

# E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1974 - ŠT. 115/116



Vasko Pregelj	210	Razgovor z Živojinom Pavlovićem
Taras Kermauner	215	Mrtvi LET
Tone Frelih	218	Dramaturške zasnove LETA MRTVE PTICE
Tone Peršak	222	LET MRTVE PTICE
Vladimir Kocjančič	228	LET MRTVE PTICE in ZADNJI TANGO V PARIZU
Aleš Erjavec	232	LET MRTVE PTICE
Taras Kermauner	237	Zmerno povprečje (PASTIRCI)
Aleš Erjavec	240	Na paši (PASTIRCI)

#### FESTIVALI

Vasko Pregelj	244	Dileme — O beograjskem festivalu kratkega filma
Miša Grčar	246	Konec z udarnostjo? — Po 21. festivalu beograjskega kratkega filma
Tone Rački	248	21. festival jugoslovanskega kratkega filma
Denis Poniž	252	Deveti televizijski festival — Portorož 74
Lola Djukić	254	Neobvezna premissljevanja o TV programu
Fran Žižek	258 260	Koreferat na festivalu v Portorožu Sporočilo o mišljenjih in odločitvah žirij XI. TV festivala JRT 74

#### STRUKTURA FILMA

Denis Poniž	262	Filmska umetnost in semiologija
Alain Marty	264 268	Semiologija in ideološki boj Odgovori Alainu Martyju
Svetozar Guberinić	273	Stvarnost in predstava — Fellinijeva filma KLOVNI in RIM
	277	Sanjski dnevnik Federica Fellinija
	280	Pogovor s Federicom Fellinijem (AMARCORD)

#### FILM V SREDIŠČU POZORNOSTI

Peter Kolšek	286	Primernost AMERIŠKE NOČI
--------------	-----	--------------------------

#### TELEOBJEKTIV

Bogumil Drozdowski	290 292	Dobri, slabi, zmedeni Novi film Fernanda Arrabala TEKEL BOM KOT PONORELI KONJ
John Belton	294	Japonski film — zaceljeni ranjenec

#### FILM ŠOLA KLUBI

Mirjana Borčič	298	10.let Pionirskega doma
Neva Mužič	300	I. srečanje mladincev kinoamaterjev v Ljubljani
Mirjana Borčič	301	Ob X. srečanju pionirjev-kinoamaterjev

EKRAN, revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Sofinansira Kulturna skupnost Slovenije. Na leto izide 10 števil, najmanj dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Mark Cetinjski, Marjan Ciglič, Srečo Dragan, Nuša Dragan, Tone Frelih, Viktor Konjar, dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik), Janez Povše, Vasko Pregelj, Tone Rački in Boštjan Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Sekretar uredništva: Breda Vrhovec. Uredništvo in uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310-033, interna 311. Številka velja 7 dinarjev, dvojna 14 dinarjev. Letna naročnina je 60 dinarjev, za tujino dvojno. Žiro račun: 50101-678-49110, devizni žiro račun: 50100-620-107-870. Poština plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8.

Pričujočo številko je tehnično opremil Tone Selfert. Naslovno stran je oblikoval Tone Frelih.

Oproščeno prometnega davka po pristojnem sklepu 421-1/1974, z dne 16.1.1974.

# SLOVENSKI FILM



nagnjena le-te, da svoja lastna prikazovanja združi v določene celote. Če se ozremo po najstarejših literarnih tradicijah — ustnih izročilih, bajkah itd., nam videli, da imajo svoj začetek, sredino in konec, kar pomeni, da gre za nekakšen red. Če se ozremo po starih likovnih motivih, bomo videli, da je tisto, kar je izraženo v najbolj zapletenih kompozicijah renesanse, vsebovano tudi že v prakorenih te zvrsti. Tega ne moremo zanikati tudi v filmu, preprosto zato, ker človek tako rekoč že v genih nosi vse izkušnje človeškega rodu. Zato lahko rečem, da ne moremo poljubno snemati. Ne verjamem, da je vseeno, kako je postavljena kamera, kadar se pred njo odvija življenje. Mislím, da je kot vse drugo, kar imenujemo umetnost, tudi film izraz posameznika v njegovem odnosu do življenja, a ne reprodukcija le-tega. Iz celote opisanih problemov izvira tudi moje mnenje, da ima pikturalna vrednost kadra svoj *raison d'être*, ki ustvarja posebno muziko za oko. Celó v tistih filmih, ki niso imeli posebnih pretenzij, da bi bili s te strani subtilno in minuciozno grajeni, kar v zadnjih letih še posebej delam, iz preprostega razloga, ker barve že same po sebi narekujejo tak postopek, saj so že po svoji naravi stilizacija; torej celo v prejšnjih delih sem se držal te oblike reda oziroma urejanja.

EKRAN: Kaj mislite o genezi stilnega oblikovanja vaših filmov?

PAVLOVIČ: Na to bi težko odgovoril. Kot vsak človek, ki se loti določenega dela, sem seveda tudi jaz ustvaril določen sistem oziroma način, kako se soočim s snovjo in njeno organizacijo. Če uporabljám neko racionalno metodo, kolikor seveda o njej sploh lahko govorimo, potem jo uporabljám zato, da bi prodrl do tistega, kar bi rad pokazal sočloveku. Vendar tega, kar hočem povedati, ne vem racionalno, bistveno je to, da je tisto, s čimer se ukvarjam, osvetljeno z neko posebno subjektivno, torej mojo lastno obliko gledanja.

EKRAN: Kritika je v vaših delih žal skoraj vedno opažala pretežno politične elemente, kar samemu bistvu vaših del ni bilo posebno v prid. Kaj bi nam lahko povedali o tem?

PAVLOVIČ: Nikoli nisem hotel delati političnega filma, vendar to ne pomeni, da a priori podcenjujem to zvrst. Hkrati pa mislim, da takšen film ni kvaliteten že sam na sebi zaradi svoje orientacije. Naj se izrazim preko slikarstva, da bi поблиže videli ta problem. Po mojem mnenju Chardinova ali Veermerova umetnost ni inferiorna nasproti Picassovi angažiranosti Guernice ali Goyevim Desastros . . . S tem hočem reči, če je nekdo z določenim simbolom svoje filozofije našel svoj univerzum, pa naj je ta še tako žanrski, je to glede angažiranosti ravno tako pomembno kot neka epska freska.

Glede na okoliščine, so bili seveda moji filmi povezani z nekaterimi nevralgicnimi vprašanji življenja, toda to so bili problemi, ki so me osebno kot človeka mučili in me še danes. Toda to ni politika. Prej bi lahko rekel, da govorimo o eksistencialnih vprašanjih.

EKRAN: Kateri avtorji ali smeri v svetovnem filmu so vam blizu? Bi lahko ob tem spregovorili tudi o vplivih določenih tokov ali ustvarjalcev?

PAVLOVIČ: Težko je govoriti o vplivih. Povedal bi pa nekaj stvari o filmih, ki jih imam rad. Mogoče bo slišati kontradiktorno, vendar lahko rečem, da mi je zelo blizu Mizoguchi, Buñuel mi je nekakšen videc, srečen bi bil, če bi moji filmi imeli takšno metafizično moč, kot jo zasledimo pri Dreyerju ali pri Bressonu. Potem zelo cenim Brazilca Dos Santosa dela Pereiro . . . Njegov film SUHA ŽIVLJENJA sodi v skupino tistih asketskih filmov, kakršne v Evropi dela Bresson. To je film brez vsakega formalističnega eksibicionizma, torej film, ki mu gre zgolj za samo bistvo življenja.

Po drugi strani pa rad gledam drugorazredne italijanske filme. Močno mi je ostal v spominu film španskega režiserja, ki mu zdajle ne vem imena, z naslovom LA MUSCA. To je bil zame genialen film, toda nikjer nisem videl nič pisanega o njem. Ko sem videl organizacijo kadra, mizansceno, povezovanje paradoksalnih situacij z neko metafizično težo, mogoče gostoto naturalizma ali močjo surrealizma, je to delo name napravilo zelo močan vtis in pustilo v meni sledove, tako da sem na tej osnovi začel drugače delati film. Do tedaj sem namreč naredil dva filma SOVRAŽNIK in POVRATEK. Veliko pa sem se naslanjal na svojo prozo.

EKRAN: Kako ste se znašli v Sloveniji glede svojega dela?

PAVLOVIČ: Tu sta bila dva poglavitna razloga, ki sta mi povzročala preglavice. Prvič je tu jezik in pa seveda podnebje v najširšem pomenu seveda. Bil sem primoran posebej proučevati teren, kjer naj bi snemal, tudi po dvajsetkrat sem obiskal določeno vas, da bi našel skupne elemente kmečkega življenja med Prlekijo ali Prekmurjem in vasjo, iz katere izhajam. To me je rešilo, če lahko tako rečem, saj se je pokazalo, da je ta prvobitna družbena formacija, kakršno predstavlja vas, v osnovi povsod enaka. Vsaka vas ima svojega uglednega moža, svojega bedaka, svojo kurbo, svojega duhovna — kjerkoli. Duh zemlje je povsod isti, spremljajo ga elementarne reakcije; skratka, pogovor o vremenu, o polju, o zemlji najdemo kjerkoli v sorodnem okolju. Razlike so v jeziku, religiji in običajih, čeprav mislim, da lahko podobnosti zasledimo tudi pri običajih. Ko sem vse to videl, sem se počutil nekoliko bolj suverenega, prizadeval sem si, da bi našel kolikor moči veliko specifičnih dejstev, ki bi jih sprejel v neko občo podlago. Eno takšnih dejstev je bil na primer „polštertanc“, ki sem ga uporabil v RDEČEM KLASJU,

kajti v tistem trenutku, ko sem to posebnost videl, sem vedel, da je to ena od področnih značilnosti. EKRAN: Kaj mislite o barvi in filmu? Oziroma, ali ste po lastni volji snemali zadnja dva filma v barvni tehniki?

PAVLOVIĆ: Za film RDEČE KLASJE mislim, da bi bil boljši v črno-beli tehniki, toda jaz sam sem ga hotel posneti v barvah, ker sem se hotel preizkusiti. Ta film me je v marsičem poučil. RDEČE KLASJE je film o preteklosti, zato bi kot črno-bel pridobil, saj bi imel prizvok patine. Glede barve v filmu na splošno pa mislim, da danes ta pojem ni več le barvna dekoracija, ampak se barva bliža črnobeli pripovedi in je pomensko osmislena. Barva sama po sebi ni fizični, ampak metafizični element in tega film še ni docela obvladal, saj lahko rečem, da je ta problem šele v povojih. Mogoče je trditi, da ne vidimo v barvi, niti ne mislimo in ne sanjamo tako. Pri Freudu obstaja neka misel, češ v barvi redko sanjamo, torej je sen v bistvu črno-bel. Mislim, da si nismo v svesti barv, ki nas obkrožajo, zavemo se jih, kadar sami pri sebi naredimo izsek iz določene materije, ki jo gledamo. Barva pa je istočasno tudi stilizacija. Jaz se še vedno zapletam ob tem vprašanju, lahko rečem, da spričo barve menjam svoj način izražanja, kar je jasno iz filma LET MRTVE PTICE. No, problem barve je seveda vsestransko zanimiv, vzemimo za primer odpad – v črno-beli tehniki je to pekel, a kaj je v barvi? . . .

EKRAN: . . . mogoče lirika različnih materialov, mozaik barv, skratka, nekaj lepega v prav kalističnem smislu.

PAVLOVIĆ: . . . Seveda danes snemajo filme v barvi tudi drugače, torej ne zgolj v smislu dekoracije. Vzemimo za primer Melvillov film SAMURAJ, ki je posnet v koloru, ne da bi barvo občutili, kar mislim, da je velik rezultat tehnike. Naslednji primer je poskus Monicellija v BRANCALEONEJEVI VOJSKI, ki po organizaciji slike spominja na renesančno slikarstvo. Naslednja možnost pa je simbolična interpretacija barve, kjer režijski koncept zahteva prebarvanje celotnih scen, kar je nekakšna varianta ekspresionizma. Torej bi lahko rekli, da gre za tri možnosti uporabe barve. Pri prvi barve v bistvu ne vidimo, opazujemo jo črno-belo, druga možnost je naslonitev na slikarstvo, tretja pa uporaba barve za simbolične zveze.

EKRAN: Kakšni so vaši nadaljnji načrti?

PAVLOVIĆ: V položaju, v kakršnem sem, si lahko mnogo želim, a to so seveda vse le vprašanja. Obdeloval sem nek scenarij Gordana Mihića, ki sem ga potem predelal. Naslov predvidenega filma je LJUBITI LEOPARDA, zgodba pa je osredotočena na avanture neke provincialne manekenke. Potem imam neki razširjen sinopsis s sodobno temo z naslovom ŽELEZNICA. Želel bi tudi za slovensko kinematografijo posneti Prežihovo Jamnico, posebno po izkušnjah zadnjih dveh filmov, ko mi je jezik že bližji. Scenarij bi tu prispevala Mitja Mejak in Branko Šömen.

Prizor iz Pavlovićevega filma KO BOM MRTEV IN BEL; na sliki Dragan Nikolić

Prizor iz Pavlovićevega filma SOVRAŽNIK; na sliki Bata Živojinović in Bekim Fehmiu









# mrtvi let

taras kermauner

Kdaj in kje se začne let mrtve ptice? Kdaj in kje je trenutek, ko krene življenje navzdol in se kotali tako dolgo, dokler ne pride do ene, druge in nadaljnjih katastrof? Pavlovičev pogled na življenje v novem slovenskem filmu LET MRTVE PTICE (scenarij je delo Branka Šömna) je tragičen. Ni upanja, da bi se življenje po tem, ko se film odvrti, popravilo, prišlo v ravnovesje, v normalen let in potek (kot recimo ponavadi pri Shakespearu), tragedije—katastrofe se bojo nadaljevale . . . do kdaj? Do konca? A kaj je tu konec? Pobjo vseh med sabo? Izselitev vsega prebivavstva? Je zajela človeška kuga (živinska jo simbolizira) le del ljudi in začasno? Katerih ne? Tistih, ki ostanejo doma? Ki so se odrekli polščanju ljudi in stvari, pridobivanju, moderni svetovni kapitalistično industrijski civilizaciji? Ki se odločijo za trpljenje, za samokaznovanje? Pa kaj, ko ti padejo pod strelom drugih, poškodovanih, zintrigiranih, izkoreninjenih, samih sebe. Kje je rešitev?

