano srečali dve pomembni silnici: po eni strani družbenopolitični poziv po filmu, ki bo vreden našega življenja, in po drugi prebujeni množični interes za ta naš slovenski in jugoslovanski film, za umetnost, ki se ubada s časom, z ljudmi, z odnosi in s pojavi tukajšnjosti in zdajšnjosti. Domači filmi so bili na vsem lepem in domala brez izjem deležni številčnega obiska in množične priljubljenosti; nekateri med njimi so se povzpeli kar v sam vrh izkazane gledanosti, pa tudi v sam vrh naklonjenosti. Gledati domače filme pa pomeni — zanimati se zanje. In zanimanje — kaj lahko rečemo o njem? Spontano človeško zanimanje je temelj, na katerem je brez težav mogoče postaviti stavbno konstrukcijo pristne in smotrne samoupravne organiziranosti. Ta pa seveda ni sama sebi namen, pač pa je zdravilo, ki bo razžrlo gobo neustvarjalnega tehnokratizma, v zadnjih letih tako nevarno zažrto v tkivo jugoslovanskega filma sploh — in slovenskega ne veliko manj.

Dokazov o znanilcih izboljšanja kislega vremena, ki je bilo zgrnjeno nad nas, nam res ne kaže iskati z lučjo. Število novih jugoslovanskih filmov, napovedanih že za Pulo 1978, je na vsem lepem domala še enkrat tolikšno, kot je bilo doslej. Očitna pa je tudi kvaliteta, ki jo izkazujejo filmski vrhunci izza zadnje žetve. Zdaj res ni več vseeno niti kaj se bo delalo, niti koliko. Tudi o tem, da bo petero filmov, izdelanih na leto v slovenskih delavnicah, kmalu res neizogibni minimum, ne dvomimo več. (Verjemite ali ne: donedavni predsednik jugoslovanske zveze filmskih delavcev je na decembrskem kongresu na glas razmišljal o sedemdesetih filmih, ki bi jih lahko — ob izpolnitvi nekaterih sicer izpolnljivih "če" — v doglednem času proizvajali jugoslovanski ustvarjalni potenciali, ki tu že so, le ustrezno organizirali se še niso.)

V tem grmu torej tiči zajec: v ustrezni organiziranosti, v izrabi možnosti, ki so dane, v pravih potezah, kot bi rekli šahisti. Ali pa, da ne bomo širili kroga v pričujočem zapisu uporabljenih prispodob: z dokončnim izkopom in takojšnjim zalitjem temeljev, ki smo si jih zastavili v skladu z gradbenimi načrti, sprejetimi v letu sedeminsedemdesetem ... S polnim zajetjem vetra v jadra naše filmske barke, kajti smer, v katero plovemo, je prava ...pa tudi pot na goro imamo trdno pod nogami. Vse, česar smo se lotili, je namreč uresničljivo, le doslednosti nam je treba. Slovenski film in slovenska kinematografija sta deležna referendumsko izraženih velikih pričakovanj v milijonskem avditoriju uporabnikov — in delovnih potencialov, ki so se pričakovanjem s svojimi dejanji voljni in zmožni odzvati, kljub vsem pomislekom tudi ni premalo; treba pa jih je postaviti na pravo mesto, jih angažirati in organizirati, jim omogočiti delo ...

Sem tedaj v naivni zmoti, če v trenutkih, ko nas je zagnila neprijazna megla, posledica neorganiziranosti naših preteklih filmskih let, s tolikšnim zaupanjem meditiram o možnostih, ki nam jih prinese svetlo jutro na obzorju?

Pustimo — zavoljo odgovora na vprašanje, ki seveda ima svoj upravičeni raison — času čas, toda ne prekrizanih rok.



intervju

Nehati paberkovati

Govori Jože Humer,
predsednik
Zveze kulturnih organizacij Slovenije

Ekran

Čeprav mukoma in počasi, se pri nas v zadnjem času v zvezi s filmom in kinematografijo vendarle uveljavlja termin "filmska kultura". Pri tem ne gre za zgolj terminološko novost, temveč predvsem za vsebinsko nov odnos do filma in kinematografije, še posebej glede na tradicionalistično pojmovanje filma kot nekaj kulturno manj vrednega, če ne že kar ne-kulturnega.

Humer

Moram reči, da osebno sicer nisem nikoli občutil, da bi bila pri nas navzoča posebna hierarhična delitev kulturnih dejavnosti oziroma umetniških panog na več ali manj vredne, toda kar zadeva pojmovanje in razumevanje filma in kinematografije, se zdi, da delamo določeno, rekel bi, tradicionalno napako. Vzemimo primer knjige. O njej dosti govorimo, se zavzemamo za njeno vsestransko afirmacijo itd. Pa vendar, kaj razumemo pod knjigo? Ali jo razumemo v vseh njenih razsežnostih, oziroma ali razumemo vso kompleksnost tistega, kar dejansko knjiga je? Bojim se, da večidel, kadar govorimo o knjigi, razumemo predvsem t.i. vzvišeno literaturo, lepo umetnost, poezijo, prozo ... Imam občutek, da je podobno tudi s filmom. Na stvari gledamo očitno preveč površno, ali če je to prehuda beseda, enostransko. Navaditi bi se bilo namreč treba razumeti film kompleksno, predvsem kot tehniko posredovanja vsakršnih vsebin, od informativnih do tehničnih, tako ali drugače strokovnih, poljudno znanstvenih preko zabavnih, do tistih, ki bi jih lahko imenovali kulturno-umetniške. Gre dejansko za razumevanje filma kot kompleksa avdio vizualne komunikacije, ki je sestavni del našega vsakdana, torej za razumevanje filma in filmske kulture kot sestavnega dela naše nacionalne estetske in umetniške kulture. V tem smislu tudi sprejemam in razumem termin "filmska kultura". Če se kot tak, kot pravite, šele mukoma prebija, je treba storiti vse, da bo polno zaživel ne le v naših glavah, ampak da bo to spoznanje obrodilo predvsem v praksi.

Ekran

Sašo Schrott

Praksa pa vsaj ta hip ni rožnata ...

Humer

Res je. Znani so podatki, da se v slovenskih kinematografih zvrsti letno okoli 400 filmov, ki jih gleda kakšnih 8,5 milijona obiskovalcev. Pred leti jih je bilo več. Prav tako vemo, da naš največji predvajalec filmov, to je TV, prikaže letno približno prav toliko filmov. Povprečno gleda film najmanj 300 tisoč gledalcev. Številke so torej impozantne. Vprašanje pa je, kaj smo, kot ste vprašali, v praksi storili tako za kvaliteto filmskega sporeda kot za vzgojo filmske publike, ki bo le, če bo vzgojena, oziroma obveščena in osveščena, po eni strani mogla vplivati na filmski spored, na drugi strani pa bo dojemljiva tako za vsebinska sporočila umetniško vrednih filmskih del kot za estetske vrednosti, ki jih takšno filmsko delo vsebuje.

Ekran

ZKOS in še prej ZKPOS je morda doslej pri nas največ storila za filmsko vzgojo.

Humer

Ta hip se na tem področju, gledano seveda z vidika prizadevanj za dvig filmske kulture na Slovenskem v celoti, v prvi vrsti zastavlja vprašanje vzgoje vzgojiteljev. Vemo, da je filmska vzgoja v okviru estetske vzgoje že vključena v redne učne programe v naših šolah, hkrati pa vemo, da še vedno nimamo niti učbenika za potrebe filmske vzgoje niti ustrezno strokovno usposobljenih učiteljev. Hkrati tudi vemo, da na primer na Pedagoški akademiji niti na AGRFT niti na Filozofski fakulteti ne šolamo ustreznih strokovnih profilov za pouk na tem področju. Kaj lahko torej v tem trenutku stori ZKOS? Glede na to, da so se stvari vendarle začele premikati, preostaja, da še naprej paberujemo in še naprej iščemo začasne rešitve, dokler stvari ne bodo stekle sistematično in organizirano.

Menim, da v teh prizadevanjih ta hip ZKOS že opravlja pomembno funkcijo. So nekatere publikacije, med njimi tudi Ekran, ki občasno prinašajo zanimive in tehtne informacije, strokovne napotke, teoretična razmišljanja itd. Poseben problem pa je ta hip, kot sem že dejal, vzgoja oziroma usposabljanje vzgojiteljev, ki jih že imamo, ali pa bi to hoteli postati. Zavedamo se sicer, da sedanje dokaj standardne oblike dela, kot so seminarji, posveti in srečanja,

niso zadostne, toda hkrati je vendarle treba ugotoviti, da je tudi nekaj bolje kot nič. Seveda pa je treba že v okviru danih možnosti storiti vse, da bi dvignili predvsem kvalitetno raven teh oblik dela, pri čemer bo treba bolj temeljito sodelovati z vsemi ta hip razpoložljivimi intelektualnimi močmi, ki jih tudi pri nas ni tako malo. Tovariške in delovne stike bomo morali navezati posebej z AGRFT, ki bo morala vendarle bolj kot doslej postati bolj široka in odprta tudi za področja, ki ne sodijo ozko na področje šolanja gledaliških in filmskih praktikov. Ta hip namreč ne vidim primernejše organizacije, kot je ZKOS, da se odpre vsem prisotnim pobudam in vzpostavi tvoren dialog, na primer, tudi z Zavodom SRS za šolstvo pa z Delavskimi univerzami in še s kom, ki bi že ta hip lahko pomagal, da bi šle reči na področju filmske vzgoje hitreje naprej. Toda če sem iskren, moram reči, da osebno vendarle ne zaupam stoddostno v rezultate, ki naj bi jih dala filmska vzgoja v okviru t.i. rednega vzgojno izobraževalnega procesa v šoli, temveč mnogo bolj verjamem v možnosti, ki jih odpira nalezljiva bolezen, ki se imenuje celodnevni vzgojno izobraževalni proces ali po domače celodnevna šola. Seveda pa stvari ne bodo stekle tako, kot je želeli, če v takšni celodnevni šoli ne bo ustrezno strokovno usposobljenega človeka tudi za film in če seveda ne bo še vrste reči, ki sodijo poleg, kot so tehnični pripomočki, literatura itd. Vzgojo je treba mladim ljudem narediti čimbolj privlačno, to pa bo mogoče doseči predvsem tako, da bo njihov stik z medijem kar najbolj neposreden. Hočem reči, da bi bilo treba mladim ljudem dati v roke filmsko kamero ter jih na najneposrednejši način, to je ob njihovem kreativnem sodelovanju, seznanjati s filmsko ustvarjalnostjo, s tem, ko dobijo možnost, da tudi sami nekomu nekaj sporočajo, ne pa da so, kot je to v večini primerov, le pasivni receptorji sporočil od zunaj. To je tisto, kar bi lahko imenovali celo nekakšno revolucijo v malem. Ne delam si iluzij, da je to mogoče doseči čez noč, toda v nekaj letih bi lahko prišli že precej daleč. Gre preprosto za to, da mladino okužimo s hotenjem po delu s filmsko kamero.

Ekran

Vemo, da je stanje v naši kinematografski mreži, posebej kar zadeva udobnost dvoran pa tudi

njihovo tehnično opremljenost, v večini primerov več kot nezadovoljivo.

Humer

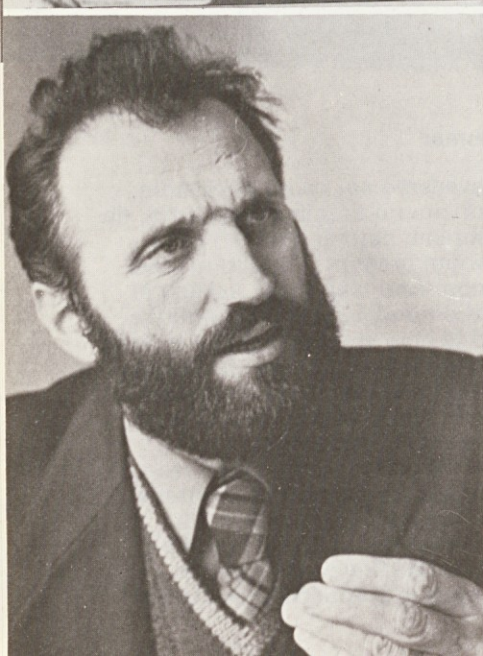
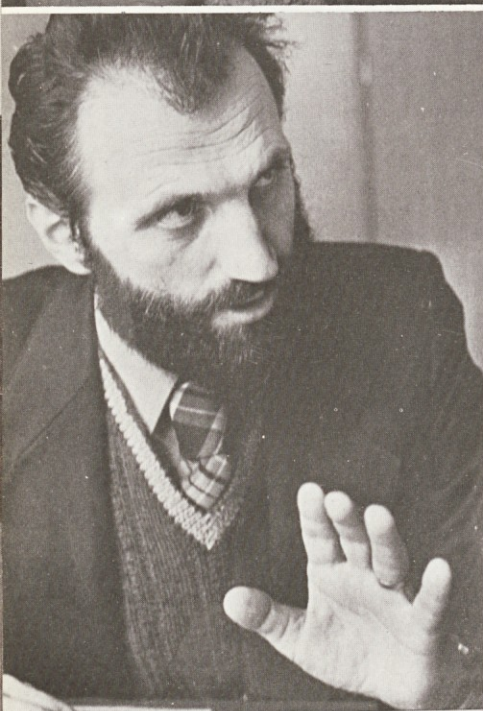
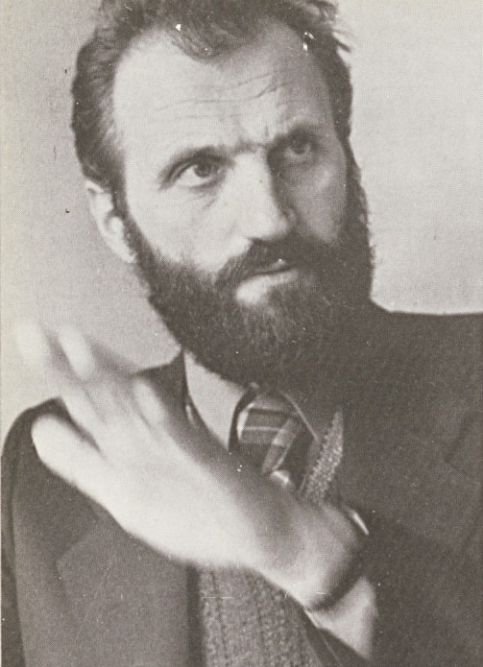
Menim, da vaša ugotovitev ne velja zgolj za kinodvorane, temveč za vse prostore, namenjene kulturnemu delovanju in udejstvovanju. Ugotavljamo namreč, da na tem področju močno, premočno, zaostajamo za realnimi materialnimi možnostmi naše družbe, ki se je vendarle že izkopala iz največje revščine, o čemer je povsem odveč posebej razpravljati. Pa vendar iz takšnega položaja ne vidim izhoda v tem, da bi zagnali vik in krik in pričeli ljudem po Sloveniji po dolgem in počez postavljati in obnavljati kulturne domove in kinodvorane (Mi! Kdo mi?!), da bodo bolj hodili v kino, ker bo standard v kinodvoranah ustrezen standardu, ki so ga vajeni morda doma, da jih bomo lahko vzgajali, kultivirali, osveščali itd. Prepričan sem, da smo v našem razvoju že prišli tako daleč, da so edinole delovni ljudje, občani, krajani tisti, ki se morajo sami odločiti, da hočejo imeti ustrezne prostore za kulturne dejavnosti, da hočejo imeti spodoben in sodoben kinematograf. Takšno, zelo jasno izraženo voljo, je mogoče že srečati marsikje. Verjetno ne bom pretiraval, celo če rečem, da je stanje, o katerem se pogovarjava, v največji meri prav posledica dejstva, da ljudje doslej niso imeli dejanskega vpliva in možnosti odločanja v svojih okoljih o tem, kaj so njihove avtentične kulturne potrebe, želje, ambicije ...

Ekran

ZKO trenutno upravlja tudi več kot 70 kinodvoran v Sloveniji ...

Humer

Zavedamo se, da ob pogostem kritiziranju drugih pozabljamo, da moramo najprej pomesti pred svojim pragom. Toda to ni tako enostavno, saj vemo, kakšna je, oziroma ni naša uvozna politika. To je prvo vprašanje, ki ga je treba pričeti urejati na ravni federacije. Nadalje vemo, da se kinematografi, kot je bilo že ugotovljeno, vse prevečkrat otepajo z nemogočimi prostorskimi razmerami, in da skrb za kvaliteten filmski spored še ni postala sestavni del kulturne politike v občini ali krajevni skupnosti, ampak je prepuščena posamezni-



kom, ki se v distributerski džungli znajdejo, kakor vedo in znajo. Programski sveti oziroma družbeni organi upravljanja so večidel bolj šele želja kot stvarnost, otipljiva materialna stimulacija kvalitetnega filmskega sporeda pa le predmet glasnih, čeprav vse glasnejših, razmišljanj o filmu in naši kulturi sicer vsega dobrega želečih. Takšne, ne ravno rožnate, so torej stvari, da omenim le nekatere. Sprememb se je treba lotiti pri temeljih. Ali ni na primer krivično, da tolikokrat slišimo pavšalno obsojanje ljudi, katerim gre mnogokrat kot edinim zahvala, da v določenem kraju filmske predstave sploh so, najsi bodo kakršnekoli že. Kritiziramo jih, namesto da bi jim pomagali, da bi ustvarili pogoje za normalno delo, za normalno opravljanje posla, ki zahteva še kakšno profesionalnost, pa četudi deluje kinematograf v okviru ZKO, ki naj bi bila organizacija amaterjev. Menim, da bi morali čimprej, ker je že zelo pozno, pričeti z najširšo družbeno akcijo za izboljšanje družbenega in ekonomskega položaja celotne kinematografije, kar edino lahko pripelje do rezultatov in stanja, ki si ga vsi želimo. Menim, da bi morala biti predvsem SZDL tista, ki bi podobno, kot je pred kratkim pričela akcijo za drugačen položaj knjige, pričela tudi z akcijo za film, jo utemeljila in usmerjala ter nenehno koordinirala. Vsi ostali pa bi vsak na svojem področju morali storiti vse, kar je v naši moči, da bi ne ostalo le pri dobrih namenih.

Ekran

Kako ocenjujete publicistično dejavnost, posebej še seveda tisto, ki jo goji EKRAN?

Humer

Menim, da Ekran v nekaterih pogledih prerašča okvire ZKOS, ki ga izdaja. To mi je celo zelo všeč. To nas namreč na določen način navaja na potrebno širino gledanja na posamezna kulturna področja. Ekрана, recimo, na glasbenem področju, ki je najbolj množično amatersko področje na Slovenskem, nimamo. Na gledališkem področju prav tako ne. Imamo pa ga na filmskem področju, čeprav se z neposredno filmsko ustvarjalnostjo v okviru naše organizacije aktivno ukvarja relativno majhen del članstva, in še to, kar nas malo moti, v okviru Foto kino zveze Slovenije. Ekran je po eni strani

dokaz, kako znamo biti, posebej pa kako je treba biti, na vsakem od naših delovnih področij drugačen, prožen. Tudi če bi pri nas obstajal Ekran, katerega bi izdajal na primer konzorcij, ki bi ga sestavljali zainteresirani dejavniki s področja celotne kinematografije (reproduktivne, produktivne, DSFD) — na takšne tendence smo naleteli prav pred nedavnim, bi ZKOS z vsemi silami tudi v tem primeru skušal uveljaviti svoj interes. Hočemo, da se razvija filmska teorija, filmska zgodovina, da se razvija družbeno objektivna filmska informacija, filmska kritika, skratka da se razvija družbena komponenta filmske kulture. Ker pa Ekran je in dela v okviru ZKOS, seveda ni razloga, da bi iskali kakršne koli druge oblike, saj vemo, da je po eni strani sredstvo, seveda pogojno rečeno, naše kulturne politike na filmskem področju, vemo, da je zelo močno orožje za naše nadaljne akcije, vemo, da se okoli Ekрана koncentrira zelo močan krog o filmu piščočih in razmišljajočih ljudi, ki jih bomo še kako potrebovali tudi v akcijah, ki ne bodo le Ekranove. S tem, ko se bo bogatila naša izkušnja in se bodo množili konkretni dosežki na področju filmske kulture, se bodo verjetno okrepili in razvili tudi nekateri sektorji našega delovanja, ki so danes šele v zametkih, a zanje vemo, da so nam potrebni ter da jih moramo s skupnimi močmi razviti. Eden, gotovo med najpomembnejšimi, pa je ta trenutek na primer prav akcija za filmska gledališča.

Ekran

Hvala.

pogovarjal se je
Sašo Schrott

Igralec v stranski samoupravni vlogi

Jože Volfand

Z nakejmesečne časovne razdalje nekoliko lažje bistrimo in presojamo miselna obzorja in kritične filozofske rapsodije o kulturnem, samoupravnem in družbeno ekonomskem položaju slovenskega igralca. Zato pač, ker je to posvetovanje v okviru Tedna domačega filma v Celju zraslo s pripravami na sejo CK ZKS o kulturi; torej v času, ko so potekali zbori komunistov — delavcev v kulturnih dejavnostih in ko so vsebinsko različno intonirane razprave krčile poti v pragozdu gosto posejanih težav izvajalcev v posameznih vejah kulturnega ustvarjanja, dela, izražanja. Posvet o igralcu ni združil dovolj igralcev. Še zdaleč ni želel enostransko sekati gordijskega vozla, ki hoče kot neozdravljivo maligno znamenje konzervirati družbeno ekonomske razmere v gledališčih, jih utesniti in potisniti v tradicionalni družbeno preseženi koš etatizma in administriranja. Kadar govorimo o demokratizaciji kulturne politike in o podružbljenosti gledaliških dejavnosti, od repertoarnega načrtovanja do kritike, tako ali tako praviloma tovrstne besede ne zvenijo z odra ali izza kulis. Ne slišimo jih dovolj celo iz parterja. Pač, včasih, če zna gledališče v notranjem družbenem presnavljanju strniti uporabnike v delovni pogovor vsaj ob koncu sezone (in tako nehote ustanavlja enoto samoupravne interesne skupnosti za gledališče), uporabnikova beseda dregne, milo, plaho, še

skromno kritično, v podtekstu, v gledališko delo; v razsojanje o socialni funkciji gledališča v družbenem, kulturnem samoupravnem prostoru; o možnostih repertoarne komunikacije z občinstvom; o oblikah neposredne svobodne menjave dela; morda tudi o umetniški funkciji gledališča, o umetniških problemih gledališča. Uporabnik, gledalec in igralec kot partnerja v svobodni menjavi še vse preveč spokojno stojita vsak na svojem bregu reke. Zato, kajpak, o družbenem položaju slovenskega igralca ne more krojiti misli le igralec in ne le gledalec, uporabnik, delavec, občan, ampak le oba združena.

Lomimo kulturološko misel, kako da znajo govoriti o kulturnih dejavnostih samo umetniki. Saj vendar nobena umetniška ustvarjalnost ne raste v brezčasovnem, brez-zgodovinskem ali nedružbenem prostoru! In nobena prava ustvarjalnost ne hodi mimo komunikacije s človekom, z družbeno sredino. Resda se kljub nekajletnemu tesanju kulturnih procesov šele začenjajo tresti temelji tradicionalnih vlog in obzorij kulturnih ustanov, skupin, kulturnih dejavnosti. Delavec v kulturnih dejavnostih šele predira stene zase zaprte in samozadostne umetniške potrditve. Toda pomlajanje družbenih, samoupravnih procesov v kulturnih ustanovah in dejavnostih bo vstajalo s preobrazbo združenega dela v celoti. Samo tak dialektični

pogled v razumevanju presnove kulturnih dejavnosti kot sestavin združenega dela bo spodbujevalno, kritično razširjal možnost resnično radikalnega obračuna z nesamoupravno, neprebuje-no, še pridušeno samoupravno željo v gledaliških organizacijah.

Vprašanja in trditve lahko zvenijo tudi drugače. Polde Bibič: Kolesje gledališkega "obratovanja" — izpolnitev abonmajskih obveznosti, gostovanja, razporedi predstav in vaj, snemanj, iskanje virov za lastni dohodek gledališča — odmerja igralčev čas. Odmerja ga po gospodarni, tehnični, organizacijski logiki, ne pa po vsebinski, umetniški ustvarjalni nuji. Vendar nekaj igralec le ima — samoupravljanje, ki mu omogoča vsaj nekaj časa razpravljati tudi o vsebinskih vprašanjih — vsaj toliko, kolikor mu za to ostane časa po reševanju "obratovalnih" problemov (organizacija, financiranje, planiranje). Toda — "obratovanje" ima neizpodbitno prednost.

Ne morem se strinjati s tistimi, ki mislijo, da je pri igralcih premalo samoupravljalске zavesti — to misel demantira že dejstvo, da si igralci jemljejo čas za samoupravljanje pred začetkom rednega delovnega časa (kot če bi delavci, ki začenjajo svoje delo ob šestih, začeli sestankovati že ob pol petih). Igralcem je veliko do tega, da svojega rednega dela ne bi začeli z zamudo, močno pa si tudi želijo odločati o

vsebinski, o izpovedni in o izvedbeni podobi svojega gledališča...

Sandi Krošl: Osnovno vprašanje je: ali je igralec ustvarjalec in proizvajalec, ali morda zgolj proizvodno sredstvo? Če je proizvodno sredstvo — torej material in živa mašinerija, s katero tisti, ki naj bi bili edini ustvarjalci predstav, le-te proizvajajo, potem je seveda nesmiselno govoriti o samoupravnem in družbeno ekonomskem položaju igralca. Material in mašina kot proizvodno sredstvo se ne moreta samoupravljalati. Če pa je igralec živ človek, z umetniško in družbeno politično zavestjo (in takega želimo, kajne?), potem je seveda treba povedati nekaj dejstev iz naše gledališke in družbenopolitične prakse.

Ali je igralec samoupravljalalec, ali je soupravljalalec proizvodnih sredstev v gledališču? Le težko bi odgovoril pritrdilno, saj praksa delovnih odnosov v naših gledaliških formacijah za vrsto let nazaj, še posebej pa v novejšem času, govori o popolni odvisnosti igralca od tistih, ki ustvarjajo repertoar, in tistih, ki ustvarjajo podobo — ne repertoarja — temveč posameznih predstav. Domena izbora in izvedbe je v rokah dramaturga, režiserja ali morda še ožjega specialističnega korpusa, kjer igralec ni priznan kot sodelavec, saj baje ni strokovnjak. Je le najemnik, ki naj služi takšnim ali drugačnim estetskim usmeritvam edinih strokovnjakov gledališkega fenomena: dramaturgu, režiserju, scenografu, kostumografu, glasbeniku itd...

Rafko Gregorc, organizator kulturnega življenja v EMO: Igralec kot soustvarjalec in umetnik mora imeti vpliv in kreativno vlogo pri izbiri programa. To gledam s stališča, da igralec tudi ve, katera umetniška dela bodo pritegnila gledalca, kateremu gledališču daje kulturne dobrine. Igralec interes vsekakor je, da igra pred številno publiko v polni dvorani. Če je pridobil publiko, ima zadoščenje, ker je svoje poslanstvo uspešno opravičil. Igralec mora imeti vpliv na

programsko osnovo gledališča in na njegovo preobrazbo v kulturi...

Bojan Štih je zaznal pomanjkanje razmišljanj o umetniških problemih gledališča. Po njegovem gledališke ustanove kličejo po lastni notranji preosnovi. Sedanja industrijska organizacija v gledališčih s prevlado administriranja kaže na nevzdržnost mehničnega prenosa samoupravnih modelov iz gospodarstva v kulturne organizacije. Financiramo kulturne ustanove, ne programe. Igralca ne stimuliramo kot ustvarjalca, ampak kot delavca na plačilnem spisku. Navedeni pogledi na notranje umetniško, samoupravno in družbeno ekonomsko vzdušje gledališč vendarle potrjujejo pohabe v prepočasni samoupravni preobrazbi kulturnih dejavnosti, kar še posebej velja za gledališča. Na zborih delavcev — komunistov v kulturi so oblikovali tudi takole oceno: nimamo še izoblikovanih dovolj konkretnih meril za vrednotenje kulturnih programov in za njihovo uresničevanje, prav tako pa tudi ne dosledno izvedenih načel delitve po delu in rezultatih dela, kar prav tako vpliva na to, da med gledališko dejavnostjo in drugimi sestavinami združenega dela še ni uresničena celovita svobodna menjava dela. Ob tem je treba omeniti, da pomanjkanje dohodkovnih odnosov na temelju svobodne menjave dela zavira tudi normativno urejanje razmer v gledališču: predvsem pogrešamo zakon o gledališki dejavnosti, ki bi uskladił posebnosti gledališkega dela z načeli ustave...

