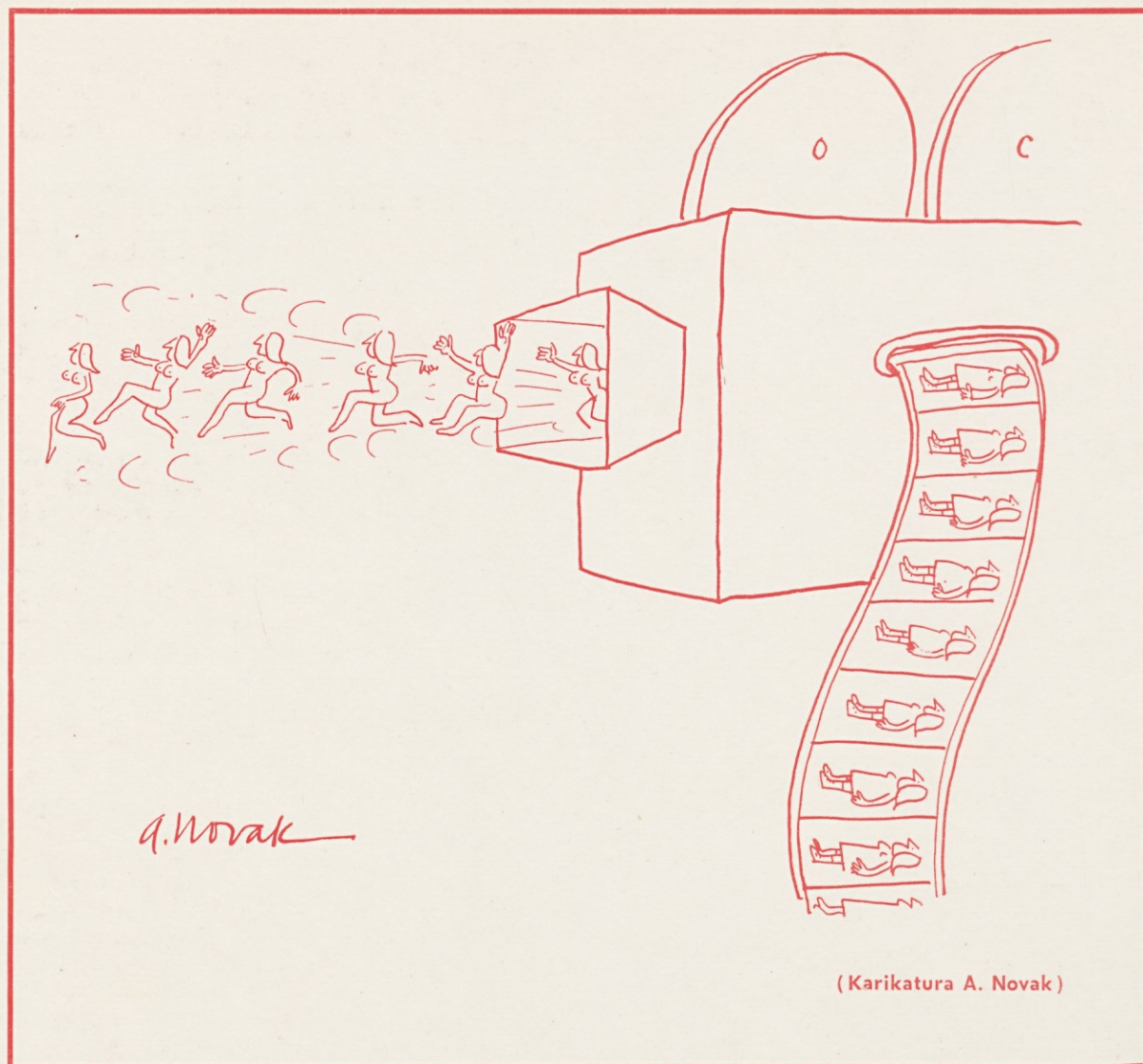


JEK RAN

revija za film in televizijo
1970 **77-78**





Na naslovni strani: Prizor iz MAŠKARADE

Na hrbtni strani ovitka: Jagoda Kaloper v LISICAH

E K R A N

ŠTEVILKA 77-78 LETNIK VIII.

vsebina

Kaleidoskop neodvisnih kadrov ali možnost svobodnega kadriranja, MALO ČEZ LES Miša Radivojevića (Svetozar Guberinić)	393
Model filma o zlu, LISICE Krste Papića (Svetozar Guberinić)	400
Možnost vstopa v množično komunikacijo (Nuša Dragan)	406
Petnajstletna viba Viba filma (France Kosmač)	411
Toby Dammit in Fellini (Janez Povše)	414
Navidezno psihologiziranje zaradi psihologiziranja, Ob filmu Samuella Fullerja SHOCK CORRIDOR	421
Andrzej Wajda: umetnik, ki išče samega sebe (Boleslav Michalek)	423
Charlie Bubbles (Dubravka Sambolec)	432
Erotika v filmu, tretje nadaljevanje (Raymond Durnat)	433

FESTIVALI

Festival se je postuliral, Cannes 70 (Matjaž Zajec)	448
Kakovostni padec, Karlovi Vari 70 (Miša Grčar)	451
Žanr, mikaven le za avtorje? Kranj 70 (Stanka Godnič)	453
Boks, Misli ob gledanju filma Miča Miloševića RING (Neva Mužič)	455
Zadnja oaza viteštva, Razgovor z Miloševićem je za EKRAN vodil Jože Perko	456
Ob novem festivalu v Kopru (France Kosmač)	459

AMATERSKI FILM, ŠOLA, KLUBI

Peti medklubski festival amaterskega filma v Pulju (Petar Krelja)	461
Post festum pete Male Pule (Martin Bizjak)	464
Stasenko, Razgovor s splitskim amaterjem je vodil Marko Jovanović	466
XIV. zvezni festival amaterskega filma (Neva Mužič)	469
Amaterski film, nemir ali zanesljivost (M. Borčič)	470
»Viva tehnika!« (Marko Jovanović)	472
Prostor komunikacije XIV. festivala amaterskega filma (Srečo in Nuša Dragan)	474
Tinetu Arku — Marko Arko	474

TELEVIZIJA

Film in televizija, Razgovor z urednikom filmskega programa TV Ljubljana je vodil Denis Poniž	475
Srečanje (Igor More)	477
Nekaj misli o seriji Nabrežje (Denis Poniž)	479
Filmska kronika, avgust in september 1970 (Branko Šömen)	481

TELEOBJEKTIV

Elegija o slovesu nekega utrujenega sveta, režijski debut Maximiliana Schella (Henning Harmssen)	487
---	-----

Filmski DOKTOR ŽIVAGO (France Vurnik)	489
Glauber Rocha o svojem delu	496
O filmu ODREZANE GLAVE	496
Festival Vesninah filmov (Neva Mužič)	497

VODNIK PO REVIJAH

Isskustvo kino št. 8 (S. G.)	500
Fernsehen und Kino, avgust, september (R. Š.)	500
Sight and Sound, poletje (R. Š.)	501

KRITIKE

Aleksander Srečni (J. P.)	502
Biciklisti (A. I.)	502
Bolje vdova kot ... (J. P.)	503
Bye, bye, Barbara (A. I.)	503
Charlie Bubbles (N. M.)	504
Doktor Živago (S. G.)	505
Dekle s pištolo (G. B.)	505
Dvojni obraz (J. P.)	506
Gibljava tarča (I. M.)	506
Goli in mrtvi (V. K.)	507
Ho! (A. I.)	508
Jaz, ljubimec (D. P.)	509
Ljubezensko igrakanje (A. I.)	510
Lisice (S. G.)	510
Lisice (D. S.)	511
Maroko 7 (M. G.)	512
Nemoralnež (J. P.)	512
Počivaj v miru (N. M.)	513
Pet mož za pekel (V. K.)	514
Povabilo revolverašu (M. G.)	514
Srebrna maska (J. P.)	514
Steklena kletka (N. M.)	515
Strel v temi (M. G.)	516
Sirena Mississippija (J. P.)	516
Upor v Adalenu (A. I.)	517
Vrnitev bandita (V. K.)	519
Vznemirljive noči lady Hamilton (V. K.)	519
Zbogom, prijatelj (V. K.)	520

EKRAN 1970. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanović, Mirjana Borčić (urednik rubrike Amaterski film, šola, klubi), Vojko Duletič, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Miša Grčar (urednik rubrike Kritike), Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Janko Kos, Lado Kralj, Vesna Marincič, Vitko Musek, Božidar Okorn, Marjan Rožanc, Denis Poniz (urednik rubrike Televizija), Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Bogdan Tirnanič, Toni Tršar (glavni urednik), Vili Vuk, Matjaž Zajec. Tehnični urednik France Anžel. Sekretar redakcije Breda Vrhovec. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poština plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 X 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metêr Franci Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

kaleidoskop neodvisnih kadrov ali možnost svobodnega kadriranja

malo čez les miša radojevića

svetozar guberinić

Sodobni film, to se pravi tista njegova podoba, ki nastane, ko odštejemo pogojnost zapletene organizacijsko-tehnične realizacije in največji del tistega, kar je podtaknjeno pod to ime, a je v resnici navaden industrijski izdelek z večjim ali manjšim estetskim okusom — se razvija na specifičen način vstric z ostalimi najrazličnejšimi hotenji v drugih umetnostih. Delno celo vpliva nanje, delno pa se pusti vplivati. Prav omenjeni pogojnosti pa se imamo zahvaliti, da ima večji del filmskoindustrijske proizvodnje še vedno dovolj moči in brezbriznost, s katerima ovira napredek svobodo razvrščanja oblik filmskega izraza. In čeprav je moč opaziti v drugih umetnostih nekakšen plemenski napor, da bi ohranile čistost umetniškega govora, se kljub temu razcveta najbrž neizbežni »šund«, vendar pa je jasnejša meja med tistim, kar je vredno kritične pozornosti in tistim, kar lahko mirne duše zavržemo. Iz že desetletnih navad, ko filmsko delo pojmujeemo podobno kot gledališko predstavo, od katere pričakujemo (tudi zaradi najbrž opravičljive navade), da nas preveč ne razočara in da ne preseže dosti norme dveh ur trajanja, — v zvrsti kratkega filma pa že najdemo oblike, ki ne trajajo dlje kot nekaj minut, lahko pa tudi pol ure ali eno celo uro — so gledalci nekako nezaupljivi do filmskega programa, ki je sestavljen iz nekaj kratkih filmov. Na primer s pripovedkami, z razstavo krokijev ali studij, s koncertom kratkih glasbenih del pa je drugače. V sodobni umetnosti preobsežna vsebinska natrpanost namreč zmanjšuje zanimanje ustvarjalcev, s tem v zvezi pa upada tudi občutljivost odjemalcev umetnosti, kar seveda pušča sled tudi v umetnosti filma.

Intencionalno razlaganje in diskontinuiteta umetniške vsebine, osamosvojitve posameznih sestavnih elementov, njihovo oddaljevanje ali enolično podaljševanje z neznatnimi variacijami v književnosti, glasbi, v slikarstvu in gledališču, so tudi v filmu našli svoj spe-

cifičen izraz. Bergman, ki je bil obtožen, da svoje filme preobremenjuje z dialogi, da pravzaprav ilustrira književnost, je posnel filma PERSONA in MOLK, ki sta sestavljena samo iz psihološkega trajanja nekaj oseb, odtujenih od sveta in druga od druge, dialog, oziroma bolj kratki monolog, pa je skrčil na minimum. Antonioni se je v BLOW UP že precej otrešel obsežnosti intelektualno-čustvenega pripovedovanja in številčnosti oseb in prepušča nam, da zunaj kadra občutimo ali pa tudi ne, morebitno dinamiko. Da bi s kamero služil politični revoluciji, se je Godard odrekel svojih prejšnjih filmov, ki so bili bolj beseden intelektualističen protest zoper okostenelost meščanske družbe, kot pa revolucija povsem filmskih izraznih možnosti. V filmu MARJETICE, posnetem z elementi lutkovnega filma, prikazuje režiserka Vera Chytilova dve dekleti, kako se ves čas slačita in oblačita in se bašeta z jedačo in pijačo; ob tem pa ni pozabila na povsem estetski učinek posebne stilizacije slike, kompozicije kadra in montaže samostojnih kadrov po asociaciji in črno-belih kadrov s kadri v barvi — v motu filma pa vztraja pri moralni angažiranosti z ozirom na družbeno in splošno človeško odgovornost posameznikov. Ameriški podzemni film, katerega načela so: boj zoper laži igranega filma, priznavanje nedotakljivosti realno obstoječega in moralno-politična angažiranost — vsebuje zelo različna dela: popolnoma estetske eksperimente s hitrostjo snemanja, z osvetljavo, z montažo, s kinetično kompozicijo likovnih oblik, s filmskim trakom pa tudi z angažiranimi dokumentarnimi posnetki dnevnih družbenih dogodkov. Zastopan pa je tudi igrani film, skrčen na primer na en sam lik, angažiran pa toliko, kolikor v prvem in edinem planu poudarja notranjo dramo osebnosti (ON KAKOR ONA Gregoryja Marcopulosa), v zameno za popolno zabrisanost družbenega ozadja življenja te osebnosti.

Deljenje umetniške vsebine lahko povzroči osamosvojitev posamezne komponente, ki — osvobojena primerjanj z drugimi komponentami — dobi lahko v zameno večjo intenziteto (tako imamo na primer v glasbi skladbe, sestavljene iz enega samega zaporedno komaj malce spreminjajočega se tona, le-ta je podprt s komaj opaznim ornamentom zvenenja odtenkov v ozadju) ali pa spoj razstavljenih elementov v novi sintezi. Pomen te sinteze se določa v odvisnosti od kakovosti tako posameznih elementov kakor tudi njihovega vezanja in poenotenja.

V jugoslovanskem filmu so zavoljo posebnega postopka rušenja kontinuitete filmske pripovedi zlasti značilna dela dveh avtorjev; to so dela Vatroslava Mimica (PROMETEJ Z OTOKA VIŠEVICE, PONEDELJEK ALI TOREK) in Dušana Makavejeva (ČLOVEK NI PTICA, LJUBEZENSKI PRIMER, NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE). Pri Mimicu se zaporednost pripovedovanja zgodbe ruši z vnašanjem junakovih spominov, kar — zaradi splošne psihološke razlike obeh delov v različnih časovnih razdobjih, ki si izmenoma sledijo, kakor tudi zavoljo preveč opazne razlike na likovnem področju — ustvarja vtis nespretnega zlivanja različnih vsebinskih mas v celoto, povezano z narativnim okvirom. Pri Makavejevu je drugače: diskontinuiteta se izraža v prekrivanju pripovednega toka z raznimi odmiki, ki želijo čutno-intelektualno ali ironično povečati smisel osnovne zgodbe. Njegov zadnji film pa je malodane celo sestavljen iz samih takih odmikanj.

Našteti faktorji predstavljajo možen okvir vplivov, ki so pripravili ozračje za nastanek filma MALO ČEZ LES Miša Radivojevića. Vsekakor pa jim je treba dodati še vpliv Živojina Pavlovića (PREBUJANJE PODGAN, KO BOM MRTEV IN BEL), v katerih sicer ni najti diskontinuitete v zvezi z različnostjo časovnih planov ali v zvezi z idejno raznovrstnostjo fragmentov. Pač pa je tukaj prisotna temačna atmosfera odtujenosti in mučnosti ter obvezen konec z umorom; takšno dejanje lahko prav tako vpliva na določen način. Upoštevati bi morali nemara tudi družbeno že nekako sankcionarno hladnost vplivov spogledovanja s spomini na vojne dni in na mladost ter odtod izvirajoče nenavadno poetične prizore v filmih Puriša Djordjevića (SEN, DEKLICA, JUTRO, POLDAN). Seveda pa neki začasni skupek vplivov ne more sam ustvariti nikakršne sinteze niti vnaprej, bodisi pozitivno ali negativno, označiti dela; ogledati si moramo pač, v kolikšni meri je Radivojeviću uspelo ustvariti sintezo in jo podrediti vsem možnim vplivom.



BUBE U GLAVI
EASTMANCOLOR
proizvodnja i
distribucija **INEX FILM**
BEOGRAD

Milja Vujanović in Dragan Nikolić v filmu MALO ČEZ LES (Bube u glavi) režiserja Miša Radivojevića. Proizvodnja Inex, Beograd, 1970

Tematski okvir Radivojevićevega filma je njegovo zanimanje, ki izhaja že iz dokumentarnega filma HOČEM DOMOV (Hoću kući), to je psihologija mladih umobolnih ljudi, njihov odnos do sebe, njihov medsebojni odnos in odnos do družbe, kakor tudi odnos družbe do njih. Seveda pa njegov dokumentarni film ni nikakršen znanstven prispevek k preučevanju in reševanju tega pomembnega socialnega problema, prav tako kot njegov igrani film ni psihološka študija nenormalne psihe duševno obolelih. Nasprotno, v obeh filmih je tematski okvir samo izgovor, da je mladi entuziast lahko spregovoril s filmskim jezikom. Tako v prvem filmu predstavljajo tesnoba notranjost hodnikov in sob psihiatrične klinike, bolniške postelje, ljudje v belem in nesrečni pacienti, ki jih s silo zadržujejo, saj se ne zavedajo obvez do sebe in odgovornosti pred drugimi (dovolj pa so pri zavesti, da svojo intimno in neuresničljivo željo kar naprej izražajo z besedami: »Hočem domov!«) — ilustrativno-informativni material sočustvovanja z neprostovljnimi izobčenci družine in družbe, predstavljajo pa tudi estetski material za opise avtorjeve lastne notranje tesnobe. V drugem filmu je dvojica mladih prepuščena nemiru, nezanesljivosti položaja v

organizaciji proizvodnje, pritisku boja za materialno blaginjo, za osebni prestiž in negotovosti družbenih sprememb. Odpeljejo ju, zadržijo v psihiatrični bolnici in ju s tem najtežje kaznujejo: s fizično omejitvijo svobode. Vse to daje avtorju priložnost, da postavi družbi vprašanje: mar ne izbira kar na slepo žrtev, za katerimi zapre vrata in jih oropa pravega življenja, in ali se dovolj trudi, da bi se jim ta vrata čimprej zopet odprla? Tema pa daje tudi priložnost mlademu človeku, ki se čuti ustvarjalca, da svetu pokaže odjek svojih lastnih radosti, bolečin, straha, ljubezni, upanja — skratka svojo vizijo sveta.

V svojem dokumentarnem filmu je bil Radivojević, ne toliko zavoljo obveznosti, ampak prej zaradi namenskosti takšnega filma, in seveda tudi zaradi razumljive začetniške bojazljivosti, bolj zvezanih rok kot pa pri svojem igranem filmu. V tem filmu premajhna tehnična uspešnost barvne fotografije (enolična reprodukcija ubito rumene barve zidov in obrazov pacientov), premajhna domiselnost v izbiri zornih kotov in v montaži dokumentarnega materiala priča o ne dovolj močni sposobnosti za posebno filmsko oživljanje predmeta estetske emocije.

Film **MALO ČEZ LES** je na videz neurejen skupek kadrov, spojenih po svobodni asociaciji, ki izmenoma prikazuje dvoje junakov na svobodi in v zaporu klinike; film se nam po tej plati kaže kot pogumnejši od mnogih svojih vzorov. Tako nam prvi kader prikazuje junaka v velikem planu, kako z nedoločeno umirjeno žalostjo opazuje raznobarvne curke iz vodnjaka, naslednji kadri pa ga prav tako v velikem planu prikazujejo za mrežo ograje bolnice. Ker so kadri v bolnici posneti v glavnem v velikem in srednjem planu, okolje torej ni neposredno, zaznavno, razen dvojice junakov se ne pojavi noben drug pacient in tudi bolniško osebje je redko prisotno — se nam različna prostorska lokacija junakov odkrije šele posredno: različna oblačila v bolnici in na svobodi, to se pravi, v bolnici sta junaka v pižamah, na svobodi pa sta normalno oblečena. Prostorsko različni kadri ne tečejo kronološko niti po tem posebnem načrtu, kar še bolj otežkoča razpoznavnost vsebinskega toka. Neulovljiva zamotanost realnega dogajanja sproža neki drug učinkovit ekvivalent, prav tako, kot dobimo potrebno nadomestilo za skromno zgodbo v njenem sukcesivnem toku. Za kader, ko se dvojica v velikem planu in zgornjem zornem kotu vozi v avtomobilu, ne moremo vedeti, v katero obdobje zunajbolniškega življenja sodi, niti kje da sta. Enako je tudi s kadrom, ko se večja skupina razigranih mladih ljudi vozi s tovrnjakom in spominja na cirkusante iz **BLOW UP**, ali s kadrom, ki taisto skupino prikazuje iz visokega zgornjega zornega kota na razuzdanem in komičnem izletu v naravi; tu lahko opazimo, da se našemu junaku upira seks brez ljubezni, ko se izmakne dekletu, ki bi ga rado zapeljalo.

Nekateri kadri in tem filmu so se nasilno vklopili v kolikor toliko skladno materijo celote, zato predstavljajo golo ilustracijo filozofsko-politične smeri in posledico nezanesljive mladostniške potrebe po uporabi zoper solidnost oblik. Takšni so kadri v prazni, nočni samopostrežni trgovini (žal, ali pa na srečo, takšnih samopostrežb še vedno ni), ki naj bi bila »prva komunistična samopostrežba« brez osebja in ne da bi bilo treba plačati, ki pa je kljub temu prazna, ker so jo ljudje »bojijo« uporabljati. Kadri s tezo, kakor tudi kadri s samostojno temo, so tudi tisti, v katerih junak drži v rokah avtobiografski roman Tolstoj in izgovarja večno vprašanje razmišljujočega o smislu eksistence (kar bi, mimogrede, samo delno lahko trdili za našega junaka: »Kako naj živim...?«).

Vrinjeni ali zgodbi pripadajoči kadri, v katerih junaka izgovarjata misli, ki predstavljajo aluzije na aktualne družbene teme, in ki so v resnici misli samega avtorja, so pravzaprav Godardova posebnost. Tak postopek je Godard najbolj izkoristil v filmu **NORI PIERROT**, ki je na ta način postal ilustrirani skupek nesistematiziranih intelektualističnih reakcij na družbeno in moralno-politično situacijo v svetu. Takšni kadri pa so tudi dota mnogih mladih avtorjev; z njimi na neposredno umljiv način, kakršnega omogoča človeška govorica, želijo opozoriti na svoj odnos do sodobnih problemov, kakor izzivati radovednost občinstva, ki zahteva jasno izražanje o stvareh, ki jim jih vsiljujejo kot njihove aktualne interese. Razumljivo pa je, da v umetniški sintezi, h kateri se nagibajo tudi umetniški

filmi, postane vsaka takšna ilustracija ideje prozorna parola, če se ne vključuje brez-pogojno v tisto, kar tvori bistvo filmske oblike govora — v kompleks slike, ampak obvisi na robu mase bolj ali manj trdnega vizualnega simbola in na robu sprejemljivega okvira verjetnosti. V Radivojevičevem filmu takšnih kadrov nemara prav zaradi motenega sosledja odvijanja prizorov in relativne raznoličnosti, ki izhaja odtod, ne doživljamo kot pomožno podlago regularnega okvira prizora, marveč kot pogojno prepričljiv izrastek nasprotnosti, ki jih vsebuje prizor, čeprav hripavi glas junaka, ko izgovarja kakšno podobno misel, kakor tudi celotni vtis njegove pojave, spominja na atmosfero predstave diletantske skupine.

Mnogi kadri s samostojnim pomenom so ponavadi snemani v srednjem planu: v pridruženem ugodju oba junaka, gola do pasu, jesta in si mažeta telesi z barvami. Spominjajo na vzore, na primer na podobne kadre iz MARJETIC Vere Chytilove (kjer junakinji žvečita hrano in se mažeta). Takšni kadri se vklaplajo v kaleidoskop kadrov, ki so si različni tako po samostojnosti pomena prizorov, kakor tudi po neposredni asociaciji na možne, lahko tudi slučajne vzore. Nekateri drugi kadri pa se spet nikakor ne morejo spojiti s celino, temveč skačejo iz okvira tega kaleidoskopa in povzročajo, da podobe iznenada in ne da bi si želeli — otrpnejo in s tem izgubijo prepričljivost in čar organskega toka slik. Takšni so statični splošni plani, v katerih je videti junaka nekje v globini ali pa tudi ne, in učinkujejo, kot da bi umetelno razdvojili oba konca notranjega toka s tem, ko smo ga pripeljali do mrtve točke.

Neustreznost spoja nekaterih kadrov je v zvezi z nezanesljivostjo montaže v filmu, ki gradi strukturo na asociaciji svobodnih kadrov; te, v nasprotju z nedotakljivostjo določenega razporeda kadrov (v odvisnosti od toka pripovedi ali natančnosti gradnje teme) v klasičnem filmu, lahko vsak trenutek zamenjamo s katerim koli drugim kadrom. Nekateri kadre, kot na primer tistega, ko pod lečo opazujejo žuželke (hube), Radivojevič samovoljno podaljšuje in se z manevriranjem kamere neuspešno odkuplja potem, ko je prizor že izgubil psihološko zanimivost. Samovoljnost, to je tukaj mehanična ilustracija principa sestavljanja kadrov: po premikanju (kamere ali objekta) — je podobna spoju kadra, posnetega s paralelno vožnjo junaka, ki nemočno teče skozi redke gozd (prototip najdemo v Kurosavovem RAŠOMONU), samim po sebi zelo uspešnim kadrom spremljanja junaka s paralelno vožnjo kamere, ko izgine v podzemnem prehodu in se ponovno prikaže na drugi strani ulice kamera (ko gre prek ulice brez junakov in tudi brez drugih ljudi, kajti prehod je razen za vozila tod prepovedan), pa ne prikazuje nič, kar bi nas zanimalo. Med tem pa nizki udarni akordi glasbene teme odzvanjajo ironičen pripev malodušnosti do vsega, kar v tem trenutku ni svet junaka in njegov ritem. V podaljšku tega kadra, ki je podaljšek spremljanja junaka, ko teče skozi množico pešcev po širokem pločniku, pa se avtor ni spomnil, da bi kompleks slike z globinsko perspektivo, razpršene skupine živopisno oblečenih mimoidočih, redka drevesa in fasade zgradb pod opoldanskim soncem (dobljen s širokokotnim objektivom), — izkoristil tako, da bi zaustavil premikanje kamere in upočasnil tek junaka ter se tako za hip odtrgal od površne romantične dinamike kadra. Nemara pa tega sploh ni želel.

Čeprav se Radivojevič izogiba solidnosti klasičnega (ne komercialnega, ne tradicionalnega) delovanja kadra, čeprav tudi v okviru plahe romantične usmerjenosti ne dosega doslednosti v sklopu celote zanesljivo zamišljenega zaporedja relativno svobodnih kadrov, pa ima njegov film kljub temu vsaj eno obliko: svežino in lahkotnost ravnanja z enostavnim tematskim materialom, ki si ga je izbral. Takšen cilj je dosegel predvsem zato, ker ni bil obremenjen s široko zgodbo in množico kadrov, zato, ker je koncepcija variiranja posebne pozicije junaka v ozkem naravno-socialnem okolju zasnovana brez predsodkov, in predvsem, ker je fotografija originalna.

Ko se je izognil obsežnosti zgodbe in množici kadrov, je variiral proces junakove zavesti v razmeroma kratkem časovnem obdobju (toda z mračnim prizvokom nazadovanja: od potisnjene zavesti svobodne osebnosti do obsedene zavesti osebe, ki ni več svobodna) pa



se je Radivojević izognil tudi številnim napakam in neuspešnim rešitvam, ki bi bile lahko njihova posledica. Čeprav v tem filmu ni psihološkega razvoja odnosov med junakoma, ki se poznata in ljubita v začetku prav tako kot na koncu, pa vendar začutimo čustveni akcent v skromnem variiranju teme junakov. To se zgodi potem, ko smo junaka videli, kako sproščeno drug ob drugem jesta in se mažeta z barvami — zdaj pa fant stoji kot ukopan na dežju (ki ga niti ne čuti) in opazi dekleta v družbi ljudi, ki so ji obljubljali zaposlitev, ona pa vstane, se napoti proti njemu, se mu obesi za vrat in ga prepričuje, da ga ljubi, potem pa ju, preden se znajdetta v umobolnici, taisti ljudje posilijo.

Za ustrezen čar likov sta v tem filmu brez dvoma poskrbela zaslužna interpreta — Dragan Nikolić in Milja Vujanović, ki kot tipa, kakršni so vseč najširšemu krogu mladih, a sodeč po zanimanju ne več mladih delodajalcev pa tudi po zanimanju starejših gledalcev ter seveda s svojo nonšalantno interpretacijo — prav idealno ustrezata karakterju Radivojevićeve koncepcije scenarija.

Po Eisensteinu (STARO IN NOVO, ALEKSANDER NEVSKI, NAJ ŽIVI MEHIKA, IVAN GROZNI), Wellesu (DRŽAVLJAN KANE, ČUDOVITI AMBERSONOVI, DAMA IZ ŠANGHAJA, ZRNO ZLA), Renoirju (PRAVILA IGRE, VELIKA ILUZIJA, REKA) in Wylerju (NAJBOLJŠA LETA NAŠEGA ŽIVLJENJA, KOBILICE, DEDINJA) je še redko kdo v svetovni kinematografiji uporabil širokokotni objektiv, ki ostro zaznava predmete na prostoru celotnega kadra, torej površinsko in globinsko. V jugoslovanski kinematografiji ga ni še nihče uporabil, vsaj opaziti ga ni bilo. Radivojeviću je bila potrebna drznost, da ni samo enostavno uporabil širokokotnega objektiv, ampak je za snemanje materiala, ki govori o psihično obsedenih ljudeh in o svetu okoli njih, uporabil tehniko, ki natančno zapisuje vse nadrobnosti, čeprav bi se zdelo na prvi pogled, da je za takšen material potrebna tehnika, ki del slike pušča v nejasnosti, kar bi ustrezalo vsebini zavesti zunaj žarišča aktualnega interesa subjekta. Res je Radivojević mehanično stiliziral jasno sliko na ta način, da je poudaril lastnosti širokokotnega objektiv: povečava sprednjega plana, pri čemer nastaja posebna in velikokrat neugodna deformacija objekta. Samo, da ni jasno, ali je tako ravnal namenoma, ali pa zato, ker je zaradi vztrajanja pri totalni ostrini izgubil pravilnost oblik. To ponovno potrjuje dejstvo, da mu ni uspelo afirmirati novega stila na avtoritativen način in da ni imel dovolj poleta in moči, da bi na osnovi odlomkov omejene filmske teme izgradil dosledno in močno vizualno sintezo. Ne moremo pa mu odreči mladostnega poguma, pripoved njegove zgodbe je sveža in brez velikih predsodkov do filmskega medija. Od tod tudi izhajajo delno uspeli kadri, kakršen je na primer tisti (in kot večina drugih brez jasne pozicije do drugih kadrov), ko junak dvakrat zaporedoma vstopi v telefonsko celico v sprednjem planu, medtem ko se na steklenih stenah vidijo velike obrnjene črke »telefon«, njegov obraz je obrnjen proti svetlobi in ima rumeno rjavkasto barvo, dvigne slušalko in jo začudeno spusti, ko zasliši samo grgrajoče piskanje, medtem pa se v ozadju nizko očrtava del ubranega dekorja, obsijanega s soncem.

Prevladujoča mehko rumena rjavkasta barva, podobno kot v filmu HOČEM DOMOV, ustreza s svojo pičlo nevtralnostjo tesnobnemu razpoloženju od mōre tlačениh junakov, vendar pa neiznansirana v okviru kadra in v kinetičnem smislu duši organsko živahnost vizualnega prostora. Čeprav je sicer naravno, da estetska stvarnost ni nujno analogna realni stvarnosti, pa je prav svet utesnjene zavesti poln živahnih barv, o čemer pričajo tako slike takšnih bolnikov, kakor tudi psihodelične izkušnje uživalcev mamil.

Čeprav Radivojevićev film ne predstavlja bogatega besednjaka čutno predstavljenih slik, ki bi zaslužile širši, sodobnejši interes, in tudi ne dosledno izvedene orkestracije omejenega števila enostavnih tem, pa je vseeno vreden pozornosti kot svež filmski zapis s skromnimi umetniškimi izkušnjami, kot na primer filmskega postopka po principu: kamera — stil, in kot pot k uveljavitvi avtorskega filma. Avtorski film pa ni samo tisti, katerega so kompromitirali nekateri kritiki (samo da je nosil podpis nekega že znanega avtorja), ampak je le-ta delo enega avtorja, ne glede na nujno sodelovanje, tako kot je delo enega avtorja simfonija, roman, umetniška slika.

model filma o zlu

lisice krsta papića

svetozar guberinić

Filmi o zlu ali v ožjem smislu filmi o nasilju seveda niso samo proizvod sedanjega časa. Že od samega začetka so snemali tudi filme, ki so bolj ali manj eksplikativno obravnavali problem nasilja in zla; nastajali so v popolni neodvisnosti od možnosti implikacije zla, tako v filmu kakor tudi v vsakem drugem umetniškem delu. Film UMOR GUIŠKEGA VOJVODE (L'Assassinat du Duc de Guise, 1908) niti ni bil edini film te vrste pred pojavom Davida Griffitha. Od Griffithovih filmov ROJSTVO NARODA (Birth of a Nation, 1915) in NESTRPNOST (Intolerance, 1916) naprej, v katerih je govora o nasilju in zlu v širših družbeno-zgodovinskih relacijah, pa ta tema, obravnavana na najrazličnejše načine, ni nikoli prenehala zanimati filmskih ustvarjalcev. Célo filmsko zvrst, na primer western (ob robu naj bo povedano, da gre prav westernu zasluga za to, da se je filmska umetnost kompromitirala kot posebna veja industrije, brezosebno množino le-teh proizvodov pa lahko predstavimo z vsebino kateregakoli izmed njih, z dogajanjem, ki je postavljeno nekam v prerijo ali v mesto zlatokopov s »salooni«, da pa je hkrati tudi ta zvrst dala celo vrsto pomembnih stvaritev sedme umetnosti) lahko vključimo med filme, ki tako ali drugače govorijo o nasilju. Mnogi filmi zunaj te zvrsti, ki obravnavajo problem zla in nasilja v različnih družbeno-zgodovinskih pogojih, pa že sodijo v filmsko klasiko; takšni so na primer Buñuelovi filmi POZABLJENI, NAZARIN, VIRIDIANA.

V zadnjih nekaj letih je nastal val filmov, ki ne samo s temo, ampak tudi z načinom snemanja izražajo obsedenost z nasiljem in zlom in ki odkrivajo takšne kategorije človekovega obnašanja tudi tam, kjer so jih pred tem spregledali. V vsakem primeru je

to posledica močnejše družbene zavesti o moralnem, političnem in družbenem zlu v sodobnem svetu; le-ta je na primer očitna v reakcijah na zlo posameznih družbenih skupin, kot so to študentje, ki demonstrirajo in obračunavajo s čuvarki reda, gibanja mladih (hippyji, črni angeli in drugi), ki protestirajo mirno, ali pa na nasilje odgovarjajo z nasiljem, kakor nasploh večina človeštva reagira na zlorabo oblasti in sile. Godard na primer v svojih filmih DO ZADNJEGA DIHA in ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE ubija svoje junake brez kakršnekoli priprave na to v razvoju dogajanja in tudi brez usodnega tragičnega prizvoka. Chabrol sicer ubija nekatere izmed svojih junakov (DVOJNI OBRAT, NAIVNA DEKLETA, KOŠUTE) bolj izhajajoč iz ozko osebnih konfliktov, kakor pa iz širše družbenih, a prav tako brez prevelike sentimentalnosti, medtem ko Truffaut (STRELJAJTE NA PIANISTA) ubija svoje junake celo s takšno lahkoto, s kakršno to dela na primer Dušan Vukotić v KONCERTU ZA STROJNO PUŠKO, risani parodiji na policijske filme in na »policijsko« življenje. V ožjem smislu je politično nasilje tema moralno politično angažiranih filmov Z in PRIZNANJE Coste Gavrasa, ki sta dvignila obilo dnevnega kritičnega prahu, ta pa se je sedaj že polegel.

Tako imenovani »jugoslovanski črni val« je mogoče zaradi same narave umetniške aktivnosti naravnost prepojen s sadomazohističnim samozadovoljstvom zavoljo učinka registracije zla. Makavejev v LJUBEZENSKEM PRIMERU koketira s seciranimi deli telesa po uboju junakinje; Pavlović (KO BOM MRTEV IN BEL) neusmiljeno in brez velikih priprav, kakor tudi brez velikega opravičevanja, ubije svojega junaka na straniščni školjki, Petrović pa v ZBIRALCIH PERJA sicer dramaturško upravičeno, toda z estetsko nadgradnjo pusti ubiti enega izmed junakov, medtem ko v filmu KMALU BO KONEC SVETA stori to z junakinjo, junaka pa linčajo. In končno v filmu MAVRICA Vatroslava Mimica prisostvujemo pravemu klanju ljudi. Še posebno rafinirano pretepanje, mahanje s sekiro po glavi in streljanje v tilnik — a vse to žal bolj zaradi efektov samih, kakor pa kot posledica nujnosti dogajanja — pa lahko najdemo v filmih pokojnega Kokana Rakonjca, ki so bili posneti po preračunano digestivnih scenarijih Branimira Ščepanovića, to je v filmih PRED RESNICO in ZAZIDANI.

Mirko Kovač je drugi književnik, ki se poleg Ščepanovića živo zanima za nasilje in zlo v filmu in ki s svojimi scenariji dokazuje, da se te reči lahko enako uspešno prikazujejo tako v filmu, kakor v literaturi. Njegov scenarij za film MALI VOJAKI Bata Čengića je zasnovan na pričakovanju dobrega vnovčenja gole drznosti, da bi odkrili zlo v otrokih, a bi kljub temu ne ovrgli prepričanja empirikov, da je otroška zavest tabula rasa; kajti otroci so soočeni z nečloveškimi pogoji vojne in ti, nikakor pa ne narava, so jih napeljali na zlo, to se pravi, v namero posiliti ženo svojega vzgojitelja in likvidirati sina nemškega časnika.

Zgodba scenarija Mirka Kovača za film LISICE je postavljena v izjemne razmere v času resolucije Informbiroja leta 1948. Pred Papićevimi LISICAMI je skozi epilog usode neke osebe v filmu PREBUJANJE PODGAN Živojin Pavlović dovolj nejasno nakazal omenjeno obdobje naše družbenopolitične preteklosti; pa tudi Puriša Djordjević je na temo intimnih usod in družbenopolitičnih profilov ljudi v tem prelomnem zgodovinskem obdobju izgradil svoj film POLDAN. Vendar je Djordjević s tem filmom ustvaril na sebi lasten nasprotujoč si način neko dovolj robato simbiozo naivnega pogleda na svet, ki podira meje zgodovinske obarvanosti in deklarativne ilustracije političnih referatov.

Scenarij za film LISICE Mirka Kovača je šel v drugo smer. Nezanosljivost eksistence v tistih letih mu je rabila kot corpus delicti za tezo — namera, da bi se prilagodil trenutnemu okusu potrošnikov ilustriranih idej, je očitna — da vladata nasilje in zlo, prekrita z nedejavnostjo in topostjo mirnodobnega življenja ne samo v odnosih med politično oblastjo in navadnimi ljudmi, ampak tudi v odnosih med temi ljudmi samimi. Vendar pa sta zgodba kakor tudi psihološki prelom v mnenjih oseb popolnoma prepričljiva. Kovač pa se je v koncepciji svojega scenarija, tako kot pri MALIH VOJAKIH, gibal po hudourniški strugi med dvema možnostma, ki sta v načelu edini lahko pripomogli k

pravemu uspehu: med pojmovanjem vsebine kot kompleksne družbene teme, kjer je za orkestriranje potrebna polna psihološka trdnost likov in dokajšnja določenost družbenega ozadja njihovega delovanja na eni strani, in na drugi strani, med možnostjo takšne stilizacije vsebine, da z ustreznimi kompleksi metafor pridobi tolikšno možnost uporabe širokega pomena, kolikor obširnosti in solidnosti pogojene psihološke prepričljivosti izgubi. Krsto Papić je v svojem dokumentarnem filmu KAD TE MOJA ČAKIJA UBODE, v katerem je pokazal zanimanje za zločin kot najstrašnejše družbeno zlo pa tudi svojo sposobnost, da, kolikor to dopušča specifičnost dokumentarnega medija, osvetli okoliščine, v katerih nastaja zlo, brez predsodkov zadržal dovoljšnjo mero razumevanja za zločince. Material svojih raziskovanj je skozi posebno vizualno dinamiko kadra predstavil prav uspešno. Tako je bil Papić že vnaprej omejen na kompromisni učinek materiala, ki mu ga je nudil scenarij, seveda če sploh velja opravičilo, da je za ne dovolj uspešen film kriv ne dovolj uporaben scenarij. Saj končno avtor lahko tudi sam napiše scenarij, ali pa vsaj vpliva na pisca v tolikšni meri, da le-ta upošteva njegove realizatorske zamisli.

Povedal sem že, da je dramaturško okostje scenarija — tragični epilog na pogled običajne poroke v neki vasi med dalmatinskim kamenjem — dobro zastavljeno. Tragični konec v smrti neveste, katerega povzročitelji so povsem preprosti kmečki fantje (ritual svatbe jih je izzval v pijančevanje, v izčrpavajoči ples kola, pokazal je drugo plat družbene avtoritete posameznikov in krhkost zakonske pogodbe, prebudil jim je surove biološke nagone



in pokazal na relativnost lojalnosti v družbeni organizaciji), je po izvršenem zločinu v zavesti družbene in moralne dogovornosti izredno psihološko prepričljiv in estetsko funkcionalen, prav tako kot začetni kadri, ko pripeljejo nevesto in ko so svatje nemirni zavoljo prisotnosti organov notranje uprave. Njihov prihod razumejo kot uvod v dejanje, ko odpeljejo nekoga v zapor ali v smrt, in ta pojav čutijo kot zlo usodo, ki preti skupini ljudi v času, ko bi po vseh tradicijah morali biti osvobojeni vsakršne mōre in vseh hudih misli. Prepričljivi sta tudi kulminacija in preobrat dramskega toka, ko vladin funkcionar izkoristi priložnost in avtoriteto in posili lepo nevesto in ko se zla usoda, ki lebdi nad svati, uresniči prav na njem: odpeljejo ga z lisicami na rokah, kajti čeprav je bil na visokem političnem položaju, se izkaže, da je tudi njega v trenutku izdal čut politične orientacije. Nekateri dodatni dramaturški elementi, kakršni so: naivno diplomatsko izogibanje starejšega svata, da bi se sprl, ali prošnja kmeta, da bi funkcionar preskrbel delo njegovemu slaboumnemu sinu (po preobratu pa oba pljujeta nanj), delujejo bolj anekdotsko kot pa organsko povezani z osnovno zgodbo. In prav tukaj se začenja šibko področje delovanja zgodbe kot celote: ni ji dano dovolj prepričljivo ozadje. Ta spodrselaj je bil očiten, saj vsebina ni bila posebej stilizirana, pri čemer ne bi bila potrebna obširna psihološka karakterizacija vseh činiteljev niti karakterizacija okolja. Tako na primer se nevesti ne bi bilo potrebno toliko individualizirati, da ima vsaka njena kretnja določen pomen, saj je

že s tem, ko je središče dramskega konflikta, kot lik vsak trenutek bogatejša zavoljo odnosov drugih do nje. Ostali bližnji sodelujoči v tragičnem dogodku, kakor tudi izvršilec sam, pa bi morali imeti več karakternih potez.

Papić je po eni strani korektno realiziral scenarij in zlasti učinkovito uporabil zvočne efekte (kar mu je seveda omogočil filmski medij), po drugi strani pa je nekritično sledil slabostim scenarija in jih tako napravil še bolj očitne. Z vizualno koncepcijo dramaturške vsebine, z izbiro objektov snemanja, z izbiro igralcev in z delom z njimi ter z načinom vizualne registracije prizorov je dal prepričljiv okvir bistvenim delom dramaturške strukture: veselje je skaljeno zavoljo prisotnosti agentov, kmetje pričakujejo svojega najdražjega gosta in ga kasneje, ko ga agentje odkrijejo, pospremiijo s pljunki, posilstvo, tek-movanje, kdo lahko dlje pleše kolo, hajka na kompromitirano nevesto, in — končno, njena smrt.

V filmu je najbolje orisan lik funkcionarja, mogoče predvsem zato, ker ga je odigral Adam Cejvan. Ta lik je poleg neveste tudi osrednji lik filma, kajti prav zaradi njega pride do dvojnega obrata v zgodbi: spodobna svatba se spremeni v hajko na nevesto, ki naj bi bila nakazana vlačuga, in oboževanje funkcionarja kot častnega gosta na svatbi se spremeni v prezir do njega in do kogarkoli, ki je na nasprotni strani kot oblast, saj celo poznanstvo s takimi lahko prinese nesrečo. Uspešno je prikazan razvoj njegovega odnosa do neveste: od njegovega skrivnega oboževanja njene ženske lepote do erotičnega doživ-



Glavno vlogo v filmu LISICE igra Jagoda Kaloper

ljanja giba njenih odkritih nog, ko se na poti preobuje, prek realizacije njegove podzavestne želje, da bi bil z njo sam, po kratki nezavesti zaradi slučajne rane na glavi, do posilstva tuje nedotaknjene žene. Prav tako je dobro prikazan odnos svatov in ostalih kmetov do njega, ki predstavlja človeka s položajem v družbi, človeka, ki njih same predstavlja v okviru širše družbene skupnosti in od katerega lahko pričakujejo različne usluge zase. Skrajno nasprotno razpoloženje do njega potem, ko so ga razkrinkali kot »državnega sovražnika« (čeprav bi to dejanje lahko opravičevali tako s prirojeno kmečko zvitostjo, ko se kažejo lojalne do oblasti, potem pa se razočarajo v lastnem človeku, katerega so prej oboževali, kakor tudi z njihovim pravim odnosom do tistega, ki se je preveč vzdigoval nad njimi in ki se šopiri tudi zdaj, ko jim ne more več škodovati) pa je vse preveč nagel, brez obveznih vmesnih stališč in deluje kot mehanična negativna kopija prejšnjega odnosa. Kompromisni efekt realizacije, katerega začetna kakovost je določena že v nepopolnem scenariju, je še posebno očiten — ko govorimo o likih — v primeru slaboumnega mladenciča z vrano. Njegovo delovanje je lahko parafraza nepopolnosti filma v celoti: ne samo da mu Papić ni odvzel nepotrebnih elementov delovanja realne osebnosti, ampak ga je celo obremenil z vrsto svojevoljnih posnemovalnih elementov za izzivanje vtisa duševno specifično disponirane osebnosti slaboumnega in mu tako onemogočil stilizacijo lika, ki bi mu dala možnost, da bi kakršen koli odklon lahko učinkoval, ne da bi čutili golo težo

posnemanja slaboumne osebe. Ni našel načina, da bi vsakemu določenemu trenutku v značaju take osebnosti postavil nasproti stilno ubran in ustrezajoč izraz, kar bi omogočilo, da bi lahko iz prav tako reliefno očitnega družbenega okolja izšla avtentična podoba osebnosti s specifično obliko zavesti. Zato ta lik učinkuje neprepričljivo, kot umeten spoj neuskladjivih komponent, ki ne morejo ustvariti sinteze značaja, kot surov model za osebo, ki ji je šele treba najti naravno okolje in jo uskladiti z njim. Medtem ko je za neuspešnost tega lika nemara manj kriva izbira igralca (Ivica Vidović), ki tudi z izkušenejšim obsegom izraznih sredstev ne bi mogel oblikovati ne dovolj konsistentnega lika — pa je v primeru ne dovolj uspelega lika mladoporočenca najbrž res kriva izbira igralca (Fabijan Šovagović), za katerega bi bilo treba poiskati bolj svež, čeprav ne nujno mlajši filmski obraz, ne pa sama scenaristova koncepcija lika. To je lik moža srednje starosti (vsaj v filmu je tak), ki se ženi z lepo mlado ženo, v čast mu je, da ima v svatih človeka z velikim ugledom, katerega občuduje ves kraj. Bridko se razočara tako v svojem ponosu zaradi dobre družbe, kakor tudi v svoji sreči zaradi privilegiranega položaja mladoporočenca in je na koncu skrušen od žalosti, ker so se mu lepe sanje spremenile v najgroznejšo resnico. Vendar mu ni potrebno tolikanj govoriti niti ni potrebna njegova fizična aktivnost. Čeprav skoraj neobstoje in poduhovljen (kar je Šovagoviću v določeni meri tudi uspelo) zaradi prevelike sreče in slutnje o njeni nasprotnosti, je ta lik bolj neposreden in sugestiv, kot se zdi, in bolj prisoten v razvoju občega družbenega habitusa, od veselega pričakovanja na začetku do popolnega obupa na koncu.

Ne samo posamezni liki (od katerih so nekateri, kot sem že povedal, anekdotsko skicirani, nekateri drugi pa nimajo niti tolikšne moči učinkovanja, da bi bili anekdotični), niti ne množica s svojimi skupinami in v celoti (ki nima skupne notranje povezave, na osnovi katere bi delovala v logični zvezi), kljub raznolikosti njenih individuov, ki bi jih bilo treba bolj ali manj uskladiti z osrednjo obliko dramskega sklopa — ampak so tukaj tudi druge komponente, ki sestavljajo splošno podobo, določene tudi z mnogimi okoliščinami pogojene človekove akcije. Ena izmed teh komponent je naravni okvir človekove akcije, odnos in medsebojno vplivanje človeka kot člena skupnosti, in naravnega okolja, v katerem utrjuje svojo eksistenco. Resnično, sam način obnašanja osebnosti v njihovih nepredvidenih manifestacijah, okornost njihovih kretanj in surovost epiloga nenadnega preskoka iz mirnega dogajanja v ustaljenih normah — odsevajo surovost naravnih pogojev, ki jih ljudje morajo prenašati, če se hočejo obdržati, na drugi strani pa neposredna vizualna predstavitev mračnega naravnega okolja: golih hribov, kamenitih poti, po katerih svatje vodijo nevesto, kamnite kmečke hiše, v katerih naj bi se razlegalo ponočno rajanje, pa se dela sila nevesti, kamenje brez poti, po katerem beži javno zaznamovana mlada žena pred krvoločnimi gonjači, ki jo nazadnje ubijejo — vse to še bolj poudarja očitnost tega odnosa. Medtem ko elementi intencionalne človekove akcije, pa čeprav je to samo golo premikanje v prostoru, že nekako sami po sebi gradijo neko obliko pomena te akcije, seveda z omejitvami, ki sem jih že omenil, pa ostaja narava v svoji ravnodušni brezbriznosti pri mehanični reprodukciji same sebe in ne dobiva na dovolj očitni način pomena gibanja, ki bi bilo uglaseno z gibanjem človeških usod. Narava ni dovolj asimilirana z notranjo dinamiko diferenciranega delovanja osebnosti.

Fotografija kot sredstvo za izražanje oblik in kvalitete filmske vsebine ter kot tisti faktor, ki tudi pri razmeroma slabem vsebinskem potencialu, kakršnega nudi scenarij, kljub temu lahko priča o pomenu individualne inspiracije filmskega avtorja, tu sploh ne razkriva slabosti filma, ki so nastale iz spojitve scenarija in njegovega prelivanja v živo sliko. Fotografija ni našla mere za avtohtono stilizacijo likov in ambienta, na ta način pa ni mogla prožno in lahkotno izrabljati materiala in tudi ne doseči razkošnega bogastva vizualnih oblik, v katerih bi vsaka podrobnost vsebovala bolj ali manj skrito naelektrenost pomena. Tako je ostala samo bolj ali manj tehnično korektna, bolj ali manj dramaturško-vizualna in estetsko učinkovita registracija tistega, kar je bilo zamišljeno kot dobro gledljiv model filma o zlu.



možnost vstopa v množično komunikacijo

nuša dragan

Govoriti o množični kulturi pomeni govoriti o posebnem načinu komuniciranja kulture danes in nam zato izraz »množična kultura« ne more izražati kulture množic v pejorativnem smislu. Ob tem torej množične kulture ne vrednotimo kot monokulturo, ampak jo označujemo kot polikulturo, saj vključuje različne elemente kulture (tradicionalno ali, kot jo poimenujejo, visoko kulturo, nacionalno kulturo, designe, t. i. avantgardo...). Z novimi, drugačnimi načini človekovega bivanja se oblikuje nova, drugačna kultura. Njen fantastični razvoj se je pričel v 20. stoletju z začetkom industrializacije duše; kajti nikdar doslej nista bila kultura in način življenja človeka tako potrošniška in industrializirana. Prav zaradi tesne povezanosti dogajanja kulture in načina človekovega bivanja ne smemo prezreti zgodovinskih pogojev razvoja in strukture kulture sploh. Hkrati pa nam ta predpostavka zgodovinskih pogojev ne sme postati edina osnova, s katere je mogoče razložiti bodisi človeške ali zgodovinske pojavnosti. Te zgodovinske pogoje na področju sprememb komuniciranja kulture determinirajo predvsem spremembe sredstev, s katerimi kultura komunicira (isto paralelo, ki jo lahko potegnemo med svinčnikom in barvo v slikarstvu, npr. lahko ugotavljamo med govornim in pisanim prenosom kulture). Pojavljanje novih sredstev komuniciranja kulture je v razvoju nenehno povzročalo neuravnoteženost. Ugotavljamo lahko, kako je na neuravnoveženost kulture vplival nagel skok tehnike; prenašanja glasu na daljavo, predvsem radiofonija, ki ima za posledico nov način pojavljanja kulture. Prav tako razvoj vizualne tehnike: fotografije, reprodukcije slik in risb, filma in televizije ustvarja v novem človeku ikonosfero in njeni vplivi na njegovo življenje postajajo vse bolj močni.

Za množično kulturo je potreben proces njenega pomnožičenja. Pri tem ima odločilno vlogo tehnično multipliciranje njenih del, ki ga omogočajo sredstva množičnega posredovanja. Množična kultura, ustvarjena po množičnih normah industrijske proizvodnje in posredovana s tehničnimi sredstvi, terja in oblikuje množičnega sprejemnika, to je množično publiko. Množična publika nastaja v zakoniti logiki množične proizvodnje same, katere posledica je maksimalna potrošnja, ki teži po množični publiku. Množična kultura zato išče raznovrstnost v informacijah in se ob tem vsebinsko ne omejuje.

Vsakdanje ali stvarno življenje nima glede na imaginarno življenje (npr. življenje zvezdnikov) nikakršne prednosti. Ta raznovrstnost se obenem podaja občim normam in jih homogenizira.

Tako nastaja specifičen problem homogenizacije, ki ima edini kvalitativen pomen za vsebino množične kulture. Za strukturo homogenizacije in stapljanja različnih področij kulture je značilen problem poenostavljanja. Ta problem vrednotimo glede na vsebino, ki jo homogenizacija zajema. Specifični vidiki tega problema se pojavljajo npr. pri populariziranju znanstvenih vsebin in so bistveno drugačni v primeru popularizacije vsebin likovnih, literarnih del...

Primer uspešne homogenizacije na tem področju imenujemo po Edgarju Morinu imanentna homogenizacija, ki nam pomeni približevanje vrhunskih del množični publiki npr. film Luchina Viscontia Tujec po Camusovem romanu, film Kurusava Krvavi prestol po Shakespeareovem Macbethu ... Prav ob teh primerih lahko vidimo, da dela visoke kulture lahko združujejo popularnost in umetniško vrednost.

Temu tipu homogenizacije pa je nasprotna homogenizacija izključevanja ali mehanična homogenizacija (Edgar Morin). Ta sloni na delnem uvajanju elementov t. i. visoke kulture v množično proizvodnjo. Tu gre navadno za prenos znanstvenih in umetniških vrednosti, ki se v določeni družbi najvišje vrednotijo. Mehanična homogenizacija je najbolj pogosta oblika množične kulture, ki prenaša publiki dela le na osnovi selekcije brez predelave. Pogosto se dogaja, da se ustvarjajo elementi popularne kulture, ki jo posredujejo sredstva množične komunikacije v tehnično dobro razvitih centrih. Tu pride do problema združitve raznovrstnih intenzitet kulturnih informacij, ki jih bo posredoval radio, časopis, film, televizija itd. Ta sredstva informacije eksplicirajo le fragmentarno, ob tem pa prepuščajo gledalcu-receptorju, da sam zgradi celoto.

Omenjena vidika homogenizacije ločimo tudi glede na namen. Imanentna homogenizacija spreminja kulturo in s tem spreminja svet.

Mehanična homogenizacija pa namensko izkorišča kulturo in s tem zavira spremembo sveta.

Zravnavanje različnih ravni kulture pomeni centralno točko protislovnega pojava homogenizacije, ki ruši v stoletjih ustvarjeno pregrado med družbenimi skupinami, med starimi in mladimi, med moškim in žensko. Filmi, časopisi, televizija, radio, revije, stripi, gramofonske plošče se obračajo k vsem ljudem. Zato se resnično zgubljajo razlike med tiskom za moške in tiskom za ženske, oddaje, filmi in tisk za mlade se približujejo tistim za odrasle in obratno.

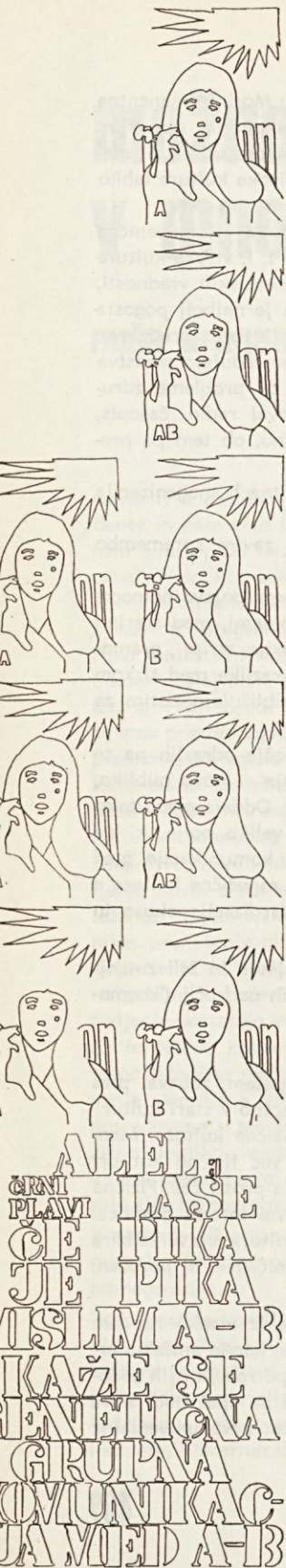
Množična kultura že zgodaj pritegne otroka na raven odraslih, področje odraslih pa se približuje ravni otroka. Množična kultura je namenjena vsem, ustvarja si novo publiko, ki ne loči publike kinematografov in športnih prireditev, televizije itd. Oddaje gleda tako intelektualni kakor fizični delavec. Tako postaja množična kultura veliko polje, ki ne samo razbija socialne meje in prepreke, temveč postaja tudi polje komunikacije med družbenimi razredi. Sociologi prav zato opozarjajo, da poteka razcvet množične kulture s sociološko revolucijo. Nivelizacija družbenih razlik pomeni del standardizacije okusa in interesov, katerim dajejo izraz množična občila.

Težnja po homogenizaciji je istočasno kozmopolitska težnja, ki zmanjšuje in želi zmanjševati kulturne nacionalne razlike v korist kulture velikih mednarodnih področij (kozmpolitski film — western, jazz — kozmopolitska folklor).

Obenem množična kultura spreminja kulturo hic et nunc (tu in sedaj).

Z nastopom filma, radia, televizije se uveljavlja v množični kulturi pesem, zabava, ples in kolektivno sodelovanje, vse, kar je bilo pregnano iz tiska, je pa prisotno v stari kulturi (folklor). Toda na drugi strani množična kultura ruši enotnost arhaične kulture. Množična občila fizično ločujejo gledalca in igralca. Ta sodeluje, a ne več fizično kot pri arhaični kulturi, kolektivno rajanje zamenja spektakel, praznik zamenja prosti čas. Fizična prisotnost je zamenjana s fizično pasivnostjo — gledanje, ki je aktivni interes gledalca. Množična kultura hic et nunc teži k nedoločeni publiki. Množična kultura univerzalizira le prevzete elemente, kar pomeni, da svojih proizvodov ne jemlje iz nič. Hic ni porušen, nunc se izživi v modi, hitrem uspehu.

Sistem množične kulture je sistem množičnih komunikacij, ki se je iz visoko razvitih držav razširil na ves svet. Množična kultura ima izredno moč osvajanja, ker je antiakumulatorska, nenacionalna, njena vsebina realizira osebne potrebe. Ker so potrebe, ki jih zadovoljuje, univerzalne, omogočijo univerzalnost množične kulture. Le-ta pa spet budi nove potrebe in s tem novo civilizacijo. Tako nastopa množična kultura kot prva univerzalna kultura človeštva.



Univerzalnost izničuje diferenciranost kulture hic et nunc zato, ker jih absorbira v splošno kozmopolitsko kulturo.

NAMESTO ZA ALI PROTI — POGLED NA SAM FENOMEN MNOŽIČNE KULTURE

Le-ta nam omogoča vpogled v težnjo množične kulture po sinkretizmu. To je težnja brez namena, to je polje komunikacije, ki teži, da bi s homogenizacijo združili različne vsebine na skupni imenovalec zaradi večje komunikativnosti. Sinkretizem je področje kratkih vesti, magazinskih informacij iz privatnega življenja zvezd. Pri tem ima prednost vse, kar je v dejanskem življenju podobno snu in romanu. Imaginarnost, ki jo vključuje, prikazuje kot realizem, ki deluje kot stvarnost. Sinkretizem omogoča največje polje komunikacije, zato ga programerji množične kulture (režiserji, slikarji in drugi) uporabljajo kot najširšo možnost komuniciranja. Npr. Dušan Makavejev s filmom Ljubezenski primer uslužbenke PTT, Nedolžnost brez zaščite in Lester s filmom Umetnost ugajanja ali kako ugajati, ker zaradi vedenja možnosti komunikacije poenostavljenega prikaza vzbuja večje sodelovanje. S tem se ustvarja nova oblika komunikacije. Podobno komunicirajo dela slikarja Vasarelyja, Shefferja in drugih v likovnem oblikovanju. Medij industrijskega designa omogoča multipliciranje ne več samo pet odtisov originala, temveč naklado v tisočih izvodih. Te širijo na ulice, v rekreacijske prostore oziroma v prostor celotnega človekovega bivanja.