Pavlovičev film zastavlja nemalo vprašanj. Dolžnost umetnosti ni, da jih rešuje, dolžnost kritike pa je, da odkriva, kako so zastavljena, kam vodijo, kakšna je umetnostna ideologija, ki jih strukturira. In kakšna je estetika, po kateri je film narejen. In kakšen učinek opravlja film na gledavca oziroma na kritika, name.

Ko sem lani pisal o Klopčičevem CVETJU V JESENI, sem občudoval estetizem, lepoto, rafinma, poetičnost, melanholijo, barvitost, razstrto po filmu. Klopčič se je očitno zlahka privadil na naše nove filmske razmere, v njem ni ne kake posebne črnine, ne velikih strasti, ne radikalizma v odnosu do življenja, mojstrski estēt večkrat sentimentalnega kova se počuti v rožnatem valu kot doma. Pavloviču je mnogo teže. Pavlovič je v svojih najboljših filmih globoko, predvsem pa skrajnostno, zelo prizadeto premišljeval o naši usodi, njegove čudovite freske našega tragičnega prebivanja so bile izjemno intenzivne, močne, dogajanje je kar kipelo od strasti, silovitosti, spopadov, brezupnosti, nasilij, surovosti. Pavlovič je dal eno najmočnejših, najbolj izrazitih vizij jugoslovanskega — in slovenskega — filma. Okvir, ki ga zastavlja rožnati val, je kakor uzda, ki jo natakneš iskremu, celo penečemu se žrebcu, še huje, zdi se, kakor da so mu zvezali prednje noge, ga tako zavrli, da je ostal brez moči, zastrupljen. LET MRTVE PTICE tako v celoti kot v podrobnostih spominja na Pavloviča, vendar dela vtis, kot da bi bil to režiserjev začetni(ški) film, takšen, kjer je šele iskal svoj obraz, kjer se še ni upal, ni znal radikalizirati svojega pogleda na svet. Ves čas čutimo, kako je naravnan, a manjka zaostritev, skrajnost, sila, ki je za Pavloviča sicer tako značilna. Avtor je napravil svoj, sebi podoben, lasten film, vendar v akvarelu, skico, platno, na katerem so previdni cenzorji (on sam) porezali pomembne dele glav in teles.

Izkušnja z LETOM MRTVE PTICE, o kateri pravkar premišlujem, me spodbuja k nadaljnjemu razglabljanju. Je uzda, natakljena na jugoslovanski film, res tako tesna, da bo zavrla vse izrazitejšē avtorje? In se ji bojo izognili le tisti, ki so po naravi usmerjeni k pastelnim, bledim, mehkim, dobrotljivim barvam, k akvarelizmu, k estetizmu? In seveda tisti, ki jih veseli določen ideologizem? Film je mestoma, malokrat sentimentalen; ni se spustil k otožju kakega CVETJA. Hotel je ostati poln, vroč, poleten, in marsikje začutimo jedrnatost človeškega telesa, ostro obliko trnatega lista, strupeno

zelenino trave, moč počasi tekoče reke, opoj vina in melanholijo ravninske pesmi. Vendar — malokje je ostrina in telesnost takšna, da bi nas presunila, spolni akti so le napol nakazani, pijanost anekdotična, petje prijetno, ples polovičen, pretepi obrzdani, pobijanje živine znosno, trpljenje v tmju olajšano. Nikjer ne gre nič čez, v usodno, v noro muko, v hudo krivdo. LET MRTVE PTICE sicer ne blaži, a tudi ne meče jarkih barv druge na drugo. Ostaja na pol pota, let mrtve ptice je negotov. Tudi smrt je znosna in obup. Zakaj toliko petja, igranja na inštrumente? Je tudi glasba tampon, ki naj prepreči brušenje noža?

Prekmurski kmetje uživajo, dobro jedo, mnogo pijejo, vendar premalo, da bi se kopali v vinu in uničevali v jedači. Vas, ki jo gledamo, ni več stara, revna, zaostala, ni pa še nova, moderna, evropska vas. Nekje vmes je. Kot so vmes obleke ljudi, postrani obešene kravate, neometane kopalnice v hišah, kritih s slamo. V vas vdira evropsko gospodarstvo skoz pridobitništvo, skoz nekakšne nove bogataše, ki bi se lahko razvili v Kantorje, če bi našli za to zakonsko možnost. Film je do njih kritičen. Vendar še niso Kantorji, izkoriščevalci, za zdaj so šele poniglavci, ki bojo malo kradli, malo goljufali, malo preprodajali, se obnašali kot domači petelini, se povsod malo posladkali, obenem pa se bali, da jim ne bi kdo imetja pobral, da ne bi prišli preveč v zobe soseski, ne marajo izzivati usode. Srednji sin, obogateli povratnik iz tujine, ni močna, kaj šele demonična figura, majhen intrigantek je, majhen novi oštirček. Kar ne more zaigrati velike vloge, ki bi lahko sprožila kak mogočen sunek, propad, smrt. Pavlovič se v marsičem zgleduje pri predvojni ruralistični literaturi (Potrč, Ingolič, Prežih, Kranjec), vendar mu takrat manjka ideološka socialno politična prepričanost, da bi narisal Munke, Krefle, Kapitanove; in če bi jih takšne, kot so bili pred vojno, bi bila njih slika prav gotovo ponesrečena. Zdaj je drugačen čas, ki zahteva drugačne figure. Drugačne, a ne manj izrazite. Socialno-moralno-politična kritika, ki je prevečevala Pavlovičevo RDEČE KLASJE, je dala temu filmu silo, ki LETU manjka. To je bila kritika poveljne vasi, političnih zlorab, prisilnih odkupov, čas razrednega boja na vasi—po svoje še blizek predvojnemu. Leto 1970 tega razrednega boja ne pozna več, osnovni problem vasi je zdomstvo. Vendar se do zdomstva ne da zavzeti tako enostavnega, enostranskega odnosa kot do kulaka in razrednega (ali državnega) izkoriščanja na predvojno—poveljni vasi. Kmetje v tujini obogatijo. Popravljajo si hiše. Kupujejo živino, obleko, gospodinjske aparate. Olajšujejo si življenje. V tujino gredo, da bi boljše živeli, ne pa, da bi se ohranili pri življenju (kot nekoč, ko so romali v Šlezijo in v Ameriko). Je ta njihova pobuda slaba? So res izdajavci domačije, če sledijo splošnemu svetovnemu trendu? Če nočejo zaostajati za mestom? Pavlovič se na eni strani nagiba k nekoliko pavšalni kritiki zdomstva v imenu vrednot domačije, obenem pa gledavec čuti, da je ta njegova kritika vendarle bolj dodana, da je ne misli dovolj zares in usodno. Nikjer ne pokaže, da je ravno zdomstvo krivo za tragedije. Moralni propad (svak spi s svakinjo . . .) je star kot zemlja, morda je bilo sorodnih situacij včasih, v zaprtih socialnih sistemih, še več. Najstarejši brat Vanč žene ne more zadovoljiti, ker se je žensk odvadil, postal impotenten — vzrok za njegove težave ni v zdomstvu, ne v družbi. Tragedija, ki nastane iz tega vzroka, je posledica socio-bioloških spletov, večnih. Film pa spet ni dovolj radikalen, da bi se posvetil zgolj tem socio-biološkim odnosom. Vsakega pomalo pomeni ničesar dovolj.

Je rešitev v odpovedi, v askezi, v samoučenju? Morda, ta tema je etično zanimiva in estetsko privlačna, vendar bi jo bilo treba prav tako radikalizirati. V LETU pa je bolj dodana, ideološka, anekdotična, ni osrednja, ni umetniško — filmsko — dovolj poudarjena.

Naj zaključim. Ko sem gledal LET MRTVE PTICE, mi je bilo zelo žal za onim pravim, starim, dobrim Pavlovičem, ki je znal pritirati stvari do konca. Tu pa se je preveč omejil, zbral vse v zasnutku, vendar se spet ni toliko odpovedal samemu sebi, da bi naredil zgolj komercialen film. Ostal je na sredi, med umetnostjo in udomačenostjo, med uspehom in avtentičnostjo, na pol pota. Želel bi da bi bil naslednjič, ko bom obiskal kak njegov film, spet pred radikalnim Pavlovičem. Res pa je, da izpolnitev te želje najbrž ni odvisna od njega, ampak od raztezljivosti okvirov, v katere je spravljen današnji jugoslovanski film.

Dodam naj še nekaj besed o igravcih. Film so kar dobri, posebno, kot ponavadi, Bibič tudi Tovomik, Grbčeva, Avbljeva. Niso pa bili sijajni. Kot da so tudi oni zaostali neizživeti, notranje zavrti.

P. S. Všeč mi je, da vdira v slovenski film dialekt, to kaže na našo nacionalno osvobojenost od poenotujočih, purističnih, ideološko jezikoslovnih kalupov. Manj pa mi je všeč, če Kosmač v eni ali dveh scenah govori na pol prekmursko, sicer pa pravilno visoko slovenščino, medtem ko drugi ob njem dialektizirajo. Čeprav je intelektualec, pa je le doma z dežele in v službi v Murski Soboti. Dialektološke razlike delujejo kakofonično. Uvedba dialekta je tako pomembna stvar, da bi jo bilo treba v filmu posebej skrbno uveljaviti.



# dramaturške zasnove leta mrtve ptice

tone frelih

Tole razmišljanje o filmu LET MRTVE PRICE scenarista Branka Šomna in režiserja Živojina Pavlovića bo usmerjeno predvsem v opredelitev dramaturških zasnov scenarija na eni strani in opredelitev vizualne realizacije tega scenarija na drugi strani.

Fabulativna zasnova Šomnovega scenarija je zasidrana v problemu sezonstva v neki naši prekmurski vasi. Milje filma je podoben za razumevanje same zgodbe toliko, kolikor je problem sezonstva v tem delu naše domovine še posebej živ in močan. Po drugi strani je fabulativna plat filma usmerjena v razplet različnih psihološko-ljubezenskih dogajanj, kot jih je predvidel scenarist Branko Šomen. Celotni film, s tem pa seveda predvsem scenarij, se naslanja na zelo KONKRETNO, REALISTIČNO fakturo samega problema in vseh dogodkov, ki ga omejujejo, in taka je bila v grobem tudi realizacija Živojina Pavlovića.

Začetni motiv, povratek sezonca Ferenc v domačo vas in s tem povratkom sovpadajoča živinska kuga v vsebinski razsežnosti že nakazujeta prej omenjeni ZUNANJI, dokumentarno faktografski element Šomnovega scenarija.

S počasnim, večkrat prekinjenim razpletom, prikazom karakterjev, prikazom družinskega kroga treh, po značajih različnih bratov, kroga, znotraj katerega se bo filmska fabula razpletala in razpletla, pa nam je scenarist podal vse zasnove PSIHOLOŠKEGA dela filmske predloge.

Pred gledalci se tako pojavijo vsi bistveni, za filmski razplet pomembni nosilci dejanja, da poznejši razplet lahko dobi na prvem nivoju psihološko, na širšem pa neko (tudi čisto določeno) družbeno veljavo.

Ker smo že ugotovili, da je scenarij za film LET MRTVE PTICE izrazito usmerjen v realistiko dogodkov in motivov pa seveda zato tudi karakterjev, potem iz te ugotovitve izhaja naslednja, da je treba namreč tudi dramaturgijo posameznih sekvenc in integralne celote gledati skozi REALISTIKO, kar bi z drugimi besedami pomenilo, da bi bilo treba dodobra utemeljiti in gledalcem predstaviti VZROČNOST te osnovne dramaturške ugotovitve.

Dejstvo je namreč, da iz takega koncepta izhaja primarna želja po realistični plastiki problema in karakterjev in v tem pogledu je moč očitati scenaristu Branku Šomnu največ napak, ki jih je zagrešil v svojem scenariju.

V filmu LET MRTVE PTICE vidimo posamezne sekvence, ki sicer imajo svojo fabulativno moč in ta moč posega najprej in predvsem v realistiko. Za vse te sekvence je treba reči, da v dramaturškem loku, ki bi se moral viti od začetka do konca filma, nimajo prav pogojenega mesta, kar bi drugače pomenilo, da je posledičnost takih sekvenc minimalna, da primarnemu elementu filmske dramaturgije – razločnosti fabule in karakterjev – ne pripomorejo dosti. Zato seveda tudi ne pripomorejo dosti h komunikativnosti, ki naj bi med filmsko pripovedjo in gledalcem v vsakem trenutku obstajala.



Toda, kot že rečeno, pogloblitna pomanjkljivost dramaturgije Šomnovega scenarija je prav v neutemeljenosti, nerazvitosti in nepojasneni vzročnosti obeh nivojev.

Osnovalno gonilo scenarija je zunanji, družbeni problem sezonstva, kajti samo ko razumemo ta filmsko pripovedni nivo, lahko sprejmemo in lahko najdemo vse potrebne motivacije za razumevanje psihološko orientirane zgodbe o ljubezni med Aniko in Ferencom in posledic, ki izvirajo iz te ljubezni. Ob „prebiranju“ filma nam mora biti kristalno jasno dvoje: primarnost problema in najboljše možno ekspaniranje tega družbenega problema sezonstva — odhajanje naših ljudi na delo v tujino, kot se kaže v nekem drugem, manjšem, zaprtem družinskem krogu. Poudarjam, v dramaturgiji tega filma je treba ločiti primarno in sekundarno fabulativno problematiko in motiviko. Tudi če je scenarist Branko Šömen hote zanemarl že omenjeno družbeno noto v svojem scenariju zaradi takega ali drugečnega vzroka, če je zanemarl njeno eksplicitno poantiranje, bi lahko in še več, bi moral poudariti to noto v samem karakternem risanju svojih likov. Tako pa vidimo v filmu nekaj karakterjev, ki ne da imajo napačno utemeljitev, imajo jo le premalo. Tako bolj mimogrede vstopajo v filmsko dogajanje, ga niti ne motivirajo ali kakorkoli razpletajo, in tako mimogrede, kot so vanj vstopili, tudi izginejo iz njega. Pri tem mislim na štiri like: na dedka, na lik Vaneka, Cecilije in Ferenčeve žene.

Milje, v katerem se film dogaja, prekmurska vas, starost, v katero jih je scenarist potisnil, dogodki, ki jim jih je nanizal ob rob, vse to nudi bistveno več možnosti za boljše, bogatejši, doslednejši in zato primernejši karakterni oris, kot pa ga vidimo v filmu. Vse to skupaj bi namreč psihološko interni nivo Šömnove pripovedi toliko dvignilo, da bi ob primerno poantiranem družbenem problemu lahko dobila bistveno močnejšo dramatično moč.