Vendar gledališki zakon, tako so skorajda enoglasno mislili na posvetu, sam ne bo spremenjal igralca, delavca v gledališču, v osveščenega samoupravljalca. Pogumnejša samoupravna preobrazba gledališč hodi vstric s postavljanjem trdnjših temeljev svobodni menjavi dela — tudi neposredni svobodni menjavi. Materialni položaj slovenskih gledališč se podreja objektivnim možnostim, dogovorjenim znotraj samoupravnih interesnih skup-

nosti. Vendar odprte, nezakoličene poti družbeno ekonomskih osnov povezovanja, združevanja in dogovarjanja med delavci v združenem delu tudi slovenskemu igralcu razstirajo zagrnjene poglede na izboljšanje materialnega položaja. Samoupravna, politična, boljša tehnološko-proizvodna organizacija v gledališču z zavestnim vedenjem v širini političnih, samoupravnih in delegatskih poti za kulturno, družbeno, umetniško potrditev dela, ustvarjanja in snovanja kot reflektor razsvetljuje obzorja odrske in zunajgledališke presnove igralčevega položaja. Polde Bibič: Za živo gledališče, za gledališče, ki posega dejavno v družbeno dogajanje, je potrebna igralska osebnost, ki deluje v družbi ne samo kot oblikovalec različnih likov na odrskih deskah, ampak ki ima tudi vzgojni vpliv in je razširjevalec kulture nasploh. Njegov vpliv mora biti vpliv dejavnega kulturnega in družbenega delavca...

Ta misel razkriva polivalentni značaj slovenskega igralca, umetnika, družbenega, samoupravnega delavca, organizatorja kulturnega življenja, animatorja, vzgojitelja. Podružbljanje igralca, njegovo obvladovanje lastnega dela, od načrtovanja do izvedbe, od glavne vloge na odru do glavne vloge v samoupravnem organu, v delegaciji, v samoupravni interesni skupnosti, enoti, svetu in drugod, polni misel o podružbljenem gledališču.

Toda nihče v imenu igralcev in namesto njih ne bo stopil na fronto, ki bi v zadnji bitki zagotovila umetniku, igralcu namesto stranske glavno samoupravno vlogo. Disonančno je hotenje, ki sili igralca le v položaj proizvodnega sredstva, ali pa ga hoče utesniti v družbeno ekonomske odnose znotraj gledališke hiše. Zvodeneli bodo tedaj zvoki, ki vendarle počasi preplavljajo slovensko gledališko življenje, in sicer zvoki, ki valovijo v gledališče in iz njega v odprt družben prostor — v nemirno presnavljanje odnosov v združenem delu.

Filmsko delo, semiologija, marksizem

Janez Justin

Glavna naloga "marksistične semiotične estetike" je, po Della Volpejevih besedah, določiti zgodovinsko dimenzijo umetniške metafore, slednje pa naj bi bilo možno doseči le z oprefelitivno njene semantične komponente. V tej programski shemi je še zaslutiti določeno problematičnost napovedane dejavnosti, kajti sedaj je jasno, da opisuje filozof s pojmom "semantična komponenta" nekaj funkcionalno nespremenljivega, nenehno prisotnega in tako rekoč absolutnega, nekakšno neizogibno "konstanto".

Moramo se vprašati, ali je docela verjetno, da zgodovinska in družbena stvarnost, v kateri nastaja umetniško (filmsko) delo, "sedimentira" izključno v njegovih semantičnih komponentah in ali ta nenehna ter, morda bi lahko rekli, neprostovoljna "infiltracija" ne učinkuje tudi kako drugače? Ali ne kaže predpostaviti kot nekakšno virtualnost umetniških logično-intuitivnih kompleksov tudi bistvene, odločilne spremembe v razmerju med njihovimi logičnimi, semantičnimi in enkratnimi, intuitivnimi sestavinami? To je v resnici toliko nujneje takrat, ko zožimo predmet našega razmišljanja in se posvetimo filmski umetniški govorici oziroma tistim konkretnim filmskim delom, ki jih je Claudine Eizykmanova v svojem spisu imenovala "oporečne".

V nasprotnem primeru bi se namreč kljub načelnim izjavam o delni avtonomiji umetnosti znova nevarno približali racionalistični gnozeološki estetiki in znaten del (filmske) umetnosti bi nam postal nedosegljiv; tako zasnovana marksistična filmska estetika bi delovala kot skriven ali pa tudi "uraden" partner semiologije filma, ne da bi bilo moč v njuni dejavnosti zaslediti kakšno pomembnejšo razliko. Vse to končno potrjuje tudi pisanje Eizykmanove, ki skromno

argumentirano izjavlja, da tako semiologija kot "marksistična" filmska estetika vnašata v film aksiomatsko hierarhijo: prva razvršča elemente po načelu diegeze (filmske pripovedi), druga pa po utilitarno-političnem načelu, ki pa je ravno tako povezan s pripovedjo.

Spričo opisane istovrstnosti (a ne identičnosti) obeh, samo navidez različnih, pristopov k filmskemu delu — semiološkega in "nepravega" marksističnega — smo seveda dolžni utemeljiti dodatno možnost marksistične filmske estetike prav v razliki od zgornjih orisov. Zelo preprosto je reči, da se oznaka "istovrstnost" nanaša v resnici na razumevanje odnosov med filmskimi sintagmami. Da pa bo vse skupaj jasneje, se je potrebno ponovno zaustaviti pri vprašanju filmske metafore.

VII

Ne moremo se povsem zadovoljiti z navedenim Jakobsonovim mnenjem, da je filmska metafora dokaj redek pojav. Najprej iz metodološkega razloga: tudi kot izjema bi bila filmska metafora dovolj zanimiva za raziskovalca, saj se v njej po svoje razodeva neka manj opazna, vendar ne zanemarljiva težnja filmske govorice; potem iz teoretskega razloga: o njej vemo za zdaj samo to, da je neprevedljiva v verbalno govorico, zato kaže sedaj natančneje določiti njen pomen in njeno naravo.

Za film kot umetniško vrsto je značilna zlasti metonimičnost. Temu zgodnjemu Jakobsonovemu spoznanju, ki povezano z mislijo o odločilnem pomenu filmske montaže, pa vsaj

navidez dokaj ostro nasprotuje njegova teza o Chaplinovih filmih: "Od D. V. Griffithove proizvodnje dalje je film spričo svoje izredno razvite sposobnosti, da spreminja kote, perspektive in glediščne točke, prekinil gledališko tradicijo in uporabljal povsem novo lestvico sinekdohičnih velikih planov in metonimične montaže nasploh. V Chaplinovih in drugih podobnih filmih pa je te postopke izpodrinil nov, metaforičen tip montaže, kjer so drug na drugega postavljena ozadja resnične filmske metafore." To dokaj togo razvrstitev različnih tipov filmske govorice je Jakobson kasneje v nekem razgovoru, v katerem sta sodelovala še Adriano Aprà in Luigi Faccini, zajel v mnogo prožnejši obrazec: "Načeloma je že res, da filmska montaža vselej in nujno vsebuje metonimijo... Čeravno sem jaz uvedel to nasprotje, ti dve polarni konceptiji — nizanje na vodoravni osi in podobnost na navpični — moram v tej zvezi reči, da bi danes formuliral nasprotje kot hierarhično razliko. Ali bo prevladalo nizanje ali podobnost? Dejansko sta v sleherni umetnosti hkrati prisotni metafora in metonimija." Avtor je opazno spremenil stališče: sleherno filmsko delo je v določeni meri metaforično, le da pri nekaterih (Chaplinove *Odrske luči*, japonski poetični film, Eisenstein, Vertov, Dovženko, Pudovkin, pa francoski, italijanski, skandinavski film nasploh) metaforičnost prevlada, medtem ko pri drugih (posebno dokumentarni film, pa sovjetski in ameriški igrani filmi) izstopa njihova metonimičnost. Namesto oznak "metaforični" in "metonimični" film je po Jakobsonu možno uporabljati tudi izraza "poetični" in "prozni" film, vendar samo v primeru, če nam ne pomenita vrednostnih etiket.

Metaforičnost pojmuje Jakobson kot kompleksno dogajanje v večjih izsekih filmskega govora in hkrati kot proces, ki ne more potekati brez "sodelovanja"

metonimije. Takšnega "vdiranja" paradigmatike na sintagmatsko "jezikovno" os ne smemo zamenjevati z osamljeno in izolirano metaforo, ki z dogajanjem nima ničesar skupnega; še več, izolirana metafora sodi pravzaprav k metonimiji. Kako naj si to razložimo? In ali je možna popolna metaforizacija filmskega govora? Jakobson: "*Lani v Marienbadu* je film, ki je metaforičen od začetka do konca in razlika med metaforo ter metonimijo v njem izginja."

VIII

Teoretik in ustvarjalec francoskega *novega romana*, (ali celo že *novega novega romana*) Jean Ricardou, je poskusil na nekem mestu svoje knjige *Le nouveau roman* odkriti tisti mehanizem filma *Lani v Mariebadu*, ki je vzrok njegove popolne metaforičnosti. Začetek filma je po pisčevem mnenju v resnici njegov konec. Najrazličnejše podobnosti povezujejo začetek in konec, pa tudi druge dele filma, v nekakšen simetričen rondo. Najprej ugleda gledalec končni prizor gledališke predstave, v katerem izreče igralka naslednje sklepane besede: "Tako... Zdaj sem vaša." Stavek se kasneje izkaže kot dopolnilo k fikciji samega filma. Tudi vizualne prvine konca gledališke predstave (vstavljanje v začetek filma) se včlenjajo v konec filma, podobno pa deluje še situacija (gledališke kulise predstavljajo vrt — tudi konec filma prikazuje vrt, igralca v gledališkem komadu se slednjič znajdeti v istem položaju kot junaka X in A na koncu filma). Poleg podobnosti imajo povezovalno vlogo tudi diametralna, se pravi simetrična nasprotja, ki na višji ravni učinkujejo kot podobnosti (kamen se na začetku spreminja v rastlinje, vrt pa z vso svojo vegetacijo na koncu okameni). Prizori se potem-takem medsebojno asimilirajo, sleher-na sekvenca ima svojega dvojnika. Ali drugače: odlomki filmskega "teksta" odsevajo druge odlomke. Tovrstno notranje zrcaljenje v resnici razpolavlja filmsko pripoved, meni Ricardou.

Pojav opiše še kot nekakšno "vglobitev" (*mise en obyme*): "Skratka, določena prvina se vglobi samo v primeru, če naveže s tekstom takšno analitijsko razmerje, da se sorazmerno reši svoje lokalne odvisnosti." Ločene, osamljene prvine, ki sicer težijo k metonimiji, dobijo v metaforičnem kontekstu Robbe-Grilletovega in Resnaisovega filma posebno, lahko bi rekli strukturalno naravo. V takšnem položaju se tradicionalna, osamljena filmska metafora, ki običajno nima pravega stika z ostalim

filmskim gradivom, spoji s celoto, zaradi česar jo lahko potem označimo kot strukturalno. Da bodo stvari jasnejše, vzemimo karseda preprost primer iz literature. V romanu *Flandrijska cesta* Clauda Simona (tudi ta pisec sodi h gibanju *novi roman*) lahko med drugim preberemo: "Vsa svetloba in slava na deviškem jeklu... Samo dolgo je že tega, kar ona ni več devica..." Očitno gre za nenavaden prehod med dvema izsekoma Simonove pripovedi. Ricardou ga popiše z besedami: "Prihod od prenesenega k dobesednemu pomenu se je na tem mestu zgodil tako uspešno, da moramo govoriti o strukturalni metafori." Tradicionalna metafora, (ki jo sedaj komajda še lahko označujemo s tem izrazom), *deviško jeklo*, je dobila vlogo usmerjevalca fikcije ali, kot pravi Ricardou, vlogo "kretnice", na kateri se je "preokrenila" pripoved. "Preokrenitev" se je dogodila na podlagi analitijskega razmerja *označujočih* v besedah "devica" in "deviško", to pa pomeni, da je na določenem mestu v romanu *Flandrijska cesta* struktura "gradiva" obvladala fikcijo in pripoved. Pojav lahko sedaj prenesemo na področje filmskega izraza, pri tem pa moramo seveda upoštevati specifičnost filmskega znaka.

V kakšni luči se nam sedaj kaže vprašanje metaforičnosti filma *Lani v Marienbadu*? Zelo številne njegove prvine delujejo kot strukturalne metafore, tako da je film vsaj deloma sestavljen po načelu, ki mu je imanentno. Ta film se nam zdaj v prav majhni meri razkriva v vlogi prikazovanja zunanjega, zunaj-filmskega sveta (avtorjeve osebnosti ali pa družbene in zgodovinske stvarnosti), toliko bolj pa v vlogi samoprikazovanja. V obravnavanem filmu podobnosti očitno prevladujejo — gre torej za prenos načela ekvivalence s paradigmatike na sintagmatsko os, če uporabimo Jakobsonovo terminologijo... Z besedami Claudine Eizykmanove pa bi lahko dejali, da so se oblikovalci dela odpovedali vsem postopkom, ki pomenijo kanaliziranje in omejevanje notranjih filmskih moči, in dopustili filmu, da "sam" razvije vse svoje možne energije. Film, ki se v precejšnji meri posveča lastnemu govoru in hkrati prikazuje predvsem lastno resničnost, pa ni v odnosu do socialne in zgodovinske stvarnosti nič bolj avtonomen (je le relativno avtonomen) kakor filmska dela, katerih *denotata* imajo kulturne, mitološke, ideološke, socialne ali celo ekonomske pomenne in razsežnosti. Toda o tem bo treba določene spregovoriti kasneje.

Opisanih procesov v notranji zgradbi "poetičnih" filmskih del s stališča

Della Volpejeve "marksistične semiotike" ni mogoče raziskovati. Raziskovalcu bi se izmaknili v trenutku, ko bi pristopil k filmski metafori kot osamljeni "logično — intuitivni strukturi" in pričel z določanjem njene semantične komponente. Kajti Della Volpejeva metafora je vsekakor osamljena, lokalna metafora, podoba, ki se ne more osamosvojiti in vzpostaviti organskih ter obenem strukturalnih razmerij s kontekstom; Della Volpejevo metaforo moramo v resnici uvrstiti na področje umetniške in filmske metonimije in jo kot metonimijo potem-takem tudi obravnavati.

Dodatno pojasnilo in potrdilo zgodnjih trditev najdemo v delu Michela Le Guerna *Semantika metafore in metonimije*. Zadoščala bo nemara že kratka definicija metafore in metonimije: "...domnevamo lahko, da metaforični proces zadeva semično organizacijo, medtem ko metonimični proces zadeva le referencialno razmerje." Oglejmo si še enkrat razliko med enim in drugim postopkom. V Zolajevem stavku: "...v hodniku so se prepirali bučni glasovi" se metonimična beseda "glasovi" sicer nanaša na nekaj drugega kot v običajni rabi (iz konteksta razberemo, da so se v resnici prepirali ljudje), vendar pa sprememba predmeta, ki ga beseda v tem primeru imenuje (sprememba njene referencialnosti), ne vnese hkrati tudi sprememb v stavčno zgradbo, v semično organizacijo stavka. In če hočemo stavek pravilno razumeti, tedaj nas mora pot voditi najprej k duševni predstavi človeških glasov, od tod pa se šele usmerimo k ustreznejši pomenski varianti, k "ljudem". Predstava (in običajni pomen) človeškega glasu je docela združljiva s kontekstom; prva faza razumevanja torej nikoli ni povsem presežena, kajti naposled v dogajanju zares nastopajo tudi glasovi. Metonimija tedaj pomeni miren prenos besedne referencialnosti, "dogodek", ki ne pusti nikakršnih sledov v jezikovni organizaciji. V terminologiji Greimsove *Strukturalne semantike* bi o metonimični rabi verbalnih (a tudi filmskih) znakov lahko rekli, da nikakor ni tuja tekstni izotopiji (izotopija je pomenska homogenost določene izjave). O metafori pa meni Le Guern: "Nasprotno pa je metafora — kolikor gre za živo metaforo, ki poraja podobo — takoj spočetka tuja tekstni izotopiji, v katero se uvršča. Metaforo je možno tolmačiti le tako, da zavržemo dobesedni pomen..." Ob tej trditvi je sedaj bržkone jasno, zakaj se nam na primer Pascalova metafora "brezno" (prispejda skrivnosti) razodene šele potlej, ko iz nje izločimo motečo prvino: pomen in predstavo dejanskega brezna. Odmisliti moramo tiste njene "seme", ki niso združljive s

Pascalovim filozofsko spekulativnim kontekstom. Spriču tujosti, ki zaznamuje odnos resnične metafore (ali širših metaforiziranih sintagm) do njene okolice, spriču očitne nezdružljivosti s kontekstom, nastane položaj, v katerem metafora na svojevrsten način učinkuje na samo substanco umetniške govorice, ne pa zgolj na razmerje med posameznimi odlomki te govorice in imenovano resničnostjo. Čeravno metafora po vsem sodeč tudi referencialne razsežnosti ne pušča docela nedotaknjene, se "spopada" zlasti z notranjimi govornimi strukturami. Če v tem neizogibnem spopadu zmaga, potem se osamosvoji in enakovredno poveže z ostalimi prvini (filmskega) teksta in tedaj ima tudi zmožnost, da "preokrene" pripoved, postane njen "strukturni zglob", ki glede na tekst kajpada ni nič zunanjega. Obsežna in kompleksna paradigmatizacija sintagmatske osi, metaforizacija torej, ki je značilna za film *Lani v Marienbadu*, je možna šele po opisani "zmagi", po uveljavitvi vseh tistih njegovih neštevilnih prvin, ki so dobile vlogo strukturalne metafore. Ta konkretni filmski tekst odseva lastno resničnost, obenem pa razkriva skrivnost svojega nastanka. Navedena dejstva, ki jih je lažje kot iz teorije izluščiti v neposrednem stiku z nekaterimi filmskimi deli, sedaj nanovo osvetljujejo tisto teoretsko in estetsko misel o filmu, h kateri sodi tudi beseda obravnavanih avtorjev.

IX

Odkrije se nam naslednja značilnost Della Volpejeve koncepcije metafore: slednja predstavlja osamljen in komajda opazen premik reference (zamenjavo "predmeta", ki ga delček govorice "imenuje"), prenos, ki popolnoma zavisi od konteksta; nasprotno odvisnosti ta koncepcija ne dopušča. Pojave, ki jih Della Volpe označuje kot metafore, bi morali potemtakem v smislu zgoraj navedenih ugotovitev obravnavati kot metonimije, s čimer je pojasnjena tudi naša prejšnja izjava, da imajo osamljene metafore v resnici vse lastnosti metonimije. Dokaz za zgornjo trditev je tudi dejstvo, da Della Volpe na povsem enak način obravnava takoimenovane "obrabljene metafore" — recimo "gorsko sedlo" — in dejanske, "prave" metafore. Prve so seveda tipične metonimije.

Vendar pa nikakor ne gre za to, da bi italijanski marksist neupravičeno pripisoval svežim, "živim" metaforam semantično komponento ali da bi zaman poskušal preko tega semantičnega jedra priti do družbene stvar-

nosti — ne, tovrstna aktivnost je gotovo nujna. Nedvomno pa je res tudi to, da družbene in zgodovinske narave umetniških (filmskih) del ne smemo določati samo na ravni posameznega estetskega — umetniškega znaka, ki mu v vsakem primeru lahko pripišemo znano sestavo — označujoče, označeno, referent. Vprašanje o filmski metafori zahteva kompleksnejšo rešitev. Zastaviti ga je mogoče tudi takole: v kakšni meri je odvisno od problema umetniške pripovedi in prikazovanja?

Slehera metaforizacija filmske pripovedi obsega večje enote filmskega "teksta", se pravi večje število filmskih ikoničnih znakov. Iz postopka vselej izvira težnja, da bi film deloval kot nekakšen samouravnavač se sistem ali mehanizem, ki bi očitno še najbolj ustrezal poglavitni zahtevi Eizykmanove. Takšen mehanizem dopušča le minimalno uravnavanje "od zunaj" (s strani avtorjeve osebnosti ali družbe). Vendar gre resnično samo za težnjo in dogajanje, ki ne more doseči cilja. Kajti popolno udejanjenje načela metaforizacije filmske pripovedi je nelogično: "samoustvarjanje" filma na podlagi in po meri lastnih, vse hitreje množecih se, na koncu že kar neštevilnih podobnosti, ni možno zato, ker bi kaj kmalu izpadel vidik subjektivnega izbiranja, posamičnega in enkratnega človeškega "živega" govora (*la parole*), z njim pa tudi realni pogoj za vzpon in razvoj filmske govorice. Na meji med rezultatom poslednjega avtorjevega izbora in trenutkom filmske "samouresničitve" bi se delo spremenilo v okameneli torzo, ki mu ne bi mogli pripisati ne zgodovinskih ali družbenih razsežnosti ne avtonomnega življenja. Stvari torej ne kaže stopnjevat do absurdnosti. Metaforičnost nekaterih umetniških (filmskih) del ne zanika vidika človeškega izbiranja, njegovega govora, temveč zanika le njegovo absolutizacijo. Je nekakšna protitež ideologiji o neodvisni umetniški kreativnosti. Vendar nedvomno ni samo to; gre za zelo obsežne premike v umetnosti, za dogajanje, ki se mu kljub svoji posebnosti tudi film ni mogel izogniti. Vse to kajpada močno obvezuje marksistično filmsko estetiko in odtod tudi kritiko, ki v zgornjih odstavkih zadeva Della Volpejevo "semantično dialektiko".

X

Filmska metafora se v nasprotju z osamljeno metonimijo skuša prebiti skozi sklope filmskih sintagm v širši kontekst, ne da bi imela možnost za obvladovanje celotnega sistema določenega filma. Vpliva predvsem na

medsebojna razmerja med večjim ali manjšim številom filmskih označujočih, na odnose, v katerih nastajajo takoimenovani "filmski smisli". Zdi se, da se je vprašanje osamljenega filmskega znaka dokončno pomaknilo v ozadje. Vendar je vseeno koristno nakazati poglavitno spremembo, ki jo ta znak doživi spriču metaforizacije, saj tako dobimo zanimivo ilustracijo k razmišljanju o filmskem prikazovanju in pripovedovanju.

Kakor ugotavlja J. Ricardou, preti ideologiji umetniškega prikazovanja nevarnost, da kaj rada pomeša *označeno* in *referenta*. V dokaz navede stavek iz nekega Sartrovega dela: "Vendar smo pozabili, da sestavljajo govorico določeni predmeti, ki so pisani ali ustni, ki so prisotni, snovno prisotni predmeti in ki merijo druge predmete, katerih pa ni tukaj ali pa nemara so, vendar jih ne vidimo, kateri so *označena*, in da s pomočjo znakov ta označena razodevamo drugim." Sartrova zmota je po Ricardouju v temle: "Sartrovski znak je doživel strašno izgubo svojega *označenega* (v dobesednem smislu), ki ga je pogoltnil predmet sam." Očitek sodi v okvir kritike Sartrove koncepcije instrumentalizirane govorice, zato je zveza s spisom C. Eizykmanove še jasnejša. Instrumentalizirana umetniška (filmska) govorica, ki služi za prikazovanje in izražanje zunajumetniškega sveta (referentov), ustvarja nekakšno "referencialno iluzijo"; gre za iluzijo, v kateri gledalec (če vzamemo za primer film) zamenja fiktivni predmet s predmetom samim. Poistovetenje, o katerem je bilo že mnogo napisanega, je očitno v zvezi s filmskim *prikazovanjem* oziroma *reprezentiranjem* zunajfilmske resničnosti. V postopku zblíževanja filmskih *označenih* in *referentov* (*resničnih* ali *domišljij*skih predmetov) imajo slednji vodilno vlogo, kar pomeni, da predstavlja za določeno konkretno filmsko govorico zunajfilmska danost prevladujoče, regulativno načelo.

Vendar tudi zgornje postavke ne zadevajo toliko posameznega znaka z njegovo triadno sestavo kakor obsežnejše gradivo. Zamenjava *označenega* z *referentom* poteka kot gledalčevo hipostaziranje vrste *označenih*. Upoštevati je potrebno naslednje: 1. Ko govorimo o *označenih* filmske govorice, ne smemo zanemariti njihove posebnosti (niso dogovorjena s konvencijo, so nestalna in spremenljiva). 2. Omenjena gledalčeva dejavnost je seveda nujna. Iluzionizem filmske slike sodi k umetnosti sami. Gre le za to, ali "referencialna iluzija" dokončno obvlada film in z njim gledalca, ali pa



se ta dva v nekakšnem protislovnem položaju zatečeta pod okrilje tiste sile, ki se upira "zunanjemu" regulativnemu načelu.

V temelj semiologije filma in marksistične filmske estetike je položena skupna teza: film je v bistvu označevanje. To stališče C. Eizykmanove sedaj terja pojasnilo. Z izrazom "označevanje" avtorica bržkone ne misli na razmerje med *označujočim* in *označenim*, temveč na odnos med znakom in referentom. "Izguba" *označenega* se v njenem tolmačenju prikaže kot politični utilitarizem ali kot podrejenost Kapitalu. Na podoben način razmišlja tudi della Volpe. Z izrazom "vsebinarstvo" označuje med drugim Tainovo trditev, da je imel dramatik Racine v trenutkih pisanja nekega verza za svojo *Fedro* v mislih "velike drevoorde Versaillesa". Takšen pristop po njegovem ni daleč od tiste estetike, ki išče v umetnosti zlasti "napredne, to je resnične ideje" (Plehanov, Lukacs).

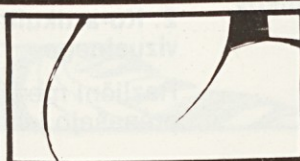
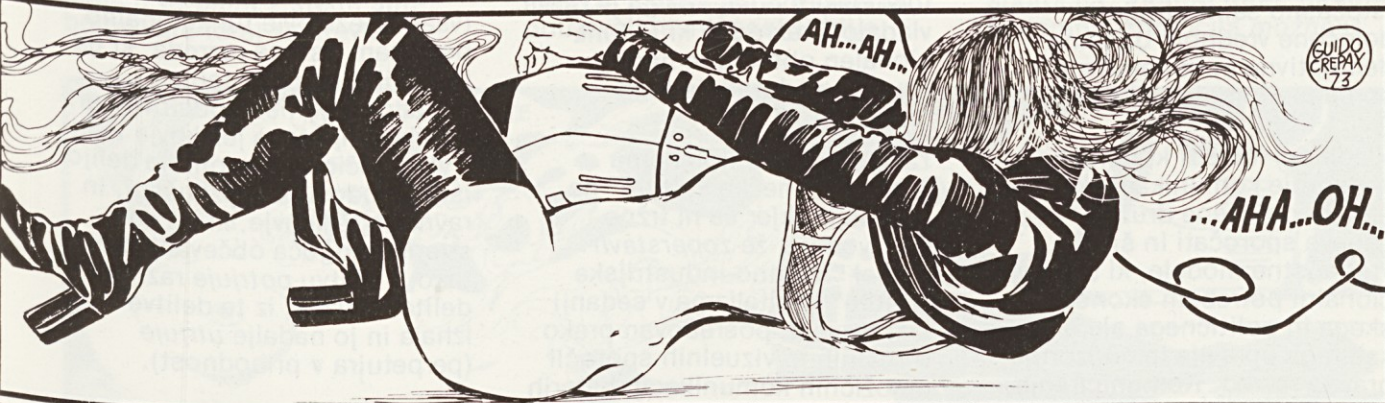
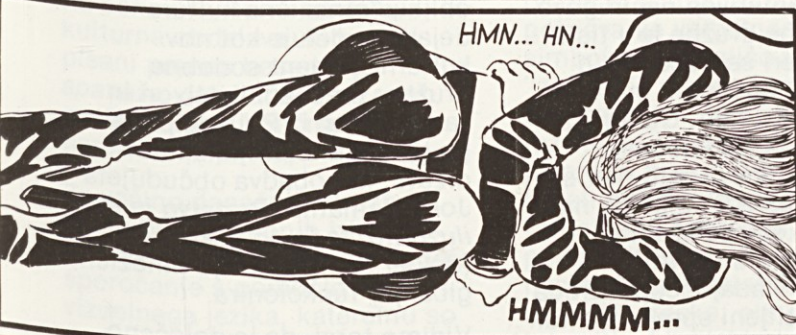
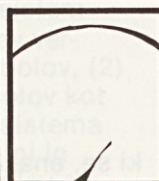
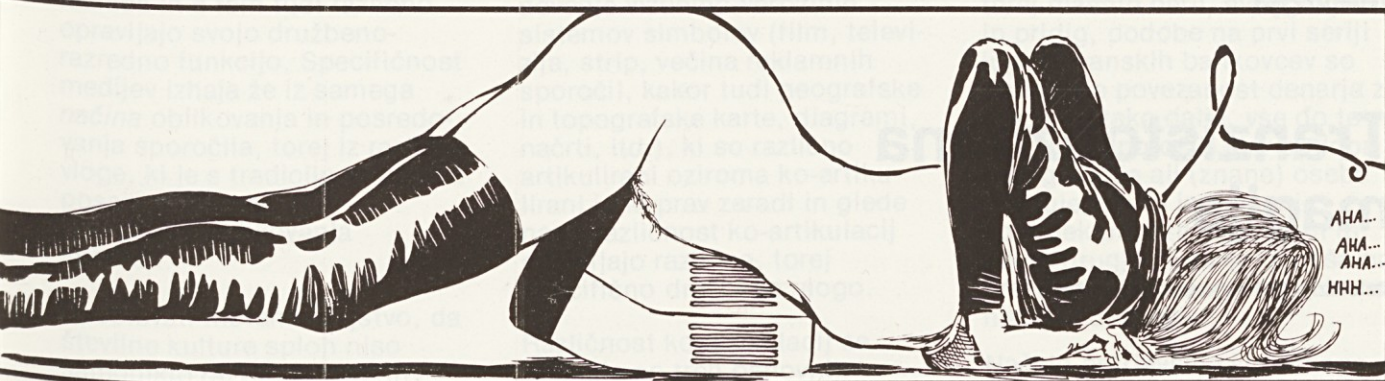
Pojem "referent" je možno raztolmačiti tudi kot "družbeni ekvivalent" ali kot zgodovinski in družbeni temelj umetnosti. V tem primeru moramo izhajati iz obsežnih delov umetniškega (filmskega) teksta ali celo iz izdelane celote oziroma sistema. Na tej ravni, kjer pride večkrat do hkratnega delovanja "zunanjega načela" in "notranjega odpora" filmske substance, je šele moč ugotavljati dejansko "referiranje" konkretnega dela. Na tej ravni se lahko film zavestno "odreče" povezovanju z družbeno stvarnostjo, vendar takšna "odločitev" pomeni le prenos "referiranja" in prikazovanja na drugo, višjo raven. Močno metaforizirani filmi, ki se posvečajo lastnemu govoru, dobijo pravi pomen in poln "referencialni smisel" šele tedaj, če ga zaznavamo tudi na drugi ravni. V trenutku ko prenehajo delovati kot "izraz pokornosti ukročeni energiji jezika, dobijo šele pravi jezikovni smisel; postanejo nosilci resnične človeške in družbene "vsebine". Približali smo se marksistu Adornu, a o njem kasneje.