V vsej tej raznoliki izraznosti se množična komunikacija vključuje v dogajanje sodobnega človeka in tako postaja največja odprtost različnih možnih komunikacij. Če se to kaže drugače, zato ni kriva množična kultura, ampak politična situacija. Ta ima zaradi dejstva, da je večina množičnih komunikacijskih sredstev v njenih rokah, veliko možnost zaviranja, s tem pa tudi možnost lansiranja množične kulture od zgoraj. Ta politična situacija izkorišča polje kulture množičnih komunikacijskih sredstev. Na zahodu vodijo politične interese predvsem komercialni in ideološki nagibi (npr. ameriška verzija filma Vojna in mir), medtem ko ima na vzhodu množična kultura predvsem propaganden, ideološki značaj (otroški film).

Kljub dilemi se kaže množična kultura kot edina kultura na ravni današnje stvarnosti — dogodljivosti, ki ji ustreza. Zabloda je v množični kulturi videti le mistifikacijo, ki jo politika vceplja človeku.

Nasprotno postaja močnejša od vsake politične propagande, ruši tradicionalne vrednote in združuje progresivne sile.

Množična kultura oblikuje vsebino in zato vpliva na njeno spremembo. Množičnost torej ni nobeno določanje vsebine, temveč samo kazanje na odločujoče elemente komunikacije, ki jo absorbira največje število ljudi.

FILM KOT OBLIKA MNOŽIČNE KULTURE, KOT FENOMEN OZIROMA INTEGRACIJA MED FILMOM IN DRUŽBO, KI SE KAŽE:

1. v stopnji razvoja avdiovizualne tehnike,
2. v kolektivnem ustvarjanju filma in
3. v množični publiki.

1. Stopnja razvoja avdiovizualne tehnike

Misliti o kulturi nekoč in danes je mogoče le v sklopu revolucionarne spremembe percepcije česarkoli obstoječega. Ta revolucionarna sprememba percepcije ne temelji na spreminjanju vsebine neke kulture, ki je kot kultura za revolucioniranje kulture zelo malo pomembna. Kot odločilen se v spreminjanju percepcije kaže način, kako se neko sporočilo

prenaša. Uporabljeni tehnični proces za prenos nekega sporočila — medija (beseda, knjiga, radio, televizija, film, plakat itd.) so komunikacijska sredstva.

Komunikacijska sredstva — mediji oblikujejo svojevrsten sistem komunikacije, s tem pa hkrati oblikujejo tudi potrošnika, ki vstopa v komunikacijo. Vsak medij oblikuje komunikacijo po svoje. To pa pomeni, da mediji vplivajo na komunikacijo med ljudmi, spreminjajo človekov odnos do sveta, s tem pa spreminjajo zgodovino samo. Zdi se mi pomembno razmisliti o razvojnem spreminjanju medijev in njihovem vplivanju na človeka ter na njegovo komuniciranje ob nekaterih primerih. Vsako sredstvo, ki ga v svojem razvoju odkriva tehnika, postaja hkrati sredstvo človekovega pomožnega komuniciranja v svetu; to pomeni, da tehnična sredstva postajajo podaljški posameznih človekovih organov. Tako, kot je npr. kolo podaljšek noge, je knjiga podaljšek očesa.

Knjigo je omogočila Gutenbergova iznajdba tiska. Tiskarstvo je omogočilo vsem, da so brali, to pa je po mnenju pomembnega pop sociologa Herberta Marshalla McLuhana ustvarilo nacionalizem, »narod se je konstituiral predvsem na vizualni prepoznavi, ki temelji na skupnosti jezika«. Obenem pa je omogočilo individualizem, kjer je lahko vsakdo bral sam. Tiskarski stroj, ki je lahko v neskončnost reproduciral isto knjigo, lahko služi kot podoba za delo ob tekočem traku, za množično proizvodnjo potrošniške družbe.

Doba kulture knjige je mehanizirana doba, ki temelji na načelno neomejeni delitvi delovnega procesa na vse enostavnejše gibe in na neskončno ponavljanje vsakega vselej enakega giba v procesu dela.

Naslednjo kvalitativno stopnjo v razvoju komunikacije pomeni po mnenju McLuhana elektronika. Z odkritjem elektronike, relativnostne teorije, kibernetike, filozofije Theilharda de Chardina, programirano konkretnega slikarstva perceiveranega prostora in računskih strojev naj bi se z razliko od prejšnjih tehničnih sredstev (ki so bila le podaljšek posameznih človekovih organov) pojavila možnost podaljševanja celotnega živčnega sistema. Film ni vizualen, ker deluje hkrati na oko in uho.

Film in televizija postavljata med gledalcem in svetom naraven odnos, ker omogočata njegovim živčnim centrom, da primerjajo sporočilo večih čutov hkrati. To omogoča popolnoma nov tip spoznanja, ki ga McLuhan imenuje otipen.

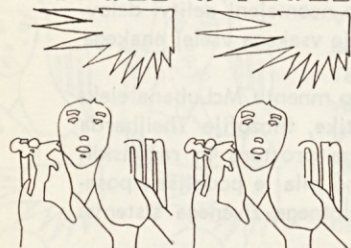
Za razumevanje filma — filma kot medija, je potrebno poznati tehniko, ki jo ta medij uporablja. Prvi pogledi na film so videli v njem samo tehnično odkritje, tehniko, ki je bila nujna za film. Ta je pomembna, saj brez nje ni mogoče ustvariti filmske iluzije. Drugače pa je vrednotiti filmsko tehniko tudi kot specifično možnost novega načina izražanja odnosa med avtorjem in svetom. Ta možnost pa ni odvisna samo od tehničnih sredstev, ki jih umetnik uporablja, temveč tudi od tega, kako jih uporablja. Odnos med izraznimi možnostmi in načinom, kako jih uporabljajo, sestavlja bistveni element filmskega medija.

Filmski medij pa se kaže drugače kot televizijski ali medij radia, čeprav se tudi pri drugem uporablja montaža otipnega prostora z avdiovizualnimi sredstvi. Razlika je v tem, da delimo po McLuhanu medije sporazumevanja na tople in hladne. Osnovna razlika, ki odvaja topli medij, kot je radio, od hladnega, kot je telefon, ali pa topli medij film od hladnega, kot je televizija, je v tem, da je topli medij tisti, ki zadovoljuje z intenziteto in kvaliteto informacij določeno čutilo v polni meri. Fotografija npr. nudi intenzivnejšo in popolnejšo informacijo v primerjavi s stripom, ki daje zelo malo informacij, zato pa je potrebna velika mera udejstvovanja samega konzumenta, da kompletira informacijo stripa v celoto.

Glede na to, da se mediji razvijajo in vplivajo drug na drugega, spreminjajo s tem »temperaturo medija«. Tako obstaja možnost, da bo televizija nekoč postala topli medij, seveda pa takrat ne bo takšna, kot se kaže sedaj, in da bo film počasi postal hladen medij — glede na »toplenje televizije«.

Kljub razlikam pa se kažeta film in televizija kot najmočnejši sredstvi, ki delujeta na ljudi in ki v največji meri uporabljata možnosti tehnike moderne civilizacije.

HODI HODI
 N E N E
 SNEG SNEG
 DEŽ DEŽ
 SNEG SNEG
 HODI N E
 SNEG HODI
 DEŽ SNEG
 SNEG SNEG



ČRA
 GOVORIČA
 SAVO
 PRAVILNE
 SODBE



II. Kolektivno ustvarjanje filma (film kot industrija)

Fenomen filma se kaže tudi v načinu ustvarjanja filmskega dela. To ustvarjanje je kolektivno, saj pri nastajanju filma od vseh kolektivnih umetnosti dela največje število sodelavcev, ki pa se obenem po svoji usmerjenosti najbolj razlikujejo. Filmsko ekipo sestavljajo težaški delavci, tehniki, različni strokovnjaki in različni umetniki. Vsi ti v procesu nastajanja filma opravljajo različna dela in tako pod vodstvom režiserja pripomorejo k nastanku filma. Tako se kolektivno delo kot eno od osnovnih načinov filmskega ustvarjanja kaže kot nasprotje individualnih načinov, ki so bili značilni za tradicionalno ustvarjanje (najbolj množičen primer tega ustvarjanja so serijski filmi). Temu ne nasprotuje niti pojav avtorskega filma. Njegov pojav ne izpričuje nezmožnosti kolektivnega ustvarjanja. To je nova oblika ustvarjanja, pri kateri nastopa avtor filma kot glavni programator, ki vnaprej ve, kaj hoče in je zato delitev dela med sodelavci samo funkcionalnejša in jasnejša. Kot posebno vprašanje ob tem pa se odpira problem resnične avtorjeve svobode, kar pa že sega na področje statusa ustvarjalca in kulture v določeni družbeni strukturi. Kakršenkoli je film (film industrija, film ustvarjanje), takšna je njegova eksistenca. Če se tega ne zavedamo, se ne zavedamo novega medija komunikacije.

III. Množična publika filma

Stoletja trajajočo individualistično civilizacijo je revolucioniral pojav filma, ki ustvarja dela za široko publiko. Prvič v zgodovini se je zgodilo, da množična publika, s tem ko plača vstopnico, usmerja filmsko umetnost. Ta množična publika je heterogena struktura. Glede na intenziteto povezanosti med publiko in avtorjem filma poznamo po ugotovitvah M. Iliča tri različne tipe publike:

1. Publika, ki se slučajno združuje. Pojav te publike mora film upoštevati.
2. Publika se formira npr. z zavestnim razvijanjem interesa, da bi razumela, sprejela, podprla film. To lahko dela kritik, pedagog itd.
3. Publika, ki jo pritegne h gledanju filma reklama. Ta se formira z reklamo že med snemanjem ali neposredno po njem.

To je bil en zorni kot gledanja na formiranje množične publike.

Drugi, ki pa se ravno tako vključuje v fenomen filma in je za nas tudi pomemben, saj odpira možnost procesa same komunikacije, je prostiranje filma v prostor življenja. To osvajanje prostora na različnih ravneh komunikacije ne pomeni samo komunikacije projekcije filma, ampak tudi komunikacijo filmske literature, sveta filmskih zvezd, kupljenega filma za interno gledanje, amaterskega filma itd.

To pa izraža vpliv filma v celoti na sodobnega človeka. Prav ta celoten vpliv nam omogoča postaviti hipotezo, da filmski medij vnaša metamorfozo v perceptivne in miselne procese človeka. Ne gre več za eksplozivno spreminjanje sveta in s tem človeka, temveč za implozivno. To pa zato, ker, kot pravi McLuhan, je potomec polovice generacije »elektronskega človeka«, naslednika tipografskega človeka, ponovno združil več milijonov individuov v novo »plemensko vas«, ki zajema cel svet.

Živimo v svetu vsi — v — istem — času (telstar, evrovizija). Gre za veliko količino medijev, ki jih človek vsak dan percipira. Resnično pa se to dogaja v največji meri otrokom, prvi resnično »elektronski generaciji«. Informacije, ki jih vsak dan bombardirajo različni mediji, zajemajo veliko polje izobraževanja. Množična komunikacijska sredstva vplivajo na to, da postaja količina informacij, ki jo otrok dobi zunaj učilnic, čedalje večja.

Ker vemo, da je količina informacij, ki jo daje film, zelo velika, da tvorijo največji del obiskovalcev kinematografov ravno mladi, nam ne more biti vseeno, kako ti film sprejemajo. Tako je povsem razumljivo, da mora pojav komunikacije zanimati sodobno pedagogiko. Zavedati se namreč mora, da postajajo sodobni načini komuniciranja osnovni modus vivendi sodobnega človeka, njegovega imanentnega oblikovanja in preoblikovanja.

petnajstletna viba viba filma

france kosmač

ob zboru
delovne skupnosti
viba filma
18. 5. 1970

Znaki kažejo, da smo se današnji trenutek znašli približno na istem valu široke krožnice razvoja, kjer smo pred petnajstimi leti začeli. Upajmo, da ni čisto tako, saj vemo iz zgodovine, pa tudi iz drugih znanosti in znanj, da je življenje neponovljivo. Med znaki pa, ki kažejo, da se pri nas vrstijo nekatere situacije s presenetljivo podobnostjo, da se kot po neki zakonitosti — ponavljajo, sta zlasti mnenji, da delajo filmski delavci tehničnega oddelke za ostale oddelke podjetja, predvsem za proizvodnjo filmov, kar seveda nikakor ni v skladu z načelom o pravični delitvi dohodka po delu. To pomeni, da sta se v zgoščeni obliki ponovili kar dve situaciji, ki ju poznamo iz lastne izkušnje; pri tem me zanima, ali bo moralo novo ustanovljeno podjetje filmskih delavcev čez toliko in toliko let ponovno odkupiti od kake ekipe vodilnih strokovnjakov, ki rije po filmski bazi kot merjasec po njivi, milijardne zgube in stare zgradbe sakralnega izvora. Za zdaj lahko le ugotovimo, da smo filmski delavci na Slovenskem posebno pripravljeni za ustanavljanje novih podjetij, kar pomeni, da rade volje odstopamo pridobljeno bogastvo materialne narave v druge roke in se vedno znova posvečamo poglavitnemu, namreč ustvarjanju filmskih projektov, pa naj izvedba letih zahteva še tako vratolomne organizacijske in finančne konstrukcije.

Upam, da spričo novosti, ki so se medtem le uveljavile, situacija ni tako črna in brezupna, kot izhaja iz prejšnjih besed. Filmski delavci so namreč dobojevali pravico do odločanja o programu na osnovi vsakoletnega razpisa, ki ga objavlja za zdaj še delujoči Filmski sklad. Upajmo, da bo praksa dokazala upravičenost takega postopka in zrelost ustvarjalcev samih.

Procesi razvoja kinematografije v zadnjih letih kažejo hkrati dvoje teženj: združevanje in razdruževanje. Pri tem pa seveda počasi in zanesljivo pada obisk v kinematografih, nekatere kinematografe pa tudi zapirajo, četudi bi utegnili biti v mnogih



Ekipa Vibe filma pri snemanju

krajih domala edino žarišče kulturnega življenja. Seveda se tu procesi odvijajo tudi v senci eksplozivnega razvoja televizije. In če pomislimo na to, da bo kmalu začela delovati tudi televizija v barvah, potem toliko jasneje lahko predvidimo silnice nadaljnega razvoja tudi za našo proizvodno in reproduktivno kinematografijo. Vedemo pa se največkrat tako, kot da je planiranje izum današnjega dne.

Nekateri iz naših vrst so se že pred leti zavzemali za tako imenovano horizontalno integracijo, kar bi pomenilo po slovensko — za združitev s proizvodnimi podjetji v drugih republikah, sledeč zgledom v nekaterih (drugih) industrijskih vejah. Zdi se mi, da je bolj naravno poskušati z združevanjem najpoprej v lastnem republiškem okviru in pri tem gojiti ter razvijati tista področja in vezi, ki se že spleta med posameznimi podjetji, saj jih družijo

ista ali podobna tehnologija in skupni cilji v družbenem smislu. Tako je sodelovanje s televizijo. Razveseljivo. Bolj upravičeno kot dobre razprodaje naše ateljejske kubature pa se rajši veselimo usklajevanja in ustvarjalnega trenja ob gibanjih, ki napolnjujejo neizmerno kubaturo našega duha.

In če bi se hoteli pojaviti v prihodnje kot zanimivejši partner televiziji, bi morali zopet urediti razmere v svojem krogu, v krogu namreč, ki nerazdružuje povezuje proizvodnjo in reproduktivno kinematografijo. Kot ne morem trditi, da so upravniki naših distribucij in kinematografov amerikanofili že zato, ker vzdržujejo dolgo dobo let velikansko prevlado ameriških filmov, ne glede na kvaliteto, tako ne bi mogel sprejeti vzdevka rusofila, če se na glas ponovno zavzemam za plemenito ravnotežje med filmi vseh svetovnih proizvajalcev v naših kinematografih.

Posebno pogrešam v kinematografih dobrih filmov sovjetske in japonske proizvodnje. Nedavno sem ponovno šel štet filme v kinematografih na nedeljskem programu in sem ugotovil predvsem porazen rezultat glede na naš domači jugoslovanski film. V vseh objavljenih programih, ki zajemajo skoraj 50 kinematografov, je bil od domačih filmov na programu en sam jugoslovanski in še ta v jugoslovansko nemški koprodukciji (nedelja, 16. 5. 1970).

Upravnik manjšega podeželskega kinematografa je odgovoril novinarju Dela o filmskem repertoarju tole: »Kvalitetni filmi so predragi... zanje nimam občinstva. Domači filmi običajno ne grejo, razen če so akcijski, če vsaj malo dišijo po ameriških »westernih«. Takšno poprečje filmov v naših podeželskih kinematografih prevladuje pravzaprav že vseh zadnjih dvajset let. Ob njih je potemtakem zrastle nova generacija. Ali vsaj precejšen del mlade generacije«. (Dela, 14. 5. 1970)

Prevladujejo torej filmi nasilja, noža, revolverja in puške, seveda ob spremljavi seksualne vsebine. Ali ni v besedah podeželskega upravnika skrita tudi resnica o nas samih? Treba se je le odločiti: ali se postaviti v vrsto borcev zoper nasilje, kič in zlagano moralo, ali pa se poučiti iz omenjenih besed o osnovnih zahtevah našega občinstva in jim prilagoditi repertoar.

Pa ta razmišljanja Vibe filma, kakršen bo verjetno v prihodnosti, nemara ne zanimajo več. Danes in jutri bo zelo zanimiv v tem podjetju razgovor o tem, kdo naj koga podpira: delavci umetnike in uradnike ali obratno. Ne glede na to, da smo drug drugemu potrebni, pa naj se kdo šteje na to ali ono stran ali na obe hkrati, menim, naj delavec

v tehnični bazi podjetja ne podpira ne uradnikov ne umetnikov, temveč naj se le bojuje za pravični del svojih dohodkov. Čemu bi predvsem ta delavec podpiral naravnost iz svojih dohodkov sklad za proizvodnjo filmov, ko pa je to stvar vseh delovnih ljudi naše narodne skupnosti, predvsem pa stvar dobre, studiozne trgovine s filmi. Seveda je s filmi malo težje trgovati kot pa s svežimi deskami, saj gre pri filmu predvsem za raziskavo tržišča idej. In ko smo rekli besedo raziskava, smo zadeli v ČRNO. V črno namreč zato, ker je na tem področju res črna praznina. Javnost ne izve zlepa kake jasne in perspektivne novice ali informacije o naših naporih na teh področjih. Možno je pa, da teh področij dela sploh nismo znanstveno obdelali.

Zato menim, da bi bilo za prihodnje dobro, ko bi podjetje Viba film — podobno kot druga k napredku težeča podjetja, delovalo na osnovi predvidevanj, ki do njih pripomore načrtovalcu strokovno delo, zasidrano v instrumentariju in spoznanjih znanstvenega značaja.

Takrat, ko bo vse področje delovalo v tem smislu, in ko se bomo trudili na tak način vsak na svojem delovnem mestu, takrat utegne priti do pravega sodelovanja med posamezniki, skupinami in podjetji našega in sorodnih področij. Izkazalo se bo, da nas potreba sili v sodelovanje: potreba zaradi skupne tehnologije in skupnih ciljev. Prepričajmo pa se tudi o tem, da je pot solidarnosti tista, ki edina vodi k ohranitvi in k preseganju doseženega. Ko bomo redno črpali podatke iz znanstvenih raziskav našega področja doma in po svetu, takrat ne bomo več govorili, kdo koga podpira in rešuje, temveč bomo najbrž prišli do skladnega in zagnanega združenega dela. Tako delo nam bo tudi jasno odkrivalo življenjske ritme zorenja in staranja, s katerimi moramo vsi računati.

Kadrovske vprašanje ne bomo več reševali s parolo — vsak naj se znajde, kakor ve in zna — temveč na osnovi vsaj minimalnega predvidevanja ob stalnih spremembah, ki jih narekuje in prinaša svetovni tehnološki in politični razvoj. Morda se moramo dotlej res še dodobra izživeti kot družba posameznika in posebnost slehernega trenutka. Dotlej pa recimo, da delamo in delujemo na nerazvitem področju. In veselimo se, da imamo kaj razvijati.

Zdelo se mi je kdaj pa kdaj, da bi bilo treba na zboru naše delovne skupnosti napisati nekrolog delovanju in nehanju upapolnega projekta filmskih delavcev, ki si je pred petnajstimi leti nadel ime spirale, po slovensko vite. Toda čemu bi se počutili kot na pogrebu, ko smo pa nemara priče rojstvu nečesa novega in boljšega.

toby dammit in fellini

janez povše

Med tremi epizodami, ki se sestavljajo v NENAVADNE ZGODBE ali tudi TRI KORAKE SKOZI BLAZNOST, je posebno opazna Fellinijeva. Opazna do takšne mere, da padata Vadim in Malle v senco tistega posebnega fenomena, ki se mu pravi pozaba. Fellini pa s svojim junakom Tobyjem Dammitom ostaja v zavesti in — lahko rečemo — tudi podzavesti gledalca našega časa in ga vzpodbuja k razmišljanju.

To razmišljanje je trojne narave: 1. kako je mogoče, da je od zgodb, ki temelje na istem avtorju, se pravi Edgarju Allanu Poeju, prav Fellinijeva daleč najimpresivnejša, 2. kakšen je Fellinijev avtorski pristop do originala, ki je na vsak način moderniziran, saj nam pripoveduje o problemih in dilemah našega časa, in kako je izvedena tako imenovana aktualizacija »zgodovinske« predloge in 3. kakšen je Fellinijev filmski prijem, kako je zasnoval oblikovanje vsebinskega oziroma filmskega materiala, da je nastala pripoved, ki se s svojimi vsebinskimi kot tudi strogo formalnimi komponentami sestavlja v organsko in na videz nedeljivo celoto.

Takoj je mogoče ugotoviti, da se Fellini zaveda težavnosti, ki jih ima umetniško delo ob srečanju z gledalci oziroma odjemalci, kadar je historične narave, kadar ostaja s svojo slogovno in vsebinsko naravo in problematiko znotraj časa, v katerem je nastalo. Vsaka umetnina je zaznamovana s časom, v katerem je nastala in pri prenosu njene izpovedi v današnji čas je mogoče premostiti razdaljo do današnjega dne na dva načina: z umirjenim ali radikalnim prijemom. Umirjeni prijem ohranja ambient in vsestranski kolorit originala, vendar skuša znotraj prvotne strukture poudariti in podčrtati tiste momente, ki govorijo našemu času; radikalni prijem pa vzame originalu samo idejo, zamisel in jo, namenjeno današnjemu gledalcu in odjemalcu, preobleče v današnji ambient, kjer ni več sledu o bližnji ali daljni preteklosti, ki bi bolj ali manj vzbujala samo enkratno in sodobno zanimivost obravnavane problematike.

V primeru Tobyja Dammita je bil Fellini očitno tega drugega prepričanja, kar se mu je bogato obrestovalo. Edgar Allan Poe je bil samo inspiracija, samo osnovna ideja, ki jo je Fellini utelesil v zunanje in notranje sestavine našega časa. V originalu je Toby Dammit pisateljev prijatelj, zgodbo pripoveduje v prvi osebi — podoben je »žalostnemu psu«, ki je temu primerno tudi »po pasje končal življenje«. Ta Toby Dammit je bil že od nekdaj zelo čuden tič, nekaj nenavadnega in skrivnostnega pa tudi grozljivega je bilo v njegovem izrazu in obna-

šanju. Pa ne brez vzrokov: mati ga je preveč tepla in da bi bila nesreča še hujša, je bila levična in ga je udarjala od leve proti desni, kar ni moglo pomeniti nič dobrega, saj je znano — pravi Poe — da se svet vrti v obratni smeri, namreč od desne proti levi. Nekega dne ga je menda tako pretepla, da bi ga lahko zamenjal za Afrikanca, tako je bil črn po obrazu. In tako je Toby Dammit prezgodaj dozorel. Pa ne samo, da je v tem smislu doživljal materino ljubezen, tudi silna revščina je zaznamovala njegovo usodo, tako da je imel navado reči: »Glavo stavim s hudičem!« ker ni imel niti toliko denarja, da bi ga lahko zastavil, pa magari samo v pogovoru. Nekega dne je šel pisatelj s svojim prijateljem Tobyjem k reki na sprehod. Preko reke je bil speljan s streho pokrit most, tako da je bilo na mostu bolj mračno kot sicer in ko sta stopala po mostu, sta zaslišala čudno besedo »ahem!« in na drugi strani zagledala majhnega starega častitljivega moža z bujnimi deklinškimi lasmi, ki se jima je približal in prijazno rekel Tobyju, da je prepričan, da bo preskočil. Šlo je namreč za stopničast prelaz znotraj mostovne konstrukcije, ki ga je Toby ravnokar hotel preskočiti. Skrivnostni gospod je stopil na drugo stran prelaza in štel: »Ena, dva, tri — naprej!« in tedaj je Toby zaplaval po zraku, se v zraku ustavil in padel na tla, gospod pa je hitro odnesel nekaj, kar je padlo na tla in izginil. Pisatelj je opazil, da je Toby brez glave, ki je ni bilo nikjer, in je svojega ubogega prijatelja, ki je bil še živ, odpeljal k nekemu posebnemu specialistu, toda ta mu ni mogel pomagati. Toby je kmalu umrl.

Kot rečeno, se Fellini ni odločil, da bi ostal znotraj smisla in ambienta originalne zgodbe, pač pa je uporabil predvsem dva elementa, ki ju je našemu času in svojemu prepričanju in navdihu primerno razširil in poglobil. Prvi element je brez dvoma nenavadna osebnost Tobyja Dammita, ki je na robu med normalnim in nenormalnim, drugi element pa je grozljivost, diabolčnost in pojava hudiča, za katerega se zdi, da ga je mogoče še dandanes vključiti v vzdušje človekovih problemov in njegovega razmišljanja.

Zunanja zgodba je zelo preprosta. V Rim pride angleški igralec Toby Dammit, ki bo igral Kristusa v katoliškem westernu. Na letališču ga sprejmejo predstavniki cerkve in ga odpeljejo na snemanje. Potem ko je posnel, kar je moral posneti, ga odvlečejo na slavnostno prireditev njemu na čast, na kateri podelijo nagrado, kot je bilo zapisano v pogodbi. Toby odide s prireditve in sede v ferrari ter uprizori nevarno dirko po rimskem predmestju, dokler ne prispe do slepe ulice, na kateri gradijo

most. Z avtom preskoči zevajočo praznino, vendar je pri tem ob glavo. Ves čas pa se mu prikazuje podoba v belo oblečene deklice, ki ga povsod spremlja in se mu izmika, na koncu pa pobere njegovo glavo in izgine z njo neznano kam.

Medtem ko je Poejeva zgodba istočasno tudi njegova izpoved, pa je zgodba Felliniju samo zunanji ambient, znotraj katerega izpove temeljne resnice našega časa in z njimi prekrije preprosto in rahlo naivno zgodbico z misterioznimi nadihi človekove subjektivne problematike, ki tega človeka v današnjem svetu zajemajo.

Toby Dammit je na videz samo izgubljen človek, verjetno je zapadel popolnemu obupu in nič ne kaže, da bi se mogel rešiti iz te situacije. Kot da je že vnaprej obsojen na konec. Vse skupaj je ena sama sekvenca človekove agonije, tako rekoč premočrten zapis njegovega zadnjega in dokončnega propada. Pri vsem tem se ne zgodi nič, Toby Dammit je končal svoje bedno življenje, in konec. Nihče ne bo žaloval za njim, najmanj pa gledalci, ki so Tobyja hitro opredelili kot shizofreničnega halucinatorja, ki je očitno zapadel mamilom in temeljitemu duševnemu in telesnemu propadu.

Fellini je visoko nad takšnim zunanjim, površnim razumevanjem možnosti filmske izpovedi. Toby Dammit je sijajna možnost za popolno zaobjetje človekovega miselnega kozmosa. Toby Dammit ni za vse nas dragocen posebnost. Toby Dammit se ne bojuje s posledicami raznoraznih drog in halucinacij, Toby Dammit bojuje usodno bitko, bitko na življenje in smrt, bitko za odrešitev. Odrešitev samega sebe in nas vseh. Toby Dammit se bojuje v imenu nas vseh in v tem boju pade. Toby Dammit doživlja čudne halucinacije, ki jih včasih obožuje kot privid prve ljubezni, toda samo včasih. Toby Dammit te halucinacije sovraži, preganja, se z njimi pri-tajeno spogleduje, jih izziva in jih privablja, da bi jih razkrinkal. Tobyja Dammita te halucinacije ubijajo, izsesavajo, vražje lepe ali ostudne so. Kot da se sam hudič prikazuje Tobyju Dammitu in ga iz-ziva. — Toby Dammit pa je sam. Sam in izgubljen sredi življenjskega vrveža. Ne more gledati v slepečo svetlobo, ne more poslušati šumov tega zaslepljene-ga in brezskrbnega migotanja. Sam je tudi sredi gluhe tišine visoke družbe, sredi človeških hobotnic in njihove hladne krvi. Z nikomer med njimi nima prav nič skupnega, z nikomer med njimi ni na isti valovni dolžini razmišljanja in problematike. In nihče mu ne more pomagati. Privida nihče ne vidi, kaj šele, da bi razumel, da je za tem prividom nekaj povsem drugega, nekaj povsem tretjega, da je za prividom tisti ali nekdo, ki je ustvaril vse to, ki še

vedno vse to ustvarja, ali pa na skrivaj spreminja drugače zamišljene podobe v take spake. Toby Dammit ga čuti v življenjskem vrvežu, v tistem slepem idiotskem preganjanju iz dneva v dan, ki ne bo nikoli premislilo stvari do konca, ki bo vedno ustvarjalo nekakšne sijajne rezultate na temeljih iz peska, ki že stoletja in tisočletja gradi nekakšne obrise in ki se ni niti enkrat samkrat ustavilo in vprašalo, če je vse to sploh smiselno, če so res že ustvarjeni vsi pogoji za ustvarjanje in če ni iz dneva v dan to delo vse bolj last nekoga za vsem tem, ki si na ta način poceni, prepoceni gradi svoje kraljestvo. Toby Dammit ga čuti tudi v tišini in hladu tistih izvoljenih homunkulusov, ki so že zdavnaj postali njegovi sužnji, sužnji, ne da bi se tega zavedali. S svojim gladkim srcem in serijskimi oštevilčenimi možgani so rezultat tistega za vsem tem, so njegovi prostovoljni ali brezvoljni privrženci, tihi in človeško odmrli bojevniki zoper vsakršno obliko pravega in resničnega življenja.

Ta Toby Dammit je Fellinijev junak, junak našega časa. Njegova problematika je problematika človeka in človeštva. Če vzamemo za primer znamenito sekvenco mondenega vzdušja, v katerem se znajde Toby kot častni gost, je ta del filma oziroma Tobyjeve zgodbe filozofsko vzeto nič drugega kot konfrontacija, kot zopetna konfrontacija Tobyja z grozljivo pojavnostjo zaustavljenega časa, konfrontacija z Ničem, ki zahteva od posameznika zavestno ali nezavedno odločitev: čutiti ta svet kot nekaj posebnega, torej izmišljenega in fiktivnega, zato trotovsko živahno vegetiranje vsakdanjosti. Druga možnost je stopitev z njim kot normalnim bolj ali manj srečnim koncem, tretja pa vsiljen boj z njegovo strukturo, strukturo Niča in njegovo infernalno apoteozo, ki se je v ta svet vrasla do zadnjega vlakna, tako da je ni mogoče razkrinkati, izzvati na dvoboj in jo premagati.

Toby je nasilno prilagojen na valovno dolžino resnice, ta nasilnost ga uničuje, spodkopava, vendar ne more nazaj, ne more biti objekt, ko pa je že okužen z zavestnostjo v višjem pomenu besede. Že na pol uničen in razkrojen na tihem čaka priložnosti za odkrito konfrontacijo z bistvom resnice. Bistvo resnice pa ni niti slepi življenjski vrvež niti niso bistvo resnice kot v počasno raztegnjenem vakuumu plavajoče ribice, bistvo je nekje za vsem tem, v tistem perverznom stvarniku, ki se je odel v podobo Tobyjeve onečastčene ljubezni in se je vse sal v zrak in luč, v misel in srce vseh, razen v njega samega, in je Bog ali hudič, človek ali žival vila ali pošast. Od tu naprej je Toby bojevnik za samega sebe in za vse, od tu naprej je Toby Felli-

nijev junak in nič več legendarni grozljivež Edgar Allan Poe.

Vožnja s ferrarijem je agonija, izziv, dinamika. Toby vzvalovi in posili svet, posili in prisili čas, resnico, da se vzgiblje, premaknil jo je iz avtoritativnega statičnega idealnega stanja v tistem hipu, ko se je premaknil on sam, on sam kot del te resnice in to premikanje je tej resnici zoprno, izgublja težišče, ne more biti več statična, postaja voljna in raztegljiva in povzročitelj vse te resnice, vse te statičnosti izgublja kritje, svojo moč in se umika s svojo namišljeno podobo, ki je prav zaradi takšnih, kakršen je Toby, postala nekoč človeška in oprijemljiva, seveda samo na videz. Mirovanje te statične, brezosebne resnice pa je vztrajnostno do neskončnosti, do vesoljske potence in Toby daje kose svojega življenja, da bi dosegel, kar hoče. Istočasno to predajanje ni srečno, ne more upati v povračilo, ampak je samouničevalno, trmasto, nerazodno, blazno in boleče. Za povrnitev sploh ne gre več — in v tem je nora tragika Tobyja Dammita — gre samo za zadoščenje, da je nasprotnika mogoče odkriti, življenje je že itak uničeno, zavoženo, upepeljeno, nasprotnika pa je treba v imenu izgubljenih dni razkrinkati, obelodaniti, zakričati njegovo ime vsem prihodnjim borcem ter gluhim in omamljenim, nič hudega slutečim nerazumnežem in primitivcem. Denunciacija za vsako ceno.

Fellini stopnjuje notranjo pripoved skoraj do blaznosti. Ples postaja vse bolj nor, stopnjuje se do tiste mere, da pride do končnega izziva. Toby ve, da bo na oni strani nevarnosti zagledal ali pa tudi ne tistega prekletega demona, tisto v pohotno mlado dekletce z rdečo žogo in belim krilcem preoblečeno zver, ki ga ves čas izziva, izziva, kadar on ni pripravljen na srečanje, kadar je apatičen in izpit in kadar je resnica s svojo večno strukturo popolnoma nevzvalovljena in totalno statična. Tam na oni strani se bo soočil s tem bitjem, ki se mu izmika, kadar je on močan in v napadu in kadar je tako daleč, da bi lahko postal nevaren, tako nevaren, da bi strgal masko tega lopovsko lepega in umazanega privida, ki si ga je nekdo izbral za obešenjaško podobo namenjeno prav njemu, Tobyju Dammitu in njegovim izgubljenim, mladostno erotičnim iluzijam. Po Felliniju je boj totalen. Vse ali nič, tu ni poti nazaj, umik pomeni stalno izzivanje Tobyjeve čiste ljubezni, ki se mu pači kot kakšna pocestna perverzna deklina najnižje vrste, umik pomeni stalno žalitev, ki je čuteči in misleči človek s kontinuiteto svoje osebnosti, s kontinuiteto, ki mu osebnost, misel in srce sploh zagotavlja, ne more prenašati. To so udarci v živo, to so rezi v sredino misli, to so

smrtni šoki postopnega in usojenega uničenja. Toby Dammit je po Felliniju neprostovoljni človek-Bog novega časa. Resnica ga uničuje, povzročitelj resnice si ga je izbral za igračo, on pa si je zapičil v glavo, v zadnje vlakence svoje zavesti, da ne bo slepo planil v življenjski vrvež večine ali hladno vegetiranje manjšine, ampak da se bo dokopal ne samo do razumevanja te resnice, kar je dano mnogim rutinsko in neboleče, ampak do izhodišča te resnice in ga razkrinkal. Toby je bojevnik za vse, v tem ko rešuje svoj problem, rešuje problem vseh, Toby je Kristus novega časa, ki pa ne razglša svojih naukov v obliki naivno ohranjene dobrotniške podobe, ampak izmozgan in izoliran, brez kontaktov z okolico, samo zažrt v svoj boj ves čas misli samo na svojega nasprotnika, ali pa je od tega boja in razmišljanja utrujen, potolčen, apatičen in do kraja uničen.

In ves ta notranji scenarij, vsa ta izpovedna nuja odzivnega filmskega umetnika leži konec koncev zbrana pred Fellinijem režiserjem, ki mora najti vsej tej problematiki ustrezno obliko in filmski izraz. Zgodbo je treba podati zgoščeno in scela, v slabih 45 minutah mora prinesiti gledalcu vso tisto izpovedno prostornino, ki je zaenkrat zaobsežena v premišljenem in razburljivem scenariju. Vso filozofijo sodobnega meditiranja je treba vtiriti v zaporedje filmskih podob, tako da film ne bo filozofska meditacija, ampak oživiljena grozljiva slikanica, ki pripoveduje s svojo pojavnostjo, ne pa z dobesednimi didaktičnimi traktati. Ta pojavnost, pa najsi gre za zunanost in mimični izraz Tobyja Dammita ali pa za njegova srečanja z življenjskim vrvežem in mondeno grozljivostjo filmske aristokracije, kakor tudi srečanja s skrivnostnim ponavljanjem zagonetnega deklisknega obraza, tako usodnega za Tobyja Dammita, vsa ta pojavnost mora gledalcu odpirati emocionalni in miselni aspekt in ga indirektno siliti v doživljanje ali razmišljanje.

Fellini je zgodbo razdelil oziroma strnil v tri prostorske sekvence, ki so istočasno tudi vsebinske. 1. taka sekvenca je sprejem oziroma prihod Tobyja Dammita v Rim in njegova pot na snemanje, prav tako vse okoli snemanja in intervjujev, 2. sekvenca je slavnostna prireditev podelitve »Zlate volkulje«, ki je organizirana Tobyju na čast in 3. sekvenca je Tobyjeva divja vožnja s ferrarijem, ki se konča z njegovo smrtjo.

Središče zgodbe je Toby Dammit, vrh zgodbe pa njegov spopad s prikritim nasprotnikom in smrt kot rezultat tega dvoboja. Samo tako, v tem linijskem zaporedju bo mogoče doseči pomensko preraščanje glavnega junaka oziroma spopada, ker bo

vse v filmskem zapisu težilo k omenjenemu koncu, kar bo dajalo občutek realnosti, istočasno pa alegoričnosti in skoraj nadrealne pomembnosti. V tem smislu je 1. sekvenca v znamenju Tobyjeve izgubljenosti in iztirjenosti. Tobyja vidimo kot brezmočnega mladega človeka, ki ne prenese niti svetlobe niti ljudi in živi v nekakšnem na pol norem svetu lastnih halucinacij. Priče smo trenutkom, ki so v Tobyjevem življenju najbednejši in ki sledijo uničujočim spopadom. Skratka, Tobyjevo življenje in njegova vsakdanost so ciklične ponovitve izgubljenosti, potem prisotne konfrontacije z nasprotnikom in končno obupanih napadov, ki se vedno končajo brezuspešno. Z ozirom na dramatično dejstvo, da je dogodivščina v Rimu njegov zadnji napad, bi bilo neumestno poudarjati ponavljanje tega dejstva, namreč stalnega Tobyjevega boja in pričeti zgodbo s koncem, vrh vsega pa bi s tem gledalcu izdali in nakazali razvoj dogodkov in ga s tem po nepotrebnem oropali enkratnega doživetja.

Prav zato, ker je Toby popolnoma na tleh, se mu v tej sekvenci podoba nenavadne deklice prikazuje najdlje, on pa je toliko brez moči, da vidi v njej privid svoje enkratne ljubezni. Skratka, nasprotnik ga popolnoma obvlada, in da bi bila Tobyjeva beda še večja, je vržen v bedasti vrvež ljudi, ki ga bega s svojo nervoznostjo.

Način filmske pripovedi je v vsej 1. sekvenci zato pripovedovalen, narativen, opisen in objektivni. Objektivni v smislu nepristranskega opazovalca, ki verno registrira vse, kar se dogaja s Tobyjem in okoli njega in ga zato nujno opredeljuje v izgubljenega, izjemno izpitega in iztrošenega človeka. Kamera niti enkrat ne privzame subjektivne funkcije, nikdar se ne poistoveti s Tobyjem in njegovimi občutki. Celo rdeča barva, ki jo vidi Toby razlito po slepeči svetlobi, učinkuje kot objektiviziran prikaz Tobyjeve občutljivosti in degeneriranosti. Kjer je le mogoče, je Toby sredi ljudi, slikan od daleč, izgubljen kot neka posebna žival in kadar je v velikem planu, razbremenjuje ta rakurs kontrastna, živahna zemeljska pojavnost bližnjih oseb.

2. sekvenca je v Tobyjevem ciklusu prisotna konfrontacija z nasprotnikom. Toby si opomore in na sprejemu, prirejenem njemu v čast, sreča ljudi, ki so nazornejši rezultat njegovega nasprotnika kot tisti nervozneži na cesti. Šele tu je prišel Toby — v tej zgodbi seveda — v kontakt z resnico, resnico utelešeno v odgovarjajočih ljudeh in odgovarjajočem spolzkem mondenem okolju. Ti ljudje so v smislu absolutne resnice, ki Tobyja priganja, na višjem nivoju, kot so bili vsi tisti cerkveni očetje in trapasti novinarji in snemalci. Enostavno so s to



...v tretji zgodbi omnibusa TRI KORAKE SKOZI BLAZNOST
je igral glavno vlogo angleški igralec Terence Stamp

resnico prepojeni, oziroma jo harmonično sestavljajo. Zato so na meji grozljivosti, tako so oropani vsakršne človeške reakcije. Vse skupaj se premika kot kristalna hobotnica. Čas utripa tu počasi ali pa se je polnoma ustavil. To ni zaletavi vrvež, to je skladnost z resnico, ki je Toby ne mara. Bitja se inteligentno in brez odvečnih kretanj premikajo v tem zaustavljenem časovnem prostoru, ki mu do okamenitve in takojšnjega pričetka razpadanja ne manjka več dosti. — Toby je tu sicer zunaj vsega sveta, ki ga obkroža, zato pa je živ, pri sebi in čuti nevidnega provzročitelja, ki ga zbada s počasno potekajočim življenjem in zadušnim ter umirajočim časom. Svet in Toby sta si v tem delu zgodbe v ravnotežju. Prav tako kakor je ta svet moderen, nenavaden in zaznamovan, prav tako je nenavaden in samosvoj Toby. Oba utripa sta si nasprotna, zato pa na isti valovni dolžini. — Izzivanje povzročitelja je zato lahko previdnejše, pač zaradi Tobyja, ki je kot kača na srednje ugodni sobni temperaturi. Privid se kaže bolj od daleč, ni namreč več verjetno, da bi ga Toby zamenjal za privid usodne ljubezni, meša se z ostalimi resničnimi osebami, ali pa se nenadno konfrontira od blizu, sunkoma, kadar je Toby na takšno srečanje najmanj pripravljen.

Kadri so v tej sekvenci praviloma dolgi, monotoni in hočejo ujeti zadušeni utrip časa, ki prihaja iz oseb visokega sveta, istočasno pa lega na Tobyja kot mora, ki jo je treba premagati, da bi se že enkrat dokopal do tistega za vsem tem, ki igra to nesramno igro. Posamezne osebe izstopajo v svoji pojavnosti kot počasno utripajoče meduze in legajo na Tobyja kot na pol fiktivni sanjski svet. Kadri niso več objektivni v smislu prikazovanja izjemne osebnosti, kakršna je Toby. Polovica jih je že subjektivnih, spreminjajo se v Tobyjeve poglede in njegove kontakte z okolico. Toby je namreč sredi te družbe neustrezen element, po nenavadnosti in nenaravnosti pa sploh ne več najhujši primerek, še več, sredi te družbe je postal najnormalnejši, začnemo ga razumevati in zato so tako imenovani subjektivni kadri umestni in načrtno izpeljani, tako da je mogoče govoriti celo o ravnotežju objektivnih in subjektivnih kadrov. Toby je v tej visoki družbi osamljen, vendar prihaja z njo v kontakt, ki pa ga prekinjajo ponotranjene meditativne poglobitve, kakor tudi počasni, nemi pogledi okolja, ki z neprikritim začudenjem in zapoznelimi reakcijami spremlja vedenje svojega gosta.

Vožnja s ferrarijem ali 3. vsebinska sekvenca pomeni Tobyjev boj za odkritje povzročitelja. Toby je oživel, premaknil in vzvalovil resnico okoli sebe, razkrinkal bo tistega, ki je obsedel ljudi z utripom

prehitrega časa, ali jih hipnotiziral z zaustavljenim časom, v katerem se sicer zavedaš več kot v prehitrem, si pa obsojen na počasno smrt vsega človeškega. Privid se je zato umaknil, povzročitelj je začutil nevarnost in Tobyjevo moč, skril se je, ne more in ne upa se direktno postaviti po robu temu izjemnemu človeku. Ne more in ne sme tvegati, da bi ga Toby razkrinkal. Toby čuti ta umik in je vse bolj aktiven. To so trenutki njegove moči in premoči. Samo da dobi priložnost konfrontacije, kjer si bo nasprotnik upal tvegati, pa bo zastavil vse, da bi enkrat in s tem dokončno zmagal.

Kadri v tej sekvenci so hitri, hitrejši kot v prejšnji sekvenci in svojo hitrost stopnjujejo. Sedaj ko smo se nezavedno že povsem poistovetili s Tobyjem v njegovem boju, so kadri tudi vse bolj subjektivni, vse bolj so del Tobyjevega doživetja in ostrih reakcij. Vožnja je prikazana bolj kot Tobyjevo doživetje in manj kot dirka nekega ponorelega dirkalnega avtomobila. Kadar kadri le ne morejo biti direktno subjektivni, so še posebno pazljivo domišljeni, da ne bi slučajno z morebitno opisovalnostjo zavirali rasti dramske in s tem eksistenčne napetosti. Tudi so večinoma, kadar je le mogoče, tako bližnji, da je v njih prostora samo za intenzivno sugestivnost Tobyjevega boja, zagrizenosti in samouničevanja. Kamera se mnogokrat tako tesno bliža Tobyju, da že s tem raste obstojnost nevidnega in potuhnjenega nasprotnika. Ta nasprotnik se lahko pojavi vsak trenutek. Ko Toby začuti, da ga bo srečal na oni strani prepada in da je tveganje takšno, da preračunljivi potuhnjenec ne bo pustil te možnosti neizkoriščene, ampak bo z mnogo večjimi možnostmi tvegati tudi sam, je ta odločitev dolga in niti malo slučajno, s Tobyjeve strani zavestna in prištevna. — Ta skrivnostni nasprotnik ostane nepremagan in odnese Tobyjevo glavo iz kadra vstran, nekam v neznano, v Nič, mogoče poslednjič obstojen v tej podobi pohotne deklice, podobi, ki je bila izbrana prav za Tobyja. Mogoče se bo pojavil še kdaj, seveda, kadar bo kje na svetu borec Tobyjevega ranga, takrat pa — kar je razumljivo — v podobi, ki bo izzivala in uničevala naslednjega kandidata.

In tako je na koncu koncev pred nami vsa teoretična in praktično-teoretična zasnova filma. Pred nami je tudi film sam s svojimi razločljivimi ustvarjalnimi in ustvarjalno-pripravljalnimi fazami. Film, ki kljub enkratni celovitosti — da ne rečemo popolnosti — vendar nudi možnost rekonstrukcije svojega nastajanja. Pač kot rezultat temeljitih vsestranskih priprav.

Velik film v 45 minutah. In velik Fellini. Se pravi Toby Dammit. Fellinijev Toby Dammit.

navidezno psihologiziranje zaradi psihologiziranja

ob filmu
samuela fullerja
„**shock corridor**”

tomaž kralj

Samuel Fuller, režiser filma **Hodnik pretresov** ni popolnoma neznan našim obiskovalcem kino dvoran — pojavil se je že v filmu Jeana Luca-Godarda **Nori Pierrot**: na sprejemu, bolje rečeno na neki party, kamor pride Ferdinand (Jean Paul Belmondo), je tudi Samuel Fuller. Nastop Samuela Fullerja v filmu **Nori Pierrot** je za neinformiranega gledalca čista igra, pod čemer je mišljeno prepričanje, da pač ne- kdo »igra« Samuela Fullerja, čeprav ni tako. Samuel Fuller iz **Norega Pierrota** je resnični Samuel Fuller. Prav tako je njegovo pojmovanje filma, podano v **Norem Pierrotu** (»Film je kot bojno polje — lju- bezen, sovraštvo, akcija, nasilje, smrt«, pravi Ful- ler), resnično Fullerjevo pojmovanje filma.

(Še ena opomba. Fuller je bil v času, ko je Godard snemal **Norega Pierrota**, v Parizu in se je zanimal za možnosti ekranizacije Cvetja zla Charlesa Baudelairea. Vendar pa te zamisli, kakor večine drugih, ni nikoli realiziral.)

Kljub vsemu je podoba Samuela Fullerja po izjavi o filmu, ki jo je dal v Godardovem **Norem Pierrotu**, samo obrisna, bleda in plitka. Podoba se bolje za- črta in poglobi ob podatku, da več kot polovico svojih filmskih zamisli ni nikoli realiziral. Pa tudi to je premalo, da bi pred nami resnično vstala ena največjih legend novodobne ameriške filmske umet- nosti. Ob projekciji njegovega filma **Hodnik pre- tresov** so možnosti, da spoznamo tega resnično za- nimivega režiserja, nekoliko večje.

Samuel Fuller ima s svojo filmsko aktivnostjo na- men razkriti publiko. S tega stališča je razumljivo, da v njegovi strategiji filmskega napada na gledalca ne najdemo pozitivne katarze. Gledalec ne doživi končnega udarca na način aristotelovske ideje, po kateri tragedija vlija človeku strah ali pa ga pahne v obžalovanje. Fuller vlija strah in ne osvobaja človeka pred njim. Zato je razumljivo in pravzaprav logično, da tak film lahko normalno sprejme samo že osvobojen gledalec. Sartrov *L'enfer — c'est les autres* ne velja za Fullerja, Fullerjev izgubljeni raj je gledalčev najdeni raj.

Kdor ne pristane na to, zapade v iluzijo, da je **Hodnik pretresov** tradicionalen produkt ameriškega filmskega realizma, ki je sestavljen iz ene tretjine sociologiziranja in dveh tretjih psihoanalize. Film **Hodnik pretresov** običajno razlagajo kot soliden poskus, ne več kot to, razlaganja ene izmed travm sodobne ameriške družbe in ameriškega načina živ- ljenja. Ta poskus je ocenjen kot dokaj formalis- tičen, kot film, ki naj bi z emocionalnimi šoki pri- vabil ljudi v filmske dvorane. Ta pomota izvira iz klasifikacije določil oziroma iz sheme klasificiranih

določil, ki ne dovoljuje, da se poleg pozitivnih logičnih določil pojavijo tudi negativna. Zato velja mnenje, da je Fuller sicer mojster veščine, ne pa mojster kreacije.

Fuller je daleč prekoračil meje tega, kar imenujemo realistična prepričljivost. **Hodnik pretresov** je šokanten film, ne zaradi zgodbe, ampak zaradi sredstev, ki jih je Fuller uporabil, in zaradi načina, kako jih je uporabil, torej, če oboje združimo in povzamemo, zaradi forme.

Na prvi pogled **Hodnik pretresov** spoštuje pozitivno predpisane zakone filmske dramaturgije. Če se ustavimo na tej stopnji ugotavljanja, je posledica tega (takega) pojmovanja filma **Hodnik pretresov** naslednja: film je samo zgodba o ambicioznem novinarju, ki uspešno hlina norost, celo tako uspešno, da prevari zdravnike ter se na tak način pritihtapi v bolnišnico za duševno bolne. V tej bolnišnici se je zgodil umor in tega hoče ambiciozni novinar raziskati in o njem napisati knjigo, ki bi mu prinesla Pulitzerjevo nagrado. V okviru te svoje avanture naleti, bolje rečeno naletava, na različne ljudi, ki so jim našli prostor za zidovi bolnišnice za duševne

bolnike. Posledica novinarjeve ambicioznosti je tisto, kar pravzaprav pričakujemo: eksperiment, v katerega se je spustil ambiciozni novinar, je prezahteven za njegovo psiho: morilca sicer odkrije, potem pa se mu omrači um. Torej, zgodba ni presenetljiva, epilog je tak, kakršnega pričakujemo ali pa bi ga vsaj lahko pričakovali.

Ta nivo sprejemanja filma nas privede do oznake, da je to film o izseku iz življenja, ki se ukvarja s konfliktom med človekom (človekovo naravo, človekovo psiho) in načinom življenja, označen kot ameriški način. Ta(ka) struktura filma je enosmerna in enopomenska, pač v okviru enosmerne in enopomenske filmske zgodbe ter enosmernega in enopomenskega filmskega verzizma.

Vendar pa nastopi v Fullerjevem filmu neko novo določilo. Posledica tega določila je v tem, da je gledalec, ki je že preživel stopnjo identifikacije z glavnim junakom, nenadoma pahnjen v igro, ki se odigrava dvojno, na dveh nivojih. Dvojnost igre je v tem, da se odigrava zunaj in znotraj gledalčeve misli, zunaj in znotraj gledalčeve percepcije filma. Fuller se v tem trenutku pokaže pred nami kot mojster kreacije, in ne samo kot mojster veščine: kadri, ki so po (v) svoji pomenskosti utemeljeni kot halucinacije, prividi in fantazmagorične blodnje ambicioznega novinarja, niso bili posneti posebej za **Hodnik pretresov**. Te kadre je Fuller vzel iz enega svojih prejšnjih filmov (**Bamboojeva hiša**) in iz enega svojih nedokončanih filmov (**Tigrero**). Ti kadri so posneti v barvah in v cinemaskopski tehniki in vkomponirani v celoto filma normalnega formata, ki je posnet v črno-beli tehniki ter učinkujejo popolnoma drugače kakor v svojem prvotnem, osnovno določenem in določujočem kontekstu: v sekundarno določenem trenutku (trenutku pojavitve v drugem filmu, v zvezi z drugačnim filmskim materialom) učinkujejo kakor elementi drugega sveta, sveta, kjer vladajo drugačne oblike in so v navadi drugačni proporciji. Svet, ki se pojavi s tem Fullerjevim prijemom, resnično učinkuje fantazmagorično.

Prav v tem trenutku gledalec spozna dvojnost zavezujoče igre oziroma zavezanost dvojni igri. Spozna, da je igra, v katero je pahnjen, resnično dvojna in resnično zavezujoča. S tem pa tudi film postane resnično zavezujoč. Gledalec, ki je sicer že preživel stopnjo identificiranja z junakom filmske zgodbe, je spet pahnjen v isto situacijo, ki se ji je nekoč že iztrgal. Prisoten je v filmu in s tem na bojnem polju. **Hodnik pretresov** v tem trenutku ni več psihologiziranje zaradi psihologiziranja, psihologiziranje za vsako ceno.

Prizor iz Fullerjevega filma **HODNIK PRETRESOV** (Shock Corridor)



andrzej wajda : umetnik, ki išče samega sebe

boleslaw michalek



Že tri leta je Andrzej Wajda skoraj neprekinjeno na filmskem platnu. Do sedaj v vsej svoji karieri še nikoli ni doživiljal tako vročičnega obdobja. V kratkem je posnel VSE NAPRODAJ (1968), LOV NA MUHE (1969), POKRAJINA PO BITKI (1970); vmes še dva televizijska filma, PITA (1969) in BREZOV GOZDIČEK (1970), Dürrenmatovo gledališko predstavo PLAY STRINDBERG (1970) itd. Ali je ta povečana aktivnost režiserja, za katerega vemo, da si zelo dolgo izbira temo, samo slučajna? Ali je mogoče, kot do neke mere nonšalantno trdi sam, spoznal, da je treba neprenehoma delati filme enega za drugim, zakaj eden od njih se bo nazadnje le posrečil?

Verjetno je Wajda petnajst let po svojem debutu dosegel stopnjo, ko se umetnik vpraša, kaj je njegova umetnost in kdo je on sam. Javno mnenje namreč je, da je ustvarjalnost Andrzeja Wajde dognan pojem, kjer presenečenj ni več. Zgradil je svoj lastni svet. V njem je pokazal zelo sugestivne podobe, polne svojevrstne lepote, romantičen svet, mračen, tragičen, poln ljudi, ki trpijo zaradi usode svojega naroda. Govoril je o zgodovini svojega naroda s tisto značilno noto, s katero ponavadi govorimo o samem sebi: z mešanico histeričnega kritizma in resničnega občudovanja, ko smo grajajoč lastne napake nanje tudi ponosni. Taki so bili njegovi najboljši filmi: GENERACIJA, KANAL, LETEČA, PEPEL IN DIAMANT, SAMSON.

V tem smislu je bil njegov zadnji film PEPEL predhodnik novega obdobja iskanj. Pri kazan leta 1967 avtorju ni prinesel hvale, kakršno je pričakoval. Film je posnet po romanu Štefana Žeromskega, pisatelja, ki je — podobno kot Wajda pol stoletja pozneje — delal narodni obračun. Zdelo se je, da bo ta film višek najvažnejših motivov njegove umetnosti; da se bodo v poljski zgodovini iz napoleonske dobe križali vsi pglavitni problemi: določitev bistva tega, kar je poljsko, spor med narodom in zgodovino, heroična gesta. Film pa, ki ima sicer izvrstne prizore in prepričljive metafore, se ni posrečil.

Njegova poetika ni imela moči in njegov zgodovinski oziroma historiozofični smisel je izzval močno polemiko. Publika v Cannesu, ki je film gledala v skrajšani verziji, ga je ocenila kot nečitljiv in pretenciozno delo. S podobno grenkobo so bila najbrž sprejeta RAJSKA VRATA, film, narejen zunaj Poljske, v angleško-jugoslovanski koprodukciji, po romanu Jerzyja Andrzejewskega o otroškem križarskem pohodu. Predvsem proizvodne težave pa tudi pomanjkanje jasnega adaptacijskega koncepta, estetska nihanja — vse to je povzročilo, da film ni prišel niti na tuja niti na poljska platna, na berlinskem festivalu pa je bil skoraj enoglasno obsojen kot najmanj zrelo delo v celem opusu Wajde. Kot se zdi, se je avtor strinjal s tako oceno.

OBRAČUN S SAMIM SEBOJ: VSE NAPRODAJ

Prav takrat, spomladi leta 1968, je Wajda začel z realizacijo VSEGA NAPRODAJ, filma, ki je v njegovem opusu morda najbolj oseben in ki prvič temelji na Wajdovi lastni ideji in lastnem scenariju. Po porazih in trenutkih negotovosti je film neke vrste obračun s samim seboj in z lastno umetnostjo. Izhodiščna točka je bila tragična, absurдна smrt Zbigniewa Cybulskega. Ta igralec je od svoje kreacije v PEPELU IN DIAMANTU dalje postal utelešenje ne samo ene generacije (h kateri se prišteva tudi Wajda), pač pa tudi določene umetniške formacije, katere soustvarjalec je Wajda. Njegova smrt je nekako simbolično prerezala določen tok poljskega filma in Wajda se je poskusil v svojem filmu vprašati: kaj naprej?

VSE NAPRODAJ je torej film o ustvarjanju filma oziroma o tem, da filma ni mogoče napraviti, ko glavni igralec manjka. Dejstvo, da je dala po eni strani pobudo za film smrt Cybulskega, režiserjevega prijatelja, po drugi strani pa, da režiser govori o ustvarjanju filma, kaže, da gre za osebne, skoraj intimne avtorjeve izkušnje — to je povzročilo oceno VSEGA NAPRODAJ kot svojevrstnega »filma à clé«. Gledalci so ga razumeli kot šifrirano delo, polno neizrečenih misli, kot film, ki nekatere momente iz avtorjevega življenja in avtorjevega okolja nalašč evocira nejasno; torej naj bi bil film razumljiv samo ozkemu krogu ljudi, vsem drugim pa naj bi bil smisel nedostopen. Nič ni bolj krivičnega delu in nič bolj ne osiromašuje gledalca.

Anekdote tipične za neko okolje, in biografije avtorja in sodelavcev imajo — kot v vsakem avtentičnem umetniškem delu — pomen ustvarjalnega impulza, nimajo pa niti estetskega niti vsebinskega smisla. Delo samo pojasnjuje sebe, živi lastno življenje, in ne živi od refleksov tujega življenja. Moramo ga gledati kot avtonomno umetniško delo, hkrati pa kot bogat, imeniten spektakel. Ne v biografijah, ne v posameznih anekdotah, ne v podobnosti z življenjem samim ali v citatih iz življenja — pač pa v okviru samega dela, v zgodbi, ki jo pripoveduje, v temah, ki se jih dotika, v vprašanjih, ki jih zastavlja, v resnicah, ki jih išče — je treba iskati povezavo z resničnostjo. Biografski impulz dela je v filmu gotovo veliko redkejši kot v literaturi in pomemben za določitev istovetnosti filma. Pustimo biografske anekdote klepetuljam. Glejmo na film, na resničnost, ki je v njem, ne pa zunaj njega. Zakaj v tem filmu je veliko akcije, dogajanja, figure so bogato karakterizirane, med njimi nastopajo povezave — sporazumi, spori — včasih komplicirani, vendar vedno razumljivi in do konca izrečeni. Ima tudi jasno dvodelno konstrukcijo, ki sloni na dveh preprostih izhodiščnih situacijah. Prvi del — iskanje odsotnega igralca; drugi del, ki se začne z vestjo o igralčevi smrti, pa je opis ustvarjanja filma v trenutku, ko je nekdo, ki je zelo pomemben, umanjkal. Ponekod je smer akcije jasna, ponekod zastaja. Oba dela, ki temeljita na teh dveh črtah, torej ustvarjata precizno logiko ustvarjanja, dogajanja in določata dramaturško obliko celote. Vendar pa znotraj te splošne konstrukcije naletimo na določene komplikacije, meandre, preskoke zapletov. In če se ta lastnost filma včasih izmakne naši pozornosti, je to samo zato, ker so v konstrukciji sami epizode, pri katerih so teža, dramatska gostota, čustvena moč tako velike, da presegajo celoto. Vsaka epizoda ima svojo estetsko obliko, svojo izrazito čustveno barvo,



POKOLENJE režiserja **Andrzej Wajda** iz l. 1955



PEPEŁ I DIAMENT režiserja **Andrzej Wajda** iz leta 1958

svoj neposredni pomen za fabulo in za globlje smisle, ki se skrivajo v njej, pa tudi svoj pomen za predhodne in naslednje epizode. Menja se temperatura in sila teh epizod, tako kot se menjajo okolje, osebe in njihovi problemi — vendar se te spremembe neprestano gibljejo naprej. To je neke vrste pešačenje po težkem, neznanem terenu, ko zelo pozorno postaviš nogo in ko po vsakem koraku počivaš, se oziraš — in šele potem zastaviš naslednji korak.