Toliko različnih fabulativnih zasnov je v Šömnovem scenariju. Na primer: Tjašino sezonstvo, Ferencova ljubezen do Anike, ljubosumje Ferenčeve žene, Tunčeva osamljenost, dedkova priklenjenost na zemljo, prebujanje ljubezni pri Ceciliji, Vanekova želja po vsem novem, kar ga čaka v življenju itd. Toda, kot že rečeno, vse to je v scenariju samo nakazano, nič ni domišljeno fabulativno razvito, kot bi že omenjena realistična faktura zahtevala. Šömnov scenarij razpada prav v teh številnih fabulativnih možnostih, ki so ostale neizkoriščene. Logično je, da ima vsaka filmska zgodba eno glavno fabulativno linijo, okrog katere so potem nanizane stranske, dopolnjujoče ali kontrastirajoče epizode. Pri Šömnu je vse skupaj ostalo samo v zasnovi. To sicer ne pomeni, da je fabula, ki jo prikazuje film LET MRTVE PTICE, kakorkoli potvorjena ali zlagana, toda dramaturško problemsko je premalo domišljena, vse je ostalo v torzu in zato verjetno tudi režiser Živojin Pavlovič v svoji znani dokumentarni fakturi ni mogel doseči vsega in se je moral zateči v drugačne rešitve, ki pa so enotnost filmske vizualizacije samo rušile.

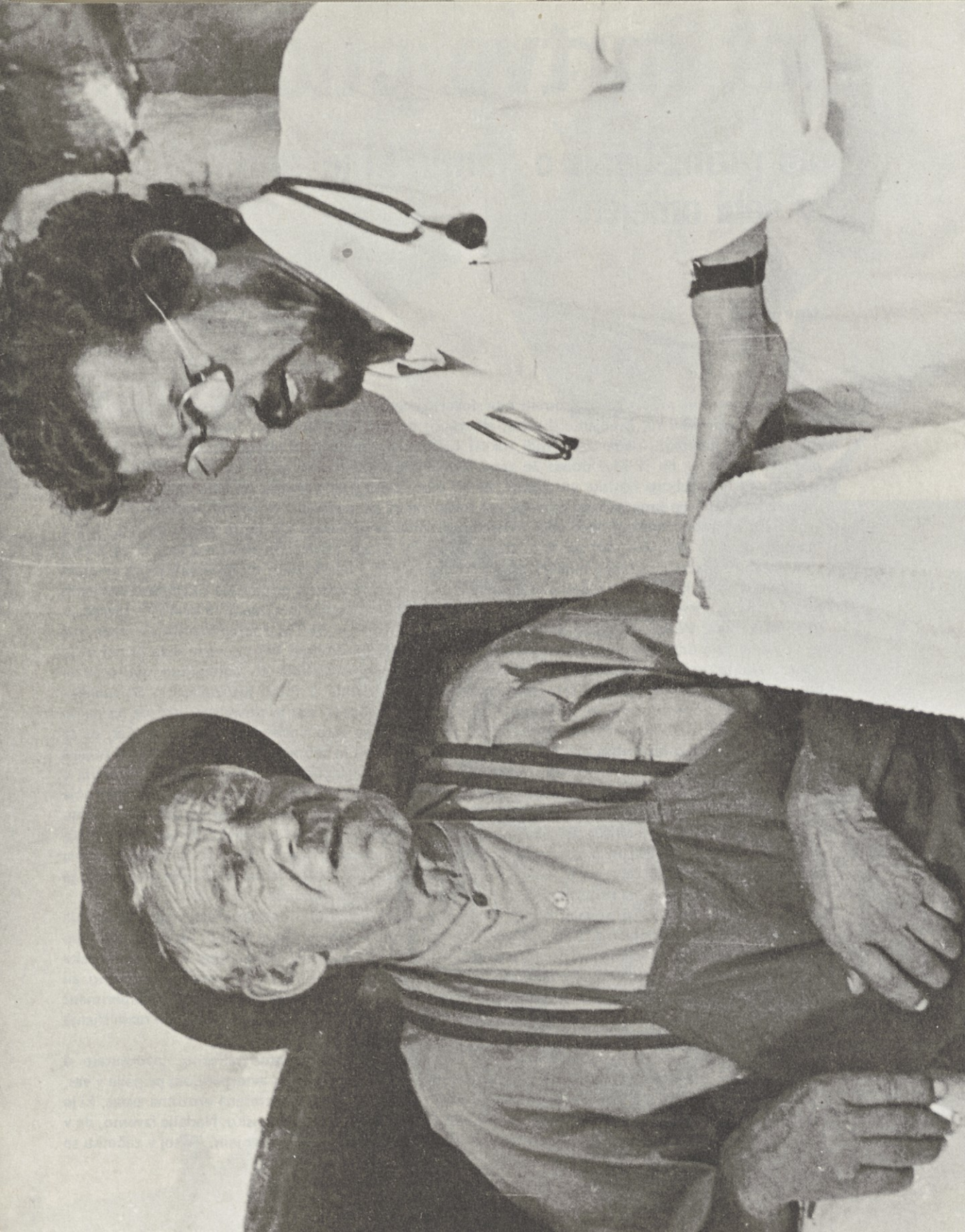
Tu mislim na napol simbolno, napol absurdno razčlenitev nekaterih dogajanj. Kot absurdna (v tem pogledu je tudi zanimivi fabulativno ekspresivni element spet nedomišljen do konca) se javlja skozi celoten film slika vaše godbe. Lahko bi bil to vezni element, vezni motiv, ki bi na psihološkem nivoju spajal posamezne kamenčke Šömnovega mozaika.

Toda, da bi lahko predstavljal ta vezni motiv, bi moral imeti mnogo več samostojno kreativnih razsežnosti. Hkrati, ko že ves čas govorimo o Prekmurju, o posebnem miljeju, moramo reči, da ga je zelo malo čutili v Pavlovičevi filmski realizaciji, ki je utesnjena v ozke, detajlistične posnetke. Prav zaradi tega, ker mu fabulativna nedorečenost ni dovoljevala širokih pa hkrati s pomenom in atmosfero nabitih posnetkov. Zgolj slikovna ilustracija pa v tem kontestu ni mogla zadoščati.

Na fabulo filma LET MRTVE PTICE moramo gledati kot na dramo nekega družbenega pojava in problema in šele ko razumemo ta nivo pripovedi, lahko sprejmemo posamezne drame posameznih motivov in karakterjev. Vsaka zase nosi v dramaturški fakturi doslednost DRAME kot tipične izrazne oblike. Kar naštejmo jih spet nekaj: dramsko se zaključí zakonsko življenje Tjaša in Anike, zaključí se z Anikino smrtjo; dramsko se zaključí zakon med Ferencom in ženo, saj ta v trenutku največjega ljubosumja poskuša samomor. Četudi ji ta ne uspe, med njima ne bo nobenih trdnejših vezi več. Prav tako se konča dedkovo življenje, edini, ki je ljubil zemljo, mora brez pravega naslednika v smrt, saj za Vaneka skoraj za gotovo vemo, da se ne bo vrnil v vas. Tudi Ferenčevo življenje ne bo nikoli srečno. gotovo vemo, da se ne bo vrnil v vas. Tudi Ferenčevo življenje ne bo nikoli srečno.

Edini, ki se zaveda svoje tragike, je Tunč, živinozdravnik, ki sam zase osamljen meditira o moči, krivdi, bolečini, toda vse to doživlja sam, saj si je sam prekinil vse vezi z zemljo.

Kar je najbolj vedno, najbolj opazno v Šömnovem scenariju in Pavlovičevi realizaciji, pa je občutek, da vsega tega dramatičnega (skoraj tragičnega, če gledamo z vidika razkroja družine) ne občutimo v zadostni meri, kar pa spet samo dopolnjuje prej izrečene misli o neutemeljenosti, o neprepričljivosti scenarija.



# let mrtve ptice

## ali razmišljanje o filmu, ki je sam v sebi omejen

tone peršak

Zgodilo se je torej zopet, da smo dobili nov slovenski celovečerni film. Vsekakor velik in hvalevreden dogodek, kajti redki so; kvečjemu dvakrat ali trikrat na leto smo jim priče. In kakor je že običaj ob tako redkih dogodkih, se je treba tudi tokrat nekoliko vznemiriti in povedati „svoje“ že tisočkrat povedano mnenje, da je film dober že zato, ker je slovenski in ker ga je treba hvaliti, da bi tako vzpodbudili naše uboge filmske entuziaste, ki ob pretiranem pomanjkanju sredstev in ob minimalnih možnostih osebnega umetniškega razvoja, ker ravno zaradi pomanjkanja finančnih sredstev ni mogoče zagotoviti potrebne kontinuitete dela slehernemu ustvarjalcu, ustvarjajo kljub vsemu kolikor toliko umetniško zrele stvaritve. Ali pa se je treba pridružiti tistim zahtevnim nestrpnim, ki se zaradi takšnih ali drugačnih razlogov nikakor ne morejo sprijazniti s tem kolikor toliko umetniškim nivojem in bljuvajo ogenj in žveplo na vsak slovenski film, njegovo kvaliteto pa primerjajo s kvaliteto uvoženih filmov ali vsaj s kvaliteto filmov, ki prihajajo iz naših južnih republik in v imenu te kvalitete zavračajo slovenske filme. Včasih prihajajo do prav ekstremnih sklepov in misli in dobronamerno svetujejo, naj se Slovenci raje odpovemo snemanju filmov, če ne moremo zagotoviti kontinuitete dela in naj se ta denar raje uporablja v kakšne pametnejše namene. Toda zapustimo to polemično področje in opustimo ta nekoliko ironični ton. Moj namen ni razmišljanje o filmu niti na način že znanega slovenskega vse-potrjujočega in sentimentalnega odnosa do vsega, kar je slovensko, niti ne na način negacije vsega slovenskega in samega sebe, kar je ravno tako zelo slovensko. Nabrž je že čas, da se dosledno odrečemo takšnemu načinu mišljenja na vseh ravneh in začnemo misliti in vrednotiti pojave v splošnem družbenem in kulturnem življenju z nekega drugega stališča in ne v obliki spraševanja o tem, koliko in kako so ti pojavi „slovenski“. Predvsem najbrž to velja za pojave s tistega področja delovanja, ki ga s splošno oznako poimenujemo umetnost. Rad bi potemtakem spregovoril o filmu LET MRTVE PTICE s stališča filmske dramaturgije in estetike in ne s stališča, ki ga določa moja zavest o tem, da razmišljam o slovenskem filmu in vrednotim slovenski film. To bi namreč konec koncev lahko pomenilo celo, da ni nujno, da neki film zadovoljuje vse kriterije filmske umetnosti, je pa lahko umetnina glede na kriterije nekega slovenskega filmskega nivoja.

Film v svoji najobičajnejši pojavnosti, ki nam pomeni specifično dramaturgijo, način podajanja dogajanja, kakor tudi dolžino filma in dejstvo, da je film avdiovizualni medij, se pravi, da nam dogajanje posreduje na način predstavljanja ali prikazovanja, je s stališča poetike v bistvu dramska zvrst. To dejstvo v marsičem določa film, seveda samo v tistih primerih, ko nekako zaslutimo ali sklepamo, da posamezna filmska umetnina hoče ostati zvesta tej opredelitvi in ne teži v eksperiment kot epski ali lirsko-izpovedni t. im. avtorski film. Ta opredelitev je izhodišče za pričujoče razmišljanje o filmu LET MRTVE PTICE.

Če skušamo rekonstruirati začetek filma, se spomnimo, da nas začetne sekvence informirajo o množini stvari in problemov. Vidimo zdomca Ferenca, ki se z razkošnim avtomobilom pripelje v vas, njegov dialog z Aniko nas obvesti o tem, da je med njima nekakšna nerazrešena erotična zveza, ki je bila z njegove strani nasilno prekinjena, in da je on zdaj poročen z drugo žensko. Nadalje izvemo, da v vasi divja kravja kuga, ki uničuje gospodarstva in kmetom grozi s pomanjkanjem. Takoj v začetku se

Prizora iz LETA MRTVE PTICE – (stran 224, 225)

(spodaj in zgoraj) LET MRTVE PTICE: Majda Grbac in Ivanka Mežanová









torej seznanimo s dvema bistvenima dimenzijama tega filma, z erotično in socialno. Obe se kasneje razvejata v več zgodb. Scenarist Branko Šömen in režiser Živojin Pavlović nas skoraj do polovice filma samo seznanjata s temi številnimi zgodbami in z ravno tako številnimi akterji. Sledijo si kratke sekvence, ki nas druga za drugo seznanijo z novim, še enim problemom; vendar so prekratke in problemsko preveč različne, da bi lahko dobili vtis enotne pripovedi in dramske napetosti. Seznanimo se s Ferencovo zgodbo o odtujenosti iz domačega okolja in vnašanju nove mentalitete in novih vrednosti v to okolje, o varanju in zanemarjanju žene, ki je vsa spojena s tem okoljem in ki na koncu išče rešitve v samomoru. Spremljamo zgodbo očeta treh bratov, ki sluti propad družine in kmetije in se mu skuša upreti in navsezadnje omaga pod težo vseh teh stvari — odpove mu srce. Sledimo zgodbi najstarejšega brata Štefa, vdovca, ki se poroči z bratovo bivšo ljubico Aniko, ki mora tudi sam v inozemstvo, da bi rešil propadajočo domačijo, mlada žena pa ga vara z bratom in ki na koncu ubije to svojo ženo, ker je prepričan, da ga je varala tudi z najmlajšim bratom. Ta najmlajši brat Tunč je nekakšen izkoreninjenec, ki je prvi odšel v svet in se v njem očitno ni dobro znašel, zdaj pa skuša rešiti svoje življenje z askezo, z razumevanjem bližnjega in celo z mučenjem samega sebe. Znotraj vsega je to torej tudi inačica tradicionalne pripovedke o treh bratih. Ob teh se razvija še zgodba o ljubezni med „čudno“ Cecilijo, Anikino mlajšo sestro in Štefovim sinom Vanekom, zgodba o poetični in čisti ljubezni, ki se kot nekaj zelo lepega in nedotaknjenega dogaja sredi vseh ostalih grdobij. Vse to pa je vokvirjeno v širšo zgodbo o materialnem in socialnem propadanju zaostale vasi, ki je prisiljena prevzemati nov model življenja, ne da bi bila dovolj zrela za to, in hkrati še v zgodbo o prehodu te vasi iz nekega arhaičnega mišljenja o življenju in svetu, o deviacijah etičnega značaja, ki spemljajo ta prehod in so v filmu najbolj drastično prikazane kot kršenje erotično-zakonskih tabujev in zablod mladine. Vse te zgodbe se med seboj prepletajo in v filmu srečamo celo vrsto glavnih oseb: bratje Štef, Ferenc in Tunč, njihov oče, Vanek in Cecilija, Anika in Ferencova žena. Torej osem oseb, katerih zgodbe vsaka zase zadoščajo za cel film. Poleg tega pa še omenjeni dve širši zgodbi, ki bi ena ali druga zadoščali kot ozadje in okvir sleherne od teh osebnih zgodb. Skratka, zdi se mi, da sta avtorja filma posvečala svojo pozornost prevelikemu številu problemov, ki jih znotraj okvira, kakršnega sta zastavila, nista mogla zaključiti in zaokrožiti, kar ne pomeni tudi razrešiti. Čeprav sta na videz to opravila, saj se Ferencova žena poskusi ubiti, Cecilija in Vanek si obljubita zvestobo, Štef ubije Aniko, oče umre itd., je vse to urejeno nekoliko na silo, ker je bilo vsem tem osebam dano premalo časa in prostora; enostavno premajhno število kadrov in sekvenc, da bi lahko spoznali vse bistvene dimenzije njihovega doživljanja lastne situacije in se nam tako te osebe ne bi zdele nekoliko shematske. Če to misel parafraziram, lahko rečem, da so avtorji skušali v dramski formi podati epsko zamišljeno dogajanje in vsebino, in ravno v tem je ta film sam v sebi ali sam s seboj omejen.