Zdaj je lažje razumeti, zakaj oznake "metaforičnost" filmska estetika in kritika ne smeta uporabljati v vrednostnem smislu. Postopek metaforizacije je le ena od možnosti filmskega govora in res je, da tudi ta možnost ne more bivati zunaj tistega dvosmernega funkcijskega odnosa s svojim temeljem, ki je bil omenjen nekje na začetku tega pisanja. Težnja k filmski metaforizaciji pa ni sama po sebi nič naključnega, ampak je v tesni zvezi z istim temeljem.

Če se je izraz "poetičnost" na določenem mestu ponudil kot zasilna zamenjava za "metaforičnost", pa je treba pripomniti, da ne gre za nikakršno zunanjo, zlahka dostopno poetičnost filmskega teksta, ne gre torej za poetičnost na ravni fikcije oziroma pripovedovanega ali za enako lastnost kakšne posamezne podobe, temveč za značilnost notranje strukture dela: za razvijajoči se sistem njegovih podobnosti.

Rečeno je bilo, da metaforizacija običajno zajame zelo obsežne dele filmske govorice, toda v resnici lahko učinkuje tudi na posamezne znake. V skrajnem primeru jim lahko "vsili" nekakšno nefigurativnost (navidez podobno nefigurativnost slikarskih del), tako kot lahko ustrezna težnja v literaturi vodi k uporabi takšnih znakov, ki ne sodijo več v repertoar etničnih jezikov

(konec prihodnjic)



Tranzistorizirana magija

(televizija kot fenomen hipervizije)

Toni Gomišček

1. Družbena vloga množičnih medijev

Množični mediji kot mediji "množične kulture" (v smislu: *kulture za množice*) opravljajo čisto določeno družbeno-razredno funkcijo: s svojo vsebino (vsebinsko sporočil) opravljajo *konsolidacijsko* in *konservativistično* družbeno vlogo.

To funkcijo opravljajo s stalnim posredovanjem in ponavljanjem simbolov, ki jih večina prejemnikov na osnovi s socializacijo (enkulturacijo) pridobljenih in utrjenih kodov in podkodov razume kot pomirjujoče; ki so v skladu s prevladujočim sistemom vrednot in z miti, ki jih določena in vsaka konkretna družba goji o sami sebi. Glede na svojo stalno prisotnost v procesu socializacije (enkulturacije) pa ti mediji istočasno sami utrjujejo določene vrednote oziroma denotativne in konotativne pomene simbolov.

Vladajoči razred, ki upravlja in nadzoruje komunikacijski sistem določene družbe, uspeva sporočati in širiti vrednostne modele, ki so funkcionalni potrebam ekonomskega in političnega sistema, katerega upravlja in nadzoruje prav ta razred. Komuniciranje, ki je sicer prisotno v vsakem človekovem obnašanju in družbenem pojavu, se javlja kot ustanovljeno in vezano na točno določen družbeni sistem,

ki se, enako kot ekonomski sistem, zgodovinsko oblikuje v odnosu do družbene oblike proizvodnje, distribucije in potrošnje katerihkoli dobrin.

Vladajoči razred ima *monopol* nad sredstvi proizvodnje in komuniciranja (sicer sploh ni "vladajoči razred") ter širi kulturo s pomočjo določenega načina *govorice* (v smislu *jezikovanja*), ki se tako (glede na sporočila, ki jih vsebuje, kot tudi glede na interpretativne kode in podkode) lahko uveljavi kot reprezentativen način govornice globalne družbe le v tisti meri, v kateri se uspe *vsiliti* podrejenim razredom in njihovim kulturam. *Garagusa* ugotavlja, da vladajočemu razredu to uspeva zato, ker so podrejeni razredi ne glede na svojo voljo soudeleženi v pravno-administrativni nadgradnji vladajočega razreda in torej prisiljeni sprejemati tak ideološki model, kot ga je razvil vladajoči razred in ki je funkcionalen obstoju in nadaljevanju nadgradnje tega razreda.

Tako se je tudi tipičnemu modelu "kmečke kulture" na področjih, kjer še ni tržne proizvodnje, že *zoperstavil* model "mestno-industrijske kulture" kapitalizma v sedanji fazi razvoja, posredovan preko verbalnih in vizualnih sporočil množičnih komunikacij, katerih cilj je *razširiti bazo potrošnikov* in *pridobiti tihi politični konsens*. Kdor ne pozna ustanovljenega kulturnega obnašanja,

ali pa ga pozna in se po njem ne ravna, je potisnjen na rob. Kdor preko jezikovja razvitega kapitalizma ni sprejel tudi *potrošniškega obnašanja*, je *izobčenec*.

Uspešno vsiljevanje jezikovja vladajočega razreda podrejenim razredom oziroma celotni družbi pa še ne pomeni, da se s tem *opravi* razredna delitev družbe in da lahko govorimo o *pomirjenih razrednih nasprotjih*. *Del Grosso Destrieri* trdi, da navzven, torej v svoji pojavnih obliki, "množična kultura" dejansko deluje kot nov kulturni cement sodobne družbe: predsednik Nixon in zadnji črnc iz Philadelphijskega geta sta državljana iste države, ker obadva občudujeta Joea Namatha. Bratstvo je sicer *iluzorno*, toda do neke mere (dokler se ne pojavijo množična gibanja) funkcionira.

Vidimo torej, da je določeno (vsako) jezikovje funkcionalno potrebam tistega razreda, ki ga je razvilo, ne pa ostalim razredom, ki niso sodelovali pri oblikovanju tega jezikovja in ki z vladajočim razredom ne delijo istih zgodovinskih izkušenj. In ravno to jezikovje, ki po eni strani omogoča občevarje kot tako, v bistvu *potrjuje* razredno delitev družbe, iz te delitve izhaja in jo nadalje *utrjuje* (perpetuira v prihodnost).

2. Ko-artikuliranje verbalnega in vizualnega

Različni mediji različno prenašajo jezikovje vladajočega

razreda in s tem tudi različno opravljajo svojo družbeno-razredno funkcijo. Specifičnost medijev izhaja že iz samega načina oblikovanja in posredovanja sporočila, torej iz različne vloge, ki je s tradicijo pripisana posameznim načinom (tehnikam) oblikovanja sporočil.

Upoštevati moramo dejstvo, da številne kulture sploh niso samoniklo razvile nekaterih načinov oblikovanja sporočila. Ta ugotovitev velja posebej za pisani prenos besede (zapis verbalnega jezika), ki ga ni razvila nobena brezrazredna družba ali družba z zametki razrednosti. Po drugi strani pa so ravno te družbe razvile visoko enkodiranost vizuelnega sporočanja. *Eco* ugotavlja, da je prenos sporočila s pomočjo slike-podobe, torej na osnovi vizuelnih kodov, značilen za vse paternalistične in absolutistične družbe, torej za družbe z visoko stopnjo interiorizirane hierarhičnosti.

Podoba predstavlja viden in nepriziven izveček iz cele serije zaključkov, do katerih se pride na osnovi kulturne obdelave; in kulturna obdelava, ki koristi pisani prenos besede, je *apanaža vladajočega razreda*, medtem ko je končna podoba narejena za podrejeno množico.

Za večino današnjih družb bi lahko brez posebnih izkustvenih raziskav trdili, da prevladuje sporočanje s pomočjo vizuelnega jezika, kateremu so dodani verbalni sistemi simbolov. Gre torej za prevla-

dovanje vizuelno-verbalnih sistemov simbolov (film, televizija, strip, večina reklamnih sporočil, kakor tudi geografske in topografske karte, diagrami, načrti, itd.), ki so različno artikulirani oziroma ko-artikulirani in ki prav zaradi in glede na to različnost ko-artikulacij opravljajo različno, torej specifično družbeno vlogo.

Različnost ko-artikulacij se oblikuje po treh osnovnih načelih: (1) vizuelni sistem simbolov kot potrditev verbalnega sistema simbolov, (2) verbalni sistem simbolov kot potrditev vizuelnega sistema simbolov in (3) verbalni in vizuelni sistem simbolov se medsebojno potrjujeta.

Sprejemanje takega potrjevanja je odvisno od "zaupanja" sprejemnikov sporočil v *verodostojnost* posameznih sistemov simbolov in njihovih medsebojnih ko-artikulacij, to "zaupanje" pa se je izoblikovalo skozi zgodovino in je torej del tradicije.

Izmed treh principov ko-artikulacij ima verjetno prvo načelo (vizuelni sistem simbolov kot potrjevanje verbalnega sistema simbolov) najdaljšo in najbolj "zaupanja vredno" tradicijo. S tem načelom, ki ga je v bistvu razvilo že staroegipčansko pisanje v hieroglifih, so vedno hoteli potrditi verodostojnost verbalnega sporočanja. Tako je penis potrjeval verodostojnost napisa "hic habitat felicitas", mozaiki, freske, oljate slike in intarziji z biblijskimi motivi so potrjevali resničnost Biblije,

torej mašnih beril, evangelijev in pridig, podobe na prvi seriji jugoslovanskih bankovcev so potrjevale povezanost denarja z delom in tako dalje, vse do televizijskih poročil, kjer podoba nekega kraja ali (znane) osebe potrjuje, da se je opisani dogodek pripetil ravno tam in nikjer drugje in da se nanaša na prav tisto določeno osebo in na nikogar drugega.

Načelo potrjevanja vizuelnega sistema simbolov z verbalnim sistem simbolov se ne more pohvaliti s tako bogato tradicijo kot prejšnji sistem. Zаметke tega načela zasledimo sicer že pri starogrških doprsnih kipih filozofov, politikov in vojščakov z izklesanim imenom upodobljenega, o množičnejši uporabi pa lahko govorimo šele v novejšem času: to načelo, ki je lastno arhitektonskim načrtom in diagramom (verbalni sistem nastopa kot čisti označevalec vizuelnega sistema simbolov, ki je označenec), izmed vseh zvrsti "množične kulture" uporablja še najpogostejše strip. Prednost take ko-artikulacije je v tem, da je verbalni sistem simbolov zožen na tisti minimum, ki še usmerja k pravilni (željeni) denotaciji, medtem ko je večji del denotiranja in konotiranja prepuščen prejemniku sporočila; zato ni čudno, da *McLuhan* vključuje strip med hladne medije, čeprav se nam zdi, da je lahko vsak medij ali hladen ali topel, odvisno kajpada od načina enkodiranja posameznega konkretnega sporočila. Vidimo torej, da ima prejemnik sporočila *možnost*,



da sam označuje simbole vizuelnega jezika.

V tej "možnosti" se skriva večji del vplivnosti, ki ga ima uporaba načela v "množični kulturi": vsiljeni označitvi, ki je, v celoti gledano, nosilka "zgodbe" (narejene bolj ali manj po kriterijih pripovedne strukture utehe, torej usmerjene k pomiritvi bralca-gledalca s prevladujočim sistemom vrednot), se dodaja "lastna" označitev, lastna denotacija in konotacija simbolov vizuelnega dela ko-artikuliranega sporočila. Tako pride do povezovanj dekodiranja simbolov vizuelnega sistema (športni avtomobil, elegantna obleka, lepe ženske, potovanja v avionih in podobno) z dekodiranjem simbolov verbalnega sistema kot celote, torej zgodbe (lepa, prijetna, idealna, vredna življenja in podobno, kakor tudi obratno).

S tem pa že delno prehajamo na tretje načelo, na princip medsebojnega potrjevanja vizuelnega in verbalnega sistema simbolov. Tretje načelo v bistvu ponuja v samem sporočilu to, kar je "moral" v prejšnjih primerih opraviti prejemnik sporočila sam: tako enkodirano sporočilo ne dopušča najmanjše možnosti nepravilnega denotiranja in konotiranja, torej dekodiranja, ki bi bilo različno od željenega, od tistega, ki ga zahteva sporočevalec.

Slednji princip je v bistvu razvil in uveljavil reklamni plakat, vendar ga danes najdemo v vseh ostalih množičnih medijih, ki uporabljajo sisteme ko-artikulacije verbalnih in vizuelnih sistemov simbolov.

(V pričujočem razmišljanju nismo govorili o audio-vizuelnem enostavno zato, ker nas zanima le tisti "audio", ki predstavlja govorni zapis ali izpis verbalnega jezika.)

3. Imeti televizijo ...

"Television succeeds because it is there", ugotavlja Rolf

Meyersohn in, ker je, je, kakor bi rekel *Colombo*, "fetiš", napol *gospodinjski aparat* in napol *"terminal sveta"*. Toda, kaj pravzaprav pomeni imeti televizijo kot terminal sveta *tam*, in jo uporabljati kot gospodinjski aparat?

Zdi se, da je imeti (in gledati) televizijo isto, kot imeti privilegij *vizij* — v smislu ozvočenega videnja — videti in slišati stvari, ki so *izven dejanskega, neposredno zaznavnega časa in prostora*.

V tem dejstvu lahko iščemo (in tudi *moramo* iskati) nekatere socio-antropološke sestavine gledanja televizije: vse ali skoraj vse magične "primitivne" družbe poznajo vizijo kot funkcijo očesa, ki presega njegovo osnovno namenskost, ki pomeni "videti drugo", "videti preko stvarnosti". To "videnje drugega in preko stvarnosti" pa je tesno povezano z določeno notranjo organizacijo (vrednote, ideje, hierarhije itd.), ki to videnje omogoča. Prebivalec Dahomeya (potem ko je prešel ustrezne faze *iniciacije*!) je *pripravljen* videti svojega vrača, kako se med voodoo obredom spremeni v leva — in *dejansko* ga vidi, to zatrjuje in zaprisega. Isto velja za verske obrede vseh institucionaliziranih, visoko strukturiziranih in hierarhiriziranih cerkva. *Transsubstanciacija*, pa naj gre za vtekočinjenje krvi San Gennara ali pretvorbo kruha v odrešnikovo telo, je ne samo verjetna, ampak *stvarna* in *resnična* za vse, ki jim je lasten določen sistem *"notranje organizacije"*.

In kaj je televizija: ali je zgolj sredstvo, ki omogoča gledanje nečesa (TV programa, sestavljenega po vnaprej pripravljeni, znani in ponavljajoči se medij, ki ima sposobnost in možnost, da razpolaga s takim sistemom vrednot, ki mu omogoča prikazovanje "leva"?

Televizija — ne glede na večjo ali manjšo "revščino programa" (trajanje in pestrost oddaj, kvaliteta oddaj in podobno) — daje gledalcu občutek, da je na

tisti točki sveta, od koder se vidi svet. Ali, kakor se je izrazil Anders, "človek, ki hoče biti 'v toku', ki hoče vedeti, kaj se dogaja zunaj, mora iti domov, kjer dogodki čakajo nanj"; povprečni gledalec je na dveh, treh krajih istočasno: medtem, ko je doma, je vedno blizu tiste stvari, ki nekaj velja, naj je to dramatičen ali političen dogodek, kronika ali super-zvezda popevkarskega neba. S televizijo je torej doseženo, česar prej ni bilo ali pa je bilo le privilegij nekaterih, do *realizacije mita o istočasni prisotnosti na več krajih*. (V zgodovini rimokatoliške cerkve je bil samo sveti Anton Sposoben istočasne dislokacije!)

S televizijo se tako realizirajo človekove sanje, da z *očesom nadzoruje prostor in čas*, da se na svoje oči prepriča o vseh in o vsem (in s tem je zadovoljen skepticizem "nevernega" Tomaža), ne da bi mu bilo potrebno — v bistvu pa *ne sme* — zapustiti doma (kot simbola varnosti in individualizacije).

Biti doma in istočasno (oziroma pa *prav zaradi tega*) biti vsepovspod, predstavlja monstrozno *podvojitve človeka* in je odraz njegove *pripravljenosti in vere v vzporedno bivanje*. Če pa naj človek dejansko sprejme in živi to vspečnost bivanja, mora biti pravilno (in popolno) posvečen v magični obred, ki mu omogoča podvojitve osebnosti.

Voodoo vzgoja je stalna, vseobsegajoča, uporablja natanko določene obrede, zahteva obsedensko pozornost za navidez nepomembne kretnje, razporeja žive, mrtve, naravne in nenaravne predmete na osnovi določenih utrjenih vzorcev, ki odgovarjajo le samim sebi — torej Voodoo vzgoji, ki zahteva prepričanost, poglobitev (brez iskanja smisla) in stalnost. Posvečeni končno zaživi podvojeno življenje in je po eni strani povsem enak drugim, neposvečenim in živi njim podobno življenje v skladu z globalnim sistemom norm in vrednot (dela, ljubi, sovraži,

slepari,...), po drugi strani pa, kot posvečeni, lahko vidi stvari (ima vizije), ki jih drugi ne morejo.

In kako posvečuje televizija? Kako lahko spelje določen tranzistorizirani medij tak magični obred, da postane gledanje televizije oblika "permanentne vizije", pripravljenosti sprejemati več, kot je videti, in videnje preko tega, kar predstavlja dejansko zaporedje podob na televizijskem ekranu?

Najočitnejšo afiniteto med "primitivno" in televizijsko iniciacijo predstavlja serija *stalno se ponavljajočih ritualov* (obrazi, sigle, odmori in podobno), ki težijo k predstavljanju samih sebe kot *sistema pozivov*. Stalno ponavljajoči se obredi oblikujejo pripovedni kontekst, ki v celoti nima niti najmanjše povezave s pomembnostjo posameznega fragmenta (stolpnica Iskre pred risanim filmom, vrteči se svet pred TV dnevnikom, 3—2—1, 625, cik—cak in podobno).

Stalno ponavljajoči se obredi ne predstavljajo ničesar drugega kot stalno *potrebo* po re-identifikaciji območja, katerega sestavljata prostor in čas in ki ga lahko zaznava predvsem *oko*. (Podobno velja tudi za film, le da gre pri filmu za povsem drugačen socio-

artropološki kontekst sprejemanja sporočila: film je edinstveno delo enega ali več avtorjev-umetnikov, ki si ga publika zavestno izbere za ogled in ga kontemplativno sprejema na posebej za to določenih krajih, v kinodvoranah, ki bolj implicirajo primerjavo z muzejem ali umetniško galerijo kot z dnevno sobo, po možnosti kombinirano z jedilnico, če ne celo s kuhinjo.)

Oko potrebuje te obrede kot neke vrste *samopotrditev*; zvok je v tem primeru postranskega pomena in nastopa zgolj kot *ne-tišina*. (Smisel ne-tišine lahko razumemo, kolikor pomislimo na dogodke v naravi, kjer je vedno nekaj zvočnega, na vse oblike odredja, kjer se stalno izgovarjajo formule, katerih pomen se je že izgubil, ali pa ga prisotni ne poznajo več, in podobno.)

Tako se oblikuje *obsedenost videnja*, identifikacija stalno ponavljajočega se pojava (rituala), ki s svojo vključeno prisotnostjo predstavlja element jamstva stalnosti. Zato je tudi televizijce same strah spreminjati rituale: za gledalca predstavlja neka sigla, napovedovalka, oddaja v celoti, kolikor je ponavljana po določenih vnaprej postavljeni in znani shemi, element stalnosti v nestalni in spremenljivi

resničnosti. Zamenjava obreda jim torej povzroča nelagodje, ruši določen težko doseženi in iluzorni notranji red, o čemer se kaj lahko prepričamo ob prebiranju rubrik tipa "Jaz — TV kritik".

4. Televizijski idealizem

Ravno zaradi tega se oblikuje močna in implicitna *lealnost* do vključenega televizorja, ki ni v nikakršnem odnosu s tem, kar televizija dejansko oddaja, torej s programom in vsebino oddaj samih. V nadaljevanju procesa, ki ga označuje obsesija videnja, se oblikujeta dve zahtevi:

(1) *zahteva po "več televizije"*, torej po podaljšanju programa, po večjem številu kanalov kot jamstvu za možnost večje izbire — torej več "videnja", (kabelska televizija, video kasete in podobno) in

(2) *zahteva po videnju na televiziji kot garanciji stvarnosti, resničnosti nekega dogodka*. Ta garancija ima v bistvu isto vlogo kot blagoslov na koncu krščanskega obreda ali zlaganje kamenčkov, listov, likov ... v Voodoo obredu in je tudi resnična in povsem sprejemljiva in razumljiva — toda samo znotraj svoje funkcionalnosti, s *stališča sveta, ki živi ob drugih svetovih*.



S televizijo pride torej do dejanskih filozofskih implikacij, ki, sledeč razmišljanju Andersa, potekajo takole:

1. Ko pride svet k nam, namesto da bi mi šli k njemu, nismo več "v svetu", ampak smo pasivni, ravnodušni *potrošniki sveta*.

2. Glede na to, da pride svet k nam zgolj kot *podoba*, je polodsoten, z drugimi besedami, je *fantom* in tudi *mi smo fantomi*.

3. Ko nam svet govori, ne da bi mi mogli govoriti njemu, smo oropani govora in torej obsojeni na nesvobodo.

4. Ko je svet zaznaven in nič več kot to, torej ni podvržen naši akciji, smo spremenjeni v prisluškovalce in Pepping Tome.

5. Ko je dogodek, ki se je pripetil na določenem mestu, oddan po televiziji, in ko se lahko prikaže na kateremkoli mestu kot "televizijska oddaja", postane gibljiv, zares, skoraj povsod navzoč objekt in izgubi svojo prostorsko lociranost, svoj *principium individuationis*.

6. Ko dogodek ni več vezan na določeno lokacijo in je lahko dejansko *neomejeno reproduciran*, dobi značilnost proizvoda s tekočega traku; in ko plačamo, da ga dobimo dostavljenega na dom, je zares proizvod.

7. Ko je dejanski dogodek družbeno pomemben samo v svoji reproducirani obliki, torej kot predstava, je ukinjena razlika med bistvom in pojavom, med resničnostjo in *predstavo o resničnosti*.

8. Ko je dogodek v svoji reproducirani obliki družbeno bolj pomemben kot izvirni dogodek, je potrebno izvirni dogodek *oblikovati* tako, da ga je mogoče reproducirati: z drugimi besedami, dogodek postane samo veliki *kalup*, kalup za reproduciranje sebe.

9. Ko se večji del izkušenj oblikuje na takih proizvodih s

tekočega traku, je koncept "sveta", ki denotira svet, v katerem živimo, ukinjen. Dejanski svet je izgubljen; z drugimi besedami, *televizijski prenos podpira idealistično orientacijo*.

Tako se torej z obredom, ki privilegira oko pred vsemi ostalimi čutili — kar se kaže z obsedenostjo videnja, ne-tišino, stalnim prenosom podobe kot jamstva videnja — oblikuje paralelna stvarnost. Ali, če obrnemo stavek: paralelna stvarnost se kaže kot carstvo vida in je rezultat fenomena obsesije videnja, torej nekakšne: — hipervizije.

5. Hipervizija

Kot že rečeno, hipervizija privilegira vid nad vsemi ostalimi čutili, privilegira sliko-podobo nad vsemi ostalimi načini posredovanja stvarnosti in, združena z ne-tišino, daje tej ne-tišini popolno potrditev. Glede na to, da je v svetu hipervizije privilegirano vse, kar je mogoče videti, vsebina povsem izgubi bitko z obliko. (Številni primeri, od pričakovanja poleta vesoljske ladje do zapletov okrog ugrabljenega letala, nam potrjujejo to tezo. Posebne analize pa bi bil vreden prihod Veljka Rogošića na cilj plavalnega maratona "Po brazdah partizanskih ladij": zaradi vnaprej določenega termina neposrednega televizijskega prenosa zadnjih zamahov maratonaša-rekorderja je moral junak prenosa določen čas plavati na mestu kakih sto metrov od obale iz preprostega razloga: televizijske kamere še niso bile nameščene ker je bil Rogošić "prehiter"!)). Največji čudež hipervizije pa je, da omogoča videnje "samega sebe": ljudje lahko vidijo ljudi, družina lahko vidi družino, otrok otroka. Vendar, televizija kot hipervizija ni ogledalo, saj je bilo ogledalo ekzorcirano z odkritjem, da, čeprav le malenkostno, sledi in ne prehiteva gibov. Vplivnost televizije pa tiči v tem, da *odseva stvari malo prej*, kot se

zares pripetijo, da za spoznanje anticipira krenjo televizijskega gleduha. V tem smislu gre razumeti tudi dejstvo, da se televizijske reklame pojavijo mnogo prej, kot pride določen proizvod v prodajo.

Zaradi tega vnaprejšnjega zrcaljenja (dnevnik na televiziji obvešča pred časopisom o najvažnejših dogodkih dneva!) se oblikuje do televizije kot hipervizije visoka stopnja lealnosti: *Verjamem, ker vidim. In vidim zato, ker verjamem*.

Torej, vidim vse, ker verjamem, da vidim vse. Toda, v bistvu, ne samo da ne vidim vsega, ampak celo to, kar vidim, vidim tako, kot so si drugi zaželeli videti, ali kot so si drugi *zamislili*, da *bi jaz rad videl*.

To pomeni, da paralelni svet, ki sem ga pripravljen sprejeti za svojega in ki prej ali slej postane moj kriterij ocenjevanja konkretnega sveta, odbirajo in oblikujejo drugi, pravi svečeniki televizije, ki v vsaki razredni družbi delajo tako, kot svečnikom pristoji, torej v skladu z "višjimi" interesi vladajočega razreda.

In tako sem ob gledanju televizije krasno izigran: po eni strani, ker mislim, da gledam svet, čeprav gledam *samo* televizijo, po drugi strani, ker mislim, da je tisti svet, ki ga gledam, moj, čeprav dobivam le izkrivljeno podobo o svetu, tako podoba, kot so jo drugi zamislili, ali kot so si drugi zamislili, da bi jo jaz hotel videti.

vzgoja

Sintaksa montaže

Film je medij z mnogimi obrazy. Če bi morali izločiti eno samo fazo filmske proizvodnje kot bistvo filmskega izraza, bi to bila montaža. Šele ko montažer začne posnete prizore urejevati v smiselno povezano dogajanje (kontinuiteta), ko ustvari odnose v smislu akcije in reakcije, ko vnese v dogajanje tempo, na katerega se gledalec odziva na skoraj nezavedni ravni, šele takrat film oživi kot film. Odlično zrežirano in odlično posneto gradivo je lahko resnično lepo in zanimivo, vendar pa brez učinkovite montaže ne pride do izraza kot živo umetniško delo, ki bi dlje časa zbujało zanimanje gledalca. Tudi obratno včasih drži: tenkočuten montažer lahko iz dobrega gradiva, ki je zgolj rutinsko zrežirano in posneto, napravi res odličen film. Skratka, montaža je srce filmske umetnosti in marsikateri film je postal umetniško delo šele potem, ko ga je obdelal domiselni in navdihnjen montažer, kar je pri nas največkrat režiser.