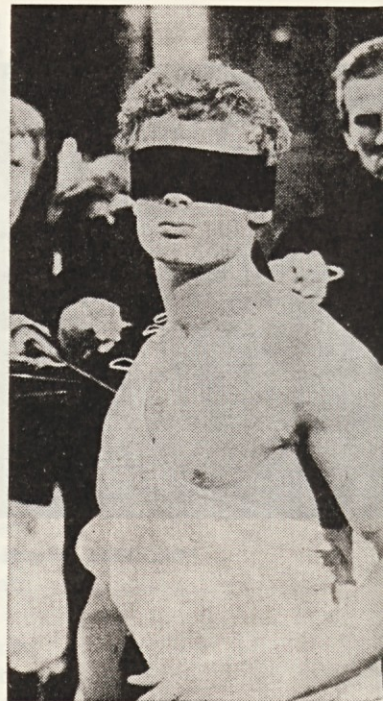
Prav »ozíranje« se mi zdi ustrezna beseda. Andrzej Wajda je dozdej — predvsem v KANALU, PEPEŁU I DIAMANTU, LETEČIH — nastopal kot umetnik, ki predstavlja v celoti uprizorjeno resničnost, kjer so vsaka gesta in vsaka scenska podrobnost oblikovane z njegovo roko, v vsaki potezi kamere pa je videti natančno kompozicijo. Moč takih filmov je bila porojena ne iz naravnosti, neposrednosti slike, pač pa iz njene ekspresije, njenih pomenov, njene slikarske lepote. Včasih so imeli Wajdovi simboli smisel izključno na ravni splošnih idej filma; hkrati pa niso bili situacijsko upravičeni v okviru pripovedovanih dogodkov. (Odtod mogoče izvira etika, ki so jo prilepili umetniku: »barok«.) V VSE NAPRODAJ se zdi uprizoritveni princip drugačen, za umetnika nov. Več je v njem svobode, opazovanja, improvizacije, prav kot bi se ustvarjalec zavestno odpovedal vse-navzoči ingerenci, kot bi si le ogledoval neko resničnost in jo želel registrirati; ne ustvarja ekspresije, pomenov, simbolike in lepote te resničnosti, pač pa jo odkriva v njej sami, v njenih špranjah, v njenem nepričakovanem videzu. Ta novi način formiranja resničnosti, kjer umetnik ne vsiljuje emocionalnega, intelektualnega, dramatskega bogastva, pač pa ga zna izluščiti iz resničnosti, kar čutimo že v stilu slik in uprizarjanja, ta novi način je še bolj jassen v stilu igralske interpretacije. Wajda si je topot izbral Elżbieto Czyżewsko, Beato Tyszkiewicz, Andrzej Zapiskega, Daniela Olbrychskega in druge, ki so — podobno kot on sam — poznali Cybulskega, torej so delovali v filmu pod vplivom istega impulza kot režiser sam; lahko torej interpretirajo svoje vloge ne samo s pomočjo svoje fantazije in igralske tehnike, pač pa tudi s pomočjo življenjskih izkušenj; reagirajo torej toliko bolj spontano na filmano igralčevo smrt. Za poetiko filma je to važno. Enako kot v uprizoritveni tehniki je tudi v delu z igralci Wajda postal svobodnejši: zdi se, da ni

vsiljeval gest, pogledov in besed. Poslušal je predloge, ki jih je prinašala sama resničnost — čustvena resničnost njegovih igralcev; korigiral je, izbiral, povezoval in na njih je gradil svojo pripoved.

Čeprav ima film drugačno fakturo, ki sloni bolj na opazovanju kot na arbitrarnem upodabljanju notranje vizije, Wajdov film ne izgublja tistih stilnih potez, ki so navzoče v vsej njegovi ustvarjalnosti: čustvene moči, močne ekspresivnosti, nagnjenja k simboliki. Samo da se zdaj ta ekspresivnost in simboli formirajo drugače. Oglejmo si značilen prizor. Po igralčevi smrti vidimo ženske, ki počasi korakajo naprej in njihove bolečine polne obraze. Pogreb? Ne: stopajo po dvorišču filmskega studia, za vozičkom, ki pelje kovinaste škatle s filmom s pogreba. Torej vendar pogreb? Da, vendar v drugi dimenziji: pogreb škatel, v katerih je, kot v žari, zaprt igralec, njegova legenda, spomini nanj. Banalni, vsakdanji prizor iz resničnosti — igralci gredo pregledovat material — nenadoma pridobi drugo dimenzijo, drug pomen, drugačno temperaturo. Če sem citiral prav ta prizor — in več je temu podobnih — sem ga zato, ker je v njem najbolj videti poetiko VSEGA NAPRODAJ, pa tudi drugačnost tega filma v primeri z vsem, kar je Wajda delal doslej. Rečemo lahko, da je drugačnost nejasna, celo umetno poudarjena: tu in tam je stvaritev, tu in tam je simbolizem. Vendar se stvaritev tukaj drugače poraja, simboli pa imajo drugačen ton. Sicer pa to dokazuje rezultat VSEGA NAPRODAJ — ne glede na resnobo, dramatizem, simboliko — zdi se, da je VSE NAPRODAJ delo, ki ga odlikuje čar naravnosti, spontanosti, brez razumske konstrukcije, delo, kjer so lepota in simboli predstavljeni nevsiljivo.

Seveda je VSE NAPRODAJ nekaj več kot pripovedovanje o iskanju pogrešanega (v I. delu) in nekaj več kot pripovedovanje o snemanju filma (v II. delu). V obeh delih se uveljavljajo globlje teme. Torej: igralca ni, snemati ni mogoče in njegovi dve ženi, bivša in sedanja, ga iščeta na raznih krajih — na sprejemu, doma, na vasi, kjer bi utegnil imeti avtorski večer itd. Ta pot, kjer si ogledujemo različna okolja, ni samo iskanje človeka; je tudi iskanje njegove istovetnosti, razvija karakteristiko pogrešanega. Tako se pojavljajo njegove poteze, zagonetne, nasprotujoče si; drobci portreta velikega igralca, pa tudi cirkusanta; nekoga, ki ga ljudje obožujejo in imajo radi, a ob njem tudi zgublajo potrpljenje; nekoga, ki s tem, da afirmira svojo izredno individualnost, postaja včasih tudi jetnik te individualnosti. Ta počasni proces portretiranja pogrešanega naj bi bil, kot se zdi, glavna tema filma. Vendar pa ta portret nikoli ni končan, prav tako kot tudi izjave prič ne dajejo vedno zanesljive slike iskanega. Osebnost ostane zagonetna; kar zvemo o njej, so samo drobci; proces njenega oblikovanja torej ni vodilni motiv, pač pa je le uvod v druge teme filma. Zakaj vest, da je igralec mrtev, pride iznenada, v tem trenutku postane iskanje resnice o pogrešanem če že ne nepotrebno, vsaj neprimerno. Smrt sili k molku, pa tudi v fraze; k temu, da je odvrženo vse, kar je bilo na človeku dvomljivega in se uveljavi njegova legenda. Če gre sicer za tok akcije, nastaja nova situacija: film je treba posneti, ne glede na vse zapreke. In v to smer se odslej razvija VSE NAPRODAJ.

Ali motiv mrtvega igralca izginja? Ne, sublimira se, pridobiva splošne dimenzije, to ni več poskus upodabljanja, pač pa vprašanje narave: sled, kakršna ostane po človeku, ki je vse fasciniral in ki ga ni več. Sled, ki ostaja v spominu najbližjih, hitro blede; ona druga sled pa, umetniška, bi morala biti trajnejša, vendar se izkaže, da je tudi ta neizrazita in hitro pojema. Nenadoma se je prikazala, sicer ne expressis verbis, tema časa, minevanje. Pa tudi motiv življenja, ki traja dalje, ki ne sprejema smrti, ne sprejema praznine, ki je nastala, ki zahteva, da jo napolnimo. Kdo drugi bo stopil na izpraznjeno, še toplo mesto, oblekel igralčev suknjič, pozabljen v baru in zaigral priljubljeni prizor pokojnega. Wajda to konstatira z grenkobo, vendar ne odklonilno. Ve namreč, da bo življenje zmagovalac v sporu med spomini in današnjim dnem, med zvestobo pokojnemu in nujnostjo, da ga črtamo. In čeprav včasih ta klic k pozabi zveni brutalno, mu avtor — sicer žalosten — daje prav.



Daniel Olbrychski v Wajdovem filmu PEPELI

Prizor iz najnovejšega Wajdovega filma POKRAJINA PO BITKI



Vendar, ko na polovici filma izginja s površine tema pogrešanega igralca in se preoblikuje in sublimira pod površino, nastaja, kot smo rekli, nova situacija: zdaj gre za film, ki ga je kljub vsemu treba posneti. Ampak tudi ti dogodki dajejo osnovo globlji temi. Sicer nas to ne preseneča: v prvem delu, ko na površini traja iskanje pogrešanega, druga tema že utripa (in to je tisto lepo v Wajdovem filmu: da se teme medsebojno prepletajo; ko je ena na površini, druga utripa pod njo; ko pa druga pride do izraza, se prva umakne pod površino). Citiral bom nekaj za to značilnih prizorov. Oglejmo si prvega, zelo zelo dramatičnega, resničnega: nekdo pade pod vlak. In potem klic: »Ali je šlo dobro?« in dalje: dve ženski se pogovarjata o nekom, ki je bil mož ene in je zdaj mož druge; pogovor, ki prehaja v prizor samomora Elžbiete. V najbolj dramatičnem trenutku, ko smo že začeli verjeti v resnico tega samomora, spoznavamo, da je vse to igra, prizor, ki ga snemajo za film. Ves problem, kako film posneti, ki tako preseneča z efekti stalnega prenikanja resničnosti v film in filma v resničnost, ima v bistvu globljo temo: umetnost in življenje; resnica, ki kroži med fikcijo in resničnostjo. Iskanje te resnice, analiza mehanizma, kako se resnica pojavlja in izginja; torej mehanizem umetnosti — nastopa tukaj kot drugi bistveni moment Wajdovega filma in se spet cepi v nekaj vej.

Ali gre za že tradicionalno, vsekakor pa univerzalno dramo umetnika in njegove umetnosti, kjer se umetnik bojuje z materialom, s samim seboj, s svojo domišljijo, svojo nemočjo, ko išče tisto stalno izmikajočo se resnico in estetsko smotrnost? O tem je govoril Fellini v OSEM IN POL. Bil je mnenja, da so glavne zapreke tičale v njem samem. Režiser Guido je človek, ki hrepeni po popolni svobodi, ki pa ga omejuje religiozna vzgoja in vpliv cerkve in duhovščine z njunimi normativnimi sistemi, prepovedmi in smernicami; celotni stroj sodobne civilizacije pa brni okrog njega, duši notranje glasove, ne dopušča mu svobodne izbire, paralizira ga kot človeka in kot umetnika. Drama umetnika se torej pojavlja predvsem kot drama člana določene družbe, udeleženca določene resničnosti, ki zavira njegovo resnično hrepenenje in maliči njegovo osebnost.

Wajda gleda na ta problem iz drugačne perspektive. Težave, ki jih povzroča realizacija filma, se ne porajajo iz njegove lastne nemoči ali iz občutka poraza. Predvsem mu povzročajo težave navezanost, zvestoba, obzirnost, spomin na pokojnega igralca; s podobnimi težavami se spoprijemajo njegovi igralci in sodelavci. Ko pa se ta tema razvija, nastajajo nove težave. Vendar imajo vedno isti vir: moralno. Kajti v bistvu je drama umetnika in njegovega dela predstavljena z moralističnega aspekta. Ta proces ustvarjanja, konfrontacije fikcije in resničnosti, kjer prevladujejo težave in nemoč, je predstavljen kot moralno dvosmiseln proces. Dvosmiseln je že od prvega trenutka, ko Elžbieta po pretresljivem prizoru, ko igra samomor, spet dobi svoj vsakdanji obraz in prevzame denar. Torej predstava za denar; torej prodajanje samega sebe zaradi zaslužka? Konceptijo umetnosti kot prostitucije bi mogoče lahko imeli za naivno ali pa vsaj za izraz avtorjeve mizantropije, ki je sicer utemeljena: v naši kulturni tradiciji živi globoka vera v čistost, deviškost in nesebičnost umetnosti. Vendar ne gre samo za denar. V filmu gre za nekakšno razlaganje samega sebe, za prikazovanje svojih intimnih doživljajev, svojih slabosti in dvomov pred milijonsko publiko. Težave, ki jih ustvarjalcu povzroča njegovo delo, so pri Wajdu vedno moralne težave. Od tod izvira grenkoba — spet grenkoba! — s kakršno Wajda razvija svojo drugo temo. Tukaj je nastal tudi grenki, ironični naslov filma.

Že prej smo rekli, da režiser o igralčevi smrti in o neizbežnem procesu pozabljanja govori z grenkobo, vendar ne obsojajoče. Tudi to pot čutimo grenkobo. Moralnost je zdaj vir umetnikovih konfliktov, mogoče celo vir njegove bolečine; vendar umetnosti ne obtožuje. Kajti ta po Wajdovem mnenju ni samo tehnika izjav, ni samo vsebina in forma; tudi ni samo poslanica namenjena publiku — je proces uničevanja umetnika, njegovega bista, njegovih izkušenj, njegovega sramu. Pesnik je tisti — v bistvu je isto rekel Jean Cocteau — ki krvavi; njegova poezija je krvava sled na poti. Tako romantično razumevanje umetnosti — zlasti filmske umetnosti, ki sicer močno diši po denarju in preračunljivosti — je credo umetnika, ki obravnava film enako, kot so veliki pesniki obravnavali poezijo

in so ustvarjalnemu aktu dajali heroične dimenzije. Wajda se je dotaknil v filmu resnih tem. A kaj pomeni »dotaknil«? Ponavadi pred umetnost postavljamo naloge, ki jih ne more izpolniti. Zahtevamo, naj se ne samo »dotika«, pač pa naj tudi v celoti realizira svojo temo. Wajda ni filozof, je pa avtentičen umetnik. Svojim temam ne poskuša dati oblike logične enačbe niti filozofskega sklepa. Pač pa z veliko močjo opozarja na navzočnost teh problemov v človeški usodi; daje jim življenje, emocijo in samo ugiba nekatere konsekvence — nič več! Zato je tudi vztrajno iskanje zaključkov v tem filmu brez smisla. Nekdo je tragično umrl in ga bomo hitro pozabili: to je grenak občutek, vendar se je treba s tem sprijazniti. Filmska umetnost je mešanica resničnosti in fikcije, ustvarjalni proces pa nekaj, kar draži in boli. In to moramo sprejeti. In ko se v zadnjem trenutku nemoči na obzorju prikaže čreda konj in ko mladi igralec kot v euforiji steče za njimi — se mora kamera obrniti za njim in slediti teku do kraja, zakaj v njem je kljub vsemu afirmacija življenja — in še nadvse lepa povrh.

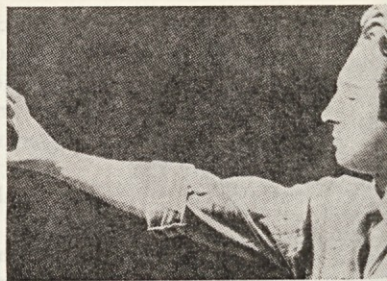
POSKUS DRUGAČNE OBRAVNAVE: LOV NA MUHE

To razmišljanje o umetnosti je prineslo lepo in za umetnika novo delo, vendar je samo postransko odgovorilo na vprašanja o njegovi lastni ustvarjalnosti. Wajda je poskusil radikalno spremeniti svoj tematski krog in pahljačo svojih sredstev. Posegel je po duhoviti noveli Janusza Glowackega. Glowacki pripoveduje dogodivščine navadnega človečka, ki ga ženska želi napraviti za umetnika, celo za genija — proti njemu samemu, zakaj on ve, da v njem ni nič ustvarjalca. Svar se dogaja danes, junaka sta: omejen, neinteligenten moški in gospodovalna, brezobzirna ženska. Živita v dušechi, malenkostni meščanski atmosferi dolgočasje; ko pa iz nje pobegneta, padeta v poseben živalski vrt varšavskih psevdointelektualcev. Na eni strani torej duhovita konstatacija o dominiranju oblastnih, krutih žensk, ki zahtevajo, naj se jim slabotnejši moški popolnoma podreajo; mogoče celo napoved matriarhata, ki se nam, kot najbrž nakazuje Wajda, hitro približuje; na drugi strani pa v krivem ogledalu prikazan snobizem umetniškega okolja, njegove pretenzije, lažnost, licemerstvo in neumnost.

Za Wajda je tukaj vse novo. Namesto problemov življenja in smrti — posmeh, majhne sramote in razočaranje. Namesto delikatne ljubezni, ki življenju vrača smisel — opis odnosa, ki moškega sramoti. Namesto ostre povezave med dramatičnostjo in lirizmom — ki je bila doslej navzoča v vseh Wajdovih delih — zlobno norčevanje. Namesto heroičnih gest — smešno početje vsakdana. Še bi lahko naštevati nasprotja. Eno gotovo velja: Film **LOV NA MUHE** je na nasprotnem polu kot pa vse, kar je Wajda delal doslej. Zato so nekateri kritiki videli v tem filmu režiserjevo krizo. Wajda se je branil, češ da ni suženj lastnega stila, lastnih tem; saj ima pravico, celo dolžnost do sebe, zahajati na druga področja. Umetnik je gotovo imel prav glede principa, na katerem je film delal.

Vendar film, ki je nastal, ostaja neprepričljivo delo prav v svojem bistvu. Wajda se ni izkazal kot humorist z veliko invencijo: včasih mu primanjkuje smisla za humor. Prelahko, prepogosto se nagiba k navadni karikaturi. In če se nekateri sklicujejo na Daumiera (tako so storili pristaši tega filma), kljub temu karikatura Wajde ni zadela v črno, nič ni odkrila, ostala je brez moči. Opozorilo na možno prevlado žensk v sodobnem svetu ni bilo prepričljivo. Niti ne zaradi površnosti, s katero umetnik ugotavlja konflikt med spoloma. To je prej film o neumnosti moških kot pa film o oblastniških ženskah. Film torej ni uspel niti kot satirična komedija niti kot refleksija o sodobnih odnosih med ljudmi. Je pa zanimiv poskus spremembe v avtorju samem, ki se za vsako ceno želi prebiti iz zakletga kroga svojega stila in svojih dosedanjih problemov.

Ne vem, če se je Wajda zavedal izvora svojega poraza. Značilno pa je, da je takoj, ko je končal **LOV NA MUHE**, začel z realizacijo naslednjega projekta. Ta film pa je postal zanj ključno delo, mogoče najvažnejše v vsej njegovi karieri.



Andrzej Wajda režira film
POKRAJINA PO BITKI



LOV NA MUHE



Daniel Olbrycki v **POKRAJINI
PO BITKI**

VRNITEV: POKRAJINA PO BITKI

Ko je Wajda že imel za sabo obračun s samim seboj, nihanja, obupni poizkus spremeniti register, se je vrnil v krog, iz katerega je izšel: k temi Poljaka, njegove usode, položaja, njegovih nihanj in konfliktov v kritičnih trenutkih zgodovine njegove dežele. Ali POKRAJINA PO BITKI pomeni vrnitev k PEPELU IN DIAMANTU? Zdi se, da je podobnost očitna. Isto nepozabno leto 1945, ko se je moral Poljak na meji dveh dob neogibno odločati. Podoben je junak, ki ga je vojna močno prizadejala in ki doživi kratko, vendar intenzivno ljubezen. Ta ljubezen razbija oklep njegovih dosedanjih izkušenj, določa mu novo perspektivo za življenje, delo in težnje. Enako kot tam se ljubezen tragično konča v trenutku, ko oklep začne pokati — smrt nastopi slučajno, nepotrebna, absurdna. Enako kot tam so tudi dogodki realni, navadne geste dobivajo pomen obračuna s svetom, ki zahaja in s samim seboj. Vendar ima v bistvu Pokrajina po bitki drugačen smisel, avtor pa tudi drugačne ustvarjalne probleme. Roman Jerzyja Andrzejewskega je izvrstno grajen, bogat z dogodki in atmosfero in vendar v svojem dramatičnem toku preprost. Ima izrazito in simpatično figuro, prizore in cele sekvence pa odlikuje pečat izvrstnega spektakla. Roman pronicljivo opisuje določen zgodovinski trenutek in je sam cel avtonomen svet.

Ustvarjalnost Tadeusza Borowskega, na kateri sloni POKRAJINA PO BITKI, pa ima čisto drugačen smisel. Pesnik in novelist je v svojem kratkem življenju zapisal vse notranje bitke generacije, ki je v času dozorevanja doživela vojno in koncentracijska taborišča, ki se je »nalezla vojne« (to je njegova formulacija, ki se je na Poljskem prijel). V njegovem delu nas preseneča mešanje tragičnosti in ironije, miline, lirizma in krutosti. Življenje Borowskega se je izteklo v 50 letih, vse pa kaže na samomor. V novelah Borowskega ni celovitosti sveta kot v romanu Andrzejewskega, celovitosti, ki je nekako neodvisna od avtorja. Značilno življenje »sveta klesanega v kamnu« se pri Borowskem rodi iz zveze pripovedovalca z resničnostjo, kot jo sam vidi, ne pa iz dogodkov samih niti ne iz medsebojnih odnosov med junaki. Vsaka slika, vsak dogodek, vsak konflikt je z močno popkovino povezan s pripovedovalcem in brez njega resnično nima smisla. Izhodiščna točka te proze so koncentracijska taborišča v Auschwitzu, Brzezinki, Harmenzah; njena veličina ni v temi sami (koliko je bilo že napisanih romanov, novel in filmov o koncentracijskih taboriščih). Veličina je v tem, kako avtor gleda nanje. V njegovi prozi ni izrazite osrednje figure, ki povezuje fabularne vozle, pač pa povsod navzoč pripovedovalec, ki se vsakič na novo prikazuje v novi povesti.

Z ozirom na to ima novela BITKA POD GRUNWALDOM, ki je vodilni motiv Wajdovega filma, drugačen ton. Prikazuje dogodke po osvoboditvi in, če bežno pogledamo, se zdi, da v njej ni tistih dokončnih situacij, tiste grozljive ostrine taboriščne proze. Eno je hladen, lakoničen opis taboriščnega kanibalstva, drugo pa, če se prepiramo zaradi pogače, radija, celo patriotizma. V ameriškem taborišču »for displaced persons« ima smrt, ki se pojavi v noveli, drugačne dimenzije: slučajna, nenamerna, tragična ni sankcioniran dogodek kot v Auschwitzu, pač pa pomeni negacijo reda, kakršen vlada v »DP« taborišču. Sistem moralnih in eksistenčnih norm je drugačen. Kar je najbrž v noveli Bitka pod Grunwaldom najbolj pomembno, je predvsem to, da obstaja zveza med koncentracijskim taboriščem in taboriščem »DP«.

Svet, ki naj bi bil normalen, gleda človek, ki je pred tem videl še »tisto drugo«. Smisel novele ni v zgodovinski, psihološki ali sociološki resnici, pač pa v perspektivi, iz katere gleda nekdo, ki ne more pozabiti rampe, peči, bloka; ali, kakor piše Borowski: »Kdor je postal neobčutljiv kakor drevo in kamen, ta tudi molči kakor drevo, ki ga sekajo in kamen, ki ga klešejo«. V Auschwitzu je namreč odkril dimenzije in strukturo sveta, ki se imenuje »koncentracijski svet«. V moralnih in političnih kategorijah ta »koncentracijski svet« pomeni preprosto fašizem. Pozneje povsod vidi njegove cbrise: v ljudeh, ki so mu bili najbližji, predvsem pa v sebi samem; tudi v neredu prehodnega taborišča. Prav zato dobivajo taboriščni spori večji pomen, dekletova smrt pa postaja pretresljiva.

Zvesto adaptirati takšno prozo je bilo težko, skoraj nemogoče. Wajda se je moral odločiti. Ali hladna, neusmiljena, analitična vizija Borowskega, ali pa vroča, čustvena vsebina, ki se poraja ob dogodkih, predvsem pa ob figuri; njena čustvenost, njene notranje spremembe od neobčutljivosti za bolečino, od indiferentnosti do samoopredeljevanja. Odločil se je za drugo pot. POKRAJINA PO BITKI je Wajdov film, ki je nastal na osnovi motivov Bitke pod Grunwaldom, ni pa filmska transpozicija sveta Borowskega. Umetnik z opredeljenim temperamentom je imel pravico zajeti iz proze tisto, kar mu je dovolilo, da je ostal avtentičen. Seveda pod pogojem, da je konsekventen.

Film odpre dolga, presenetljiva sekvenca osvobajanja taborišča. V njej je nekaj baleta oziroma pantomime, hkrati pa je zelo realistična. Nekoordiniran tek progastih oblek, med žicami, po snežni belini; sinteza določenega duševnega stanja: euforija, tudi nemoč in nemir. To sliko prekinja epizoda iz druge novele Borowskega Molk: smrt kapa, steptanega v zemljo. Že tukaj prvič zazveni karakteristična disonanca, ki se pozneje vedno ponavlja: disonanca med sentimentalnim, žlahtnim in vendar smešno žalostnim govorom osvoboditelja, ki ni vedel nič, in med nemo, kruto reakcijo tistih, ki so videli vse. V tej sekvenci je samo nekaj besed, spremljajo jo samo Vivaldijevi Letni časi v tihi, harmonični, človeški tonaciji. Junak se prikaže drugačen kot množica, brez volje, indiferenten. Potem pridejo taboriščni prizori: razprave, spori, marši, molitve, obroki, celo epizoda s Tadeuszom, ki ga zaprejo v bunker — vse zbuja vtis, da gledamo film, ki prikazuje navade in okolje. Res da z odtenkom karikature, vendar ne kot sliko napovedano v uvodu in realizirano v nadaljnjih prizorih filma.

Zares se začne v trenutku, ko se pojavi dekle, Nina, begunec s Poljskega. Glavna tema Wajdovega filma je stik teh dveh izmučenih, zagrenjenih, ranjenih ljudi, ki sta nekako začudena drug nad drugim. Če rečemo preprosto, ta tema je ljubezen. Lepi dialog med njima, ki se začne že v baraki, se razvija na dolgem sprehodu po gričih, med drevesi, v nepričakovanem dekorju normalnega življenja. Dialog se trga, zaustavlja, včasih postaja nepričakovano agresiven, potem pa čustven; v njem je čutiti poželenje, hkrati pa je zelo čist, skoraj sramežljiv. Šele tukaj figure, predvsem Tadeusz, dobivajo resnične poteze. Tadeusz je imel do zdaj šablonske poteze; očala iz žice, knjige, ki ves čas lista v njih, brezbržnost in nezainteresiranost — vse je videti na začetku kot shematizirana slika »intelektualca v vojni zmešnjavi«. Vendar ta sekvenca kaže vsebino figure. Skrit v oklepu brezbržne ironije je notranje razbit, globoko ranjen; in kot vsak ranjen človek je napadalen v odnosu do vsega in do vseh. Človeška solidarnost, narodno vprašanje? Žlahtnost, tovarštvo, ljubezen? Človeku, ki je videl »tisto« in se je tega udeležil, se vse vrednote humanistične tradicije odkrivajo kot medle in polne laži. Ta ton je najbolj izrazil v nekoordiniranem dialogu z dekletom. In vendar se v tem dialogu še nedoločno poraja sramežljivo hrepenenje po ljubezni, življenju, afirmaciji. In ko dekle umre, se povrne v Tadeusza val strupene jeze. V mrtvašnici ali v kopališču, ki je videti kot odvrtna klavnica, zagleda mrtvo, porumenelo dekletovo telo in zakriči kot žival. To pomeni, da se krha oklep obupa, hlada, nezainteresiranosti, občutek odvratnosti; kakor po težki bolezni je simptom povratka k življenju, beg iz kamnitega hladu smrti. Film o ljubezni? Da, vendar ne tak, ki prikazuje subtilno utripanje čustev, razhajanja, shajanja, nihanja; niti ne tak, kjer bi bila ljubezen sinonim ugodnosti in nemira, blaženosti in muke. Tukaj je ljubezen velika moč, ki regenerira človeštvo, je zadnji način, kako se človek brani, da ne bi okamenel. Ta ugotovitev je v filmu zelo močna in sugestivna.

To je glavna, ne pa edina tema POKRAJINE PO BITKI. V vrhunec tega filma o ljubezni sodi sekvenca svečane akademije, ki se je junak udeležuje v trenutku največjega dvoma in razrvanosti. Prizor, ki je vizualno zelo intenziven, lep, strašen in hkrati smešen, prekorači okvir ljubezenskega filma. Tukaj je kulminacija druge teme POKRAJINE PO BITKI, ki smo jo predtem samo delno čutili, tema »poljskostik«, nenehna tema cele Wajdove umetnosti. Mogoče se je Wajda samo zaradi tega prizora svečane seje odločil za ta težki in vratolomni film. Ta prizor nas tudi najbolj gane. V njem se prepletajo smešnosti in



Tadeusz Janczar in Albina Szpak (zgoraj) ter Daniel Olbrychski (spodaj) v Wajdovem filmu POKRAJINA PO BITKI



patos, bolečina in zadoščenje, karikatura in lepota. O »poljskosti«, o tradiciji, verovanju in mitih je Andrzej Wajda na ta način govoril v vsej svoji umetnosti. Podobno intonirana je bila tudi jutranja poloneza v PEPELU IN DIAMANTU, juriš ulanov na tanke v LETEČI in številni prizori v PEPELIH. Kritika je očitala tem prizorom zmedo vrednot, pomanjkanje jasnosti v pogledu na tradicije. Prav ta čustvena zmedenost je bila razlog, da je Wajda nekatere zgodovinske dogodke grajal preveč, drugič pa da jih sploh ni. Medtem pa je Wajda, tako kot zmeraj, ostal čustveno razdvojen v odnosu do poljskosti, razpet med norčevanje in občudovanje.

Vsa bistvena Wajdova dela se torej vežejo na določeno tradicijo poljske kulture; v vsaki adaptaciji lahko najdemo določeno črto poljske literature — Wyspianskega pa Žeromskega, Slowackega in Norwida. Zdi se, da ta tradicija najbolj oživlja njegovo domišljijo. Ta krog — podobno kot Wajda — govori o poljskosti z jezo in ljubeznijo; je enako čustveno razdvojen med afirmacijo in kritiko. Nobeden od teh pisateljev ni izvedel uničevalne, hladne analize poljskosti. Nobeden tudi ni govoril o njej kleče in z neokrnjenim občudovanjem. Mogoče je ta koncept poljskosti, ta spor o njej, ki skoraj dve stoletji prevladuje v poljski kulturi, intelektualno jalov, celo napačen. Vendar priznajmo, da sta ta tema, ki je tako nenavadna za evropsko umetnost in to dvosmiselno čustvo umetnikov dala poljski kulturi najbolj intenzivna dela. Prav tadva sta tudi naletela na najbolj bogat odmev v zavesti bralcev. Andrzej Wajda pripada isti šoli mišljenja in čustvovanja. Poljskost v POKRAJINI PO BITKI, ki jo Wajda napada in hkrati občuduje, daje filmu visoko mesto v narodni kulturi, pretresljiva slika ljubezni pa univerzalno moč.

Zadnja tri leta so bila torej za Wajda kritična. Predvsem je obračunal sam s seboj in s svojo umetnostjo. Potem je radikalno spremenil temo, pahljačo sredstev, skoraj svojo istovetnost. Nazadnje pa se je povrnil k starim motivom.

Po splošnem mnenju je velik umetnik tisti, ki se stalno obnavlja, ki odkriva vedno nove kontinente. Ali Andrzej Wajda ustreza tej analizi? Kaj dokazuje to zadnje obdobje, kjer je poskušal prekoračiti prag lastnega sveta in lastnega stila? Če pod obnavljanjem razumemo spremembo lastne osebnosti, tem in stila, se ta poskus ni posrečil. Vendar pa je sprememba že v obogatitvi lastnih motivov, v novi moči, novi ekspresiji, v novih miselnih dognanjih. Nekaj takega je POKRAJINA PO BITKI.

Samo tistim, ki se držijo svojega sveta in samo na različne načine prikazujejo njegovo sliko, preti nevarnost — nenehno in neizprosno razhajanje z aktualnimi motivi resničnosti, z epoho. Sami se ne starajo, vendar pa jih razvoj dogodkov in spremembe kinematografije prehitevajo. Ali se je nekaj podobnega zgodilo z Wajdom? Ali je še zmeraj živa drama Poljaka v odnosu do zgodovine svoje dežele, drama, ko si razklan in se moraš odločati?

Leta 1944—1945, doba, ki jo Wajda nenehno opisuje od GENERACIJE in PEPELA IN DIAMANTA do POKRAJINE PO BITKI, ne pomeni samo konca vojne in vrnitve k ravnotežju. Na Poljskem je bila vojna več kot zgodovinska epizoda, ki je imela svoj začetek in konec in ki se postopoma pogreza v pozabo. Ta doba je izhodiščna točka za globok proces oblikovanja človeške eksistence in človeške zavesti. Potekal je komplicirano, nejasno in dramatično. Tukaj je torej vir moralne in idejne problematike, ki jo je ta dežela doživljala in jo še zmeraj doživlja. Gre namreč za proces porajanja nove družbe, gre za vračanje k virom današnjega dne, k osnovnim odločitvam, k temeljnim nujnostim. Taka tema pa ne izgublja aktualnosti.

Wajda, zvest svojim motivom, je zvest tudi motivom svoje dežele.

charlie bubbles

dubravka sambolec



Albert Finney je glavni gralec in režiser angleškega filma CHARLIE BUBBLES, njegova soigralka je mlada Lisa Minnelli, hči znamenitega režiserja Vincenca Minnellija in igralka Judy Garland

Obravnavanje nenavadnega umetnikovega življenja in njegove notranjosti je že večkrat uspešno prikazovana tema, kateri je filmski medij zelo ustrežljivo in dobro pomagalo, seveda če ga uporablja izkušen režiser. V tem primeru je ta tudi glavni igralec, ki nas pripelje od zunanjo-sti, katera je ena realnost, k umetnikovemu reagiranju nanjo, ki je druga, ter v njegovo notranjost, ki se napaja z obema, v kateri se akumulirajo vtisi in spoznanja, ta pa prej ali slej bruhnejo na dan. V umetniku se dogaja, metabolizem je intenziven in neprestan, njegovo telo pa je izmučeno, niha in se lovi. Nagibanje v kritičnih točkah je premočno za vsakdanjost in ljudi, ki jo živijo, ter se raje odmaknejo od drzneža in on od njih. Drugače kot da je sam, ne more živeti. Spreminja se vsak hip, živi v sebi in ta svet ne vključuje drugih, temveč se od njih oddaljuje, povrne pa se med ljudi

takrat, ko je popkovina prerezana, kot pozabljeno, odživeto avtorjevo popotovanje, predstavi se ljudem kot neodkrita skrivnost med platnicami.

Pisatelju so za življenje dovolj zgolj naključja ter potovanja v fantazijske sfere. Prazni se, prazni, ostaja posušena goba, ki potrebuje vode, oči ga pečejo, vidi obraze, njegov spomin je sestavljen iz detajlov, ki tvorijo sliko. In žeja je bila potešena, v megli je našel izhod, balon ga je odnesel nazaj v njegov svet, balon ga bo nosil vedno znova in znova.

Njegovi odnosi do stvari in ljudi so različni, spreminjajo se in skozi njih opazujemo spreminjanje ter neuspeh pisatelja, da bi si pridobil razumevanje njemu najbližjega, ki ga v bistvu zdaj gradi, zdaj ruši. Mrzi stalnost, ljubi tujce, ki ga poznajo, srečen je takrat, kadar želi biti srečen, drugič spet beži in se skriva, zopet hoče biti sam, nevi-

den, kjer mu ni treba paziti na svoje obnašanje, in na sploh tedaj je svoboden, vendar osamljen. Popolnoma sam pa vendar ne more živeti, je vezan, ker se tu pa tam prebudijo načela, ki jih skuša izpolnjevati, kajti živi med ljudmi, ki ga kličejo, pa tudi on jih potrebuje. V trenutku, ko pride z njimi v dotik, pa zapade v kontradiktornosti, ki ga premetavajo kot valovi izgubljeno truplo. Preveč se je ukvarjal s samim seboj, da bi imel vpliv na druge, njegova moč izgubi na veljavi, kajti obvladuje jo zgolj znotraj svojega kroga.

Menim, da je film mojstrovina, čist in zgrajen iz takih izraznih sredstev, da skoroda ni možnosti, da ga ne bi razumeli.

Že od nekdaj sumim, da znajo Angleži mojstrsko orisati človeka, njegove nagibe, težnje, brezupja in nasploh vse, kar je v stiku z njim in kar je v njem, in tu imamo še en dokaz za to sumničenje.

erotika v filmu 4

raymond durgnat

Pravzaprav je ta točka nekakšen pendant k tisti Ti mi postajaš ljuba navada. Tam se Bébé Daniels odreže svojemu moškemu haremu na ljubo veselemu pritrjevanju monogamnosti in nevarnosti s prikupnim starim možem; tukaj Dick Powel uživa v lepoti, reducirani na čudovito brezosebno živalskost.*

Kolikor se **42. ulica** prikaže na odru, še malo ni dobrohotna in zdrava, temveč ravno nasprotno: surov, žilav, pretepaški mestni predel je, kjer se zgode vsi mogoči zločini in kjer so vsi srečni. Neka cipa se vrešče vrže skozi okno stanovanjske hiše, ko drvi proti njej renčeč surovež in cipa trešči spodaj na pločnik, se akrobatsko in strastno odpleše v tangu z mimoidočim sprehajalcem. Vse je postavljeno na glavo, danes vlada Gospod Kaos. Revni Italijani se nenadoma odločijo zapreti svojo stojnico s sadjem in ošabno odkoračijo v stepu ter pri tem pograbijo palice za golf. Kamera se zapelje k nekemu oknu in glej, tu je naš plahi ženin, naš mladi, zdravi sultan; toda spremenil se je v gangsterja, žilavega, škilečega, vladarja tega področja; z njim mu v skrivni točilnici meša smehljajoč se, belolas točaj koktajl s kretnjo, ki spominja na starega črnskega vratarja s čevlji. Nebesa vsebujejo pekel. Spustili smo se v podzemlje, v milje filmov **Pojmo v dežju** (Singin' in the Rain) in **The Band Wagon**.

Mogočni višek še poveča prostorsko zmedo pullmana in sunkovite kamere vmesnih epizod. Stotine statistov se vsujejo na veliko črno stopnišče in roje po njem. Ko pokrijejo vse stopnice, se obrnejo. Zdaj vidimo, da imajo v rokah transparente, večje kot so sami i. poslikane s podobami nebotičnikov. Transparenti v trenutku spremene stopnišče v panoramo New Yorka. Pozneje se pogled z zraka na Veliko belo cesto, ki se razteza pod nami, v hipu prelevi v stranico nebotičnika, ki se strmo dviga nad nami — zgoraj postane spodaj, dolžina postane višina — nato sledi kamera stranici nebotičnika, se veselo vzpenja kot dvigalo — in tukaj, na vrhu sveta, med nebotičnikom in zvezdami se nam smehljata in nam mahata Dick Powell in Ruby Keeler v nadnaravni velikosti — zračna paralela poti skozi kolonado dekliških nog. Vzpenjajoče se bele slike zgrade fantastično orglasto podobo poročnega slavlja, ne samo našega vseameriškega mladega para, temveč Mamona, gledališkega posla in skrajno dvournih nebes.

* Ideja ženske z moškim haremom v Ameriki ni redka. Manj pogosto naletimo nanjo v Evropi, kjer so ženske precej manj vnete za enakopravnost in rade sanjarijo ne o tem, da bi bile ženski sultan, pač pa moškega sultana najljubša haremska deklica.

Večno in osupljivo modernost **42. ulice** potrjuje film, ki so ga napravili četrto stoletja pozneje, **Poljub smrti (Kiss Me Deadly)** Roberta Aldricha, edini njegov velik film, posnet po romanu Mickeyja Spillana, ki ga je režiser sovražil. Upiral se je celi vrsti aspektov njegovega sporočila in se lotil v osnovi ostudne zgodbe tako strogo in s tako hladnim razumevanjem, da je nastala nekakšna »zamrzla tragedija«, formalna pa dionizična, cerebralna pa vulgarna. »Surova« je kot kateri izmed grških tragičnih mitov — manjka ji samo zbor, glas nekakšne kolektivne zdrave pameti. To, da zbora ni, je pa značilno za kulturno zmedo, ki jo prikazuje in ki obliva Aldrichov, kot Hitchcockov film **Psycho**, s črnim nihilizmom, to grozotno lepoto obeh.

Sredi noči teče po avtomobilski cesti boso dekle v dežnem plašču. Njeno sopihanje je edini zvok, ki ga slišiš. Mračna je, panična, ko ustavi zelo močan športni voz, ki ga vozi privatni detektiv Mike Hammer (Ralph Meeker). Pravi, da ji je ime Christina in Mike sklepa, da je pobegnila iz bližnje umobolnice. Napol iz radovednosti napol pa iz samogibne antisocialnosti, jo pretihotapi mimo policijske barikade kot svojo ženo. Padeta pa v roke tistih, ki jo zasledujejo. Hammerja poderejo udarci, pod katerimi se onesvesti. Zbudi se ravno še za časa, da sliši njene poslednje krike. Ker ni hotela govoriti, so jo mučili do smrti.

Mike ravno šu uide smrti. Vrne se v svojo pisarno in k svoji ljubeči, pa prisrčno neljubljeni tajnici Veldi (Maxine Cooper). Meddržavna kriminalna policija ga hoče prisiliti, da bi povedal, kar ve; Mike noče govoriti. Christina mu je zapustila en sam ključ; besede »Spominjaj se me«. Mike najde pred svojim stanovanjem darilo, čisto nov športni voz; podarili so ga neznanci. Pokaže voz svojemu prijatelju Nicku (Nick Dennis), italijanskemu avtomehaniku, čigar strast so močni motorji, ki vozijo va-va-vum.

Ko je Mike odstranil paličico dinamita, pritrjeno na svoj starter, je Nick sedel v voz, da bi odpeljal. Mike ga ustavi »To paličico so nam nastavili, da bi jo našli«. Najde še drugo dinamično palico in zdaj se odpeljeta brez škode.

Mike skuša izslediti Christino. Ena sled je nekakšen neuspešen Grk, ki bi hotel biti operni pevec. Preveč prestrašen je, da bi govoril, dokler ne začne Mike razbijati njegove zbirke dragocenih plošč s Carusovim petjem. Najde Christino stanovanje. Stene so pokrite s knjigami; radio je še zmerom nastavljen na nekakšno tujo postajo in odgovori na pritisk na gumb z romantično milino **Signal's Cave**. Prijazen vratar pomaga Miku izslediti Christino sestanovalko, Lily Carver. Lily (Gaby Rodgers) je žalostna blondinka s širokodprtimi očmi in se skriva v nekakšnem bednem penzionu. Pozdravi ga z negotovim pogledom in čvrsto vanj uperjeno pištolo. Napol se mu posreči pridobiti si njeno zupanje.

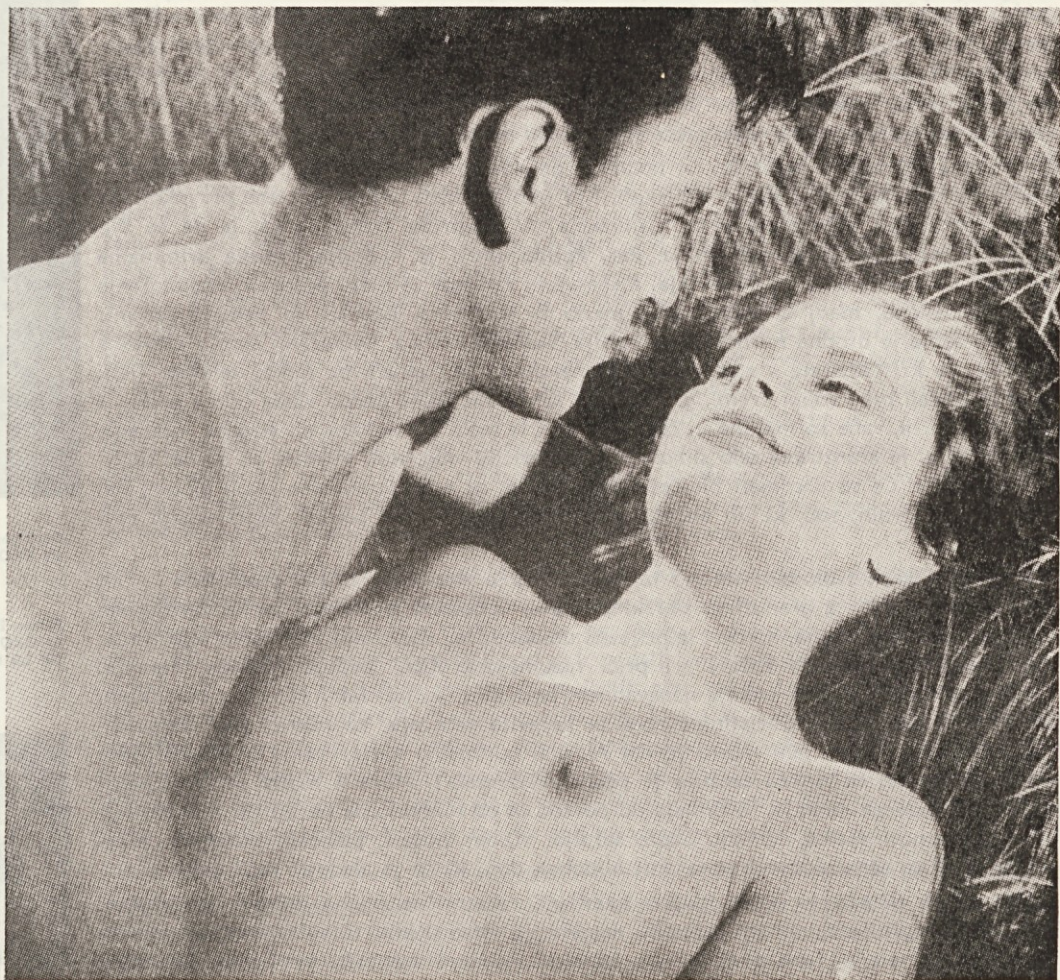
Nekaj moških, katerih glasove sicer slišimo, vidimo pa samo njihove čedne usnjene čevlje, obišče Nicka in nežno odstranijo avtomobilsko dvigalo ter ga tako do smrti zmečkajo pod športnim vozom, ki mu ga je bil Mike podaril. Nič več ne bo va-va-vum.

Mika je obsedel občutek, da mora prijatelja maščevati. Velda ga roti in zmerja, naj odneha. »Torej tudi ti — tudi ti boš zasledoval tiste skrivnostne One, ki ubijajo zavoljo Velikega Kdovečesa.« Mike pa razreši uganko — besede, ki mu jih je zaupala Christine, se nanašajo ne neko pesem Christine Rossetti — in obišče mrtvašnico, kjer leži soimenjakinja pesnice v hladilniku. Pokvarjen zdravnik mu skuša ključ, ki ga je našel pri umorjenki, prodati; Mike ga izbije iz njega zastonj. Ključ pristaja v omarico v nekem ekskluzivnem športnem klubu. Blagoglasi receptor mu brani vstopiti — Mike se dela, kot bi ga mislil podkupiti, namesto tega pa mu nameri krepak udarec. Veliki Kdovekaj je v omari; šatuljica s krepkimi usnjenimi jermeni, težka kot svinec in vroča kot pekel. Ko Mike naglo vzdigne pokrov, zasika in zažari — Mike je urno spusti, njegovo zapestje pa je že grdo ožgano.

Christina Schollin v filmu
BREZ OVIR (Raggare, 1959)
režiserja Olleja Hellboma



Folke Sundquist in Ulla Ja-
cobsson v filmu **PLESALA JE**
ENO SAMO POLETJE (Hon
dansade en Sommer, 1951)
režiserja Arneja Mattsona



Policija pride ponj, Veldo so ugrabili. Skritnostni Oni so tuji agenti, ki se hočejo polastiti atomske skrinjice. Christina je bila znanstvenica, ki se je zatekla v umobolnico na varno. Mike, ves skrušen, ker misli, da je kriv njene, Nickove in Veldine morebitne smrti izroči ključ. Ko pa omarico odpro, šatulje ni in receptor je mrtev.

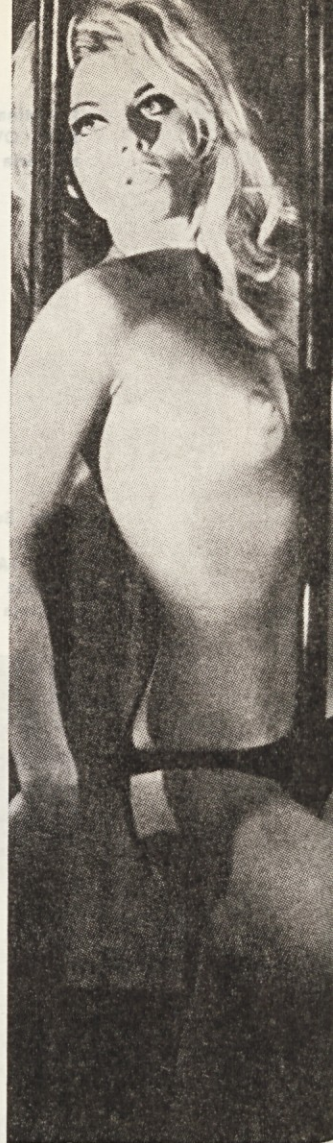
F.B.I. Miku prepove, da bi skušal reševati Veldo. Detektiv se vrne v svojo pisarno; tamkaj ga čakajo Oni. Zvlečejo ga v svoje skrivališče, samotno hišo ob morski obali. Dajo mu drogo za izpovedovanje resnice, da bi jim razodel skrivnost, o kateri nič ne ve. Nazadnje ubije zdravnika in stražo in skuša najti Veldo, najde pa Lily Carver. Šatulja je na mizici pred njo. V Mika uperi pištolo in terja, naj se ji približa; zatrdi mu, da ga bo ustrelila v želodec, brž ko se bosta poljubila. Podere ga, še preden se je sploh dotakne. Veleum, ki stoji za vsem dogajanjem, debel, napihnjen, rahlo smešen možak, jo svari, naj ne odpira šatulje. Toda Pandora seveda vzdigne pokrov in koncentrirana energija trešči vanjo, da njeno nežno meso pri priči vzplameni in dekle na mestu zgori. Mike pa je bil samo ranjen. Zdaj se opoteka po hiši in najde v trenutku, ko vsa hiša bruhne v plamene, Veldo. Drug drugemu pomagata proč od hiše, po obali navzdol. Nenadoma zaslišita mrko eksplozijo in majhna, toda usodna gobica obvisi v zraku. Velda in Mike se spotikaje rešite v temne, nemirne valove, opazujeta in čakata.

Ta banalna, nasilna in še malo ne preprosta zgodba je prikazana strogo formalistično. Fotografija je mrzla, trda, jeklena. Njeni najmočnejši toni so črna in blesteča, jeklena sivina. Nikoli ne prekrivajo sence obrisov predmetov in jih ne potaplja v nabuhlo črnino, kot si tolikokrat privoščijo srhljivke. Nasprotno, vsi predmeti so videti ploski, osamljeni, trdovratno oni sami, odeti v nekako mračno odločnost. Vse je mrzlo kot nerjaveče jeklo, večina odrazov je reducirana na isto kovinsko sivino. Čutnosti v tem svetu ni, vse osebe so samo **ideje** oseb, androidi, ki nekoga predstavljajo.

Chiricovska luč obliva stopnišča in hodnike, da postanejo galerije in predori. Duhovnih prednikov tega filma ni treba daleč iskati. Kje smo že videli mirne, uglašene pravokotnike mrzlo razkošnega stanovanja Mika Hammerja? V **Siegfridu** Fritza Langa, le da so bili tamkaj kvadri srednjeveškega gradu. Res, **Poljub smrti** je največja filmska kriminalna fantazija od **Testamenta dr. Mabuseja**. Mehanizem zapletov je manj pretiran, razporeditev manj realistično, manj arhaično, bolj mrzlo in formalno. Značaji so dehumanizirani; značilna zanje je usodna mirnost shizofrenije. Dehumanizacija, defenzivni sum v človeška srečanja, se kristalizirata v zapletenem magnetofonu, pritrjenem na Mikov telefon. Tisti, ki so ga klicali pred tremi urami, govore zdaj. Čista sterilnost podob vlada celo v prizorih nasilja. Krvi ni, rane so majhne in čedne, obleke le malo pomečkane ali strgane, nesnaga, kolikor je je, je aranžirana zelo slikovito. Kompozicije vlog, tudi Mikove, so drzne, skrivnostne, mrzle. Če so predmeti bleščeče se površine, se vrti mizanscena okoli globin, nakazanih prostornin, sob, ki jih občutiš kot tesen prostor med šestimi neprijaznimi ravninami.

Prav tako je vsak zvok zase skrbno izoliran. Film je zloslutena tišina, predeljena — ali rajši prekinjena — z granitnimi okrški zvoka — posebno živalskega zvoka zgroženega dihanja. Christina sopiha, ko drvi iz prijazne umobolnice; »naravno« občinstvo tega filma, najstniki v industrijskih halah, pri priči razumejo erotični podton njenega hlipanja. Vzdigne se v nagle, rezke krike v nenavadnem posnetku, ko leži Mike Hammer omamljen, na drugi strani pa vise Christinine noge in krčevito zabrcajo, ko zakriči pod neopredeljenim mučenjem (na tem mestu je dal Aldrich optimalno zlitje videne in domišljajske erotike in groze; britanska cenzura je posnetek izrezala). Morasti motiv skrivnostnega, stalnega, grozečega dihanja, ki prihaja od povsod in od nikoder, pa hkrati tik izza tvojega hrbta, se ponovi vsakič, ko kdo odpre šatuljo. »Diha« počasi, globoko, poželjivo, z nekakim moškim samozadovoljstvom, kot hudoben duh, ki se je slednjič rešil ječe.

V teh dolgih tišinah je slišati glasba zgubljeno romantična, njena nežnost je mračna. Tudi bleda, zgubljena, obupna tesnoba nasprotuje kovinskemu totalitarizmu dekorja in napoveduje finale — »na obali« — s temnim oceanom varnosti, mraku in potonitve,



Cochinelle v filmu SEKS, GLASBA IN VROČE NOČI

Prizor iz Bunuelovega filma ZLOČINSKO ŽIVLJENJE ARCHIBALDA DE LA CRUZ



kamor se opotekata ranjena ljubimca, proč od kristalizirane agresije tehnologije 20. stoletja.

V tej tišini dobi vsaka nejasna vrstica dialoga nepričakovano globino — in nekakšno šaljivo ničevost. Idiosinkrozije izrazoslovja kriminalcev vodijo naravnost k nekakšni skrivljeni metafiziki. Nekdo nekoga vpraša: »Kdo pa ste?« Odgovor je previden in stvaren: »Kdo sem jaz?! — Kdo ste pa vi?« Egoizem in paranoja skorajda ne bi mogla najti elementarnejšega izraza. **Poljub smrti** obnavlja v strnjeni obliki duševno zmedo strašno razsodne mreže suma v Rivettovem filmu **Nam pripada Pariz**. Res, videti je, da je detektivka s svojimi umori in zmedo okoli krivde, nedolžnosti in istovetnosti v prav podobnem odnosu do razumnosti in površnosti naših samotnih množic, kot je bila romantična lirika do veličastnih histerij 19. stoletja.

Mike Hammer obišče prijatelja Eddija, boksarja (Juano Hernandez) in skuša kupiti od njega podatke. Eddie trdi, da mu je druga stran ponudila kupnino, ki je ni mogoče preplačati, za to, da bi molčal. Smehlja se, ko Mike vzdiguje ceno in mu nazadnje veselo pravi: »Njihove ponudbe ne moreš prekositi. Obljubili so, da me bodo pustili pri življenju.« Toliko o svobodnem tekmovanju na resnično odprtem trgu.

Osební odnosi so jedrnatí kot Morsejevi znaki. V filmu **The Long Wait** (Dolgo čakanje) — drugem filmu iz trojke, ki jih je Victor Saville produciral po Spillanu; tretji je **Poljub smrti** — se opoteka detektiv, ki je zbudil spomin (Anthony Quinn) od dekleta do dekleta in se trudi ugotoviti, katera izmed njih je njegova žena; tako upa, da bo lahko zvedel, kdo je on sam. To je samo druga oblika uganke »Kdo sem jaz — kdo si ti«. **Poljub smrti** izrablja negotovo, neracionalno skrivnostnost, do katere pride, kadar ima več oseb neprijemljive, pa prodorne podobnosti. Kljub nič senzualnim posnetkom se negotovo zavemo, da imaj vsa dekleta dokaj robato polt. Christine in Lily Carver sta obe drobni plavolaski z rahlo blaznim, negotovim pogledom. Velda je temna, strastno zaljubljena v svojega delodajalca in pri tem večno prikrajšana; prikrajšana ljubica je, nemara celo prikrajšana žena in mati. Nekaj v njenem izrazu je podobno Evi Dahlbeck, »ženski bojni ladji« Bergmanovih filmov. Vse ženske pa strme v človeka in napadajo po moško, vse so polne, krepke, zagrenjene klitoralne seksualnosti. V Mikovem zasmehovanju Christine je izrazita in precizna obscenost: »Druge caparke uporabljajo palec, ti pa moraš uporabljati celo telo.« Toda Mika ni mogoče spodnesti. Njegova odpornost proti ženskemu prilizovanju je nemara prav rahel, umirajoč odmev pokvarjenega viteštva Philipa Marlowa; v svojih seksualnih odnosih pa je Mike pasiven, sardoničen in mrzlo odporen do teh vznemirljivih, androginih žensk. Seksualni vlogi sta napol zamenjani. Velda, ki se predaja v Hammerjevi pisarni baletnim vajam, izpoti svoje prikrajšanje v napornih obratih in uravnavanjih svojega kitastega telesa okoli stebrov in drogov in obkroža Mikovo spokojno prijazno pa krvavo resno plašnost kot pantrica, ki pazi na svoje mlade.

Kot v številnih tradicionalnih detektivskih in deških pustolovskih zgodbah ima junak pajdaša, Nicka, debelega, dobrovoljnega, zvestega, impulzivnega, ne preveč bistrega in tudi ne žilavega, pravzaprav malce smešnega in starejšega — sanjsko narobno stran resničnosti, saj je starejši moški (»oče«) pod pokroviteljstvom mlajšega (»sina«). In v filmu je kar cela majhna hierarhija zaviralnih, bedastih očetovskih figur: operni pevec, vratar, Mr. Mist v umetniški galeriji, receptor v športnem klubu — vse do debelega, pompoznega Veleuma, ki zaman roti Lily, naj ne odpira božansko-hudičevske šatulje. Toda hudič je ženska; proti njemu obrne pištolo svoje uničevalne »moškosti« in nato sprosti atome. Bombo nad Hirošimo so poimenovali po **Gildi**, vlogi, v kateri je Rita Hayworth, zapeljiva žrtev moškega prezira, pela: »Le za vse dolžite zmerom Mamo, fantje.«

Scenarij je poln podrobno izdelanih protiintelektualističnih, protikulturnih izpadov. Z umetninami napolnjeno stanovanje Christine in Lily namiguje na njuno duhovno neuravnovešenost. Izza umetelnih čarov preže tuji vohuni. Christine je znanstvenica, intelektualka, zato nezanesljiva. Mračna klasična muzika prihaja od tujih postaj. Skrivnostni Mr. Mist,

direktor nekakšne Moderne galerije, hlastno pogoltne uspavalne tablete, da bi tako ušel Mikovemu vrtanju — namigi na strahopetnost, pasivnost, celo samomor in željo po smrti, te značilnosti ameriške »intelektualne folklore«, so zmerom prisotni.

Kot tako pogosto v ameriških filmih je tudi tukaj intelektualnost, kulturnost, samo posebna oblika snobizma. Nemara skuša mali človek v deželi, kjer je želja postati po vsej sili in kakršni koli poti zelo bogat, čisto normalna in zakonita, izraziti svojo zavist tako, da ja uperja v ljudi, ki trošijo gotovino za take neocenljive simbole blaginje, kot so moderne slike, klasična glasba in stotine knjig. Pa tudi čisto odkrite socialne zavisti ni težko najti v filmu — drobno cenkanje z receptorjem v klubu, Mikovo telefoniranje bogatemu gangsterju, ki se sonči pri svojem bazenu v družbi lepe blondinke in dveh bedastih silakov. Veldin balet je rahlo smešna kulturna črta (v ameriških filmih so ženske — in matere — prav tako agresivno vnete za kulturo, kot so moški kujavi). Toda Mike Hammer bi bil veliko uspešnejši detektiv, ko bi bil dovolj izobražen, da bi razumel ključne besede: »Spominjaj se me.«

Tudi z zakonom je Mike v ambivalentnem razmerju. F. B. I. ga skuša prisiliti, da bi povedal, kar ve, in on seveda odkloni, ker polnokrvnega Američana birokrati nimajo k čemu

Pierre Batcheff in Simone Mareuil v Bunuelovem filmu **ANDALUZIJSKI PES** (Un Chien Andalou, 1928)



siliti. Pa se bo tega še kesal. Ko ga FBI-jevec pograja, se odzove s prav takšno pubertetno, zadrege polno kretnjo kot Marlon Brando, ko ga v **Divjaku** (The Wild One) zmerja policaj — glavo vrže nekako vnic z mehko, ranljivo kretnjo, nič prav daleč od solz. Zasebni detektiv nekako nima pravega mesta v tem pogumnem novem svetu komunističnih agentov in delečih se atomov. Mc Carthy? Zarja nekakšne družbene zavesti? Tako ali drugače, vse skupaj vzame v roke birokracija. Kjer gre za vesoljske skrivnosti, se lahko samo uradni **Oni** postavijo po robu senčnim **Onim**. Če je Mikov individualizem na koncu opravičen, pride do tega po naključju. Nepremagljivi mogotci so premogočni, preveč pedantični, precenjujejo svojega slabotnega nasprotnika, hočejo od njega podatke, ki jih nima in ga tako privedejo naravnost v svoje skrivališče.