Ravno zaradi tega film ni žanrsko čist; v njem se preveč mešajo karakteristike socialne, erotične in ljubezenske drame ter včasih celo nekakšne miljejske komedije, kar smo lahko ugotovili že ob naštevanju posameznih zgodb, ki paralelno tečejo skozi film. Film torej hoče prikazati neki svet v celoti in to s sestavljanjem in prestavljanjem vseh njegovih pojavnih dimenzij in ne z metaforično izpovedjo o svetu skozi prikaz ene dimenzije dogajanja tega sveta, kar je običajno v dramskih zvrsteh. Na to nas najbrž nehote opozarja tudi ritem filma. Vsaj do polovice sledimo kratkim sekvencam; se pravi, da je tu tempo hiter, skorajda divji, kar sicer je zunanja karakteristika dramskega ritma; vendar tu ne gre za preskoke iz ene fabule v drugo, kar nam onemogoča posvetiti se zgodbi in spregledati vse njene dimenzije. V nadaljevanju dobi film bolj epski ritem, kar je v skladu z epsko zasnovano dogajanja. Več bistvenih potez dogajanja nas prepričuje, da je scenarist stremel za avtentičnostjo prikaza določenega okolja, da so ga torej vznemirjali problemi spopada arhaičnega modela življenja zaostale vasi, ki še aktivno živi svoj pretekli etos, in agresivnega modernega, v zunanjem izrazu pridobitniškega in stare vrednote uničujočega in zaničujočega modela življenja. Ta spopad se v vsakem okolju dogaja na poseben način, pač odvisno od prejšnjega modela ter mentalitete in temperamenta, ki prevladuje v določenem okolju. Vsekakor pa drugače v prekmurski vasi kot v srbski. To poudarjam, ne da bi hotel s tem režiserju Pavloviću karkoli očitati; vendar to ni nebitveno, če se ne motim v svoji predpostavki, da je scenaristova prvotna težnja res bila doseči to avtentičnost. Poudarjam pa to zato, ker se mi zdi, da predvsem že omenjena prva polovica filma, kljub daljšim posnetkom, ki jih kot odliko tega filma navajajo nekateri kritiki, vendarle asociira na ritem kola, ki je zelo oddaljen od ritma dogajanja prekmurske vasi, tudi v času še tako burnih sprememb. Ritem dogajanja je namreč vedno odvisen od notranjega ritma sodelujočih v dogajanju in ta notranji osebni ritem je najbrž v Prekmurju precej drugačen od ritma srbskega kola. Tudi glede na epsko zasnovano dogajanja bi bil adekvatnejši počasnejši in glede na težo dogodkov težji ritem.

Kljub omenjenemu pa moj odnos do tega filma ni zavrnilen. Govorim o nesporazumih v zamisli in izvedbi in čeprav to seveda že je tudi vrednostna sodba, vendarle trdim, da je ta film zelo vreden gledalčeve pozornosti. Ker je pač lažje argumentirati negativne sodbe, naj samo navedem nekaj dimenzij, ki se mi zdijo izrazito dobre in delajo ta film vreden ogleda. Kljub prejšnjim ugovorom se mi

zdi film dokaj poetičen, kar je bilo za Pavlovičeve prejšnje filme manj značilno; mislim predvsem na PREBUJANJE PODGAN in RDEČE KLASJE; in kar dostikrat ni značilnost podobnih filmov, ki so ali preveč obremenjeni s psihologijo ali pa si preveč prizadevajo biti šokantni, provokativni ali celo neokusni, Kljub zmedi v načinu pripovedovanja, ki sem jo označil kot neskladje med epsko zasnovano in dramsko formo, je film opozoril na perečo socialno in človeško problematiko, specifično za naš čas, ne da bi bil ali suhoparno socialno-analitičen ali agitatorski.

In, če se na koncu vendarle tudi jaz vrnem k problemu slovenskega filma, treba je reči, da ta film pomeni tudi določen napredek v filmski igri, čeprav hkrati priča, da filmska igra slejkoprej še vedno ostaja glavni problem našega filma.

#### Prizor iz LETA MRTVE PTICE



# let mrtve ptice in zadnji tango v parizu

## nekaj skupnih misli o dveh različnih filmih

vladimir kocjančič

Treba je že na začetku povedati, da je mogoče prav dejstvo, da smo ta dva filma v Ljubljani videli takorekoč skupaj, opozorilo na nekatere zanimivosti v dramaturški zgradbi — čeprav si filma nista čisto nič sorodna ne po fabulativni zasnovi ne po končni izpovedi ne po elementih estetskih, moralnih in socialnih kategorij, ki ju sestavljajo.

Dva povsem različna filma torej, ki pa nas pravzaprav nehote pripravita k razmišljanju o zanimivi podobnosti: namreč o tem, kako gradita filmsko zgodbo in posamezne sekvence, kakšna je funkcija sekvenc v teh dveh filmih in kako gradita pomensko komponento filma.

Jasno je — še enkrat poudarjamo — da po fabulativni plati in po rezultatu njune pripovedi med filmoma primerjava ni mogoča. Tudi nikakor ne gre primerjati avtorjev — gre nam pač za to, da bi opozorili na sočasnost določenih pogledov na filmsko zgradbo na dveh različnih koncih sveta in pri dveh povsem različnih projektih.

Res je namreč, da tudi za film veljajo enake zakonitosti — determinirane s časovnim razvojem — kot za ves druge umetnostne zvrsti. Bistveni premiki v fabulativni ter avdio-vizualni komunikativnosti drugih zvrsti seveda nujno zahtevajo tudi premike v filmski umetnosti, ki je z vsemi drugimi v tesni povezavi. Razlika je nabrž le v tem, da se pri filmu to dogaja hitreje, kot mlada umetnost ima namreč za seboj dosti krajšo razvojno pot kot druge — vendar pa nikoli ne tako radikalno, saj je zaradi dejstva, da je film (tudi) industrija, pomembna tudi njegova komercialna, to je komunikativna vrednost.

Zato film fabulativnosti pravzaprav nikoli ni docela zanemarljiv — razen mogoče v nekaterih posebnih (in tudi občasnih) primerih, recimo v nadrealizmu mladega Buñuela ali v nekaterih naših filmih iz minulih let, ampak je poskušal iskati nove ustvarjalne odnose znotraj fabulativne in pomenske določenosti. Tako je recimo francoski novi val iskal izrazne možnosti v dramaturgiji kamere in barv — ustvarjalci so želeli, da bi gledalec film občutil, ne samo razumel; naš avtorski film pa je poskušal doseči isto s pomočjo horizontalne dramaturgije. V obeh primerih se ju nujno zgodilo nekaj zanimivega: poseben pomen je dobila sekvenca kot samostojna enota, ki mora zdaj ustvariti čustveno ozračje in ni več samo člen v verigi racionalne pripovedi. Pri našem filmu se taka sekvenca že tudi izredno močno osamosvoji, kot zaokrožena enota lahko obstaja sama zase, njena prava funkcija pa postane razumljiva šele v mozaični združitvi z drugimi, njej enakovrednimi sekvencami. Navadno so take sekvence izražanje posameznih stanj na enaki, horizontalni ravni. Funkcija sekvence v filmu postane enakovredna funkciji besede v sodobni poeziji. Eden zadnjih takih primerov v jugoslovanskem



filmu je prav gotovo lanski film Lordana Zafranovića KRONIKA NEKEGA ZLOČINA, ki s popolnim razbitjem teh (linearno razvijajočih se) zgodb v zaokrožene samostojne sekvence ustvari popoln občutek brezčasnosti.

Fabulativni film je pa po drugi strani ohranil svojo dosedanjo, se pravi klasično dramaturško strukturo, pomensko nadgradnjo filma ustvarjajo avtorji s klasičnimi dramaturškimi principi, sekvenca pa ostaja vezni člen v logičnem zaporedju. To ni samo stalno načelo izrazito komercialnega filma, ampak je tudi pri umetniškem filmu — vsaj zdi se tako — prevladalo kot težnja.

Oba, Pavlović in Bertolucci, sta s svojima najnovejšima filmoma nadaljevalca prvega načela, se pravi, da posvečata posebno pozornost funkciji sekvence znotraj fabulativne in pomenske določenosti, toda hkrati zgodbo zelo odločno razvijata naprej (vertikalna dramaturgija). Fabula je v celoti izpeljana, vendar je to samo en — racionalni — del filma, ki izzveni zelo preprosto in — zanimivo — celo nelogično, če ga hočemo razumeti samega zase brez upoštevanja posebne vrednosti, ki jo imajo za pomensko funkcijo zgodbe posamezne sekvence. Pri obeh avtorjih ostaja pomembna sekvenca sama zase, kot iztrgana izmed dveh drugih, pri čemer seveda ni niti najmanj pomembno, ali ima klasični dramaturški lok ali ga nima.

Celotna determiniranost obeh zgodb — pri Bertolucciju družbena in moralna, pri Pavloviću socialna in duhovna — izhaja prav iz pomenske polnosti teh sekvenc, ne pa iz fabulativne osnove, se pravi, da zgodba ni niti nosilka pomena, niti nosilka občutja filma. Prav zato tudi vprašanje logičnosti ali nelogičnosti zgodbe ali njenih posameznih delov sploh ni pomembno. V nekaterih posebnih primerih je konstrukcija sekvence za razumevanje pomena filma celo nujna — scena tanga pri Bertolucciju je za fabulo filma čisto nepotrebna, čeprav je ena temeljnih scen za razumevanje filma v celoti; enako recimo scena z mrtvo ptico, ki v Pavlovićevem filmu prileti v Ferenčev avto fabulativno povsem obvisi, je pa nujno potrebna za pomensko zaokroženo izpoved.

Zgodilo se je torej tole: zgodba se razvija, poteka vertikalno, od začetka do konca, njeni posamezni deli pa so v bistvu samostojne enote, ki se ne dopolnjujejo razvojno logično, ampak mozaično, lahko bi rekli nametani v vnaprej določeni okvir. Mozaičnost, ki navadno sestavlja horizontalno fabulativno nanizanje, je pravzaprav zdaj v funkciji vertikalne fabulativnosti, pri čemer daje vertikalnost fabule realno, mozaičnost pa pomensko komponento filma. Šele ob upoštevanju obeh komponent v celoti postane režiserjevo izpovedno hotenje docela jasno. (Mimogrede rečeno — ob obeh filmih je bilo izrečenih dosti negativnih besed ravno zaradi prevelikega upoštevanja zgolj racionalnega, vizualnega, fabulativnega dela filma!)

Komunikativnost zgodbe je v bistvu pogoj za komercialnost filma. Dejstvo je, da je zgodba obeh filmov zelo komunikativna, pri Bertolucciju šokantna, pri Pavloviću lirično — nostalgična. Če pa še upoštevamo posebno pozornost obeh avtorjev pri obdelavi pomenske nadgradnje posameznih sekvenc, lahko rečemo, da smo dobili obakrat posrečeno združitev gledljivosti in umetniške kvalitete.

Umetniško — izpovedni del filma je torej ravno graditev posameznih sekvenc. Te pa, kot smo videli, niso logično povezane med seboj. Zgodbo torej gradita režiserja z njimi na dva načina: pomenski izraznosti sekvence dodata v drugem planu podatke, zaradi katerih lažje razumemo razvoj zgodbe v kasnejših sekvencah (pri fabulativnih filmih so taki podatki vedno center sekvence!) ali pa si pomagata s prenašanjem občutja, oziroma atmosfere sekvenc. To pa seveda lahko dosežeta samo s posebno intenzivnostjo, nabitostjo, polnostjo prizora, zato posnetka nikoli ne sprostita, ne odpreta in v njunih filmih (LET in TANGO) praktično ni totala.

Zanimivo je, da sta si pravzaprav oba avtorja še otežila delo s stransko zgodbo, ki — spet pri obeh — ni toliko pomembna za razumevanje glavne zgodbe, kolikor za razumevanje odnosa obeh avtorjev do sveta. Tu je bistvena razlika: Bertoluccijev mladi par dokazuje popolno razočaranje nad svetom, ki bo ostal nesprenemljiv (svojima otrokoma bosta dala imeni starega para — Paula in Rose), Pavlovićev mladi par (Cecilija in Vanek) pa izraža izrazit optimizem, upanje, da je ta lepa, nežna ljubezen na pravi poti do drugačnega, srečnejšega življenja. (Spet zanimivo, menda prvič pri Pavloviću tako očiten optimizem, ki ga pa zlasti politični del kritike ni opazil?) Tudi to izpoved svojega odnosa do sveta gradita oba režiserja po enakih načelih kot glavno pomensko komponento filma.