Funkcionalnost montaže. Vsak prizor in vsaka sekvenca v filmu morata v celoti ustrezati svojemu namenu, prispevati k razvoju osebe, pripovedovati zgodbo, vnašati humor, podajati ekspozicijo, razvijati razpoloženje in vzdušje ali pa implicirati pomen. Prizore, ki ne prispevajo k filmski pripovedi, je treba izločiti, ne glede na to, kako sočno so posneti, kajti prizor, ki ne prispeva z ničemer k vsebini filma, jo zgolj osiromaši. Režiser v profesionalni filmski proizvodnji navadno posname prizore tako, da ima dokaj jasno predstavo o montažni vezavi prizorov. To še posebej velja za igrani film, kjer mora režiser posvečati vso skrb logičnim smerem na zaslonu, ujemanju pogledov in kretnj igralcev, obči čustveni značilnosti in doslednosti v prizorih in sekvencah, ki so pogosto posneti brez medsebojne povezave.

Izbira prizorov. Spričo kompleksnosti montaže filmskega gradiva je montažerjeva prva naloga izločiti neuporabno gradivo, slabe posnetke, ponovljene prizore, slabo odigrane bližnje posnetke, skazene ali napačno podane dialoge pa tudi vse nepotrebne prizore. Če je s tehničnega vidika sprejemljivih več posnetkov enega prizora, je izbor treba opraviti na osnovi treh vizualnih meril:

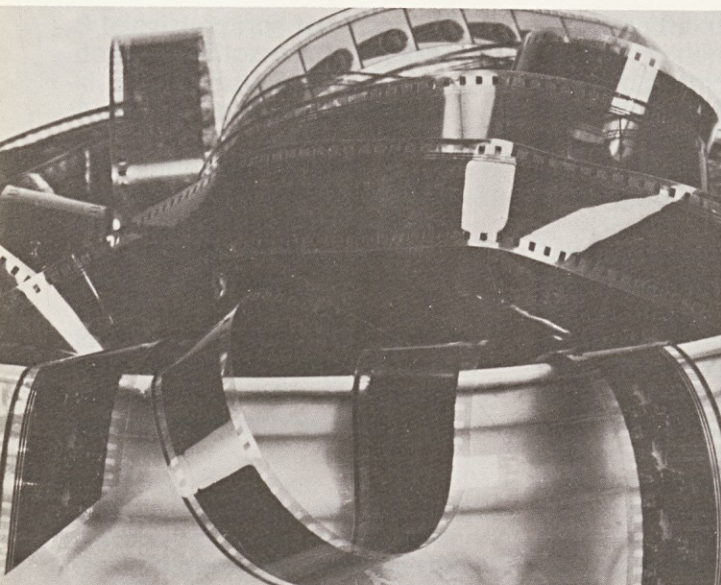
1. Vsebina prizora mora grafično prikazati dogajanje, kakršno zahteva snemalna knjiga, in sicer kar se da gospodarno (izbira točke snemanja) in izrazno preprosto.
2. Fotografija mora biti izborna glede na kompozicijo, osvetlitev, ostrino, gladkost zasukov kamere in gibanja objektiva (preostreitev in primik ali odmik z dostavno lečo — zoomom).
3. Prizor mora biti glede na doslednost smeri na zaslonu, glede osi dejanja ter ujemanja dogajanja in pogledov tak, da se montažno ustrezno spaja s predhodnim in naslednjim prizorom.

Kadar je ton posnet sinhrono in ko montažer opravi izbor posnetkov glede na našeta vizualna merila, napravi končni izbor na podlagi kvalitete tonskega zapisa — jasnosti, hitrosti podajanja besedila in naravnosti izražanja. Včasih je posnetek po slikovni plati izboren, vendar je njegov tonski del neakovosten, ali pa slab slikovni zapis spremlja dober tonski. V takem primeru je treba ubrati najboljšo možno pot. Navadno se montažer odloči za tako rešitev, da uporabi dober tonski zapis in ga postavi h kakemu alternativnemu prizoru, ki ima verjetno zvezo s podanim dialogom — na primer k prizoru reakcije druge osebe. Pri dokumentarnem filmu, kjer dogajanja pogosto ni moč nadzorovati in poteka snemanje brez snemalne knjige (aleatorično), je delo montažerja precej težje kot pri igranem filmu. Velikokrat je treba popravljati napake snemalca in režiserja, povezovati improvizirane prizore, usklajevati različno gradivo in zapolnjevati vrzeli.

Montažna tehnika. Nekateri vidiki montažne tehnike, ki bistveno prispevajo k tehtnosti in razvoju filmske pripovedi: logična povezanost (kontinuiteta), motivacija, začasna ustavitev ali odložitev pripovedi, ki pripomore k napetosti (suspensija), spajanje gibanja, sinhron ton, vloženi prizor in insert, razširjen in zgoščen filmski čas in navzkrižno spajanje. Oglejmo si поблиže vsakega od teh obrtno-tehničnih postopkov.

Logična povezanost (kontinuiteta). Logična povezanost prizorov je temeljna zgradba v pripovedni montaži večine filmov, kajti gledalca je treba ves čas usmerjati tako, da bo lahko sledil dogajanju in da ga bo življenje na platnu pritegnilo. Prekinitev v kontinuiteti so prekinitev v verodostojnosti. V preprosti pripovedni strukturi je klasični montažni pristop takle: splošni posnetek — srednji posnetek — bližnji posnetek — splošni posnetek. Splošni posnetek uvede igralca in njegovo okolje. Srednji posnetek igralca predstavi tako, da nam odkrije neko njegovo značilno potezo ali lastnost. Bližnji posnetek nam omogoči intimnejši pogled v njegov obraz. Ponovni splošni posnetek nam vpelje novo osebo ali pa prične novo dramatsko dogajanje. Motivacija. Prav tako pomemben dejavnik pri spreminjanju prizorov je motivacija. Vsako spremembo posnetka (in velikosti izreza) je treba motivirati z nečim, kar se zgodi v prejšnjem posnetku. Če ženska obrne glavo in se nekam zazre, bomo v naslednjem posnetku videli, kar vidi ona. Če je tisto, kar vidi, grozljivo, bo temu sledil posnetek reakcije, ki nam razkrije njena čustva. In če so njena čustva prizadeta in reagira tako, da se umakne, zbeži, je to treba pokazati. V vsakem primeru je sprememba posnetka (spoj) motivirana s tem, kar se je zgodilo prej — motivirana vizualno, emocionalno in logično.

Začasna ustavitev, odložitev pripovedi (suspensija). Odložitev največkrat ustvari montažer, ki določene prizore pokaže,



druga pa zadržuje z namenom, da bi vplival na gledalčeva čustva in zanimanje. Montažer izbira in ureja prizore in velikosti izrezov tako zaradi njihove pripovedne vsebine kot tudi zaradi njihovih posebnosti in učinkovitosti. Če imamo opraviti s počasnim tempom filma in bi hoteli v gledalcu postopoma vzbuditi zanimanje za določeno osebo ali stvar, bomo spreminjali velikosti posnetkov (izreze) počasi in postopoma: splošni daljni — srednji daljni — srednji — srednji bližnji — bližnji posnetek. Tak montažni koncept je zlasti uporaben pri prizorih množice, iz katere bi radi izluščili eno samo osebo, pri čemer pa ne želimo povsem spremeniti velikosti posnetka ali pa z dostavno lečo (zoomom) napraviti premočnega vtisa. Tak počasen tempo pogosto uporabljamo takrat, kadar želimo opozoriti na manj pomembno osebo, ki pa lahko pozneje postane pomembna. Če hočemo iz začasne ustavitve pripoved prineesti do šoka, je učinkovita tale tehnika: bližnji — bližnji — bližnji — splošni posnetek. Vrsta bližnjih posnetkov opozori gledalca na pomembnost dogodka, ki se bo zgodil, medtem ko posnetki podobnih velikosti nekako uspravajo njegovo zaznavanje in ga nato splošni posnetek osupne s svojim kontrastom ter, seveda, s šokantno vrednostjo samega dramskega dogajanja. Načelo gradnje suspenzije in šoka s pomočjo ponavljanja velikosti izrezov, ki gledalca zavedejo, in nenadne temeljite spremembe izreza je moč aplicirati na skoraj vsako velikost posnetka. Tako imamo lahko zaporedje: splošni — splošni — splošni — bližnji posnetek, pri čemer je končni učinek podoben prejšnjemu. Napetost (odložitev pripovedi) lahko povečamo tako, da zadržujemo prizor neogibnega. Pred sam dramski vrh vstavimo vrsto dodatnih prizorov, zapleten ritual podrobnosti nečesa, kar naj bi protagonist storil, ali pa uprizorimo vrsto zakasnitev (zvonjenje telefona, na primer), vse to lahko prižene občutek napetosti v gledalcu do roba. Kadar je dogajanje vznemirljivo in tempo montaže hiter, je potrebna korenita menjava prizorov, oziroma velikosti posnetkov, da bi tako dosegli "staccato" učinek: splošni — bližnji — daljni — veliki bližnji — srednji posnetek itn. Temeljno pravilo bodi, da vsebina filmske pripovedi določa montažni koncept (montažni ključ) in tehniko v sleherni sekvenci dramskega filma. Montaža, ki ni v skladu z značajem filma, kot je na primer pospešen tempo v sekvenci s sicer medlim in otožnim pridihom, zavaja gledalca, razen če je komedijski ali satirični učinek hoten.

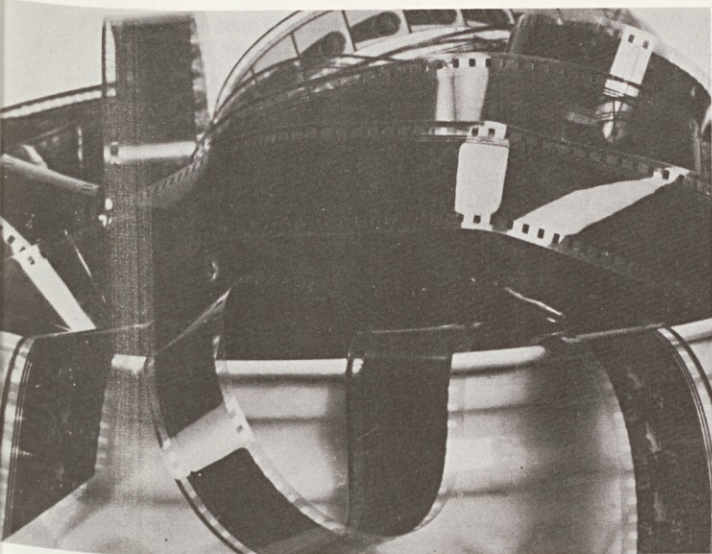
Spajanje gibanja. Spajanje gibanja omogoča tako imenovana tehnika glavnega prizora**. Ker lahko isto dejanje posnamemo v splošnem, srednjem in bližnjem ali več bližnjih izrezih, lahko montažer uporabi vse tri posnetke (ali več) istega prizora in ustvari dramsko dejanje, pri čemer lahko v vsakem trenutku spaja drugega z drugim. Iz več prizorov

ustvarja eno samo gibanje. Iz posamičnih prizorov izbere samo tiste faze gibanja, ki so v opisovanju akcije najbolj grafične, druge pa izloči. Tako ustvari filmsko dejanje, ki je bolj vznemirljivo, kot je bilo resnično. Poleg tega spajanje gibanja ublaži trzilaj, ki nastane zaradi fizične spremembe v velikosti posnetkov in s tem poveča občutek povezanosti (kontinuitete). Kadar vržemo prizore v hitri dramski akciji (pretep npr.), pride do izraza zelo pomemben iluzijski princip: spoja v gibanju ne napravimo v isti fazi gibanja v obeh prizorih. Če spojimo večji prizor z manjšim, recimo tako; da splošnemu pripojimo bližnji posnetek, je treba nekaj sličic gibanja na začetku drugega prizora *izpustiti*. Spojena akcija preskoči nekaj sličic zato, ker nastali šok nenadnega primika (v bližnji posnetek) nosi v sebi kinematsko iluzijo tako imenovanega montiranega gibanja. Gledalčeve oči bodo zaznale naglo akcijo (z izpuščenimi sličicami v bližnjem izrezu) kot nepretrgan tok gibanja. Če bi sličic v bližnjem posnetku ne izpustili, bi se zdelo, kot da je sredi gibanja nastal trzilaj. Kadar spajamo manjši prizor z večjim, bližnjemu posnetku pripojimo srednji, pustimo, da se nekoliko sličic na začetku drugega prizora *ujema (prekriva) z dogajanjem* na repu prvega. V montirani akciji se na kratko ponovi gibanje iz prvega prizora na začetku drugega, ker je zaradi kratke ponovitve akcije potrebna kompenzacija zmede, ki nastane pri prehodu z manjšega na večji izrez, in gledalec se lahko spet orientira. Če je montaža dobra, gledalec opazi zgolj kontinuiran tok gibanja. Če pa bi prizora spojili v natanko isti fazi dogajanja, bi se zdelo, ko da nekoliko sličic manjka, dasiravno bi se akciji do podrobnosti ujekali. V sekvencah tako imenovanega čistega vizualnega dogajanja (boji, pregoni) je ob dobri motivaciji mogoče napraviti karkoli, vendar so se v dolgoletnih izkušnjah uveljavila nekatera delovna načela. V zelo pomembnem dejanju je priporočljivo vezati grafično najboljši vidik dejanja, prav preden se pripeti. Če je dejanje pomembno za vsebino pripovedi, je smotno, da se izteče v celoti, ne da bi ga razrezali na različne velikosti posnetkov. Če pa dejanje ni toliko pomembno za pripoved, je bolje prekiniti (oziroma spojiti) sicer irelevantno, a za oko privlačno akcijo. Zelo pomembno je spajanje glede na smeri, ko se gibanje subjekta v enem prizoru nadaljuje v drugem. V tem primeru ustrezno spajanje vzdržuje doslednost in povezanost smeri gibanja in dogajanja na zaslonu ter iz mnogih prizorov (posnetih v skladu s tehniko glavnega prizora) ustvari eno samo gibanje subjekta. Gledalcu je v večini dramskih prizorov in sekvenc treba pokazati tisto, kar pričakuje, vendar pa ni nujno, da na tak način, kakor pričakuje on. Nenavaden kot, nepričakovano gibanje kamere, korenita sprememba velikosti izreza — vse to izpolnjeno pričakovanje začini še s priokusom presenečenja. Bistvo montaže je kombinacija presenečenja in izpolnitve pričakovanja v vsakem prizoru. Akciji sledi reakcija, reakciji spet akcija. Edinstvena značilnost dramskega dejanja v filmu (v primeri z odrsko predstavo) je v tem, da so najbolj kinematske akcije pravzaprav reakcije na dialog ali dogodka, in ne toliko akcije same.

Sinhron ton. Sinhron ton deluje zavirajoče na montažni tempo. Dramatski film je najbolj prozaičen, kadar igralci govorijo sinhron dialog, zakaj montaža je takrat vezana na realni čas. Prizori dialoga se težko navzamejo montažnega tempa, če filmar dopusti, da ga zasužnjita medsebojno zvezana slika in zvok. Intuitiven filmar to ve in teži k temu, da svojo umetnost osvoboditi tako, da v montaži poudari vizualne reakcije. Nekateri montažni prijemi, ki vplivajo na obravnavanje govornih besed v filmu:

1. Tistega, ki govori, pokažemo, preden začne govoriti. V večini dramskih sekvenc je treba sliko vezati malo prej, preden začne igralec govoriti, da bi tako nanj opozorili gledalca. Če tega ne storimo, se utegne zgoditi, da gledalcu uide pomemben del vsebine.

2. Med dialogom, ki je odločilnega pomena, uporabljamo bližnje posnetke, srednje in splošne pa pri manj pomembnem pogovoru. Prihranimo bližnje posnetke za dramske poudarke.



3. Govorjeni sinhroni stavek lahko vizualno prekinemo in pokažemo posnetek reakcije. Stavek lahko vizualno prekinemo sredi podajanja in pokažemo (vtem ko govorni del teče naprej) reakcijo poslušalca na izrečeno. Poslušalec postane osrednja figura dramatskega dejanja, pri čemer ga spremni glas (voice-over) soigralca zgolj spremlja. Ta montažni postopek je zelo pomemben, saj je eden izmed načinov, kako obiti prozaičnost sinhronega dialoga. Obenem je tudi dragocen način, s katerim pocenimo proizvodne stroške. Sekvenco lahko pričnemo z nekaj besedami sinhronega dialoga, nato vstavimo prizore reakcije, posnetek, ki ga napravimo prek rame (nastrig), posnetke z raznih kotov, sekvenco pa spet zaključimo z nekaj besedami sinhronega dialoga. Ustvarili smo vtis, da smo gledali v celoti sinhron prizor. Med prvimi in zadnjimi nekaj besedami je sekvenca, ki je filmsko zelo vznemirljiva; "dialog" je podan s spremnim glasom. Če pa montažer lahko izbira pri montaži slikovni in zvočni trak neodvisno, potem lahko ustvari veliko bolj napet in učinkovit odnos v prizorih in v sekvencah, še zlasti, če upošteva neodvisno dejanje, reakcijo, kontrapunkt in kontrast na obeh trakovih.

Vložni prizor. Tako pravimo tistemu prizoru, ki s prejšnjim prizorom ni vizualno povezan, pač pa *logično*. Vložni prizor preusmeri gledalčevo pozornost z glavnega dejanja k dejanju z drugotnim pomenom, ki poteka hkrati, toda nekje drugje, a je nekako povezano (logično) z glavno pripovedno črto.

1. Z vložnimi prizori povečamo nadzor nad časovno komponento v filmu, nad montažnim tempom in tudi nad suspenzijo. V napetih dramatskih situacijah (pregon, bližnja katastrofa) lahko vložni prizori mirnejših dogodkov in krajev odložijo vrhunec in povečajo emocionalno napetost filma. Vmesni prizori so pogosto vloženi v trenutku, ko naj bi se dogodilo nekaj zelo vznemirljivega, napetega: letalo, ki je prav pred strmoglavljenjem, ubežnik, ki ga bodo zdaj zdaj ujeli, ženska, ki je pred odločitvijo, da bo na mikaven predlog odgovorila z "da" ali "ne".

2. Z vložnim prizorom, ki predstavlja, na primer, reakcijo priče nekega dogodka, lahko obidemo dramatska dogajanja, ki so preveč nevarna ali predraga, da bi jih uprizorili in posneli. Strmoglavljenje letala lahko prikažemo tako, da najprej pokažemo letalo, ki pada navzdol pod strmim kotom, vložimo kratke prizore pilotovega obraza, vezemo jih na detajle letalskega stroja, sledi prizor naglo približevajoče se zemlje, in prav preden letalo trešči, vložimo prizor reakcije opazovalca, ki ga spremljajo pokanje in lomljenje kovine in stekla, ter eksplozija. Po reakciji opazovalca lahko sodimo tudi o pomenskih odtokih, ki jih vnaša strmoglavljenje letala — o tragediji, humorju, skrivnosti, herojstvu ali strahopetnosti.

3. Nedramatska in časovno razvlečena dejanja lahko krajšamo z vložnimi prizori. Primer: nekdo se preoblači in se medtem pogovarja s svojim prijateljem. Pokažemo igralca, kako sede in si začne odvezovati vezalke; nato vložimo prizor s prijateljem, ki miruje in posluša. Po določenem času (recimo čez 15 sekund) se vrnemo k prvemu igralcu, ki se je medtem že oblekel, umil, počesal in obril — vse to v 15 sekundah. Vložni prizor je tako odpravil potrebo po realnem času in gibanju preoblečenja ali kakega drugega opravila.

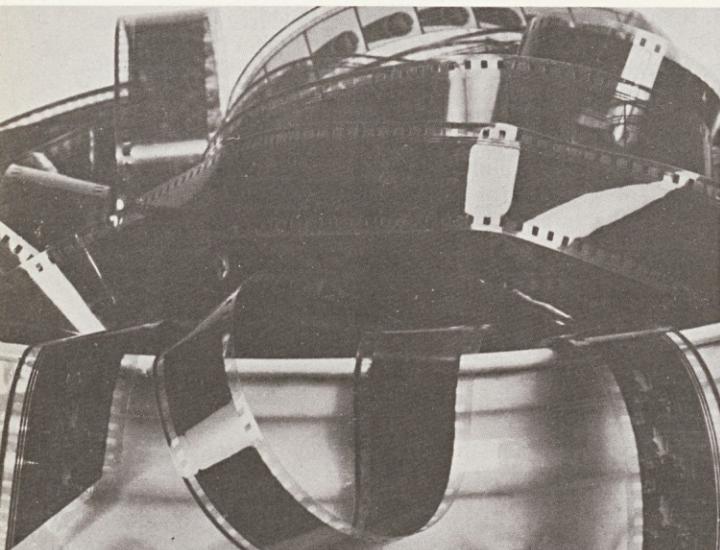
4. Dejanja, ki so preveč kompleksna, da bi jih lahko filmsko prikazali, ali pa dejanja, do katerih se objektiv kamere ne more prebiti, lahko v dramatskem filmu "krijemo" s preprostim vložnim prizorom osebe, ki pojasnjuje ali opisuje, kaj se dogaja. Vložne prizore so že na samem začetku filmske zgodovine uporabljali kot satirični komentar.

5. Z vložnim prizorom lahko tudi odvrnemo pozornost gledalca od napak, ki sta jih napravila režiser ali snemalec. Te napake so zlasti pogostne pri obravnavi smeri gibanja, pogledov in dejanja (neupoštevanje osi dejanja). Primer: jezdec jezdi z leve proti desni, v naslednjem prizoru pa nenadoma z desne proti levi. Vložni prizor lahko to napako popravi z bližnjim posnetkom nekoga, ki domnevno opazuje, kako jezdec spremeni smer. Vložni prizori lahko podobno prikrivajo slabo usklajeno dejanje, nedosledno svetlobno tonaliteto, preskoke v osrednjih točkah dogajanja iz prizora v prizor, ki nastanejo ob neupoštevanju pravila tretjin na zaslonu. (V "Strahu", "Pomladnem vetru", "Čudovitem prahu", "Sreči na vrvcu" in še v mnogih drugih domačih filmih mrgoli podobnih napak.)

Insert. Insert je soroden vložnemu prizoru. Običajno je to veliki bližnji posnetek (detajl) kakega predmeta, stikala za luč ali pa naslova v časopisu, ki učinkuje dovolj osupljivo, da ga lahko uporabimo tam, kjer nastopijo hujše kinematske nepravilnosti, nasprotja. Ker je insert močno dezorientacijsko sredstvo, ga smemo uporabiti le za kratek čas, sicer utegne škodovati povezanosti dejanja (kontinuiteti) bolj kot napaka, ki naj bi jo odpravil.

Razširjen in zgoščen filmski čas. Emocionalne kvalitete dramatskega dejanja lahko odsevajo v času, ki je potreben, da dejanje poteče. Ta čas je lahko filmsko razširjen, razpognjen, ali pa zgoščen, skrajšan. Razširjeni čas je filmsko raztezanje pravega (realnega) časa. Prizori gibanja se prekrivajo tako, da se dozdeva, da dejanje traja dlje kot v resnici. Primer: v dokumentarnih filmih često vidimo, kako pada posekano drevo. V filmu Pera Lorenza "Reka" (The River) delavci podrejo velikansko jelko. Padanje drevesa ima za film, ki obravnava objestno uničevanje gozdov in vodnih poti, kar povzroča katastrofalne poplave, velik simboličen pomen. Filmar je namestil kamere na več straneh in z raznih kotov in razdalj posnel padajočega velikana. V montaži je prizor prekrival tako, da se zdi, ko da mogočno drevo pada celo večnost. Zgoščeni čas je filmska redukcija resničnega časa, ki jo dosežemo tako, da (simbolično) izločimo prizore in sličice. Pri projekciji imamo vtis, da čas teče veliko hitreje kot v resnici. V filmu P. Lorenza "Reka" je razdobje mnogih let simbolično prikazano v nekoliko minutah filmskega dogajanja. Sledimo kapljici vode od trenutka, ko kane neke v hribih, razdejanah od erozije, pa vse do rečice, reke, veletoka in končno do strahovitih poplav v dolini. Leta in desetletja so simbolično zgoščena v nekaj minut filmskega časa.

Navzkrižno spajanje. Vezava dveh vzporednih dramatskih dejanj, ki se dogajata hkrati in kjer je pripovedni odnos med njima tak, da se bo prej ali slej iztekel v konfrontacijo, imenujemo navzkrižno spajanje. Tipičen primer sta dve vojski, ki stopata druga nasproti drugi ali pa preganjalci in preganjanci v sekvenci preganjanja, lova itn. V obeh akcijah je nujno treba ohraniti doslednost smeri gibanja, kajti gledalec mora takoj vedeti, katero stran gleda. Z navzkrižnim spajanjem ohranjamo tudi gledalčevo zanimanje, tako da



prizor vežemo na vzporedno dejanje v trenutku, ko prvo ni več zanimivo. Z navzkrižnim spajanjem lahko prav tako primerjamo dva dogodka, med katerima je sicer časovna razlika, lahko, na primer, primerjamo tehniko vojskovanja v drugi svetovni vojni s kako bodočo vesoljsko vojno. V dokumentarnih, vzgojno izobraževalnih in namenskih filmih lahko s tehniko navzkrižnega spajanja prikažemo raznovrstne primerjave kot tudi odnos vzrok — učinek. Odkrivamo lahko odnose med novimi oblikami tehnologije ter njihovimi ekonomskimi koristimi za prebivalstvo ali pa med tehnologijo in onesnaževanjem naravnih virov. Nasploh lahko rečemo, da je tehnika navzkrižnega spajanja nadvse primerna za vzpostavitev odnosa in primerjave med dvema (ali več) vsebinsko pogojenimi dogodki z namenom, da ustvarimo napetost, pospešimo pripoved ali kako drugače **PRITEGNEMO GLEDALCEVO ZANIMANJE!**

Skočni spoj (in kako ga odpravimo). Skočni spoj je vsaka opazna hiba pri premostitvi toka dogajanja med dvema prizoroma. Ta vizualna aberacija gledalčeve doživljanje filma moti, nastane pa običajno zaradi tehle nedoslednosti oziroma površnosti:

1. Če pri snemanju filma režiser ne posveča dovolj pozornosti tehniki glavnega prizora in se dogajanje oziroma gibanja iz prizora v prizor ne ujema. Vzemimo primer, ko režiser ni upošteval pravila o prekrivanju dejanja. Montažer ima na voljo dvoje: ali pusti, da dejanje poteče v enem samem posnetku (prizoru), ali pa se zateče k vložnemu prizoru s posnetkom reakcije.
2. Snemalec, oziroma direktor fotografije, je zamenjal objektiv v sicer isti poziciji kamere, s čimer je nastal vizualni šok "istosti". Montažer ima na voljo manj želen prizor, posnet z drugega kota, ali pa zgolj osnovni (glavni) prizor.
3. Režiser ni zmožni ohraniti trajnosti smeri dogajanja, oziroma gibanja na zaslonu, poskrbel pa tudi ni za nevtralni posnetek, ki bi spremembo smeri na zaslonu prikril. Montažer nima druge logične izbire, s katero bi lahko opravičil nenadno spremembo smeri subjekta, kot da se zateče k odrešilnemu vložnemu prizoru reakcije, k nevtralnemu prizoru, ali pa da prizor veže na neko drugo sočasno dramatsko dejanje.
4. Nekonsistentno osvetljevanje — zdaj visoka (high-key) zdaj nizka (low-key) svetlobna tonaliteta — različnih prizorov v sekvenci, ki je posneta v interieru, postane več kot očitno, ko prizore spojimo. Montažer lahko sekvenco delno reši tako, da grupira prizore s podobnimi tonaliteta — v bistvu spremeni snemalno knjigo — ter za vsako skupino prizorov najde izhodiščni posnetek, ki logično opraviči tonaliteto, ki mu sledi. Lahko pa si pomaga tudi z vložnim prizorom.