Zasebna podjetnost postane nekakšno pasivno mučenje. Oholega junaka privežejo na posteljo, injekcijska igla z drogo za izpovedovanje resnice se zapiči vanj in junak blebeče in blebeče. Samo zato ne izda skrivnosti, ker je ne ve. Z junaškim oportunizmom uide in z Veldo se zatečeta v zaklon, zakaj ujeta sta med ognjeni steber in ocean. Črnc — tradicionalno zatirani, trdno na tleh realnosti stoječi državljani — je bil tisti, ki mu je dejal: »Njihove ponudbe ne moreš prekositi. Obljubili so mi, da me bodo pustili pri življenju.« Motiv profita se je dokončno zlomil.

Moč tega filma je deloma v njegovi robotosti. Ves nabit je s simboli obrzdanega nasilja. Eddia vpelje z bližnjim posnetkom črnih pesti, ki bijejo v žogo za urjenje. Vozovi, dinamične palice, injekcijske igle z vsemogočnim mamilom so razne oblike va-va-vuma. Voz (hitrost, standard, moškost) prinaša smrt tistemu, ki ga sprejme. V njem je skrit pospešek njegove lastne moči — dvojni dinamit. Vernika brzine stre pod svojim počasnim spustom. In šatulja, veliki Kajvemkaj, je apoteoza Nickovega norega hrepenenja, va-va-vumske mentalitete, ki je ameriška dinamika. Moč-oblast denar-smrt; moškost, sovražnica ljubezni. Končni posnetek je klasična podoba 20. stoletja: na obali, med hudičem in globokim črnim morjem ranjeni par, prvobitna enota; drug drugega podpirajoč se opotekata proč od bombe. Temu simbolu tehnologije, znanosti, patriotske obrambe, nočne mōre je usojeno, da prinaša nesrečo, kot prinašajo atomi nesrečo v filmih **Oni** (Them), **Tarantula**, **Neznani X** (X the Unknown) in **Na obali** (On the Beach). Tuji agenti, nori znanstveniki so odgovorni za to, saj; pa vendar so tudi oni samo malovredno orodje usode. Apokaliptični Kajvemkaj je Pandorina atomska šatulja, **ignis fatuus**, sveti Gral kulta moči in oblasti, sveta barka, katere dotik pomeni takojšnjo smrt, tudi če se je dotakneš zgolj po naključju.

»Spominjaj se me« pripelje v mrtvašnico. Mike strmi v Christino, togo in mrtvo na mrzli, mrzli kamniti plošči. »Skrito mora biti nekje na njenem telesu.« Dolga pavza omogoči gledalcem, da pretuhtajo eno ali dve zanimivi možnosti. »Bržčas je pogoltnila.« Ključ v želodcu trupla odpre šatuljo oblasti in smrti v omarici — škatlo v škatli, zelo precizen genitalni namig. Pandorina šatulja (ženska) je hkrati najbolj hrupni simbol moškosti, atomski ognjeni steber (moški). Ženske so moški. Ime Lily Carver je prav posebno očarljivo — lilije so belina, devištvo in smrt, »carver« (veliki nož za meso) namiguje na klavnico in — če stvar po freudovsko zaostrimo — kastracijo. Christina umre tako, da pobrcava pod pritiskom nedoločljivega mučenja; orgazem vesoljnega potopa je v kontrast dvojici, ki se opoteka — zdaj vendarle kot ljubimca? ali še vedno samo kot prijatelja? — proti dvomljivi varnosti.

Togi, abstraktni slog pisca scenarija (A. I. Bezzerides), snemalca (Ernest Laszlo) in režiserja premaga razdaljo, ki loči »samo« detektivsko zgodbo od čistega, intenzivnega, silovitega razporedenja hudih sanj. Seksualnost nasilja in terorja (dihanje, tek, brcanje, eksploziranje) predira zamrzli film. Christinin radio, nastavljen zmerom na tuje postaje, je paralela Mikovemu telefonu z magnetofonom, labirintični prisotnosti v odsotnosti, v bistvu obrambi proti nevarnim pozivom. Nasprotje blagi, skrivnostni, izdajalski kulturi je Hammerjeva deviška osamljenost.

Cinizem, nasilje in silovitost številnih ameriških »črnih« filmov kot da so razgalili človeško naravo do kosti. Ameriški filmi so tako robati, da se zde bolj iztanjšanim Evropejcem pogosto nezreli; toda ta robatost vsebuje v najboljšem primeru izmučeno poštenost. Schopenhauer, Nietzsche, Dostojevski in Strindberg so prav zato takšni orjaki, ker so strgali s pomirljive omikanosti plast za plastjo in razkrili kaotično tesnobo, ki se skriva pod njo. Čeprav ameriška »primitivnost« pogosto spodreže transatlantske poskuse doseči »iztanjšano« umetnost, daje številnim hollywoodskim filmom neverjetno energijo in univerzalnost in je skrivnost brezbrizne stičnosti takšnih režiserjev, kot so Huston, Hawks in Flaherty. Ameriška kultura je — vse od Macka Senneta pa do Rock n'rolla — strašansko nalezljiva. Ne samo zaradi dolarjev, ki stoje za njo, temveč tudi zato, ker doseže prav zavoljo svoje robatosti odziv v spodnjih plasteh številnih kultur. V Ameriki delajo vse polno »dobrih slabih« filmov, se pravi filmov, polnih očitnih »slabosti«, ki pa — milo ali s silo — razkrivajo nove vidike in stare rane in pomagajo kristalizirati nezavedne pa mogočne občutke, ki jih naše domače kulture kar preveč taktno prikrivajo. Naj ima ameriška pop-kultura še kakšne pomanjkljivosti kot edina piča za Američane, te pomanjkljivosti ne morejo do kraja pokvariti njene osvežujoče preprostosti, osvobajajočega jizziva, ki ga pomeni za druge kulture in pri katerem ji je edini tekmelec razkrajajoči učinek francoske logike. Rezko, prodnato, histerično kvaliteto napol primitivnih erotičnih odnosov sta zgledno prikazala dva intelektualna filma **Mrzel veter v avgustu** (A Cold Wind in August) Alexandra Singerja in pa **Nekaj divjega** (Something Wild) Jacka Garfeina.

V Singerjevem filmu se blazirana, hijenska striptizeta (Lola Albright) zaljubi v prisrčnega, odkritega najstnika, kakih deset let mlajšega od sebe. Njegova mogočna nežnost premaga njeno zaničljivo sovraštvo do moških, izraženo v ponižujočih izzivanjih, ki jih kopiči na svoje bivše može. Toda fant jo prepozna pod masko v nekem tingel-tanglu, ko opravlja svoj običajni posel z muko in neveselo. Njene kretnje, v katerih vztrajno vidi uničujočo parodijo njunega ljubljenja, ga odbijejo in pri priči jo zapusti. S tem obema zlomi srce. Kljub številnim klišejem — ali pa nemara prav zaradi njih — evocira ta film skoraj dušeče intenzivno seksualno aroganco in muko. Izvedensko brutalni simbolizem vsebuje na primer prizor, ko možati fant med vročinskim valom v New Yorku zažiga metlišča; ali ko ga frigidna striptizeta vztrajno vabi, naj pride s svojim majhnim spajkalnikom popraviti pokvarjeno napravo za ohlajevanje zraka, ki jo je dobila v dar od svojega impotentnega ljubimca; ali ko se preobleče v tesno prilegajoče se zlate hlače, da mu ponudi krožnik sladoleda iz svojega hladilnika. Gledalcu se roga z nežno med zobmi stisnjenim jezikom: »Prav res ti je do tega, kaj?« potem pa zdrsi kamera nazaj in se zavemo, da gleda dejansko v ogledalo in sovraži samo sebe. Film je neprijetna, pa zdravilna mešanica kliničnega, pogrošnega in cerebralnega. S to mešanico opravijo ameriški intelektualci veliko svojega najboljšega dela in se nanaša naravnost na eno najbolj težavnih in občutljivih nalog kulture 20. stoletja, namreč na ponovno integracijo nagona, čustva in razuma, vulgarnosti in iztanjšanosti.

Garfeinov film **Nekaj divjega** ima več napak, je pa globlji. Prikazuje učinke posilstva na nedolžno dekle ameriškega srednjega sloja (Carrol Baker). Dekle se z ranjenim telesom in tiho zlomljeno dušo opoteka domov. Okoplje se v praznem upanju, da se bo tako očistila, nato metodično razreže vse perilo, kar ga je imela na sebi na majhne, manjše in še manjše in še manjše koščke, kot bi hotela svoje oskrunjeno telo ubiti s tisoč vbodljaji. Zapusti dom in se naseli v hrupnem, umazanem, bolhastem predmestju, ki nekako izraža njeno sovraštvo do same sebe. Službo si poišče v nekakšni kramariji in jo mora zapustiti, ker ne prenese, da bi se je kdo dotaknil in jo druge prodajalke zato sovražijo. Samomora jo reši čemeran pasant (Ralph Meeker — Mike Hammer v filmu Poljub smrti). Vzame jo s seboj v svoje mračno kletno stanovanje in ji suženjsko streže — jo pa zaklepa. Garfein



Brigitte Bardot in Robert Hossein v filmu **BOJEVNIKOV POČITEK** (*Le Repos du Guerrier*, 1961)
režiserja Rogerja Vadima

zelo nerodno, pa dražljivo skicira njuno sožitje, sožitje dveh samotnih samouničevalcev, ki sta ujeta v circulus vitiosus vsak svojega sadomazohizma. On se vrne domov zelo pijan in jo napade; ona ga v samoobrambi sune v oko. Prihodnje jutro se moški ne spominja ničesar; prepričan je, da se je poškodoval v pouličnem pretepu. Njegova amnezija je skorajda nekakšna oblika prikrivanja. Ko zve, da na ranjeno oko nikoli več ne bo videl, se mu ne zdi potrebno, da bi to povedal sestanovalki in sam sprejme novico čisto spokojno. Golota njegove sobe izraža brezupno apatičnost njegovega življenja. Skorajda edina stvar, ki ga v zunanjem svetu še zanima, so abstraktnosti. V album lepi »oh, stvari, ki pač zanimajo«, obrobnosti, izrezane iz časopisov in tako obnovi v našem spominu dekletovo razrezovanje perila.

Potirajoča praznina tega filma, počasni, zastajajoči ritem, lenobnost junakov srkivnostno spominjajo na Griffithove **Odlomljene cvetove (Broken Blossoms)**, tudi zgodbo predmestja in posilstev. Samotnež je hkrati nasilnež. Njegovo mišljenje se giblje v okviru otroške posestniške sle »vse ali nič« in njegovo dokazovanje je takšnole: »Ker sem ti rešil življenje, pripadaš zdaj meni.«

Na koncu pa se zlomi poslednje, kar v resnici ima, namreč njegov ponos in ji prizna, da je noče pustiti od sebe, ker je »njegovo zadnje upanje«. Nasilen ni iz okrutnosti, temveč iz bednega obupa. Dekle prebije »belo noč«, ko blodi sama po New Yorku in ga nato vzame; njena razredno zavedna mati mora pač nerada pristati na njuno zvezo.

Lahko bi rekli, da film v nekem smislu pristaja na sentimentalni ameriški optimizem, po katerem se »vsakdo lahko poroči z vsakomer«, ker so ljudje enakopravni in med seboj tako rekoč zamenljivi. Toda podlaga Garfeinovega filma je arhaična. Spominja nas Nietzschejevega izreka, da sta v končni analizi podlaga vse moralnosti trpljenje in kri. Vsi človeški odnosi slone na ponižanju in žrtvi, ki ju v filmu simbolizira izguba očesa in pa kamnita preprostost pogojev, na katerih bo moral ta neenaki par zgraditi svoje skupno življenje. Njuno reševanje drug drugega je brez vseh zgolj individualnih in kulturnih vezi in tančin, ki toliko štejejo v očeh umetelne družbe; in njun odnos tudi ni ravno po lawrencovsko čuten. Moški menda pozna samo dve vljudnostni kretnji do ženske: da ji položi hrano na mizo in ji sledi po sobi s stolom, na katerega lahko sede. Toda — če parafraziramo pripombo Johna Bratbyja — ponižani ne sodijo drugih in ta dva spoštujeta občutek, ki narekuje kretnjo, pa naj je kretnja sama še tako robata. Prav kot najdejo Bressonovi kristjani Kristusa in ponižnost, kadar je Kristus odsoten, tako najde ta par svojo življenjsko silo — pusto, barbarsko, pa čisto — za barikado negativnosti, v očiščevanju in mukah.

MOŠKI V SIVI FLANELASTI LUŠČINI

Evropejci radi mislijo, da je idealizem ameriškega srednjega stanu tako naiven ali svetohlinski, da se je iztrošil; v resnici pa številni znaki kažejo na to, da sodobni Američani vneto znova preudarjajo erotična vprašanja z isto odkritostjo in resnostjo kot njihovi evropski sodobniki. Anglosaški puritanizem je tako **očito** neustrezen, da se prav verjetno ravno v teh doslej obskurantskih deželah oblikuje nova erotična kultura — prav gotovo ni naključje, da so se ravno Američani in Britanci najbolj vneto oprijeli Freudovih teorij. Ameriški filmi uporabljajo psihoanalizo dvorezno: tako da puritanizem spodnaša, ga nemara postavlja na glavo, ga pa — vsaj na platnu — javno ne napade. Zunaj kinematografov pa doživlja puritanizem resne nove napade, predvsem z vojnimi prevrati in Kinsleyevim poročilom, ki je dokazalo, da celo v zibelki ameriških idealov, med malomestnimi srednjimi sloji, ideale predvsem spoštujejo, medtem ko jih prelamljajo — ne pa, da bi se jih držali.

Dvajseta leta so bila kar precej nemoralna, bila pa so hkrati neodgovorna; odgovor na moralne pridige je bil brezskrben hopsasa-tralala. Clare Bow je vsakič vzdignila obrv bolj nesramno, kot pa je nesramna vsa nesramnost v filmu **Modri mesec (The Moon is Blue)**,



Elke Sommer v nekem neznanem filmu

Elyasabeth Taylor v filmu
MAČKA NA VROČI PLOČE-
VINASTI STREHI



ki ga leta 1952 niso dovolili predvajati. V dvajsetih letih so junaki in junakinje grešili za šalo skoraj ves film — ali pa se vsaj zelo dvomno majali na robu greha — in se potem v zadnji minuti skesali ter tako dobili nemogoči »najboljši izmed vseh možnih« svetov. Petdeseta leta pa so bila razmeroma resna, gledalci so terjali psihološki realizem in skeptično gledali na »strast« in »romantiko«; ljubezni so se zavedali bolj kot »seksa« in »erotike«.

Piknik (Picnic) Joshua Logana (1955) je zanimiv primer tega, kako vpliva takšna zavest o sebi na filmski stil. William Holden in Kim Novak se pri malomestnem pikniku na prvi pogled zaljubita drug v drugega in se počasi dovolj opogumita, da se upreta duhu provincialnega konformizma in pobegneta. Moralni in družbeni izid filma in večina podrobnosti bi bili leta 1925 ali leta 1905 prav tako primerni kot leta 1955. Toda občutki, ki bi jih tedaj sprejeli režiser, junaka in gledalci samoumevno kot »veliko strast« ali »romantično ljubezen«, občutimo dandanašnji kot »seks« in »erotiko«. Junak in junakinja se zavesta svoje strasti med plesom s paritvijo, ki je prav značilen po svoji čutnosti, občutku za meso in mišice in agresivnih svetlobnih učinkih. Lahko si predstavljamo, kako bi ta prizor v dvajsetih letih obravnaval D. W. Griffith: kar vidimo njegove naborke, lampione, nagli, plahi in takoj odvrnjeni pogled junakinje, rokavico, ki pade na tla, konico čevlja, ki pokuka izpod obleke. Borzage bi poskrbel za odsvit mesečine v laseh, lampijone med listjem; mehko medlenje teles, mlade obraze v siju zaupanja in hrepenenja. Razlika v »fizičnem« stilu je razlika v zavesti, v osveščenosti.

Borzagov **Vzhajajoči mesec** (Moonrise — 1947) je bil nemara zadnji odkrito erotično sentimentalni hollywoodski film. V **Bosonogi grofici** (The Barefoot Contessa — 1953) je Mankiewicz seciral filmsko »boginjko«, ki je postala v dobi skoraj samogibnega »razkrinkavanja« in analize odvečna.

Karakteristično ameriško laž razkriva **Mestece Peyton** (Peyton Place) Marka Robsona. Film je ekranizacija istoimenskega romana Grace Metalious, pisateljice, ki je tako zaslepljena, da je v primeri z njo videti celo Lawrence Durrell bistroiden; dela pa se, kot bi razkrinkavala skrito življenje Novoangleškega provincialnega mesta. Seveda so vsi grehi že mimo in grešniki skesani (Lana Turner ni bila poročena z očetom Diane Varsi) ali pa nanje film sicer namigne, jih pa ne razišče (razuzdano obdobje Diane Versi), ali se kopičijo na glavo grešnega kozla vsega mesta, mnogostranskega mestnega ječarja, ki ne le, da posili svojo pastorko, temveč je razen tega še pijanec, lenoba, dezertar, razredno zaveden in kdo ve, če nazadnje ni celo socialist. Kot zgoraj pri vseh poznih filmih Jerryja Walda (Sinovi in ljubimci, Dogodivščine mladega človeka — Sons and Lovers, Adventures of a Young Man) je glavna tema odnos med starši (ali starševskimi liki) in otroki. Iz shematičnega ojdipovskega podteksta črpajo zelo kratki, suhoparni ljubezenski prizori svoj poglobitni pomen; zelo primerno je, da je edini greh, ki nam ga pokažejo, incest.

Film se končava z resno, grenko obtožbo lahkomiselnih trape, bolestin in očito frigidne stare opravljivke, ki ustvarja okoli sebe neresnične seksualne škandale. »Vsi smo jetniki medsebojnega obrekovanja!« vzklika prosvetljeni doktor. Toda to bi se reklo, da popolnoma zgrešimo smisel Freudovega in Kinsleyevega izživa. Kaj, če je opravljanje v bistvu povsem upravičeno, ker imajo pač čisto navadne najstnice in gospodinjke skrito življenje ali vsaj skrite fantazije, ki se skušajo za vse na svetu nekako izraziti? Ta resnični problem film odločno zanikava; v skladu s še vedno prevladujočo anglosaško moralno miselnostjo se trudi potisniti nekoliko manj netoleranten, v osnovi pa še zmerom krščanski moralni kodeks na laži-freudijanski podstavek. Toda osnova psihoanalize je misel, da nedolžnosti in čistosti ni; in vsi takšni poskusi se končavajo v sentimentalnem zanikanju razdejanja, ki ga povzročajo erotične želje in neuravnošeno zatiranje takšnih želja. Film uporablja — ali, pravzaprav, zlorablja — freudijanske izraze in jih v isti sapi razvrednoti s praznovrnim zaupanjem v »ljubezen«, »prilaganje« in »dobro sosodstvo«, ki naj nadomeste zahtevo, da moramo svoj družbeni kodeks znova premisliti in spremeniti.

Drugi pokinsleyevski filmi kot **Piknik** ali **Chapmanovo poročilo** (The Chapman Report) Georga Cukorja pa priznavajo, da je erotična ljubezen v središču človeškega življenja in nemara pomenijo prvi korak v odkritejše in prijaznejše ozračje. »Igra po metodi« (method acting) je v bistvu poskus, da bi s trdim urjenjem razumsko prodrli skozi skorjo sodobnega nezaupanja do čustev v spodnjo plast, kjer vladata nerazločna velikodušnost in strah in kjer je Tennessee Williams, ta čarodej uspešnih dram s sparjenega Juga, podaril marsikateremu režiserju njegov dionizični veliki dan. **Divja reka** (Wild River) Elie Kazana in **Upornik brez razloga** (Rebel Without a Cause) Nicholasa Reya — posebno prizor, kjer se igrata James Dean in Nathalie Wood »očka in mamo« v razpadajoči, z mesečino oblitni hiši — spominjata na provincialni okvir in strastno nežnost v filmih Borzaga, W. S. Van Dyka in Henryja Kinga.

Toda v našem svetu množičnih komunikacij provincialna nedolžnost hitro izhlapeva in na njeno mesto stopajo ideologije. Intelektualci se zmerom bolj trudijo poskrbeti za to, da ostanejo ideologije dovolj bistre in upogljive za človeško čustvovanje in praktično rabo. V **Chapmanovem poročilu** so znanstveniki in pisatelji usmiljeni in lahkoumni, »nezapletene« gospodinje pa preganjajo toge in zmedene ideologije o tem, kaj bi človek »moral« čutiti v svojih najbolj intimnih trenutkih. Prevzete — ali obsedene — so z »blagim« puritanizmom in lažno moralnostjo, pa tudi z občutkom krivde in strahu, ki sta zanje nujno primešana erotičnemu čustvovanju in se tečejo »spovedati«, se dajejo pregledovati nepristranskemu znanstveniku, v katerem vztrajno gledajo nekakšnega šefa Orgazaičnega odreda Milice za srečo.

Zaupno policijo spet parafrazira znanstvena fikcija **Invasion of the Body Snatchers** Walterja Wangerja in Dona Siegla. Zdravnik v majhnem mestu (Kevin McCarty) in njegova bivša zaročenka (Diana Wynter) odkrijeta, da je njuno mirno sosedsko mesto okuženo z nekakšnimi skrivnostnimi stroki. Kadar počijo, se izvale iz njih lepljive in od daleč humanoidne oblike in postopoma kristalizirajo v natančen posnetek vsakega posameznika v soseščini. Posnetek prevzame življenje pristnega prebivalca; izdaja ga samo rahlo pomanjkanje čustvovanja, ki pa ga zaznavajo samo otroci, ker so edini dovolj občutljivi za to. Nenadoma zdravnik in njegovo dekle opazita, da sta edina preostala človeka v mestu in laži = ljudje jima vljudno, pa nič dobrega obetajoče ponujajo mir in svobodo od tistih neracionalnih, ponižujočih človeških čustev...

Erotično perversnost vsega tega težko natanko določimo, ker gre ravno za perversnost neerotičnosti, perversnost duhovne lakote brez ljubezni ali sovraštva, za totalitarizem z obličjem prijaznega sosodstva. Erotična perversnost tega je ravno smrt čustev, odreka vsem erotičnim odnošajem v prid nekakšnega kolektivnega Niča. Nemara je značilno, da je prva kritika, ki je analizirala zaplete in namige tega spomina vrednega in usodnega filma, izšla v nekem francoskem teološkem časopisu Les Cahiers Protestants. Njegova mirna, nevsiljiva, metodična blaznost pa lahko da je prav tako centralna podoba za naš čas kot metamorfoza dr. Jekylla za viktorijansko svetohlinstvo.

TOPILNIKI

Ne samo Amerika, kar ves svet postaja bolj in bolj topilnik raznih kultur. Kot se svet krči in kot se v deželah blaginje razkrajajo stare razlike, tako zadevajo druga ob drugo tradicionalne kulture, pa pri tem pokajo in se spreminjajo. Ljudje omahujejo med starimi in novimi tabuji in ideali in naraščajočo svobodo; in gibkost v človeških odnosih pogosto zavira in več kot zavira negotovost glede temeljnih »pravil igre«, glede nezavednih predpostavk, ki so osnova ravnanja prijateljev in kolegov. Francija tekmuje z Ameriko kot dežela takšne zmedene svobode in jo je v nekaterih pogledih celo še prekosila.

Nekakšna francoska »zgubljen generacija« je značilno prikazana v Godardovem filmu **Do zadnjega diha** (A bout de souffle). Naslov je primeren: junak neha teči samo, da



začne govoriti in njegova govorica je pravcata logoreja nasprotij in muh. Njegovi paradoksi in besedne igre spominjajo na Henryja Jamesa, na njegova neprestana obotavljanja in natančnejša in še natančnejša opredeljevanja, čeprav je romanopiščeva hipertrofirana zavest o samem sebi parafrazirana s skomiganjem, s šegavo spako, ko napadalni petelinček nenadoma omahne. Celo tema je jamesovska: kako Evropa korumpira Amerikance; le da to pot tudi Amerika izda Evropo.

Michel (J. P. Belmondo) je mlad postopač, ki ukrade avto in ubije policaja. Zaljubljen je v Patricio (Jean Seberg), ameriško novinarko, ki se ji v glavi zmota zbegana mešanica buržoaznih in poburžoaznih idej. Njun dolgi prizor v spalnici je nemara poslednja erotična ljubezenska scena v vsej zgodovini filma. Je prava študija čustvene neavtentičnosti.

Michel je navidez dogmatičen anarhist. Vsa njegova dejanja določa želja, da bi obdržal čim večji razpon svobode. Ukrade avto, ubije policaja, se obregne ob tujca v javnem stranišču, izmakne denar eni izmed svojih bivših ljubic. Njegovo preziranje dobrega in zla pa ni do kraja egoistično. Patricia ga ovadi policiji in mu nato razloži, da ga je šla ovadit za preizkušnjo same sebe, da bi videla, ali ga ljubi. Ker ga je ovadila, ga ne ljubi in zdaj mora pobegniti, da bo ostal na svobodi — se pravi, prisilila ga je k begu. Ker je izgubil njeno ljubezen in ker više ceni svobodo izbire kot pa svobodo zunaj ječe, napol opusti poskus, da bi ušel. Ko policija strelja in ga rani, še kar naprej teče, pa zato, da bi **njim** nasprotoval. Njegovo poslednje smešno pačenje preden umre, izraža svobodo od tragičnih občutkov, ki se nam zde primerni v tako težkem položaju — se pravi, svobodo od samega sebe.

Michel ne pričakuje od nas in od usode nobenega prizanašanja in nič sočutja: to, otroška odkritost, nesovražni odnos do vsega in duhovita bistrina, so njegov čar. V pogledu morale je slaboumen, ne pa zloben in drugih ne sovraži bolj, kot jih spoštuje. Brezbrižen je glede svojega življenja in smrti, zato pa nas dolgo in z vso resnobo poučuje, kako lepa je moralna zavzetost. Patricio moralno vzgaja z zgodbo zaljubljenega avtobusnega sprevodnika, ki je ukradel veliko vsoto denarja, se delal milijonarja, vzdrževal svojo ljubljeno v velikem stilu, dokler mu ni denar pošel in se nato spovedal — njej. Nekaj mesecev pozneje so ju aretirali pri vlomu. Ona je stala zanj na straži. »To se mi zdi lepo,« pravi Michel.

Michel je ubil policaja, ker bi zgubil Patricio, če bi moral v ječo; in Patricia ga je ovadila, da bi se prepričala o tem, ali bi ji bilo hudo, ko bi ga zgubila. Njegov zločin je izvirал iz neomajne ljubezni, njen iz neodločnosti. Na koncu filma privzame Patricia kretnjo s palcem na ustih, kretnjo, s katero je Michel označeval svoj dvom, svoj cinizem in ledeno tesnobo.

Za vsem tem pa tiči bolj vznemirljiva tema. Ko drsi po avtostradi v ukradenem avtomobilu, Michel poje »P-pa-pa-Patricia«; s tem pač čisto jasno nakaže svoj motiv. Patricia je na kratko postrizena karieristka, precej nesentimentalna in moška, poljubilja prijazne fante, ki bi ji nemara lahko preskrbeli službo in videti je najbolj zainteresirana, sproščena in najsvobodnejše ona sama, ko sprašuje znanega pisatelja (Jeana-Pierra Melvilla) o boju spolov in si zapisuje njegove odgovore s smešno resnobo prizadevnega študenta. Toda Patricia si želi vodstva — mnenj, pravil, morale. Za njeno čilo ameriško logiko je popolna čustvena negotovost. Plaha je in poskuša. Po eni plati bi hotela, da bi bil Michel, kar se tiče nje, starinsko romantičen. »Michel, reci mi kaj prijaznega ... rada bi, da bi me ljubil kot Romeo in Julija ... Romeo brez Julije ni mogel živeti.« Hotela bi, da bi jo potreboval, da bi bil od nje odvisen, se pravi, da bi se odrekel svoje svobode. Veliko njunih besednih pričkanj se tiče njene potrebe po predanosti, njegove po svobodi. Ko jo Michel vpraša, s koliko moškimi je spala, odvrne Patricia: »Oh, ni jih bilo posebno veliko.« V njeni plahosti pri priči opazimo zmeden kompromis med njeno buržoazno zadrego, da jih je bilo **toliko** in njeno moderno, emancipirano zadrego, da jih je bilo tako

malo. Tako zmedena je, tako po vrhu brezčutna, da samo mimogrede omeni, da je nemara noseča in si ne upa zavzeti do tega ne takega ne drugačnega stališča. Prav tako je zmedena, ko gre za vprašanje lojalnosti ali legalnosti in si izbere izdajstvo, ki ni ne eno ne drugo. V besedah umirajočega Michela »Kakšna neumna ukana«, ne sliši jeze, pač pa točen opis svojega ravnanja.

Pa je izdajalec tudi Michel. Patricia citira Faulknerjev izrek »Med bolečino in Ničem bi si izbral bolečino«. On pa odvrne: »Bolečina je kompromis. Jaz sem za vse ali nič.« Nemara misli samo, da se hoče otresti krivde in nekoristnega kesanja. Patricia odkrije, da je poročen, in je užaljena, ker ji ni tega nikoli omenil. Razloži ji: »Ja — zapustila me je — ali pa sem jaz zapustil njo — pozabil sem že, kako je bilo.« Toda njegova predanost svobodi—brez—obžalovanja predpostavlja prav tako kot njena zmedenost svobodo od svojih lastnih občutkov, to pa je tudi izdaja. Ker mu je to, da se osvobodi svojih občutkov, važnejše kot pa občutki sami, je mazohist in mučenec, se pravi egoističen dolgočasnež. V mizansceni streljanja policaja ima pištola v bližnjem posnetku masivno fizično realnost, ki je Michel, ko v daljnem posnetku beži prek polja, nima. Patricia je o Michelovi nerealnosti popolnoma prepričana: ko ji grozi, da jo bo zadavil, če se ne bo nasmehnila, ko bo naštel do deset, se pač nasmehe. Če je Patricia zmedena, je nemara zmedena, ker je zmeden on — ker se Michel, ko brani pred njo svojo svobodo, dejansko brani svoje ljubezni in je ne ljubi, temveč beži pred njo. Noče občutiti trpljenja, pa se vendarle brani pokloniti sebe.

Dolgo in napeto gleda fotografijo Humphreya Bogarta pred nekim kinom, ve pa, da svojemu idolu ni enak. In zakaj je Bogie več, če ne zavoljo gub v obraz, ki izdajajo izkušnje, skrbi, poraze, kompromise, trpljenje?

Torej je nekaj porogljivega v drhtenju rjuh, pod katere se skrijeta, da bi se ljubila. Radio je ravnokar oznanil »sinhronizacijo naših omrežij« — tako temu seveda lahko rečemo, veliko drugače pa ne, ker gre v resnici samo za to, za prekooceansko uskladitev dveh živčnih sistemov. Noben si ne upa pognati v drugem čustvene korenine. Njemu manjka oboje, trpljenje in predanost; pravzaprav je že od prvega prizora dalje mrtev, tedaj, ko se obrne h gledalcu in pripomni: »Oui, je suis un con.«

Koliko več trpljenja, vitalnosti, velikodušnosti najdemo v prav tako zbegani mulatski družini v **Sencah** (Shadows)! Junaki obeh filmov so posebneži: toda rečemo lahko, da se te vrste »ekscentričnosti« na svetu množe. Kot nas opominjata filma **Zlomljeni cvetovi** in **Nekaj divjega**, vsebujejo erotični nagoni veliko krutosti in nasilja in libertinstvo postane naivno, ko skuša vzdigniti erotiko nad moralne odnose. Prav dvoličnost erotike terja krepko, pritrjujočo, pozitivno kulturo. V zmedenem svetu postane veliko ljudi podobnih Michelu in Patricii, zbeganih in neodločnih. Obup si rajši nadene obraz apatije, zdolgočasnosti, kot pa samopašnega nasilja (ki se ga boje buržoazni moralisti) — nemara zato, ker dandanes družba posameznika tako močno vklešči, da je zanj laže se prazno prilagoditi kot se upreti. Zato štejemo Michele, Arthurje Seatove in Jimmyje Porterje za junake, pa naj so še tako negativni. V Ameriki je drugače; v Evropi pa je huligansko nasilje predvsem proletarski protisunek proti duhovno — in erotično — negativni kulturi, medtem ko nagibajo mladi člani buržoazije k nekoliko nadutemu sprejemanju dolgočasje, ki je nujen sestavni del promiskuitete brez strasti.

Chabrolove **Dobre ženske** (Les bonnes femmes) so slabo narejen film in režiser ne ve kratko malo ničesar o mentaliteti prodajalk, okoli katere se film vrti; je pa edinstven poskus evocirati duhovno topost, vsakdanjo trivialnost, ki polagoma oklesti svoje žrtve do tega, da niso nič drugega več kot skupek navad, muh in obsedenosti. Nestanovitni ritem filma in njegovi ploski sivi posnetki — čisto drugačni kot je gladki lesket Chabrolovih **Bratrancev** (Les Cousins) — nam priključijo dolgočasje, ki je neprestano na robu histerije. Vse štiri junakinje filma, prodajalke v trgovini z električnimi predmeti, sanjajo o ljubezni. In kaj se zgodi? Bernardette Fafont **zgubi** umazan pretep, da bi ubranila zadnje cote svojega devištva pred dvema ogabnima slučajnima znancema. Lucile St. Simon se



Sophia Loren v filmu **BOCCACCIO 70**



Françoise Arnoul v filmu **VRAG IN DESET ZAPOVEDI** (*Le Diable et les dix commandements*, 1962) Julieta Duviviera

Natalie Wood in Warren Beatty v filmu **RAZKOŠJE V TRAVI** (*Splendour in the Grass*, 1961) Elie Kazana



skuša zaman prepričati, da njeno poroko z bogatim snobom, ki ga ne mara, opravičuje njegova blazna ljubezen do nje — dejansko njega predvsem skrbi, da se njeno plebejsko vedenje ne bi zamerilo njegovim staršem. Stéphane Audran namiguje na sladostrastno skrivnost; izkaže se, da si natika lasuljo in poje namiguške italijanske ljubezenske pesmi v nekem tingel-tanglu. In Clotilde Joano zares verjame v romantično ljubezen na prvi pogled in se zaplete z nekim seksualnim manijakom, ki jo v gozdu zadavi.

Isto lasuljo srečamo znova v **Avanturi** (*L'Avventura*); zdaj se poigrava z njo Monica Vitti — prav kot se téma davljenja povrne v film **Moderato cantabile**, kjer si Jeanne Moreau želi, da bi jo njena ljubezen — na — prvi — pogled, Belmondo, zadavil. Nasilje samo je komaj kaj bolj nasilno kot živa smrt zaradi dolgočasje, v kateri ne najdejo strasti ne duška ne predaje. Promiskuiteta ne pomeni rešitve; »žalostna resnica namreč je, da pomeni spolno občevanje lahko vse ali pa nič — pač odvisno od tega, kako so z njim povezana čustva in katera čustva so pri njem zaustavili.«

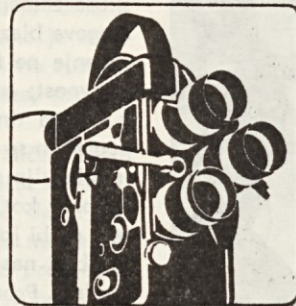
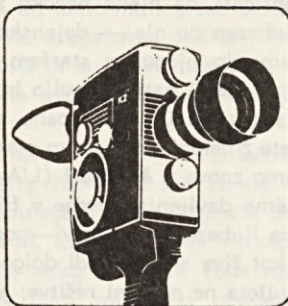
Pogosto je promiskuiteta zgolj poskus pobegniti ničevosti življenja in ni toliko posledica divjosti kot kombinacije brezbriznosti in obupa. Ključ do malobrižnih, pa obsedenih ljubljensk v filmu **Notte brava** Maura Bologninija je dejstvo, da iščejo brezposelni huligani v seksualnih zmagah samo olajšanje pred svojim pomanjkljivim samospoštovanjem. Mladi levi so, za katere ima italijanska družba malo služb in nobenih idealov, ki ne bi bili ali asketski ali pa kramarski. Seksualna srečanja v tem nenavadnem filmu so poetična; izžarevajo pa skrajno utrujenost in jalovost, ki te globoko potre.

STARA IN NOVA ROMANTIKA

Drug italijanski film, Fellinijevo **Sladko življenje** (*La dolce vita*) je veličasten bas-relief idealov in budnih sanj nekega razdobja — hedonizma brez korenin, senzacionalizirane religije, duhovnega domotožja in erotike, ki je hrupna in obsedena prav zato, ker ima tako malo korenin v srcu.

Felliniju so očitali, da ni analiziral družbenega ozadja »sladkega življenja« in seksualnega vztrajanja pri »pop« kulturi. Toda obojno analizo je podal v poprejšnjih filmih: v **Lučih varietéja** (*Luci di vairete*) s posnetki varietetskimi gledalci, stisnjenih tesno drug k drugemu, s potrpežljivim, brezupnim hrepenenjem v ostrih kmečkih obrazih; v **I Vitelloni** z lenobnimi malomestnimi mladci, ki postopajo po trgih in kavarnicah prav podobno kot filmske zvezde v **Sladkem življenju** po Rimu; v **Cesti** (*La strada*), kjer da tršata, neutrudna vdova, ki po treh dneh brez spanja še ne sede, da bi vsaj v miru pojedla kosilo, Zampanu obleko svojega prvega moža kot plačilo za njegovo fizično ljubezen. Daje pa jo tudi v **Sladkem življenju** z likom Marcellovega očeta, provincialnega zapeljivca, ki se pri svoji družini ni nikoli dobro počutil in mu prija malce »sladkega življenja« **en passant** — kako podoben je rabelaisovskemu očetu v **Lepem Antoniu!** Zanj poskrbe fašistični aristokrati v graščini vključno s staro gospo, ki na poti k maši v svoji privatni kapeli robanti zavoljo naraščajočih cen; poskrbi občinstvo, ki je — čeprav samo v namigih — povsod pričujoče in terja od bolesto vznemirjenih reporterjev, da napolnijo svoje škandalne stolpce in množico, ki je lačna čudežev (kaj drugega pa je čudež, kot škandal?); poskrbi sam gledalec, ko se sprašuje: »Kaj nisem šel gledat **Sladkega življenja** čisto potihem tudi zato, ker sem se vesilil, da bom videl nekaj umetniško izraženih orgij — ali pa to pošteno lahko zanikam?« Navsezadnje je bržčas kar precej ljudi, ki bi z veseljem žrtvovali deset let svojega za leto dni »sladkega življenja ali celo samo za čudovit mesec dni à la Marcello, če bi te v njem ljubila Yvonne Furneaux, zapeljala Anouk in bi lahko jahal gole blondinke na razkošnih zabavah ... pa tako dalje. To je povsem častivredno literarno stališče: Faust in Balzacovi junaki so sklepali podobne kupčije.

festivali



cannes 70

festival se je postuliral

matjaž zajec



V italijanskem filmu **PREISKAVA DRŽAVLJANA**, KI JE NAD VSAKIM SUMOM režiserja Elia Petrija je igrala glavno vlogo Florinda Bolkan

V zadnjih letih, ko domala vsi mednarodni festivali doživljajo odločno krizo — tako konceptualno, politično kot tudi organizacijsko — se je mednarodni filmski festival v Cannesu po krizi pred tremi leti, ko so ga leve sile razbile in sedem dni pred koncem nasilno zaključile, znova utrdil in zasedel enako pomembno mesto, kot ga je imel poprej. Nekako razumljivo je, da so nemiri najprej pretresli filmsko manifestacijo, ki je pod odločilnim vplivom močnega filmskega kapitala, nekoliko presenetljivo pa je, da je vodstvo canneskega festivala tako hitro našlo tisto srednjo pot, ki ustreza tako filmskemu kapitalu kot tudi levičarjem.

Zanimivo je tudi, da rešitve niso bile tako enostavne za nekatere druge festivale, za beneškega in pesarskega na primer, enako težko se bo iz težav izmotal berlinski festival. Gre torej za nekakšno vsesplošno krizo festivalov kot institucije, ki jo je sodobni film prerasel in sta zanjo izgubila zanimanje tako filmski kapital kot tudi filmski ustvarjalci.

Canneski festival pa je obstal na račun prebrisanega kompromisa. Zadoščeno je bilo predvsem zahtevam kapitala, ki je previdno pripeljal festival v stari tir, »radikalnim levičarjem« so dovolili govoriti, gledati svoje filme, pisati proglose in napadati »buržoazni film« — tisti, ki je lahko tako aktiven, pač nima časa, da bi pozorno opazoval, kaj se dogaja tik ob njem. In tako so se letos mlade in progresivne sile zbrale na strehi festivalske palače, kjer so prirejali progresivne razgovore in protestne shode, medtem ko so nekaj nadstropij pod njimi predvajali komercializirane filme polne nasilja in seksa. V veliki festivalski dvorani pa smo gledali filme podobne tistim izpred nekaj let.

Žal moramo pritrditi zajedljivemu kronistu revije Cinema, ki je v kroniki zapisal, da je edina posledica nemirov na canneskem festivalu ustanovitev mednarodnega sveta festivala. Po vsem tem sodeč je vrednost tako imenovanih revolucionarnih posegov v sodobna filmska gibanja zelo dvomljiva. Poglejmo samo, kaj danes snemajo nosilci revolucionarnih gesel — vsi po vrsti so se podredili zahtevam producentov in snemajo filme, za katere ne bi mogli trditi, da izhajajo iz njihove revolucionarne teorije. Za Jeana Luca Godarda, ki si je ostal menda edini zvest, pa skorajda vsi zatrjujejo, da je posebež, maoist ali celo anarhist.

Vse to seveda ne pomeni, da letošnji Cannes ni pokazal vrste izvrstnih filmov. Videli smo naravnost neverjetno število izrednih stvaritev velike umetniške moči in prepričljive prizadetosti ob vsem, kar se v svetu dogaja. Izkristalizirali sta se predvsem dve izrazitejši filmski usmeritvi — smer intimističnega in smer političnega filma. Medtem ko gre pri prvi za prikazovanje posledic, kot se kažejo pri posamezniku, gre pri drugi za prikazovanje vzrokov, družbenih odnosov in konfliktnih situacij. Žal so najboljši filmi ostali zunaj konkurence — prav škoda, da se ni Buñuelova Tristana ali Bergmanova Strast potegovala za festivalska priznanja. Festival bi postal plemenitejši.

Žirija se je odločila za **M.A.S.H.** ameriško vojaško-medicinsko komedijo, ki razen nekaterih parodičnih situacij in krvavega humora ne prinaša ničesar novega v naš odnos do vojne. Morda zaradi zgodovinske odmaknjenosti kaže vojno kot nekaj imaginarnega, kar komične situacije le še podčrtujejo. Brez dvoma komercialen film, tudi spretno narejen, toda vse prej kot primeren za Zlato palmo.

Z zelo medlimi filmi so se predstavili Francozi. Omembe je vreden le prvenec snemalca Raula Coutarda HOA-BINH, predvsem zaradi zelo nasprotujočih si mnenj. Coutard se je lotil izredno delikatne teme vojne v Vietnamu. Objektiven pristop je skušal doseči s tem, da pripoveduje o vojni preko dveh otrok, ki ju je vojna močno prizadela. Misel filma naj bi bila, da je konec koncev povsem vseeno, zakaj v neki vojni gre — žrtve so nesmiselne. Razumljivo je takšno stališče naletelo predvsem med levičarji na hud odpor. Sicer pa je film zelo medlo napravljen.

Med štirimi italijanskimi filmi veljata le dva. Petrijeva **Preiskava državljana, ki je nad vsakim sumom** in Scolova **Drama ljubosumja**. Prvi zavoljo udarnosti, moderne režije in izvrstne igre Giana Marie Volonteja in drugi zavoljo prisrčne zgodbe in odlične

igralske interpretacije Monice Vitti in Marcella Mastroiannija (za svojo igro je dobil nagrado).

Najboljši izbor filmov so tokrat imeli Američani. Poleg prvonagrajenega **M.A.S.H.** so predstavili še Hagmannov film **Jagode in kri**, Wadleighov **Woodstock** in Pollackov film **Konje ubijajo, mar ne?** Med angleškimi filmi pa je omembe vreden le Boormanov **Leo zadnji**. Omeniti je treba še predstavnika švedske Bargmanovo **Strast** in Gredejev prvenec **Harry Munter**. Iz vzhodnih držav pa so bili najbolj zanimivi filmi Wajdova **Pokrajina po bitki**, Galovi **Sokoli** in **Rajsko sadje** Vere Chytilove.

Toda vrnimo se k dvema usmeritvama letošnjega festivala v Cannesu oziroma k najbolj zanimivim filmom, ki so letošnji festival dvignili na relativno visoko raven. Pričnimo kar s Hagmannovim filmom **Jagode in kri**, ki prikazuje ameriške družbene razmere in neučinkovitost študentskega revolta, katerega reprezentanti nasilja — policija in nacionalna garda — v krvi zadušijo s tepežem, solzilcem in zapori. Film govori o vključevanju posameznika v protestno gibanje in o nemoči privatne družbe, da bi kakorkoli vplivala na odločitve državne administracije.

O približno enakem dvigu nad družbo govori tudi Petrijev film **Preiskava državljana, ki je nad vsakim sumom**. Preko zgodbe o shizofreničnem policijskem perfektu, ki zagreši umor, potem pa ga sam raziskuje, govori film o totalitaristični policiji, ki se je dvignila nad družbo, postala kontrolor javnega mnenja in političnih prepričanj.

Nekoliko bolj optimističen je Boormanov **Leo zadnji**, metaforična pripoved o ekscentričnem dediču, ki skuša s podedovanim denarjem spremeniti svet. To mu seveda ne uspe, uspe pa mu spremeniti ulico, v kateri živi — predmetno zaprtost odpre zunanji vplivom. In to je enako pomembno, saj posameznik pač ne more biti odrešenik sveta.

Enako metaforičen je tudi madžarski film **Sokoli** režiserja Istvana Gala. Zgodba o sokolarju, ki dresa sokole za državne potrebe, in njegovem obiskovalcu, je polna aktualnih političnih asociacij. Kot zadnji film iz te kategorije moram omeniti še triurni dokumentarec o reviji ameriških pevcev različnih usmeritev sodobne glasbe **Woodstock**. Film nam namreč na svojevrsten način razkriva mentaliteto določenega sloja mladih Američanov, njihovo samosvojo angažiranost in njihov nenavaden način protesta.

Če sklenemo o canneskih političnih filmih, neremo mimo ugotovitve, da so domala vsi omenjeni filmi kljub prikazovanju zelo konkretnih situacij



Poljska je na canneski festival poslala Wajdov film **POKRAJINA PO BITKI**; na sliki sta igralca Stanislaw Cetinska in Daniel Olbrychski.



Liv Ullman v Bergmanovem filmu **STRAST**



Prvi film ameriškega režiserja Sturta Hagmanna **JAGODE IN KRI** je vzbudil v Cannesu obilo pozornosti

dovolj splošni, da zadevajo tudi splošnejšo problematiko. To pa je prav gotovo napredek, saj ne gre več za konkretizirane politične agitke; namesto tega gre za prikazovanje splošnejših političnih stanj in problemov, ki so na takšen ali morda nekoliko modificiran način prisotni povsod.

Med filmi, ki govorijo o posamezniku, o njegovi intimi, ki zrcali širše družbene odnose, o zapletenem sistemu reagiranja in sprejemanja zunanjega sveta, moramo omeniti predvsem dva filma, ki pa sta ostala zunaj tekmovalnega programa. Gre za Buñuelovo **Tristano** in Bergmanovo **Strast**. Medtem ko govori Buñuel o metamorfozi, o boju dobrega in zla v človeku, ki je neprestano prisoten, o njegovem izidu pa odločajo dejavniki zunaj človeka, Bergman v **Strasti** dvomi o vseomogočnosti ljubezni, o njeni moči osvobajanja. Preko zgodbe o zrelem paru, ki se združi, ko je vsak preživel svojo osebno tragedijo, govori o stalni prisotnosti preteklosti, ki pogojuje sedanost, o tokovih podzavesti, ki onemogočajo racionalno sklepanje. Zanimivo je, da sta se oba mojstra sodobnega filma lotila močno slične problematike, sličen je celo prijem — vendar gre za dva različna filma, za dve različni mentaliteti. Iz Švedske je prišel še en zanimiv film, Gredejev **Harry Munter**. Pripoved o stiskah mladostnika, ki ga nadarjenost za elektrotehniko postavi pred vrsto dilem, med katerimi je odgovornost do staršev med največjimi, govori o zrelenju, o sposobnosti »biti sam svoj«, o gotovo najbolj odločilnem koraku v življenje.

Ustavimo se naposled še ob Wajdovem filmu **Pokrajina po bitki**, ki je, čeprav se dogaja v osvobojenem koncentracijskem taborišču, predvsem intimističen film. Wajda pripoveduje o strahu in negotovosti, o strahu pred svobodo, ki ponuja vrsto možnosti, hkrati pa tudi neurejenost in negotovost.

Po številu zanimivih in dobrih filmov je bil letošnji Cannes prav gotovo najbolj zanimiva mednarodna filmska manifestacija. Vse bi bilo prav, če bi bil le revija in ne tekmovalno filmskih dosežkov. V tekmah in še pred tekmo, pri selekciji filmov za festival, imajo interesi filmskega kapitala preveč odločilen vpliv. Hkrati pa v obfestivalnih manifestacijah, kot tudi v okviru komercialnih projekcij, festival ostaja v enakih okvirih, kot je bil pred leti. Drobtnice, ki jih je vodstvo festivala namenilo naprednim silam, so vse premajhne, da bi odločneje vplivale na profil canneskega festivala. Korak naprej potemtakem le ni bil storjen.

karlovi vari

kakovostni padec

miša grčar



Poljski film LUKNJA V ZEMLJI se je spoprijel z delikatno temo o intelektualcih zunaj civilizacije



Kljub naslovu YANKEE se ta švedski film oddaljuje od ameriškega življenja s pretresljivo pripovedjo o dekletu; zgodba bi se lahko dogajala v katerikoli deželi (na sliki Anita Ekström n Lars Green)

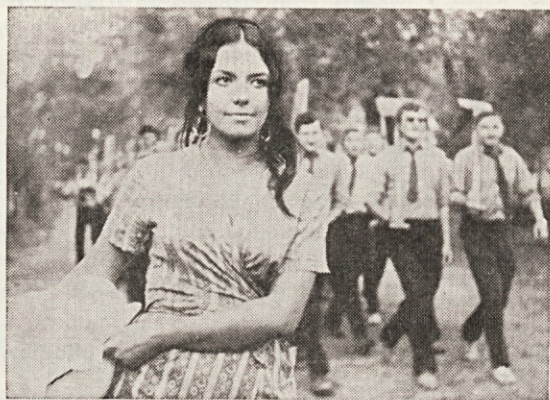
Težko je vedno pričakovati, da bi bili na številnih mednarodnih festivalih igranega filma kar vsi filmi v programu dobri. Nehvaležna je že vloga selekcijske komisije, različne okuse pa imajo tudi festivalski gostje in ocenjevalci. Vendar bi morali imeti tisti, ki pripravljajo program, in tisti, ki ga na festivalu spremljajo, vsaj v grobem podoben odnos do nacionalnih kinematografij, se pravi, voditi bi jih morala predvsem kakovost.

Takšnega razhajanja med okusom selektorjev na zadnjih Karlovih Varih in med reakcijami filmskih poznavalcev — kot gostov, že dolgo ni bilo. Potekla je že prva tretjina festivala (trajal je od 15. do 26. julija), ko še vedno ni bilo moč ničesar ugodno oceniti, se pohvalno izraziti ali se celo navdušiti. Redki filmski novinarji, ki so obiskali festival, so začeli že odhajati. Tu in tam pa se je vendarle pobilisnilo — malo že ob madžarskem filmu Ferenc Kòse **Sojenje** (madžarska enačica Matije Gubca — Györgyja Dòzse), vendar je pobilisku sledilo tudi razočaranje, ker Kòsa ni bil več tako izvirno domiseln kot doslej; potem spet pri italijanskem filmu Giuliana Montalda **Gott mit uns** pa še ob posameznih prizadevanjih.

Splošna podoba festivala je bila zelo mlačna, ne le zaradi vsesplošne nizke kakovosti, marveč tudi zaradi tega, ker je vsem izbranim filmom manjkalo udarnosti, polemike, satiričnih osti, kakršnekoli angažiranosti in podobnega, kar sicer pogosto odlikuje udeležence na mednarodnih festivalih. Temu je v največji meri vzrok sedanja družbenopolitična situacija na Češkoslovaškem, po drugi strani pa gre najbrž iskati razloge tudi v reakcijah na drugih festivalih, kjer so posamezne pomembne osebnosti hitro užaljene in delujejo prav nefilmsko paranoično, kadar v kakšnem filmu začutijo ost, uperjeno proti svoji deželi (npr. v Berlinu). Dejali bi, da je bil karlovarski festival konformen, če bi bili povsem gotovi, s čim se konformira. Prav gotovo je neke vrste konformnost v tem, da se dobesedno boji sprejeti filme, ki bi bili kakorkoli udarni — po vsebini ali obliki — in ki bi »utegnili užaliti« kakšno osebo, skupino ali nacijo. Pri tem spretnem (!?) manevriranju v zlati sredini pa so bili vseeno žalostni Kanadčani, ko so gledali film **Gott mit uns**, v katerem so bili njihovi rojaki kot vodje taborišča za nemške ujetnike v Holandiji tako klavirno popustljivi do egzaktnih in svojevoljnih nemških oficirjev, pa čeprav ujetnikov. Razburjali pa se niso.

Razburjenja je bilo več med filmskimi gosti, ki so bili prisiljeni gledati slabe filme, češkega in slovaškega, romunskega, izrazito slabega španskega, pre-

cej slabega argentinskega, ki ga je ustvaril sam Torre-Nilson, sentimentalno epopejo bajkalskemu jezeru, ki jo je zapel Sergej Gerasimov, vzhodnonemško koketiranje s sovjetskim prijateljstvom v filmu **Pot k Leninu** in tako naprej in tako naprej. Prijetno je presenetila Finska, saj s te dežele ne prihaja dosti filmov niti na festivale niti na komercialna platna. Toda presenečenje ni bilo zgolj v tem, da smo **videli** finski film, marveč, da smo bili zadovoljni z njim. Nam neznani režiser Erkki Kivikoski je režiral film **Brata**, zelo prijeten izsek iz življenja sodobne mladine, ki je po eni strani nekonformna, angažirana v socialnem dogajanju, po drugi pa jo tarejo prav take »malomeščanske« skrbi kot njihove starejše sodobnike, kadar gre za njihov življenski obstoj in uresničitev ambicij. Tudi mladi Švedi so presenetili. Film **Yankee** ni prišel iz nobenega velikega švedskega studia, marveč s Filmskega inštituta v Göteborgu, ustvarili pa so ga — razen režiserja — sami smrkavci (v ljubkem pomenu te besede). Filmska zgodba o dekletu, ki se ne more prilagoditi »normalnemu« okolju, spominja na **Joy, ubogo dekle** Kennetha Loacha. Prijeten in hkrati pretresljiv film. Zelo dober je bil tudi brazilski film **Gospodarji zemlje**, ki se vrača v pretekli boj za prestiž med posameznimi brazilskimi mogotci. Med lepo sprejete filme v uradnem programu je sodila tudi naša **Krvava bajka**.



LUKNJA V ZEMLJI pripoveduje predvsem o konfliktnih željah in ciljev med delavci na velikem poljskem gradbišču

Nekaj filmov v zadnji tretjini je ostalo nevidenih zaradi neugodnega termina (Pulja 1970). O teh pač ne moremo soditi. Toda prvi dve tretjini sta napravili več kot neugoden in celo mučen vtis. Mar res niso znali izbrati ničesar boljšega? Zakaj ni bilo nobenega kubanskega in ameriškega (ZDA) filma? Za slednje vemo le-to, da je kandidirala film **Češkoslovaška leta 1968** in ker že naslov pove vse — film pa je tudi dokumentarec — že vemo, zakaj ni bil izbran. Pa vendar sta bili Kuba in ZDA stalna karlovarska gosta, Brazilijo so pa iz nepojasnjenih vzrokov pomaknili iz uradnega programa v informativnega.

Poleg uradnega in informativnega programa je zavzemal posebno pomembno mesto program, ki je potekal pod naslovom Umetniški film v boju proti fašizmu in je bil posebna počastitev 25-letnice zmage nad fašizmom. Vanj so uvrstili filme iz številnih dežel, katerih težnja se je skladala s to usmeritvijo. Iz Jugoslavije smo izbrali **Velike in male** Vladimirja Pogačiča. Poseben program je bil namenjen tudi retrospektivi del velikega preminulega umetnika Jiržija Trnke. Sicer pa je bilo tako kot običajno še nekaj lahkotnih ter zanimivih filmov tudi v Letnem kinu (tu je bila v programu **Bitka na Neretvi**), potekal je pregled najnovejših češkoslovaških filmov, odvijal pa se je tudi filmski sejem.

Dela bi torej bilo dovolj — toda kaj, ko bi vse bolj ali manj ostalo pri sizifovskih prizadevanjih.



Vzhodnonemška filmska proizvodnja prinaša na karlovarski festival vedno filme, ki jo povezujejo s Sovjetsko zvezo. Tako tudi to pot s filmom **POT K LENINU**

kranj 70

žanr, mikaven le za avtorje?

Od 8. do 13. septembra je bil v Kranju že tretji mednarodni festival športnih in turističnih filmov, ki ga prireajo vsako drugo leto. Za domače razmere je najbolj razveseljiv podatek o letošnji kranjski prireditvi ta, da se je požrtvovalnemu mestu Kranju, ki je vse dotlej nosilo glavno breme festivalskih stroškov, letos kot pokrovitelj kulturne prireditve pridružilo združeno podjetje Iskra. Drug razveseljiv podatek govori o velikem številu prijavljenih filmov, ki je omogočilo dobro selektivno delo, o ponovnem sodelovanju francoskega ministrstva za mladino in šport, ki je tudi letos podelilo nagrado najboljšemu športnemu filmu, o pozornosti, ki jo tujina posveča tej prireditvi. Vsem tem podatkom nasproti pa moramo zapisati tudi porazen podatek o neodmevnosti festivala v najožjih in širših domačih krogih: festivalska dvorana kljub zanimivemu programu ni bila noben večer docela zasedena, prireditev je spremljalo izredno majhno število kritikov in novinarjev (čeprav so bila vabila razposlana vsem jugoslovanskim uredništvom), nič več zanimanja niso pokazale naše športne in turistične organizacije, ki na festival niso poslale svojih predstavnikov niti niso pokazale vneme, da bi vzpodbudile proizvodnjo filmov s svojega področja vsaj s simbolično nagrado.

Po kratkem orisu zunanjih okoliščin, v katerih je potekal letošnji kranjski festival, lahko pogledamo še v njegov program in tudi v njem poiščemo, ne da bi se posebej trudili, nova nasprotja.

Tu mislim predvsem na nesorazmerje med obema zvrstema, ki jima je festival namenjen. Kvalitativno in številčno so prevladovali filmi o športu. Turističnih filmov je bilo malo, najmanj je bilo dobrih turističnih filmov, tako da je morala žirija nazadnje nagraditi najbolj solidno, nikakor pa ne zares vrhunsko delo.

Po drugi strani pa je tudi letošnji festival s svojimi najboljšimi deli dal dokaze, da je mogoče na filmskem platnu zelo domiselno in mikavno združiti obe zvrsti, med katerima pravzaprav na področju rekreacije ni meje, temveč se živahno prepletata. Žal pa kaže, da je vsaj pri nas športni in turistični film zvrst, ki je mikavna predvsem za avtorje in manj za gledalce.

Jugoslovanski delež je bil domala enakovreden mednarodnemu, čeprav niti s tehnične niti z režijske

plati ni dosegel njegovih najboljših predstavnikov. Za najboljši domači dosežek lahko štejemo Ring Miče Miloševića, osebno impresijo o boksu, dobro posneto in montirano tako, da dobiva film pospešen ritem. Miloševićev filmski vtis boksu kot športu ni naklonjen, izzveni v kritično svarilo pred njegovo grobstvo. Lepo sta se uveljavila v mednarodni konkurenci tudi oba debutanta iz letošnjega Beograda, ki sta posnela filma o nogometu in njegovi publiki. Tibor Moldvai s filmom Resnica in Nikola Babić s filmom Vox populi. Gledalci (to pot jih je bilo veliko, saj je prvi večer festivala prenašala ljubljanska TV) so naklonjeno sprejeli Kavčičev filmski turistični zapis Obiščite Slovenijo. Na festivalu smo pričakali tudi premiero Pogačnikovega filma o svetovnem košarkarskem prvenstvu v Ljubljani. Zlati fantje so ostali na ravni dostojne reportaže, a v senci filmov o tem športu, kakršne smo v Kranju gledali na prejšnjih festivalih.

V mednarodni filmski ponudbi sta se uveljavila zlasti francoski in avstralski izbor, ki sta dala tudi vrsto nagrajenih filmov. Med najboljše filme, kar smo jih v Kranju gledali, lahko prištejemo Športna medicina, Slog prvakov (oba Avstralija), Študija v enaindvajsetih točkah (Kanada), Jadranje (Danska), Anatomija gibanja, Calanques, Marseille en Provence (vsi Francija), Beg (tako so v katalogu napačno prevedli poljski Tek), seveda pa tudi naš Ring. Ob teh filmih so se razvrstili še številnejši naslovi zelo korektnih, zanimivih, dobro posnetih in filmsko občutenih del, ki so dopolnjevala program. Lahko rečemo, da dolgočasnih in zgrešenih filmov v Kranju skoraj ni bilo. To pa je za festival kratkih filmov še kar najvišja pohvala.