To pa seveda pomeni, da taka graditev filmske zgodbe nikakor ni naključna, da sta se Pavlović in Bertolucci zanjo zavestno odločila ter jo predstavila kot novo možnost fabulativne in pomenske povezave komponent filma v celoto, čeprav sta prav gotovo — podrobnejša analiza to potrdi — prišla do enakih rešitev po povsem različni poti. Za Pavlovića lahko vsekakor rečemo, da je s filmom LET MRTVE PTICE razvil najboljše iz jugoslovanske filmske ustvarjalnosti v novo umetniško — izrazno kvaliteto.





# let mrtve ptice

aleš erjavec

LET MRTVE PTICE je nov slovenski film. To bi bilo zelo težko reči za Pavlovičev prejšnji film RDEČE KASJE, kajti ta je bil vse preveč vezan na vzdušje, tipično predvsem za novejši srbski film, da bi ga lahko označili kot slovenskega. Vseboval je vse preveč elementov, tipičnih za politično in družbeno angažirani film, ki je dobil vzdevek „črni“. Verjetno je ravno zato ta film le nastal kot slovenski, ni pa bil kot tak tudi sprejet, saj je bil sestavni del angažiranega filmskega vala, specifičnega za filmsko snovanje skoraj izključno srbskih režiserjev. Ta film je v mnogočem pravno nasprotje slovenskega filma. Res je sicer, da oznake „slovenski“ in „srbski“ dostikrat – in tudi v tem primeru – krojimo le približno, a razlika med tema dvema filmskima (in sploh ne le filmskima) smerema je vseeno tako očitna, da jo je nemogoče zanikati. Ta specifika – če se omejimo na RDEČE KLASJE – se je kazala tako po vsebinski kot po formalni plati, saj noben slovenski film v svoji dinamiki in kritičnosti ni šel niti približno tako daleč, predvsem pa je bil sam filmski izraz povsem tuj patetični in intelektualistični usmeritvi slovenskega filma.

LET MRTVE PTICE predstavlja nekakšen kompromis med tema dvema poloma. Po eni strani še vedno vsebuje vrsto tipičnih pavlovičevskih elementov, kot so družbeno angažiranost, eksistencialna problematika v njeni družbeno-problemski obliki itd., vendar pa je vse ublaženo, poslovenjeno; tako je izgubilo svojo ostrino, svojo prvobitno moč šoka in družbenega angažmaja. Ta lastnost filma se najbolj jasno kaže v njegovi sledi iz odtrganosti od družbene angažiranosti. V tem smislu je zanimiva sama razvojna pot filmskega dogajanja – od družbene k osebni tragediji.

S to potezo je film sicer izgubil svojo družbeno-kritično moč, a po drugi strani tudi ukinit tisto enodimenzionalnost prikazovnja mišljenja, ki je značilna za vse Pavlovičeve družbeno-kritične filme – in ne le njegove. Ta enodimenzionalnost se je v njih kazala kot jasnost, dorečenost, razkritost misli, kjer so posamezniki poosebljali posamične možnosti in dejanske primere družbenih in revolucionarnih deviacij. Osebe so bile razosebljene, eksistencialna problematika pa se je omejila na odnos posameznik: družba, družba v njenem ideološkem pomenu. Dogajanje je bilo ekstrovertirano; osebe so bile podrejene ideologiji samega režiserja in to v njeni eksplicitni obliki – za njimi so stala razkrita stališča avtorja samega.

V LETU MRTVE PTICE je ta način še vedno močno čutiti, toda na mnogih mestih ga nadomešča in v vrednostnem smislu zamenjuje drug način, način avtorskega podrejanja filmskemu dogajanju, prepuščanja toku življenjskega dogajanja, v katerem živijo osebe neke vrste „svoje“ življenje, neodvisno od avtorjevih ideoloških pogledov. Družbeno problematika je v LETU le še latentno prisotna kot okvir filma in njegovega vsebinskega jedra. V ospredje je tako pomaknjeno osebno, introvertirano življenje in mišljenje posameznikov, kjer marsikaj ostane nedomišljeno, nejasno, nezapolnjeno in kjer se pravzaprav šele izkaže vsa polivalentnost in mnogoplastnost človeka kot subjekta in ne le objekta revolucije.

Če nam je s tem uspelo vsaj približno orisati temeljno razliko med LETOM in Pavlovičevimi prejšnjimi filmi, se sedaj skušajmo približati problematiki in analizi samega LETA. Če izhajamo iz navedene predpostavke, da predstavlja družbeno, širše dogajanje le okvir osrednjega notranjega dogajanja, ki se odvija med zaključenim številom oseb, potem iz tega izhaja, da se film dogaja na dveh ravneh, ki se kombinirata, prepletata, da ena od njiju stopi v ozadje in ga zamenja druga, nato pa stopi v ozadje ta druga in jo v drugih situacijah izpodrine prva. Ta proces pa se ne odvija skozi ves film enako



intenzivno. V prvem delu je poudarjena družbena problematika, nato nastopi obdobje variranja družbene in osebne, v zadnjem delu pa prevladuje osebna problematika, ki se na samem koncu povsem osamosvoji in povsem izpodrine družbeno. Tu se filmsko dogajanje osredotoči na notranjo osebno in medosebno problematiko ter na ta način družbene probleme zreducira na zunanjo entiteto, ki sicer povzroči osebne konflikte, le-ti pa se potem osamosvojijo in gredo svojo pot, doživljajo lasten razvoj. Ta osebni konflikt je tudi tisti element, ki približuje LET ustaljeni problematiki slovenskega filma in na ta način vzpostavlja eno izmed temeljnih razlik med LETOM kot slovenskim ali vsaj predvsem slovenskim in srbskim filmom – seveda v tistih že omenjenih fluidnih mejah, ki jih takšna klasifikacija nujno pogojuje.

Ta metoda gradnje filmske fabule je seveda značilna za mnogo filmov, v nekem splošnem smislu bi lahko rekli, da velja za vsako umetniško delo. Vendar pa pride v LETU to variiranje obeh delov še posebno do izraza, saj se pojavi že kot njuna diskrepanca. Prvi del filma ne služi le kot splošen uvod v nadaljnje filmsko dogajanje, temveč se osredotoči tako na ožjo kot širšo socialno problematiko – od boleznih živine do sezonskega dela v tujini. Problem zemlje, ki ne more preživeti svojih prebivalcev, se pojavi kot vezivna tema filma. Okrog nje se suče vse dogajanje in z njim se tudi pogojena večina osebnih problemov. Kot že rečeno, pa to temo skoraj popolnoma nadomesti osebna tragedija, ki na koncu filma ni več vezana na širši družbeni okvir in širše filmsko dogajanje. Ravno v tej točki pa se tudi najbolj izkaže razlika med LETOM in Pavlovičevimi prejšnjimi filmi. Ta razlika se ne kaže toliko v sami tipologiji oseb (podobne like smo lahko našli že v RDEČEM KLASJU), kot v nekaterih značilnostih, ki so značilne predvsem za slovensko umetniško snovanje.

Najbolj očiten primer preloma s tematiko Pavlovičevih prejšnjih filmov je gotovo križev pot, ki je povsem nezdržljiv z miselno usmeritvijo npr. filma KO BOM MRTEV IN BEL. V precejšnji meri je to gotovo tudi zasluga scenarista, kar pa dejstva ne spremeni.

Vendar se tudi v LETU kaže ideološka poteza, skupna je vsem filmom tega avtorja – usodnost. V vseh njegovih filmih so osebe vržene v svet, so v njem izgubljene, so brez oprijemališča, absolutna in jih fatalistična usoda vodi, kot se ji zahoče. V LETU predstavlja križev pot dozdeven izhod iz te atmosfere determiniranosti, vendar pa se njegova pragmatična nevrednost razkrije na koncu filma, ko to žrtev samokaznovanja razvrednoti gol slučaj.

Osebam je onemogočen izhod iz te kavzalne prisile – a ta sama po sebi sploh ne izvira iz nobenega izhodišča, podanega v samem filmu. Film tako ostaja prikaz te človekove nemoči nad usodo, ki pa ni svobodna nujnost, možnost odločanja in usmerjanja samega sebe in družbenega dogajanja, temveč uklenjenost v okvire sile, ki je zunaj ljudi in nad njimi kot determiniranost. S tem se tudi ta film uvršča med sestavne dele Pavlovičevega filmskega opusa, v svoji drugačnosti pa le v določenih potezah, ki jih lahko označimo kot filmsko vzdušje.

Omenjeni primer determinizma pa ima tudi drugo plat: implikacija religioznosti je element, ki je Pavlovičevim filmom precej tuj. V svojih zametkih se v filmu pojavlja na dveh mestih – toda le v enem kot potencialni izhod iz determiniranosti in povsem metafizične slučajnosti. In ravno ta možnost izhoda iz nemoči, iz ujetnosti v ta svet je tista lastnost LETA, ki ga postavlja na neko posebno mesto v sklopu avtorjevih filmov. To je križev pot. Zaenkrat se sicer kaže kot še neuspešna rešitev, vendar pa vseeno – teoretično gledano – kot rešitev – vsaj za človeka samega; ne glede na končno prevlado slučajnosti. V LETU se tako pri Pavloviću prvič pojavi oseba, ki išče izvor absoluta v sebi samemu, ki se vrne k samemu sebi kot edinemu možnemu izhodišču oprijemališča v svetu slučajnosti in ne išče in ne sprejema za taka oprijemališča idealov revolucije oziroma neke družbene ideologije. Ti jo namreč vedno znova razočarajo, ker se razkrivajo kot nedejanski, kot razočarajoči v svoji življenjski nestvarnosti. Implicirana religija se pojavi tudi na koncu filma, vendar pa tokrat prej kot obremenitev, kot omejenost mentalitete ne pa kot osvobajanje. Torej je religija v obeh primerih prikazana v svojih precej različnih oblikah – enkrat kot rešitev, drugič kot ujetost, vendar pa je v obeh oblikah, ne glede na njuno različnost, vseeno novost pri Pavloviću. Seveda pa je treba upoštevati, da je „religioznost“ križevega pota le približen izraz za dejansko pomenskost tega akta, saj religiozni element tega dejanja služi le kot izhodišče in se pravzaprav ne veže na religijo v njenem alienirajočem pomenu.

V formalnem pogledu je za film značilno prehajanje iz začetne razbitosti, nepovezanosti in, kvalitativno gledano, utrujajočega predstavljanja oseb v dovršenost, ki doseže višek v zadnjih prizorih; ti tvorijo najbolj impresivni del filma. V njih se združi eksistencialna problematika s širšo, družbeno, saj pride v njih do izraza tako končni človekov prelom z vso preteklostjo in pot v negotovo in skoraj brezizhodno bodočnost, nostalgija za deželo in njenimi ljudmi, po drugi strani pa tudi impresija iste dežele in njenih ljudi v njihovi brezizhodnosti.





# zmerno poprečje (pastirci)

taras kermauer

PASTIRCI, novi slovenski film režiserja Franceta Štiglica in scenarista Ivana Potrča, se tako – po duhu, po značaju – naslanja na predlogo, na mladinsko povest Franceta Bevka, da je najsmotrnejše govoriti najprej o tej.

Sam Bevkovih mladinskih povesti nisem nikoli posebno ljubil. V NAŠEM RODU sem – pred vojno – z navdušenjem, celo z opojem prebiral Ingoličeve SIROTE, celo Arnošta (Ernesta) Adamiča neko zgodbo o nogometnih razprtijah med bogatimi in revnimi otroki, užival sem pri Seliškarjevi knjigi RUDI pa JANKO IN METKA, pri Cerkvnikovem OVČARJU RUNU, Bevk pa mi ni šel v slast, niti LUKEC IN NJEGOV ŠKOREC, kaj šele PESTRNA. Če danes premišljuje o vzrokih za svojo hladnost, bom našel tri, vrednostno zapovrstne: prvič, bil sem, kot moji starejši vrstniki in starši, ogret predvsem za socialno literaturo, ta me je opajala, v nji sem videl smoter lastnega – in sploh – življenja, opozarjanje na razredne krivice sem imel za osnovno resnico sveta; ne pravim, da Bevk tega elementa nima, vendar ni v prvem planu, priključen je drugim, Bevkove povesti niso socialno humanistične agitke. Drugo: Bevk je pisal predvsem o kmečki mladini, s to pa se nisem znal poistovetiti, njen jezik, sam na sebi, kot vidim danes, zelo lep, klen, poln sočnih pregovorov, mi je bil tuj, umetelen, v mojem – mestnem in polpredmestnem – okolju smo govorili zelo drugačnega. In tretje: Bevku manjka napete zgodbe, brez te mi pa literatura ni mnogo veljala.

Ko sem v poznejših letih svoj odpor do Bevka premagal, saj sem se naučil gledati na življenje precej širše, sem spoznal, da je po čisti literarno estetski vrednosti Bevk gotovo mnogo nad Arnoštom Adamičem in tudi nad Seliškarjem, vendar dopuščam možnost, da ima današnja mladina podobne pomisleke, kot sem jih imel jaz. Socialno odrešilne usmeritve najbrž ne pogrša, manjka pa ji morda neka ostrina, kakršna koli direktna, močna, nič hudega če poenostavljajoča teza ali notranja zgradba povesti. Ali je svet današnjih slovenskih kmečkih otrok, ki naenkrat niso več v večini, ampak v precejšnji manjšini med slovenskimi otroki, še kaj soroden Bevkovemu v PASTIRCIH? Se ni tudi on že po svoje urbaniziral, prešel iz ruralno patriarhalnega v modernega? Ni tudi zanj svet PASTIRCEV svet neke preteklosti? In – napeta zgodba še zmerom manjka.

Za film PASTIRCI veljajo, kot se zdi, vse te naše ugotovitve o Bevku. V njem – kot v povesti – je vsega pomalem, mnogo resničnih življenjskih modrosti, ob katerih pa bolj uživajo starejši kot otroci (tem so modrosti tuje in zoprne), življenje je podano realistično, verjetno, vendar, kot da je to življenje iz nekega drugega, minulega sveta. Gre za ponazoritev idile? Niti ne, za to je film spet premalo radikalen. V nobeno smer ne zaostri, vse kombinira, upošteva, a celota je nekam medla. Današnjemu okusu bi bila brez dvoma zelo blizu folklorizacija, mitizacija snovi; Bevk in film imata za kaj takega lepo osnovo; a spet samo osnovo, do prave primarnosti, pošastnosti, iracionalnosti ne pride, nastop ciganov, tema z mlinarico, vragom in zapuščenim mlinom ostane vpeta v realistično okolje in interpretacijo. Vse je res, a vse je povrh. Kakšna priložnost je bila, da bi film – seveda mimo Bevka – zavrtil v otrokovo podzavest, v njegove sanje, strahove, če bi videli kako se današnja slovenska

pokrajina v začetno, „nedolžno“, v čas, ko so nastajale pravljice, ko so okrog še hodili polbogovi, vile. Tak film bi odprl razsežnost, ki jo je realizem skrnil in se delal, kot da je ni. Tu bi bila možnost za razcvet domišljije, globine, zanimivosti, privlačnosti. Tako pa je poezija, ki jo gledamo, nemalo konvencionalna, znana, nič ne sega onkraj, nič ne črpa od onkraj, vse je v meri „pošlihtane“ stvarnosti.