5. Preskok tako imenovanega središča pozornosti z enega dela zaslona na drugi, iz prizora v prizor pri večjih (wide-screen, cinemascope) zaslonih povzroči, da gledalec obrača glavo, ko da bi gledal teniški dvboj. Vsakič, ko gledalec išče novo središče dogajanja, se mu del dramatskega dejanja izmuzne. Večji ko je zaslon, boljše je dosledno upoštevanje osrednje točke dramatskega dogajanja iz prizora v prizor, upoštevanje pravila tretjin: snemalec mora posneti prizore tako, da omogoči montažerju tako spajanje prizorov, da bo gledalčeva pozornost v vsakem prizoru usmerjena v približno isto tretjino zaslona.

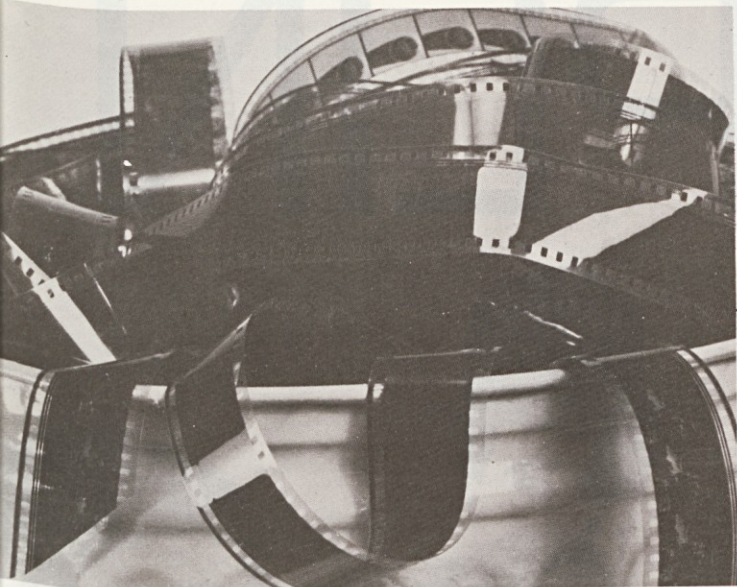
6. Skočni spoj prekrijemo lahko tudi z zvočnimi ločili; z nenadnim rezkim šumom, s krikom nekje zunaj kadra, z glasbenim ali dialoškim crescendom lahko povzročimo, seveda če je to dramatsko sprejemljivo, da za nekaj trenutkov prevlada zvočna sled. Tako je vizualni skok veliko manj opazen.

Atipični montažni prijemi. Poleg bolj ali manj utrjenih in konvencionalnih montažnih prijemov so se v raznih obdobjih filmske tvornosti razvili tudi nekateri manj izraziti, pa zato nič manj učinkoviti, ki so v marsikaterem filmu postali celo poglavitni filmski koncept. Taki montažni prijemi so, na primer, načelo šok-atrakcije, prhutavo spajanje, asociativna, metrična, tonalna montaža, dialektična montaža gibanja in sklepni montažni sestav. Oglejmo si na kratko vsakega posebej.

Načelo šok-atrakcije. Kadar spojimo dva prizora in dobimo tretjega, ki ima čustveno izrazit pomen, ki ni inherenten v nobenem od posameznih prizorov, govorimo o implicitni montaži, oziroma o načelu šok-atrakcije. Primer za to je kanadskega filma "Nič prida nisi" (Jou're No Good): fant, ki je obesil šolo na klin, razvaža sendviče za neko ustanovo. Ko vstopi v razkošno vežo, ostajajo za njim sledovi blata na čevljih. Vrata se ozre vanj z neprikritim prezirom, tako da je fant ponižan. Sledijo tile prizori: bližnji posnetek fantovih jeznih oči, bližnji posnetek roke, ki drži granato in jo nato vrže, gobast oblak atomske eksplozije in spet fantov prizadeti obraz. Sekvenca izraža zbirni učinek fantovega čustva, tretji pomen, ki temelji na načelu šok-atrakcije. Pri uporabi takega prijema v montaži je nujno, da je vsebina prizorov, ki jih uporabimo, resnično pomenljiva in pa, seveda, dovolj razumljiva za gledalca, sicer ne bo razumel hotenih inferenc na tretji ravni.

Prhutavo spajanje. Prhutavo spajanje je subjektivna montažna tehnika, kjer vežemo čisto kratke dele filma iz dveh (ali več) različnih prizorov ter tako dosežemo svojevrsten prehod med sekvencama ali pa podamo subjektivna čustva osebe. Kadar uporabljamo prhutavo spajanje namesto preliva, da bi tako označili časovno ali prostorsko spremembo, vložimo prizorčke iz naslednje sekvence v iztekaajočo se sekvenco. Vložni prizorčki so vse daljši, dokler se iztekaajoča sekvenca ne skrči na odrezke in nazadnje izgine ter naslednja sekvenca povsem ne obvlada zaslona. Prhutavo spajanje je spričo vizualnega "staccato" učinka zelo izrazito, zato ga je najbolje uporabiti v takšnih prehodih med sekvencami, kjer je nova lokacija v dramatskem dejanju na moč podobna prvi in je zato treba poudariti spremembo lokacije, da bi gledalec ne ostal v negotovosti. Prhutavo spajanje lahko podobno kot prizor preteklega dogodka (flash-back) vnese subjektivni spomin na preteklost v dejanje, ki poteka v sedanosti. V filmu "Mož iz zastavljavnice" (The Pawnbroker) starejši Žid opazuje, kako banda nasilnežev pretepa fanta, ki se skuša rešiti čez ograjo. Dogodek sproži v možu spomin na njegov poskus pobega iz koncentracijskega taborišča, ko je prav tako lezel čez zid. Pretekli dogodek je s pomočjo prhutavega spajanja postavljen v sedanost, med bližnje posnetke Židovega obraza.

Asociativna montaža je spojitve dveh prizorov, v katerih imata prevladujoča objekta podobne oblike. Primer: okroglo ustje



katero zidamo zgradbo, in so brez notranjega pomena vse dotlej, dokler jim montažer ne da ustreznega mesta. Ko so prizori zmontirani, dobijo *zbiren pomen*. Ta Pudovkinova misel o zbirnem pomenu zatrjuje, da lahko ne glede na to, kako grdi so posamični prizori, s spajanjem prizorov ustvarimo simfonije vizualne lepote. Sklepni montažni sestav je montažni koncept in ekstremis, antiteza pripovedne montaže, in ga dandanes najčešče uporabljamo v eksperimentalnem filmu, v filmski poeziji ali pa v sanjskih montažnih sekvencah v pripovednih filmih.

Pruredil Filip Robar—Dorin

topovske cevi v prvem in obod šampanjskega kozarca v drugem prizoru. Asociativna montaža opravlja podobno funkcijo kot preliv ali zbris in največkrat služi za prehod med sekvencama, ki ju loči časovni ali prostorski premik. V nekaterih primerih ima lahko tudi globljo pripovedno funkcijo. V Hitchcockovem filmu "Psycho" nekdo umori žensko v kopalnici. Prizoru počasnega primika (zoomu) k zenici njenega očesa sledi bližnji posnetek odprtine odtočnega kanala, kjer brbota in odteka voda, ki simbolično ponazarja umiranje ženske.

Metrična montaža je montažna tehnika, pri kateri prizore spajamo po udarcih v metronomu ter tako ustvarimo točno določen, matematični tempo, ki prežema celoto filma. Metrična montaža seveda ne pomeni spajanja po slehernem udarcu in na vse udarce metronoma. Prizor se prične in neha, ne glede na dolžino, točno na udarec metronoma. Če je sekvenca, naj bo kratka ali dolga, spojena po hačelu metrične montaže, zadobi njen ritem določen matematičen odnos, na katerega večina gledalcev reagira z občutkom rastoče napetosti. Klasičen primer dobre uporabe metrične montaže je film "Točno opoldne" (High Noon) Freda Zinnemana. Šerif majhnega mesta se bo spopadel s tremi odpadniki, ki prihajajo z opoldanskim vlakom, da bi ga ubili. Neizprosno odtekanje časa odseva v montaži filma, ki od začetka do konca teče na udarce metronoma, katerih tempo v skladu s pripovedjo ves čas narašča. "Točno opoldne" ima prav zaradi metrične montaže tak elektrizirajoč učinek na povprečnega gledalca.

Tonalna montaža je dejansko svetlobni koncept, po katerem so prizori ali svetlejši ali temnejši, kakor pač ustreza dramatskim zahtevam filmske pripovedi. V Eisensteinovem "Oktobru" je situacija delavcev pod carskim režimom vse slabša. Ta deterioracija odseva v postopno temnejši tonaliteti vsakega naslednjega prizora, vse dokler se ne razplameni revolucija. Po revoluciji veselje delavcev odseva v nenadni svetli tonaliteti.

Dialektična montaža se je pojavila kot poskus sovjetskih filmarjev, da bi filmski obliki nadeli filozofsko, marksistično-hegeljansko načelo teze, antiteze in sinteze. Množično gibanje, sunki, nasprotovanja, konflikt. V Eisensteinovi "Križarki Potemkin" stoji nasproti neizprosnih Kozakov mati z otrokom, kar ustvarja tretji emocionalni pomen: v carističnem režimu se je povsem jalovo sklicevati na človeška čustva. Načela dialektične montaže se vsesplošno uporabljajo zlasti v vojnih filmih, kjer ustrezno odsevajo tok in plimovanje množičnih spopadov med nasprotnima vojskama.

Sklepni montažni sestav je montažni koncept, ki ga je razvil Pudovkin. Posamezni prizori v filmu so analogni opeki, s

* Spričo znatne terminološke zmede na področju filmskih in televizijskih strokovnih izrazov je nujno definirati nekatere ključne izraze iz besedila. *Posnetek* je mehanično-ke-mijski prenos dela filmskega prizora (ali celega prizora) iz stvarnosti na filmski trak v enem samem, neprekinjenem teku kamere. Največkrat ima posnetek tudi sopomen za mero izreza (plana). Filmski posnetek je narejen iz vrste posamičnih fotografskih *sličic*. *Prizor* je smiselna ureditev posnetkov (ali en sam posnetek) poljubnega filmskega dejanja, ki vodi k zaokroženemu dejanju z manjšo premiso. Sestavljen je lahko iz enega ali več posnetkov. Poljubno število prizorov tvori filmsko *sekvenco*, to je zaokroženo dejanje z večjo premiso. Poljubno število sekvenc pa tvori filmsko *celoto*.

** **Tehnika glavnega prizora** — metoda dela, po kateri dramatsko dejanje posnamemo z več segmentiranimi posnetki. Tako imamo polni ali splošni posnetek, srednji in bližnji, pri čemer je treba paziti na to, da se posamezni posnetki, oziroma posnetki prizora med seboj montažno ujemajo glede na zahtevano smer dogajanja in gibanja na zaslonu ter ujemanja pogledov.

Literatura:

Roy Paul Madsen: The Impact of Film (Macmillan Publishing Co., Inc. New York).
Haig P. Manoogian: The Film—Maker's Art (Basic Books, Inc. New York).
Louis D. Giannetti: Understanding Movies (Prentice-Hall Inc. New Jersey).
Karel Reisz and Gavin Millar: The Technique of Film Editing (Communication Arts Books, Hasting House, New York).
Marcel Martin Filmski jezik (Mladinska knjiga).

CHAPLIN



o Chaplinu
filmografija
bibliografija
preobrazba Charlota
tipika Charlota
avtor o sebi

*Potepuh (1915)*

Morali bi govoriti o njegovih filmih, ki so bili kot luč našega stoletja — ves svet hkrati, in o zgodovini našega časa. Režeži in veliki lopovi, otroštvo *Kida* in napoved fašizma, *Veliki diktator* ... Ne vem, če je še kdaj živel človek, ki bi imel oči kot on, da bi nam obenem omogočil videti slabše duše in najslabše poglede. Toliko je treba povedati, in končno, toliko stvari je treba le molčati. Besede so prerevne, da bi izrazile tisto, kar oči lahko najbolje vidijo. Chaplin, Matisse, Eluard, Picasso ..., nepozabni ljudje, o katerih bodo še dolgo za nami sanjali tisti, ki se jim bodo oči odprle za čuda sveta, katerih otrokom bo morda bolj kot znanstveni študij star, pozabljen film v kaki zakotni dvorani povzročil gromki smeh obenem z neustavljivim siljenjem solz v oči.

Louis Aragon

Če bi hoteli izmeriti pomembnost njegovega dela, bi se morali vrniti v čas in obdobje, ko je nastajalo. To v zgodovini filma velja za vse avtentične stvaritve. Čas ublaži njihovo šokantno moč in odvzame njihovi originalnosti svoje prednosti. Tako pogosto jim sledijo in jih posnemajo, da postanejo podobni obrabljenim rekom. Razen tega se slike starajo ali vsaj dajejo vtis, da se starajo, ker ostajajo podobne takim, kakršne so bile, medtem ko njihovi gledalci niso več isti.

René Clair

Iz pantomime je naredil ljudsko in preprosto umetnost. Ostal bo najbolj senzibilno bitje sedme umetnosti.

Michelangelo Antonioni

Charlie Chaplin je pravi primer igralske popolnosti in ustvarjalnega genija: v pantomimi je dosegel maksimalno, polno in celovito nepremičnost. Skratka, pokazal nam je, kaj je vrhunec pantomime kot umetnosti.

Jean—Louis Barrault

Za film bo ostal to, kar je bil Picasso za slikarstvo. Zame je največji filmski genij, veliki učitelj nas vseh.

Luigi Comencini

Nekakšen Adam, katerega potomci smo vsi mi ... Maček z vsem, kar je v njem najbolj mačjega, s svojo praskajočo prisotnostjo. Ko sem bil otrok, je bil Charlot zame povezan z božično potico, z Božičkom, s snegom; bil je silhueta, za katero se je zdelo, da s svojim pojavljanjem že pripada nečemu mitskemu, večnemu ... Charlie Chaplin je imel dvojen videz: potepuškega in aristokratskega, videz samotarja, preroka, duhovnika, poeta ... Videz nekoga, ki na osvobojen način živi samoto.

Federico Fellini

Ko se je smejal, so cele nacije vriskale. Ko je bil žalosten, je bil ves svet melanholičen.

Sergio Leone

Charlie Chaplin nas je naučil, da je humor edini resen način zabave in vodenja resničnega družbenega spopada.

Mario Monicelli

Verjetno je bil največji komedijant vseh časov.

Sir Laurence Olivier

Brez njega sam ne bi bil nikoli snemal. S Keatonom sta bila učitelja nas vseh. Njegovo delo, vedno aktualno, je



Luči velemesta (1931)



večno, in njegov umetniški prispevek filmu in njegovemu stoletju nenadomestljiv. Priznati moram, da me njegovi filmi tako navdušujejo, zanimajo me tako daleč, da mi ob ponovnem gledanju včasih njihova popolnost prepreči, da bi se smejal. Morda je to profesionalna deformacija, toda njegovi baleti, njegove domislice, so tako uspeli, da bi prej ploskal kot se smejal.

Na laskajoč, menim pa, netočen način, so me pogosto primerjali s Chaplinom. Hulot je Charlotovo nasprotje. Hulot se podreja. Genialni potepuh se brani. Tu je tudi vprašanje velikosti: Hulot je velik, zato ima probleme; Charlot je majhen, bolj agresiven; mora se boriti, postavljati. Hulot ni hudoben, zlobno je njegovo okolje. Skratka, jaz sem bolj od komičnega poudaril opazovalni dejavnik. Chaplin je na čudovit način združil oba.

Jacques Tati

Tisti, ki so kritizirali njegovo avtobiografijo, so jo slabo brali, če so jo sploh brali, kajti Chaplinov občudovalec, ali preprosto, filmski gledalec, v njej lahko najde odgovore na vsa vprašanja, ki si jih lahko zastavimo o rojstvu določene umetnosti, o rasti Hollywooda, o revoluciji zvočnega filma, o odmevih hladne vojne v ameriškem življenju petdesetih let, o relativnosti slave in bogastva, o pomenu prvega otroštva v razvoju osebnosti, o razlikovanju med rezultati, do katerih vodi talent, in med tistimi, ki jih dosežeš z delom; skratka, če bi bilo potrebno za razumevanje našega filmskega stoletja prebrati eno samo knjigo, bi priporočil *Histoire de ma vie*. "Sicer pa mi ni bilo treba brati knjig", piše Chaplin, "da bi izvedel, da je boj velika tema življenja, ravno tako kot trpljenje. Vse moje klovnovstvo se je nagonsko naslanjalo nanju. Moja metoda sestavljanja komedijskega zapleta je bila preprosta: treba je bilo le potisniti osebe v težave in jih iz njih izvleči."

Francois Truffaut

Charlot je mitska osebnost, ki nadvlada vsako pustolovščino, v katero je vpleten. Charlot obstaja za občinstvo pred in po *Policaju* ali *Romarju*. Za stotine milijonov ljudi na zemlji je Charlot junak, kot sta bila za nekdanje civilizacije Odisej ali Roland, s to razliko, da danes poznamo antične heroje preko *dokončanih* literarnih del, ki so dokončno določila njihove pustolovščine in utelešenja, medtem ko Chaplin še vedno lahko prosto vstopi v nov film. Dokler živi, ostaja Chaplin ustvarjalec in porok za lik Charlota.

André Basin

Vidim, kako Charlot kot kakšen slikar, geometer ali glasbenik zmagoslavno vstopa v carstvo poetov. Porogljiv škrt, ki plesoč izginja v senci hodnika ali na obronku gozda. Glejte Watteauja, glejte Corota, visoka drevesa uokvirjajo plesoči venec, zelenomodri mrak, ki se spušča na listje, ubožca je premagal spanec, pogledjte njegove pošvedrane čevlje, njegove groteskne in očarljive poskoke med nimfami, ki ga odnašajo na sončne travnike. Obdan z večnimi božanstvi, čarovnico, sireno, Herkulom ali Minotavrom, da bi vdrl v njegovo votlino s svojo paličico in svojo nepremagljivo nedolžnostjo, je tu škrt, ki svojo ponižno radost, svoje smešno trpljenje družijo s pesniškim drugovanjem z vetrom, svetlobo, šepetanjem pod vejami, šumljanjem rek, tožbami violin ...

... Pesimizem, ki neprestano premaguje samega sebe, je iz malega burkeža napravil potomca velikih duhov.



Moderni časi (1936)



Človek, ki nenehoma zoperstavlja resničnost iluziji in sprejema igro, ki izvira iz tega nasprotja, je sorodnik Shakespeara in bi se lahko skliceval na Montaignea. Nepotrebno je opominjati, da bi ju lahko bral — ne vem, kje sem že videl, da ga Shakespeare ni zapustil — toda to mu ni bilo potrebno. Poteze daljnjih prednikov imamo, ne da bi jih poznali. Vsekakor ga je, tako kot Shakespearea, in pred njim Montaignea, usmeril in z zarjo razsvetlil moderni duh: človek, ki pijan od razuma pleše na vrhovih obupa. Toda razlika vseeno je. Jezik pri Charlotu ni več konvencionaliziran, beseda je odstranjena, ravno tako simbol in celo zvok ... Še noge, s katerimi pleše, so obute v nemogoče škarpeteljne ...

Elie Faure

Ta umetnina, posneta pred vojno, (Veliki diktator) ima osvobajajočo vrednost. Najbolj okrutna drama je v njej spremenjena v zgodbo izven časovnih meja. Nasprotje med našo naravo udeležencev sodobne tragedije in našim položajem gledalcev nas morda lahko zbega, in kot nenavadna resnica bi lahko Hitler in Mussolini, dva propagandna objekta, nedoločljivi usedlini kolektivnega strahu, postala objekta poezije. Toda v biblijski zgodbi o dobrem in zlem, o grehu in milosti, je morda mesto tudi zanju ...

Carlo Levi

Charlie Chaplin je prikazal potovanje po svetu, kjer so za zdaj noge še obrnjene navzgor, glava pa navzdol. Na koncu vsakega filma znova in znova odhaja iskat razumno urejen svet.

Zato, da bi bilo mogoče najti ta svet, je treba uničiti tisto nesmiselno, absurdno, neumno, ki je v našem svetu še navzoče.

V boju z neumnostmi hiti po poti, vijugasti kot trak, majhen Don Kihot, ki je zamenjal čelado s polcilindrom, kopje pa s sprehajalno palico.

G. Kozincev

V tem boju niso potrebni samo bajoneti in krogle, letala in tanki, granate in minometalci, temveč tudi ognjevit beseda, močan pečat umetniškega dela, uničujoč temperament umetnika in satirika, ki ubija s smehom.

In tako danes —

s to ali drugačno metodo,

s tem ali onim sredstvom,

po teh ali drugih poteh —

prav Charlie, prav Chaplin, s svojim ne le otroškim, temveč tudi z otroško modrim pogledom, ki prodira v življenje,

ustvarja v "Diktatorju" sijajno in uničujočo satiro v čast zmage Človeškega duha nad nečlovečnostjo.

S tem se je Chaplin enakopravno uvrstil ob bok največjih umetnikov stoletnega boja Satire proti Temi, ob bok Aristofanu iz Aten, Erazmu Rotterdamskemu, Francoisu Rabelaisu iz Meudona, Jonathanu Swiftu iz Dublina, Francoisu Marie Arouet de Voltairu iz Fernaya.

Pa morda celo prednje, če upoštevamo razsežnosti Goljata fašistične podlosti, zločinstva in povampirjenosti, ki jo s fračo smeha pobija najmlajši iz Davidove plejade —

charles spencer chaplin iz hollywooda, od danes imenovani:

CHARLIE THE GROWN—UP*

Sergej M. Ejzenštejn

* Charlie Odrasli



filmografija

- 1914** 35 filmov za "Keystone", med njimi: Making a Living (Živimo, kakor moremo), Kid's Auto Races at Venice (Otroške avtodirke v Benetkah), His Favorite Pastime (Njegova najljubša zabava), Mabel at the Wheel (Mabel za volanom), Caught in a Cabaret (Zasačen v kabaretu), The Knockout, The Rounders (Zapravljivci), Dough and Dynamite (Testo in dinamit), Tillie's Punctured Romance (Prekinjena Tilijina ljubezen).
- 1915** 12 filmov za "Essanay", med njimi: His new Job (Njegova nova služba), A Night out (Večer razvedrila), In the Park (V parku), The Tramp (Potepuh), Work (Delo), The Bank (V banki), Shanghaied (Mornar), A night at the Show (Večer v music-hallu), Carmen, Police (Policija).
- 1916/1917** 12 filmov za "Mutual": The Floor-walker (Charlie v trgovski hiši), The Fireman (Gasilec), The Tramp (Potepuh), One A. M. (Charlie sam), The Count (Grof), The Pawnshop (Charlie v zastavljalnici), Behind the Screen (Za kulisami platna), The Rink (Kotalkališče), Easy Street (Mirna ulica), The Cure (V sanatoriju), The Adventurer (Pustolovec), The Immigrant (Izseljenec).
- 1918** A Dog's Life (Pasje življenje), Shoulder Arms (Puško na rame!).
- 1919** Sunnyside (Charlie pastirček), A day's Pleasure (Radosti dneva).
- 1921** The Kid (Pobič), The Idle Class (Leni razred).
- 1922** Pay Day (Plačilni dan).
- 1923** The Pilgrim (Romar), A Woman of Paris (Parižanka).
- 1925** The Gold Rush (Lov za zlatom).
- 1928** The Circus.
- 1931** City Lights (Luči velemesta).
- 1936** Modern Times (Moderni časi).
- 1940** The Great Dictator (Veliki diktator).
- 1947** Monsieur Verdoux (Gospod Verdoux).
- 1952** Limelight (Odrske luči).
- 1957** A King in New York (Kralj v New Yorku).
- 1967** The Countess from Hong Kong (Grofica iz Hong Konga).



Zadnji kader filma *Luči velemesta* (1931)



bibliografija

Chaplin režira *Lov za zlatom* (1925)Chaplin z Edno Purdviance v filmu *Emigrant* (1917)

Knjige:

Amengual, Barthélemy: *Charles Chaplin, Premier Plan*, Lyon, 1963.

Bazin, André: Introduction à une symbolique de Charlot, Le Mythe de M. Verdoux, Limelight ou la mort de Molière, Frandeur de Limelight, članki v knjigi *Qu'est-ce que le cinema?*, Ed. du Cerf, Paris, 1958—63. Srbohrvaški prevod: *Šta je film?/III.*, Institut za film, Beograd, 1967.

Bleiman, Kozincev, Jutkevič, Eisenstein: *Charles Spencer Chaplin*, Biblioteka Komisije za kinematografiju vlade N. R. Hrvatske, Zagreb, 1948.

Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By...*, Knopf, New York, 1968.

Chaplin, Charles: *My Autobiography*, Bodley Head, London, 1964. Srbohrvaški prevod: *Moj život*, Matica Hrvatska, 1966.

Delluc, Louis: *Charlot*, Ed. de Brunhoff, Paris, 1921.

Durgnat, Raymond: *The Crazy Mirror: Hollywood Comedy and the American Image*, Faber and Faber, London, 1969.

Huff, Theodore: *Charlie Chaplin*, Henry Schuman, New York, 1951.

Lahue, Kalton C.: *World of Laughter: The Motion Picture Comedy Short, 1910—1930*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1966.

Mast, Gerald: *The Comic Mind: Comedy and the Movies*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1973.

Martin, Marcel: *Charlie Chaplin*, Editions Seghers, Paris, 1966.

McCaffrey, Donald W.: *Focus on Chaplin* (zbornik), Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1971.

Mitry, Jean: *Charlot et la "fabulation" chaplinesque*, Editions Universitaires, Paris, 1957.

Montgomery, John: *Comedy Films*, George Allen and Unwin, London, 1954.

Robinson, David: *The Great Funnies: a History of Film Comedy*, Studio Vista, London, 1969. Srbohrvaški prevod: *Velikani smeha*, Institut za film, Beograd, 1975.

Tyler, Parker: *Chaplin, Last of the Clowns*, New York, 1947.

Qugly, Isabel: *Charlie Chaplin: Early Comedies*, Studio Vista, London, 1968.

Pomembnejša članka:

Agee, James: *Comedy's Greatest Era*, Life, September 5, 1949. Članek je ponatisnjen v zborniku G. Masta in M. Cohena: *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, 1974.

Mitry, Jean: *Analiza vseh Chaplinovih filmov*, Image et Son n. 100, Paris, 1957.

avtorji

Preobrazba Charlota

Silvan Furlan



V Modernih časih s Chester Conklinom (1936)



Jack Oakie, Charlie Chaplin in Henry Daniell v Velikem diktatorju (1940)

Ime Charles Chaplin, izgovorjeno ali prebrano, bo v zavesti ljudi 20. stoletja kakor tudi prihodnjih stoletij vedno vezano na predstavo figure, sestavljene iz malega polcilindra, pretesnega jopiča, prevelikih hlač, ogromnih čevljev na racastih nogah, brkov in palice. Ti elementi so deli komične silhuete, imenovane Charlot, ki je bila skoraj pol stoletja aktivno prisotna v zgodovini sedme umetnosti in je v tem času doživela številne vsebinske mutacije, transcendirala v trajno poetično vrednost in postala neodtujljiva v sklopu mitologije modernega človeka.

Za oblikovanje lika Charlota je bila potrebna kratka geneza. V začetku svojega dela na filmu je Chaplin v veliki meri nadaljeval tradicijo elegantnega zapeljivca tipa Maxa Linderja. Kmalu zatem, predvsem v filmih, ki jih je pričel sam režirati, pa je izgradil v nekem smislu njegovega antipoda, potepuha Charlota. To so bila zlata leta nemega filma, t.i. "umetnosti norenja". S Charlijem Chaplinom, Busterjem Keatonom, Haroldom Lloydom, Harryjem Langdonom, največjimi komiki drugega in tretjega desetletja ameriškega filma, se je izoblikoval nov filmski žanr — burleska. Mack Sennett, ki ima največ zaslug za njen nastanek, je dejal: "Burleska je satira na človeški rod. Zmerom je bila to. Zato so od nekdaj bili klovn. Še iz časov, ko so kralje zabavali dvorni norci." V sennettovskih slapstickih nadrealne vizualne komike se je logika sveta obrnila na glavo. Utečeni realni in normalni sistem življenja se je z gagi pretvoril v fantastični in absurdni kozmos. Toda ta koreografija nereda, ki je transformirala vidno površino običajnega življenja, ni bila naključno grmadenje neskladnosti. V fantastični svet preoblikovana realnost je postala metafora iste realnosti. Podobno kakor dvorni norec, ki edini vidi in govori resnico ter ima pravico, da jo govori, zato ker je norec, tako nam burleska razkriva in govori resnico. Karikatura in parodija sveta je, v katerem vlada potrošniška mentaliteta, zato nenehno ruši in uničuje materialistične dobrine, kaže predmetni svet antropomorfnih lastnosti in popredmetenega človeka, ki je v mehaniki sveta izgubil identiteto.