Dober vtis so seveda podkrepili še filmi, predvajani le v informacijo. Resnično navdušenje je izzval nizozemski film Let nad Dansko ne le zaradi svoje vrhunske tehnične obdelave, temveč tudi zaradi smotrnosti in okusa, s katerima je bilo sestavljeno to mikavno turistično vabilo. Bolj vsebinsko kot filmsko izrazno zanimiv je bil tudi celovečerni dokumentarni zapis o mehiških olimpijskih igrah; »olimpijski film« je po japonskem vzponu spet zdrsnil v reportersko pripoved, ki se podreja snovi, ne da bi ji iz svoje filmske vsebine lahko kaj pripisovala.

STANKA GODNIČ



Prizor iz filma CONCERTO GIMNASTICO Mića Miloševića

boks

misli ob gledanju filma mića mилоševića ring

neva mužič

Beseda, ki jo razumejo povsod, v možgane se takoj prikrade ring, vidiš dva, ki se neusmiljeno obkladata, dokler sodnik ne dvigne zmagovalčeve roke, saj velikokrat je tudi boljši tako zdelan, da je ne bi mogel dvigniti sam, v ušesih ti doni gong kot kakšna zla usoda, ki oznanja začetek in konec runde, tekme, časa, vsega, ljudje pa kričijo kot podivjane živali, usekaj ga že enkrat na gobec, sodnik pa binglja s svojo roko . . . sedem, osem, devet, deset, konec in ljudje hočejo še, še, še, adijo civilizacija, vsi obrazi so podobni razjarjenemu krvoločnemu tigru z odprtim gobcem, ki hoče mesa, krvi, smrti, boksar pa tolče kot norec, ves podivjan in zasopel tja v tisto žogo, ki jo mora vedno zadeti, kakorkoli se odbije, pa čeprav je okrogla, tudi obraz je okrogel, le dajmo, leva, desna, leva, desna, leva, še leva, desna, noge pa stalno v gibanju, naprej, nazaj, naprej, še naprej, naprej, tuš udarcev, trener pa, usekaj ga vendar v levo arkado, saj vidiš, da ima že čisto razbito, le daj, daj, daj, na koncu pa prijateljski stisk, saj ni šlo zares, saj to je le šport, merjenje moči, sposobnosti, zvitosti, vzdržljivosti, koncentracije, prijateljska srečanja, da, oni zadnjič je umrl, res dve uri po tekmi, naš klub je boljši, boljši je, da veš, jaz sem boljši, jaz sem najboljši, boš že videl, kako te bom zdelal, ti usrane, s knock outom v prvi rundi, drugič, na prijateljskem dvojboju, boš že videl, pobil te bom, da, pa tisti hudič

menežerski, 80 procentov hoče, da, to je pošten šport, amaterski šport, nič umazanega, čista igra, kdor je boljši, zmaga, koliko so le dali sodnikom?, celo gangstersko mrežo ima za sabo, kdo ga bo pa premagal, da, šport je poštena igra, lepa stvar, krepilo in duha, boks pa je sploh nekaj posebnega, ta lepa kruta igra je prispodoba življenjskega boksa, večne borbe, kratkotrajne zmage in blišča, mnogih porazov, krutosti, ljudje se vidijo v ringu kot večne zmagovalce, saj v ringu vendo kdo zmaga, bedne iluzije, poraženi so jim uteha, tudi drugi so reveži, da, ring je sanja in stvarnost hkrati, tako je podoben človeškimi sanjam in kruti resničnosti, zato ga toliko filmskih režiserjev uporablja kot simbol, kot metaforo, a zakaj ta kruti boj?, zakaj toliko udarcev, saj to vendar ni človeško in vsi tako želimo biti ljudje!

To je veliki vprašaj Miloševićevega filma, z odličnim režijskim konceptom, razgibano kamero, izdelano in zaključeno idejo, ki jo poudarja izvrstna montaža, film, ki deluje na gledalca kot normalni imperativ, film, ki prikazuje ustvarjalca ne le kot umetnika, ampak tudi človeka, ki bi rad gledalcu nekaj povedal, mu dal misliti pa čeprav ob športnem filmu o boksu ali pa prav zato, Mića Milošević je prvo nagrado za režijo na Kranjskem festivalu ne le upravičeno, ampak nepreklicno zaslužil.

zadnja oaza viteštva

»Zanimalo me je nekaj drugega: koncentracija posameznega športnika v spopadu s samim seboj, v izzivu s fizičnimi, psihološkimi in intelektualnimi možnostmi človeka kot človeka — v tem sem videl šport kot zadnjo oazo viteštva v današnjem svetu...«

**razgovor
z jugoslovanskim režiserjem
športnih filmov
mićom miloševićem
ob robu
III. mednarodnega festivala
športnih in turističnih
filmov
v kranju**

**za ekran vodil razgovor
jože perko**

EKRAN: V Jugoslaviji, pa tudi zunaj njenih meja ste znani kot avtor-specialist za športne filme, s katerimi ste želi visoka priznanja pri nas in v tujini. Povejte, prosim, kaj vas je nagnilo k temu, da ste začeli snemati filme s športno tematiko?

MILOŠEVIĆ: Priznati moram, da me je vodila do te odločitve predvsem ljubezen do filmskega medija, ki je nadvse zanimiv in sugestiven. Uporablja namreč primarni izrazni sredstvi, kot sta slika in zvok oz. šum (tu mislim predvsem na filme o športu). Po drugi strani pa sem se pred tem sam ukvarjal s filmom kot kritik, s kritiko se ukvarjam še danes, vendar je to sedaj sekundarno področje mojega dela. Istočasno me je k odločitvi — postati režiser športnih filmov, privedla — kar je osnovno in bolj naravno — ljubezen do športa. Lahko rečem, da sem strasten opazovalec, spremljevalec, čeprav ne akter, športnih dogajanj.

Ko sem svoj čas opazoval Cerarja v njegovih največjih podvigih in afirmaciji, bilo je to, mislim, ob dvoboju Jugoslavija : SZ v Beogradu pred sedmimi, osmimi leti, sem bil dobesedno očaran, očaran spričo lepote, elegancie in hkrati spričo neke nenavadne impresivnosti in izraznosti ne le Cerarja, temveč vseh telovadcev, ki so se prebili v sam svetovni vrh.

Začel sem nagovarjati druge režiserje dokumentariste, da bi posneli film o Cerarju, imeli smo namreč le enega avtentičnega šampiona. Prišel pa sem do spoznanja, da tega ne bo nihče storil; vsi so na neki ignorantski način to uresničitev zvrčali name, tako da sem se odločil sam posneti film o našem največjem športniku. Posnel sem ga, film je uspel, vseh je bil vsem, publiki in strokovnjakom, no in potem, ko v nečem človek uspe, ga uspeh spremlja in opaja, da še bolj samozavestno nadaljuje svojo pot.

Moj naslednji film pravzaprav ni bil športni, šlo je za neko socialno temo, za problem nepismenih delavcev, ki se uče pisati. Za tem je prišel spet športni: to je bil film DIRKA, ki je obravnaval vzpon kolesarjev na Vršič v okviru dirke po Jugoslaviji. Uspel je, dobil nagrade doma in v tujini, dobro je bil prodan in že s tem sem bil tako rekoč »prisiljen« postati specialist za športne filme. Na preje je šlo spontano in nezadržno...

EKRAN: Zanima nas, ali je po vašem mnenju šport specifična atmosfera, specifična družbena situacija, skozi katero izpovedujete svojo resnico o človeku, njegovo motivacijo za preokupacijo športnika, ali pa je šport samo področje, okoliščina ter pred-

vsem športniški odnos posameznika v prestižnem smislu?

MILOŠEVIČ: Omenili ste dve ravni v zvezi s športnim filmom na splošno in seveda tudi z mojimi filmi. Mislim, da ti ravni obstajata, prisotni sta na spekulativnem teoretičnem nivoju in tu imate prav. Pravzaprav se stvarnosti dotikata in mnogokrat prepletata, saj končno druga drugo pogojujeta. V vsakem primeru, ko vam v športnem filmu uspe sintetizirati fenomenologijo določene športne panoge, določenega človeka v avtentični športni akciji, ustvarjate pravzaprav metaforo o človeku, seveda na osnovi neke konkretne situacije, stvarnosti. Istočasno je kreativni agens posameznega avtorja tudi v funkciji analitika posamezne športne osebnosti. Naloga filma, naloga izčrpnosti filmskega medija je, da avtor akcentira prav to metaforično stran filmske pripovedi.

Izkušnje so me privedle do spoznanja, da je šport v bistvu najbolj fotogeničen element, oziroma nosi v sebi avtentično filmsko dramo. Šport je sestavljen iz akcije in drame: akcija — to je že sinonim za šport, drama pa je imperativ dramaturške in formalne pogojenosti in se kaže v tem, ali bo posameznemu športniku uspelo zmagati, uspelo prenesti poraz (ali pa bo raje poiskal opravičljive razloge zanj), ali mu bo uspelo mobilizirati vse moči na poti do cilja. V odnosu simbioze pa sta akcija in drama tisti kategoriji, ki film postavljata na raven avtonomnega umetniškega medija. Seveda tu šport pojmuje kot specifično tematsko in idejno možnost umetniškega sporočila, ki jo še vedno navznoter in navzven hromi družbena indifirentnost s svojim zgolj atraktivnim dojemanjem in tretiranjem na ravni potrošniškega ideala ...

EKRAN: Ob vaših filmih gledalec dobi občutek, da športniški fenomen prerašča tekmovalno informativni in prestižni pristop k športu. Za vas je, tako se nam zdi, izključno važen človek. Ali tega človeka obravnavate kot bitje, ki se spopada z določenimi elementarnimi in psihološkimi zaprekami in je šport za vas tu samo metafora prostora, ki ga osmišljajo normirani selektivni procesi? Ali je vaša pozornost osredotočena k športniku kot bitju, zreduciranemu na nivo stroja, ki mu je cilj uveljaviti se v športni in širši javnosti, kompenzirati osebne ambicije, opredeliti se za neko poslanstvo, v katerem je po eni strani toliko odrekanja, a morda še več samoljublja na drugi?

MILOŠEVIČ: Na to vprašanje lahko odgovorim samo delno, čeprav je v resnici zelo zanimivo in

aktualno ... To drugo, glede kompenzacije osebnih ambicij, najbrž obstaja in to verjetno že s tem, ker je šport postal danes poklic, vir zaslužka, da ne rečem celo kopičenja materialnih dobrin (nogometiški). Po mojem je to povsem normalen pojav, kajti danes vrhunski šport zahteva »celega človeka«, po drugi strani pa je postal velika zabavna atrakcija in nič nimam proti, ne obtožujem profesionalnih športnikov, ne zahtevam, da bi bili amaterji, vse to bi bilo zelo licemerno ... S tem problemom se doslej v svojih filmih še nisem ukvarjal, to me enostavno ni preveč zanimalo, namreč da bi analiziral psihološke postopke posameznega profesionalca, iskal motive za njegove podvige. Zanimalo me je nekaj drugega: koncentracija posameznega športnika v spopadu s samim seboj, v izzivu s fizičnimi, psihološkimi in intelektualnimi možnostmi človeka kot človeka — v tem sem videval šport kot oazo viteštva v današnjem svetu. Šampion na primer na kolesu, drugi z namiznoteniškim loparjem v rokah — tretji — telovadec na orodju, to je človek sam s seboj, s svojim nasprotnikom, s štoparico, brez kakršne koli pomoči, ki bi bila pogojena s tehničnimi sredstvi. Zaradi tega je pričujoča romantična linija športnika in športa še vedno toliko razburljiva, da omamlja publiko, končno pa tudi mene kot režiserja.

EKRAN: Kako kot filmski avtor pojmuje filmski medij in kako se to pojmovanje ostvarja v filmskem kontekstu v vaših filmih?

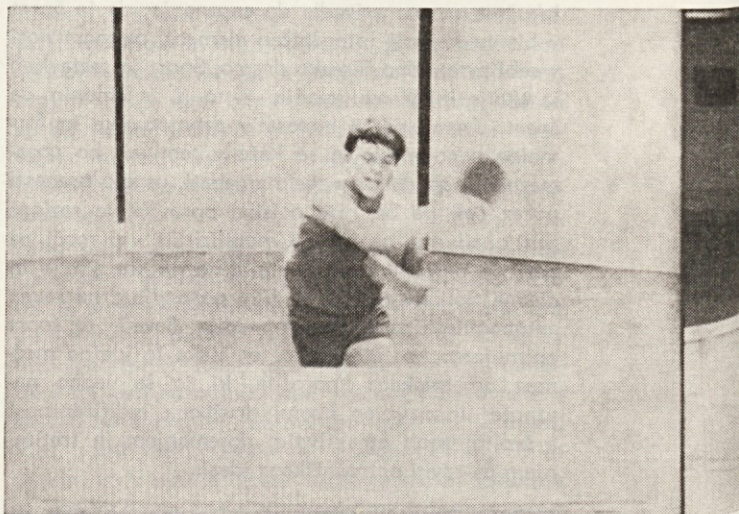
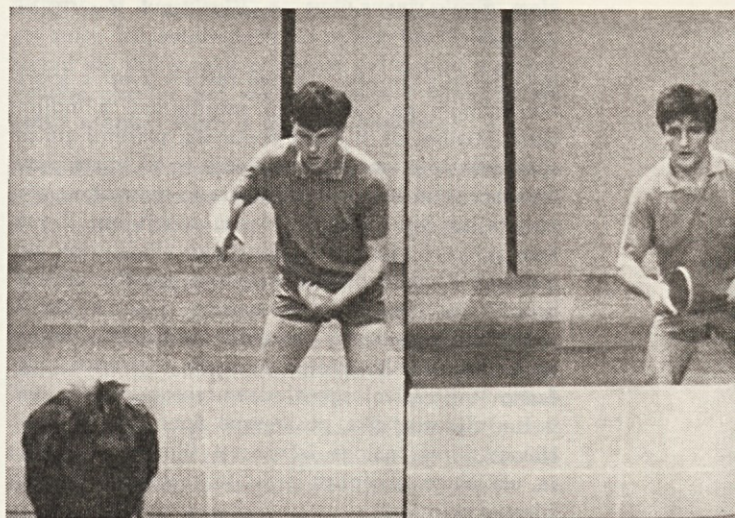
MILOŠEVIČ: Enostavno skušam skozi jezik posameznega filma opazovati in izraziti nekatere vsebinske, akcijske in fenomenološke strani posameznega športa. Ko sem snemal DIRKO, to je, kot sem že omenil, prikaz vzpona kolesarjev na Vršič, sem v tem filmu potenciral silni gigantski napor tekmovalcev, da bi za vsako ceno premagali famozne serpentine, ki se dvigajo v »nebo«, potem jekleno voljo, fanatizem, zdržati do konca, pa čeprav pri tem od utrujenosti padeš v nezavest. Ta situacija je zahtevala širšo obliko, bolj opisni kader, da je bil človek-kolesar v adekvatnem kontrapunktičnem odnosu do okolja, planin, strmine ...

Pravo nasprotje v izrazu, formi je terjal film HOKEJ, ki sem ga posnel na svetovnem prvenstvu v Ljubljani leta 1966. Tu je dogajanje koncentrirano na majhnem prostoru, ki je tako ves prežet od eksplozivnosti, žilavosti, od moškosti. Karakterističnost tega športa je torej zahtevala v mojem filmu drugačen jezik: krajši rez, večji plan, hitrejši ritem, eksplozivnejšo akcijo, no in vse to mi je narokovalo nov, drugačen stil.

Moj najnovejši film, s katerim sem sodeloval na III. mednarodnem festivalu športnih in turističnih filmov v Kranju in zanj dobil prvo nagrado za režijo, je RING in obravnava fenomenologijo boksa. Ne seveda z opisnim pristopom do te športne panoge niti ne z deskripcijo posameznega šampiona, posamezne borbe, meča. Boks prikazuje kot sintezo brutalnosti, agresije, vendar istočasno tudi poskuša odkrivati v njegovi surovi nepopustljivosti poetične substance, če lahko tako rečem, čeprav v strahotah boksa, ki jih ta šport nosi v sebi, mislim plemenito stran boksa, to lahko dosežejo le največji mojstri, pa še ti zelo redko. Tako je ta film terjal spet drugačen izraz, rekel bi pretvarjanje stvarnosti v neko transcendenco, v svet idej, ker samo na ta način lahko izzveni prava, žlahtna struna v instrumentu boksa kot boksa.

EKRAN: Ste tako rekoč pionir na področju športnega filma v naši kinematografiji, predvsem po vaši zaslugi športni film zavzema v jugoslovanskem filmskem prostoru določeno mesto. Kakšno?

MILOŠEVIĆ: Športni film v naši kinematografiji ne zavzema ne vem kako zavidanja vrednega mesta, upam si celo trditi, da ne zavzema nikakršnega mesta, čeprav sem sam in nekateri moji kolegi iz Zagreba, Ljubljane in Beograda posnel precej bogato zbirko uspešnih športnih filmov. Žal pa je športni film še vendar v senci drugih dokumentarnih filmskih tem, predvsem političnega filma, družbeno angažiranega filma, v senci družbenih »črnih tem,« ki so zelo popularne in v prioritetni poziciji za določene žirije, arbitražne komisije pri fondih, za posamezne kritike. Gre za to, da v tej tematiki spravite na svetlo s pomočjo filma neko defektno socialno situacijo, neko družbeno zlo, neko krivico in da avtomatično, čeprav je to izraženo z opisnim, nevtralnimi, nefilmskim jezikom, dosežete absolutno prioriteto pred, četudi bleščečim, športnim filmom. Sicer se situacija spreminja; drugod v svetu hitreje, pri nas tradicionalno počasneje. Spreminja se iz preprostega razloga, ker športni film govori univerzalen jezik, enako razumljiv na vseh ravneh in področjih in ker športni film sam absorbira to lastnost. Mogoče ga je prikazati od Japonske do Južne Amerike, delavcu in intelektualcu in je enako razumljiv in komunikativen, ni bojazni, da bi ga obtoževali hermetizma (kot to lahko trdimo za nekatere druge



Športni film v naši kinematografiji ne zavzema ne vem kako zavidanja vrednega mesta, upam si celo trditi, da ne zavzema nikakršnega mesta, čeprav sem sam in nekateri moji kolegi iz Zagreba, Ljubljane in Beograda posnel precej bogato zbirko uspešnih športnih filmov. Žal pa je športni film še vendar v senci drugih dokumentarnih filmskih tem, predvsem političnega filma, družbeno angažiranega filma, v senci družbenih »črnih tem,« ki so zelo popularne in v prioritetni poziciji za določene žirije, arbitražne komisije pri fondih, za posamezne kritike. Gre za to, da v tej tematiki spravite na svetlo s pomočjo filma neko defektno socialno situacijo, neko družbeno zlo, neko krivico in da avtomatično, čeprav je to izraženo z opisnim, nevtralnimi, nefilmskim jezikom, dosežete absolutno prioriteto pred, četudi bleščečim, športnim filmom. Sicer se situacija spreminja; drugod v svetu hitreje, pri nas tradicionalno počasneje. Spreminja se iz preprostega razloga, ker športni film govori univerzalen jezik, enako razumljiv na vseh ravneh in področjih in ker športni film sam absorbira to lastnost. Mogoče ga je prikazati od Japonske do Južne Amerike, delavcu in intelektualcu in je enako razumljiv in komunikativen, ni bojazni, da bi ga obtoževali hermetizma (kot to lahko trdimo za nekatere druge

Zlati Triglav je na kranjskem festivalu športnih in turističnih filmov dobil kanadski film ETUDA V 21 TOČKAH režiserja Jacquesa Bobeta.

zvrsti). Sam šport je danes dobesedno obsedel sodobnega človeka in tako postaja pravzaprav integralni del njega samega in njegovih problemov.

Čeprav sem vedno iskal in še danes iščem neki nov stil, način v smislu oblikovanja neke nove variante modernega športnega filma, so moji filmi na začetku delovali zelo atraktivno; vendar gre v bistvu za nekaj drugega — za preraščanje reportažne obdelave v filmskem kontekstu in za deziluzacijo himničnih in heroističnih zapisov v idejnem navdihu. K temu težijo vsi resnejši avtorji na tem področju, posebno v filmsko razvitejših deželah, kajti športni film zahteva visoko in popolno tehnično opremljenost, kilometre posnetega traku, mi pa vsega tega nimamo in so zato drugi že daleč pred nami... Za primer lahko navedem velikega japonskega režiserja Ičikavo, ki je posnel olimpijske igre v Tokiu; to je film, ki še danes deluje kot zares lepa, vzvišena, razburljiva himna človeku v njegovem športnem trenutku. To je dokaz, da je športni film lahko objekt visoke umetniške kreacije in da dandanes resnično ne bi smel več vzbujati pomislekov, ali le-ta pripada ravni in kategoriji najresnejšega umetniškega sporočila.

EKRAN: Pred nami je spet zanimiva športna manifestacija na najvišji ravni: svetovno prvenstvo v gimnastiki v Ljubljani. Ali boste na prizorišču prvenstva s svojo filmsko ekipo, se pravi: ali boste tu posneli material za vaš naslednji film? Zanimiva bi bila namreč primerjava, saj je bil vaš prvenec, to je film o Cerarju, tematsko usmerjen h gimnastiki, ki bi bila tako predmet vaših ustvarjalnih nagibov tudi v naslednjem filmu.

MILOŠEVIČ: Zelo rad bi, da bi se to uresničilo. Pravkar mi je uspelo storiti nekaj za realizacijo tega načrta: prepričati skušam tiste, ki mi v tem lahko pomagajo. To so seveda producenti, ljudje, ki filme financirajo. Torej to ne zavisi od mene in kolikor bi prišel v Ljubljano, bi posnel film, ki bi bil popolnoma drugačen od ostalih mojih filmov. To bi bil film zunaj mojega dosedanjega opusa, kajti svetovno prvenstvo bi posnel tako, da bi iz posnetega materiala napravil skoraj dolgometražni film, dolg približno šestdeset minut. Snemal bi v barvah, v filmu pa bi poskušal gimnastiko predstaviti na povsem nov način, vendar še ne morem reči, v kakšnem odnosu bi bil z mojim prvim filmom CONCERTO GIMNASTICO.

ob novem festivalu v kopru

france kosmač

Ob znanem in uveljavljenem folklornem festivalu je začel prireditelj Obalna turistična zveza letos, v enajstem letu svojega delovanja še s festivalom etnoloških filmov. »Name festivala,« tako pravi 3. člen Pravil, »je prikaz filmskih stvaritev na področju etnološkega filma tako v naši kot v tujih deželah«. Gre torej za mednarodno prireditve. In že prvo leto je sodelovalo na njej okrog 50 kratkih in srednjemetražnih filmov kakih desetih dežel. Seveda vsi ti filmi niso prišli v program, temveč jih je selekcijska komisija za tri tekmovalne večere izbrala skupno devetnajst.

Prvo nagrado je podelila žirija dvema filmoma: Selimovemu svetu režiserja Žarka Pešića in Trobentam iz Dragačeva režiserja Puriša Djordjevića. Prvi kaže šege in navade v šiptarski zadrugi, katere poglavar je najstarejši med brati, z imenom Se-

lim, v drugem pa spoznamo južno-šumadijski kraj Dragačevo in njegove neutrudne trobentarje pri vadbi in tekmovanju.

Drugo nagrado je prisodila žirija madžarskemu filmu Pustni obhodi v režiji Ane Rafay in Jancsa Lesterja. V filmu občudujemo maske, ples in običaje pri Srbih v okolici Mohača, v izvirni muzikalni spremljavi in v pristnem okolju.

Tretjo nagrado je prejel film Ti si kriv režiserja Zvoneta Sintiča. To je kratki barvni film, ki podaja v naraščajočem ritmu »laufarijo«, pustni običaj na Cerkljanskem.

Občinstvo je prisodilo svojo nagrado Metoda in Milke Badjura. Kolednikom. Ta film pomeni rekonstrukcijo že izginjajočega običaja koledniških obhodov s pesmimi in šalami, z divjo vožnjo na saneh in s kratkim običajem, v katerem vidimo, kako sklepajo zaroko med mladimi na kmečkem domu.

Poglejmo na kratko, kako je devetnajst tekmujočih filmov razdeljenih med seboj po tematiki.

Štirje med njimi obravnavajo različna tekmovanja: med voliči v hitrostni vožnji po zasilnem hipodromu med palmami na Javi, med ziljskimi konji in njihovimi jahači v tekmovanju, kdo bo prvi zbil s kola štebeh, ki menda simbolično predstavlja Turkovo glavo, med trobentarji v že omenjenem Dragačevem, med možmi, pravzaprav med ženskimi glasovi, ki odločajo o najboljšem možu nekje v Srbiji.

Pet je takih filmov, ki beležijo ljudske plesne na bolj ali manj stiliziran način seveda. Madžari so pokazali svoj čardaš (če ples pustnih šem izpustimo), Slovaki venček svojih ljudskih plesov, prav tako se s plesom oglašajo Indonezijci na Baliu, pa Japonci pa Poljaki pa Srbi in Slovenci. Skoraj v vsakem od filmov je nekaj plesnih elementov, toda v pretežni meri je posvečenih plesu, kot rečeno — pet filmov.

Trije filmi zajemajo predmetnost umetnostnega ali umetnoobrnega značaja; tako vidimo v ameriškem filmu muzej z eksponati kulture Majev, v srbskem filmu doživimo nastanek dragocene preproge, v slovenskem Ribničanu Urbanu pa občudujemo spretnost kmečkih rok pri pletenju mrež, pri spajanju obodov za rete, pri rezanju preprostega pa tudi zahtevnega jedilnega pribora, vse do zobotrebcev in seveda otroških igrac.

Pet je takih filmov, ki so posvečeni ljudskim običajem in posebnostim: srečamo zaobljubljene, to so dekleta, ki so jih starši zaradi pomanjkanja moških potomcev zaobljubili, da bodo do smrti opravljale nekatere moške dolžnosti v družini in se tudi nosile po fantovsko in po moško; to so prebivalci ene poslednjih zadrug med potomci Ilirij pod Prokletijami; to so Cigani s svojim običajem, po katerem si moški lahko vzame za tri do šest mesecev pod določenimi pogoji ženo na poskusno: to so že omenjeni gorenjski koledniki in primorski laufarji. **Poen film** je posvečen ljudskim shodom in semnjem ter pregledu ljudskih pesmi. Prvi je bil posnet v Banatu, drugi na Japonskem, v vseh pokrajinah te zanimive dežele. In kot se prepletajo posamezni tematski ciklusi, tako se tudi kvaliteta naštetih filmov giblje med dovršenostjo in pristnostjo tja do bolj ali manj srečne stilizacije in rekonstrukcije z ambicijami turistične propagande.

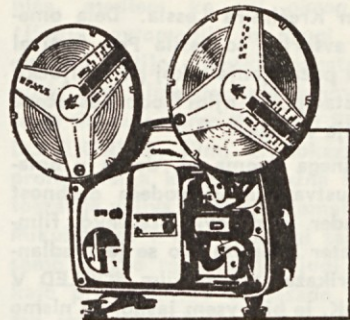
Prvi festival etnološkega filma v Kopru je pritegnil manj ljudi kot so morda prireditelji upravičeno smeli pričakovati. Morda pa tudi ne gre toliko za množičnost kot za določeno strukturo gledalcev. Nemara bi bilo prirediteljem še najbolj prav, ko bi pritegnili v prihodnje tako sestavo gledalcev, ki bi združila etnologe iz več dežel, filmske ustvarjalce sodelujočih dežel, med

domačo in tujo turistično publiko pa tiste plasti, ki jih umovanje in čustvovanje ob tako resnobno zastavljeni problematiki, kot jo izzivajo studiozno posneti in komentirani etnološki filmi, pritegne in osvoji. Nekateri glasovi se zavzemajo kljub specializiranosti festivala za množično udeležbo, ki bi jo bilo možno doseči tako, da bi hkrati posebne programe predvajali na prostem ob dobri informacijski službi in kratkih komentarjih.

Predvsem pa je treba v prihodnje računati s tem, da ljudje večinoma ne vedo, za kaj gre, ko preberejo hude besede FESTIVAL ETNOLOŠKEGA FILMA. Tudi besedi LJUDSKO IZROČILO najbrž ne bi povedali tistega, kar bi ljudi dovolj informiralo in pritegnilo. Najbrž bo treba pomisliti na rešitve, ki se bodo izogibale standardnemu, že obrabljenu, in poskušati z več metodami hkrati zadeti smisel tega festivala in zajeti primerno število občinstva. Morda ne bo pretežno ponavljati filmske večere na več mestih slovenske obale in tako dobesedno PRIBLIŽATI film gledalcem. Med predlogi je bil tudi tak, naj bi v prihodnje vsako leto vabili filme z določeno temo, ki bi zajemala ali delo ali ples ali običaje, vezane na določen datum. Da bi premaknili datum festivala spet iz drugih razlogov na poznopoletni, če ne posezonski čas. Prireditelje čaka torej dosti vprašanj, potrebnih in vrednih tehtnega razmisleka.

Med filme prihodnjih let bo kmalu nedvomno treba uvrstiti tudi filme o festivalih kot o običajih moderne dobe. Ko bi kdaj lahko opazovali po televiziji sami sebe na koprskem festivalu, bi ugotovili, da je med obiskovalci mnogo mladih. Tem mladim dajmo željo, da bi skoraj lahko uvrstili na koprski festival v filmski program tudi vojno — kot običaj, ki je izginil.

amaterski film šola klubi



peti medklubski festival amaterskega filma v pulju v znamenju 8 in 16 milimetrskega pogleda na svet

petar krelja

Kinoamaterska filmska dejavnost je bila pri nas že od nekdaj izredno cenjena ne samo zato, ker se v delih tistih, ki gledajo na svet z 8 ali 16 milimetrskim filmskim trakom, celo danes lahko najdejo najrazličnejša kreativna poigravanja, norosti in »brklarije« po celuloиду, torej take reči, ki jih v profesionalnem filmu največkrat primanjkuje, ampak tudi zavoljo tega, ker so prav iz vrst kinoamaterjev vzniknili mnoga pomembna in svetovno znana imena jugoslovanskega filma: spomnimo se samo Makavejeva, Rakonjca, Pavlovića in Petkovića (a na svoj način tudi Pansinija, Gotovca, Petka, Stasenka, Rakidjića, Zafranovića, Križnarja, Rozmana in mnogih drugih, ki se pripravljajo, da bodo 8 ali 16 milimetrski trak zamenjali s 35 milimetrskim). Takoj nam bo postalo jasno, kako fantastično velik delež v domačem filmu imajo tiste oblike ukvarjanja in premišljanja s filmsko kamero, ki se pričenjajo pri čisti, skoraj bi lahko rekli nori zaljubljenosti v magični filmski medij.

Peta Mala Pula, da uporabimo že običajen izraz za medklubski festival amaterskega filma v Pulju, je manifestacija, ki postaja iz leta v leto vse bolj natančna mera dviganja in upadanja filmsko-amaterske kreativne temperature pri nas, je žal podkrepila hipotezo

o oslabeledosti in nekakšnem pomanjkanju poguma amaterskega raziskovanja na področju oblike in izraza, podkrepila je trditev, da kvantiteta ne daje tudi vedno kvalitete: če to spremenljivo vzročno-posledično vezanost množine s celokupnimi končnimi rezultati preučujemo v kontekstu impozantnega števila 160 filmov, kolikor jih je letos prispelo v Pulj z jugoslovanskega področja, potem lahko opazimo tudi varianto, kjer multiplikacija amaterskega ustvarjanja, to je vrtoglavo povečanje števila filmov, posnetih na 8 ali 16 milimetrski trak, direktno ogroža pojavljanje tistih del, ki bi svoj ozki milimetrski pogled na svet lahko razširila s prostranejšo dimenzijo vizije.

In vendar so člani selekcijske komisije Petega festivala, do sebe mazohistično razpoloženi Fedor Hanžeković, Dušan Stojanović in avtor teh pričevanj kljub moči polpraznega celuloida, pretkanega v glavnem s skromnim ali pa nikakršnim znanjem abecede filmske pisave, medtem ko so z naravnost patološko vestnostjo gledali vsako minuto amaterskega celuloida, z olajšanjem in zadovoljstvom opazili tudi ustvarjalno prisotnost nekaterih avtorjev: dela veteranov amaterskega filma, to je dela Aleksandra Fjodorovića Stasenka, Tomislava Gotovca in Vladimirja Petka — in filme novih prišlekov Mire Miku-

Ijana in Krešimira Lessla. Dela omenjenih avtorjev so rešila Peti festival večnega pozabljenja takoj po zaključku manifestacije. In njim bodo posvečene naslednje vrstice.

Nikakršnega dvoma ni, da je v amaterski ustvarjalnosti vodeča osebnost Aleksander Fjodorovič Stasenko, filmski amater iz Splita. Ko se je predlanskim prikazal njegov film **POGLED V SOMRAK**, je bilo vsem jasno, da nismo dobili samo šolanega cineasta, ki sijajno uporablja tradicionalne rekvizite filmske oblike, ampak tudi nadarjenega avtorja, ki zna že znane elemente filmskega govora in izražanja razvrstiti v nove medsebojne kreativne kombinacije. V tem filmu je upodobil motiv umirajočega starca z izjemno subtilnostjo, z vizualno preciznostjo detajlov, s katerimi slika starčevo odisejajo vstajanja iz postelje, jemanja požirka zdravila in ponovnega težavnega leganja v posteljo — film je napolnil s smislom za atmosfero, prežeto s toplino pogleda na trudno starčevo telo. Letos smo dobili neke vrste nadaljevanje tega filma **TAKO NEKAKO UMIRA VEČERNI MRAK** (Otrpili tako umire suton). Avtorju se je posrečilo ustvariti neko posebno tesnobno razpoloženje v gledalcu z zaporednim prikazovanjem razsvetljenega okna v mraku, kvadrata, ozko metafizično povezanega s smrtjo, ki v sobi pravkar jemlje starcu poslednje trenutke življenja.

S konciznostjo nas je presenetil tudi film **VSI DNEVI KAKOR EDEN** (Svi dani kao jedan), letošnji nosilec Grand Prix. V znani in do popolnosti dognani maniri avtor opisuje delo delavca, nesrečnega posameznika, ki sizifovsko, s pomočjo škripca in grabelj zajema v podnožju hriba pesek in ga dviguje na vrh: mučno delo, ki vse dneve spreminja v en sam dolg dan dela, pretrga kdaj pa kdaj samo kakšna cigareta. Delavec, mehanski škripci, pod nogami spolzek pesek, nad glavo vroče sonce. In to je vse — célo človekovo življenje.



Prizor iz amaterskega filma **RES NULLIUS** splitskega avtorja A. F. STASENSKA

Film **RES NULLIUS** predstavlja Stasenkov najboljši film. Avtorjeva kamera je na gorečem smetišču zunaj mesta zabeležila nekaj, kar deluje kot vsesplošna kataklizma: skozi goste oblake dima, ki se vrtinčijo vse naokrog in jih močan veter raznaša na vse strani, v mraku goste pare in tlenja se riše podoba starca s klobukom na glavi. Kamorkoli stopi njegova noga, povsod je ista puščava, porušenost in požganost; na vse strani znamenja neke velike hude ure. Zgubljena podoba starca zginja v plamenih dima in se zopet pojavi nekje na drugem koncu smetišča. Avtor je v pravilnih ritmičnih razmakih posnel kadre vznemirjenih jat galeblov, ki silno vrešče in še poudarjajo vtis vseobčnega propada.

Aleksander Fjodorovič Stasenko sodi v vrsto tistih amaterjev, ki imajo poleg daru za vizualna opažanja tudi moč oblikovanja materiala okoli čvrste miselne osi. V njegovem primeru se nam

ni bati, da bi se pri profesionalnem delu izgubil.

Tomislava Gotovca in Vladimirja Petka veže skupna preteklost, to je obdobje, ko sta realizirala znameniti film **POPODNE NEKEGA FAVNA** (Poslije podne jednog fauna). Tega dela se še danes spominjamo po dolgem kadru, oblikovanem z zoomom kamere na enoličen ulični prostor in po agresivnem zvočnem materialu. Kot priče tega filma smo dobili vtis, kakor da gledamo rušenje dveh stvarnosti — prva stvarnost je razpadla v svoji statičnosti in mrtvilu, druga pa je vsa prekipela od krikov, bolečine, prestrašenosti, ogrožene podzvesti ali stokov nekega daljnega napadenega sveta. Ko smo opazovali individualna pota te dvojice talentiranih avtorjev, smo kaj hitro zaključili, da je bil omenjeni film bolj značilen za Gotovca; v vseh njegovih naslednjih filmih sta bili omenjeni dve

pot v notranje bitje objekta. Na koncu pa pride do tistega vrtoglavega vrtenja izjemno kratkih kadrov obrazov mimoidočih, nekakšen sklop slik, ki fascinantno bombardira gledalčev očesni živec: kakor takrat, ko hodimo po ulici in si v prikaznih z mnogimi človeškimi glavami, ki ne puščajo v naši zavesti nobenega sledu, zapomnimo samo to nenehno menjanje in nemara kak sugestivnejši pogled, kretnjo, fizionomijo.

Vladimir Petek je krenil po poti igrakanja in preučevanja materiala. Enostavno obsedlo ga je, da bi videl, kako se bo obnašala ista materija, razporejena v prvem trenutku tako, v naslednjem pa drugače. Takšne igre so nas kar ugodno prevzele, včasih je njegova kamera — kakor v filmu SYBIL — znala prodreti tudi pod površino zagonetnega ženskega bitja. Peti festival je dokazal, da je v avtorjevem pogledu na svet opaziti neke vrste mehaničen pogled na stvari: v filmu PODOBE ŽIVLJENJA (Slike života) nam je bilo prijetno gledati v mlad simpatičen ženski obraz, ki je bil na filmskem platnu vedno drugače predstavljen, uživali pa smo tudi v glasbi, ki je vizualnem materialu dala mehanično precizen ritem. V filmu NOČ, ki prav tako išče mehanične udarce ritma, smo se trudili, da bi v krhko montiranih kadrih razpoznali pornografske položaje in drzne erotične situacije.

Mira Mikuljana poznamo še iz časov, ko je z 8 milimetrsko kamero in nekaj filmskega traku posnel neprimerno boljši film o poplavi v Zagrebu kot pa profesionalci, ki jim je bilo na voljo vse, celo helikopterji. Na Peti festival je prišel z mnogimi filmi in najprej dokazal raznovrstno amatersko filmsko radovednost in lakoto. V filmu SEISANA ustvarja zanimive in očesu prijetne svetlobne odbleske s pomočjo golega ženskega telesa, posnetega s hitrim vrtenjem kamere. Film ROJSTNI DAN STALAGMITA (Rodjendan stalagmita) je zasnovan na optičnem triku, ki prikazuje normalno gibajočega se mlade-

niča, medtem ko vsi okrog njega (ljudje, avtomobili in drugi gibljivi objekti) hitijo ritenski; nekateri trenutki tega filma delujejo duhovito. Tu je še dokumentarec POTNIKI ELDORADO EXPRESA, film, ki dokazuje, da profesionalna kratkometražna kinematografija vpliva na filmski amaterizem. Mikuljan se v tem filmu ni zadovoljil samo z golo registracijo ljudi, ki čakajo pred nemško ambasado, ampak mu je uspelo uloviti tudi vrata, ki s svojim globokim mrakom od časa do časa požirajo vrsto čakajočih.

Preostalo nam je še, da omenimo SEJEM (Sajam) Krešimira Lessla, mladeniča, ki je dokazal, da zna dobro opaziti, kdaj pa kdaj zanimivo kadrirati in soodvisno povezovati izbrane delce stvarnosti. Nekatere kadre v tem filmu (kakršen je tisti, v katerem se pojavi iznemogel in pomalem infantilni obraz starca-potepuha z oguljenim klobukom na glavi in z globoko začudenim pogledom, ki strmi v kamero) bi mu lahko zavidali celo nekateri že bolj uveljavljeni avtorji.

Žal na Petem festivalu nismo imeli priložnosti videti novih stvaritev nadarjenih avtorjev, še posebej nas je prese-netilo, da se ni pojavil nadarjeni Sarajevčan Amir Hadžidedić. Nekateri drugi, kakor na primer Tadej Horvat, so se izgubili v obročnostih.

Ko razmišljamo o Petem festivalu, se nam kot osnovni vtis vsiljuje ne toliko dejstvo, da ni bilo veliko dobrih avtorjev in filmov (ta članek na neki način celo dokazuje, da je bilo moč srečati zanimive avtorje in nadarjena dela), kakor pomanjkanje tistih pomembnejših in nadarjenih mladeničev, ki bi na ozek filmski trak zapisovali duhovitejše, brezobzirnejše, nemirnejše, bolj nore in prodornejše manifestacije duha — svetlobne zapise, ki bi ostali v gledalčevem spominu ne samo nekaj ur po projekciji, ampak tudi takrat, ko bo razdiralno delo časa spremenilo v prah krhko celuloidno materijo.

sestavini v taki ali drugačni obliki vedno prisotni. Tudi v najnovejšem delu 29 se ta dva materiala ogorčeno bojujejo drug zoper drugega: pod razcep-ljeno podobo vsakdanjosti (zoom iz FAVNA se je razdelil na mnogo vizualnih delčkov: dvorišče, okenski okviri, straniščne školjke, dvoriščni cement, namočen s katranom) še naprej divje rjovejo svetovi, ki bodo nemara kmalu uničeni. Ali pa gre preprosto za nekakšno razorano podzavest, ki, stisnjena v spone stvarnosti, rjove in rjove. Gotovac si je tonski trak izposodil pri Šindovem filmu ONIBABA; to je fantastično oblikovana zvočna materija, ki daje vizualnemu zaporedju kratkih kadrov vznemirljiv ritem.

V filmu T se je duhovito poigral tako, da je kubistično portretiral obraze treh žensk: poskakujoča igra obraza v nenehnem nervoznem gibanju in prikazovanju neke svoje nove, še neznane strani. Na ta način odpira avtor

post festum pete „male pule“

martin bizjak

Zaprosili so me, naj za EKRAN napišem nekaj o zgodovini, statusu in perspektivah tega festivala. Z veseljem sem se lotil dela za ta ugledni filmski časopis, hkrati pa mi bo pričujoči spis kot predsedniku festivalskega odbora predstavljal samo neko drugo obliko razmišljanja o festivalu.

Kako bi mogel festival amaterskega filma imeti drug cilj kot zbirati amaterje, prikazovati njihova dela in jih med seboj primerjati? Vendar pa naj bi bili cilji kljub temu dovolj daljnosežni, da bi dopuščali možnosti iskanja in tudi nezadovoljstva z že doseženim. Tako tudi čedalje številnejša udeležba filmskih amaterjev ne more biti sama sebi namen. Ne glede na vse eksistencialne teoreme o smislu festivala, o namenu žiriranja in o potrebi tekmovanja nasploh, ki lahko pripeljejo tudi do popolnoma negacijskih teoretičnih stališč (v polemiki žirija—avtorji), se v ideji vsakega festivala skriva določena usmerjajoča vloga. Odločujoče je samo, v kolikšni meri se ta vloga kaže zavestno. V primeru puljskega amaterskega festivala ni niti ena izmed komponent, ki so naravno vtakane v tisto, kar bi lahko imenovali festivalska koncepcija, poudarjena v tolikšni meri, da bi lahko porušila njegovo naravno integriteto. V mislih imam predvsem tiste komponente, ki so pogojene s časom in krajem, to je s Festivalom jugoslovanskega igranega filma. Medklubski festival amaterskega filma v Pulju predstavlja pravzaprav predigro »velikega festivala«, številna prisotnost filmskih delavcev in festivalskih gostov v tem času v Pulju pa je največja prednost Pulja pred vsemi ostalimi kraji, ki bi nemara prišli v poštev za festi-

val amaterskega filma. Končno pa podatki o sodelovanju filmskih amaterjev iz vse države najbolj potrjujejo to prednost. Po izvoru prijavljenih filmov je ta festival postal, čeprav ne uradno, povsem jugoslovanski. Uspeha v številčnosti smo še prav posebej veseli, če upoštevamo, da festival dosedanjega razvoja ni opiral na nikakršne administrativno hierarhične predpostavke, da mu ne botrujejo nikakršne uradne organizacije z veliko vplivnostjo; festival je popolnoma samonikel. Vprav zaradi tega je povsem neinstitucionalen in za nikogar obvezen. Seveda pa določene specifične lastnosti, ki sem jih omenil kot prednost pred podobnimi manifestacijami v naši državi, organizatorju istočasno nalagajo tudi posebno odgovornost. Najprej naj ugotovim, da je ta organizacija že prešla svoje spontano obdobje, in potrebno bo vložiti vse bolj premišljene napore za oblikovanje festivalske koncepcije. Če odštejemo nekatere implicitne slabosti, ki se jih je gostitelj bolj ali manj zavedal, mu lahko štejemo v prid, da se mu je do zdaj še vedno posrečilo zadostiti vsem tistim komponentam, ki smo jih označili kot objektivne danosti in ki so vezane na pojem festivalskega Pulja: z izbiro okolja, kjer so festivalske projekcije, s sestavo ugledne žirije, kakor tudi z relativno dobro projekcijsko tehniko so bile izpolnjene nekatere osnovne materialne in organizacijske naloge. Z dogodki, ki spremljajo festival, to je z informativnimi projekcijami in z razgovori med žirijo in avtorji, je bil prav tako izpolnjen važen del festivalskega programa. Razgovori med člani žirije in avtorji so še posebej važni, kajti število prisotnih

filmskih amaterjev se iz leta v leto večja. Vrednost takšnih razgovorov je še posebej očita, če smo si edini, da je potrebno kar najbolj demistificirati institucijo, ki se imenuje žirija in da je pomembno biti ne samo intelektualno prisoten, ampak celo soustvarjalno sodelovati pri njihovem delu. Z bolj demokratičnega stališča pa ima takšno sodelovanje daljnosežen vpliv, čeprav je izključno postfestumskega značaja. Informativnemu delu festivalskih projekcij je treba posvetiti še veliko več pozornosti, kajti vse večja medsebojna informiranost o enoletni amaterski filmski proizvodnji postaja tudi že kar nujnost amaterskega festivala.

Kaže pa, da ostajajo odprta še nekatera bistvena vprašanja festivala, ki so pravzaprav ontološke narave. Ne glede na logičen razvoj posameznega festivala in ne ozirajoč se na množico organizacijskih variacij, nam ostaja še važno vprašanje: komu je festival namenjen, kakšna je njegova osnovna vloga, kaj sproža in končno, ali ima svoj *raison d'être*.



A. F. Stasenko je posnel tudi amaterski film **VSI DNEVI KAKOR EDEN**, ki je na medklubskem festivalu v Pulju dobil najvišjo nagrado

Menim, da je v tem primeru osnovni problem žirija, izbor filmov in njihovo nagrajevanje. Namreč, kolikor že vsaki tekmovalni mentaliteti pripisujemo neke pejorativne premise, kakršne so na primer infantilnost, malicioznost, snobizem, zaverovanost vase in celo tudi nekateri karakteristični nagoni sodelujočih, je taisto tekmovalno bistvo kljub temu osnovno gibalno vsakega festivala, prav tako Male Pule. Če je že tako, in verjamem, da drugačen Pulj ne bi niti zanimal filmskih amaterjev, potem je tudi razumljivo neobvezno vprašanje, zakaj razgovori o selekciji in žiriji, pa najsi bodo v kuloarskih krogih ali v uradnem dialogu, ostajajo edina téma, ki sodelujoče in goste v resnici iritirajo in angažirajo. Ne ozirajoč se torej na izrastke in prirastke festivalskih dogodkov, ki lahko vplivajo na njegov splošni vtis, bo pravo mero njegovega uspeha še vnaprej predstavljalo izbiranje in vrednotenje filmov. Opredelitev za določeno sestavo žirije je torej neizogibna. Iz dosedanjih razgovorov je postalo očitno tudi to: tako imenovanih objektivnih ocen ni! Vse odločitve kakršnekoli žirije ali selekcijske komisije nujno predstavljajo samo zbir ali kompromis subjektivnih mišljenj in kriterijev. Če že obvezno eksistira dogma, ki jo v tem primeru imenujemo žirija, in ki se ji kot filmski amaterji prostovoljno podrejam, potem je pomembno izbrati najboljšo žirijo, ki ji bomo a priori in ne glede na subjektivne posledice poklonili vse naše zaupanje. V tem smislu izraženo mišljenje S. Trifkovića ob letošnjih razgovorih med avtorji in člani žirije predstavlja zame zelo zanimivo smer razmišljanja o žiriji. Njegova razmišljanja so hkrati tudi potrditev dosedanje politike žiriranja, ali bolj jasno, potrditev, da dosednji napor ob sestavljanju žirij niso bili zaman. Kaže, da smo si ob vprašanju kvalitete, ki naj bi jih imela žirija (le-ta naj bi bila hkrati tudi selekcijska komisija), veliko bolj edini, kakor pa o tem, ali naj bi bila žirija stalna ali naj bi se vsako leto menjala v celoti, samo delno, in podobno. Nekateri mislijo, da bi bilo treba vsako leto menjati samo del članov žirije, drugi pa želijo, naj bi ista žirija delovala določeno mandatno dobo. Zdi se, da ni povsem nepomembno omeniti tudi možnost demokratizacije izbiranja žirije, o kateri je prav tako govoril Trifković. Zaenkrat razpolagam samo z idejnim delom tega predloga — tehnična plat je še neizdelana — zato ga ocenjujem kot dragocen pri-spevek k tej diskusiji.

Prepričan sem, da bodo organizatorji kar najbolj spoštovali festivalski avditorij in da bodo posvečali veliko pozornost tem problemom tudi v prihodnje.

stasenko

razgovor je vodil
marko jovanović

Če bi pričeli z življenjepisom, bi bilo nekako takole: rojen v Splitu, kjer je preživel tudi prvo mladost. Pozneje je študiral elektrotehniko v Ljubljani, kjer je leta 1961 tudi diplomiral. Prvi stik s filmom je prav tako doživel v Ljubljani, pri Filmservisu in pri Triglav filmu, kjer je nekaj časa delal kot električar. Ko se je vrnil v Split, je nekaj časa delal kot asistent na elektrotehniški fakulteti in takrat, to je leta 1965, tudi začel snemati. Doslej je posnel 11 amaterskih filmov, za katere je na različnih festivalih dobil 22 zlatih odličij, 2 srebrni in 3 bronasta, kakor tudi tri diplome Jugoslovanske kinoteke, na katere je še prav posebej ponosen. Po številu nagrad se lahko meri samo še z našim veteranom Oktavijanom Miletićem. Za svoje fantastične uspehe je dobil tudi naše največje priznanje, to je naslov mojstra amaterskega filma.

Vse to je bolj ali manj vsem znano. Želel pa bi ga bolj podrobneje spoznati, odkriti njegovo notranjo potrebo po filmu. Hočem zvedeti, kako dela in kje so korenine njegove »nepremagljivosti«, in končno, zanima me, kakšna je ta rusko-dalmatinska senziбилnost, o kateri večkrat govorijo.

— Rodi se ideja, ki me dan na dan preganja. Takrat skoraj mehanično opravljam svoje vsakdanje obveznosti. Ideja me niti za en sam trenutek ne pusti in ko doseže vrhunec, vzamem v roko kamero. Ideja sama najde ambient in igralce. Ko snemam, čutim, kakšni naj bi bili kadri. Ko me kasneje sprašujejo, kako sem posamezne kadre posnel, jim ne vem odgovoriti. Sem zelo emocionalen, vse delam s srcem. V filmu ne želim biti racionalen.«

— A MONTAŽA?

— »Z montažo je drugače. Je vendarle najvažnejša. To je racionalen posel. Takrat veliko premišljam, delam poskuse, kombiniram. Ko prvič zaključim montažo nekega filma, povabim na projekcijo številne prijatelje, umetnike in se z njimi pogovorim o tistem, kar sem

napravil. Velikokrat me kritizirajo, čeprav jim ne verjamem takoj. Potem razmišljam o tistem in ponavadi se nekakšna srednja rešitev izkaže za najboljšo. Zelo pogosto se pogovarjam z ženo, ki živi intuitivno, kot vse ženske, in občuti mnoge reči, ki meni uidejo. Menim namreč, da je film vendarle kolektiva zadeva, ali kakor je Lenin lepo rekel: »Film je umetnost kolektiva za kolektiv«.

— ALI VAS V TEM HIPU ZAPOSUJE KAKŠNA IDEJA?

— »Trenutno sem obseden od obraza neke igralkice. Ta obraz na neki poseben način čustvuje, govori, živi. Razburja me. Čeprav še ne vem, kako, sem vendarle prepričan, da bom o tem obrazu posnel film.«

— KAJ MISLITE O ŠTEVILČNOSTI AMATERSKIH FILMSKIH FESTIVALOV PRI NAS?

— »Slišal sem, da so razlogi za ukinitve nekaterih festivalov, vendar jaz nisem za to. Menim, da bi morali avtorji sami odločiti, na katerih festivalih želijo sodelovati, oziroma morali bi festivali sami selekcionirati. Tako sem storil jaz.«

— ŽIRIJE?

— »Priznam, da sem se včasih tudi jaz jezil zavoljo odločitev nekaterih žirij. Vendar sem bil tudi sam prisiljen ocenjevati filme svojih kolegov in opazil sem, kako nehvaležen posel je to. Napake seveda so, vendar sem prepričan, da niso namerne. V bistvu se tega posla ljudje lotevajo vestno, pošteno in dobronamerno, vendar včasih okoliščine vplivajo na odločitve.«

— KAKO USKLAJUJETE POKLIC IN FILM?

— »Specializiral sem se za močni tok in ko sem zapustil fakulteto, sem se posvetil problemom razsvetljave. Povezan sem s kulturnimi spomeniki Splita, treba jih je pokazati, okrasiti jih s svetlobo, najti najbolj skladen odnos med svetlobo in senco. Zame je to zelo blizu filma.«



Pomemben Stasenkov film je tudi TAKO NEKAKO UMIRA VEČERNI MRAK

— ALI MISLITE NA PROFESIONALNI FILM?

— »Poročen sem in 4. junija letos se mi je rodila hči Tamara. Film je umetnost, zavoljo katere se živi, ne more pa se preživljati z njo. Človek, ki daje prednost svoji družini pred vsem drugim, se mora temu problemu približati z veliko večjo previdnostjo. Celo žrtvovati se moram, če je to potrebno. Če

pa bi se začel profesionalno ukvarjati s filmom, potem bi se najprej lotil kratkega filma, predvsem zato, da bi se spoznal z organizacijo dela. Ne želim snemati za vsako ceno. Počakal bom na trenutek, ko bom občutil, da moram napraviti film.

Sicer pa sem sodeloval pri Arrabalovem VRTU ZEMELJSKIH UŽITKOV, ko so ga pripravili za splitski oder. Ustvarjalci so se zgledovali pri praški Laterni magiki, jaz pa sem realiziral dvajset filmskih sekvenc.

— KAJ MENITE, KJE JE BISTVENA RAZLIKA MED VAMI IN DRUGIMI NAŠIMI FIMSKIMI AMATERJI?

— »Zelo rad delam okoli filma in tisto, kar je v meni, mi ne da, da bi ga hitro končal. Dolgo se ukvarjam z enim filmom in ko je gotov, imam občutek, da sem izgubil del sebe. Že samo montiranje včasih traja po nekaj mesecev, ker ponajvečkrat pustim posneti material malce »ležati«. Pri mojih kolegih je večkrat moč čutiti dobro idejo, ki pa največkrat ostane nedodelana. Čuti se naglica pri delu. Film posnamejo v dveh dneh, zmontirajo pa v dveh urah.«

— ŽELITE SAMI KAJ POVEDATI?

— »Zanima me, kje je izhod iz začaranega kroga amater — profesionalca. Menim, da izraz »amaterski film« ne ustreza več. Javnost razume ta izraz dobesedno, kar pa je do nas povsem nepravilno. Vsi pričakujejo, da bodo na festivalih amaterskih filmov gledali družinske filme, gledajo pa zrelejše filme, delane z večjo ambicijo. Nemara bi bilo dobro uporabljati besedo »ozki«, »svobodni«, »nekonvencionalni« film ali kaj podobnega.

Poleg tega bi želel dognati, kje je moje mesto v svetu filma. V amaterski konkurenci sem dosegel že skoraj vse in mnogi mi dopovedujejo, da so moji filmi delani skoraj profesionalno. Profesionalci pa me še ne sprejmejo; težko je priti do profesionalnega filma. Res bi rad slišal od nekoga, kje pravzaprav sem.«

Res je, nekaj v njegovih filmih je čistejšega, zanesljivega, filmskega. Ustvarja nekakšno pošastno atmosfero. Nemara res ne more razložiti, kako mu to uspe. Potrebna mu je prvinska vznemirljivost, da občuti tisto najpomembnejše; Stasenka je umetnik. Zanima me, kako je nastal njegov najboljši film **POGLED V SOMRAK**.

— »Moj oče, Fjodor Sergejevič, je bil že zelo star, ko si je zlomil nogo. Legel je v posteljo in vedel sem, da si ne bo več opomogel. Čas je mineval in vse težje mi je bilo, kajti vedel sem, da je samo vprašanje dneva, ko me bo Fjodor Sergejevič zapustil. On pa je bil optimist in je kazal fantastično voljo in željo po življenju. Zelo dolgo se je bojeval z usodo in prav ta splet dogodkov, ta upor zoper tisto, kar mora priti, me je nagnal, da sem posnel film **POGLED V SOMRAK**. Pogovarjala sva se o filmu, pripovedoval sem mu, kako naj igra, kako naj se giblje. Na en filmski trak sem posnel po 20 kadrov, film sem takoj razvil, ga pogledal in na osnovi že posnetega materiala napravil program za prihodnje snemanje. Oče je umiral, vendar sva nadaljevala z delom. Govoril sem mu: »Ne zapuščaj me, Fjodor Sergejevič. Film morava skomčati.« Toda Fjodor Sergejevič je bil igravec, svojo vlogo je odigral do konca, nato pa je preminil. Jaz ga nisem videl mrtvega.«

Nato pa mi je Aleksander Fjodorovič še dolgo pripovedoval o svojem očetvu, o njegovem prihodu v Split leta 1923, o svojem rojstvu, o življenju očeta in sina, o njunem neprekinjenem stiku, o očetovem vplivu nanj in o njuni veliki želji, da bi skupaj videla Rusijo.

Po **POGLEDU V SOMRAK** je Aleksander Fjodorovič posnel film **TAKO NENAKO UMIRA VEČERNI MRAK** v spomin na svojega očeta. V načrtu ima tudi tretji film. To potrebuje, čuti, da to mora posneti. Fjodor Sergejevič ne bo nikoli pozabljen. Tako govori Aleksander Fjodorovič Stasenka. In tako smo ga nemara tudi spoznali.

XIV. zvezni festival amaterskega filma

Zadnje čase se pojavlja v filmskem svetu magična beseda KRIZA, brez katere sploh ni več nobenega festivala. Njena magičnost je res velika, saj ruši vse do sedaj uveljavljene oblike in prevladujoče tone raznih filmskih manifestacij, še večjo moč pa ji pripisujejo za naprej, kajti iz nje naj bi se porodilo nekaj novega, velikega, odrešilnega. Nekdo se je v tem lebdečem stanju spomnil amaterskega filma in ga z njegovimi eksperimenti in svežimi inspiracijami proglasil za edino rešilno bilko. A kaj, ko se je ta vsemogočna kriza vtihotapila tudi med 8 in 16 mm trak. Nič ali skoraj nič ni novega, mnogi filmi imajo že kar častitljivo starost, videli smo jih že prevečkrat, brez pretresljivih inovacij, tako v tehničnem kot idejnem smislu. In v tem in takem trenutku pride celo nezaslišana grožnja, da se mora amaterski film lepo umiriti in zapluti v uglajene vode zlate sredine. Predvsem pa naj se vsi zgledujejo po tovarišu Jančarju, ki dela tako čudovite dokumentarce izrednih tehničnih kvalitet. Res, najbrž nihče ne bi imel nič proti, če bi dobil kilometre barvnega 16 mm filmskega traku in bi lepo odrajal na Havaje in posnel nekaj palm, malo morja in enolično predstavo skomercializirane folklorne skupine. Enkrat bi mu pa res uspel posnetek iz žabje perspektive. Pa tudi izlet v Španijo ni nič narobe stvar, saj tam je dosti lepih cerkva in grozno klanje v areni. To pa človeka pretrese, saj gledati vse to 40 minut ni šala. Studio Unikal se je na predvajanjih res odrezal, predvsem po dolžini, in prire-

dil celovečeren program. Ostale filme so stlačili v pozne večerne ure, najpomembnejše nagrajence pa v zgodnje ure drugega dne, najbrž kot protest proti krepotni žiriji. Poleg krize v kvaliteti bi se dalo govoriti v zvezi z vsemi mahinacijami tudi o krizi zavesti in vesti mnogih odgovornih za letošnji festival.

Kaj je ostalo preprostem gledalcu nevidno, ne vem, a če pogledam listo prijavljenih filmov, bi bilo še nekaj filmov resnično vrednih ogleda (videla sem jih ob drugih priložnostih). Npr. Bregar — Nekaj abstraktnega, Rački — Raste mi raste travca zelena, Rozman — Igra, Dragan — H₂O, Dragan — 72 ur zime 72 ur jeseni, Horvat — Ženska in človek, Budisavljević — Neobvezni pogled na svet številka 4 pa Ačimovićev dokumentarec Seksi IV GEFF.

Seveda je pa razumljivo, da ni bilo več časa na razpolago, če upoštevamo, da se je Unikal vrtel skoraj dve uri.

Zatorej bomo pogledali tistih nekaj filmov, ki so med 26 predvajanimi omembe vredni, ne le, ali samo, po tehnični plati, ampak tudi vsebinski, ki bi morala biti, kljub stalnemu poudarku tehniki na takih festivalih, vendarle primarnega pomena.