Filmana je lepa domača pokrajina; a kaj ko se tudi ta vključuje v znane podobe te pokrajine. Nobene inovacije, z glasbo vred je likovnost na meji sentimentalizma, morda celo cukrenosti. Nič nimam zoper, da slovenski film izganja črne note, sive barve, krute misli, (vprašanje je, če jih je seveda kdaj sploh poznal in če ne izganja namalanega hudiča), tudi zelena, modra, rdeča in druge barve so lepe, človeške, polne, zanimive. Vendar pa konvencionalizem nikakor ne pomeni vprašanja k čistim narodnim in družbenim izvorom, narobe, konvencija največ zakriva, je najhujša sovražnica resnice in človeške ustvarjalnosti. Slovensko pokrajino je treba odkriti na novo, njene skale in planine, hiše in kočice, senike in globače, rebri in gozd in travnik in ovce, takšno zamisel podpiram iz vsega srca, vendar mora obveljati zapoved: odkrivati na novo. Ali ni ta slovenska pokrajina, ki sije iz PASTIRCEV, nekam predalpska ali alpska, nekam srednjeevropska, ali ne zvenijo v nji premalo slovenski glasbeno slikarski toni, premalo takšni, kakršne je odkrival Marolt pa uglasbil Bravničar, niso nekam preblizu Arničju in današnjemu slikarskemu amaterizmu, ki s kopijami Bleda in Martulške skupine nadomešča tisto slovensko pokrajino, ki si je želimo in ki so jo nakazovali Grohar, Jakopič, Jama? Ali ni pokrajina naših impresionistov takšna, da boli, presune, celo muči, ni nedolžna do neverjetnosti, do radikalne žrtvovanosti (Grohar)? Ni barvno nasičena do opoja, do transa, do mistike (Jakopič)? Ni hladna do tujosti (Jama)? Nič podobnega ni v PASTIRCIH., njihova pokrajina je udomačena, spravljen na običajno mero običajne — lepe — fotografije, razglednice, na malomeščansko predstavo podeželja. A kaj, ko bi bil film radikalen vsaj v tem, v strastnem romanticizmu; pa ni, tudi romantičnost bega na podeželje je zavrtja in usklajena s splošnim — zelo splošnim — realizmom, se pravi kompromisom (ne sintezo) različnih smeri, s poprečnostjo.

Film teče med začetno idilično Arkadijo, nedolžnimi igrkami in nagajanji, prvimi nagnjenji med spoloma, zunanje folklornimi mladostnimi opravili (iskanjem murnčkov, pašo ovac, peko krompirja, rezanjem palice), potegavščinami na eni in opozorili na težavno plat življenja (Ferjanč sirota, Ferjanč tepen, Ferjanč begunec), na toplo srce navidez trdih (stric Matija) na drugi strani. Bevk in film gotovo poznata življenje. Vesta za nevarnost, za zlo, ki se skriva v otroških srcih. Prav je, da sta ga pokazala, da je vrh filma v sporu med Ferjančem in Lenartom, že na meji velike bolečine, smrti. Na meji pravim, in tu se film spet ustavi. Kot da se ne bi v ničemer upal naprej, v silovito, v globlje resnično. Kaj otroci ne trpe? Kaj ni v njihovih srcih še mnogo hujši strah kot v odraslih? In morda še pristnejši občutek za smrt, za pošastnost roba človeškega življenja? Za navzočnost zla? Zakaj ne bi tega pokazali? Zakaj se omejevati, zakrivati? PASTIRCI niso film, ki kaže otroke takšne, kot se vidijo — čutijo — sami, v globini, v najtemeljnejših doživetjih, ampak so delo pametnega, razgledanega, umirjenega pedagoga, ki je prepričan, da mora, ravno kot pedagog, resnici prevezati žilo dovodnico, ji vzeti radikalnost, jo udomačiti, jo stisniti v znane okvire, v dostojno, v sprejemljivo: v konvencionalno. PASTIRCI so spomini odraslih na lastno otroštvo, a takšni spomini, ki izhajajo iz nostalgije, iz bega, iz idealizacije otroštva, ne pa iz potrebe stvari zaostriti, biti nepodkupljivo skrajni. Kakšna možnost za intenziviranje so Lenartove blodnje; a kaj, ko so ostale zunanje, objektivizirane v znano. Nič nimam zoper moralni poduk: „če boš trden, boš vzdržal“; vem celo, da pomeni eno glavnihkušenj in resnic človeškega življenja. Vendar je to moralna, ne pa umetniška resnica.

Kaj bi rekel za konec tega kratkega in ne posebno veselega premišljevanja? Film gotovo ni slab, z znanjem je narejen, zapolnjuje neko vrzel. A katero? Tako, ki zija kot naša osrednja luknja, kot žrelo vulkana, v katerem bi se morali gledati, če hočemo preživeti, če hočemo delati umetnost? Ali pa tako, majhno, šolsko, kakršnih je na tisoče? Če je umetnost prodor čez znano, v onkraj, potem so PASTIRCI minus, manko, ponesrečenje. Preveč na gotovo so usmerjeni, premalo tveganja je v njih. V tej svoji lastnosti pa se pridružujejo tolikerkim slovenskim filmom, ki so, kot da jih ni. Ali ni prav v tej poprečnosti, konvencionalnosti ena glavnih, če ne celo glavna karakteristika slovenskega filma? In — ali ni prav zaradi te značilnosti slovenski film tako minimalno prisoten v slovenski kulturni zavesti (in podzavesti)? Ne bo ostal tako dolgo izrazito deficitarna, nezanimiva, neproizvodna, zares odvečna veja slovenske proizvodnje ali eksistencialne sredine, dokler bo tako varno, solidno, skoraj starčevsko, nedomiselnostopal po že utrjenih potih? V primeri z današnjo slovensko literaturo, glasbo, slikarstvom je slovenski film nebogljen otroče.

PASTIRCI se nahajajo v središču takšnega lika slovenskega filma. Bog z njimi!





# na paši (pastirci)

aleš erjavec

Preko noči se je na travnih bilkah nabrala rosa in težke kaplje uklanjajo nežno bilje na širnem pašniku. Glej, že je zableščalo sonce, ta velika ognjena krogla raz obzorje, že prihajajo ovce in pastirci. Na pašo. To je naš svet, tu smo doma.

Odrple so se iz hrastovih plohov zbite duri produktivnosti, iz koškov so podhranjeni hlapčiči slovenske zemlje stresli svoje sadovje — in ne le to; dobili smo nov film. France Štiglic je storil PASTIRCE. Nov slovenski film, nov uspeh stoletne in široke slovenske kulture, nova kal slovenske zemlje, nov uspeh slovenskega duha.

Megla se useda na zemljo in mogoče vse le ni tako, kot se kaže. Cele dneve živimo brez sonca, v pljuča se nam usedata svinec in SO<sub>2</sub> in sanjamo in modrujemo o lepih zdravih hribinah in hribcih, kjer je vse lepo in čisto, kjer slovenski živelj odkriva to, kar je, kjer se razrašča in kali njegova differentia specifica in ga postavlja tja in nikamor drugam. In osnujemo PASTIRCE.

To vrnitev v otroštvo našega ljudstva, ko smo srečni, nepokvarjeni in polni upanja zrlji v prihodnost, potem pa se je vse obrnilo narobe in postalo nekaj drugega, drugačnega, česar sploh nismo želeli. Žalostno, dolgočasno, ubijajoče in že kar malo zaudarjajoče po anarhizmu in zanikanju vsega našega je tole pisarjenje in trditev, kot je npr. ta, da so PASTIRCI reven film.

Odkrito povedano in od srca mišljeno, žal mi je. Žal zaradi režiserja, žal zaradi vseh slovenskih filmskih entuziastov, tako ustvarjalcev kot gledalcev. Predvsem zaradi prvih. Kajti, roko na srce, grešim. Grešim, ker avtorjem filma nalagam bridek tovor krivde za njihovo delce, ko pa je odgovornost zanj raztresena vsepovsod. V permanentnem pomanjkanju sredstev, inertnosti slovenskega filmskega vzdušja, producerski omejenosti ali indiferentnosti (ali še čem hujšem) in še kje. Torej krivda in zasluga povsod.

Tudi ob tem filmu se znova postavlja vprašanje, zakaj predhodna velikopoteznost v planiranju filma, ki naj bi bil nekaj velikega, potem pa z enim zamahom osiromašenje in pritrgovanje od ust. To je precej očitno. Brez zlobe. Nočem na povprečno krepka ramena avtorjev zvreči dejansko ali umišljeno krivdo, temveč vprašati, zakaj takšni filmi, zakaj filmi brez sredstev ali s premajhnimi sredstvi. Če je na to že treba računati, zakaj potem na to nihče ne računa, zakaj potem projektov ne ukinejo ali prilagodijo (navadno to storijo šele med realizacijo), zakaj se gredo življenje preko razmer? Sicer pa si razmere krojijo sami. Kajti naj nihče ne reče, da se ne da storiti ničesar. Saj smo Slovenci že stoletja kulturni narod; če pa že to ni zadosten argument, potem je gotovo ta, da je interes filmskih delavcev, da delajo filme. Če pa ni vse tako, potem naj kdo vstane in kakšno reče, naredi paniko, kaj minira ali koga zastrupi, pove, kaj je res in kaj ni, kako naj bi bilo, če ni. Naj pove, kaj za boga sploh hoče.

Če pa se omejimo na to delo in se vseeno osredotočimo na režiserja kot glavo filma, kot iz hribovske prsti ustvarjajočega tvorca novega, kot neke vrste boga filmskega sveta, na tov. F. Štiglica, se mu v prvem zamahu postavlja vprašanje: komu je to delce namenjeno?

Namreč, ali odraslim ali neodraslim, se pravi neumnim, maloumnim ali otročjim, majhnim in, kot pravi cerkev, nedožnim?

Kajti to ta film tudi je. Nedolžen, sterilni, z dogajanjem, ki se odvija med domačim skednjem in pašnikom, ki ga kdaj pa kdaj pretresejo potepuhi, pa potem spet odidejo v gnusni tuji svet, ven iz domačega znanega in varnega. Čeprav podira to varnost izgubljena ovca, čeprav jo podirajo medsebojni spori.



Ne govorim o literaturi, temveč o filmu. Lahko bi se že navadili, da gledamo film in ne le filmano literaturo — ali pa da s tega stališča filme celo delamo. Film je slab. Slab zaradi že omenjene razcepljenosti med umišljeno umetniškostjo in namenjenostjo odraslih, Slovencem kot klenim kmečkim grčam — kar si nekateri še vedno predstavljajo, da smo, da smo včasih bili ali da vsaj iz njih izhajamo. Ta esteticizem je za normalnega slovenskega mladeniča verjetno premalo funkcionalen, da bi ga lahko sintetiziral v filmsko celoto in ne bi ostal le vrinek. Po drugi strani pa je film spet preveč enostaven IN skonstruiran, preveč prozoren v svojem namenu, da bi prepričal Slovence, ki že ima volivno pravico. Sicer pa to gotovo velja tudi za mlajše gledalce. Starejši gledalci po tradicionalnem prepričanju zahtevajo lepoto v njenem sakralnem pomenu. Včasih dobi človek občutek, da si umetnost (in to skoraj izključno slovensko filmsko umetnost) predstavljamo kot zardelo sramežljivo mladenko, sedečo na Triglavu z žuljavimi nogami v bistri Soči in z zasanjanim pogledom, uprtim v dolenske vinograde. Vsi režiserji zadnjih let so svoje filme gradili na tem umišljenem okusu. In tako so ti filmi ostali knjige z usnjenimi hrbtišči na zaprašeni hrastovih policah. V njih se ni dogajalo nič, kar bi imelo kakršnokoli realno zvezo s sedanostjo, temveč vedno le s preteklostjo — z izjemo nekaterih poskusov, ki pa skoraj niso vredni omembe in so bili na ta način tudi sprejeti. Nočem reči, da so bili ti filmi zanič, sploh ne, kateri je bil tudi zelo dober. A vseeno. Tako vsebinsko kot oblikovno niso bili nič novega, nič presenetljivega. Isto velja za PASTIRCE. Ne vem, kaj je to, mogoče to ždi nekje globoko v tej zemlji in tej megli in teh pogledih, toda nikakor ne pridemo od kos in štefanov. In to ne le tematsko.

Štigličev film nekam močno spominja na Duletičeve. Tudi tu je igra le fasadno premikanje obraznih mišic, tudi tu je jezik skoraj enako mrtev, tudi tu je vse narejeno. Lahko se sicer reče, da so nosilci glavnih vlog otroci, deca in da so ti navadno slabi igralci. Tudi če bi bilo to res na splošno ali vsaj v tem primeru, bi bila režiserjeva naloga izžeti iz njih čim več — vendar pa ne s forsiranjem nekaterih uspehov do stopnje, na kateri se sprevržejo v ponavljanje. Otroške šobe in jezni pogledi znajo biti zanimivi, a v filmu jih je vse preveč in preveč so si podobni in preveč podobno prikazani. Morali bi nehati klepati kose in končno kositi. Kajti očitno je, da se PASTIRCI uspešno vključujejo med tiste slovenske filme, ki jih bodo zaradi kulturnega bontona in ponosa hodili gledat Slovenci in verjetno nihče drug. Nočem reči, da mora biti film komercialno uspešen, reči hočem, da mora pritegniti ljudi z okusom kjerkoli, tega pa PASTIRCI najbrž ne bodo zmogli. Lahko da je bil napor hud in velik, da je bilo dela veliko, a rezultat je sila skromen. Pa smo spet tu. Spet govorimo proti in čez, spet se vse ponavlja, spet gre vse po starem. Film izumira — vsaj pri nas.