V slapstickih, kratkometražnih ekscentričnih komedijah, se naivni Charlot neprestano zoperstavlja tako urejenemu svetu. V spopadu je s predmeti, katerim odvzema njihovo običajno uporabnost ter jih pretvarja v nenavadne funkcije svoje instinktivne in aluzivne imaginacije. V spopadu je z malo-meščansko miselnostjo, ki skriva v sebi odtujenost in lažno srečo kapitalističnih institucij. Ta infantilni egoist, ki misli in deluje na način otroške logike, je venomer v konfliktu in v akciji. Nepomirljivi "enfant terrible" ostaja v nespravljivem odnosu s svetom.

Takšnemu liku Charlota je Charles Chaplin s filmi, ki jih je ustvaril v času od **POBIČA** do **MODERNIH ČASOV**, dal še novo in kompleksnejšo razsežnost. Fizična komika "agresivnega" Charlota se je uravnovesila s komiko osebnosti. In kakor je zapisal Jean Mitry, sedaj ni več nezlomljiv in nepremagljiv nasprotnik sovražnega okolja, marveč sam v sebi nosi tragično protislovje med "voljo do moči" in željo za dajanjem ljubljene bitju, med ljubeznijo do bližnjega in preziranjem vseh, med hrepenenjem po maščevanju in nujnostjo, da se sam žrtvuje, med kompleksom premoči in kompleksom manjvrednosti. "Enodimenzionalni" Charlot se je preoblikoval v veliko bolj plastičen in zdiferenciran lik, nori klovn in pantomimik se je združil z melanholičnim Watteaujevim harlekinom. Podoben je postal tragikomičnemu junaku Don Kihotu. Tako kot veleumni plemič iz Manče se je tudi on znova in znova odpravljaj na pot, išoč razumno urejeni svet. Otroško nedolžen iz avanture v avanturo odhaja premagan. V tem svetu je preveč absurda, nesmisla in neumnosti, ki bi ga moral Charlot uničiti, da bi lahko izpeljal svojo idejo.

Razumljivo je, da je bil takšen lik mogoč le vzporedno z novimi strukturami filmske komedije. Chaplin je v svoje celovečerne filme vključil elemente epske pripovedi in melodrame, toda na tak način, da je nova dramaturgija še vedno omogočala primarno mesto sennettovskemu tipu burleskne komike. V primerjavi s prvim obdobjem Chaplinove ustvarjalnosti, ki ga nekateri ozna-

čujejo s "primitivnim", se drugo razlikuje po tem, da je alogično zaporedje slapstick-gagov in situacij zadobilo določen in veliko bolj simboličen pomen.

Nemo filmsko komedijo, ki ji je zvok zadal smrtni udarec in katere konec je bil hkrati tudi konec številnih velikih komikov nemega filma, je zamenjala verbalna. Izmed štirih na začetku omenjenih komedijantov je bil Charles Chaplin edini, ki je uspešno nadaljeval z obliko neme filmske komedije še po letu 1927. Prepričan, da bo zvok odvzel filmu njegova specifična izrazna sredstva, gibanje in mimiko, ter ga postavil v predfilmsko domeno literature in gledališča, je "smrtni" sovražnik zvoka uporabil besedo šele v filmu **VELIKI DIKTATOR**, v genijalni satiri človeškega idiotizma. Eisenstein pravi, da je ta stvaritev simbol preraščanja Chaplina—otroka v Chaplina—odraslega, sodnika. Chaplin je v tem filmu premise svoje komike, dostojanstvo — sredstvo za obrambo zadnjih elementov človeškega pred kapitalističnimi institucijami, nepričakovanost in nepredvidljivost, kontraste, preusmeril v zasmehovanje nacistične moči, v trenutku, ko je ta sila smešna, pa tudi strašna in nepremagljiva ni več.

Po drugi svetovni vojni je Chaplin ustvaril še dve mojstrovini, psihološko-verbalni komediji **MONSIEUR VERDOUX** in **ODRSKE LUCI**. V liku gospoda Verdouxja je utelesil dialektičnega antipoda Charlotu, ki s povsem nasprotnih pozicij kot revni potepuh ravna s svetom, družbo in ženskami. V **ODRSKIH LUČEH** je ustvaril tragično podobo ostarele in osamljenega klovna Calvera, klovna—igralca, ki je nekaj manj od človeka, saj so mu potrebni drugi, da bi se realiziral, ter se jim tako vsakokrat prepušča na milost in nemilost. Filma sta v nekem smislu transpozicija Chaplinove zavesti o razmerju med avtorjem in mitom (Charlot).

"Chaplin je danes, in najbrž bolj kot kdaj koli prej, primer ustvarjalne svobode v eni izmed najmanj svobodnih umetnosti". Tako je pred petindvajsetimi leti zapisal André Bazin. Bil je ustvarjalec, ki je film podredil svoji avtorski viziji.

avtorji

Tipika Charlota

Toni Gomišček



Chaplin s Claire Bloom v Odrskih lučeh (1952)

— Plus d'un

*Ne viendra plus chercher la soupe
parfumée,
Au coin de fue, le soir, auprès
d'une âme aimée.
(Baudelaire)*

Tipika protagonista (dramske, knjižne, stripske, filmske) pripovedi ni objektivna danost, ki se ji mora protagonist podrediti ali si jo prilagoditi, da bi postal estetsko (ali ideološko) "vreden", ampak je posledica določenega odnosa, ki se vzpostavi med potrošnikom pripovedi in protagonistom zapleta ali razpleta. Iz tega sledi, da mora vsaka analiza tipike konkretnega protagonista pripovedi ugotoviti tiste strukturne značilnosti estetskega objekta (protagonista pripovedi), zaradi katerih postane protagonist eksemplaričen (v Pareysonovem pomenu besede) in se bralec — vsaj *sub aliqua ratione* — identificira z njim. Te strukturne značilnosti lahko delimo "po izvoru" na sociološke in ontološke.

Koncept sociološke dimanzije tipike je bolj ali manj jasno nakazal že Aristotel: če naj bo določen lik sprejemljiv, mora biti zgrajen v skladu s principi verjetnosti in nujnosti, torej s sistemom pričakovanj, ki dominira v določeni družbi. Tako pojmovana sociološka razsežnost je v tesni zvezi z ontološko razsežnostjo, s katero označujemo predhodno prisotnost konotacijsko podobnega/istega lika (lahko arhetipa).

Chaplinov Charlot je lik "malega človeka", večkrat nezaposlenega kot zaposlenega, prej lumpenproletarca kot proletarca, individualista z navidez samosvojo hierarhijo vrednot, skratka: neprilagojenca, živečega na obrobju družbenega dogajanja. In čeprav nam s svojo "poklicno" smešnostjo asociira shakespearjanskega dvornega norčka, je v bistvu (t.j. ontološko) izpeljan iz serije tedenskih tablojev in dnevnih stripov o veselih revežih iz "Hogan's Alley". Pri tej trditvi se opiramo na dejstvo, da dvorni norček ni bil nikoli nosilec pripovedi, kar pa lahko trdimo za Yellow Kida, Mutta and Jeffa, Ignatza in Krazy Kat itd., torej za like, ki so se pojavili na prelomu in v prvih dveh desetletjih tega

stoletja, v obdobju, ki ga Henry May označuje kot obdobje ameriške nedolžnosti.

Ti kimerični liki so, s svojim vsakodnevnim javljanjem s strani časopisa, izpričevali *neuničljivost človeka*, človeka, ki živi (ne)normalno življenjsko izkušnjo, ki se mu vedno znova dogajajo vsakdanje stvari in ki gre dostojanstveno (torej nespremenjen) mimo vseh in vsega. Junaki Hogan's Alley so sicer še vedno suroveži in umazanci, vedno nasmejani delinkventi debilnega izgleda, vzeti prej iz Suejevih *Skrivnosti Pariza* kot iz Zolajeve *Nane*, ki potrjujejo koncept o revežu, ki je tak zato, ker to hoče sam; Mutt pa je že zagovornik osnovne postavke *american dream*: zanj vedno obstaja (prepričanje o) *one more chance*. Kongenialnost Mutt in Charlota je očitna: oba verjameta v srečo, ki bo nekoč prišla, v obeh je nekaj globoko boheemskega, oba uporabljata fizično nasilje kot razrešitveni element številnih frustracij. Redundiranje nepotrebnega, brez-vzročnega nasilja postane tako eden izmed osnovnih nosilnih elementov komike same (Ignatz zadeva Krazy Kat z opeko v glavo, Charlot uporablja druge ljudi za spotikanje, prižiganje vžigalic, naslanjanje nog, izpričevanje svoje vzvišene "različnosti" itd.).

Vendar je Chaplin svojega Charlota iztrgal iz prvotnega okolja "Hogan's Alley" in ga postavil na ulice mestnega središča, v filmske studije, ga poslal na dirke in na drsališče, ga prelevil v policaja ... in s tem pridobil nove možnosti za gradnjo komičnih situacij. Charlot je tako resda dvorni norček, samo s to razliko, da se dvorni norček *mora* vesti v nasprotju z dvornimi normami, medtem ko se Charlot *ne zna* vesti v skladu s prevladujočimi vedenjskimi normami.

Tako Charlot (p)ostaja nekaj "posebnega", je nepriučeni in se noče priučiti, njegov svet je nekje med primarnim in primitivnim humanizmom, je svet brez najenostavnejše tehnike, brez posredovanja vedenjskih navad iz roda v rod; Charlot si lahko prosto ustvarja uporabno vrednost predmetov — z vilicami se češlja, si

čisti nohte, dosleden je tedaj, ko mu ni potrebno biti ... v njem je združen (nezavestno) poređen otrok in (zavestno) nagajiv starček. Je utelešenje Nietzschejeve misli, da je "v vsakem pravem človeku skrit otrok — in otrok se hoče igrati"; oziroma, ta otrok niti ni "skrit", ampak je tu, pred kamerami, naključen protagonist zgodbe, ki je sicer hotela biti nekaj povsem drugega.

Tak Charlot nudi vsakemu gledalcu — ne glede na njegovo družbeno poreklo in doseženi status — številne možnosti v "dialektični igri projekcije in identifikacije". Težko se je strinjati z Morinom, da bo dal revni gledalec odpoved in sprejel bohemsko življenje Charlota ali da bo bogatin gledal na Charlota kot na podobo tega, kar ga lahko doleti, če ne bo skrbno ravnal s svojim bogastvom. Tipika komičnega junaka (in Charlot to je) ne zahteva posnemanja. To velja posebej za tipiko komičnega junaka egalitarne družbe: ta družba ne pozna tragedije v aristokratskem pomenu besede (opis nenadnega uničenja osebe visokega družbenega ranga, katastrofe), ampak kvečjemu *ironijo*, torej v bistvu samo *peripetijo*.

"Zakon obratnega", prikazovanje poteka dogodkov obratno od pričakovanega, je zelo pogost element mimesisa ironije, ironične peripetije pa so v glavnem strukturne. V vseh oblikah satire in še posebej v ironičnem prikazovanju stvarnosti je v veliki meri prisoten element sovražnosti in jezne agresivnosti, tipične za individualistično etiko, torej za družbo z visoko stopnjo ambicioznosti in kompetitivnosti. Ta bolj ali manj prikrita in v podzavest potisnjena sovražnost pa je ves čas "aktivna", in ravno ta sovražnost do neke mere razloži zadovoljstvo, ki ga ima gledalec ob gledanju velikih in močnih, kako so ponižani in razžaljeni v karikaturah, burleskah itd.

"Veliki in močni" iz Charlotovega okolja pa so nasilneži (torej groba fizična sila), nedostopne ženske, zagledane v druge moške (ki so, seveda, slabiči, katerih junaštvo se razpoči ob prvi resni preizkušnji) itd. Charlot zato ne spodbuja k posnemanju, prej predstavlja

katarzo: široka publika projicira vanj vse svoje tenzije in njegova zmaga ali poraz je zmaga in poraz vseh, ki ga doživljajo kot *svoj* simbol.

In še kratko o iteracijski shemi pripovedi. Prve Chaplinove burleske so bile grajene v duhu gaga: predstavitev situacije (prihod Charlota po prašni cesti), zaplet (ki ga povzroči Charlot že s svojim prihodom ali v katerem se Charlot nenamerno znajde) in "nepredvideni" konec z odracanjem Charlota drugim pripetljajem nasproti. Vagabund ostane vagabund, zaplet je brez dejanskega razvoja ("*solution without evolution*"). Ta iteracijska shema pripovedi o Charlotovih dogodivščinah se v tridesetih letih menja — v skladu z novimi "potrebami" družbe, ki je v globoki gospodarski krizi. Vera v *american dream* je načeta in depresija je vsesplošna: potrebno(?) je obuditi vero v človeka in človekovo vero v življenje. Vse oblike "blagoslovljenih" pripovedi se zatečejo k estetiki romantizma in *happy-end* postane *conditio sine qua non* uspeha. Hollywood postane resnična Dream Factory in Charlot se znajde v zanj nenavadni situaciji: ob (nežnem) ženskem licu, ki ustreza vsem kanonom lepega, se prav bedasto reži v filmsko kamero, čemur sledi napis *the end*.

Pozabljena je cula, pozabljena je cesta—dom; sedaj ima gledalec pred seboj zadovoljnega in vdvoje-zadostnega človeka. Pred sabo ima mit.



avtorji

Čemu se ljudje smejejo

Charles S. Chaplin

Kadar me prosijo, naj razložim skrivnost "kako jaz spravim gledalce v smeh", se navadno počutim nelagodno in skušam čimprej neopazno izginiti. V moji umetnosti spraviti gledalce v smeh, ni nobene skrivnosti, prav tako kot je ni pri Harryju Lauderju, kateremu se publika prav tako smeji. Gre zato, da oba pozna marsikatero preprosto resnico o človeških značajih, ki jo s pridom uporablja pri svojem poslu. In če že hočete, vsak uspeh je odvisen od poznavanja človeške narave, četudi ste trgovec, hotelir ali igravec.

Osebnost si prizadevam predvsem, da se pred gledalci na primer pojavi določen subjekt, ki se je znašel v smešnem in nerodnem položaju.

Če veter odnese klobuk, to samo po sebi še ni smešno. Smešno je nekaj drugega — videti, kako njegov lastnik teče za njim, kako mu lasje vihrajo po zraku, kako se mu napihuje obleka. Če gre človek po ulici, ni v tem nič smešnega. Toda postavite človeka v smešno in neprijetno situacijo, pa bo takoj postal smešen. Iz tega izhaja vsaka komična situacija. Filmske komedije so dosegle nagel uspeh zato, ker so bili v njih prikazani predvsem policaji, ki enkrat padajo v kanale, drugič pa v sod z apnom, skratka zato, ker doživljajo najraznovrstnejše nezgode. Tako ljudje, ki poosebljajo oblast in ki jih to spoznanje pogosto prežema do kosti, prikazani na smešen način izzivajo smeh, in ko publika gleda njihove nezgode, se smeje, in to mnogo bolj, kot če bi se to dogajalo navadnim smrtnikom.

Še bolj je zabavno, kadar smešna oseba noče priznati, da se ji je zgodilo kaj nenavadnega, in vztrajno skuša ohraniti svoje dostojanstvo. Najboljši primer za to je rahlo okajen človek, katerega izdajata tako njegova hoja kot govor, ki pa vas skuša zelo dostojanstveno prepričati, da je popolnoma trezen. To je mnogo bolj smešno, kot pa človek, ki se je napil, pa tega sploh ne skriva in mu je popolnoma vseeno, če to opazijo. Pijanost na odru je posebej zanimiva prav v povezanosti z željo ohraniti svoje dostojanstvo. Režiserji so to že zdavnaj spoznali.

Zato so vsi moji filmi zasnovani tako, da stalno prihajam v najtežje situacije, ki mi omogočajo, da sem brezupno resen in da sem vsak trenutek videti popolnoma normalen majhen gentleman. Zato je ne

glede na to, v kakšnem položaju sem se znašel, moja prva skrb pobrati svojo palico, si namestiti polcilinder in si popraviti kravato, pa četudi sem si razbil glavo. Meni je to tolikanj jasno, da ne postavljam v težak položaj le samega sebe, temveč skušam to storiti tudi z drugimi.

V takšnih primerih skušam biti vselej ekonomičen. Hočem reči, če lahko dogodek sam po sebi izzove dve ločeni eksploziji smeha, je to mnogo boljše, kot pa dva ločena dogodka z istim rezultatom. V filmu "Pustolovec" (The Adventurer) sem se zelo spretno namestil na balkonu, kjer skupaj z mladim dekletom jem sladoled. Nadstropje niže sem postavil zelo dostojanstveno in dobro oblečeno damo. Medtem ko jem, mi pade košček sladoleda, ki se je raztopil in teče po mojih hlačah, dami za vrat. Prvo eksplozijo smeha je izzvala moja nespretnost; drugo, mnogo močnejšo, pa sladoled, ki je padel dami za vrat, nakar je začela vreščati in poskakovati. En sam dogodek je spravljal v težak položaj dvoje ljudi in izzval dve eksploziji smeha.

Kakorkoli je že na prvi pogled videti enostavno, pa je treba upoštevati dve lastnosti človeške narave: ena je zadovoljstvo, ki ga čuti publika, ko vidi bogastvo in sijaj ponižana, druga pa težnja publike, da bi čutila isto kot igravec na odru. Publika — to resnico je treba sprejeti kot prvo — je posebej zadovoljna, ko se dogajajo razne nevšečnosti bogatašem. To je dokaz, da je devet desetih publike revne in v duši zavida bogastvo eni desetini. Če bi padel sladoled za vrat, recimo, revni ženski, kakšni skromni gospodinji, bi to izzvalo ne smeh, temveč simpatije do nje. Poleg tega gospodinja nima dosti izgubiti, kar zadeva dostojanstvo, torej se ne bi zgodilo nič smešnega. Ko pa pade sladoled za vrat bogatašu, publika meni, da je tako prav. Tisto, kar spravlja igralca v težak položaj, mora biti publiki blizu, sicer ne bi razumela. Publika na primer ve, da je sladoled mrzel, zato se zgane. Če bi bilo namesto sladoleda nekaj, česar publika ne pozna, bi ostala ravnodušna. Prav iz te lastnosti človeške narave je izšel prekomeren zanos pri pretirani uporabi smetanovih tort v prvih komičnih filmih. Vsi ljudje vedo, kako lahko je zmečkati takšno torto, in vsi sočustvujejo z igralcem, ki se mu je to zgodilo.

Mnogi me sprašujejo, kako sem našel svoj žanr. Edino, kar lahko rečem, je sinteza tistega, kar sem opazal v



času svojega bivanja v Londonu. Ko me je društvo "Keystone", za katero sem nastopal v prvih filmih, povabilo, sem, preden sem zapustil Karnoa — kjer sem igral v pantomimi "Noč v angleškem klubu" (Night in an English Music Hall), dolgo kolebal, ker nisem vedel, katero zvrst komedije naj izberem. Toda čez čas — ko sem razmišljal o vseh majhnih Angležih s črnimi brčicami, v ozkih hlačah in z bambusovo palčico, ki sem jih videl — sem se nazadnje odločil, da jih vzamem za vzor. Posebej primerna se mi je zdela palica, saj so me po njej kmalu pričeli prepoznavati, uporabljal pa sem jo na vse mogoče načine in je postala smešna sama po sebi. Enkrat sem z njo nekoga ujel za nogo, drugič sem soseda z njo zgrabil za ramo in s tem vsakokrat izzval smeh pri publiku. Ne verjamem, da sem bil od začetka popolnoma prepričan, da razkriva palica pri mnogih tisočih gledalcev človeka kot "dandyja", in ko sem se lagodno sprehajal po vrtu s palico v rokah, sem dajal vtis človeka, ki želi ohraniti svoje dostojanstvo, to pa je bil v bistvu tudi moj namen. Ko sem posnel v društvu "Keystone" svoj prvi film, sem bil star 21 let (sedaj jih imam 29). Zdelo se mi je, da bi bil v svoji starosti že lahko nekaj vedel o človeški naravi. Ne gre namreč pozabiti, da sem pred publiko nastopal že od štirinajstega leta starosti.

Prav tako kot opazujem publiko, da bi ugotovil, kaj jo spravlja v smeh, jo opazujem tudi zato, da bi črpal komične situacije. Nekoč sem šel mimo gasilske postaje prav v trenutku, ko je bil znak za preplah. Videl sem, kako so se gasilci spuščali po stebrih, lezli v avtomobile in drveli na mesto požara. In takoj so se mi utrnile vse komične možnosti, vsebovane v tem prizoru. Predstavljal sem si samega sebe, kako spim in ne slutim, da je prišlo do požara. To mora biti razumljivo vsakomur, saj vsi radi spiyo. Zamislil sem si samega sebe, kako drsim po stebrih, izvajam različne reči v gasilskem avtu, rešujem junakinjo, padam na ovinku iz avta in še marsikaj drugega, vse v tem stilu. Vse to sem si zapomnil in mnogo kasneje, ko sem snemal film "Gasilec" (The Fireman) sem vse to privlekel na dan. Če bi ne bil takrat opazoval dela gasilcev, se vseh teh trikov ne bi bil domislil.

Nekoč sem se vozil na premičnih stopnicah v veliki trgovini in razmišljal, kako bi to lahko uporabil v filmu, in naposled je postalo to glavni trik v filmu "Nadzornik v trgovini" (The Floorwalker).

Pri ogledu boksarskih bojev sem takoj dobil idejo za film "Prvak" (The Champion), v katerem jaz, človek nizke rasti, knockautiram ogromnega nasprotnika ... ker sem skril v rokavico podkev. V nekem drugem filmu sem izkoristil kot glavno temo dogodke v najemnem uradu. Skratka, za svoj bodoči lik ali za komične situacije sem vedno uporabljal gradivo, ki mi ga je dajalo življenje. Nekoč sem bil, na primer, v restavraciji in nenadoma sem kakšnih deset korakov vstran videl moškega, ki se je pričel nasmihati in klanjati, in kot sem sklepal in kot je kazalo, prav meni. Domisljal sem si, da hoče biti do mene enostavno ljubezniv in sem se začel tudi sam nasmihati in klanjati. Čez nekaj časa se je spet pričel nasmihati. Vrnil sem mu nasme, toda njegov obraz se je naenkrat zmračil. Nikakor nisem mogel razumeti, zakaj se nekaj časa nasmih, potem pa se nasrši. Končno sem se obrnil in opazil, da koketira s privlačnim dekletom, ki sedi za mano. Nasmejale sem se

svoji napaki — bilo jo je mogoče oprostiti. Ko se mi je čez nekaj mesecev ponudila priložnost, da uvedem podobno sceno v filmu "Pasje življenje" (A Dog's life), sem jo uporabil.

Še ena človeška lastnost je, ki jo pogosto uporabljam, in to je ljubezen publike do kontrastov in presenečenj. Stara resnica je, da ima publika rada borbo med dobrim in zlim, med bogastvom in revščino, med srečniki in nesrečniki, da ljubi smeh in jok, in to vse v nekaj minutah. Ker je kontrast za publiko zanimiv, ga tudi nenehno uporabljam. Če me, recimo, preganja policaj, se vselej delam nespretnega in nerodnega, medtem ko sem hkrati, ko policaju lezem med nogami, videti spreten in lahkoten. Če me, denimo, nekdo žali, je to vedno kakšen velikan, in prav zahvaljujoč kontrastu glede na mojo majhno postavo, je simpatija publike na moji strani; resnost svojega vedenja skušam vedno zoperstaviti tej smešni situaciji.

Očitno sem imel srečo, da sem majhne postave in zato ni težko doseči kontrasta. Vsakdo ve, da je simpatija množice vselej na strani majhnega, užaljenega človeka. Upoštevajoč simpatijo do šibkejšega, jo skušam še močnejše poudariti; spuščam ramena, delam žalosten obraz, pri hoji dajem prestrašen videz.

Seveda vse to spada v umetnost pantomime, toda ko bi bil le za ped večji, bi težje osvojil simpatije publike. Lahko bi se namreč branil. Toda kakršen sem, sem publiki simpatičen, četudi se smeje celo moji zunanosti. Toda vseeno je treba dosežati močnejše kontraste. Na koncu filma "Pasje življenje" postanem farmar. Predvideval sem, da bo smešno, če bom šel na polje, če bom jemal iz žepa zrno za zrnem in ga sadil tako, da bom delal luknje v zemljo s prstom. Prosil sem enega od sodelavcev, da bi našel farmo, kjer bi lahko posnel to sceno. Res je našel takšno farmo, toda nisem bil zadovoljen, ker je bila premajhna in ni predstavljala dovolj velikega kontrasta glede na moje trapasto sajenje semen, zrno za zrnem. Morda bi bilo to dovolj smešno tudi na majhni farmi, toda na velikem polju — kakšnih 25 hektarjev — bi prizor izzval divji smeh že s samim kontrastom med mojim načinom sajenja semen in ogromnim poljem.

Enako pomembnost kot kontrastu pripisujem tudi presenečenjem. Presenečenj ne uvrščam obvezno v temelj same kompozicije filma, toda s svojimi gibi skušam upravljati tako, da bi delovali kot nepričakovani. Vsakokrat skušam ustvariti presenečenje na drugačen način: če se mi na primer dozdeva, da je publika prepričana, da bom prečkal ulico peš, naenkrat skočim v kočijo. Če hočem, na primer, pri določenem človeku vzbuditi pozornost, ga namesto da bi ga poklical ali potrepljal po ramenu, ujamem za roko s palico in ga vljudno povlečem k sebi. Neizmerno uživam, ko si zamišljam, kaj od mene pričakuje publika, ravnam pa ravno nasprotno pričakovanju. V enem od svojih filmov "Priseljenec" (The Immigrant) sem v prvih kadrih nagnjen preko ladijske ograje; videti je samo moj hrbet in ramena, ki se krčevito tresejo. Publika ima vtis, da imam napad morske bolezni. Če bi bilo temu res tako, bi bila to z moje strani groba napaka. V resnici pa je to prevara, kajti ko se vzravnam, izvlečem ribo in publika spozna, da sem se enostavno zabaval z ribolovom. To dobro pripravljeno presenečenje seveda izzove gromoglasen smeh.

Toda preti tudi nevarnost pretiravanja v smešnosti. V nekaterih filmih se gledalci smejejo tako na glas in od srca, da so na koncu popolnoma izčrpani. Dotolči publiko s smehom — to je vrhunec sanj mnogih igralcev. Toda jaz dajem prednost, lahko bi rekli, trosenju smeha po dvorani. To je mnogo bolje kot pa nepretrgana reka veselja.

Pogosto me sprašujejo, ali realiziram vse svoje zamisli in ali je težko narediti filmsko komedijo. Včasih si želim, da bi gledalec skupaj z mano spremljal ves tok stvarjanja filma, od trenutka, ko se rodi zamisel, do trenutka, ko se oblikujejo značaji, ko se začne snemanje, ko se delajo kopije itd. Pogosto se ustrašim tiste velikanske količine traku, ki je potrebna, da bi nastal trik. Mnogokrat sem moral posneti 60.000 čevljev, da bi lahko publiki ponudil 2000 čevljev filma. Če pa bi hotel na filmskem platnu videti 60.000 čevljev dolg film, bi porabil dvajset ur.

Drugič pa, ko čutim, da ideja v moji domišljiji še ni dokončno oblikovana in da še ni primerna za snemanje, jo takoj opustim in se lotim druge. Menim, da ni treba izgubljati časa s tistim, kar ti še ni jasno. Vso svojo energijo je treba osredotočiti na tisto, kar v danem hipu počneš, toda če nenadoma kljub vsem naporom stvar ne gre, se moraš nekaj časa ukvarjati s čim drugim; šele nato se je treba vrniti k prvotni zamisli, seveda, če verjameš vanje. Takšna je moja metoda.

Pri svojem delu zaupam le svoji sodbi. Pogosto so snemalec in ostali sodelavci navdušeni nad to ali ono sceno, posneto ob njihovi prisotnosti, toda jaz jo izločim, ker se mi ne zdi dovolj smešna. Vse to se dogaja, ne zato ker bi se imel za najbolj prefinjenega razsodnika, temveč preprosto zato, ker bodo vse graje in pohvale, ki jih bo deležen film, padle na mojo glavo. Ne morem namreč pred začetkom filma priti in reči: "Gledalec, nisem jezen nate, ker se ne smeješ. Tudi meni se to ne zdi smešno, toda ljudje okoli mene so bili drugačnega mnenja, in jaz sem verjel njihovi sodbi."

... Najbolj se bojim pretiravanja ali prevelikega potenciranja katerekoli podrobnosti. Najlaže od vsega je ubiti smeh s pretiravanjem. Če bom, recimo, prvič pretiraval pri hoji, če bom pregrobo zrušil svojega partnerja, ali si sploh dovolil kakršnokoli pretiravanje, film ne bo s tem pridobil ničesar.