To sta predvsem igrana filma Ne idi, Andjela in Zastava Marka Jovanovića iz KK Ljubljana, ki je zanju avtor dobil prvo nagrado v zvrsti in nagrado za režijo. Prvi je grajen na ljubzensko temo, drugi pa na temo oblasti.

Njegova filma se odlikujeta predvsem po skrbno izdelanem scenariju, zreli

montaži, duhovitih preobratih, samostojnosti in vendar funkcionalnosti zvočne kulise, razpoložensko izbrani glasbi in do sedaj še nedoseženi toplini in lirčnosti filmskega izraza.

Med igranimi filmi velja omeniti še Sonato avtorja Marjana Hodaka iz KK Zagreb, ki je prav zanimiva, čeprav na koncu malo ponesrečena študija ženskega telesa.

Med dokumentarnimi filmi je Res nuli Aleksandra Stasenka daleč najboljši, tehnično in idejno. Njegova slika izraža neverjetno elementarnost narave, ki jo še podčrta vreščanje ptic in zavijanje vetra. V metafizični razsežnosti gre za človekovo majhnost, osamljenost in nemoč v primeru z mogočno naravo.

Med žanrskimi filmi, ki naj bi bili najbolj eksperimentalni, se je v tem smislu odlikoval predvsem film Seisana Zagrebčana Mira Mikuljana, kjer gre predvsem za virtuoznost kamere in likovno-vizualno domiselnost ob ustrezno izbrani glasbi iz musicala Lasje. Omembe vreden je tudi simpatični film Zdravka Papića Prizor z vaze, ki na samosvoj način prikazuje zmaterializiranost današnje družbe, kjer pomeni denar vse in čustvo nič.

Kdor že več let sledi razvoju amaterskega filma, bo lahko zaključil, da se tudi na tem področju ne dogaja nič revolucionarnega, razen, da so se po festivalu mladi izrekli proti nepoštenosti in blokiranju tistih, ki vendarle imajo nekaj novega povedati in pokazati na filmskem platnu.

Neva Mužič

amaterski film, nemir ali zanesljivost

mirjana borčič

Letošnji festival jugoslovanskega amaterskega filma je postavil v ospredje predvsem vprašanje razvoja amaterskega filma. Organizacijski odbor, sestavljen zgolj iz Slovencev, je v biltenu skušal nakazati novo bolj zanesljivo pot amaterske filmske ustvarjalnosti. Ker v okviru festivala udeleženci niso mogli prisostvovati razpravi o teh smernicah, si je organiza-

cijski odbor pravzaprav nadel vlogo administrativnega usmerjevalca. Ker pa so nekatere točke predloga sporne, ta dokument ne more onemogočiti obstoja zanimivega filma, ki je izdelan s slabšo tehniko, kar pomeni predvsem z manjšimi sredstvi. Vse to zasluži razpravo v jugoslovanskih merilih. Toliko nasploh k odnosom amaterskega filma. Ker pa tak-

šen odnos kaže tudi na pomanjkanje osnovnih informacij o današnjem filmskem trenutku, mislim, da je potrebno razčistiti dva pojma: kaj je amaterski film in kaj je tisto tehnično pri amaterski kot profesionalni filmski ustvarjalnosti.

V biltenu so organizatorji tudi izjavili, da je obdobje eksperimentiranja v amaterskem filmu zaključeno. S tem pa se amaterskemu filmu odvzema njegov primarni pomen. Amaterski film obstaja zunaj vsake organizirane proizvodnje, družbena podpora je minimalna, skoraj vsi filmi nastajajo s sredstvi, ki jih vanje vlaga posameznik. Prav zaradi tega tudi večina amaterjev uporablja enostavnejše in cenejše tehnike, ki pa jim omogočajo, da s filmskim medijem izpovedo svoje doživetje sveta.

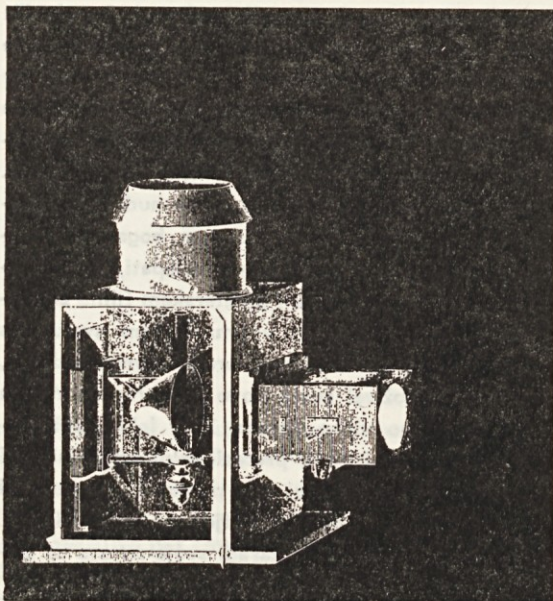
Vsak človek gledalec, kritik ali ustvarjalec nosi v sebi predstave, ki so lahko skupne vsem ljudem (absolutne) in predstave, ki so le njegove (subjektivne). Vendar pa se tudi absolutne predstave razlikujejo med seboj zaradi razlike v senzibilnosti med posamezniki. Zato je vse, kar nastaja na kreativnem področju, težko vključiti v enotne sheme. Vsaka kreacija zavisi od glavne ideje, od avtorjevih meditacij in formalnega prenosa, to je ustvarjalnega oblikovanja ideje in njegovega odnosa do nje. Vsakdo, ki ustvarja — pri tem izločujemo obrtniško izvedbo raznih naročil — vnaša v svoje delo doživetje svojega časa in prostora, v katerem živi. Pri tem ni nujno, da je vsebina (okostje filma) zrasla v ustvarjalčevi domišljiji. Tako film zrcali gibanje (pri tem razumemo celoten impulz življenja, ki nastaja iz vseh družbenih in intimnih doživljanj in podoživljanj), iz katerega posameznik prihaja in ki oblikuje njegov način zapažanja in razmišljanja. Filmsko delo pa v soočenju z gledalcem dobiva novo dimenzijo. Gledalec je prisoten pri eksplikaciji nekega — zanj drugačnega — dojemanja sveta. Prisiljen je, da začne s tem svetom zunaj sebe tudi komunicirati. Vendar spoznanja zavisijo od senzibilnosti posameznika; to pa oblikuje tradicija, vzgojna stopnja osebne razgledanosti in bogastvo življenjskih izkušenj. Tak odnos do gledanja filma je kreacija, enakovredna ustvarjalni. Če odbijemo peščico modnih posnemalec in že na pol profesionalno in tudi že komercialno proizvodnjo nekaterih kinoamaterjev, lahko trdimo, da jugoslovanski amaterski film zrcali naš čas in prostor. Razlike v pristopih in obravnavah nastopajo zaradi različnega dojemanja sveta raznih generacij in raznih poklicev.

Svojo primarno funkcijo — izpovedovanje dojemanja sveta skozi filmski medij — pa amaterji lahko zadovoljijo le, če eksperimentirajo. Vsako iskanje je nemir, iz katerega se poraja potreba po ustvarjanju. In to je nemogoče stlačiti v neke vnaprej določene okvire. Posebno pa ne v trenutku, ko (ne le na Poljskem in v ČSSR) nastaja armada mladih filmskih ustvarjalcev, ki ne samo, da vnašajo nemir v amaterski film, temveč prinašajo s seboj prav zaradi obvladanja filmske govorice (od mladega so TV gledalci) nov odnos do filma nasploh. Zato je tudi odnos amaterjev do filmske proizvodnje potrebno gledati predvsem na tej ravni in ga ne poenostavljati kot direkten poseg v filmsko proizvodnjo.

Predvsem je potrebno podčrtati razliko, ki nastaja med klasičnimi (umetniškimi) in modernimi (tehničnimi) izrazili. Tehnika literarnega, glasbenega, slikarskega in kiparskega izražanja je ostala ista. Filmska in sedaj že TV tehnika pa se neprenehoma menjata. In vsaka faza razvoja nudi nove možnosti izražanja. Po Petriću »se filmski medij ne more — in mu to niti ni potrebno — zadržati pri eni obliki in zavedno fiksiranemu načinu izražanja, temveč se neprestano spreminja in širi svoja izrazna sredstva celo za ceno uničenja strukture lastnega medija, takšne, kakršne je pač oblikovala v nekem določenem trenutku«. Prav zaradi tega je težko postaviti fiksirane norme, ki bi ocenjevale profesionalne ali amaterske filme. Vemo samo eno: čim boljša bo tehnika, tem večja bo zahteva po eksperimentiranju, po odkrivanju novih izraznih možnosti. Popolnejša 8 in 16 mm tehnika odpira le nova vrata v svet še neznanega filmskega izraza. Tehnika je pravzaprav vzpodbuda za raziskovanje. Nikoli ni bila in tudi ne bo sredstvo za omogočanje norm na tako razgibanem področju, kot je danes filmska ustvarjalnost. Ker pa nam tehnika iz dneva v dan nudi nove možnosti eksperimentiranja in s tem bogatenje filmskega izraza, tudi ne moremo sklepati, da je obdobje eksperimentiranja v amaterskem filmu zaključeno. Obratno, dogodki v amaterskem svetu nas opozarjajo na to, da smo na pragu novega obdobja, ko bo film doživel svojo novo preobrazbo. Mislim na napovedano video kaseto. Zato lahko pričakujemo v amaterski kot v profesionalni ustvarjalnosti precej nemira. Napak bi bilo postaviti pregraje, ki bi nas lahko zadržale v sanje samozadovoljstva. Filmska ustvarjalnost že zaradi svoje narave ne pri-
naša zanesljivosti.

„viva tehnika!“

marko jovanović



XIV. festival amaterskega filma Jugoslavije v začetku oktobra v Ljubljani se je pričel s svečanimi izročitvami nagrad, kar je bilo tudi najbolj smiselno, kajti gledalci še niso vedeli, pri čem so, pa so zato tudi ploskali. Odločitev žirije o nagradah je čital predsednik festivalskega odbora, dopolnjevala pa ga je sekretarka Foto-kino zveze, medtem ko je predajal nagrade in podajal roke nagrajencem predsednik Kino zveze Jugoslavije, s čimer nam je bilo simbolično dano vedeti, da je filmski amaterizem zelo demokratičen in celo ženske enakopravno sodelujejo v razdelitvi dela. Res da je bilo to svečano dejanje opravljeno brez običajnega ozvočenja, pa saj niti potrebno ni bilo, kajti prijetni bariton predsednika festivalskega odbora je na vse prisotne napravil nepozaben vtis.

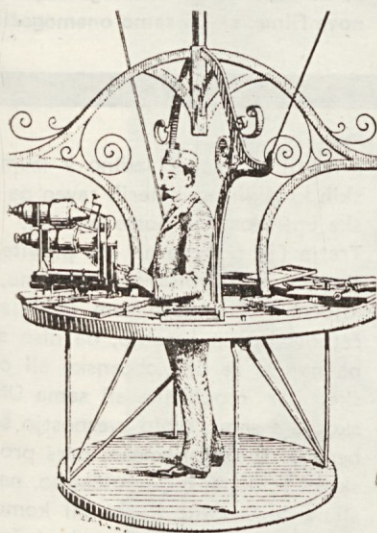
Ko so bile številne nagrade podeljene, so prešli k predvajanju filmov. Festivalna projekcija se je pričela s kratkim »show« programom Kino kluba Unikal iz Ljubljane, katerega posamezni člani so bili hkrati tudi organizatorji festivala. Številni gledalci, ki so nestrpno čakali, da bi videli, kaj so jugoslovanski kinoamaterji ustvarili v zadnjem letu dni in da bi ocenili morebitni napredek, so kaj hitro prišli na svoj račun. Člani Unikala so nam pri-

kazali štiri svoje filme (prav toliko so jih tudi prijaviili za festival), ki so nastali že pred večimi leti (le česa so čakali do zdaj?), pa so nas spet očarali s svojo raznovrstnostjo, s tehnično superiornostjo in bajnim kolorom. Škoda, da je omenjeni program trajal samo 114 minut (ne računajoč odmor), tako da nam ni uspelo zapaziti vseh detajlov. Vendar pa je nesporno, da smo tukaj največ videli in se tudi največ naučili. Diskretno so nam dali vedeti, da so bili nekateri člani Unikala v Španiji (VIVA FLAMENCO) in na Havajih (ALOHA), čeprav je njihova aktivnost segla tudi do filmskih eksperimentov (ILUZIJA). Na prisotne pa je vsekakor napravil najgloblji vtis film ALOHA, v katerem se je lepo videlo, kako Havajci pojejo, godejo in plešejo pa tudi kakšne lepo pisane srajce imajo. Res da je bilo nekaj očitkov, češ da je film malce predolg, trajal je 50 minut, vendar, če upoštevamo, kako dolga je pot do Havajev in nazaj, moramo priznati, da je bilo v filmu prikazano tisto najbolj bistveno. V teh štirih filmih smo lahko občudovali tudi »najsodobnejše dosežke tehnike«, čeprav bi organizatorjem lahko zamerili, da so takoj na začetku programa prikazali najboljše filme, tako da se je pozneje zanimanje gledalcev zmanjševalo, pazljivost je popuščala zlasti zaradi nedodelanosti kasnejših filmov in zaradi neinventivnosti avtorjev.

Organizacija festivala je bila na zavirljivi višini, kar je že ljubljanska tradicija, zlasti od tedaj, ko je Ljubljana gostitelj različnih svetovnih prvenstev. Res da so se nekateri gostje iz Skoplja, Pančeva, Leskovca, Omoljice, Valjeva, Titograda in še nekaterih drugih mest pritoževali, da jih ni nihče pričakal, da nikjer v Ljubljani niso videli reklamnih panojev festivala in da so morali sami najti prostor, kjer se je odvijal festival, toda organizatorji so se v tem času ukvarjali z važnejšimi problemi v zvezi s sestavljanjem programa projekcije filmov in skrbelo jih je, ali bodo katalogi prispeli iz tiskarne pravočasno ali ne. Vendar pa je bil najbolj poučen

razgovor s člani žirije, ki ga sicer ni bilo, ker člani žirije niso prišli, vendar poučnost tiči prav v tem. Mnogi amaterji so čakali na predviden razgovor, potem pa sta jim dva organizatorja že po uri in pol sporočila, da je razgovor prestavljen (?). S tem so napravili veliko uslugo zlasti tistim najbolj lačnim, kajti nekateri so kosili mnogo prej, kot pa bi to storili, če bi razgovora ne bilo. Organizatorju pa razen tega pripada velika zasluga tudi za kvalitetno raven festivala, kajti »že pri določanju nagrad so poskušali vplivati na žirijo«, s čimer so izrazili veliko skrb, da bi pri nas amaterski film vendarle že enkrat dosegel raven, s katero bi »mogel nastopati z uspehom na mednarodnih amaterskih festivalih«.

Kljub temu da je bil festival zelo zanimiv in raznovrsten, da je imel v tisku velik odmev in da so organizatorji pokazali veliko požrtvovalnost in doslednost v izvajanju svojih idej, pa so se našli tudi nezadovoljneži. Tako mi je neki član Kino kluba Ljubljana ves obupan pripovedoval o organizatorjih, ki so festivalski program sestavili tako, da je bilo njim najbolj prav, kako so se igrali z ugledom slovenskega amaterskega filma, potožil mi je o članku v beograjski Politiki, ki obvešča bralce o »promašenoj smotri u Ljubljani« in o »reformatorjih«, ki so prestopili slovenske meje in so začeli vplivati tudi na jugoslovanski amaterski film, tarnal je o drznosti organizatorjev, ki so s svojimi predolgimi filmi preprečili mnogim nagrajenim filmom, da bi bili predvajani prvi festivalski večer, pritoževal se je zaradi težkih materialnih pogojev, ki mnogim amaterjem ne dovoljujejo, da bi dosegli tehnično popolnost, in še več takega mi je govoril. Revež pa se niti ne zaveda, da mu organizatorji že prihodnje leto ne bodo dovolili niti sodelovati na festivalu, če ne bo imel zvočno opremljenega filma (na istem traku). Kajti »tonski projektorji 8 in 8 super mm so že povsod v prodaji.« Za idejnost in materialne stroške bo pa lahko.



prostor komunikacije XIV. festivala amaterskega filma

srečo in nuša dragan

S konceptualno analizo komunikacije festivalskega prostora omogočava bralcu vstop v to dogajanje.

I. Možnost odločbe žirije se rezultira v identifikaciji žirije s člani Unikal studia — člani Foto-kino zveze Slovenije.

Število članov žirije se s tem podvoji. Tako je žirija nastopala v sestavu: Vladimir Škarica, Marjan Mahar, Mako Sajko, Bogdan Gjud, Miha Brun, Tine Arko, Mirko Skok, Slavko Jančar, Marjan Cilar, Fedor Rems.

II. Izključevala se je možnost, da bi videli nove filme iz prve točke osnovne ugotovitve festivalskega odbora:

»Zaključuje se obdobje, ko se je smatralo eksperimentiranje in iskanje novega kot edini cilj amaterskega filma, ki naj s tem celo rešuje domnevne krize profesionalnega filma.«

III. Festivalski odbor je določil listo predvajanih filmov XIV. festivala amaterskega filma Jugoslavije v dolžini dvakrat po dve uri. Od tega je pripadlo Unikal studiu Ljubljana 114 min., vsem drugim klubom Jugoslavije pa tudi dve uri.

Časovni red Unikalovih filmov:

1. Prvi metri slovenskega filma — avtor Marjan Cilar, 20 min.
2. Aloha — avtor Slavko Jančar, 50 min.
3. Iluzija — avtor Fedor Rems, 4 min.
4. Viva flamenco — avtor Slavko Jančar, 40 min.

IV. Relacija omejevanja predvajanja filmov drugih klubov Jugoslavije se kaže npr.:

Skupina kranjskih

kinoamaterjev, Kranj	prijavljenih 12 sprejetih nič nagrajenih nič
K. K. Pan 69, Zagreb	prijavljenih 3 sprejetih nič nagrajenih nič
K. K. Ljubljana	prijavljenih 20 sprejetih 2 nagrajenih 2

FAG Adventura, Vrbas	prijavljenih 5 sprejetih nič nagrajenih nič
K. K. Kamera, Skoplje	prijavljenih 2 sprejetih nič nagrajenih nič
K. K. 8, Beograd	prijavljenih 5 sprejetih 1 nagrajenih 1

Unikal studio, Ljubljana	prijavljenih 4 sprejetih 4 nagrajenih 3
--------------------------	---

Poslanih je bilo 149 filmov od 101 avtorja. Sprejetih je bilo 26 filmov, nagrajenih pa 22 filmov.

V. Prostor posebne pohvale, ali kako je žirija pohvalila televizijske reportažne filme o havajskih in španskih počitnicah Slavka Jančarja.

»Žirija podeljuje Slavku Jančarju posebno priznanje s pokalom in diplomom za strokovne in tehnične kvalitete, ki jih dosega v svojih delih in ki ga opredeljujejo kot vzornika mlajši generaciji.«

VI. Doslednost volje festivalske žirije se je kazala tudi v tem, da smo bili po enournem čakanju na razgovor s člani žirije in festivalskim odborom, obveščeni, da razgovora ne bo.

»Ne veva, kaj je bilo s predsednikom žirije Makom Sajkom.«

P. S. Festivalsko onemogočanje videti nove filme, se bo samo onemogočilo.

tinetu arku — marko arko

Ne bom polemiziral z vašim večerniškim pisanjem; upam, da mi bo Ekran omogočil izraziti svoje mnenje do vašega spisa prav tako, kot je vam do stavkov treh amaterjev. Povedal bi rad tri stvari.

Prva: Nisem bral pisanj treh amaterjev, vendar odklanjam vaša stališča brez predsodka, da so morda bolj izraz

privrženosti klanu amaterskih voditeljev in cenilcev Škodlarjev, Jančarjev ter podobnih, da ne bodo eni ali drugi prizadeti, ki že vrsto let krojijo srajčice amaterskemu filmu na Slovenskem.

Druga: Stopnja tehnične dovršenosti je lahko pri amaterskem ali pa pri profesionalnem filmu eden in kvečjemu enak kriterij, nikakor odločilni ali celo edini. Npr. izpovedno uspelemu filmu ne morete odvzeti prednosti pred neuspešnim zaradi različne tehnične obdelave (mislim ne morete teoretično, saj praktično to delate že leta in leta). Taki

kriteriji so mogoči edino v izumiteljskih krožkih, na katerih raven pa filmske umetnosti ne boste spravili.

Tretja (in sklepna ali kot pravite vi v svojem »činovniškem« žargonu, zaključna): Prepričan sem in ostanem, četudi veste nasprotno, da niso zveze, pa naj so že bile občanske ali občinske, kar republiške ali sama UNICA, skotile s samo svojo zveznostjo še nobenega stila ali namena, pars pro toto skratka: da človeku puščajmo, naj postane cineast, ne da bi bil komunist, če že hoče, seveda, za vsak slučaj.

te le vizija



filmi in televizija



Pred nedavnim nas je vodstvo ljubljanske televizije seznanilo z dejstvom, da bo v letošnji jesensko zimski shemi črtalo en celovečerni film. Razlog za to naj bi bil v sporazumu s Svetom za kinematografijo pri Gospodarski zbornici, ki meni, da televizija s predvajanjem filmov prehudo konkurira kinematografskim podjetjem. Sporazum, po katerem bo TV predvajala naslednjih šest mesecev samo po dva celovečerna filma, naj bi pokazal, ali so trditve Sveta za kinematografijo resnične ali ne. Ker problematika filmskega programa na ljubljanski TV zanima širok krog gledalcev, smo zaprosili za razgovor tovariša Marjana Maherja, urednika filmskega programa TV Ljubljana.

Vprašanje: Kako gledate vi, tovariš Maher, kot urednik filmskega programa, na nedavno odločitev, pravzaprav sporazum o ukinitvi enega celovečernega filma?

Ukinitve enega celovečernega filma nikakor ni bistven problem, s katerim se danes sooča televizija. Sedanja razporeditev celovečernih filmov je bila približno takšna: v torek so bili na sporedu filmi s posebno umetniško vrednostjo, torej takšni, ki so zahtevali celega gledalca, njegovo prejšnjo filmsko izobrazbo. Filmi v petek so bili sicer še vedno na kvalitetni višini, vendar pa je bila njihova struktura takšna, da niso zahtevali posebne filmske izobrazbe. Filmi, ki so bili na sporedu v nedeljo, pa so bili namenjeni širokim slojem gledalcev, torej tistim, ki nimajo možnosti zahajati v kino in ki si želijo zabave. Nedavni sporazum med televizijo in Svetom za kinematografijo je opozoril na krizo, ki je po svetu že stara stvar, ali pa so jo že prebrodili, pri nas pa postaja šele sedaj aktualna. Gre za odnos televizija-kinematografija; število gledalcev v kinema-

grafih namreč stalno upada. Toda to ni problem, ki bi ga povzročala televizija s svojo ekspanzijo, s svojim programom, temveč mnogo širši sociološki proces, ki spreminja prosti čas vse družbe ali njenih slojev. Televizija je bila in bo tudi v bodoče propagator kvalitetnega filmskega materiala. Tu mislim predvsem na specialne televizijske filme ali dokumentarne filme z veliko vrednostjo (npr. serija Človek s kamero), ki bodo imeli vse večjo vlogo v TV filmskem programu, celovečerni filmi pa bodo ohranjali predvsem informativno vlogo v programu. TV torej izpolnjuje predvsem vrzel v kinematografskem programu; če omenimo še dejstvo, da so barvni filmi na TV a priori okrnjeni v izpovedni moči, potem je jasno, da TV ne more bistveno vplivati na število gledalcev v kino dvoranah. V novi shemi, ki jo pripravljamo, pa vprašanje »trije ali dva celovečerna filma na teden« ni več bistveno.

Vprašanje: Kakšen bo torej program celovečernih filmov v prihodnje?

Ne glede na omenjeni sporazum bo naše uredništvo težilo k uresničevanju novih programskih shem. Kot sem že dejal, trije celovečerni filmi na teden ne pomenijo fiksne sheme. Program bo tudi v bodoče elastičen — celovečernih filmov bo manj ali več — postopoma pa jih bodo nadomeščali televizijski filmi, torej filmi, ki so posneti in prirejeni za televizijski medij. To bodo domači in tuji TV filmi in TV serijski filmi, saj je vloga in naloga TV, da ustvarja lasten program, ne pa, da samo reproducira celovečerne filme. Težišče bomo torej prenesli na nov fenomen TV filma; le-ta je postal tako pomemben, da brez njega ni več mogoče misliti na popolno TV filmsko shemo.

Vprašanje: Torej bo ukinjeni nedeljski celovečerni film nadomestil enako dolg TV film?

V času sporazuma bomo v nedeljo popoldne namesto celovečernega filma predvajali priljubljeno in znano TV serijo Mestece Peyton, kako pa bo po izteku poskusne dobe, ne bi mogel natanko reči. Verjetno bo prišel na spored domači ali tuji TV film ali TV filmska serija podobna Mestecu Peyton.

Med gledalci je ukinitve celovečernega filma povzročila veliko nezadovoljstvo. Ali bodo gledalci, tu mislim predvsem na najširše sloje, ki jim je bil nedeljski film zabava in razvedrilo, dobili primerno nadomestilo? Je torej njihovo negodovanje upravičeno ali ne?

Predvsem je treba poudariti, da je nezadovoljstvo plod netočnega in premalo pretehtanega poročanja. Gledalci, kot smo že lahko ugotovili, ne bodo prikrášlani. Televizija spreminja svoje posredništvo v

ustvarjalnost. Število dokumentarnih, reportažnih in podobnih filmov bo kvalitativno in kvantitativno nadomestilo za izgubljeni celovečerni film.

Vprašanje: Ali boste še nadaljevali s torkovimi serijami, v katerih ste že predstavili vrsto najpomembnejših filmov? Praksa je namreč pokazala, da se gledalci zelo zanimajo za te filme, posebej še, ker so bili filmi gledalcem na primeren način predstavljeni. Ideja o predstavljanju kvalitetnih filmov je več kot dobra.

Mislim, da je hvala pretirana. Po mojem mnenju je to šele pričetek. Koncept torkovega sporeda bo ostal nespremenjen — predstavljali bomo filme s posebno umetniško vrednostjo tako, da bomo predstavili cikle pomembnih režiserjev, filme posnete po znanih literarnih predlogah in vse druge filme, ki zaslužijo, da jih TV v svojem filmskem sporedu predstavi gledalcem. Petkov termin pa bo prihranjen filmom lažjih žanrov, ki bodo namenjeni najširšim slojem gledalcev. Upam, da bom lahko v prihodnjem letu uresničil zamisel, staro nekaj let. V torek naj bi bil, enkrat na mesec, predvajan film, imenovan »film meseca«. Ta film bi vsakokrat izbral urednik filmskega programa, ki bi s »filmi meseca« pravzaprav ilustriral svoj programski koncept. »Filmi meseca« bi bili predstavljeni na nov način. Urednik bi pred projekcijo animiral njihovo vrednost, po predvajanem filmu pa bi sledil razgovor s kritiki in morda tudi nekaterimi gledalci. Takšen način predstavitve naj bi postal praksa za vse filme s posebno umetniško vrednostjo.

Vprašanje: Kakšni so vaši problemi, ko pripravljate filmski program?

Urednik lahko sestavi svoj program, le-ta pa naleti na nekatere težave. Za določene filme ni mogoče plačati vsote, ki jo zahtevajo filmske družbe. Problem je tudi v tem, da se filmski program oblikuje skupaj s programi drugih TV studiov. Vsi filmi, ki jih vidite na programu, niso program urednika, temveč širšega kolektiva. Vendar pa sodim, da je naš program na solidni ravni. Nekatere druge televizije gledajo na celovečerne filme kot na zabavo, prosvetiteljska vloga pa je marsikje zanemarjena. Res pa je, da imajo nekatere druge televizijske hiše bistveno drugačne delovne in finančne možnosti.

Vprašanje: Kako pa sploh ljubljanska TV naroča filme? Omenili ste, da jih kupuje od filmskih družb. Res je. Med gledalci vlada zmotno mnenje, da dobivamo filme iz kinoteke. Kinoteka ima od filmskih družb dovoljenje samo za predvajanje v svojih dvoranah, ne pa na TV. Tako je TV prisiljena, da kupuje filme neposredno pri filmskih družbah. Nekatere

srečanje

igor more

družbe pristanejo na plačilne pogoje, ki jih ponudi naša TV, nekatere pa postavljajo previsoke zahteve. Poleg tega pa se v zadnjih letih snema vedno več filmov s področja erotike in nasilja, le-ti pa so za TV, bolj ali manj, tabu. Televizija je medij za široke plasti gledalcev, ki takšne filme odklanjajo. Selekcija filmskega programa je zaradi tega še težavnejša.

Vprašanje: Torej so gledalci ob filmih, kot je češki Plavalaskine ljubezni protestirali zaradi erotičnih scen?

Seveda so. Pri kvalitetnih filmih z umetniško ambicijo, ki vsebujejo erotične scene, smo velikokrat v hudi dilemi. Ne želimo se odpovedati kvalitetnim filmom, v katerih je erotika integralni del umetniške izpovedi, pri tem pa tvegamo reakcijo avditorija, ki ne zna pravilno sprejeti takšnih prizorov, ki jih ne zna vključiti v dogajanje celotnega filma.

Vprašanje: Verjetno so tudi torkovi filmi tarča za pripombe?

Gledalci hočejo (žal še vedno) predvsem zabavo in so z umetniškimi filmi mnogokrat nezadovoljni. Prav zaradi tega je treba gledalce filmsko vzgajati in spreminjati njihovo mišljenje. Beograjski kolega Radičević je to lepo opisal v članku Dileme filmskega urednika, ki je bil objavljen v Politiki. Tu pravi, da vsak urednik teži za dobrimi filmi, gledalci pa postajajo — in to je predvsem krivda kinematografske politike — dovzetni za melodrame in podobne filme. Poleg tega kinematografi lažje sestavljajo program, saj doživljajo kontakt z gledalci neposredneje kot TV. Televizija pa je omejena predvsem na posredno kritiko gledalcev v pismih. Zanimivo pa je, da je televizija predstavila marsikateri film, ki ga kinematografi niso znali posredovati gledalcem. To velja predvsem za nekatere vzhodne filme, marsikateri od njih je doživel med televizijskimi gledalci topel sprejem in zanimanje za svoje ustvarjalce. Tako TV odpravlja praznine, ki nastajajo zaradi politike kinematografov.

Vprašanje: Omenili ste tudi problem barvnih filmov.

Prav sedaj imam na razpolago barvni film češke režiserke Vere Chytilove. Toda to je film, ki je zgrajen z barvami in na televiziji bi bila njegova vrednost samo informativna. Zato še ne vem, ali ga bom uvrstil na program. Tako je še z mnogimi filmi, ki smo jih videli v TV filmskem programu.

Tovariš Maher, za vaše odgovore najlepša hvala.

Razgovor je pripravil D. PONIŽ

Nekega julijskega večera smo se (Ivan Potrč: Srečanje, TV priredba Mitja Mejak, ob odlični interpretaciji Marije Benkove, ki je zahtevno vlogo odigrala s polno mero resnične zavzetosti ter posluha) srečali z nečim, kar imamo včasih nekje na oltarju vsakodnevnega čaščenja in kar prečesto z odprtimi očmi spregledamo.

Sam avtor pravi nekje ob robu svojega dela: »To ni edino delo o nezaupanju, ki sem ga napisal v nekem našem preteklem času. Vedno je čudovito in človeško, ko verjamete v človeka, nič zato, če ste kdaj zaradi tega tudi razočarani. To manj boli, manj razvrednoti človeka, kakor pa to, da v človeka ne zaupate več. Samo vera v človeka, samo to nas more ohraniti, a nam je bilo v najtežjih časih tudi edina luč za jutrišnji dan.«

»Časi so pač takšni, da se ne more nikomur zaupati.«

Pavlica ter njen svet se soočita s svetom ljudi, ki živijo v specifičnem času in razmerah; le-te so jim okvir in zaslomba nezavednim notranjim nagnjenjem. Čas in kraj jih ščitita in istočasno prisilujeta v stanja nezaupljivosti, sovraštva, prezira, hitrega in nepreudarnega odločanja o človekovi usodi, ki je (ne)zavedno v njihovih rokah.

»Časi so pač takšni, ...«

In kot se nam njeno prvo soočenje s partizani zdi kot prevelika občutljivost za besede, ki naj bi v takšnem času ne bile toliko pomembne kot dejanja,



Glavni vlogi v slovenski TV drami SREČANJE sta igrala Marija Benko in Bert Sotlar

nujna, povezana s konkretno akcijo in reševanjem človeškega življenja, se nam kasneje pokaže kot sočlenje poštenega, naivnega in popolnoma človeškega pristopa z v vsakodnevnem boju in smrti kovanim sistemom in psihozo, ki živi v neprestanem sumničanju in živčni napetosti vojnega časa. Ta dva sveta se neizbežno spopadeta in naivnost kloni, zamaknjena za nedoločen čas v mrtvi kot, z odprtimi, strahu polnimi očmi čaka na svoj konec. Ni tliko strahu v fizičnem uničenju kot v dokončnem zlomu verovanja, zaupanja in poštenosti.

V Pavli se ta svet lomi vse od srečanja z ranjencem pa do dokončnega zloma, ko se razideta s Francem. V štabu je njen svet in prepričanje sicer ranjeno, a

ne ubito. Toda tudi Franc ji ne zaupa; ljubezen, takšna ljubezen ne zadostuje, da bi zaupali sočloveku. »Časi so pač takšni...«

Vest, da je ranjenec pobegnil iz njihove hiše, jo ne preseneti, samo potrdi ji sum, da ji ni zaupal — »to je Pavla, sosedova«. Njeno upanje je že pokopano, široko razprte oči čakajo samo še končni udarec.

Najbolj oprijemljiv vzrok za njeno nesrečo je Fanči, ki Pavlo podcenjuje in sovraži, tako iz neke nadutosti kot ljubosumja, in jo končno uniči.

Kot nam vsa dogajanja do neke mere opravičuje čas, smo vseeno nekje globoko v srcu ranjeni; vse kriči v nas od krivic in nezaupanja; čas nam jih ne-

nadoma ne opravičuje več. Rušijo se zidovi časa in okolja; ostane le še človek, ... njegov svet pošte-nega in naivnega.

Kot se zdi, da je naivnost opredeljena v odnosu na čas dogajanja — vojno — lahko spoznamo, da je tista determinanta, ki opravičuje njen obstoj, prav-zaprav nezaupanje in odtujenost, ki pa sta časovno nedvomno nevezani.

Čas vojne, čas miru — saj je vseeno; vedno se nam mudi, nikoli ne najdemo ne moči ne poguma, da bi se potopili v tolmun življenjskega trenutka, ve-dno plavamo po površini in le nekje čutimo, zelo rahlo, megleno in neopredeljivo tisto, za kar po-trebujemo več zaupanja in vere; vere v sočloveka, ne Človeka, kajti v Človeka verujemo od nekdaj, na sočloveka današnjega dne ne pomislimo. »Časi so pač takšni, ...«

TV priredba Potrčevega Srečanja ostaja žal na ne-kem skromnem nivoju. Poskus združitve dramskega in filmskega načina prikaza spletov misli, spominov in trenutne situacije ne učinkuje sugestivno, tako da se ob pojavu dvojne slike zavemo, da žal še vedno rabi kot informacija za lažjo in krajšo iz-peljavo dramskega teksta.

Tak način smo lahko opazili, če ne drugod, tudi pri TV priredbi Cankarjevega Polikarpa, kjer se je, lahko bi rekli, ravno tako iskal in se po vsej ver-jetnosti še ne popolnoma našel.

Ali gre tu za popolnoma nov TV pristop, ali je že izbrušen v smislu najsugestivnejšega vklapanja v celoto in seveda v fenomen malega ekrana kot pod-ročja popolnoma specifičnega tako vizualnega kot avdio načina izražanja. To je seveda vprašanje, ki bo, upajmo vsaj, preganjalo ter vodilo k samosvo-jim odgovorom.

nekaj misli o seriji nabrežje

denis poniž

V okviru televizijske rubrike v reviji EKRAN bomo skušali spremljati vse televizijske nadaljevanke, še posebej tiste, ki nastanejo v proizvodnji TV Ljubljana. Televizijske nadaljevanke, domače in tuje, pomenijo poprečnemu gledalcu vsakotedensko zabavo, vsakdo najde »svojo« nadaljevalko, ki jo z na-petostjo spremlja od začetka do konca. Televizijska nadaljevalka ima pred klasičnim filmom to bistve-no prednost, da njene fabule ni treba strniti v okvir dveh ur, da lahko v različnih nadaljevanjih sodeluje določeno število »glavnih« oseb in v vsaki nadalje-vanki po nekaj »gostov«. V TV nadaljevalki je gle-dalec pomembnejši faktor kot pri klasičnem filmu.

Gledalec pravzaprav sooblikuje nadaljevanko, saj je znano, da avtorji svojo pripoved in dogajanje mnogokrat prilagajajo okusu in željam gledalcev. Seveda pa je TV nadaljevanka, če ni posneta po znani literarni predlogi, romanu ali noveli, mnogokrat aktualistična, usmerjena v površinski prikaz nekega okolja, njegovih problemov in njegovih perspektiv.



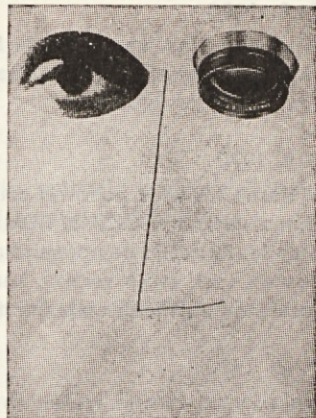
Avtor serije NABREŽJE Mirče Šušmelj

Prav to iskanje stikov med avtorjem oddaje in gledalci, ki je pravzaprav na zelo nizki ravni trgovskih prijemov, pa TV nadaljevalkam zelo znižuje njihovo vrednost, njihovo resnično komunikativnost. Kajti tudi za »blago« takšne vrste naj bi veljalo, da omogoča gledalcu polnejši stik z resničnostjo, ne le nekakšno napol sterilizirano napol izmišljeno dogajanje, ki z resničnostjo nima nobene trajnejše zveze. Takšen tip TV nadaljevanke se je uveljavil tudi pri nas. Tovrstno »blago« nas zabava samo zato, ker nimamo prilike videti kaj boljšega, nečesa, kar ohranja poleg aktualistično-moralistične še kakšno kvalitativno, trajnejšo komponento. To, kar smo dosegli v serijah za otroke, ostaja v serijah za odrasle utopističen sen. Zato vsako novo ime pomeni tudi novo pričakovanje in na koncu ali pa tudi že v sredini novo razočaranje. Tudi v seriji NABREŽJE avtorja Mirčeta Šušmelja ne moremo odkriti kakšnih posebnih kvalitativnih, ki bi ujele pristno slovensko filistrsko-bahaško mentaliteto, pri tem pa takšno mentaliteto vključile v trajnejši splet občečloveških nagonov, slabosti, reagiranja in situacij. Prav zaradi tega serija deluje hladno, uradno in brezosebno. Dialogi so šolsko nerodni, knjižna slovenščina, v kateri se igralci sporazumevajo, pa deluje nenavadno prisiljeno. Če je v tej ali oni zgodbi dialog postal prijetnejši, živahnejši, s tem pa tudi bolj človeški in življenjski, je to bolj zasluga posameznih igralcev, njihove igralske intuicije in smisla za obvladovanje določene situacije.

Seriji manjka notranje dinamike, ki bi lahko zakrila pomanjkljivosti teksta (ki pa so bolj ali manj razumljive, saj se TV nadaljevanka mnogokrat improvizira). Prav prožna improvizacija bi lahko naredila serijo mnogo prikupnejšo, živahnejšo in s tem za gledalca zanimivejšo. Ni namreč važno samo to, da gledalcu posreduješ nekaj, »kar ga žuli«, posredovati mu je treba na takšen način, ki ni brez literarnosti. Kajti po sili zbrane bulvarske koserije še ne morejo sestavljati fabule neke zgodbe TV nadaljevanke. Tudi bi želeli (čeprav samo na tihem), da bi kakšna naša TV nadaljevanka lahko minila brez prisotnosti miličnika (ki je socialen in neumen) in prostitutke (ki je očarljiva in pametna). Prav tako si danes vsakdo, ki se ukvarja z umetnostjo, domišlja, da je dolžan »raziskovati in komentirati« polpretekli čas, čeprav za to nima posebnega smisla ali umetniške pronicljivosti.

Zgodbicam o slovenskih, socialno bolj uborno stoječih pojavih bi lahko prisodili oceno med dve in tri.

te le objektiv



filmska kronika

avgust
70

1. 8. 1970

Na mednarodnem filmskem festivalu v Taormini je prejel film Ljubiša Kozomara in Gordana Mihića VRANE edino nagrado v kategoriji novega filma. To je »nagrada Sicilije«. Pri nas filma še nismo videli.

2. 8. 1970

V Pulju se je končal Sedemnajsti festival jugoslovanskega filma. Za najboljši film je žirija pod predsedstvom slovenskega režiserja Franceta Štiglica proglasila film Krsta Papića LISICE.

3. 8. 1970

Dušan Makavejev, ki snema za Neoplanta film zanimiv filmski kolaž z naslovom WR ali SKRIVNOSTI ORGANIZMA je svojim italijanskim koproducentom po nerodnosti prodal svoje pravice za Jugoslavijo. Položaj je rešil direktor filma Svetozar Udovički, ki je z letalom odpotoval v Rim in odkupil pravice za svoj film za 100 000 lir.

4. 8. 1970

Sarajevski režiser Bata Čengić je podpisal z Bosna filmom posebno pogodbo, v kateri se je direktor obvezal, da bo režiserju omogočil snemanje filma VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI. Režiser naj bi začel snemati prvega oktobra letos. V nasprotnem primeru mu mora Bosna film izplačati avtorske honorarje. Film naj bi snemal Karpo Godina-Ačimović.

5. 8. 1970

Režiser-debitant Zoran Čalić je začel v Makarski snemati film PRVA LJUBEZEN. Glavni vlogi je zaupal Faruku Begoliju in Vesni Malohodžić. Film nastaja v koprodukciji Kosovo film in Filmske novosti.

6. 8. 1970

Zastava film pripravlja prvi kratki risani film iz vojaškega življenja. Scenarij zanj je napisal Vuk Krnjević, režiral naj bi ga Radoslav Gajić, risal pa Zuko Džumhur.

branko
šömen

7. 8. 1970

V okviru filmskega podjetja Dunav film iz Beograda sta nastali dve novi producerski skupini: Dunav-Slavija in Dunav-Studio. Vodja prvega studia je Aleksander Petrović, vodja drugega Fedor Škubonja.

8. 8. 1970

V Bosna filmu je ponovno prišlo do spora. Kar dva režiserja bi rada posnela celovečerni film z naslovom ČIČA Z ROMANIJE. Gre za legendarnega partizanskega voditelja Vejnera Slaviša. Za režijo se potegujeta Žika Ristić in Hajrudin Krvavac. Oba režiserja nameravata posneti vsak svojo verzijo, kar bo gotovo zanimivo z umetniškega stališča, sicer pa je to resnično metanje denarja čez plot.

9. 8. 1970

Makedonski filmski režiser Branko Gapo je napisal filmski scenarij z naslovom ZLOČIN. Realizirati ga namerava na jesen, k sodelovanju pa želi povabiti tudi nekatere slovenske filmske kritike in publiciste.

10. 8. 1970

Center filmskih delovnih skupnosti iz Beograda pripravlja za naslednji Pulj zelo ambiciozne projekte. Med drugim bo začel snemati Zdravko Randić film STAVA, za katerega je scenarij napisal Živojin Pavlović. Sam Pavlović pa namerava v Sloveniji snemati film po motivih Potrčevega romana NA KMETIH.

11. 8. 1970

Sarajevski režiser Bora Drašković je posnel svoj drugi celovečerni film z naslovom USPEH ČEZ NOČ. Za montažerja bi rad dobil Karpa Godino-Ačimovića.

12. 8. 1970

Direkcija filma BITKA NA NERETVI je sklenila film sinhronizirati v albanščino. Sredstva za sinhronizacijo sta zagotovila Kulturno prosvetni center v Prištini in podružnica Jugobanke v Kosovski Mitrovici.

13. 8. 1970

Grški skladatelj in pevec Mikis Teodorakis je prišel na otok San Stefan, kjer bo pisal glasbo za film Stipa Delića SUTJESKA.

14. 8. 1970

Tamburaši, ki bi morali nastopiti v filmu Aleksandra Petrovića ZBIRALCI PERJA, so zdaj zoper direkcijo filma vložili tožbo. V njej trdijo, da so bili ogoljufani, ker so jim člani ekipe obljubljali sodelovanje, na koncu pa izbrali drug orkester. Gre za orkester Jovanovića, ki igra v kavarni GOZDNI RAJ na Fruški gori.

15. 8. 1970

Beograjski režiser Djordje Kadijević je začel za filmsko podjetje Pančevo film snemati svoj tretji celovečerni film. Za zdaj naslov filma še ni znan.

16. 8. 1970

V Zagrebu se je končalo zasedanje svetovne organizacije risane filma. Generalni sekretar organizacije je postal Marin Parajanu iz Romunije, medtem ko je postal blagajnik Velimir Matko iz Zagreba. Dogovorili so se, da bo mednarodni filmski festival risane filma prihodnje leto v Zagrebu.

17. 8. 1970

Slovenski filmski režiser Boštjan Hladnik je začel snemati v Ljubljani svoj najnovejši film MAŠKARADA. Glavne vloge je dal Vidi Jerman iz Zagreba, Mihu Balohu, Igorju Galu in drugim manj znanim ustvarjalcem.

18. 8. 1970

Za festival v Locarnu je slovensko filmsko podjetje Viba film prijavilo kratki film Rajka Ranfla MONSTRUM. Njegov film je sprejel v uradni del tudi festival v Mannheimu.

19. 8. 1970

V Parizu je bila slovesna premiera filma Veljka Bulajića BITKA NA NERETVI. Kritiki so film ocenili pohvalno.

20. 8. 1970

Filmski debitant Zoran Čalić je posnel svoj prvenec PRVA LJUBEZEN. Glasbo za film je napisal Kornelije Kovač, izvajala pa jo je Kornijeva grupa, prav tako kot v filmu Miša Radivojevića MALO ČEZ LES.

21. 8. 1970

V Skopju so začeli snemati celovečerni film ČRNO SEME. Režiser filma je član Foto kluba Skopje Kiril Cenevski. Režiser trdi, da bo glasbo za film pisal Mikis Teodorakis, medtem ko naj bi bil supervizor sam Costa Gavras.

22. 8. 1970

V Ljubljani je bila v okviru MALE PULE premiera filma Krsta Papića LISICE. Po filmu je bil zelo zanimiv razgovor z režiserjem filma, ki se je odzval povabilu gostiteljev in se udeležil premiere v kinu Komuna. Režiser se je pred tem vrnil iz Pariza, kjer je za tamkajšnjo televizijo posnel dokumentarni film o delu francoskih delavcev.

23. 8. 1970

V Zagrebu je začel snemati režiser Krešo Golik. Naslov njegovega filma je KDOR POJE, SLABO NE MISLI. Producent filma je CROATIA FILM.

24. 8. 1970

V Ljubljani je končal snemanje režiser Vojko Duletič. Naslov njegovega celovečernega prvenca je NA KLANCU po Cankarjevi noveli. Film je v barvah in zanj vlada veliko zanimanje. Premiero obljublajo ustvarjalci že konec leta.

25. 8. 1970

V Ljubljani je bil sestanek upravnega odbora Sklada za pospeševanje in razvoj slovenske kinematografije. Seja ni bila sklepčna, ker so bili navzoči samo štirje člani. To je popolnoma razumljivo: pogovoriti bi se namreč morali o filmski proizvodnji za 1971. leto. Izmed 27 prispelih scenarijev pa izbrati najboljše za realizacijo.

26. 8. 1970

V Benetkah se je začel filmski festival. Jugoslavijo predstavlja film Miša Radivojevića MALO ČEZ LES.

27. 8. 1970

V Zagrebu je začel snemati svoj celovečerni film Vladimir Tadej. Naslov njegovega filma je DRUŽINA PERE KVRDŽICE.

28. 8. 1970

V Ptuj se je mudil s svojo filmsko ekipo beograjski filmski režiser Živojin Pavlović, ki pripravlja film NA KMETIH. Glavno moško vlogo je ponudil Radu Šerbedžiji, glavno žensko pa Majdi Potokarjevi. Drugo moško vlogo pa je dobil odličen mariborski igralec Arnold Tovornik, drugo žensko vlogo pa nadarjena igralka MGL Majda Grbac.

29. 8. 1970

Zdravko Velimirović je napisal scenarij po romanu Miša Selimovića DERVIŠ IN SMRT. Film bo po vsej verjetnosti snemal za Avalo film.

30. 8. 1970

V Nišu se je začel peti, jubilejni festival, znan pod imenom MALA PULA. Na njem ocenjujejo vrednosti filmskih igralcev.

31. 8. 1970

V bližini Beograda je začel snemati svoj drugi film Zdravko Randić. Naslov filma je STAVA, scenarij pa je napisal Živojin Pavlović. Glavno žensko vlogo je režiser zaupal Dušici Žegarac.

1. 9. 1970

V Ivanjici se je začel pregled domačih filmskih komedij. Posebej bodo predvajali filmske komedije po Nušićevih odrskih delih.

2. 9. 1970

V Bosna filmu se je začela polemika ob filmskem scenariju BOJNI TOVARIŠI Branislava Ščepanovića. Film bi moral realizirati Milan Kosovac. Filmski sklad je odobril nosilcu projekta Bosna filmu 700 000 din, film pa bi moral doživeti premiero na letošnjem festivalu v Pulju. Direktor tega filma, Seko Češović je sporočil, da bodo namesto tega filma posneli do konca leta film z naslovom Rekvijem za 25 deklet in enega mornarja. Scenarij za ta film sta napisala Sead Feathagić in Luka Pavlović.

3. 9. 1970

V Zrenjaninu je prišlo do nenavadnega filmskega škandala: tamkajšnja tovarna piva in tovarna Sloga nameravata tožiti beograjski Studio za film, ker sta posodili po 50 000 din za snemanje filma NADJA. Filma še niso začeli snemati, čeprav bi moral biti že končan.

4. 9. 1970

V San Stefan je prispel znani grški skladatelj in napredni politik Mikis Teodorakis kot gost filmske ekipe SUTJESKA. Zanj bo pisal glasbo. Grški gost je v družbi scenarista Branislava Ščepanovića in režiserja filma Stipeta Delića.

5. 9. 1970

V Nišu so se končali peti jubilejni NIŠKI SUSRETI. Grand Prix je dobil Ljubiša Samardžić za vlogo v filmu BITKA NA NERETVI. Veliko nagrado za moško vlogo je dobil Fabijan Šovagović za vlogo v filmu LISICE, veliko nagrado za žensko vlogo pa Jagoda Kaloper, prav tako za vlogo v LISICAH.

6. 9. 1970

V Pulju se je letos uveljavila tudi mlada igralka Mira Nikolić. Predstavila se je v filmu Soje Jovanović PO SILI OČE. Zdaj je dobila vidno vlogo v filmu SUTJESKA.

**septem-
ber
70**

7. 9. 1970

V Ivanjici so razdelili nagrade najbolj smešnim filmom in najbolj komičnim igralcem v naših filmih. Nagrade so pobrali Ivica Vidović, Soja Jovanović, Miodrag Petrović-Čkalja.

8. 9. 1970

Miomir Stamenković je pred snemanjem svojega novega filma. Novinarja Dragan Marković in Luka Pavlović sta napisala scenarij PAST ZA GENERALA. Glavni vlogi bosta igrala Bekim Fehmiu in Ljuba Tadić.

Iz Skopja poročajo, da namerava Republiška konferenca Socialistične zveze Makedonije razpravljati o problemih filma in kinofikacije v tej republiki.

9. 9. 1970

Iz Hollywooda sporočajo, da je ameriški producent BITKE NA NERETVI pred bankrotom. To novico je objavil samo dnevnik Večernje novosti iz Beograda.

10. 9. 1970

V okolici Zrenjanina je filmski režiser Djordje Kadijević končal snemanje svojega tretjega celovočrnega filma ŽARKI. Film je posnel Milorad Marković, glavne vloge pa so igrali Jovan Janičijević-Janačko, Pavle Vujisić, Ljubiša Samardžić, Eva Ras in drugi. Kadijević je film posnel za kino klub iz Pančeva.

V zvezi s polemiko o filmu BOJNI TOVARIŠI je scenarist Branko Ščepanović izjavil, da poklanja naslov, umika pa scenarij.

11. 9. 1970

Iz Pariza poročajo, da si je tam ogledalo BITKO NA NERETVI že 35 000 ljudi po prvem tednu.

12. 9. 1970

Beograjski dnevnik Večernje novosti je končal anketo med filmskimi igralci o najboljšem igralcu pri nas. Na prvem mestu je Milena Dravić, na drugem Bata Živojinović, na tretjem Pavle Vujisić, slovenska gledališka in filmska igralka Duša Počkajeva si deli deveto in deseto mesto z Bekimom Fehmiuom.

13. 9. 1970

V Beogradu so sporočili, da je jugoslovanski filmski režiser Saša Petrović član žirije na filmskem festivalu v Tunisu. Ta se je začel 12. oktobra.

14. 9. 1970

Kosovo film iz Prištine ima do prihodnjega Pulja resne filmske načrte. Njen debitant Zoran Čalić je začel snemati film PRVA LJUBEZEN.

15. 9. 1970

Dramaturg Jugoslovanskega dramskega gledališča v Beogradu Dragovan Jovanović je napisal scenarij za film LEGENDA O PARTIZANKI.

16. 9. 1970

Bosna film je objavil seznam filmov, ki jih mislijo realizirati za prihodnji Pulj. Pri tem je že zdaj kandidiral kar dva svoja filma za prihodnji filmski festival v Cannesu. To sta USPEH ČEZ NOČ režiserja Bora Draškovića, drugi pa Bata Čengića VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI.

17. 9. 1970

V Ljubljanski kinoteki je bila danes posebna projekcija novega slovenskega filma OXYGEN Matjaža Klopčiča. Film si je ogledalo približno sedemdeset sladokuscev.

18. 9. 1970

Debitant Steva Petrović je začel za Neoplanta film snemati NESMRTNO POMLAD po romanu Lajosa Zilahyja.

19. 9. 1970

Scenarist Brana Ščepanović je zaključil dialog z Bosna filmom glede svojega scenarija BOJNI TOVARIŠI.

20. 9. 1970

Hrvaški filmski sklad je odobril dva nova scenarija. Film BOOM po scenariju Ivana Kušana in Dušana Vukotića naj bi realiziral Dušan Vukotić, film U GORI RASTE ZELEN BOR pa Tonči Vrdoljak.

21. 9. 1970

Napovedana seja upravnega odbora Sklada SRS za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov je bila preložena na naslednji dan.

Filmska radna zajednica iz Beograda, Neoplanta film iz Novega Sada in Kosovo film so sklenili, da bodo skupaj vodili filmsko distribucijo.

Člani upravnega odbora bosanskega republiškega sklada so obsodili potezo Bosna filma, ki je zavrnil scenarij Brana Ščepanovića in začel snemati popolnoma drug film DEVETNAJST ŽENSK IN EN MORNAR.

22. 9. 1970

V Ljubljani je bila seja upravnega odbora filmskega sklada. Na njej so izbrali scenarije za prihodnje leto. Soglasno je bil sprejet scenarij Frančka Rudolfa PRAZNOVANJE POMLADI, ki ga bo za Viba film režiral France Štiglic. Na drugem mestu je scenarij Branka Šömna POSLEDNJA POSTAJA, na tretjem mestu pa ČRNA LADJA Rajka Ranfla. POSLEDNJO POSTAJO bo v okviru Avtorskega studia Ekran režiral Jože Babič, Rajko Ranfl pa bo edini debitant. Njegov producent je Servis Društva slovenskih filmskih delavcev Slovenije.

23. 9. 1970

V Beogradu je filmski amater Stanoje Danković izjavil, da je film Miša Radivojevića MALO ČEZ LES plagiat! To je vsekakor izredno presenečenje, čeprav ni izključeno, da gre pri tem za novinarsko račo!

24. 9. 1970

V Moskvi se je začel teden jugoslovanskega filma, tokrat dokumentarnega in risanega. Člani naše delegacije so Dušan Vukotić, Milenko Štrbac in Vlatko Filipović.

25. 9. 1970

Izšla je nova 76. številka filmskega mesečnika Ekran.

26. 9. 1970

Ameriški filmski producенти so se začeli zanimati za Olivero Katarino. Ponudili so ji nekaj vlog v hollywoodskih filmih. Olivera še razmišlja.

27. 9. 1970

Tori Janković namerava snemati film o zaporu v Banja Luki. Naslov filma je NA ČASTNO BESEDO. Gre za to, da upravnik kaznilnice spusti na »častno besedo« sedemsto zapornikov in jim reče, da so mesec dni svobodni. Po enem mesecu se jih namesto 700 vrne 702. Odlična reklama za naš pravosodni sistem.

28. 9. 1970

V Locarno sta odpotovala član žirije Matjaž Klopčič in režiser filma MONSTRUM Rajko Ranfl.

29. 9. 1970

Aleksander Petrović je ponudil Filmski radni zajednici svoj projekt VODJA, ki govori o Karadžordžu. Film naj bi bil končan do prihodnjega Pulja.

elegija o slovesu nekega utrujenega sveta

henning harmssen

Režijski debut Maximiliana Schella
Prva ljubezen — Schell in Johannes
Schaaf sta ustanovila proizvodno sku-
pino

Še se prikazujejo znamenja in dogajajo
čudeži. Celo v nemški filmski dejavno-
sti, katere duhovna opustelost in umet-
niška shiranost — pospeševani s porno-
grafske plažo, brutalnim sadizmom in
bedastimi burkami — sta dosegli že
brezupno stanje agonije.

V tem klavrnem času, ko samo še ne-
ozdravljivi optimisti verjamejo v sko-
rajšnje izboljšanje, učinkuje režijski
debut Maximiliana Schella Prva ljube-
zen kot majhen čudež. Kot nemški
prispevek na festivalu v San Sebastianu
je bila Schellova prva filmska režija
odlikovana s »srebrno školjko«, in ve-
liko kritikov jo je navdušeno pozdra-
vilo. Tako govori Henry Chapier v pa-

riškem Combatu o »začetku nove, film-
ske poezije«; v londonskih Evening
News pa Richard Evans, ki se »ne more
spomniti, da bi bil kdaj videl na film-
skem platnu fotografijo, ki bi bolj je-
mala dih«, slavi »osupljivo lepoto tega
filma«. So tudi izvedenci, ki imenujejo
v isti sapi s Schellovim prvcem dva
oblikovno izredno lepa in po zvrsti so-
rodna filma: Damo s psičkom Josifa
Heifca (1960) in Elviro Madigan Boja
Widerberga (1967).

Schellov film Prva ljubezen, ki ga je
švedski snemalec Ingmarja Bergmana
Sven Nykvist (Noč klovnov, Molk, Ka-
kor v zrcalu, Persona in drugi) foto-
grafiral brez slehernega ateljejskega
posnetka v nežnih pastelnih barvah
melanholičnega impresionizma, je za-
snovan na istoimenski noveli (prva iz-
daja leta 1860) Ivana Sergejeviča Tur-
genjeva (1818—1883); novelo, ki jo



Prizor iz nemškega filma **PRVA LJUBEZEN**, ki ga je po istoimenski noveli Ivana Turgenjeva režiral Maximilian Schell. Film je na festivalu dobil Srebrno školjko.

je leta 1941 prvič priredil za film Španec Claudio de la Torre, sta hotela prenesti na filmsko platno tudi že Ingmar Bergman in John Frankenheimer.

Prva ljubezen, ena mojstrskih novel Turgenjeva, je otožna, v prvi osebi pripovedovana in z lirično-elegičnim razpoloženjem prežeta zgodba o zanesenjaški, a nevračani ljubezni 16 letnega Volodje (pri Schellu mu je ime Aleksander) do koketno igrive knežne Zinaide v okolju ruskega podeželskega dvorca okrog leta 1830.

Pri Schellu (ki je skupaj z angleškim soavtorjem Johnom Gouldom napisal tudi snemalno knjigo in sam prevzel eno glavnih vlog) se razpoloženska novela Turgenjeva godi bistveno pozneje, kaže v nekaterih sekvencah nemire januarske revolucije leta 1905 in nakazuje, ne brez melanholije in sočutja, propad trhle fevdalne dobe, ki se poslavlja z izbranim izrazom. Schell vsekakor ne želi, da bi imeli njegovo elegijo o slovesu nekega utrujenega sveta preveč za zgodovinsko določeno, kajti zanj je brezčasna kvintesenca tole: »Vedno znova propadajo družbene oblike, vedno znova se dogajajo revolucije, vedno znova nastaja po revolucijah premožno meščanstvo.« Tako namreč Schell tudi v filmu, ki ga je posvetil velikemu romunskemu pianistu Dinuju Lipatiju (1917—1950), uporablja ne le Chopinovo, ampak tudi beat glasbo, ter vnaša — čisto namenoma — anahronizme v sliko, na primer v ozadju slike ulične prizore iz današnjih dni ali pa časovno neustrezno gradnjo mostu.

Od januarja 1969 do februarja 1970 je Maximilian Schell s svojo igralsko ekipo (John Moulder-Brown, Dominique Sanda, Valentina Cortese, Marius Goring, Dandy Nichols, Richard Warwick, Keith Bell, Johannes Schaaf in dramatik John Osborne v svoji prvi filmski vlogi) južno od madžarskega Blatnega jezera, v Budimpešti, na Dunaju in v Münchnu ustvarjal ta film, ki so ga, izvzemši nekaj malega umet-

nih osvetlitev, posnel samo ob naravni svetlobi (tudi notranje posnetke!) in skozi tančico iz gaze. Pred tem pa so štiri tedne tekli razgovori za zaprtimi vrati s snemalcem Nykvistom, scenaristom Gouldom, Johannesom Schaafom in Johnom Osbornom. Tudi financiranje filma je vse prej kot običajno: 75 odstotkov sredstev je vložil Schell, ostalo je plačala družba UMC-Pictures, nova ameriška distribucija, katere šef Sidney Glazier je Schellov dober prijatelj.