Prizor iz PASTIRCEV



BEOGRAD

74

# dileme

## o beograjskem festivalu kratkega filma

vasko pregelj

Razmišljanje o trenutnem položaju jugoslovanskega kratkega filma je v luči beograjskega festivala razkrivanje dilem, ki obvladujejo tovrstni film v celoti, a so tolikanj bolj zaznavne, kadar določen način ustvarjanja zaide v ponavljanje že preizkušenih izpovednih oblik. Ni naš namen ocenjevati vsako posamezno delo niti ne bomo vrednostno razporejali filmov v smislu odkrivanja umetniško izpovedne moči ali nemoči, ampak bomo skušali zgolj pregledati nekatere težnje sodobne jugoslovanske filmske misli, kot jo izpričuje 21. festival.

Osnovna spornost ali vprašljivost, ki obvladuje skoraj vsak kratek film, se skriva že v naravi takšnega dela, saj ta zvrst nima kolikor toliko oprijemljive oblike. Le-ta je namreč razpeta med dvema skrajnima, v bistvu različnima težnjama — med golo informacijo in osebnim ali kot navadno imenujemo avtorskim načinom pripovedi. Na straneh te revije smo nekaj podobnega ugotovili že v razmišljanjih ob lanskoletnem festivalu, vendar je treba pripomniti, da so dileme letošnje prireditve še bolj zaostrene, kar se tiče spornosti, ki izvirajo iz narave medija — če vseh tistih zunaj prostora samega ustvarjanja niti ne omenimo.

Ne glede na to, kako uvrstimo določeno delo po tematski zasnovi, je mogoče trditi, da si vrsta avtorjev vseskozi prizadeva ustvariti neposreden stik z gledalcem, pri tem pa pozablja na globlja filmsko estetska območja. Tu seveda ne mislimo na filme z zgolj namenskim ali informativnim značajem, kjer je tradicionalnost že skoraj pravilo, kar seveda ne pomeni, da ta filmska dela ne morejo tvorno sodelovati v procesu odkrivanja novih izraznih možnosti. Kot smo že ugotovili, je poglobljena težnja pri oblikovanju filmskega jezika iskanje neke zunanje, praviloma močno enostavne pripovedi, ki že s samim predmetom prikazovanja nudi zadostne možnosti dožemanja. Predmet prikazovanja je tako v središču pozornosti, ne glede na to, kako ga režiser postavi v obzorje gledalčeve misli. Ker je sam na sebi nosilec določenega mehanizma zgodbe, pripovedi ali samo trenutka, seveda takšen filmsko oblikovni postopek zabriše pravo podobo ustvarjalnih razsežnosti, saj je pomenska vrednost predmeta ključna prvina tako zasnovanega dela. Pomenjanje predmeta-prikazovanja pa je skoraj praviloma oprto na besedno in nevidno sporočilo, kar seveda nikakor ni v skladu z načeli filmske govornice. Tako se znajdemo v domala absurdnem položaju, ko v zvrsti kratkega filma brez literarne plasti preprosto ne moremo vsaj približno dojeti vsebine, kar danes niti v območju boljših celovečernih del ni več sporno. Tako ostajajo izrazna sredstva filmskega jezika povsem zanemarjena, v ospredje pa stopajo sestavine, značilne za televizijski medij. Film se je tako znašel v razkoraku, ki zanj ne pomeni nič drugega, kot odpoved posebnostim nekega umetnostnega področja. Seveda je sedaj potrebno ugotoviti naravo tistih lastnosti, ki izpodbijajo določeno delo iz sveta filmskega jezika. Že način sprejemanja televizijske slike je v primerjavi s filmskim platnom bistveno drugačen. Televizijska slika naj teži k enostavnosti, avtor si mora v tej zvrsti dela prizadevati, da je razmerje med prvina, s katerimi gradi določeno vsebinsko podobo, lapidarno, brez monumentalnih prostorskih ali kompozicijsko natrpanih lastnosti. Pomensko mora slika vseskozi ostajati pri predmetu prikazovanja, ga pojasnjevati in opredeljevati glede na njegovo vsebino, ki je običajno povsem literarne narave v smislu neposredne pripovedi, pa naj gre za uporabo besedne ali slikovne zveze z jasno opredeljeno fabulativno noto. Struktura pripovedi je

načeloma avtentična, soodnosnost in razporeditev različnih členov pa ustvarjata poseben osebni pristop. Težnja k literarnosti torej tu izvira iz omejenih, ali boljše povedano, na posebno raven postavljenih možnosti slike, ki potrebuje več neposredne pomenske sporočilnosti — le-to pa lahko omogoča le beseda v najširšem smislu. Prenos tako zasnovane strukture (v pričujočem razmišljanju je ta možnost zgolj skicirana in bi zahtevala podrobno opredelitev) na filmsko področje je seveda močno sporno, a hkrati navidezno zelo učinkovito. Izpostavljanje neposredne pripovednosti besede doseže stik z gledalcem na zelo enostaven način in če si avtor izbere kolikor toliko šokantno temo, je uspeh zagotovljen. Seveda pa takšnega izdelka ne moremo preverjati s filmskega stališča niti ga ne moremo ocenjevati kot televizijsko delo, saj je običajno njegova literarno pomenska plast močno pomanjkljiva. Kar se tiče vrednot filmskega jezika, je tak postopek napačen, je pa močno prikladen za vzbujanje pozornosti in pridobivanje gledalcev, posebno kadar uporablja režirano resničnost, ki je zelo privlačna, saj izrablja prvine igranega in avtentično dokumentarnega izraza; če se je določeno del ustvarjalcev znašel na razpotju med televizijskim in filmskim izrazom, pa je enako vprašljiv tudi postopek, ki uporablja prijeme dolgometražnega filma, le da je verjetno tu nesporazum manjši, saj ne gre za razloček med dvema medijema, ampak lahko govorimo o razliki načina oblikovanja. Le-te pa se avtorji že kar praviloma ne zavedajo, zato so dosežki verjetno tu najskromnejši. Drastično povedano — ustvarjalci se lotevajo oblikovanja črtice z instrumenti romana.

Razmisliti pa je potrebno tudi o geografskih, spominskih in poučnih prispevkih letošnjega festivala, saj so ti filmi številčno najmočneje zastopani. Tu smo namreč priča načinu obravnave posameznega področja, ki se pogosto vede povsem brezbržno do same teme ali vsebine. Avtorju pogosto zadošča, da si izbere neko aktualno področje iz zgodovine, polpreteklosti ali sedanosti ter okoli takšne, same na sebi še kako pomembne zasnove, razplete filmsko zelo začetniško pripoved ali sporočilo. Ta dela si niti ne prizadevajo, da bi se vsaj obrtno držala nekega vrednostnega načela, tako da je posamezna tema ne le v svoji scenaristično-teoretični zasnovi slabo obdelana, ampak smo pogosto priče prav čudno zastavljenim oblikovno-vizualnim zvezam. Plastična osvetlitev predmeta obravnave, ki je seveda v središču vsake podobne zamisli in je hkrati tudi nujna kot posledica namenskosti, je v tem območju izrazito površno izražena. Tako ne stopa v ospredje tisto, o čemer film govori, ampak le napake te govorice. Gledalec se mora najprej prebiti čez pregrade jecljanja, da bi doumel podobo predmeta, o katerem film pripoveduje. Sreča v nesreči je, da so pogosto to teme splošnega značaja, toliko znane in obdelane, da ne predstavljajo večje uganke niti gledalcu še tako omejenih zmognosti; zato pa tembolj razburjajo domišljijo o naravi avtorjev tistim, ki določeno področje poznajo in bi si želeli vsaj solidnega zapisa, če že ne vzpostavljanja ravnotežja med pomembnostjo vsebine in ustreznostjo filmske uprizoritve.

Seveda pa so bila na festivalu tudi dela, ki so skušala na neki poseben, običajno pravimo avtorski način, zajeti tematski krog prikazane vsebine. Ko smo zapisali avtorski način, nikakor ne mislimo le na filme z izrazito osebno potezo, kjer sta svet obravnave in oblika, s pomočjo katere ustvarjalec govori, tako rekoč poistena — ne, avtorski film ni le podoba nekega v skrajnosti solipsističnega zapisa, ampak je verjetno vsako delo, ne glede na zvrst ali vsebino, ki si prizadeva na osebni način spregovoriti o zadani temi. Tako zastavljenih del je žal zelo malo, saj pogosto zanimivost ali zunanja privlačnost obravnavane vsebine prerašča osebni oblikovni pristop. Filmu, kjer sta vsebina in oblika del sklenjenega kroga avtorjevega pogleda na svet, pa so hkrati tudi vedno v nevarnosti, da zaidejo v manirol. Vendar je mogoče trditi, da se ravno v območju avtorskega filma, kot smo ga na kratko orisali, odpirajo nove razsežnosti umetnostnega izraza te zvrsti, če že ne kar sam obstoj kratkometražnika. Seveda je potrebno spregovoriti tudi o risanem filmu. Ob tej zvrsti lahko zapišemo, da je, ne glede na nihanja izpovedne vrednosti, to najbolj trdna zvrst kratkega filma. Moč tradicije zagrebške šole je nesporna ter ne učinkuje kot ponavljanje, ampak so filmi, ki uporabljajo danes že klasične prvine omenjene usmeritve, le smiselno nadaljevanje. Verjetno ne bi bilo pametno iskati novih možnosti, saj je očitno, da ustvarjalni prostor risane filma znotraj misli, začrtane v okvirih omenjene šole, nikakor ni izpolnjen. Splošno človeška ali pogosto celo filozofska razmišljanja, podprta z moderno likovno uprizoritvijo, nudijo brezštevilne možnosti novih pogledov.

Pričujoči zapis je seveda le splošna ocena nekaterih pojavov breograjske prireditve, in sicer zato, ker bi podrobno pregledovanje posameznih filmov lahko oziroma moralo sprožiti določena vprašanja zunaj prostora filmske umetnosti, kar pa ni in tudi nikoli ni bila naloga piščeve tovrstne izkušnje. Vprašanja umetniške skromnosti, pomanjkanje izvirnosti, pogosto celo prepisovanje — to so problemi, ki v sami osnovi kažejo na neurejena razmerja neke umetnostne zvrsti. Pisanje o ustvarjalnih vrednotah pa takšnih problemov seveda ne more razreševati, zato je edini izhod pregled nad celoto nekaterih gibanj, iz česar izhaja nujna pomanjkljivost, da določena kvalitetna dela niso omenjena, vendar je s tem storjena verjetno manjša napaka, kot pa če bi pisec postavljala kanon ter se spuščal na področja, ki ne sodijo v obzorje umetnostno teoretičnih razmišljanj.

# konec z udarnostjo?

## po 21. festivalu beograjskega kratkega in dokumentarnega filma

miša grčar

Domala isto bi lahko dejali po letošnjem beograjskem festivalu kratkega filma, kot smo dejali lansko leto po puljskem festivalu celovečernega umetniškega filma: zanos, umetniško iskanje, prodornost in tudi nekaj tveganja — vse to je začelo pešati. Jugoslovanska kinematografija, ne tako zelo davno nazaj, je bila ena najbolj zanimivih na svetu. Ne celotna, seveda, marveč posamezni avtorji, v posameznih žanrih, v posameznih kategorijah.

Gotovo je sodil jugoslovanski kratki film med gonilne sile, v avantgardo celotne kinematografije, v mednarodnih arenah se je uveljavil pred celovečernim. In celovečerni je prej opešal — iz znanih in neznanih vzrokov. Zdaj mu sledi še kratki film. Podoba je, vsaj po tem, kar smo lahko gledali eno leto po jubilarnem festivalu (ki je prav gotovo že nakazal stagnacijo in celo padec), se pravi letos, da jugoslovanski kratki film izgublja svojo udarno moč, da se ponavlja, se giblje bolj ali manj v goli informativnosti — kar zadeva njegovo osrednjo usmeritev, dokumentarec — izgublja se iz sodobne problematike, predvsem tiste boleče. Prav ta „boleča problematika“, ki je s svojo angažiranostjo vzbujala pozornost doma in v svetu, hkrati z njo pa tudi svojevrstni estetsko-tehnični vizualni prijemi, je morala prepustiti mesto standardnim filmom, vajenim in banalnim, tehnično neizrazitim in tako smo pač tu, kjer smo, se pravi, na — kar zadeva kakovost — strmi poti navzdol.

Doslej kakovostni avtorji se ponavljajo, ne iščejo več izrazitih tem ali pa so kratkomalo utihnili. In kaj imamo zdaj? Preprosto, nepretenciozno proizvodnjo, ki kljub posameznim primerom in izjemam nikakor ni več družbenokritično angažirana, izgubila je svojo moč v eni svojih najbolj bleščečih kategorij, v dokumentarcu. Seveda, kot rečeno, so tudi tu izjeme — če naštejemo le nekatere: Mića Milošević in njegov boleči pogled na stanovanjsko problematiko v filmu STREHA NAD GLAVO in podobno Petar Ljubojev s filmom STANOVANJSKA PRAVICA RUDARJA SAFERA in lep zaključek Zorana Tadića trilogije v filmu KITE in še kateri. Izjeme, ki potrjujejo pravilo in vlivajo upanje v uspešnejše nadaljevanje.

Podobno je tudi v drugi, nekoč slavni kategoriji animiranih filmov. Tudi na tem področju nič novega, nič vznemirljivega, nič posebno izvirnega. Pač! Novo je to, da se proslavljenemu animiranemu centru v Zagrebu pridružujejo tudi druge proizvodne hiše, enako uspešno ali neuspešno, in pri tem je pomembno za našo ožjo domovino tudi to, da se tudi mi korektno vključujemo v to kategorijo, ki je bila pri nas tako dolgo zanemarjena ali boljše: neaktivna. Pomislili bi, da se v primeru, če ena kategorija kratkega filma odpove, pač proslavi ali vsaj dvigne nad prvo druga. Toda žal ni tako — vsaj pri nas ne, kar zadeva animirani film. Tudi ta solidarno stopa v korak s svojim velikim bratom, dokumentarcem, hlasta in lovi ravnotežje. Prav pri tej oceni pa mu morda delamo krivico iz preprostega razloga, ker smo se preveč navadili na njegove mednarodne uspehe in smo premalo strpni ob njegovem predahu. Toda poskusimo biti tolerantni, privoščimo mu počitek in upajmo na nov zalet.