Ne le za igralca, temveč za vsakega človeka je še kako pomembno, znati zadržati se. Obvladati svoj temperament, svoje apetite, svoje razvade in vse ostalo — je zelo važna stvar. Svojih prvih filmov ne maram prav zato, ker mi je bilo pretežko krotiti se. Ena ali dve torti sta lahko čisto smešni, toda če le torte izzivajo smeh, si filma kmalu sit. Morda mi ne uspe vselej realizirati svoje zamisli, toda tisočkrat rajši izzovem smeh z akcijo kot pa z grobstvo ali banalnostjo. Gledalca "spraviti v smeh" ni nobena skrivnost. Vsa moja skrivnost je v tem, da imam oči odprte in budno pamet, da ne bi zamudil ničesar, kar mi lahko koristi pri poslu. Proučeval sem človeško naravo, ker si brez tega moje umetnosti ni mogoče zamisliti. In, kot sem rekel na začetku, poznavanje človeške narave je osnova vsakega uspeha.

prevedel Sašo Schrott

Iz *American Magazine* 86
(November 1918): 34, 134—37

avtorji

S humorjem proti neumnim

Giovani Vallon



Groucho Marx na neki reklamni fotografiji

LOS ANGELES, 20. avgusta 1977

Včeraj zvečer je v Cedar Sinai Medical Centru umrl Groucho Marx. Groucho se je rodil 2. oktobra 1890 kot najmlajši od petih bratov, izmed katerih so trije umrli pred njim. S sedeminosemdesetimi leti je poosebljal vse to, kar so predstavljali in kar še predstavljajo "bratje Marx".

Nekdo je zapisal: "Ameriška mladina je marxistična, toda v smislu bratov Marx: Chica, Harpa in Groucha". Kot zadnji izmed trojice, ki je zapustil sceno življenja (Chico je umrl 1961., Harpo tri leta kasneje), je imel Groucho dovolj časa, da je postal objekt povsesplošenega oboževanja. Izza umetnih brk in obsedenega uživanja debele cigare je do zadnjega streljal svoje nevljudne duhovite odgovore. Niti v sredini tridesetih let, ko so The Marx Brothers spoznali vrh filmske slave, niso bili tako široko znani kot danes, ko so njihovi stalno in ponovno predvajani filmi v neprenehnem revivalu, ko so jim bile posvečene številne knjige, ko so Grouchove domislice postale del zgodovine obnašanja. Sam Woody Allen začel svoj zadnji film "Jaz in ženske" z znanim Grouchovim paradoksom: "Nikoli ne bi vstopil v klub, ki bi bil pripravljen sprejeti tipa, kot sem jaz, med svoje člane."

To je humor, porojen iz emarginiranosti in frustriranosti v srcu tiste židovske Evrope, v kateri so dozoreli pisatelji kot Svevo in Isaac Singer. Očeta Bratov, malega manhattanskega nemško židovskega krojača, so se držale nesreče vseh vrst in sosedje so ga klicali "Misfit Marx"; na srečo pa je bila njihova mati sestra Al Sheana iz znanega para "Gallagher and Shean", tako da so dečki začeli zelo hitro sproščati svoj gnev do družbe na odrskih deskah.

Medtem ko se je v Evropi začela prva svetovna vojna, so Marxi že poznali uspeh v vaudvillskem krogu (z njimi je bil tudi četrti brat, Zeppo, ki se je kasneje umaknil, in Gummo, ki je v Hollywoodu postal njihov agent). V dvajsetih letih so z deli kot "The Coconut" in "Animal Crackers" osvojili Broadway; ob koncu desetletja je filmska družba Paramount prenesla njihova dela na filmsko platno. Toda pet filmov, kolikor so jih Marxi naredili za to družbo, jih ni prepričalo (čeprav so danes za stalno vstopili med klasike komičnosti), in 1935 je prišla ponudba Irvinga Thalberga za prestop k Metro. To je bilo veliko in za mnoge nerazumljivo srečanje, saj je Thalberg veljal za producenta brez smisla za humor. Do medsebojnega razumevanja je najbrže prišlo bolj na osebnem nivoju: tudi producent je bil sin nemškega Žida, ki je delal na področju oblačanja. Dejstvo je, da predstavljata edina filma s Thalbergom, "Noč v operi" in "Dan na dirkah" vrh marxovljanske komičnosti. Po prezgodnji smrti "great tycoon-a" je Groucho izjavil, da je film izgubil vsak čar.

V zadnjih tridesetih letih je bil Groucho bolj kot komik predvsem osebnost: avtor knjig izjemnega uspeha, vodja znanih televizijskih "talk shows" tipa "You Bet Your Life", znanega pomladnega večera triinsedemdesetega leta zabavljač v newyorškem Carnegie Hallu. V bodikavih Grouchovih brbljanjih je povzeta vsa "neomarksistična" filozofija. Allen Eyles je zapisal, da so Marx Brothers z Grouchom, kot najbolj osveščenim predstavnikom trojice, "heroji vsakogar, ki je trpel zaradi hipokrizije, bahavosti, dlakocepstva in paternalizma svojega bližnjega". Življenjska pot Groucha in njegovih bratov ni bila nič drugega kot anarhični križarski pohod proti neumnosti in nesramnosti slabo skovanega sveta. In s tem niti nismo tako strašno daleč od uporništva Charlia Chaplina: če je londonskega komika večkrat poljubila poezija, potem je Groucho Marx vedno dokazal, da ima daljši jezik.

"DOCELA ZDRAV SEM ... Z IZJEMO SVOJIH UMSKIH SPOSOBNOSTI"

Groucho Marx je bil znan po svojih blestečih domislicah in po duhu, ki je preveval njegove knjige in dopisovanje. V nadaljevanju bomo navedli nekatere izmed njih:

Na dan svojega petinosemdesetega rojstnega dne je izjavil: "Petinosemdeset let je lepa starost. Docela zdrav sem ... z izjemo svojih umskih sposobnosti."

Uredniku revije Confidential, ki je objavil nekatere indiskrecije iz njegovega življenja: "Dragi gospod, kolikor boste nadaljevali z objavljanjem klevet na moj račun, se bom čutil prisiljenega razveljaviti svojo naročnino."

Direktorju cannskega festivala, Favre Le Bretu, ki ga je 1972. leta povabil, da bi mu podelil neko priznanje: "Samo zato ste hoteli, da pridem letos, ker vas je bilo strah, da me drugo leto ne bo več."

Richardu Anobilu, ki ga je prosil za predgovor h knjigi skečev bratov Marx: "Seveda. Ampak pod pogojem, da bo moje ime napisano z večjimi črkami kot vaše."

"Nobenih težav nimam. Sicer pa ni še nikoli nihče slišal za moje ime."

"Najdražji, če boste znali pravilno ravnati, bo vedno taka kot sedaj."

Iz zbirke "The Groucho Letters", ki je 1968. leta izšla pri New American Library:

Thomasu Stearnu Eliotu
19. junija 1961

Dragi T. S.: vaša fotografija je prišla v veliki formi in upam, da jo bo to zahvalno pismo našlo v enakem stanju. Niti sanjalo se mi ni, da ste tako lepi. Samo norost režiserjev je kriva, da vam še niso ponudili vloge zvezde v sexy filmu. V kolikor bom prišel v London, bom nedvomno izkoristil vaše ljubeznivo povabilo in upam, da boste tudi vi naredil enako, če boste prišel v Kalifornijo. Iz srca, Groucho Marx.

prevedel: Toni Gomišček

avtorji

Ob smrti Howarda Hawksa (1896–1977)

Jože Dolmark



Zadnje dni preteklega leta je umrl tudi Howard Hawks, morda najbolj tipično ameriški avtor stare hollywoodske generacije. Večina njegovih najboljših filmov predstavlja zgledne primere etabliranih hollywoodskih žanrov. Hawks ni bil inovator, njegov prispevek razvoju klasičnih žanrov je eklekticizem posebne vrste, ker se je loteval avanturističnih filmov, kriminalk, komedij in vesternov v okvirih že obstoječe ikonografije, vendar je njegov prispevek tipologiji teh posameznih žanrov v izrazito avtorski metodologiji ustvarjanja in zelo osebni opredelitvi do sveta in bivanja s filmom.

Hawksa so vseskozi zanimali problemi naracije kot mehaničnega in ponavljajočega se sistema komičnega in tragičnega v dialogih, ki so prinašali besede kot prikrievanje resnice in dejstev. Odtod njegov specifični interes za akcijo kot domovanje resnice in za trenutek, ko je človek neizbežno soočen s svojo usodo. Čeprav je Hawks "sovražil" modrovanje, je bil izredno inteligenten in "pismen" človek, prijatelj Hemingwaya in Faulknerja, avtor večine scenarijev in filmar z izrednim smislom za kolektivno delo (sodeloval je z znamenitimi hollywoodskimi scenaristi: Ben Hecht, Charles Lederer in Charles McArthur so mu pripomogli k vpogledu v sisteme smešnega; Jules Furtham in Leigh Brackett sta sodelovala pri njegovem prvinskem interesu po avanturističnem in dramatičnem; pa s snemalci najvišjega kova, kot so bili Gregg Toland, Lee Garmes, James Wong Howe, Tony Gaudio ter zlasti Russel Harlan), improvizacijo na snemanju samem (kar je bila spoštljiva redkost v Hollywoodu po letu 1930 in ki si jo je dovolil spričo dejstva, da je bil ob Chaplinu edini od producentov neodvisen filmar) in na pol bressonovskem zaupanju v igralca, ki je važnejši od vnaprej napisanih dialogov in situacij (Humphrey Bogart, John Wayne, John Barrymore, Gary Grant ... Lauren Bacall, Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Angie Dickinson ...). S takim pojmovanjem filma je Hawks zbližal besede s kretnjami in z bistvom stvari v živ, dinamičen in vizualno klasičen filmski sistem, ki vseskozi razkriva dostojanstvo človeka, njegovo moč in voljo.

Zato nam bo Hawks ostal drag; ne samo spričo dejstva, da je bil preprost, komercialen in zato dolgo časa zapostavljen, saj so nanj opozorili šele francoski kritiki okrog revije Cahiers du Cinéma v 50-ih letih in kmalu nato anglosaksonska kritika (Ian Cameron, Robin Wood in skupina okrog angleške revije "Movie", v Ameriki Andrew Sarris). Hawksov filmski klasicizem je referencialen, ko gre za eksemplarično ameriški film in za naše majhne ideje o Ameriki, za mit svobodnega in odgovornega moškega, ki mora biti delaven in učinkovit ob ženski, ki mu pri tem pomaga ... tu je Hawks nekoliko demagoški z "velikim očetom, ki fascinira otroke". Kljub temu pa ostaja s svojim velikim opusom ameriški avtor par excellence, z bogastvom umetnosti, ki je v križnem bogatenju hollywoodskega žanrskega filma nedvomno prispeval k naši ljubezni tudi do klasičnega ameriškega filma.

Angie Dickinson, John Wayne in Howard Hawks med snemanjem filma Rio Bravo (1958)



Thomas Mitchell, Cary Grant in Jean Arthur v Hawksovi mojstrovini *Samo angeli imajo krila* (1939)

Laureen Bacall, Marcel Dalio in Humphrey Bogart v filmu *Imeti in ne imeti* (1944)



Izbor iz filmografije

nemi filmi:

- 1926 FIG LEAVES (Figovi listi)
- 1928 A GIRL IN EVERY PORT (Dekle v vsakem pristanišču)

zvočni filmi:

- 1930 THE DAWN PATROL (Patrulja ob zori)
- 1932 SCARFACE (Obraz z brazgotino)
- 1935 BARBARY COAST (Mesto brez zakona)
- 1938 BRINGING UP BABY (Vzgoja otroka)
- 1939 ONLY ANGELS HAVE WINGS (Samo angeli imajo peruti)
- 1934 AIR—FORCE
- 1944 TO HAVE AND HAVE NOT (Imeti in ne imeti)
- 1948 RED RIVER (Rdeča reka)
- 1952 MONKEY BUSINESS (Opičje norčije)
- 1959 RIO BRAVO
- 1962 HATARI

Osnovna bibliografija:

a) knjigi:

Peter Bogdanovich

The Cinema of Howard Hawks,
New York, MOMA 1962
(slovenski prevod,
Ljubljana, Jugoslo-
vanska kinoteka, 1969)

Robin Wood

Howard Hawks
Coll. Cinema One,
London, Secker War-
burg, 1968
(francoski prevod v po-
sebni številki revije
"Image et son",
n° 227, april 1969)

b) posebni številki revij

"Cahiers du Cinema": n°
139, januar 1963
"Positif": n° 195/196,
julij—avgust 1977



esej

Strukture komičnega

Gerald Mast

Komični zaplet

Do danes poznamo v celoti osem osnovnih struktur komičnega zapleta, v katerih obsegu so komedije priredile razpoložljiv človeški material. Film si prisvaja šest od osmih oblik in možnosti, prav toliko kot drama in roman. Ena od teh je možna samo v obliki romana, za eno pa kaže, da je še posebej filmska domena.

1. Prva omenjenih osmih struktur je že zelo znan zaplet tako imenovane nove komedije — gre za naslednjo vsebino: mlada ljubimca se kljub vmesnim zapletom vendarle poročita (ovire se v tem primeru pojavljajo lahko med njima samima ali od zunaj). Navadno zaporedje je takole: mladenič sreča dekle in jo nato v končni fazi tudi osvoji. V to vrsto strukture se navadno vpletajo številni obrati in presenečenja. Zaplet je bil natanko takšen kot je danes že v svojem začetku, se pravi pri Plautu in Terencu. Shakespeare je v tem okviru kasneje uporabljal transseksualne obrate, kar lahko lepo opazujemo v komediji *KAR ŽELITE* (Twelfth Night) in tudi v *KAKOR VAM DRAGO* (As You Like It). V *SNU KRESNE NOČI* (A Midsummer Night's Dream) pa je po svoje zasakal romantični motto, da je lepota v resnici v očeh gledalca samega. V delu *MNOGO HRUPA ZA NIČ* (Much Ado About Nothing) gre pri obratu za ironijo, da dekle in fant v bistvu ne vesta, da sta prav v

tej medsebojni zvezi. Shaw je kasneje obrnil aktivni in pasivni spol Nove komedije v svojem *ČLOVEKU IN NADČLOVEKU* (Man and Superman). Ionesco pa je po drugi strani spremenil dejstvo moškega osvajanja v burlesko v *JACKU* (Jack) kot tudi v *POKORNOSTI* (The Submission). Tovrstna dramska zasnova, se pravi skupaj ali brez nepričakovanih namigov, je služila kot vzorec za filme *VZGOJA OTROK* (Bringing up Baby), *DRUŽINSKI KROG* (The Marriage Circle), *ADAMOVO REBRO* (Adam's Rib) in *STRAŠNA RESNICA* (The Awful Truth) (dekle in fant sta slučajno mož in žena), *ZGODILO SE JE NEKE NOČI* (It Happened One Night), *ZMEŠNJAVA V RAJU* (Trouble in Paradise), *SEDEM PRILOŽNOSTI* (Seven Chances), *DIPLOMIRANEC* (The Graduate) (ona je dekletova mati) in še in še bi lahko naštevati.

Dejstvo, da se zaključi dejanje s preprosto poroko (ali pa vsaj namigom na možnost združitve, kot je to delala romantika), še ni dovolj za komično zasnovo. Številni filmi, ki v resnici niso komični, se prav na ta način končajo — *ROJSTVO NARODA* (The Birth of the Nation), *POŠTNA KOČIJA* (Stagecoach), *39 STOPNIC* (The 39 Steps), *POT NA ZAHOD* (Way Down East), *UROČENA* (Spellbound). V vseh teh filmih je omenjeno dejanje nepomembno v odnosu do glavne teme, se pravi v množici številnih nevarnih in

celo krvavih dogodkov. Ko glavni junaki premagajo velike sovražnike, seveda zaslužijo nagrado, se pravi, gre jim življenje in ljubezen v njem. To je tipična zasnova za melodramo (v nekoliko pomenljivejšem smislu pa za "akcijske" ali "pustolovske" filme). Pustolovski filmi so v tem poimenovanju nekakšni nasledniki srednjeveških viteških romanov, in tako bi te filme lahko tudi upravičeno imenovali. V komični zasnovi pa lahko izhajajo ljubezenski zaključki le iz ljubezenskih zapletov.

Naslednji trije komični zapleti so nekakšni destilati elementov, ki so bili sicer združeni v konceptu aristofanske stare komedije.

2. Filmska struktura je lahko tudi namerna parodija ali burleska na drug film ali filmsko zvrst. Aristofan je na primer parodiral Euripida, Shakespeare pa tako klasični heroizem kot dvorni viteški roman v svoji drami *TROILUS IN KRESIDA* (Troilus and Cressida). Fielding je začel svoje pisanje s parodijo Richardsonovega *JOSEPHA ANDREWSA* in herojske tragedije v *TRAGEDIJI VSEH TRAGEDIJ* ((The Tragedy of Tragedies) ter *TRAGEDIJI V COVENT GARDENU* (The Covent Garden Tragedy); Ionesco je na primer parodiral brezhibno bulvarko v svoji *PLEŠASTI PEVKI* (The Bald Soprano). Pri filmu so največkrat parodirali uspešnice



nemega filma — **ŽELEZNI KONJ** (The Iron Nag), **KRILO NOTRE DAMA** (The Halfback of Notre Dame). Mack Sennet je parodiral melodramo in Griffithove neverjetne končne rešitve v filmih **BARNEY OLDFIELDOV TEK ZA ŽIVLJENJE** (Barney Oldfield's Race for Life) in **TEDDY V THROTTLU** (Teddy at the Throttle).

Parodije so naravnost cvetele v času, ko je imel film največ dva koluta dolžine. Celovečerne parodije pa so bile prava redkost. Keatonov film **TRI DOBE** (The Three Ages) je pravzaprav parodija na film **NESTRPNOST** (Intolerance), medtem ko njegov film **NAŠE GOSTOLJUBJE** (Our Hospitality) parodira tako zgodbe maščevanja Hatfielda-Mc Coya in Griffithove nenavadne končne rešitve kot v **POTI NA ZAHOD**. Številni filmi Abbotta in Costella so parodije na resne filme strahu. Prav tako je film Allena Woodyja **VZEMI DENAR IN BEŽI** (Take the Money and Run) v bistvu vrsta parodij na filmske žanre in stile; njegove **BANANE** (Bananas) so serija parodij na čisto določene filme. Zgodba v tovrstnih filmih je popolna izmišljotina; v resnici ni niti "posnemanje človeških dejanj", je prej posnemanje posnemanja. Morda prav zaradi tega temu filmu pristoji krajša oblika.

3. Redukcija do absurda je tretja vrsta komičnega zapleta. Preprosta človeška napaka ali pa kakšno socialno vprašanje pretira avtor v tem primeru tako daleč, da sprevrže akcijo v kaos in socialno vprašanje v absurd. Tipičen primer tovrstnega

zapleta in razvoja vsebine s stališča ritma je način, kjer gre za razvoj od posamičnosti do neskončnosti. Ta zvrst je navadno hkrati tudi poučna ali pa ima vsaj tak prizvok. Sicer pa je v tem primeru že dejstvo, da stvar pripeljemo do absurda, določene vrste argument. Aristofan je tovrsten učinek dosegal tako, da je najprej izoblikoval predlog (če želite mir, če želite utopično skupnost, če želite abstraktno spekulacijo), nato pa predloge sprevrgel v nesmisel — s tem, da je vpeljal pametnejšo alternativo.

Redukcija do absurda ne služi nujno le poučnim namenom. Feydeau na primer vzame v svojih dramah pod drobnogled majhno človeško navado ali lastnost — kot ljubosumje, pretirano moralno zadržanost in podobno — ter jo poveča do neskončnosti. Ionesco po svoje združuje farsno in intelektualno možnost redukcije do absurda v igri **UČNA URA** (The Lesson); tu zreducira do absurda proces učenja. V **NOVEM NAJEMNIKU** (The New Tenant) spreminja do absurda človeško odvisnost od materialnih dobrin.

Tudi v filmih je redukcija do absurda služila kot osnova za dvojce: za čisto farso in grenak intelektualni argument. Krajši filmi **Laurela in Hardyja** so kot čista zabava mojstrski primeri redukcije do absurda — ena sama napaka, ki jo prikaže začetek filma, vodi neizbežno v končni kaos. Seveda pa je tudi res, da so najbolj privlačne in vznemirljive ter polne črnega humorja komedije, ki zavzemajo določeno intelektualno stališče in ga zreducirajo na zastrašujoči nesmisel.

Vzrok, da sta filma **GOSPOD VERDOUX** (Monsieur Verdoux) in **DOKTOR STRANGELOVE** (Dostor Strangelove) komediji po svoji strukturi (čeprav sta komediji tudi še iz drugih vzrokov) kljub temu, da v svojem kontekstu poudarjata tudi elemente groze in smrti, je iskati v dejstvu, da sta zgrajena na osnovah in pravilih, ki

veljajo za komedijo. **GOSPOD VERDOUX** zreducira do absurda misel, da služi umor socialno koristnim in čustveno potrebnim namenom; **DOKTOR STRANGELOVE** podre in izniči misel, da potrebuje človek atomsko orožje in vojaški um, da bi ohranil človeško raso. Prav tako implicira redukcijo do absurda tudi Renoirov film **PRAVILA IGRE** (The Rules of the Game), čeprav to ni njegov prvenstveni strukturalni princip. Renoirov film je zgrajen na misli, da je lepa oblika pomembnejša kot čustven izraz. Režiser zreducira to misel na smrt.

4. Strukturalni princip Renoirovega filma je lažnejši, analitičen in mnogostranski, in ne toliko napet in ritmično pospešen v smeri redukcije do absurda. To konkretno strukturo bi lahko imenovali tudi določene vrste raziskavo delovanja posebne družbe, tako da bi primerjali reakcije ene skupine ali razreda z drugo, primerjali različne reakcije posameznikov na iste stimulanse in podobne reakcije na različne stimulanse. Takšne zasnove so običajno večplastne in vsebujejo dve, tri ali celo več vzporednih ravni delovanja. Najočitnejši primeri takšne zasnove so Shakespearove komedije, v katerih so glavne teme ljubezen (**SEN KRESNE NOČI**), lažni pojavi (**MNOGO HRUPA ZA NIČ**) ali pa prepletanje človeškega ravnanja in socialnega okolja (**KAKOR VAM DRAGO**), obravnavani z različnih socialnih in človeških perspektiv.

Številne restavracijske komedije (Congrevava **LJUBEZEN ZARADI LJUBEZNI** — Love for Love — Wycherleyeva **VAŠKA SOPROGA** — The Country Wife —) in njihove naslednice (Sheridanovi **TEKMECI** — The Rivals) so zasnovane na istem principu. Pri filmu služijo večplastne socialne analize kot osnova za številne Renoirove filme (**IZ VODE REŠENI BOUDU** — Boudou sauvé des eaux — **PRAVILA IGRE** — The Rules of the Game — **ZLATA KOČIJA** —



The Golden Coach), za Clairov **NAM PRIPADA SVOBODA** (A Nous la liberté), Carnéjev **NENAVADNO, NENAVADNO** (Bizzard, Bizzard) in Chaplino-vega **VELIKEGA DIKTATORJA** (The Great Dictator). Lahko rečemo, da je v filmu najti v tej strukturi največ francoskega duha.

5. Peta komična zvrst po strukturi je značilna predvsem za pripoved, redko jo je najti na odru. Njena rdeča nit je osrednja figura. Film ni v tem primeru nič drugega kot nekakšno zasledovanje osebe in opazovanje njenega reagiranja na različne situacije. Ta zasnova še najbolj ustreza znanemu popotovanju v pikaresknih romanih za junake, kot so **DON KIHOT**, **HUCK FINN**, **AUGIE MARCH**, katerih skupna lastnost je v tem, da se večinoma izogibajo dogodkom in ljudem, kar se pokaže kot smešni kontrapunkt njihovim resničnim snidenjem z ljudmi, in dogodki, ki se izkažejo za nekaj večvrednega v primerjavi s človeškimi in socialnimi stanji.

Ta oblika je verjetno res neprimerna za oder že iz čisto preprostega razloga, da zahteva njena razvejana struktura vrsto imaginarnih potepuhovih srečanj, kar je na odru skoraj nemogoče pričakovati, že zaradi omejenega prostora in časa. Film pa, ki se ne ozira na tovrstno tiranijo resničnega in nazornega (to je tudi ena od lastnosti, ki film približuje romanu), lahko ponudi potepuhu (picaru) vrsto zanimivih in verjetnih nasprotnikov, kot to počno romani. Najbolj znan filmski potepuh je seveda **CHAPLIN**.

Pomembno je vedeti, da je začel s tovrstno zgradbo prav v času, ko je zorel ob Essanayevih filmih leta 1915 (v njegovih Keystonskih filmih je kaj takega redko uporabil) in jo je tudi zadržal vse do **MODERNIH ČASOV** (Modern Times) (1936). Drugi takšen veliki potepuh v filmu je Jacques Tati. Le redki Chaplinovi rivali so v nemem filmu uporabljali ohlapno zgradbo osrednjega junaka: Langdon (le v filmih **POTEPUH**, **POTEPUH**, **POTEPUH**, — Tramp, Tramp, Tramp — ter **MOČNEM ČLOVEKU** — The Strong Man), Keaton (morda le v kakšnem kratkem filmu, nikoli ne v dolgem), Lloyd (nikoli ni bil potepuh; vedno je bil do vratu v jasnem in k cilju naravnanim dejanju). Potepuška struktura je v bistvu osnova tudi v tako črni komediji, kot sta filma **KABIRIJINE NOČI** (Nights of Cabiria) in **MEHANIČNA ORANŽA** (A Clockwork Orange).

6. Za naslednjo komično zasnovo pa se zdi, da nima svoje odnosnice v nobeni drugi umetniški zvrsti. To strukturo bi še najlažje označili z glasbenim izrazom "riffing". Prav tako pa bi jo lahko poimenovali tudi "zezanje" ali "vsakega nekaj" ali pa "improvizirano in nepravilno gegarstvo". Takšni so številni Chaplinovi filmi iz obdobja Keystones, preprosto iz vzroka, da je bilo to eno od dveh osnovnih Sennettovih struktur (parodija je bila druga). Tovrstni Sennettovi filmi so se ravnali po naslednjem vzorcu: najprej je bila začetna situacija — lahko tudi kraj (obala, jezero, polje), določen dogodek (avtomobilske dirke, tek-movanje v plesu, cirkus), določen predmet (Tin Lizzies), žival (lev), potem pa se je pred gledalci zvrstila vrsta gagov, ki so se vsi nanašali na osrednjo situacijo. Edina stvar, ki povezuje tovrstne filme v celoto (če izzamemo prostor, dogodek, stvar, žival), je igralčeva želja, da se pojavlja iz gaga v gag, in neprekinjeno ritmično gibanje filma. Tempo in gibanje sta postala združu-

joča principa sama po sebi. Kaže, da filmi nimajo literarnega sorodnika, ker ni nobena druga oblika (morda sta najbližja glasba in ples) tako odvisna od tempa, časa in fizične energije. Vidnejša predstavnik tovrstnega filma v nam bližjem obdobju sta dva Lesterjeva filma o Beatlesih, **NOČ PO TEŽKEM DNEVU** (A Hard Day's Hight) in **NA POMOČ** (Help), pa film Louisa Malla **ZAZIE V METROJU** (Zazie dans le Métro) in vse komedije Woodyja Allena, ki se poigravajo s precejšnjo nenormalno zbirko parodij in šal.

Vsak od šestih omenjenih zapletov je lahko osnova za komedijo, čeprav obstajajo tudi očitne izjeme. **KRALJ LEAR** (King Lear), na primer, uporablja strukturo več vzporednih linij (točka 4) za tragičen konec, številne jakobinske in elizabetinske igre (**DOKTOR FAUST** — Doctor Faustus — **VRTNJAK** — The Changeling — deli Beaumonta in Fletcherja) prav tako prepletajo v svojem kontekstu številne nivoje, ki pa ne povzročijo komičnega efekta. Za tovrstne rezultate lahko štejemo tudi filme **OTROCI PARADIŽA** (Children of Paradise), **LADJA NORCEV** (Ship of Fools) in **VELIČASTNI AMBERSONOVI** (The Magnificent Ambersons). Prav tako zasnova "fant dobi dekle" ne pripelje vedno v komedijo, ampak je lahko tudi melodrama. Razlika med filmoma **VESELA VDOVA** (The Merry Widow) avtorja Lubitscha (1934) in Stroheima (1925) je v komični in nekomični uporabljivosti istega strukturnalnega vzorca.