40-letni Schell, ki je od konca 50-ih let dalje prišel do uglednih mednarodnih filmskih priznanj (Mladi levi, Nürnberški proces, Topkapı, Ujetniki, Smrt na zadeva, Grad, Simon Bolivar in drugi), je trdno prepričan, da je v žalostnem nemškem filmskem podjetništvu mogoče postaviti na noge dobre in ambiciozne filme samo še z odločno privatno pobudo. Zato je pred kratkim v Münchnu ustanovil s 37-letnim Johannesom Schaafom (Tetoviranje) združno proizvodno skupino, ki jo finančno podpirajo UMC-Pictures. Podjetje, ki naj bi ga po možnosti personalno še razširili.

Verjetno prvi načrt obeh dejavnih DVOJČKOV Schaafa in Schella: že za snemanje pripravljena in z državno nagrado za snemalno knjigo odlikovana filmska verzija Kapucinske grobnice Josepha Rotha, za katero je Johannes Schaaf že več kot leto in pol zaman skušal zbuditi zanimanje nemških distributorjev. Tistih distributorjev, od katerih — sodeč po njihovi vsakoletni ponudbi filmov — pač ni mogoče pričakovati, da so kdaj slišali za pomembnega avstrijskega pisatelja povesti in romanov Josepha Rotha (1894—1939).

Pogumna dejavnost obeh filmskih ustvarjalcev Schaafa in Schella, košček jasnine v temačni nemški filmski pokrajini, zasluži ne le vzpodbudno trepljanje, ampak tudi podporo vseh, ki niso ravnodušni do prihodnosti nemškega filma.

filmski doktor živago

francè vurnik

Leanov film Doktor Živago znova potrjuje že kdo ve kolikokrat spoznavano dejstvo, da sta besedno in filmsko izrazilo dvoje področij s popolnoma različnimi načini sprejemanja, dojemanja, doživljanja umetnin, podanih v navedenih izrazilih. Razen tega se je že večkrat pokazalo, da se ekranizacije ruskih romanov na zahodu ne obnesejo, da zahodnjaško vizualno interpretiranje ruskih romanov ne ujame in torej tudi ne pokaže duhovnega ozračja in čustvovanja, ki je popisano v delih ruske klasične literature. Morda so se izpovednosti ruske klasične proze še najbolj približali Italijani s filmskimi predelavami Gogoljevega Plašča in z razmeroma dobesednimi priredbami Bratov Karamazovih in Oblomova za televizijo. Samo z zunanjimi sredstvi, ki so lahko zelo premišljeno in adekvatno izbrana, preprosto ni mogoče zaobjeti izpovedne in doživljaljske globine te literature.

Govorim o ruski klasični literaturi, čeprav gre za Doktorja Živago, za delo torej, ki je tako po nastanku kakor tudi po osnovi novejšega datuma, iz petdesetih let tega stoletja. Pregled izpovednega in miselnega tkiva tega romana bi namreč na kratko lahko označili kot zgoščen povzetek in odmev miselnosti devetnajstega stoletja, ruskega devetnajstega stoletja seveda, ki je iz svojih duhovnih vrhov dalo človeški misli dragocene vrednote. Nekaj drugega je bila socialna struktura ruske družbe, ki je pripeljala do revolucije. Pasternakovo vrednotenje pojavov v revoluciji, v državljanski vojni in v novi državi je izhajalo iz najvišjih duhovnih vrednot predre-

volucijske Rusije in njegovo razočaranje, ki je v romanu izpovedano, se je izvilo iz spoznanja, da nova družbena organizacija v življenje ljudi ni prinesla vrednot, ki bi enakovredno nadomestile odstranjene na področjih človekove svobode in ustvarjalnosti. V predzadnjem poglavju Pasternakovega romana beremo tole bridko spoznanje: »Tako je bilo že nekajkrat v zgodovini. Kar je bilo idealno in vzvišeno zasnovano, je postalo grobo in zmaterializirano. Tako se je Grčija spremenila v Rim, tako se je ruska razsvetljenost sprevrgla v rusko revolucijo...« Gre torej za globoko spoznanje, porojeno iz subjektivnih izhodišč in premišljanj, za vsakega človeka pa je to poglavitno merilo. K temu temeljnemu spoznanju Pasternakovega romana, ki ga je zahod porabil za politično propagando proti Sovjetski zvezi, kar je imelo za pesnika tudi tragične posledice, lahko primaknemo še eno bistveno odkritje, da so revolucija, državljanska vojna in poznejša stabilizacija oblasti pod Stalinom terjale toliko krvi, življenj in odrekovanja na škodo osebne svobode, da so vse te žrtve v osveščnem in premišljaljočem človeku morale povzročiti globok pretres, ko je »idealno in vzvišeno zasnovano... postalo grobo in zmaterializirano«. Že ob izidu Pasternakovega romana je bilo v nekaterih kritikah ugotovljeno, da je pisatelj vnesel v svoj roman spoznanja in življenjske izkušnje, ki ne sovpadajo s časom, zajetim v romanu. Na to opozarja posebno usoda ene najbolj tragičnih življenj v tem romanu — revolucionarja Pavla Antipova-Streljnikova. Ali konkretnije rečeno: stalini-



Julie Cristie in Omar Sharif v filmu DOKTOR ŽIVAGO

stične čistke iz druge polovice tridesetih let je pisatelj pomaknil v državljansko vojno.

Srečujemo se torej z različnimi usodami ruskih ljudi v revoluciji, državljanski vojni in po njej, prek njih pa s pisateljevim globokim analitičnim vrednotenjem resničnega obraza revolucije, državljanske vojne in nove države, ko pisatelj teh pomembnih procesov ni omalovaževal, pač pa pokazal njihovo resnično podobo iz osebnih doživetij in spoznanj.

Ce pri tem upoštevamo še dejstvo, da se je Pasternakova pesniška pot začela pred prvo svetovno vojno, ko so se v ruski literaturi živahno razraščale različne stilne smeri in se v začetku dvajsetih let nadaljevale z enkratnimi pojavi v besedni umetnosti, potem nam mora biti jasno, da je Pasternakov roman tudi v stilnem pogledu polemičen v odnosu do literature socialističnega realizma, uradno forsirane in usmerjane smeri, ki je novejši ruski literaturi

zadala takšen udarec, da se še do zdaj ni pobrala. Vso to politično snov, ki zadeva tako rekoč moralno jedro polpreteklega obdobja ruske zgodovine, projicira Pasternak skozi doživetja in usode posameznikov, z zapletenimi križanji njihovih poti od zahodnega bojišča prek Moskve do zauralskega Jurjatina in Varikina. V kompozicijsko dokaj zapletenem romanu imajo vse sestavine, tako družbenopolitične, zgodovinske snovi kot ljubezenska doživetja in Živagova ustvarjalna premišljevanja nekakšno ravnovesje; film kljub dolžini tega obsega že po svoji naravi in vizualni konkretnosti ni mogel zaobseči. Po temeljnih spoznanjih o različnosti besednega in filmskega izrazila bi bilo treba film ocenjevati ločeno od romana, saj še zdaleč ne dosega njegove tragične izpovednosti. Vendar pa je treba scenaristu, znanemu angleškemu dramatikumu Robertu Boltu (Človek za vse čase), priznati, da je iz dokaj nehomogenega romanesknega organizma izbral in povzel značilne biografske postaje štirih osrednjih oseb — doktorja Živaga, Larise, Pavla Antipova in spletkarskega prilagodljivca Komarovskega. Osrednjo pozornost je pravzaprav prenesel na Laro, s tem pa je pripoved sentimentaliziral in v dokajšnji meri odzvel prepričljivost tistim sekvencam, ki prikazujejo »zgodovinske« dogodke. Od teh osrednjih figur bi lahko rekli, da sta Rod Steiger v vlogi Komarovskega in Tom Courtenay v vlogi Pavla Antipova predstavila zares prepričljivi figuri, občutek pravi, da je Komarovski v filmu plastičneje predstavljen kot v romanu (ne samo zaradi vizualne podobe), kjer nastopa kot nekakšen temni demon. Za Živaga Omarja Sharifa in Laro Julie Christie ne bi mogli reči, da učinkujeta pretresljivo, prej sentimentalno, melodramatično. Posebno Živagovo pesnjenje, pa tudi v filmu neutemeljeno Larino nihanje med tremi možiki. K melodramskemu ozračju je primaknilo pomemben delež tudi romantično krajinarstvo, zlati dvorec v Varikinu; še ponazoritve ruske zime niso predstavljale tiste grozljivosti, ki bi jo morale, razen v primeru, ko se Živago vrača od partizanov. Melodramsko razpoloženje ustvarja v filmu tudi sentimentalni vodilni glasbeni motiv, znan in razvpit kot Larina pesem. Kompozicija vseh teh sestavin je zahodnjaškega izvora in nima z ruskim doživljajskim svetom nič skupnega.

Morda bomo kdaj dočakali, da bodo Rusi vendarle sprejeli Pasternakov roman Doktor Živago za svojega in ga potem morda tudi v filmu predstavili iz lastnih doživljajskih korenin. Roman to zasluži po svoji pošteni izpovedi, umetniški in osveščevalni naravi.

glauber rocha o svojem delu



Prizor iz Rochovega filma ČRNI BOG IN BELI HUDIČ

Glauber Rocha, rojen v Bahii leta 1938, se je začel že zgodaj ukvarjati s filmom, najprej kot kritik, nato kot dokumentarist. Leta 1962 je posnel prvi celovečernik: BARRAVENTO. Potem je napravil nekaj kratkih filmov, napisal več člankov in knjigo REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO ter posnel naslednje celovečerne filme: ČRNI BOG IN BELI HUDIČ (1964), ZEMLJA V TRANSU (1966) in ANTONIO DAS MORTES (1969). Letos je posnel v Afriki LEV IMA SEDEM GLAV. Zdaj (spomladi 1970) je v Španiji, kjer snema nov film z delovnim naslovom MACBETH 70. Pred odhodom je dal ta intervju, ki ga objavlja italijanski SOMMARIO po magnetofonskem zapisu.

V filmskem svetu si se pojavil star komaj 24 let, v okoliščinah, ki gotovo niso bile ugodne, namreč v gospodarsko nerazviti deželi. Kakšne težave si imel?

ROCHA: Vse mogoče težave. Snemati film v Braziliji je v tistih časih pomenilo nekaj takega kot iti na luno. Ni bilo kamer, ni bilo traku, ni bilo denarja, skratka ničesar, kar je potrebno za film. Težave so bile totalne in absolutne.

Če bi moral na hitro označiti glavno razliko med cineastom, ki dela v nerazviti deželi, kot je Brazilija, in cineastom, ki dela v deželi, kot je recimo Italija, kaj bi dejal?

ROCHA: Mislim, da je glavna razlika v tem: cineast, ki dela v Evropi ali v ZDA, lahko načne kakršnokoli intelektualno vprašanje, bodisi estetsko, politično ali filozofsko, na nivoju nadstavbe, ker bo vedno našel snemalno kamero, producenta, laboratorij in kvalitetne tehnike, da se bo lahko izrazil — četudi je dobiti vse to včasih morda težko. V Braziliji pa ne moreš misliti na film, če ne misliš na vse: od potrebnih metrov traku do laboratorija, ki ni dober, do cenzure, ki te preganja, da bi zadušila kakršenkoli izraz, da splošnega terorizma, ki obdaja vsako intelektualno dejavnost. Zato je razlika med enim in drugim razlika v strukturi sami.

Potemtakem cineast v Braziliji ne more biti samo umetnik, ki ustvarja svoj film in ne misli na nič drugega, ampak mora biti tudi organizator, sposoben reševati najrazličnejše praktične, tudi ekonomske, probleme?

ROCHA: Seveda, skrbeti mora za vse podrobnosti. Jaz na primer se nimam za filmskega režiserja: jaz sem proizvodni direktor, distributor, propagandist, fotograf... Delam vse, brez pomislekov. Mislim celo, da pri nas ne moreš biti cineast, če nisi »film-mar« na vseh področjih. Prav zaradi tega se je nekaterim režiserjem v Braziliji posrečilo organizirati majhen organizem, ki je zmožen izdelovati njihove filme. Veliki uspeh brazilske kinematografije ni v tem, da je ta kinematografija, tako imenovani CINEMA NÔVO, ustvarila štiri ali pet lepih filmov, največji uspeh je v tem, da smo v sedmih letih vzgojili brazilske snemalce, brazilske tehnike itd., tako da je tehnična plat kinematografije kos stvarni situaciji. To je pomenilo veliko osvoboditev iz ekonomske in tehnične zaostalosti dežele.

Omenil si Cinema Nôvo, »gibanje«, ki je že znano po svetu in ki združuje kakih trideset mladih režiserjev. Če v Braziliji ne bi bilo te skupinske dejavnosti, ali bi lahko kak avtor, četudi zelo talentiran, sam premagal vse težave?

ROCHA: Ne, to bi bilo povsem nemogoče. Cinema Nôvo ni toliko šola estetskih in političnih teorij kot ekonomska organizacija, ki omogoča mladim režiserjem, da se svobodno izražajo. V Cinema Nôvo je mnogo teženj in pozitivno je, da so v njem stilistični, estetski in kulturni tokovi raznih smeri. Toda najvažnejša je po mojem ta podstavba, ki je omogočila in še omogoča mladim režiserjem delati filme, kajti naš glavni boj je boj za tehnični razvoj naše kinematografije in obenem za osvojitve našega trga, ki ga preplavlja severnoameriški monopol. Zato ni polemik med mano in drugimi brazilskimi režiserji, kakor tudi ni polemike med brazilsko in latinoameriško kinematografijo. Polemika je edino med našim trgom, ki je v oblasti tuje kinematografije, in tujo kinematografijo, ki ima v oblasti naš trg. To je glavni boj. Kakršnakoli estetska ali politična razprava zunaj tega vidika je povsem nepotrebna.

Ko že govoriš o trgu: komu so predvsem namenjeni filmi skupine Cinema Nôvo nasploh in tvoji posebej? Katera je njihova »naravna« publika?

ROCHA: Široka publika. Naša skupina je nastala ob robu velike brazilske filmske industrije. V nasprotju s splošnim mnenjem ima namreč naša dežela veliko filmsko industrijo, primerno za komercialne filme.



Zgoraj: Delovni posnetek iz Rochovega filma LEV IMA SEDEM GLAV (Der Leone have sept Cabezas)

V sredi: Prizor iz filma ANTONIO DAS MORTES

Spodaj: Delovni posnetek s snemanja filma LEV IMA SEDEM GLAV; poleg režiserja Roche je igralka jugoslovanskega porekla Tržačanka Rada Rassimov

Leta 1969 je Brazilija izdelala 107 filmov. Od teh 107 filmov jih je Cinema Nôvo naredil 15 ali 16. Naše neodvisne distribucije, ki smo jo sami organizirali, ne podpira državni inštitut za kinematografijo, ne subvencionira je država; mi ne dobivamo nobenih uradnih prispevkov, toda naša distribucija je usmerjena k širokemu občinstvu. Mi smo proti formuli »cinéma d'essai« v Braziliji; »cinéma d'essai« obstaja pri nas za predvajanje evropskih umetniških filmov. Moji filmi, in tako vsi naši filmi, potujejo po velikih krožnicah kinematografov; ANTONIO DAS MORTES, na primer, je igral v Rio v šestnajstih kinematografih in v Sao Paolu v devetih. Tako dobimo publiko, sestavljeno iz vseh slojev, ki reagira na naše filme na najrazličnejše načine, toda hodi jih gledat. Naj navedem številko: od premiere filma VIDAS SECAS leta 1964 do nedavne premiere zadnjega filma iz skupine Cinema Nôvo, to je MACUNAIMA Joaquina Pedra de Andrade, se je število gledalcev brazilskih filmov povečalo za nad 60 odstotkov. MACUNAIMA je pravkar potolkel vse brazilске rekorde inkasov, prekosil je vse tuje filme. Uspeh tega filma ima za nas veliko vrednost, prav revolucionarno pomembnost, ker gre za film, ki je s svojim socialnim in političnim sporočilom, vsebujočim tipične brazilске vrednote, končno dosegel izreden uspeh, ne da bi uporabljal običajne oblike komercialnega filma.

Seveda pa obstaja monopol distribucije, ki je prav tiranski in ki je navadil publiko na določen tip govorice. Edini način boja proti temu monopolu je iti z opozicijskim filmom v široko distribucijo, ne pa izolirati ga. To je potrebno tudi zato, ker ne gre ločevati filmov na take za široko publiko in take za intelektualce. »Cinémas d'essai« so morda odigrali koristno vlogo v preteklosti, toda danes se ravna po rasističnem in nedemokratskem principu.

Iz tvojega odgovora bi sklepal, da pripisuješ filmu zelo pomembno in tudi zelo pozitivno socialno funkcijo, oziroma vsaj možnost take funkcije. Z drugimi besedami: ali meniš, da je film zmožen političnega govora, ki bi zapustil sled, zarezal v življenje dežele, kakršna je tvoja?

ROCHA: Problem je v tem, da nerad uporabljam oznako »politični film«. Ker mislim, da bi bilo treba najprej povedati, kaj je film in kaj je politika. »Politični film« je postal nekakšna parola, etiketa, ni pa nobene konkretne razprave o tem problemu ... V deželi, kot je Brazilija, kjer zna izmed 86 milijonov prebivalcev brati komaj 10 milijonov, je

film zelo pomembna stvar kot sredstvo obveščanja. Obveščanja na vseh ravneh, kajti obvestilo je lahko didaktično ali poetično, poročanje je stvar količine, a tudi kakovosti. Mislim, da se da priti do poetičnega jezika skozi konkretne informacije; tak poetičen jezik ni abstrakten in je zelo pomenljiv s političnega stališča, saj je v bistvu resnična podoba dežele. To je po mojem problem političnega filma. Zame ni spora med 16 milimetrskim filmom in cinemascom, med 8 milimetrskim in barvnim filmom; mislim, da je treba uporabljati vsa razpoložljiva tehnična sredstva ob vseh možnih prilikah, da bi boj za neponarejeno poročanje napredoval na vseh možnih frontah. Seveda pa individualno poročanje avtorjev prihaja navzkriž s sistematičnim poročanjem oblasti. V vsaki dobi se avtor, hočem reči človek, ki misli, ki sodi, ki začena dvomiti o utrjenih vrednotah, znajde v spopadu s sistemom, ki ima v rokah poročanje, in seveda z občinstvom, ki je pod oblastjo in vplivom tega sistema poročanja. V tem smislu so vsa sredstva enakovredna: lahko napravi film na 8 milimetrskem traku ali pa v cinerami ali panavisionu; važno je, kaj film pove in kako to pove.

V Braziliji, konkretno, se torej zavzimate za kinematografijo, ki bi pomagala pri kulturni dekolonizaciji?

ROCHA: Da, kulturna dekolonizacija je glavni faktor nacionalne varnosti, glavni faktor enotnosti. Toda ta problem ne zadeva samo kinematografije, v tem boju so koristna vsa informacijska sredstva.

Tvoje in tudi druge filme skupine Cinema Nôvo je kritika toplo pozdravila na raznih mednarodnih festivalih. Ali je to dejstvo kaj pripomoglo, da so se uveljavili tudi na domačem brazilskem trgu?

ROCHA: To je pomagalo le meni in drugim brazilskim režiserjem v naši intelektualni rasti in osebni dekolonizaciji; doma pa ni imelo posebnega odmeva, ker v Braziliji bere časnike le milijon ljudi, prebivalcev pa je 86 milijonov. Da je publika naše filme sprejela, se imamo zahvaliti bitki, ki smo jo bili skupaj s svojim občinstvom. Kajti glavnina brazilskih množic, to je srednji sloj in proletariat, ljubi brazilске filme; ta glavnina je revna in gospodarsko nerazvita, ni pa kolonizirana v duhovnem smislu. Zelo je »nacionalistična«, rada ima brazilski film, brazilski nogomet, brazilsko muziko. Drugače pa je z brazilsko buržoazijo: ta je zelo bogata in gospodarsko razvita, intelektualno pa hudo zaostala; in ker je kolonizirana, obenem pa ima v rokah infor-

macijska sredstva, izvaja kolonialistično politiko do ljudstva. Brazilski film sovraži torej buržoazija, brazilskemu ljudstvu pa je všeč, kar pravkar dokazuje uspeh MACUNAIME. Moj ANTONIO DAS MORTES, na primer, ima velik uspeh na brazilskem severovzhodu, in to ne kot tragičen film: imajo ga za komičen film, ker se v njem govori taka portugalsčina, kot jo pozna ljudska kultura. Prvotni naslov filma, O DRAGAO DE MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO, je buržoaziji v Sao Paulu nerazumljiv, medtem ko vsak brazilski kmet ali šofer tovornjaka ve, kaj pomeni boj svetega Jurija proti zmaju, pripovedka, ki je del psihične dediščine brazilskega človeka.

Kateri tuji filmski avtorji ali gibanja so najbolj vplivali nate in na druge režiserje Cinema Nôvo?

ROCHA: Vplivov je bilo več. Zaradi svojega političnega položaja, zaradi boja proti severnoameriški ekonomski in kulturni kolonizaciji smo bili že splošno prisiljeni ostro zavrnila ameriški film, čeprav cenimo nekatere njegove aspekte. Največ dolgujemo italijanskemu filmu, ne današnjemu, ampak preteklemu, to je neorealizmu; nekaj tudi francoskemu filmu. Toda naše zaupanje je bilo večje za italijanski film, ker je bil povezan s socialnimi in političnimi pojavi, medtem ko se nam je francoski zdel preveč obrnjen v nekakšno nejasno estetiziranje. Potem je tu vpliv ruskega revolucionarnega filma: Eisenstein je bil za nas zelo pomemben, predvsem kot teoretik. Še vedno ga študiramo, in jaz zdaj še posebno, ker mislim, da je morda pri njem ključ za obnovo filmskega izraza, toliko bolj ker njegove teorije niso bile uporabljene, morda jih niti sam ni uporabil. Za tistega, ki hoče danes razviti določen filmski izraz, je po mojem najboljši način vrnitev k študiju revolucionarnega ruskega filma, ne samo Eisensteina, ampak tudi Vertova.

Tvoji prvi štiri filmi so bili posneti v Braziliji; te brazilске filme bi lahko označil tudi kot latinsko-ameriške. Svoj zadnji film — LEV IMA SEDEM GLAV — pa si snemal v Afriki. Ali je kaka kontinuiteta med tvojim prejšnjim delom in tem filmom ali pa gre za tvoje novo izrazno obdobje?

ROCHA: Mislim, da gre za razvoj. Problem Tretjega sveta ni več problem, ki zadeva zdaj Brazilijo, zdaj Latinsko Ameriko, zdaj Afriko, ampak je problem Afrike, Azije in Latinske Amerike istočasno. Zato mislim, da je tudi boj za uveljavitev filma Tretjega sveta enoten boj. Pomislil sem torej na Afriko, tudi zato ker se mi je zdelo, da vidim tam najeksploziv-

nejšo snov za to, kar bi rad imenoval film Tretjega sveta ali »trikontinentalni« film.

Zame osebno je Brazilija dežela črnih prednikov in afriška črna kultura je imela močan vpliv na moje prejšnje filme: v ANTONIU DAS MORTES je afriška prisotnost zelo občutna. Zato sem začutil potrebo, da bi šel v Afriko in naredil film o samem izvoru kolonizacije in poiskal afriške mite v njihovi neskajeni čistosti: zame je to vrnitev k izviru. V Afriki mi je bilo zelo prijetno delati in mislim, da je moj afriški film morda najbolj brazilski od vseh mojih filmov, morda zato, ker je najčistejši, najdirektnější in najmanj metaforičen.

Rekel si, da je to film Tretjega sveta. Kakšen bo po tvojem odnos, ki bo nastal med italijansko ali evropsko publiko in tem filmom? Kakšne vrste sporočilo lahko pride do te publike?

ROCHA: Ko sem sklenil delati ta film, sem mislil na dvesto filmov, ki so jih Američani in Evropejci naredili v Afriki — s folklorističnim in kolonialističnim pogledom na ta kontinent. Jaz sem hotel napraviti film, ki bi popolnoma ovrgel tako gledanje na Afriko. V mojem filmu na primer ni videti živali, ni videti ponižujočih aspektov afriške zaostalosti, ki jih običajno gledamo v filmih o Afriki. Moj film ni komercialno izkoriščanje afriške bede, ampak čisto politična razprava o tem, kaj je kolonizacija: kdo so kolonizatorji, kdo so koloniziranci, kakšni odnosi (psihološki, človeški, verski) so med koloniziranci in kolonizatorji, katere so učinkovite oblike boja proti kolonizaciji. To je zelo jasan film. Seveda bo pri evropski publiku najbrž naletel na določeno psihološko reakcijo, ker ima Evropa tradicijo v kolonializmu v odnosu do Afrike; morda bo publika šokirana zaradi nasilja, ki ga kolonizatorji izvajajo v Afriki; nasilja, ki ga nisem hotel kazati v realistični obliki, hotel sem samo poučno ilustrirati to kolonizacijo, nasilnost te kolonizacije, da bi ljudje razumeli, da so metode kolonizatorjev v Afriki še danes barbarske metode, nečloveške metode, nacistične metode in da se je treba tega kritično zavesti. Zaradi tega nisem hotel v filmu pripovedovati stvari žurnalistično: potem bi lahko nastala n-ta folkloristično slikovita informacija o predmetu. Namesto tega sem rajši obravnaval posamezne akcije kolonializma in posamezne akcije boja proti kolonializmu; publiku kažem nekakšno pedagoško-didaktično podobo in ji puščam svobodo, da sodi sama. Zato mislim, da bo film jasan vsem vrstam gledalcev, četudi bo morda razdražil, šokiral



Prizor iz filma Glauberja Rocha **ODREZANE GLAVE** (*Cabezas cortadas*), ki ga je posnel v Španiji in je poskus družbene in politične polemike v iskanju novih oblik izražanja

zavest kolonizatorjev. Mislim, da bo film, ker je zrežiran okrog ene same ideje (v njem ni prepletajočih se tém, ampak je téma ena sama: kolonizacija, to pa prikazujem z raznih kotov, z raznimi »obrazji«) omogočil publiki širok in globok pogled v problem; in ker film navdihujejo ljudske stvari, mislim, da bo primeren za široko publiko, da bo lahko vseč široki publiki. Toda ne vseč v tem smislu, da bodo ljudje hodili srečni iz dvorane: funkcija filma ni pospeševati prebavo ljudi... ampak kazati stvari, jih dajati v razpravo in razumevanje. Mislim, da

je moj film demokratičen, to ni film za elito, pa tudi ne demagoško obrnjen k proletarcem. Narejen je zato, da bi ga videla javnost, da bi ga videli ljudje iz vseh slojev. Ko sem delal film, nisem imel nobenega namena estetizirati ali intelektualizirati; po drugi strani pa ne morem delati tradicionalnega komercialnega filma, ker bi to pomenilo izdati publiko, imeti publiko vnaprej za bedasto. To pa mislijo in hočejo filmski avtorji, ki so hlapci kinematografske industrije, proti kateri se mi bojujemo s svojimi filmi.

o filmu cabezas cortadas (odrezane glave)

CABEZAS CORTADAS (Odrezane glave) ni film, ki pripoveduje na tradicionalen način. Lahko bi rekeli, da je nekje med teatrom in pesmijo. Bistvo tega filma ni v zgodbi, ampak v plastiki, zvočnosti ali dramatičnosti vsakega prizora. Fabula ima sicer začetek in konec, toda zame je pomembnejša postavitev vsake epizode. To je film, zgrajen iz »podob in zvokov«. Film, ki išče stika z gledalčevo občutljivostjo v drugačnem jeziku kot v tradicionalni kinematografiji. V tem primeru mora gledalec sprejemati film, kot da bi bral pesem, poslušal glasbo ali gledal razstavo slik.

V primerjavi z mojimi drugimi filmi je CABEZAS CORTADAS zelo daleč od DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL, od ANTONIA DAS MORTES in od EL LEÓN DE LAS 7 CABEZAS; bližje je filmu TERRA EM TRANSE. CABEZAS CORTADAS si lahko razlagamo kot pravljico. Danes ima kinematografija samo eno alternativo: ali delati filme za zabavanje množic, uporabljajoč akademsko tehniko, ali pa delati filme s socialno in politično polemiko, iščoč novih izraznih oblik. CABEZAS CORTADAS je primer drugega. Končno naj pripomnim, da ne morem imeti CABEZAS CORTADAS za čisto španski film. Delati čisto španske filme je stvar španskih filmskih delavcev. CABEZAS CORTADAS je film Tretjega sveta, zakaj edino stvarnost Tretjega sveta je lahko navdih za te slike, zvoke in osebe, zmontirane v poldrugo uro projekcije.

Glauber Rocha

Rosa Penna v filmu ODREZANE GLAVE

festival vesninih filmov

neva mužič



Richard Harris v filmu **MOŽ Z IMENOM KONJ** (A man called Horse), ki ga je režiral Elliot Silverstein

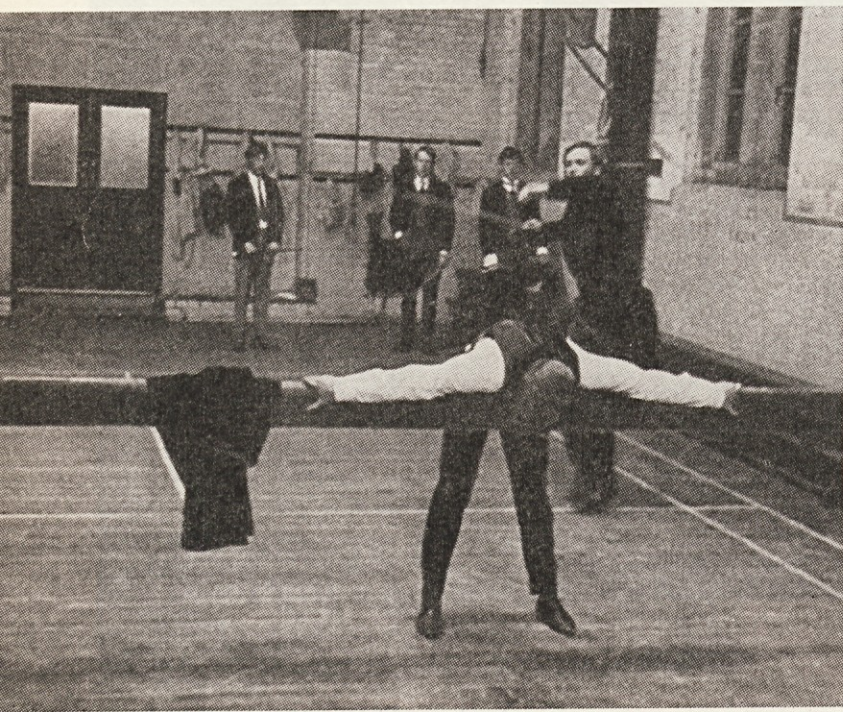
Kdorkoli je vsaj malo ljubitelj filma, prizna, da ga filmi, ki jih uvozi Vesna, ne morejo razočarati. V vsej neurejeni poplavi komercialne plaže nas to podjetje vedno znova preseneča z dobrim okusom izbora, saj nam ponuja same velike in večje dosežke svetovne filmske proizvodnje. Seveda lahko kdo oporeka, da dobrega filma ni težko izbrati, če lahko že leto dni bereš o njem same pohvale tujega časopisja. A zakaj potem toliko slabih filmov?! Prav tako pa imajo pri Vesni posluh in žilico tudi za tako imenovane »lažje žanre« in tudi tu njihov izbrani okus skoraj ne odpove.

Septembra letos je Vesna film organiziral v Velenju festival nekaj izbranih filmov za jugoslovanske kinematografe. Izbor je bil raznovrsten, saj je zajel domala vse filmske zvrsti, predvsem pa je bil izredno kvaliteten. Kdor je imel priložnost prelistati Vesnin Katalog filmov za sezono 70/71, si lahko obeta precej filmskih poslastic.

Poglejmo si na kratko 12 filmov, ki smo jih v Velenju že videli in si skušajmo zapomniti vsaj naslove, da nam filmi ne uidejo s platna, saj danes se s kvaliteto dogajajo prav čudne reči in ji je življenjska doba na naših platnih vedno krajša.



POKVARJENCI je odlična italijanska kriminalka režiserja Maura Severina. Naključni dogodek sproži dejanja dveh akterjev. Eden naj bi resnico prikrival, drugi razkrival. Vendar pa se igra izkaže kot temeljni nesporazum, kajti prizadeta stran jo jemlje kot nekaj zaresnega in zato povzroči človeško tragedijo. Film je kriminalka, v kateri pa vzgib vsega dogajanja ostaja na koncu nespremenjen in prikriti, oziroma se izkaže za nepomembnega. Smo le priča razkrinkavanju moralne pokvarjenosti posameznika visoke družbe. Moralni imperativ se izkaže za neučinkovit in nemočen, saj prvotno zlo ni razkrita, sproži pa še eno negativno dejanje, da lahko ostaja v svoji prikrivosti. V filmu se tako pozitivno kot negativno dejanje izkažeta za absurd in tako izpričujeta določen življenjski nazor. Film torej presega akcijo in moralo kriminalke in se pogloblja v širše družbene dimenzije in celo filozofske sfere.



PRIDI, PRIDI LUBA MOJA je nemška komedija, ki s cinično ironičnim gledanjem obravnava zgodovinski razvoj seksa in erotike in seveda ne pozabi bombardirati gledalca z današnjo poplavo tiska in reklam v zvezi z goloto. Film je narejen dovolj okusno in ostaja na estetski ravni.

WILLIE BOY. Kdor pozna režiserja Abrahama Lincolna Polonskega, bo takoj zaslutil, da film ni nobeno kalupno delo ameriške filmske proizvodnje, kljub temu da nosi oznako westerna. Pa ni western v tistem pomenu besede, kjer bi se dobri in hudobni kavboji med seboj streljali. Film je western le po tem, da se dogaja na zahodu. In čeprav pomislimo, je to tudi prvotni pomen angleške besede.

Dejanje je postavljeno v indijanski rezervat in daje na začetku slutiti, da se bo razvil film predvsem v socialne dimenzije. Težave Indijancev so seveda nakazane, kajti človek je socialno bitje v vsakem trenutku in prav tako tudi

Zgoraj: Madeleine Renaud in Yves Montand v francoskem filmu **PRIMI HUDIČA ZA REP** (*Le diable par la queue*)

Spodaj: Prizor iz Paramountovega filma **IF ...**, ki ga je režiral Lindsay Anderson



Willie, vendar pa ne nosijo kritično plemične osti. Polonsky se je raje osredotočil na usodo posameznikov, ki pa temelji predvsem na ljubezenskih odnosih. Liki so iz krvi in mesa in niso enodimenzionalno in diametralno obarvani. Režiser nam je dal izvrstnega indijanskega Romea in Julijo, ki bi mu morda lahko očitali le nekoliko preveč razvejan scenarij. Film je ritmično odlično grajen in se stopnjuje do zadnje scene.

IF. Angleški film, s katerim je Lindsay Anderson presenetil in navdušil ves svet.

Film je naravnost dickensovsko zasnovan in spominja na šolske razmere v času Davida Copperfielda in Olivera Twista, čeprav se godi danes. Film nosi veliko idejo o permanentnosti nasilja. Psihičnega in fizičnega, ki rodi prav tako nasilje v želji, da se nasilju upreš. Uporabiš pa isto orožje, saj so te naučili uporabljati le tega. Nasilje je čisto le v trenutku revolucije, ko se bojuješ za ideale, za novo in pravično stvar, potem pa padeš v kalupe starega in tako sam sebe zanikaš. Nasilje sklene lasten krog, saj je izvor vsega in vse se k njemu vrača, da sploh lahko obstaja.

MOŽ Z IMENOM KONJ je presunljiv film ameriškega režiserja Elliota Silversteina. Film je himna človeški vzdržljivosti in razumu in pripoveduje o tem, kaj vse je moral preživeti mladi angleški lord, ki ga odlično igra Richard Harris, da se je rešil Indijancev in se vrnil v svobodo. Film, ki prikazuje, kako majhen je korak med civilizacijo in živalskostjo, krutostjo in nežnostjo, kako malo in hkrati veliko vredno je lahko človeško življenje, kako močan in šibak je človek. Impresiven film v svoji umetniško izpovedni naturalistični dokumentarnosti.

TIK-TIK-TIK je soliden ameriški film o rasni diskriminaciji, težavah in končni zmagi črnega šerifa. Ponekod bi filmu

lahko očitali tipično ameriške prijeme, ki pri nas izzvene prav sladkobno, vendar pa je film na splošno soliden, z dobro igralsko zasedbo.

PEKLENSKA STEZA INDIANAPOLISA. Film je režiral ameriški režiser James Goldstone in postavil reševanje človeških problemov med avtomobilske dirkače. Tako je lahko vzporedno razvijal tekmo za žensko in tekmo za avtomobilsko trofejo. Film se konča z upanjem na ponovno ureditev zakonskega življenja glavnega dirkača; njegov zakon povezuje predvsem posvojeni sin Charley, ki ga odlično igra nova zvezda ameriškega filma Richard Thomas. Film odlikuje tudi zelo dobra kamera in razgibana montaža posnetkov z dirkalne steze. Za ameriški film preseneča predvsem konec, ki je v skladu z resničnostjo in ne hollywoodskimi klišeji.

SOLO je francosko-belgijski film. Režiral ga je in odigral glavno vlogo Jean-Pierre Mocky. Režiser je postavil dogajanje v Pariz, med teroristično razpoloženo skupino študentov-trockistov. Ti hočejo s silo iztrebiti zlo družbe; se pravi, da so proti denarju in moralni pokvarjenosti visokih krogov. V filmu ne gre za globlje filozofsko razglabljanje o upravičenosti njihovega početja, ampak je gibalno film predvsem bratovska ljubezen. Film je v glavnem odlično posnet thriller, ki pa ima tudi globlje človeške dimenzije.

KJE JE JACK? je delo, kjer sta se prav presenetljivo dobro odrezala Stanley Baker in Tommy Steel, ki nastopata v tem kostumskem filmu iz 18. stoletja, mi pa smo ju vajeni gledati seveda v bolj modernih filmih. Film je prijeten, privlačen, napet in zelo kvaliteten, pripoveduje pa o junaku londonskih ulic, o Jacku, ki je postal simbol upora proti tiraniji in borec za svobodo revnih, o Jacku, ki so ga vsi spoštovali, tudi njegovi sovražniki, in se ga bali. Bil je pač njihova vest. Film o Jacku, ki je nesmrten.

Trije prizori iz ameriškega filma WILLIE BOY režiserja Abrahama Lincolna Polonskega

PRIMI HUDIČA ZA REP. Philippe de Broca je posnel neverjetno duhovito francosko komedijo, polno šarma in situacijske komike, kjer se lopov poboljša in reši obubožano plemiško družino. V filmu velja pohvaliti lepo fotografijo, lahkotnost stila in odlično igralsko zasedbo z neprekosljivim Yvesom Montandom v glavni vlogi.

ZADNJE POLETJE je posnel Frank Perry in vsi se ga še dobro spominjamo po izvrstnem filmu David in Lisa. Tudi tokrat se je lotil ljubezenske problematike mladih. Štiri mlade ljudi prikaže v trenutku, ko se v njih prebujajo novo čustvo, jih žene v igrivost, razposajenost, zabavo, krutost, izzivanje. Igračkanje se konča z dramatičnim spoznanjem ob prvem srečanju s spolnostjo. Odlična igra, odlična in včasih kar amaterska kamera, ki nudi občutek naravnosti in avtentičnosti, odlična dramaturška zgradba, ki doseže višek prav v zadnjem prizoru, ustvarijo vzdušje, ki mora pretresti vsakega gledalca.

UJETI V VESOLJU je ameriški film, ki posega v danes najpopularnejše kroge znanosti. Gre za reševanje treh vesoljcev in tako za temo, da je človeka treba rešiti, seveda pa je ta humanizem tudi politično obarvan. Film ima velik spodrslija s pojavom ruskega satelita, bo pa kljub temu navdušil vse ljubitelje znanstvene fantastike. Scenografija in kamera sta izredno dobri in človek pozabi, da je bil film posnet pravzaprav v studiu.

Konec je navadno rezerviran za povzetke in zaključno besedo. O izboru lahko rečemo, da je v njem za vsakega nekaj, kdor pa filmov ne izbira po zvrsteh, bo užival pri 12 izvrstnih filmskih predstavah.

Kdor jih vidi vse naenkrat, pa se ne more otresti poraznega in prestrašujočega spoznanja, da se vsa krutost, nerazumevanje, sovražnost, osamljenost in depresija današnjega sveta seli tudi na filmski trak.

vodnik po revijah

ISKUSTVO KINO

Osma letošnja številka osrednjega sovjetskega mesečnika za filmska vprašanja na uvodnih straneh pozdravlja drugi taškentski festival azijskih in afriških filmov, ne da bi točneje napovedovala širino udeležbe in program prireditve. Prvega festivala azijskih in afriških filmov, ki je bil v glavnem mestu Uzbekistana leta 1968, se je udeležilo 39 dežel. Iz razgovora s predsednikom komiteja Azizhomom Kaujomovom povzemamo, da pričakujejo letos še širšo udeležbo in da je Taškent na prireditve dobro pripravljen: posledice velikega potresa, ki je pred leti prizadel mesto, so odpravljene, obiskovalce festivala čaka več sodobno urejenih dvoran, od katerih ima največja kar 2200 sedežev.

Kritiki ocenjujejo le tri nove domače filme: Belo sonce puščave, Adjutant njegove ekselence in Razmišljanja o sodobniku. Neposredno na novo sovjetsko filmsko proizvodnjo se navezuje tudi zanimiv prispevek o Zločinu in kazni oziroma o njegovi gledališki postavitvi v režiji V. Šubina v Gledališču Mossovjeta in o njegovi filmski prireditvi v režiji Leva Kulidžanova, s katero se je SZ udeležila beneškega mednarodnega filmskega festivala. Gre za soočenje mnenj, vtisov in delovnih izkušenj, ki so jih imeli gledališki in filmski delavci od režiserjev do nosilcev glavnih vlog.

Med zanimivo branje avgustovske številke sodi tudi Analiza analize filma, v katerem govori L. Furikov o ekonomskih vprašanjih sovjetske filmske proizvodnje in konkretno ostro napada ekipo filma Le tri noči, ki je za več kot dvajset odstotkov presešla predvidene snemalne stroške. Mimogrede izvemo tudi podatke o podražitvi snemanja v Sovjetski zvezi zlasti v zadnjih desetih letih, ko je po-

prečna cena filma narasla na 400 000 rubljev.

Spomini so posvečeni režiserju Ivanu Pirevu, nehoti pa se revija spominja še enega preminulega avtorja, francoskega režiserja Alberta Lamorissa, ki je bil na obisku v redakciji in se je razgovoril o problemih snemanja dokumentarnih filmov, še posebej o svojem zadnjem filmu, snemanem v Iranu. Kot vemo, se je Lamorisse smrtno ponesrečil prav ob zadnjih delih ob tem filmu z naslovom Veter zaljubljenih. Scenarij, ki ga objavlja vsaka številka revije, je to pot iz ameriške bere: v prevodu je ponatisnjen scenarij za film Larryja Pearca Incident, ki smo ga gledali tudi pri nas.

S. G.

FERNSEHEN UND FILM

(avgust, september 1970)

Kot ni bilo drugače pričakovati, je glavnina avgustovega zvezka te v Hannovru izhajajoče revije posvečena berlinskemu festivalu — in še prav posebej temu, kako in zakaj je letos tako žalostno propadel. Avtorji člankov o njem (posebej Klaus Eder) se solidarizirajo s stališči jugoslovanskega člana žirije Dušana Makavejeva, ki je obsodil »politično cenzuro« predsednika žirije, Američana Georgea Stevensa do filma O. K. Michaela Verhoevensa; hkrati pa obžalujejo, da je bil povod za nujni spopad, ki je pretresel same osnove festivala, tako beden film. Zakaj rojaki niso nad Verhoevensovo »bavarsko vietnamsčino« nič bolj navdušeni kot Stevens, le da iz čisto drugačnih razlogov. No, kakor koli že: berlinski festival je počil »kot prezrel sadež« in se bo — če sploh — pojavil prihodnje leto v prekriti obleki. Vsekakor pa brez tekmovalja in nagrad; zakaj kakor je čudno slišati, kar naenkrat je ves svet mnenja, da so tekmovalja in nagrade »buržoazni«.

Nekaj dobrih plati pa je zadnji berlinski festival vendarle imel: med njimi skoraj izčr-

no retrospektivo južnoameriškega filma. O njej se je razpisal Wolfgang Limmer v članku, ki ni zanimiv samo kot poročilo o snovanju, razpetem med »tropicalizmom« in neposrednim hujskanjem k politični akciji, temveč ima širšo kulturno-zgodovinsko podlago. Lepo ga dopolnjuje pogovor z južnoameriški režiserji in pa ocena **Antonia das Mortes**, najznamenitejšega filma Brazilca Glauberja Rocha in morda prvega filma, ki mu je uspelo obrniti v filmsko Južno Ameriko resnično poglede vsega sveta.

Filmski del zaokrožata dva zanimiva eseja: Wolfgang Limmer govori o političnem, Joachim Kaiser pa o glasbenem filmu. Oba z nekoliko drugega vidika kot bi pričakovali: Limmer se ne zanima za filme o politiki, temveč za film, ki naj sproži direktno politično akcijo; in Kaiser obravnava tri filme ne z glasbo ali o glasbenikih, temveč neposredno o glasbi: Straubovo **Kroniko Anne Magdalene Bach**, Schroetersovo **Eriko Katappo** in Kalglovega **Ludwiga van ...** (zadnja dva sprejme in prvega odkloni). Ostali del revije je posvečen televiziji in z že znano kritično ostrino to pot obravnava »zabavo« na nemških ekranih (ki je videti dokaj puritanično cenzurirana; kot edino veselje ostane prikrajšan Nemcem zmerom moralno nasilje) in še prav posebej oddaje tipa Pokaži, kaj znaš.

Septembrska številka to temo uspešno nadaljuje; za pentljo na šopku pa poskrbi Knillijev članek »Sveta TV družina — potrošniška skupnost« o katerem vsebini pravzaprav že vse pove naslov. Glede okusa nemških TV gledalcev pa samo toliko, da šteje nadaljevanje **Moji zetje in jaz** po romanu Jo-Hannsa Röslerja in s starim šarmerjem Hansom Söhnkerjem v glavni vlogi med daleč najbolj gledane oddaje.

Za ljubitelje barvne TV z vsaj malce tehniškega znanja je nedvomno izredno zanimiv

članek o »magični mašini« Koreanca Nama Juneja Paiksa, patentu, po katerem je mogoče proizvajati barvno sliko, ne da bi uporabljali drage kamere za barvno TV. Paik (poskuse dela v Ameriki, patentiral pa je svoj »Video Synthesizer« na Japonskem) upa, da je s svojim izumom »humaniziral televizijsko tehnologijo«, ker bo televizijski ustvarjalec odslej ustvarjal ceneje in zato svobodneje.

Filmski del govori o (kateri že?) krizi francoskega filma, ocenjuje (Wolfgang Limmer) **Priznanje Coste Gavrasa** — in pri tem ugotavlja, da ne gre za političen film (»ker niti konkretno ne dokumentira, ker ne daje izčrpne podobe stalinizma niti ne opozarja na terorizem, ki se izvaja v vseh totalitarnih državah — za to je namreč zgodovinsko preveč fiksiran«) in se posveča »čutni in nasilni Ameriki« z oceno filmov **Flesh, M. A. S. H.** in **Ice** režiserjev Morrisseyja, Altmana in Kramerja (treh zelo različnih poskusov opraviči z mitom ameriške nezmotljive »veličine«, nato pa še s prikazom Wexlerjevega **Medium Cool** in Pontecorveve **Queimade** — dveh nadaljnjih parabol o imperializmu).

Številko zaključuje (ali, pravzaprav, začenja) poročilo s festivala fantastičnih filmov v Trstu, na katerem poročevalce razen švedskega prispevka **Gladiatorji** pri najboljši volji ni znal najti nič pozitivnega.

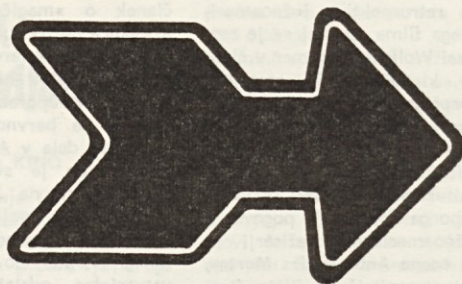
SIGHT AND SOUND

THE INTERNATIONAL FILM QUARTERLY — SUMMER 1970

Naslovna slika poletnega zvezka te »uradne« revije Britanskega filmskega inštituta (urednica Penelope Houston, sourednik Tom Milne) kaže bradatega moškega, ki v prav nič dvoumni kretnji in z nedvoumnim izrazom v obrazu vzdiguje roke, pri čemer mu robovi pelerine ustvarjajo mogočna črna krila — kretnja in izraz z vso svojo simbolično

silovitostjo se nam vtisneta v zavest veliko prej, kot pa se zavemo pištole, ki je uperjena v bradatega Davida Warnerja, junaka Peckinpahovega filma **Balada Cable Houa**. Res, ne gre za to, kaj je tisto, kar te neposredno ograža, ko vzdigne roke — za to gre, da si se po najboljši vesti in vednosti prisiljen vdati. In to melanholično spoznanje vlada vseskozi v poletni številki morda najboljših filmske revije, kar je kjerkoli na svetu izdaja generacija »klasičnih« filmskih teoretikov in kritikov starih tam okoli petdeset let, generacija torej, ki je mlada doživela italijanski neorealizem in ki je s polno močjo prepričanja sprejela novi val, zdaj, ob ustvarjanju najmlajših, pa ji zmanjkuje — ne razumevanja ali kritične sposobnosti, pač pa potrpljenja in sodoživljanja. Morda jim prav iz spoznanja tega odmerja nepričakovano veliko prostora in nenavadno širokosrčno ocenjevanje v reviji — poletna številka daje kar 7 svojih pičlih strani »kalifornskemu snu« tako mladih in revolucionarnih ustvarjalcev kot so Dennis Hopper (**Easy Rider**), zapreden v snemanje **Zadnjega filma**, Francis Ford Coppola & cons. in še dosti manj znanim Britancem (Tatooisti, Stephen Dwoskin idr.) pod značilnim naslovom »še nekaj britanskih zvokov« (bolje: britanskega hrupa) — toda resnično življenje revije, njen navdih in njena moč, je drugje: pri preverjanju in ocenjevanju avtorjev in del, ki v nasprotju s približnostjo, muhavostjo in razdrobljenostjo, v nasprotju z načelno improvizacijo in subjektivizmom najmlajših, delajo še v svetu, ki pozna Smisel in Cilj, pa če so do njega še tako kritični. Tako prinaša odlični intervju z Indijcem Satyajitom Rayem in z Italijanom Ermanom Olmijem (Folke Isaksson resp. John Francis Lane), Colin in Westerbeck analizirata delo »radikalnega« ameriškega dokumentarista Emila de Antonia (moža, ki je posnel vrsto ameriških politikov —

kot zadnjega med njimi senatorja Eugena McCarthyja — v poskusu razkrinkati ameriško »politično gledališče« tako, da se njegovi »zvezdniki« razodevajo in razkrinkavajo sami, ko odgovarjajo na de Antonijeve navajajoča vprašanja, ki pa so iz končanega filma izrezana. Mimogrede: de Antonio — sam se šteje za »liberalnega marksista« — je bil tudi avtor filma **Point of Order**, prvega filma, ki je porabil gradivo TV prenosa procesa proti onemu drugemu McCarthyju, »velikemu inkvizitorju« protikomunistične Amerike.), Penelope Houston in Richard Roud pa podajata luciden pogled na zadnji canneski festival s prvo pravično oceno, ki jo je švedskima filmoma **Misshandling**en (Mrcvarjenje — Lasse Försberg) in pa **Harry Munter** (Kjell Grede) namenila kaka mednarodna filmska revija. Festival v Osaki je obiskal John Gillet in ga obravnava bolj v obliki turističnega dnevnika kot kritičnega poročila — razumljivo, saj je večina prikazanih filmov evropski publikii znana, japonske filmske razmere pa še malo ne — pridružuje pa jim kratko srečanje z Akiro Kurosawo pri snemanju njegovega novega filma **Tramvajski zvoki**. In Geoffrey Minish se je v Parizu na kratko srečal s Cavalcantijem — velikim Cavalcantijem petdesetih let, ki pa je zdaj (73-leten) že skoraj padel v pozabo. Kot zmerom na višini so kratke ocene filmov trenutnega londonskega sporeda (med drugim je pozitivno (!) ocenjen Altmanov **M. A. S. H.**) in dva mlada ustvarjalca sta se dovolj približala SaS standardom, da je poročanje o njunih filmih več kot zanimivo: Loach s **Kesom** in Barney Platts-Mills s filmom **Okoli Angel lanea**. Poskus Juliana Jebba rehabilitirati Antonionijev **Zabriskie Point**, pa kljub avtorjevi prizadetosti, inteligenci in očitnemu znanju za tiste, ki smo tega »Antonionija v Ameriki« videli, ne zveni prepričljivo.



aleksander srečni

Alexandre le Bienheureux. Francoski barvni. Scenarij in režija: Yves Robert. Igrajo: Philippe Noiret, Françoise Brion, Marlène Jobert, Antoinette Moya, Paul Le Person. Proizvodnja: Les Productions de la Gueville — Madelaine Films — Les Films de la Colombe, 1968. Distribucija: Croatia film.

V današnjem svetu urbanizacije, ki vse bolj in bolj zaznamuje življenje ljudi, je ta film — film o srečnem Aleksandru — naravnost izjema, prava idilična izjema.

Zgodba o Aleksandru, ki se je poročil z nenavadno, vendar še vedno na verjeten način ambiciozno ženo, in od tiste usodne ure pričel živeti svoj podeželski križev pot, je preprosta in očarljiva. Žena umre in tedaj šele zaživi Aleksander res srečno življenje. Svojo srečo uživa v postelji, spi in počiva, dokler se po raznih peripetijah in razburjenju vaščanov, ki se težko upirajo tako vabljivi življenjski filozofiji, ne spozna s prav tako neambiciozno in

radoživo mladenko. Ta pa že ob poroki kaže iste despotske manire kot pokojna žena. Aleksander pravočasno spregleda.

V filmu ni očarljiv samo Aleksander, cela vaška srenja je prikazana na tako duhovit in obenem naraven način, da smo priče dandanes že redkemu humorju. (Tega obvlada tudi češka filmska in, lahko bi rekli, življenjska šola temperamenta.) Humor ni niti grotesken niti satiričen niti intelektualen, ampak naraven in harmoničen, kot je življenje samo.

Brez dvoma so se ponujale groteskne možnosti. Cela vaška srenja bi se lahko znašla v postelji in na ta način podprla Aleksandrove ideje srečnega življenja, vendar se to ni zgodilo. Prizorišče, se pravi podeželje, ni samo izgovor za plasiranje določenih idej, ki so po svojem izvoru od nekod drugod, ampak je resnično prizorišče. V tem in pa v simpatični igri Philippa Noireta in vseh soigralcev je osvežujoč čar tega filma.

J. P.

biciklisti

Jugoslovanski barvni. Scenarij in režija: Puriša Djordjević. Igrajo: Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Mija Aleksić, Miodrag Petrović-Čkalja. Proizvodnja: Dunav film, 1970. Distribucija: Kinema.

Novi film Puriše Djordjevića že na prvi pogled pomeni predvsem dokončno izpraznjenje tiste filmske forme, ki so jo razkrili njegovi prejšnji filmi, najbolj razvidno in čisto med njimi zlasti **Poldan**. Gre za posebno »asociativno« formo, ki ne poskuša konsolidirati niti čvrste zgodbe niti »profiliranih« figur, ampak se naslaja v montaži, v ustvarjanju atmosfere, ritma, »lirike« ... Pomensko so vsi ti filmi bolj ali manj politični, se pravi, da sledijo procesu dedogmatizacije razmerja do umetnosti na jugoslovanskih tleh in da pazljivo lovijo teme, ki so bile pravkar »dovoljene« in si na ta način zagotavljajo nekakšno politično drznost, navidezno odprtost in obenem tudi poljubnost. To velja posebej za **Poldan**, ki pa je srečno ujel razmerje med jezikovno formo in politično problematiko (1948. leto).

Biciklisti reproducirajo že postavljeno in že uzakonjeno formo do kraja. Svet je zreduciran na domislek, ki se na dovolj nasilen na-

čin razrašča v nove in nove domisleke, da bi nekako napolnil tisti čas, ki je potreben za srednje dolgo filmsko predstavo. To izmišljanje je seveda dolgočasno in naporno, rešiti ga ne morejo niti duhoviti »igralski« inserti s Čkaljo in Aleksićem: oba na poseben način utoneta v prazen prostor.

Vojna je nesmiselna, nas uči Djordjević (to seveda že dolgo vemo), v njej so najpomembnejše drobne usode, ki ne bodo nikoli prišle v historografske obnove vojne (to smo že slišali), njihov strah in njihova beda, ki je takšna kot sicer, le zaradi izjemnega vojnega stanja nekoliko potencirana (tudi to že vemo), vzkliki tik pred smrtjo, ki si jih bodoči talci izmišljajo v zaporu, so bolj ali manj preračunani na efekt, nobene figure namreč ni, da bi o njej vedeli kaj več, zato smo ob tem njihovem izmišljanju lahko razpoloženi le na melodramatski način... In tako dalje.

Prozoren in brez pomena je domislek z bicikli, ki je dal filmu naslov. Dokončno izpraznjenje forme, od katere so ostale le še lepe barve in likovna kadraža. Izpraznjenje ideologije, na kateri je utemeljena vojna, ni do te mere razvidno in radikalno, da bi moglo napolniti film.

A. I.

bolje vdova kot...

Meglio vedova che... Italijansko-ameriški barvni. Režija: Duccio Tessari. Igrajo: Virna Lisi, Peter McAnery, Agnes Spaak. Proizvodnja: Ultra film.



Milena Dravić in Božidar Stošić v filmu Puriše Djordjevića BICIKLISTI



Lisa Minelli v filmu CHARLIE BUBBLES

To je lahkotna, na pol komična kriminalka, ki ima en sam namen: zabavati. V ta namen se bolj slučajno kot vnaprej premišljeno vpletajo zanimivosti — prijetne in neprijetne — sicilskega temperamenta, ki ga severoevropsko logično misleči inženir ne more do kraja razumeti.

Gre namreč za graditev velikih rafinerij na Siciliji in omenjeni angleški inženir mora odločiti, ali bo do gradnje rafinerije sploh prišlo ali ne. No, to je vsa situacija, v kateri se domačini trudijo, da bi njihov gost samo z lepše, miroljubne in vzgojene strani spoznal njihovo deželo in se nazadnje morda celo odločil, da podpiše gradnjo dobičkonosne industrije.

Film je izdelan z vsemi bolj ali manj znanimi prijemi lahкотnega zabavnega žanra in niti ne more preveč presenetiti. Dvakrat mu pa to le uspe. Posrečena je sekvenca poskusa atentata, v kateri levo in desno od nič hudega slutečega Angleža padajo do zob oboroženi pripadniki dveh domačih interesnih skupin in pa poroka v tega istega Angleža zaljubljene domačinke, namreč poroka s priletnim baronom, kar spominja na anti happy-end. No, na koncu se vse lepo izteče in vsi so zadovoljni. Osebe na platnu in gledalci.

Skratka, preprosta in prijetna zabava za gledalca, ki ni zahteven in ki ni prišel v kino dvorano oborožen s strogimi kritičnimi merili.

J. P.

bye, bye barbara...

Francoski barvni. Scenarij: Mina Coupaeez. Režija: Michel Deville. Igrajo: Philippe Avron, Eva Swann, Michel Duchaussoy idr. Proizvodnja: Marianne Production, 1968. Distribucija: Kinema.

Pred nami je film o dekletu, ki ima rado svobodo. Čeprav hodi spat tudi z očimom, gledališkim direktorjem, ga zapusti v tistem hipu, ko jo hoče ta samo zase, ko jo hoče kar naprej gledati, božati po prsih in stegnih, ven pa je zaradi patološke ljubosumnosti ne pusti. Zapusti ga, čeprav je stopil ta njen oči, že dvakrat poročen, tudi na pot zločina samo zategadelj, da bi si lepotic pridobil in ji zaprl vse poti za beg. Isto usodo mora doživeti njen drugi ljubimec, mlad in šemast športni novinar, ki črnolaso lepotic reši iz krempljev hudobnega in pohotnega očima, ga — čeprav dela v športni rubriki — požrtvovalno preda policiji — čeprav pri tem nekajkrat tvega izgubo dobrega imena in celo življenja — in nazadnje doživi idilo z omenjeno lepotic. Ker pa le-ta, kakor rečeno, nadvse ljubi svobodo, zbeži nazadnje tudi od novinarja in ta ostane sam s svojim poročili o rugbyju. Zgodba je narejena smešno, na **gag**. Tudi kriminalistično ozadje kljub narkomanki in čudnim tipom-zasledovalcem ni popolnoma resno. Skratka: nekam pravljichen svet, ki pa mu ni mogoče očitati nekoherentnosti. Ničesar ne dodaja svoji iluzornosti, nobenega višjega pomena, ostaja sam v sebi sprijaznjen s seboj. Očitno je to tudi prva dobra lastnost tega filma. Le z usodo glavne ženske figure in njenim neprestanim begom se v film vrinja resnoba, ki ni po njegovi meri. Prijetno, raztresujoče gledanje.

A. I.

charlie bubbles

Angleški barvni. Scenarij: Shelagh Delaney. Režija: Albert Finney. Igrajo: Albert Finney, Liza Minnelli, Colin Blakely, Billie Whitellaw. Proizvodnja: Memorial Enterprises Production-Regional Film Release, Universal Pictures, 1968. Distribucija: Vesna film.

Film o človeku, ki postane slaven pisatelj. Ceno slave pa plača z grenko izkušnjo odtujitve od vsakdanjega življenja in z osamljenostjo. Čeprav mu slava laska in v njej uživa, pa pravega zadovoljstva le nima. S tem ko postane zvezda, se končajo vsi njegovi intimnejši odnosi z okolico. Komunicira le površinsko, kajti pravega stika ne najde več. Celó v najožjem družinskem okolju se počuti odveč in ne najde pomoči. Tako se zateče v sanjski beg, ki pa je lahko le trenuten, sicer pa bo ostal, kot do sedaj, resigniran opazovalec samega sebe in drugih.