Ostaneta nam še dve vrsti zapletov, ki so ju uporabljali v isti meri za komične in nekomične filme.

7. Eden teh je hkrati zelo tipičen tudi za melodramo (ali pustolovske in viteške filme). Osrednji junak se navadno sam odloči za dejanja, ali pa ga okoliščine prisilijo, da izpelje težko nalogo, v kateri večkrat postavlja svoje življenje na kocko. Zgodba sledi njegovemu postopnemu in uspešnemu



uresničevanju naloge. Navadno gre za zmagovite boje, za dekle in vrečo zlata v mavrični atmosferi. Filmi, ki tovrstnega zapleta ne speljejo v komičnost, pa so **MOJA DRAGA KLEMENTINA** (My Darling Clementine), **SEVER PREKO SEVEROZAHODA** (North by Northwest), **RIO BRAVO** (Rio Bravo), **KROTKI DAVID** (Tol'able David), **MALTEŠKI SOKOL** (The Maltese Falcon), **BAGDADSKI TATIČ** (The Thief of Bagdad) (1924) in še številni drugi, ki sicer tudi vsebujejo komične elemente. Komične inačice iste predloge predstavljajo filmi **GENERAL** (The General), **NAVIGATOR** (The Navigator), **MLAJŠI BRAT** (The Kid Boother), **MEHKUŽNEŽ** (The Mollycoddle), **TOLPA Z LAVENDER HILLA** (The Lavender Hill Mob) in drugi. Razlika med obema pristopoma k isti vsebini sloni samo na tem, ali so avtorji ustvarili komično "vzdušje", ki naj bi povzročilo salve smeha, ali pa resno vzdušje, ki naj bi v gledalcih prebudilo sum, dvom, vzburjenje in pričakovanje.

8. Ista razlika velja tudi za zadnjo zvrst komičnega zapleta v filmu — za zgodbo o osrednji osebi, ki po naključju odkrije neko napako, ki jo je zagrešila v toku svojega življenja. To je na primer osnova tudi **KRALJA OJDIPA**, **MACBETHA**, **OTHELLA** in vseh prototipov tragedij na aristoteljansko-sofoklejev način. Hkrati pa je tudi osnova za dela kot **TARTUFFE**, **POŠTENJAK** (The Plain Dealer), in **JAMOR BARBARA**. V filmih je osnovni material uporabljen v delih **GOSPOD SMITH GRE V**

WASHINGTON (Mr. Smith Goes to Washington), **BRUC** (The Freshman), **SULLIVANOVO POTOVANJE** (Sullivan's Travels), **POZDRAV ZMAGOVALCU** (Hail to Conquering Hero), (prav zares večina Strugesovih del), **APARTMA** (The Apartment) (in večina Wilderjevih filmov) in še številnih drugih. Komična inačica se dogaja v komični atmosferi, ki je zgolj posledica odnosa do dejstva, kdo stvari odkriva, kaj to odkritje pomeni in kakšne so posledice tega odkritja.

Komično vzdušje

Izraz želi v zgoščeni obliki povedati, da spreminja avtor znake v filmsko delo in nam z njimi sporoča, da sam smatra film za komedijo in upa, da ga bomo tudi gledalci tako sprejeli. Pri tem je zelo ugodno postaviti teorijo na premiso, da vsi vemo, kaj komedija je, četudi v bistvu ne vemo, kaj je **KOMEDIJA**. Kateri pa so tisti znaki, ki dajo slutiti, da imamo opraviti s komičnim delom?

V tem smislu nam dokaj pomaga koncept "nevrednosti" Elderja Olsona. Delo je brez vrednosti, ko ga ne jemljemo resno. To je delo, za katerega menimo, da je banalno in nepomembno, da niti najmanj ne dosega izredne vrednote, saj v njem ne gre niti za življenje niti za smrt. Če pa se komedija kljub vsemu ukvarja s tovrstnimi vprašanji, ohranja svojo komičnost s tem, da se do teh problemov vede, kakor da niso resna vprašanja. Ta trik pripelje v določenem trenutku gledalca do ugotovitve, da so ga avtorji pravzaprav uspavali in zavedli, da je jemal resne stvari za nepomembne in banalne — ta ugotovitev se zdi pravi namen večine sodobnih komedij. Ne glede na to, ali komedija doseže ali sploh želi doseči tovrstna razmišljanja in učinek, pa je neizpodbitno, da želijo pisci in kasneje realizatorji postaviti pred gledalca vrsto znakov, ki naj sporočijo, da se dejanje dogaja v komičnem okviru oziroma svetu, da se bo pred nami odvijala "zabava"

(čeprav na trenutke tudi ne bo ravno tako), da se moramo torej zabavati in ničesar jemati resno in čisto zares.

1. Ko se film začne, morda celo prej, ustvarjalci že ponudijo ključne za naše reakcije. V tem smislu lahko začnemo proučevati že naslov. Čeprav morda ni vredno, da bi naslove kdo ve kako cenili, pa je res, da nam verjetno naslovi **GENERAL**, **MODERNI ČASI** ali **DRUŽINSKI KROG** ne povedo veliko, četudi na primer Bergson trdi, da ima večina komedij splošnejše naslove, **ALKEMIST** (The Alchemist) in ne toliko določna imena kot na primer **MACBETH**. Naslovi pa kot **MNOGO HRUPA ZA NIČ**, **SUPER — HOOPER — DYNE LIZZIES**, **GNEČA** (There's a Crowd), **SULLIVANOVO POTOVANJE**, **DOKTOR STRANGELOVE** ali **KAKO SEM VZLJUBIL BOMBO**, nam povedo kar precej o tem, kaj bo pod tem naslovom sledilo.

2. Tudi junaki v filmu nam dajo kaj hitro slutiti, da bo šlo za komičen film. Če na primer igra glavno vlogo že znani komik, bo film skoraj nedvomno komedija (razen, če ustvarjalci namerno ne igrajo na našem pričakovanju in predpostavki). Zaradi dejstva, da igra v **GENERALU** Keaton, imamo film za komedijo, čeprav je v resnici poln dogodivščin, napetih scen, vojne in smrti. Ko je na primer Chaplin opustil klateška potovanja, je gledalce še držal na predstavi o Charlieju in s tem dosegel, da smo gledali dogajanje iz tistega zornega kota, kot ga je predvidel sam. V **GOSPODU VERDOUXU** se pojavi takoj v začetku pri urejanju rož in se pri tem zelo zanima za majhno gosenico, medtem ko so njegovi značilni brki zavihani prav noro navzgor in predstavljajo nekoliko okrnjeno verzijo Dalijevih brčic. Medtem pa se pred nami v ozadju odvija upepelitev njegove zadnje soproge. Chaplinov komično gizdalinski značaj nas navaja, kako naj gledamo na neprijetno dogajanje v krematoriju. Njegova komična oseba vpliva



na vsako našo reakcijo, podobno, kot se je verjetno dogajalo tudi v gledališču Globe, ko sta se na odru pojavila Will Kemp ali Robert Armin.

Enodimenzionalni karakterji, ki v tem primeru predstavljajo komične tipe, psihološko ali fizično, usmerjajo hkrati že naše odgovore in reakcije na dogajanje. Zaradi prodornosti tovrstnih tipov so kritiki radi enačili komike s prostaškim "nizkotnim", "mehaničnim" ali "smešnim". Ni pa nujno, da te oznake tudi držijo. Kajti ti isti izrazi prav težko vzdržijo svojo težo in vsebino in ne nazadnje verodostojnost pri velikih "osebnostih". Številni komični filmi so nalašč vzdrževali neelastične tipe, mehanične figure, posebej v manjših vlogah, in bolj razgibane, voljne, nestereotipne človeške tipe pri glavnih vlogah. Tako je ravnal s v svojih komedijah tudi Shakespeare.

3. Tudi predmet sam, ki ga obravnavava tema, je lahko sam po sebi vzrok za komičnost. Dejstvo, da želi nekdo narediti krofe brez lukenj ali sodelovati v hoji na crossu, je smešno že samo po sebi. Če predmet ni banalen že sam po sebi, spremeni komedija sama določeno pomembno stvar v banalno. Že v DOKTORJU STRANGELOVU imamo primer za to. V tem filmu obravnavajo avtorji temo o uničenju človeštva na isti način, kot bi šlo za to, kako narediti krofe brez luknje v sredi. Prav tako v filmu BANANE prikazujejo politični umor (precej vroča tema v ameriškem spominu), kot bi šlo za televizijsko športno tekmovanje.

4. Tudi dialog nam lahko govori o tem, da je film komedija. Lahko je smešen sam po sebi ali pa je podan na smešen, nesmiseln, mehaničen ali kakšen drug nenaraven način. Tako je v filmu SULLIVANOV POTOVANJE začetna scena sestavljena iz zaporedja enovrstičnih šal, v obliki katerih se pogovarjata šef študija in mlad, zagnan direktor o vrednosti snemanja filmov s socialnim sporočilom. Prav ta začetni komični dialog je bistven za nadaljni potek razumevanja ter sprejemanja filma, ki prihaja nevarno blizu meja slabega patosa v kasnejših sekvencah. Mili dialog med Herbertom Marshallom in natakarkem, ki sprejema naročilo za večerjo v ZMEŠNJAVA V RAJU, nas že opozarja, da bodo tako dejanja kot besede, ki slede, smešni. Prav isto se godi tudi v začetni sceni filma NJEGOVO DEKLE PETEK (His Girl Friday), ko se Cary Grant v hitrih in kratkih stavkih pogovarja s svojo nekdanjo soprogo.

5. Vsak najmanjši namig o umetniškem samozavedanju — se pravi, ko zaslutimo, da filmski ustvarjalec nakazuje, da dela film, nas lahko iztrga iz filmske iluzije in nas opozori, da nam filmske pripovedi in dogodkov ni potrebno jemati resno. Takšno samozavedanje ustvarjanja lahko pride prav v trenutku burleske ali parodije o aktualnih temah ali znanih osebah, pri parodijah na določen film ali filmski stil, pri filmskih trikih ali drugih podobnih zvijačah, ki naj gledalce opozorijo, da gledajo nekaj izmišljenega, nekaj "nevrednega". POJMO V DEŽJU (Singin' in the Rain) na primer smeši zgodbe, ki govore o hitrem in lahkem vzponu do zvezdnitva, iz teme v luč slave in bogastva; komedija ZMEŠNJAVA V RAJU pa smeši filme v stilu romantičnih razglednic, s tem da postavlja drugo ob drugo smetanja in posnetke romantičnih Benetk; film DOKTOR STRANGELOVE se prične, na primer, s parodiranjem ljubezenske scene, ko dva aviona uprizarjata

dva aviona uprizarjata ljubezensko igro in akt ob milih strunah violine, ki igra pesem "Poskusi biti malo nežen". Ena od smeri v novejšem filmu je tudi ta, da avtorji vnašajo v resne filme popolnoma zavestno in občuteno manipulacijo s filmskimi elementi smešnega. Taki filmi hkrati pričajo, da je filmski dogodek neresničen, pod drugi strani pa skušajo ustvariti močno kinetično prispodobo za občutenje dogodka in ne toliko za komično in neobvezno sprejemanje tega.

6. Zgornji primeri na določen način dokazujejo, da film lahko uporablja svoja in sebi svojska sredstva za ustvarjanje komične, pa tudi drugačne atmosfere. Vse zavisi že od tega, kako režiser film posname, kako ga nato montira in kako ga glasbeno in zvočno opremi. S tem že usmeri gledalčevo gledanje in razumevanje. Čisto kratka smešnica na začetku filma je že zmožna, da nas nadaljnji dve uri drži v atmosferi in pričakovanju nečesa komičnega, dokler nas eventuelno film v nadaljnjem poteku ne opozori, da je potrebno našo prvotno naravnost spremeniti. Prav Chaplin in Lubitsch sta prava mojstra za ustvarjanje skoraj bombastične veselosti na začetku svojih filmov. V filmu LOV ZA ZLATOM (The Gold Rush) se prikaže Chaplin na platnu, ko beži pred medvedom; v LUČEH VELEMESTA (City Lights) ga pompozno odkrijejo, ko spi na kipu pravice. Karkoli dodatnega tovrstne scene v filmu pomenijo, in pomenijo lahko veliko, so že same po sebi prav zabavna presenečenja. Lubitschev film TO JE PARIZ (So This is Paris) se očitno prične kot parodija na šejkovske filme Valentina le zato, da bi nam avtorji odkrili, da gre v resnici za čisto navaden par, ki vadi ples. VESELA VDOVA prikaže načičkano vojaško parado, medtem ko poje Maurice Chevalier "Dekleta, dekleta, dekleta". Sledi scena, ko dva vola s težko hojo



marširata v obratno smer in s tem delata zmedo in nered in rušita ritem pevcu ter korakajoči četi vojakov. To stalno razkazovanje navidezne "resnosti" evropskega sijaja so filmski avtorji nenehno in redno načenjali. To je bila manipulacija s fizičnim, ki je za umetnost, naslanjajočo se na vizualnost, zelo pomemben element in ključ za filmsko čutno vzdušje.

Prav tako je za občutek pomembno tudi ravnanje s kamero — izbor kotov snemanja, montaža, osvetlitev in zvok. Kakšne posnetke uporabiti? Bližnje, daljne? Ali naj režiser snema od spodaj, od zgoraj ali v višini oči? Ali naj bo osvetlitev bleščeča in enotna, ali mračnejša in plastična? Kakšna naj bo montaža — neopazna, vsiljiva, hitra, počasna? Ali naj bo zvočna kulisa živahna, napeta, kontrapunktna, tiha? Pravil, kaj je v resnici tisto, kar povzroča in sproži pri gledalcih smeh in dosega komičnost prizorov, ni, čeprav je res, da kombinacija osvetlitve, kota snemanja, dekorja, ritma montaže, glasbe ustvarja pot in občutje, kateremu gledalec sledi s svojimi reakcijami.

V filmu imajo na primer fizično gibanje, fotografija, stil kamere, montaža in zvok dosti večjo vlogo in pomen za končni rezultat, kot jo je lahko Aristotel dodelil "glasbi" in "spektaklu" v drami. Čeprav je Aristotel pripisal tema dvema fizičnima elementoma manjšo estetsko vrednost glede na druge elemente klasične drame, pa je film vendarle od obeh odvisen v večji meri kot dramatika, ker ima tudi večjo

fizično svobodo. Preplet in sozvočje slike in zvoka so postali dobesedno filmska "govorica" — način filmskega "govora" o tem, kar želi avtor povedati. Splošno mnenje, da ima film določene vrste slovnico in govor, podčrtuje dejstvo, da je filmska tehnika neke vrste jezik. Medtem ko se domišljija v literarnem delu prevaja v besede, dobiva domišljija v filmu vizualno podobo. Kot na primer v komediji ali zabavanem romanu šale, bodice in duhovitosti ali komična domišljija usmerjajo naše reakcije v komičnost, tako filmska gibljiva "govorica" pripravi našo zavest do spoznanja, da se nekaj dogaja v smešnem ali resnem svetu.

Filmska komedija je tako lahko a) delo s komično zasnovano in komičnim vzdušjem, b) delo, ki nima nujno tudi komične zasnove, ima pa dovolj komičnega vzdušja, da vzdržuje našo predstavo o komičnem. Kot primer lahko navedemo razliko med VESELO VDOVO režiserja von Stroheima, ki je naredil melodramo, in Lubitscha, ki je posnel komedijo, ker je uporabil za kreiranje komičnega vzdušja vsa razpoložljiva sredstva, možna v filmu. Vsebina pri von Stroheimu je mračna in surova (dvoboji, smrt, posilstva); njegove osebe so zlobne in pokvarjene; njegovo ravnanje s filmskimi sredstvi — koti snemanja, ritmom montaže, osvetlitvijo — je umirjeno in intonirano mračno. Lubitsch uporablja isto osnovno zgodbo in osebe z istimi imeni, a gradi strukturo z lahkotnimi pripetljaji; pri tem uporablja pesmi, farsne manjše vloge, spreten vizualni vtis in namerno igro s kamero in zvočno kuliso.

Še večja razlika v pristopu pa je na primer opazna pri primerjanju filmov GENERAL in 39 STOPNIC. Tudi ta dva uporabljata isto zgodbo (gre za vrsto nevarnih preprek), isto motivacijo (oba junaka morata prestati vrsto težav, da se ohranita pri življenju) in isti zaključek (oba moža uspeta in dobita ljubljene ženske). Filma

sta hkrati določene vrste popotovanje. Oba sta zgrajena iz pripetljajev in smešnih dogodivščin.

V 39 STOPNICAH igrajo v junaških vlogah prav neznatne osebe; GENERAL pa je film, kjer igra herojsko vlogo smešen karakter. Film GENERAL vzpostavi komičen odnos in vzdušje že takoj na začetku filma in ga potem tudi do konca vzdržuje. Gagi predstavijo Busterja Keatona kot komično figuro, še preden se odpravi iskat lokomotivo; GENERAL uporablja gage celo v najbolj napetih trenutkih. Medtem pa ima film 39 STOPNIC čudovite komične trenutke — ko sta na primer v isti postelji sovražno razpoložena mož in žena, priklenjena z lisicami, ali pa mož, ki ima vznemirljiv in nepričakovan politični govor, čeprav nima pojma, kaj bi sicer v resnici govoril človek, ki so ga vsi pričakovali — pa v tem filmu ti trenutki sami zase niso mišljeni kot sredstvo za ustvarjanje splošnega komičnega vzdušja.

Prevedla
Neva Mužič

Napovedi za petindvajseto filmsko »fešto«

Viktor Konjar

Dvoje velikih želja imamo vsi skupaj: da bi nam jubilejni festival prinesel vsaj tako dobro, korektno in z ustvarjalnimi hotenji prežeto filmsko povprečje, kot je bilo letošnje; in da bi se med 25. Pulo na festivalskem platnu zvrstilo vsaj 25 novih filmov. Slednja izmed obeh želja bo, sodeč po podatkih, ki so nam že na voljo, realizirana brez posebnih težav. Za kvaliteto pa nas je — kdove zakaj!? — kljub vsemu, kar bi moralo vzbujati upanje, vnovič nekoliko strah. Dvoje, troje filmov je bilo posnetih že pred lanskim festivalom, a so se bodisi producenti bodisi avtorji odločili, da jih pošljejo na festivalsko "tekmo" šele letošnje leto. Poleg teh je bilo prek jeseni posnetih, pozimi pa zmontiranih cel ducat novih igranih filmov, katerih premiere se bodo pričele nemara kar kmalu vrstiti. Toda narava stvari je taka, da se snemanja vrstijo tudi prek zime in proti pomladi. Poročila o posameznih načrtih ali projektih prihajajo v javnost v kar najbolj raznolikih podobah: o tem ali onem izmed novih filmov vemo domala vse, o drugih, skritih v globoki molk, še ničesar. Toda napovedi so — in upanje, da se v živem ustvarjalnem toku na vseh straneh jugoslovanskega filmskega neba porajajo nova, zanimiva dela, prav tako. Oglejmo si torej, kaj pravijo napovedi — in pustimo času čas. Iz Beograda je že zdavnaj prišla novica, da je Goran Paskaljević

pri Centru FRZ Srbije posnel film z naslovom PES, KI JE IMEL RAD VLAKE. Film je že prikazan. Scenarij je delo Gordana Mihića, igralci pa so: Bata Živojinović, Pavle Vuisić, Danilo Stojković, Svetlana Bojković, Irfan Mensur, Duško Janičijević. Avtor je javno napovedal — če nič drugega — atraktiven film. Po Čuvaju plaže pozimi mu lahko verjamemo. Ko smo že v Beogradu, ostanimo tam. Pri Avala filmu je Mića Milošević po scenariju Siniše Pavića posnel "sodobno družbeno igro z dijaki, profesorji, starši in ekskluzivnimi gosti"; naslova se ne trudimo prevajati — NIJE NEGO. Tudi v tem filmu igra Bata Živojinović in Pavle Vuisić, pa še Ružica Sokić, Mića Orlović, Jovan Ristić in drugi. Srdjan Karanović, režiser znamenite televizijske serije Grlom u jagode, se je lotil filma VONJ POLJSKEGA CVETJA, zgodbe znanega igralca, ki se je šel od dela in od žene odpočit na vas, k Donavi, k prijatelju-ladjarju, tam pa mu je dano preživeti nenavadne človeške preizkušnje. Puriša Djordjević je napovedal film na športno temo. Njegov delovni naslov: TRENER. Scenarij zanj mu je napisal znani italijanski scenarist Guerra, Fellinijev sodelavec pri nepozabnem Amarcordu. Slišati je, da je film že v delu. Bolj v fazi napovedanega projekta kot zastavljene realizacije je tudi come back Dušana Makavejeva, ki ima

namen po drami Nevarne vode Slobodana Stojanovića posneti tematsko sodoben film z naslovom GROM. Upamo, seveda, da ne bo ostalo samo pri željah.

Manj otipljivi, a vsekakor resno zastavljeni so načrti Aleksandra Petrovića, ki še tehta med dvema zamislama: ena se ozira k narodni pesmi o Banović Strahinji, druga — zdi se izrazitejša — k romanu SELITVE Miloša Crnjanskega. Pri Avali načrtujejo koprodukcijo s Poljaki, in sicer film Dragovana Jovanovića DUH ZEMLJE. Tema filma bo kmetova navezanost na zemljo. Center FRZ Srbije si je kot svoj najresnejši in najzahtevnejši projekt zastavil film o BOŠKU BUHI in o njegovih vrstnikih v času revolucije. Na scenariju so delali Boško Matić, Dušan Perković in Predrag Golubović, režija je zaupana Branku Bauerju, glavna vloga pa Slavku Štimcu. Bauer je v svoji recenziji scenarija zapisal: "V njem ni ne vojne konfekcije ne deklarativne patetike ne bučne pirotehnike ..." Producent se dogovarja o hkratnem snemanju filma in televizijske serije.

V obrnjenem smislu pa teko pogovori o tem, da bi se hkrati s televizijsko serijo po motivih Čopičeve OSME OFENZIVE v režiji Soje Jovanović posnel tudi film.

Načrte za delo goji tudi Joca Živanović. Skriti so pod delovnim naslovom projekta RVZA (Radio Vratna zove Andjelku), ubadajo pa se s

problematiko gusarskih radijskih postaj.

Slednjič je v delu še **BITKA ZA JUŽNO PROGO**, spektakl o južnomoravskih brigadah. Za njegovo realizacijo so se zavzele občine južnomoravske regije, kot morebitni režiser pa je Zdravko Velimirovič.

Vse, kar naštevajo beograjske napovedi, najbrž ne bo realizirano, vsaj do Pule 78 ne, zgoditi pa se seveda utegne, da se bodo nenadejano pojavila tudi dodatna filmska dela, kajti letošnja debutanta Dejan Karaklajić in Goran Marković, denimo, tudi nista brez načrtov, mirovanja in čakanja pa si ob doseženih uspehih zagotovo ne zaslužita. Tu pa je tudi letošnji zmagovalec med režiserji, Živojin Pavlović, ki nerad veliko govori in napoveduje, zato pa tolikanj raje presenetiti. Sicer pa je Pula 1978 še daleč.

Iz Zagreba, ki je imel letos z ozirom na število posnetih filmov pa tudi z ozirom na repertoarno paleto in posamične dosežke izrazito prednost, prihajajo le skope informacije o načrtih posameznih avtorjev, kar pa najbrž ne pomeni nič drugega, kot da v hrvaški samoupravni skupnosti za film — ob razmeroma polni denarni mošnji — projekte še tehtajo.

Kar smo že zvedeli, je novica o novem filmu Rajka Grlića: **MAESTRO**. Gre za zgodbo o glasbeniku, ki se je dokopal do najvišjih položajev, ne da bi bil kdaj skomponiral eno samo pozornosti vredno skladbo. Družbena satira? Morda.

Krsto Papić je v enem izmed objavljenih intervjujev napovedal, da njegova pred letom razglašena zamisel o **NIKOLI TESLI** ni zamrla. Več ni izdal. Medrepubliško zbiranje sredstev teče ...

Lordana Zafranovića film z naslovom **24 PODOB OKUPACIJE DUBROVNIKA** je, če lahko presodimo po obvestilih, že posnet. Scenarij Mirka Kovača popisuje vojno leto 1941 z očmi šestnajstletnika, ki je iz dečka prerasel v revolucionarja.

In to je — za zdaj — iz Zagreba vse, čeprav je res, da je

vnovično soočenje s problematiko zdomstva napovedal Nikola Babić, in sodobni urbani film Bogdan Žižić, nobenega razloga pa ni, da bi ostali mojstri hrvaške kinematografije molčali ali se zleknil k počitku.

Iz Sarajeva, ki je lani "počivalo", se na veliko razglaša delo na veleprojektu **PARTIZANSKA ESKADRILA** v režiji Hajrudina Krvavca ter po scenariju Djordja Lebovića in Miljenka Smoje.

Ker gre za vojni spektakl, je uporabljena tehnika medrepubliškega finančnega sodelovanja. Hkrati s filmom bo posnetih tudi pet epizod nadaljevanke za potrebe sarajevske televizije. Tema filma so začetki partizanskega letalstva v letu 1942, med tretjo ofenzivo... Vloge so bile porazdeljene med "zvezde" jugoslovanskega filma:

Živojinović, Fehmiu, Samardžić, Tadić, Pleša, Polić, Begoli... Producent: Sutjeska film.

Sutjeska je zaupala delo tudi Bakiru Tanoviću, ki bo upodobil "arhaično" povest Novaka Simića (Zapis o Simeunonovici in Ahmet Jusufu) pod filmskim naslovom **LJUBEZEN IN BES**.

Folklorno obarvani motiv ugrabitve sarajevskega trgovca Simeuna ima bolj ali manj filozofsko-eksistencialne poudarke. V ospredju dogodkov je Simeunova mlada žena in njenih troje ljubezni, katerih vsaka ima svoje socialno in eksistencialno obeležje. Igrajo: Adam Čejvan, Viktor Starčić, Dragomir Gidra-Bojanić in debutantka Merima Isaković.

Skopske napovedi so redkobesedne, zato pa nemara ne neresne. Kiril Cenevski bo, kot vse kaže, snemal film o "intelektualnih in socioloških problemih naše sedanjosti"; novi film pripravlja tudi Branko Gapo; napovedan je debut v igranem filmu sicer že uveljavljenega dokumentarista Stoleta Popova, obenem pa tudi debut Steva Crvenkovskega. To pa je vse, kar so predstavniki Vardar filma za zdaj zaupali novic željni javnosti.

Iz Prištine za zdaj ni ne novic ne napovedi, verjamemo pa, da niso brez želja ali ambicij.

Nekaj podobnega velja za Novi Sad, ki je oživljenje filmske proizvodnje napovedal že pred letom, zdaj pa je zavrt v neporediren molk.

In še Titograd. Za zdaj ostaja brez konkretnih napovedi, malo verjetno je, da bi se črnogorski film ne želel pridružiti slavjem ob petindvajsetletnici jugoslovanskega festivala. Slednjič se ozrimo še v Ljubljano, v delavnice Viba filma. Jože Bevc je posnel in nam pokazal svojo komedijo **TO SO GADI**.

Rajko Ranfl je prav tako že dokončal film **KO ZORIJO JAGODE** — po scenariju Ivana Potrča. Videli ga še nismo. France Štiglic je dokončal snemanje **PRAZNIKA POMLADI**. Scenarij je delo Frančka Rudolfa.

Na svoj igralni film se pripravlja Jože Pogačnik. **TAM DALEČ ZA VODO** bo film o slovenski politični emigraciji. Vsemu naštetemu kaže pripisati troje pik. Kajti veliko je še nedefiniranega, mnogo zamisli so še v zraku — in šele meseci, ki sledijo, bodo prinesli razrešitev prenekaterih izmed sedanjih ugank.

Vsekakor pa je očitno, da bo Pula z letnico 1978 prinesla obilno letino. Kar si želimo, je samo to, da bi bilo klasje kolikor mogoče zdravo. Pa četudi iz naštetega že zdaj razvidimo, da je zares angažiranih, čas in človeško zavest poganjajočih tem v celotnem spektru dokaj malo, aktualnega, kritično zaostrenega, v jedro družbeno-političnih dogajanj naše sedanjosti žadirajočega filma pa med napovedanimi stvaritvami vsaj takole na prvi pogled sploh ne odkrijemo. In pri tem nam je nekoliko nelagodno, kajti leto 1978 ne bo samo jubilejno leto filmskega festivala, pač pa tudi leto kongresov, ki bodo še pospešili dinamiko vsestranske preobrazbe družbenih razmer in življenjskih odnosov na vselej vročih jugoslovanskih tleh. Kot da film tega silovitega izžarevanja družbenega ognja ni docela deležen!