Film je grajen linearno. Lik glavnega junaka se ne spreminja, gre le za to, da s pomočjo nekaj srečanj in dogodkov spoznamo njegovo brezizhodno situacijo. Film temelji predvsem na vzdružju, dialoga je malo. Montaža ostaja v standardnih okvirih in ne posega v modernistični eksperimentizem. Tudi tema osamljenega in nerazumljenega pisatelja ni nova in le potrjuje tisto splošno misel in prepričanje, da je umetnik že sam po sebi nekaj posebnega, predvsem pa, da mora trpeti, če hoče biti velik.

N. M.

doktor živago

Doctor Zhivago. Ameriški barvni. Scenarij: Robert Bolt. Režija: David Lean. Igrajo: Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin, Rod Steiger, Tom Courtenay, Alec Guinness, Ralph Richardson, Rita Tushingham. Glasba: Maurice Jarre. Proizvodnja: Carlo Ponti za MGM, 1965. Distribucija: Zeta film.

Pol desetletja sicer ni dolgo obdobje, vendar dolgo dovolj, da se je v njem polegel hrup senzacionalizma, ki je obdajal usodo romana in njegovega avtorja od leta 1958, ko je bil Boris Pasternak izglasovan za Nobelovega nagrajenca za književnost, a se je nagradi odrekel in dve leti zatem tiho, kot je živel, umrl. Načrt za ekranizacijo romana o doktorju Živagu, v katerem je Pasternak podal globoko oseben pogled na Oktobrsko revolucijo in nemirna, negotova leta po njej, je nastal v času, ko je bil roman tako rekoč krik mode, ko je bilo slehernega nekako sram priznati, da ga še ni prebral. Bil je, z drugimi besedami, vnaprej zagotovljen komercialni uspeh in prizkušeni producent je v vsem ukrepal tako, da je izbiral najboljše med dobrim. Delo pri oblikovanju scenarija in filma je zaupal slavnemu tandemu Robert Bolt (scenarist) — David Lean (režiser), ki sta skupaj dvignila v filmski vrh tudi **Lawrence Arabskega**. V široko igralsko ekipo pa so se zbrali zvezdniki, ki niso le znani in priljubljeni, temveč v veliki večini (velja zlasti za igralce) tudi dobri umetniki.

Štab strokovnjakov za najrazličnejša področja je skrbel, da se je Španija, kjer so **Živaga** snemali, spreminila v osupljivo prepričljivo film-



Trije prizori iz filma DOKTOR ŽIVAGO

sko Rusijo, in da se gledalci v skoraj polčetrto uro dolgem filmu ne bi dolgočasili. Skratka, vse prizadevanje je veljalo filmu in literarna umetnina je obtičala nekje v ozadju. Zato ne bi imelo pomena primerjati strani romana in kadre filma, saj je scenarist in dramatik Bolt skrbno pazil, da je iz razmišljujoče pripovedi naredil »zgodbo«, ki jo je mogoče naslikati na platno. Kdor bo **Živaga** poznal le po filmski priredbi, bo poznal, lahko bi rekli, samo razkošne platnice in skrčen vsebinski povzetek.

Za tak film se ni mogoče iskreno navdušiti, čeprav tudi ni mogoče o njem povedati nič slabega ali podcenjevalnega, saj je narejen z izredno rutino, znanjem in okusom, tudi s čutom za razpoložensko slikanje, vendar z nujnim poenostavljanjem miselnih in pesniških razsežnosti izvirnika. Tako smo ugotavljali tudi ob drugih ekranizacijah književnih umetnin — spominimo se le časovno najbližje **Vojne in miru** ali **Bratov Karamazovih**.

Če pa pozabimo na Pasternaka in na njegov roman, moramo filmu priznati, da se mu je posrečilo postati »velefilm« tako v pogledu spektakularnosti kot skrbne dramaturške in režijske razčlembe, pa tudi z nekaterimi igralskimi dosežki, med katere bi na prvi mesti uvrstila Courtenayevo in Guinnessovo vlogo; o deležu obeh glavnih igralk pa menim, da je preveč šablonsko utesnjen v znani ruski književni kontrast čiste grešnice in plemenite malomeščanke.

Povedati pa je treba tudi to, da preforsirani motiv Larine pesmi v filmski glasbi sedaj, ko je pesem že zdavnaj nehala biti šlager, navsezadnje že moti in da ga imaš že sredi filma polna ušesa. Tega glasba sama seveda ni kriva ...

S. G.

deklet s pištolo

La ragazza con la pistola. Italijanski barvni. Režija: Mario Monicelli. Igrajo: Monica Vitti, Stanley Baker, Carlo Giuffrè. Proizvodnja: Gianni Hecht Lucardi za »Documente film«, 1969.

To je zgodba o preprosti sicilijanski deklici, ki jo pomotoma ugrabijo in jo zapelje, na njeno željo, poroke ne preveč željni zapeljivec. Namesto da bi izvršil svojo dolžnost in se z zapeljanko poročil, nesojeni ženinarje pobegne v Anglijo. Sramoto je treba maščevati in ker dekle nima moških sorodnikov, se sama odpravi v tujino na maščevalni pohod. S seboj vzame tudi velikansko pištolo, s katero seje zmedo po civiliziranem britanskem otoku. Ker je lepa, ji moški radi pomagajo in do konca filma postane že kar znana manekenka. Ker ima denar, jo skuša prvi ljubimec spet omrežiti, toda po ljubezenski noči ga zdaj ona zavrže kot staro rokavico. Njena nedolžnost je maščevana tudi brez nevarnega streljanja s pištolo.

To je lahkotna komedija, ki se norčuje iz starinskih, patriarhalnih

sicilijanskih običajev. Režiser jih smeši na najpreprostejši način: protagoniste iztrga iz sveta, kjer imajo ti običaji svojo težo, in jih prestavi v ljubzensko zelo liberalno okolje angleškega premožnejšega sloja. Tu žalitve postanejo smešne, maščevanje izgubljene časti operetna burka, streli na zapeljivca in njegovo spremljevalko priložnost za družabno opravljanje. Vzporedni komični element je še spreminjanje glavne junakinje iz zabite podeželske goske, ki šteje vsak pogled za skrunitev časti, v svetovljansko damo dobrega okusa, ki ima svoje mesto v uglednejši družbi.

Glavna teža filma sloni na Monici Vitti, ki igra ubogo Sicilijanko v tujem svetu. Monica, ki je po odličnih resnih vlogah v Antonionijevih filmih pokazala večje nagnjenje do komičnih vlog, je bila svoji nalogi popolnoma kos. Njena komika je subtilna in privlačna, posebno še v drugem delu filma, ko se spreminja v damo. Kot podeželsko dekle je namreč nekoliko pretirana, prenapeta, taka, kot si kulturnejši sever karikirano predstavlja zaostalejši južnjake. Morda je bila taka interpretacija načrtna, saj je razbijala tragičnost dogodkov celo v okolju, kjer so taki dogodki resnično tragični.

Ta film ni velika umetnina, je samo prijetno razvedrilo, poskus smešnje tistih smešnih plati italijanskega življenja, ki se zde smešne vsem neitalijanom, Italijanom pa samo takrat, kadar niso sami osebno prizadeti. Režiser se je potrudil, da je film dinamičen in smešen, čeprav ne pretirano komičen. Če bi že na vsak način hoteli, bi lahko našli v njem celo satirične bodice na italijanske razmere. Mislim pa, da bo bolj prav, če pustimo temu filmu samo njegov osnovni namen: zabavnost.

B. G.

dvojni obraz

Double Face. Ameriški barvni. Scenarij in režija: Robert Hampton. Igrajo: Klaus Kinski, Margareth Lee, Sidney Chaplin.

Ta kriminalka nemško-italijanske koprodukcije, posneta v angleščini, opremljena z elementi grozljivosti in številnimi prizori dovolj drzne golote, je primer v svojem bistvu izrazito komercialnega filma, ki se mu je ta — komercialni — namen ponesrečil, tako slabo in neizrazito je izdelan.

Zgodba o industrialcu, ki se mu na čuden način ponesreči žena, potem ko med njima očitno zaradi lezbij-skih dogodivščin nekaj ni v redu, pa je ta mož ne more in ne more pozabiti, dokler ne najde v hiši nesramne in izzivalne mladoletnice, ki ga odvede v poseben klub mladih, kjer predvajajo tudi pornografske filme, pa je na enem izmed njih mogoče videti zakrito damo s prav takim prstanom in prav tako brazgotino na vratu, ta zgodba sicer ni kaj posebno duhovita in neprisiljena, vendar bi utegnili biti zadovoljiv material za spretno filmsko ekipo.

Režiser pa vse preveč uporablja nesmotrno filmska izrazna sredstva, poudarja, kar ni vredno poudarka, ustvarja premore, ki so prazni in popolnoma odveč in s takimi in podobnimi obrtnimi napakami megli jasnost osnovnega poteka zgodbe. Konec koncev ne moreš razvozlati, kar bi po vseh pravilih moral, vse nejasnosti, ki so na neki način osnova kriminalke, ostanejo večno nepojasnjene in vzbujajo v gledalcu občutek goljufije. Prav tako se nam-

reč zdi, kot da bi scenarij in filmska pripoved nizala stvari povsem slučajno, brez organiziranega reda, ki je za zvrst kriminalnega filma zelo pomemben.

Po drugi strani pa je film primer skrajno neokusnega, kičastega in skoraj odbijajočega prikazovanja golote, ki je servirana neumetniško in celo nekoliko umazano. Golota pomeni razvrat in pohoto, vsaj tako, kot jo vidimo v tem filmu.

J. P.

gibljava tarča

The Death on the Run. Ameriški barvni. Scenarij (po noveli Masina Patricija): Masino Patricij, Sergio Corbucci in Franco Rosseti. Režija: Sergio Corbucci. Igrajo: Ty Hardin, Michael Rennie, Paola Pitagora, Gordon Mitchel, Hom Silvers. Proizvodnja: Cineritz, 1967. Distribucija: Makedonija film.

Jason je begunec, kriminallec na večnem begu, ni morilec, je le drzen avanturist nezakonitih avantur. Kot izkušen kriminallec se je zapletel v vohunske mreže, iz katerih se rešuje, kakor ve in zna, istočasno pa skuša ujeti še zaloga zase. In to je ravno tisto, česar ne bi smel. Zaradi tega skoro izgubi prijatelja in ne more rešiti nedolžnega dekleta, ujetega v mreže strahu in izsiljevanja. Toda iznajdljiv je in na koncu opravi dobro kupčijo. Sam ni predmet te kupčije, kajti skozi celo zgodbo ostane Jason nespremenjen, zaverovan v svojo srečo in moč oziroma sposobnost, da se reši iz vsake situacije. Resen opomin, da ni nedotakljiv, je, ko ga pri nekem obračunu ranijo. A veselje in volja do življenja, katerega odraz je neprestani »avanturistični« beg iz rok



Klaus Kinski v amerškem filmu DVOJNI OBRAZ

policije, zmagata tudi na koncu. Jason je pravzaprav pozitiven lik v odnosu do okolice. Dokler so njegovi odnosi poslovni, je njegova vloga popolnoma pasivna, v edini skrbi, da se reši iz trenutne situacije. Ko pa sreča dekle, nedolžno pri stvari, in jo poskuša rešiti, mu osebni nagibi omogočijo, da se celotna igra konča prej, kajti Jason se otepa pravil, ki se mu vsiljujejo; edino, kar ga ohranja v tej okolici, je upravičena zahteva za plačilo in nič več.

Sergio Corbucci je ustvaril prijetno kriminalko, kjer niti scene atraktivne vožnje niti zasledovanje v Partenonu niti ambiciozna, a tehnično izpiljena kamera, ne izstopajo iz celote in nam tako ohranjajo okus »avanture« mimoidočega v vohunskih vodah Grčije in Bližnjega Vzhoda z rahlim priokusom Njenega Veličanstva.

I. M.

goli in mrtvi

Ob **Goli in mrtvih** v njihovi filmski obdelavi nas seveda najbolj zanima, kaj se je zgodilo ob dramatizaciji in vizualizaciji s tekstom Mailerjevega romana. Da je bil — in ostal — roman v nesporni veljavi kot doživeta in argumentirana analiza ter obenem obtožba ameriškega militarizma, je že zdavnaj definirano; da je s svojim provokativnim seciranjem surovosti, ki sta jo do skrajnih konsekvenc razvila imperializem in vojna, neprijetno vzburil duhove ameriškega in evropskega konservativizma, obenem pa k somišljeniškem protestu privabil ves progresivni mladi svet, prav tako. Razumljiva je tedaj radovednost, posvečena filmu: zanimalo nas je, ali je povzel temeljno hotenje Mailerjevega pisanja — in kako?



Prizor iz filma GOLI IN MRTVI

Film **Goli in mrtvi** ne omogoča pritrilnega odgovora na prvi del zastavljenega vprašanja. Zdi se, da gre za povzetek manj bistvenih fabulativnih elementov iz romana, za razmeroma nepomembno pripoved o mlademu oficirju, ki se je najprej navznoter, nato pa še navzven, torej akcijsko uprl svoji uklenjenosti v sistem vojaške hierarhije, konkretno svoji popolni osebni in moralni podrejenosti, generalu, katerega adjutant je, in sklenil preskusiti samega sebe v dejanju, v boju in tveganju. V težavnem pohodu v sovražnikovo zaledje doživi svoj ognjeni krst in svojo moralno preobrazbo. Na nasprotnem polu te svojevrstne igre in protiigre je seveda general, ki mu je dano doživeti moralni poraz... V tej psihološki preobrazbi je pravzaprav srž filma in vsa njegova vsebina. Mnogodimenzionalni in nedvomno večplastni roman je v svoji filmski transpoziciji zreduciran na nekdove kako pomembno prigodo dveh soigralcev, na motiv, ki mu zadošča formalna obrtniška režija kot nadomestilo za ustvarjalno režisersko invencijo.

Ne glede na vso to nezahtevnost namena, ali pa prav zavoljo nje, pa filmu ne smemo in nočemo odpisati vseh vrednosti. Nasprotno: v svojih realističnih okvirih je spodoben in zanimiv. Pri tem imamo v mislih ponazoritev odnosov v eni izmed ameriških enot v času vojnih spopadov v vojaškem pohodu, kar vse je prikazano še v mejah spodobnosti in pretehtane mere.

Bolje — zavoljo poznavalcev romana — bi seveda bilo, ko bi se film od romana povsem distanciral in bi ga prikazovali celo pod drugačnim naslovom. Tedaj bi lahko nemara s pravico zapisali: videli smo razmeroma dober vojni film, namesto sedanje oznake, ki pravi »poprečen filmski posnetek velikega romana.«

V. K.

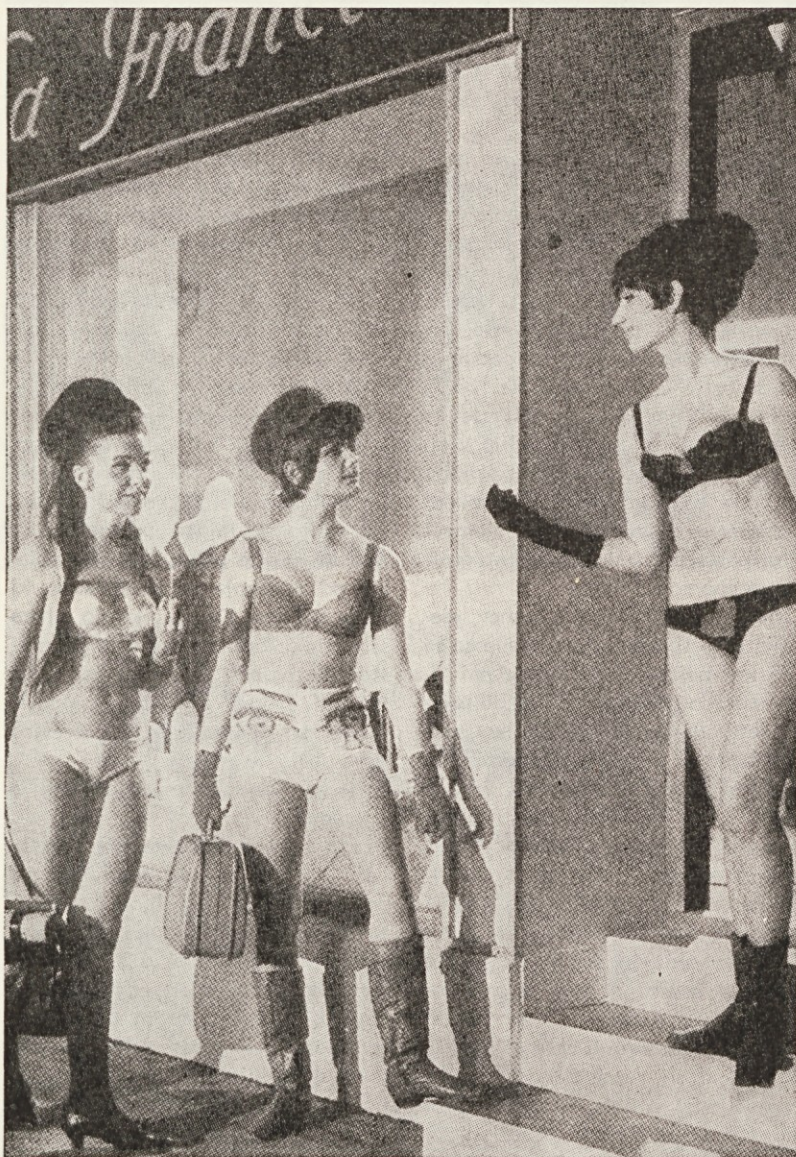


Prizori iz francoskega filma **HO!** z Jean-Paulom Belmondom, Joanno Shimkus in Sidneyem Chaplinom

ho!

Francoski barvni. Scenarij: José Giovanni. Režija: Robert Enrico. Igrajo: Jean Paul Belmondo, Joanna Shimkus, Sidney Chaplin. Proizvodnja: Cocinor, 1968. Distribucija: Croatia film.

To je zares divji film o nekdanjem avtomobilskem dirkaču, ki so mu nekoč zaradi namerno povzročene nesreče vzeli dovoljenje za tekmovanje, zato se zdaj preživlja kot šofer roparske bande. Ta podrejeni položaj ga boli in odloči se, da bo začel delati na lastno pest. Dela uspešno, oropa celo vrsto bank, nabere si denarja in doživi slavo prvega francoskega gangsterja, dokler se na koncu ne pokaže, da je policija kot zmerom močnejša. Gangster, ki seveda ve, kako se giblje svet, prizna premoč močnejšega, zato se napol mrtev vda, potem ko seveda pobije vse šibkejše. To dovoljuje, če ne celo zahteva tako njegova posebna morala kot njegova podzemeljska reputacija. Treba je reči, da je to izredno precizen film, ki ne obremenjuje gledalca s pomeni, ampak zadovoljuje njegovo lakoto po dogajanju, ki zares teče brez zatikanja, divje, orgiastično, mimo žensk, mimo ljubezni, vse to je — kar je tudi naravno — povoženo. To je svet, v katerem je doma moč, divja, a rafinirana sila in premetenost. Izvrsten izdelek iz dobre šole z edinim naukom, da zmerom zmaga močnejši. Žal je to — zaradi njene institucionalne moči in ne zaradi delegiranega jusa — spet policija. Lepo bi bilo videti gangsterja, ki bi institucijo premagal in ugnal v kozji rog, videti ga, kakšen je — zunaj tradicionalne morale, zunaj pravičnosti, samo s svojo močjo in



Prizor iz danskega filma JAZ, LJUBIMEC

zvitostjo. Do sedaj ga še ni bilo na filmskem platnu in ne v knjigi. Zato je praznina toliko razvidnejša.

A. I.

jaz, ljubimec

Jeg-en elsker. Danski barvni. Scenarij: Niels Gahr. Režija: Niels Holm. Igrajo: Jørgen Ryg, Axel Strøbye, Kerstin Wartel, Dirch Passer. Proizvodnja: Novaris Film AIS, 1969. Distribucija: Croatia film.

Dansko-švedska koprodukcijska pornografska komedija, če jo sploh še lahko imenujemo komedija, spada v tisto vrsto ničvrednih filmov, ki nikakor ne sodijo v naš filmski program. Gre za preprosto, precej perverzno zgodbo o možu, ki nenadoma postane ob svoji prsati in ritasti (kot bi dejal Švejk) ženi impotenten. Zdravi se pri svojem prijatelju tako dolgo, dokler se ne izkaže, da naš prebrisanec sploh ni impotenten, temveč še kako pri moči in vitalnosti. Svojo spolno moč preizkusi najprej na prijateljevi hčerki, nekoliko pozneje pa tudi na njegovi ženi. Ozdravljen, srečen in nadvse sijoč se vrne k svoji ženi, ki se je medtem, revica uboga, zapuščena, že potešila pri svojem ljubčku. Na koncu pa se obadva znajdetata v toplem družinskem domu in pričneta svoje življenje...

O tem nenavadno primitivnem filmu, ki ga »odlikujejo filozofski« dialogi, pa nadvse sproščena in seksa polna igra glavnih junakov, ni potrebno izgubljeni še več besed. Kajti nivo, na katerem predstavlja socialističnemu občanu svet erotike, ljubezni, seksa in zakona, je tako nizek, da tudi besede najhujše kritike niso nič v primeri s tistim, kar se skoraj dve uri odvija na filmskem platnu.

D. P.

Ljubezensko igrčkanje

Here We Go Round the Mulberry Bush. Angleški barvni. Scenarij: Hunter Davies. Režija: Clive Donner. Igrajo: Barry Evans, Angela Scoula, Ludy Geeson, Sheila White, Vanesa Howard, Denholm Elliott. Proizvodnja: United Artists, 1968. Distribucija: Avala Genex.

Gre za film o pubertetniku, ki ga zanimala tako telesni stroj drugega spola kot ljubezenske muke in težave. Zato malone ves film išče predmet svojega interesa in ko ga slednjič najde, se idila po kratkem kopanju v mrzli reki (golo seveda), kmalu razblini. Fant je nekoliko razočaran, a za izkušnjo bogatejši. Film je narejen kot komedija, ki pa je na žalost brez sleherne ironične distance, zato učinkuje sladkobno kljub nekaterim preciznim domislekom. Prav tako manjka filmu občutek za dolžine in ritem, saj se na nekaterih mestih prav dolgočasno vleče in sam demantira svojo temeljno, konjunktorno tematsko usmerjenost: erotiko na napol komičen način. Sicer je seveda korekten strokoven izdelek kljub svoji temeljni neambicioznosti.

A. I.

Lisice

Jugoslovanski črno-beli. Scenarij: Mirko Kovač in Krsto Papić. Režija: Krsto Papić. Igrajo: Adem Čejvan, Jagoda Kaloper, Fabijan Šovagović, Ilija Ivezić, Fahro Konjodžić. Proizvodnja: Zagreb film, 1970.

Slavnostna predstavitev domačih filmskih dosežkov vsaj v Ljubljani ni več redkost in postaja viden kulturni dogodek. Z vzpodbudno programsko prožnostjo, ki je pri uvrščanju domačih filmov na naša platna žal ne zasledimo velikokrat, je to pot ljubljansko kinematografsko podjetje oskrbelo v svojem najboljšem kinematografu Komuni termin za zmagovalca pred kratkim končanega puljskega festivala, za Papićeve **Lisice**. Če bo s podobno pozornostjo poskrbelo, da bodo ljubljanski gledalci spoznali vsaj še nekaj drugih filmov, ki sodijo v letošnji jugoslovanski filmski vrh, bo najbolje zavrnilo doslej velikokrat upravičene očitke, da je domači film pastorek našega kinematografskega sporeda.

Lisice so, kot kaže prvi odmev, gledalci lepo sprejeli. Predstavile so se jim kot najboljši oziroma z najvišjo nagrado odlikovani film puljskega festivala, ki je imel veliko podpoprečja in poprečja ter skromen, a dokaj izenačen kvalitetni vrh. V njem so **Lisice** zavzele svoje mesto nemara bolj kot enakovredne med enakovrednimi, kakor pa kot najboljše med dobrimi. Zanje govori njihova celovitost, moč razpoloženskega slikanja in izredno uglaseno vizualno izražanje. Vse je prilagojeno izbrani temi, v kateri pa ob evokaciji konkretnih razmer iz naše polpreteklosti razberemo predvsem razmišljanje o oblasti, njeni zlorabi, njenem zlomu ter posledicah padca, kakor odjeknejo med ljudmi. Leto 1948 je pravzaprav samo ilustracija tega etičnega razmišljanja, plastična toliko bolj, ker so odmevi tedanjih situacij ter preobratov in njihovih posledic še vedno na obzorju našega spomina in zavesti. Zato bi samo ožili pogled na filmsko misel, če bi **Lisice** označili kot informbirojevski film. Prizorišče filma, zaustavljen potek njegove skope fabule, spremni folklorni glasbeni motivi, mizansce-

na v pokrajini, ki je v objektivu kamere vsa prečiščena, kot stilizirana, ustvarjajo baladno razpoloženje, katerega še podpira redkobesednost, natrganost dialoga.

Neskončno dolgo, se nam zdi, spremljamo svatbeni sprevod, ki se pomika čez pusto dinarsko krajino v vse prej kot svatbeno veselem in sproščenem razpoloženju. Strah in negotovost ne zapustita ljudi tudi v redki uri praznika. Edino navzočnost političnega veljaka Andrije vliiva prestrašenemu ženinu upanje, da bo svatba vendarle potekala, kot se spodobi, da vanjo ne bosta posegla strah vlivajoča človeka, katerih prihod vselej pomeni skrivnostno, grozo zbujujoče izginotje.

Andrija je kot pijan od svoje oblasti, od zaupanja in oboževanja, ki ju je deležen. Od veljaka do silaka je kratek korak in Andrija ga prestopi na najbolj drastičen način, ko si, kot nekoč fevdalni gospodje, vzame pri prijatelju-ženinu pravico prve noči.

Toda naslednji, ki mora izginiti, je on sam.

Gradnja filma od tega preloma še bolj kot do njega spominja na grško klasično tragedijo. Z nezadržanim usodnostnim tokom se dejanje požene navzdol v silovit razplet. Bolj kot njegov fabulativni potek je pomemben in pretresljiv psihološki preobrat v ljudeh. Andrijeva odlikovanja na prsih niso potemnela. Svetijo se v soncu, kot se svetijo lisice na njegovih ukle-njenih rokah. Pod njegovimi »podložniki« pa so se zamajala tla. Osuplost in prestrašenost najdeta tragično kompenzacijo v nasilju, čigar prva žrtev je zadnja žrtev silaka, posiljena nevesta. Svatbeni sprevod, ki je v uvodu filma ohranjal prvobitno dostojanstvenost obreda, se sprevrže v divje pehanje množice za žrtvijo. V filmskem trenutku sta se srečala totalitarnost oblasti in kaos njenega zloma.

S. G.



Lisice

Jugoslovanski film se včasih ukvarja s časom, ki zahteva svojo pozornost in predvsem to, da razsvetlimo temo in prikažemo dogodke tako, kot jih vidimo mi, in vsekakor ne tako, kot so v »resnici« potekali. Težko je namreč prikazati kakršnokoli resnico, kajti vsak avtor se nagiblje v to ali ono stran, ali pa pride do spoznanja, da je področje obširno in da ne bi preneslo prevelike simplifikacije, zato se odloči za brezupen poskus — skuša namreč povedati vse naenkrat. Seveda se avtor omeji na pripovedovanje, hkrati pa si dovoli svobodo pripomb in tako izrazi svoje mišljenje o tematiki.

Film **Lisice** je večplasten, vendar bi bilo težko določiti, katera izmed plasti je vodilna. Kraj dogajanja je vasica v Dinarskem gorstvu, ki da s svojo izžgano, dežja željno pokrajino filmu svojevrstno vzdušje. Začne se s svati in ti srečajo človeka, ki aretirata pristaše Stalina v imenu naroda. Pridružita se svatom, ki slutijo, da se bo nekaj zgodilo. In tudi se. Aretiran je borec, ki ima za ta isti narod, kateri se je v trenutku obrnil proti njemu, zasluge. Odlikovanja ne pomenijo nič več, revolucija je muhasta, včasih žre lastne otroke.

To je osrednja zgodba, vendar pa se je avtor ustavljal ob trenutkih, ki tega niso bili vredni, in tako razdrobil in zbegal pripoved. Kot se zdi, se ni mogel usmeriti na prikazovanje enega samega problema, namreč na čas 1948. Tako se zapleta v psihologijo človeka in množic, ki si vzamejo pravico do sojenja posamezniku, nato spet v svet sreče in njenega padca, kateremu vzrok pa je človek in ne vojna, uporabi bebca s ptico za izpoved, ki je odveč.

D. S.



Prizora iz jugoslovanskega filma LISICE (na spodnji sliki Rinaud Brzeska in Ivica Vidović)

maroko 7

Maroc 7. Ameriški barvni. Scenarij: David Osborn. Režija: Gerry O'Hara. Igrajo: Jean Barry, Elsa Martinelli, Cyd Charisse, Leslie Phillips. Proizvodnja: John Gale in Leslie Phillips za Cyclonr Films, 1967. Distribucija: Kinema

O'Harov film je sicer kriminalka, se pravi film iz tiste dinamično prijetne zvrsti, ki privabi številne gledalce k rekreaciji in nemalokrat tudi k umetniškemu užitku — seveda, če filmu ne gre zgolj za to, da bi že s tem, ker je »kriminalen«, polnil blagajne z denarjem naivnih občanov, marveč dodaja žanru še žlahten esprit in domiselno dramatiko.

Naš angleški film ne sodi med te slednje. Je preprosta kriminalka, karšnih smo videli že na stotine, z zapletom in razpletom vred, s fabulo in preprostostjo konvencionalne režije. Nešteto krat so že v kriminalkah iskali dragocene predmete in nešteto krat so za to že ubijali, lagali, varali na več strani, pozabljali ob denarju, ki bi jim ga utegnila prinesiti najdba tega predmeta, na ponos in odkrivali najtemnejše plati značajev. Pogosto so ustvarjalci tovrstnih filmov prenesli dogajanje na eksotična tla, da bi bili privlačnejši, bolj nenavadni. Tu in tam se jim je ta prenos celo posrečil. To pot ne. Arabska tla s svojo nenavadnostjo za evropski okus s prepogosto uporabo izgubljajo mik in zato to prisilno nenavadno okolje v navadno zgodbo ni prineslo ničesar takega, kar bi gledalca (in morda tudi občudovalca tega žanra) posebej pritegnilo. Tudi kopica punc, ki nastopajo v lovu na medaljon, ni posebno privlačna prava. Skratka, vse skupaj nič.

M. G.



Prizora iz ameriškega filma MAROKO 7

nemoralnež

Imorale. Italijanski črno-beli. Režija: Pietro Germi. Igrajo: Ugo Tognazzi, Stefania Sandrelli, Gigi Ballista. Distribucija: Croatia film.

Pietro Germi je pod plaščem dobrodušne in življenjsko prepričljive komedije ter dobrosrčne osrednje osebe odprl v današnjem času zelo aktualno vprašanje monogamije oziroma poligamije, v prvi vrsti pa na italijanskih tleh skušal pokazati, da klasična nezvestoba — če jo smemo tako imenovati — še ni greh in satanovo seme in da je zaradi tega od cerkve absolutizirana zakonska zveza nemara le nadomestljiva s kakšnim drugim sistemom.

Violinist Sergio je dobričina, ki s svojim dobrotnim temperamentom osrečuje kar tri ženske, ne da bi imel pri vsej tej svoji organizaciji kašne pregrešne občutke. Ustrežljiv je. Dober. Usmiljen. Preprost. In neposreden.

Prav tako neposredno in preprosto ter naravno je njegovo razmišljanje o situaciji, v kateri se nahaja. Nima greha, čeprav bi ga po vseh cerkvenih in civilnih pravilih moral imeti. Toda fizično ne more zdržati trojnega bremena in v pričakovanju telefonskega poziva za vedno zaspi. Film bi lahko postal odkrita proticerkvena agitka, vendar si Germi ni izbral te poti. Ko ne bi poznali njegovega toplega in pristranskega odnosa do življenja, odnosa, ki bi ga lahko karakterizirali s pojmom blagi neorealizem, bi bilo mogoče predvideti, da se je prestrašil odkritega spopada z obstoječimi normami oziroma njihovimi nosilci. Tako pa se Germi kot dober poznavalec življenja odloči za preprosto metodo in življenju samemu prepusti, da se opredeli v težko raz-



Ugo Tognazzi in Stefania Sandrelli v italijanskem filmu NEMORALNEŽ

rešljivi situaciji. Dovolj je, da je problem nakazal. Težko, skorajda nemogoče bi ga bilo radikalno razsoditi.

Problem zato ostane, komedija je na robu »resne« igrice, za kar ima velike zasluge ustrezen izbor osrednjega junaka. Tognazzi ga interpretira skoraj nekomedijsko, popolnoma naravno in normalno, kot je normalno življenje, življenje s svojo vsakdanjostjo. V celoti skromno načrtovan (kar zadeva odkrivanje življenjskih resnic oziroma najpravičnejše med njimi), zato pa zelo pristen film.

J. P.

počivaj v miru

Requiescat. Amer.-ital. barv. Režija: Carlo Lizzani. Igrajo: Lou Castel, Marc Damon, Barbara Frey, Pier-Paolo Pasolini. Proizvodnja: Istituto Luce, Castor film — Maucori, Chretien, 1967. Distribucija: Makedonija film.



Prizor iz ameriškega filma POČIVAJ V MIRU

Italijani niso prinesli le novitete in svežine v obdelavo tém z ameriškega Divjega zahoda in mehiške revolucije, ampak so tematiko tudi ideološko razširili in poglobili. Film POČIVAJ V MIRU je zelo kvalitetno potrdilo teh trditev. Je večdimenzionalen, na eni strani posega realizacija čisto individualnega problema v širše socialne sfere in odkriva krivičnost družbenega sistema, torej smo na dobro poznani ravni dobrega in zlega. Po drugi strani pa razkriva nasilje kot zlo, ki pa je nujno, dokler cilj ni dosežen. Prav tako se film dotakne tudi misli o tem, kako človek postane zver in ubija iz lastnega zadovoljstva in maščevanja, pa čeprav za splošno dobro.

Film torej, ki poleg akcije nudi tudi mnogo razmišljanj. Primerno temu je zelo razgiban, igralci pa mu dajejo umirjen ton, zlasti Marc Damon in ves čas prisotna pojava Passigninija, ki ima vlogo kritično-polemične misli in s svojimi spremljevalci deluje kot zbor v grški tragediji in angel varuh hkrati. Tudi po tehnični plati je film izjemno doživetje v svoji vrsti.

N. M.

pet mož za pekel

Five for Hell. Ameriško-italijanski barvni. Scenarij: Pietro Belpiedro. Režija: Frank Kramer. Igrajo: John Garko, Margaret Lee, Klaus Kinski, Luciano Rossi. Proizvodnja: Ambrosiana Cinematografica, 1969. Distribucija: Inex film.

Diverzantska prigoda — ena izmed številnih variant motiva, ki si je s svojo pogostnostjo in s svojimi že ustaljenimi dramaturškimi zakonitostmi priboril veljavo filmskega žanra. Namen filmov te vrste ni ohranjati spomin na pogumna dejanja mož, ki so bojevali najtežje bitke v letih druge svetovne vojne, pač pa — zgolj in samo — zabavati. Petorica mož, ki so v vseh pogledih nadljudje, saj bodo zmogli vse še tako nepremagljive ovire, je ukazano uničiti nemški štab, nastanjen v stari graščini, ki je — kajpada — spremenjena v grozo vznemirjajočo trdnjavo. Toda petorica diverzantov bo slavila zmago, o tem ni nobenega dvoma: s spretnostmi vseh vrst, z zvijačami in nadnaravnim pogumom bodo premagali močnega sovražnika in vse njegove ob-

rambne sisteme. Gledalcu ne preostane drugega, kot da pasivno sledi razpletanju dogodkov in se zabava ob nepretrganem zaporedju domislic, ki pa so ena bolj neumna od druge, vse skupaj pa splet do skrajnosti pretirane konstrukcije, ki je brez slehernega razumnega namena in predvsem brez duhovitosti.

Ker smo videli že vrsto podobnih diverzantskih prilog pa tudi bolj prepričljivih inčič istega motiva, ostaja zabavni učinek Petorice za pekel močno močno neboljen.

V. K.

povabilo revolverašu

Invitation to a Gunfighter. Ameriški barvni. Scenarij: Elisabeth in Richard Wilson. Režija: Richard Wilson. Igrajo: Yul Brynner, George Segal, Janice Roole, Alfred Ridder. Proizvodnja: Alvin Sp., 1967. Distribucija: Morava film.

Téma o plačanih ubijalcih je stara toliko, kot je star western. Zgodbe, ki obravnavajo to témo, so si med seboj pogosto zelo podobne, saj gre bolj ali manj za nekakšno psihološko razglabljanje o tem, zaradi česa si je ta ali oni izbral ta precej umazani poklic.

V filmu **Povabilo revolverašu** ne gre za takšno iskanje vzrokov, saj ne vemo, čemu je Yul Brynner izbral ta poklic — razen tega seveda, da odlično strelja. Tudi v kraj, ki ga je na koncu »počistil«, ga zanese povsem po naključju, ustavi se tako rekoč zaradi — »cherchez la femme«. O tej glavni osebnosti filma vemo, da je kreol iz New Orleansa, ki je moral čutiti krivico mešanega zakona in odtod tudi njegova maščevalnost. Sicer pa je zelo dober človek in kljub temu da ljudje

vedo, da je najet in mora nekoga ubiti, ga tu in tam kdo celo vzljubi. Film se dogaja tik po koncu državljanske vojne in krivice tega obdobja čuti še marsikateri posameznik. Tudi fant, ki se vrne domov in ne najde več doma. Ker je kriv vsega predvsem en mogotec v kraju, torej takoj vemo, kdo bo moral izginiti s tega sveta, da bo zadoščeno pravici in temeljnemu pravilu westerna. V filmu pa traja še dolgo dolgo časa, da se to zares zgodi, vendar plača z glavo tudi naš kreolski junak. Vmes pa je še vsega po malo: za kanček ljubezni, še kakšen umor, analizica nepravčnosti v odnosu do Mehikancev in še kaj. O filmu se da pravzaprav zelo malo povedati; prav gotovo je precej daleč od dobrega westerna, a vendar je za drobec boljši od večine tega, kar smo morali prebavljati po kinematografijah letošnje poletje.

M. G.

srebrna maska

Operacion 67. Mehiška barvni. Režija: Rene Cardona in Rene Cardona ml. Igrajo: Santo, Jorge Rivero, Elizabeth Cambeli. Distribucija: Croatia film.

Film je primer ambicioznega poskusa mehiške filmske proizvodnje, ki se hoče na vsak način vključiti v mednarodno tržišče. Na žalost so te ambicije potrošniško-komercialne narave in rezultat je pustolovski film v stilu Jamesa Bonda, dopolnjen s Srebrno masko, junakom južnoameriških športnih dvoran, ki ves film paradira z nenavadno belo usnjeno masko na obrazu. Da pa ta domislica le ne bi bila preveč nenavadna, vsaj za logiko bolj ali manj običajnega življenjskega pri-



Prizora iz mehiškega filma SREBRNA MASKA

zorišča, spremlja tega rokoborsko spretnega junaka še lep in mišičast prijatelj, ki je prav tako rokoborec in prav tako na strani pravice.

Zgodba o uničenju sveta je — kot rečeno — že stara domislica, ki se je tokrat preselila v Mehiko. V želji po posnemanju Bonda so ustvarjalci filma prehudičili hudiča in tako je ves film ena sama akcija, akcija brez premora in tudi brez pravega ritma, večkrat polna otroško smešnih naivnosti. Med te se brez dvoma uvršča tista z zasledovanjem »razkritega« rokoborca, ko se ta z avtomobilom nekajkrat umakne agresivnemu avionu, ko pa se mu zdi ta agresivnost že prenesramna, vzame iz avtomobila metalec plamena in sestrelji nadležnega napadalca. ltd. ltd.

Skratka, kriminalka, ki odločno sodi v nižjo kategorijo filmske zvrsti.

J. P.

steklena kletka

La cage de verre. Francosko-izraelski črno-beli. Scenarij in režija: Philippe Arthuys, J. L. Levi in Alvares. Igrajo: Paul Negroni, George Rivière, Francoise Prevost. Proizvodnja: Telecinex, Paris Noy Films, A. D. Matelon, Tel Aviv, 1965.

Okvir filma je Eichmannov proces, osrednja nit pa govori o tem kako se ob tem procesu neki po naključju preživeli Žid začne spraševati o opravičenosti svojega obstoja. Odgovor je en sam: vsi, ki so preživeli, morajo pričati proti nacističnim strahotam in dokazovati neuničljivost židovskega naroda. Film je nekoliko poceni in patetičen sla-

vospev moralnim normam in obsojda zgodovine. Vendar pa kriza vesti, ki je pogojena v širših socialno-zgodovinskih dogodkih, sproži tudi individualno tragedijo in skoraj povzroči polom zakona. A Eichmann je obsojen in junakova izpoved ob koncu je prava katarza, ki daje nove moči za prihodnost. V filmu je malo akcije, vse sloni predvsem na dialogih, ki jih je režiser znal postaviti v moderno betonsko okolje in tako kljub abstraktnosti teme stalno čutimo prisotnost resničnega življenja in trenutka. Različne faze ljubezni je razdelil med več parov, ki lahko simbolično predstavljajo tudi različna obdobja nekega naroda: rojstvo, prepreke, vztrajanje, življenje. Vse v filmu je podrejeno temeljni temi: razmerju posameznik—družba in medsebojnemu učinkovanju obeh.

N. M.

strel v temi

A Short in the Dark. Amer. barvni. Scenarij: William Peter Blatty in Blake Edwards. Režija: Blake Edwards. Igrajo: Peter Sellers, Elke Sommer, Herbert Lom, Georg Sanders. Proizvodnja: Blake Edwards, 1964. Distribucija: Morava film.

Po zabavnem odrskem delu Marcela Acharda je znani ameriški režiser posnel tudi zabaven film. Blaku Edwardsu je blizu malce seksualno obarvan humor, če se ta prepleta skozi kriminalno zgodbo pa toliko bolj. Odrska komedija ima precej bulvarski značaj in prav izvirnosti filmskega režiserja pri izbiri osrednjega igralca in domiselnem brskanju po času, »ko je kraljevala komedija«, gre zahvala, da tudi film ni navadna burka s kopico gagov, ki so nekaj časa smešni, potem pa počasi postanejo dolgočasni.

Strel v temi je prav zares zabaven. Film je s svojimi smešnicami najbrž preračunan na ameriško občinstvo, vendar ugaja tudi v Evropi in to celo šest let po svojem nastanku. Seveda v kino ne smemo čemerne volje, ker bi se sicer zdelo marsikaj za lase privlečeno; kolikor pa smo že dobre volje, se bomo lahko pogosto od srca nasmejali. Zgodba s svojimi kriminalnimi zapleti — najprej z enim umorom v milijonarjevi hiši, potem pa jih sledi še cela vrsta in vsi so pogojeni z nekakšnim seksualnim ljubosumjem — ni nič kaj posebno pestra, pestra v tem filmu je predvsem sijajna igra Petra Sellersa in še Herberta Loma. Zabavnost pa dodajajo filmu gagi, ki nekatere že poznamo iz neme ameriške komedije, vendar so uspešno vključeni v novejši filmski komedijski izraz, drugi pa so novi. Buster Keaton je bil režiserju uspešen vzornik, na katerega je naslonil situacijsko komiko, hkrati pa se je pri njem inspiriral tudi Peter Sellers za nekaj pantomimičnih domislic.

Želji po prijetni, nezahtevni zabavi film prav gotovo ustreza, nikakor pa seveda ne smemo v njem iskati kakšnih posebnih umetniških posebnosti.

M. G.

sirena mississippija

La Sirène du Mississippi. Francoski barvni. Scenarij (po romanu Williamu Irishu) in režija: François Truffaut. Igrajo: Jean Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Michel Bouquet, Nelly Borgeaud. Proizvodnja: Les Films du Carosse — Les Productions Artistes, Associes (Paris) — Produzioni Associate Delphos (Rome), 1969.

Srečanje s Truffautom je brez dvoma vedno zanimivo in obeta gledalcu obilico odlik, ki jih je prinesel v filmski izraz francoski novi val, dandanes že zdavnaj izpričani in potrjeni prijem ne več najmlajše generacije francoskega filma. Tudi če gre za kriminalko, je takšno pričakovanje na mestu. Še več. Kriminalka je priljubljen žanr novovalovske skupine filmskih ustvarjalcev. Spomniti se je treba samo filma Do zadnjega diha.

No, treba je takoj pripomniti, da Sirena Mississippija ne sodi med boljše Truffautove filme. Zgodba o paru, ki se seznani s pomočjo ženitvenega oglasa, pa se pozneje izkaže, da dekle ni tisto, s katero si je osamljeni mladi mož že dolgo časa dopisoval, saj kmalu po poroki in podpisu skupnega lastništva nad ogromnim premoženjem z vsem naloženim denarjem izgine neznano kam, ta zgodba prav do tega trenutka oziroma do tedaj, ko užaljeni, sicer pa zaljubljeni soprog najde prevarantsko, a neverjetno lepo ženo, zagotavlja osnovno napetost, ki daje vsem domiselnim režiserjevim filmskim opisom potrebno barvo. Drugi del filma je »bogato« življenje nesojene zakonske dvojice in beg pred pravico. Temu delu filma očitno manjka osnovna napetost, posebno še, ker je bila v začetku zelo izrazita. Truffaut vse to nadomešča s podobnim vzdusjem, kot smo ga videli v Godardovem NOREM PIERROTU, vendar kljub vsemu temu ostaja občutek, da je drugi del filma predolg, da je prelom nenavaden in descrescendo filmsek napetosti vprašljiv.

Da pa je Truffaut mojster svojega posla, dokazuje izredna sekvenca v hiši ob kaminu, v kateri Jean-Paul Belmondo pripoveduje Catherine Deneuve, kakšen je njen obraz in kaj vidi v njem. Posebno Catherine Deneuve je s svojo igro, najmanj toliko pa s svojo pojavo, idealen



režiserjev sodelavec v ustvarjanju nekoliko skrivnostnih psiholoških vzdušij.

Skratka, film z vsemi značilnostmi novovalovskega filma, vendar z etiketo ne ravno najboljšega med njimi.

J. P.

upor v adalenu

Adalen 31. Švedski barvni. Scenarij in režija: Bo Widerberg. Igrajo: Peter Schildt, Kerstin Tidelius, Roland Hedlund, Stefan Feierbach, Martin Widerberg, Marie de Geer, Anita Björk. Proizvodnja: Svensk Filmindustri, 1969. Distribucija: Vesna film.



Ključ do tega lepega in ne le na prvi pogled povsem standardnega filma o socialni problematiki iz polpreteklega časa, ključ do njegovega pomena je v zaključnem pripisu. Tu namreč izvemo, da je po tragičnih streljih, ki jih je švedska vojska 1931. leta izstrelila med stavkajoče delavce v Lundu in ki jim je bila povod dolgotrajna stavka v Adalenu, prišla na oblast socialdemokratska stranka, ki ji je uspelo Švedsko spremeniti v »oazo sreče v Evropi«, čeprav vse socialne razlike tudi v tej »čudežni« državi še zmerom niso odpravljene. UPOR V ADALENU je potemtakem prebrisana slika zla, ki je kraljevalo pod prejšnjim režimom — to pa per negationem pomeni neposredno in estetsko učinkovito, prikrito apologijo zdajšnjega oblastniškega sistema. Pričujoči način apologije je, preprosto povedano, izjemen. Film jo skoz ves čas projekcije skriva,

Prizora iz švedskega filma UPOR V ADALENU

da bi na koncu toliko prepričljiveje in obenem tudi nepričakovano, zato pa tudi toliko bolj šokantno udarila na dan.

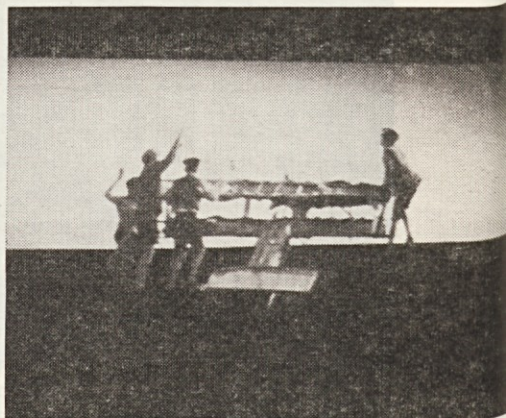
In tudi dogajanje, kakor ga kaže slika (zgornji pripis beremo, ne gledamo, dodan je potemtakem sliki kot neposredna avtorjeva intervencija v filmu), je razklano: dovolj razvidno razpada na dve polovici. V prvo, kjer gledamo, kako poteka življenje v Adalenu, kjer »besni« štrajk, in kako stavkajoči preganjajo dolgčas. Gledamo njihove igre, njihove zasilne zabave, gledamo vrsto bolj ali manj duhovitih in razvlečenih epizod, med katerimi je brez dvoma najduhovitejša tista, ki kaže skupino pubertetnikov, kako se zanimajo za ženske in kako eden od njih pod hipnozo sleče dekle, da bi videl, kaj ima pod obleko. Skratka: to polovico filma sestavlja serija žanrskih slik, v katerih kraljuje esteticizem, ki od daleč spominja na razpoloženje v Klopčičevih filmih, le da je pri Widerbergu subtilnejši. Pomemben pa je tudi tu likovni učinek kadra, njegova barvna struktura, »lepota« ...

V drugi polovici se igra, ki so jo eksponirale začetne sekvence, zaostri: ne gre več za zabavo, štrajk ni več igra, ki se bo slej ko prej uredila, saj so delavci potrebni, ne za življenje, ki je le za hip zdrsnilo iz ustaljenih tirnic med delom in nočjo. Postane oster boj, v katerem nastopajo vsi znani elementi iz socialne poezije: stavkokazi, »revolucionarna ideologija«, ki jo znajo eksplicirati in zares postaviti na ostrino samo mladi delavci, zborovanja, ki so zmeraj temačnejša, polna groženj, zastav, internacionala, bojevita gesla, besede o razrednih razlikah, nasilju, izkoriščanju, godba na pihala in slednjič vojska z naperjenimi puškami, streli, kri ... Spoznanje, da boj ni končan in da se je treba — prosto po Leninu — učiti, da bi mogli

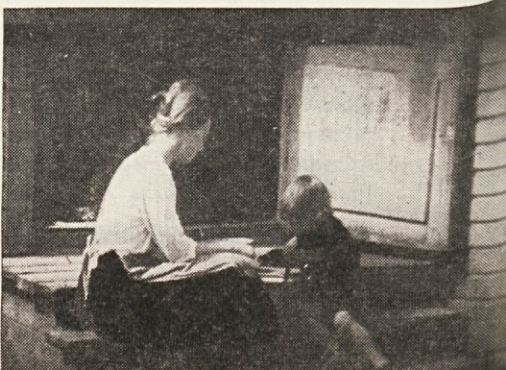
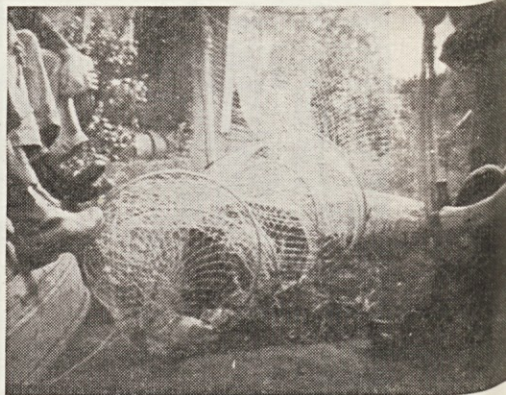
zmagovati in obvladati svet. Tako: vse do konca, do sklepnih besed o socialdemokraciji.

Treba je priznati, da se obe poglavitni sestavini UPORA V ADALENU zanesljivo in brez zatikanja zlijeta v zaključno katarzo, kjer se izkaže, da streli v Lundu vendarle niso padli zastonj in da je smrt petih delavcev vendarle osmišljena s propadom stare, nesposobne in izkoriščevalske vlade in z ustanovitvijo nove, ki vlada vse do današnjih dni: sprememba sama pa je bila — če govorimo docela nesentimentalno — izvršena za relativno nizko ceno. Pomisliti je treba le na situacije po drugih delih Evrope, kjer je bila cena precej višja, hkrati pa se ti deli še zmerom niso spremenili v »oaze sreče«.

Po vsem tem je seveda jasno, da gledanje filma UPOR V ADALENU zapušča v nas razbito sled: na eni strani gre za vrsto duhovito zarisanih razpoloženjskih slik mesta, ki je zapustilo delo v svojem pristanišču, in njegovih ljudi, ki si poskušajo zdaj z drugačnimi rečmi napolniti svoje vsakodnevno življenje; na drugi strani je to tradicionalen film o socialnem boju, ki se konča tragično, s petimi smrtmi, a kljub temu, če se spet spomnimo na nepozaben pripis na koncu, nekam idilično, lepo, nikakor ne pretresljivo. Prav v neprenehnem lovu med ideološkim in estetičnim je po vsem videzu, temeljna zanimivost UPORA V ADALENU: v tem, da esteticizem nazadnje prevaga tako, da je ideologija realizirana, njen smisel dosežen, pričakovanje izpolnjeno ... Podoba socialnega boja je izvrstno skoncentrirana v streljanju sončnih žarkov z ogledali v oči vojakov, to je vsa njegova resnica in razsežnost; pet delavcev pa je pod pravimi, svinčenimi streli plačalo ceno, da je zmagala socialdemokracija. Treba je prav tako reči, da so njeno pot



Prizori iz filma UPOR V ADALENU



že pripravljali kapitalisti tistega »plemenitega« kova, ki se pojavlja v filmu in katerih morala ni pridobitniška, ampak humanistična: zato jeza nad vojaki, ki so samovoljno sprožili strele v delavsko povorko, zato tovarnarjevi človečanski pomisleki, čustva, sočutje. Za to, da se je igra med delavci in lastniki proizvodnih sredstev izrodila v nasilje in kri, je lahko po vsem videzu kriva le vojska s svojim prirojenim sovraštvom do »civilov« in s svojo patetiko. Ena od poant tega lepega filma o švedski revoluciji je namreč tudi v vzkliku, ki ga po tragičnem streljanju eden od oficirjev pošlje razočaranemu in razboljenemu kapitalistu, proti kateremu delavci stavkajo: »Prekleti civil!« Kakor rečeno: vrsta duhovitih žanrskih slik, katerih poglobljena razsežnost je visoka likovna kultura, ki stoji v službi socialdemokracije.

A. I.

vrnitev bandita

Oznaka »klasična kavbojka« zveni pravzaprav zelo nenavadno, če ne kar anahronistično. Sedem častiljivih, pa vendarle kratkih filmskih desetletij doživljamo kot dobo, ki

se ji prilastek, izpeljan iz pojma »klasična«, nekako ne poda; še zlasti se ne poda filmom, izdelanim v desetletjih, ki so sestavni del življenja aktivne kinematografske publike.

Vseeno pa pojmu »klasična kavbojka« ob srečanju s filmi, ki Daljnega zahoda niso obravnavali samo kot kuliso za ceneno zabavo streljanja, preteptov in sladkobne melodramatike željnega gledalstva, temveč kot del ameriškega nacionalnega mita, ne odrekamo vsega smisla. Film Raya Enrighta Vrnitev bandita te — v relativnem pomenu besede pojmovane — klasične poteze brez dvoma vsebuje. V samem živcu pripovedne zasnove, ki ga je porodila, ni konstruirana zgodba, spletena ob kakršnemkoli že znanem in ničkolikokrat premletem motivu, pač pa želja po razkritju socialnih razmer, ki so bile vzrok silovitih nemirov, anarhije in neštetihi človeških tragedij v zlovesčem Kansasu pod konec stoletja. Spopadla sta se dva interesa: umirjeni, strpni, k poljedelstvu orientirani interes farmarjev na eni ter nemirni, razvratni, po hitrem in lahkotnem zaslužku stremeči interes živinorejcev, kavbojev. Šlo je v bistvu za dvoje življenjskih spoznanj in principov: za princip obešenjaške lahkoživosti, ki je prisegala na lenobnost, lakomnost in brezpravje, ter za princip trdega, poštenega dela.

Ko bi režiser v zgodbi razvijal oba principa brez črno-bele polarizacije in predvsem brez dosledno speljanega dramaturškega konstruiranja, bi bila Vrnitev bandita lahko dober, celo zelo dober film. Žal so elementi konstrukcije prevladali. Pravi namen filma se je umaknil manj zanimivim osebnim prigodam junakov zgodbe in še posebej njenemu sladkobnemu ljubezenskemu spletu oziroma razpletu, torej melodramatiki, ki spodjeda sicer kleno tkivo Enrightove pripovedi.

Kljub temu smo videli razmeroma dober, idejno spodbuden filmski prikaz zmage pozitivnega principa nad principom zla: marljivo poljedelstvo je spremenilo nekoč zlovesči, revolveraško kavbojski Kansas v bogato žitno prostranstvo.

Lepa in spodbudna želja — toda resnica o Ameriki in njenem blagostanju, njenih moralno pozitivnih principih to vendarle ni. Ni, četudi bi nas vseh vrst westerni, klasični ali zabavni, radi prepričali o tem, da zla, anarhije, revolveraškega nasilja in vsega, kar še sodi v kategorijo dozdevno premaganega zla, ni več.

Resnica je drugačna.

Še zmerom in kljub vsemu ostajamo pri klasični pravljici, daleč od zgodovinske in še dalj od sodobne življenjske in družbene resničnosti.

V. K.

vznemirljive noči lady hamilton

Les nuits de Lady Hamilton. Francosko-nemško-italijanski barvni. Režija: Christian-Jacque. Igrajo: Michele Mercier, Richard Johnson, Nadia Tiller, Charles Boyer. Distribucija: Morava film.

Usoda lady Hamilton, ljubice slovitega admirala Nelsona, je zagotovo romantične pozornosti vredna legenda, ki se ji je splačalo posvečati ne le literarno pero, pač pa tudi filmski trak. Predvsem — splačalo,

v dobesednem pomenu besede. V estetskem pogledu pa so vsi opisi in orisi te starinske romance pod nivojem, ki bi bil še spodoben veljavi zgodovinske osebe, kakršna admiral Nelson prav gotovo je. Film tega nivoja res ne dosega. Cenena romantično melodramatična freska, na kateri se zvrstijo razburljive ljubezenske prigode mlade in lepe gospe, ki je bila sprva preprosta pastirica, kasneje ljubica različnih aristokratskih vetrnjakov v temačnem Londonu starih dni in naposled življenjska ljubezen velikega Nelsona, se svoje izrazne ničevosti zaveda, zato je ves čas v nekakšni distanci do snovi, ki jo obravnava, kar pa je seveda ne more odrešiti pred neugledno oceno količkaj zahtevnega gledalca. Cenenost tega filmanega romana je očitna v vseh njegovih sestavinah, tako da ga je mogoče doživeti predvsem kot žalitev spomina na zgodovinske osebnosti — in le v zelo pičli meri kot zabavo. Nekaj povsem drugega bi bil dosledno izpeljan posmeh na melodramatično literarno opisovanje lady Hamiltonove ter njenih vznemirljivih dni in noči. O čem takem pa ob tem filmu kljub vsemu ni mogoče govoriti.

Resume: nebogljen filmarsko izživljanje ob quasi zgodovini.

V. K.

zbogom, prijatelj

Adieu, l'ami. Francosko-italijanski barvni. Scenarij: Sebastian Baptisot. Režija: Jean Hermann. Igrajo: Alain Delon, Charles Bronson. Distribucija: Makedonija film.

Brez kakršnihkoli drugih namenov, z edino željo, da bi gledalcem pri-



Prizor iz francosko-italijanskega filma ZBOGOM, PRIJATELJ

S kritikami so sodelovali: Bogdan Gjud, Stanka Godnič, Miša Grčar, Andrej Inkret, Viktor Konjar, Igor More, Neva Mužič, Denis Poniž, Janez Povše in Dubravka Sambolec.

pravil dobro in kolikor toliko izvirno kriminalko, je Jean Hermann v svojem filmu uporabil kot protagonista dva demobilizirana vojaka tujske legije. Za nikakršno dramo, ne psihološko ne socialno, ne gre, pa celo za nikakršen poskus časovne opredelitve. Film Adieu l'ami je kriminalka v polnem pomenu besede. In dalo bi se ji pripisati celo prilastek: mikavna. Oba povratnika se namreč takoj po demobilizaciji lotita donosnega dela, primerne za ljudi svojega kova: kriminala. V nekem velikem modnem podjetju vdirata v blagajno z 213 milijoni frankov. Ko jima po mnogih težavah vlom uspe, najdeta blagajno prazno. Kmalu nato odkrijeta truplo enega izmed stražarjev in v njem krogle iz pištole, ki je njuna last. Zavesta se, da je njuno vlamljanje z vsemi posledicami, kot so sledovi in prstni odtisi, izrabil nekdo tretji kot krinko za svoj vlomilski namen in uspeh.

Toda kdo?

O tem nam vse potrebno pojasni razplet filma: oba zločina, torej uboj in rop, sta izpeljali dve sestri, ki pa poprej, po logiki dobre kriminalke, z ničimer nista izdali, kdo sta in kaj nameravata.

Seveda se pred zadnjim razpletom dejanja razkrijeta — in film bi ne bil film, predvsem pa bi ne bil efektna kriminalka, ko bi prav ob koncu ne bilo po njima: v revolveraškem spopadu, v katerem so obojestrano »bojišča« prisotni vsi udeleženci te vsebinsko nezahtevne, a igralsko še kolikor toliko spodobne kriminalke, obležita mrtvi, lepo, če že ne kar zgledno položeni druga k drugi.

Vsekakor najboljša sestavina filma je humor, naložen vlogi in igralski domiselnosti Charlesa Bronsana. Alain Delon je sicer lep, šarmanten, a medel.

Kljub vsemu pa film ni vreden dolgega spomina.

V. K.

Združeno podjetje Iskra Kranj