Pred dvema letoma smo bili priče nenavadnemu vzponu jugoslovanskega kratkega igranega filma. To je bila pri nas vedno kategorija, ki je kakovostno in po količini zaostajala za vsemi drugimi, zato je bil njen vzpon tedaj toliko bolj opazen, čeprav ne moremo govoriti o kakšni posebno izraziti kvantiteti. Kvaliteta pa je bila očitna. Sicer ne moremo reči, da se posamezniki niso tudi že prej ukvarjali z njo; so se, vendar poredkoma in njihovi poskusi so velikokrat mejili na eksperiment — in tako sta se



stapljali dve kategoriji. Pa smo pred dvema letoma opazili posebno usmeritev, ki je avtentični dokument prenašala v rekonstruirano igro. Zanimiv poskus, ki se je posrečil in od katerega je bilo pričakovati razvoj in nadaljnje dimenzije. Pričakovanje se ni uresničilo, letos je bilo takšnih filmov bore malo in če so bili (Golubović, MANIFEST SVOBODE), niso bili ravno posrečeni. Bolj je ugajala klasična usmeritev kratkega filma, se pravi kratka pripoved, bolj ali manj bizarna ali sploh ne, čista in gladka pripoved (Paskaljević, POTOMEĆ). Skratka, od kratkega igranega filma smo pričakovali več, glede na uspešen pohod pred dvoma letoma, vendar nas s svojimi redkimi prispevki ni potisnil tako zelo v razočaranje kot na primer dokumentarni film.

Kategorij je še več, v Beogradu poznajo tudi tako imenovani namenski film, čemur bi morda kod drugod rekli naročeni, reklamni, plačani film. Vendar bi lahko rekli na tem mestu, da je namenski film lahko tudi dokumentarec, ki ima NAMEN opozoriti na družbene nepravilnosti, na pereče probleme, s katerimi se ne srečujemo vsak dan, in jih ne poznamo, so pa življenjskega pomena za posameznika, skupino, družbo. Kakorkoli, beograjski namenski film je tisti, ki navsezadnje dela tudi reklamo, za karkoli in kakorkoli. Od te kategorije nikoli nismo pričakovali česa posebnega in tudi to pot nismo mogli biti razočarani, kljub temu da je tudi ta kategorija prinesla v filmskem svetu izjemne in svojevrstne umetnine. Morda ji nismo dorasli, morda tisti, ki določa NAMEN svojega finansiranega filma, ne dovoli eksperimentov, samosvojih pogledov na temo.

Pa še znanstveno popularni, se pravi tisti film, ki naj bi bil privlačno didaktičen. Ta je vedno zanimiv ali suhoparen, privlačen ali odbijajoč, odnos do njega je pač odvisen od osebnega odnosa gledalca in njegove prvinske zainteresiranosti. Tudi na tem področju nič pretresljivo novega.

Sklepe je težko podati, sklepov ni, ker jih ne sme biti. Naj bo letošnji beograjski festival le vmesna etapa, ki ne sme razoroževati, marveč opozarjati na prihodnost.



# 21. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma

tone rački

Devetnajst jugoslovanskih filmskih hiš je za letošnji festival prijavilo 106 filmov. 67 filmov je uradna žirija uvrstila v tekmovalni program, 37 pa jih je odbrala za informativno projekcijo. Ista žirija je proglasila za najboljšo delo festivala film Dušana Vukotića GUBECZIANA, za najboljša dokumentarna filma OGENJ Stoleta Popova in STREHA NAD GLAVO Mića Miloševića, za najuspešnejši igrani film POTOMEC Gorana Paskaljevića, za najboljšo animacijo film SMER Zorana Jovanovića, za najboljši namenski film LIMANICE Aleksandra Ilića, za najboljši ekonomsko-propagandni film 46. VZPOREDNIK Jožeta Pogačnika. Z nižjimi in specialnimi priznanji je žirija odlikovala še dolgo vrsto filmov in avtorjev. Za najboljšo selekcijo je bila nagrajena proizvodna hiša VIBA FILM iz Ljubljane.

Jugoslovanski kratki film, produkcija brez občinstva — včasih se ga spomni televizija, da bi izpolnila vrzeli, je preživel svoj 21. festival v polprazni dvorani. Festival je v senci FESTA neopazen. Publika ni bila privabljena z zadostno reklamo, Beograjčani so bili komajda obveščeni o njem, odbijale pa so jih visoke cene vstopnic. Organizator gotovo z vstopnino ni pokrival stroškov festivala, niti jih resneje omilil in postavljamo vprašanje, zakaj se festival ne trudi pridobiti občinstva kratkemu filmu, če že ni

dobičkonosna prireditve. Odgovor je preprost: za občinstvo se trudijo le dobičkonosne prireditve. Krog je sklenjen.

Zaradi dejstva, da je večina sredstev, namenjenih proizvodnji kratkih filmov, v finančnem smislu vnaprej izgubljenih, bi bilo pričakovati drugačno orientacijo proizvodnje in distribucije. Kratki film bi moral služiti raziskovanju filmskega medija. Novim, mladim avtorjem za pridobivanje izkušenj, starejšim, izkušenim pa za izpopolnjevanje. Načeloma sicer služi temu namenu, vendar ob pregledu filmov ne dobimo tega vtisa, ker taka orientiranost ni zavestna in načrtna. Filmi so zvečine kompromis med avtorskim izrazom in namenom ugajati vsem. Režiser celovečernih filmov bi moral v kratkem filmu preizkušati nove izrazne možnosti, preden jih vključi v večji projekt; kratki film bi mu moral nuditi možnost, da izrazi svoje videnje filmskega medija, svoj odnos do družbe in življenja na način in skozi vsebine, ki si jih v večjem projektu ne more privoščiti zaradi vezanosti na finančno tveganje. Glede na to, da so edina publika, ki ima pregled nad proizvodnjo kratkih filmov, povsod isti festivalski ljudje, filmski delavci, publicisti teoretiki, bi festivali morali namenoma služiti njim za izmenjavanje idej, za pregled razvoja filmskega izražanja in estetike filma.

Kakšen je odnos producentov in režiserjev do filma, se najlepše vidi pri namenskem in propagandnem filmu. To so edini filmi, ki jim je zajamčena publika, hkrati pa najmanj inventivni, posneti rutinsko, brez duhovitosti in koncepta, zgolj zaslužkarsko. Treba je izvzeti skrbno narejene filme MALA ČUDA VELIKE PRIRODE V REŽIJI Branka Marjanovića. Vezanost in zahteve naročnika nista izgovor (tudi poslikava Sikstinske kapele v Rimu je bila naročena in v propagandne namene – to samo za primer, ker ljudje radi dajejo klasično umetnost za zgled). Za tako stanje je kriva le neangažiranost producentov in avtorjev ter njihov odnos do dela: eno delajo za denar, drugo za umetnost. Sami se pritožujejo, da nimajo prvega, gledalci pa so prikrajšani za drugo. Ne zavedajo se, da lahko skozi namenske filme delajo reklamo tudi sebi, predvsem pa filmu, tako filmsko podjetje kot režiserji. Namenskih filmov se avtorji sramujejo. Ne zavedajo se, da ravno preko teh filmov najlaže oblikujejo okus publike, ti filmi vplivajo tudi na filmsko kulturo. Avtorji bi se morali čutiti dolžne, da dajo družbi v vsakem svojem delu najboljše. Želijo pa v najboljšem primeru narediti le boljši film kot kolega. Za to je kriv tudi čas top-pop lestvic. Te lestvice delajo kulturi prav medvedjo uslugo. Na prvi pogled kreativnost pospešujejo, v resnici pa jo z določanjem „najboljših“ zavirajo, ker postavljajo v drugo vrsto, iz interesa vse, ki niso prvi.

O filmu GUBECZIANA (grand prix festivala) si ne upam reči nič. Slišal in prebral sem o njem veliko hvale, po trikratnem gledanju pa nisem mogel odkriti v njem nič izrednega. Pripoveduje zgodbo Matije Gubca in kmečkih uporov skozi posnetke slik in kipov naivcev, ki so v velikem številu obdelali to temo za posebno razstavo. Ne vem, ali je dobil nagrado Vukotić ali Matija Gubec, naivci ali film. Mogoče ga odlikuje to, da se ne meni za meje žanra (dokumentarni). Uporablja animirane prizore, filmske trike, ozvočja oljnate slike s pasjim laježem in podobnimi zvoki. Sicer pa tak mejni žanr ni bil na tem festivalu nič enkratnega. Odlični film NIKOM NIKOM NIŠTA Stjepana Zaninovića deluje povsem dokumentarno, pa je igran. Dokumentarni film 46. VZPOREDNIK je bil nagrajen kot ekonomsko-propagandni, dokumentarec BRANČ Janeta Kavčiča je videti povsem igran, mogoče zaradi dialogov. Mimogrede, to je bil najboljši film v informativnem programu, bilo pa je veliko slabših v konkurenci. Tudi ogabni animirani film FARSA Zlatka Boureka nima niti enega filmsko animiranega prizora, le posnete ročne lutke.

Letošnji festival je bil brez presenečenj, tako v dobrem kot v slabem pomenu. Ni bilo nobenih novosti v izrazu. Mogoče edino v fragmentih animiranega filma NORA LADJA Zorana Jovanovića, ki pa je bil kot celota povsem nečitljiv in nedodelan.

Avtorji so se lotevali neizrazitih snovi, obravnavali pa so jih zvečine premalo angažirano. Prevladovale so sodobne teme, vendar je bila družbena angažiranost in kritičnost povsem v ozadju. Le dva filma sta zavzela kritično stališče, oba obravnavata problem otrok naših delavcev v tujini. BREME Gorana Paskaljevića prikazuje otroke, ki so ostali doma in sami vodijo kmetijo, TUJEC Rudolfa Sremca pa otroke naših delavcev v Nemčiji, ki ne razumejo materinščine. Zelo kritično in prepričljivo je obravnavano stanovanjsko vprašanje v filmu STREHA NAD GAVO, vendar se zdi jalovo in zapozneno opozarjati na problem, za rešitev katerega pravkar teče široka družbena akcija. V nekaj filmih, posebno iz proizvodnje novosadske Neoplante, je bilo slutiti novo obliko družbene angažiranosti. Tema je delavec, neposredni proizvajalec in samoupravljanje. Eden teh filmov, GROMKI DELAVSKI KORAKI Branka Miloševića, je dal tej temi poudarek in izražal željo, naj bi jo tudi v prihodnje obravnavali. Letošnji filmi niso bili prepričljivi. Delavca so prikazovali sredi monumentalnih tovarniških konstrukcij kot velikana iz bajke. Sekvence z intervjuji so bile izbrane tako, da so izražale globoko razredno zavest in družbeno angažiranost delavcev. Spremní tekst je bil vedno privzdignjen, patetičen. V filmskem, pa tudi idejnem pogledu so ti filmi vračanje na prehojeno pot. Izražajo le, da so avtorji narobe razumeli smernice ZK, naj bi bila umetnost bolj družbeno angažirana in neposrednejše

služila razvoju družbe. Izvzeti je treba prvonagrajeni dokumentarec OGENJ, ki je s skrbno izbranimi sredstvi, skoncentriranim dogajanjem in mojstrsko režijo publiki izvalil iskren aplavz.

Tematika NOB je bila obravnavana šablonsko. Če je bilo v sliki in montaži kaj poezije, jo je uničil patetičen tekst, če se je tudi tekst trudil razbiti ustaljene okvire, ga je obvezno uničil spiker, ki ga je bral privzdignjeno, govorniško, kot bi si prizadeval od tisočglave množice izvabiti skandiranje. Nekoliko se je odlikoval film ZAVNOH Lordana Zafranovića, pa tudi PESEM PADLEGA PARTIZANA Milana Ljubića, če bi se otrešla nepotrebne patetike v tekstu. Zvok dela našim filmarjem resne preglavice, nekajkrat smo slišali Beethovnovno 5. simfonijo in podobne melodije. Kaže, da zabloda: dobra glasba — dober film, ni lastna samo kino amaterjem.

Dokler ne bomo začeli enakovredno in z enako pozornostjo negovati vseh žanrov, ne bomo imeli kinematografije. Ugotovili smo že, da je zapostavljen namenski in propagandni film, filmov za otroke in mladino pa sploh ni bilo, vsaj ne na festivalu. Če si že družba kot celota ne prizadeva izkoriščati film za vzgojo naraščaja, bi morala biti vsaj kinematografija zainteresirana za vzgojo gledalca. Kratki film, kopiran na 16 mm trak, je idealno sredstvo za filmsko vzgojo, ki opotekaje se pa vztrajno prodira v šolo. Z dobrimi domačimi filmi za otroke bi pridobivali gledalca domačemu filmu kot celoti. Trenutno stanje kaže, da smo krepko kratkovidni.

**Še en prizor iz odličnega slovenskega dokumentarnega filma  
LEPO JE ŽIVET NA DEŽELI**



PORTOROŽ  
74

# deveti televizijski festival portorož '74

denis poniž

Letošnji festival JTV, deveti po vrsti, po svoji formalni organiziranosti ni doživel nobene spremembe. Vsaki televizijski hiši je bil dodeljen poseben dan, v okviru katerega je vsaka predstavila „svoj“ program. Tako kot vsa leta doslej smo lahko videli pisan splet oddaj, od zabavnih, baletnih in otroških do poljudnih, aktualnih in neposrednih prenosov. Podelili so vrsto nagrad, videli smo lahko še vsakodnevno (popoldansko) komercialno sekcijo, bilo je nekaj srečanj, posvetov, sprejemov. In to je vse. Seveda lahko poslednji stavek zveni kot odkrit in neposreden očitek letošnemu prizadevanju nacionalne televizijske mreže. Toda bodi kakorkoli: festival v takšni obliki, v kakršni je bil predstavljen tudi letos, ne more zadovoljiti ali razveseliti prav nikogar — ne ustvarjalcev, še manj pa gledalcev, ki jim je namenjen.

Naše razmišljanje bomo usmerili k problemu, ki se je v takšni odkriti problematični festivalski podobi ponudil kar sam od sebe. Ni namreč mogoče trditi, da imamo slab program ali da je ta program slabši kot katerikoli drugi evropski. Je na istem nivoju, saj se izmenjava oddaj vsak dan bolj povečuje (ne smemo tudi pozabiti na gostovanje nacionalnih TV na ljubljanski TV), v aktualnosti prikazovanja evropskih „uspešnic“ s področja TV nadaljevanj pa smo na samem vrhu. Problem je skrit drugje. Televizija po svoji naravi ni bila „narejena“ za to, da bo svojo vlogo usmerjala v golo posredništvo, da nas bo zasipala s konzerviranimi proizvodi včasih hudo sumljive kvalitete. Kaj se dogaja in v čem je to dogajanje potrdil tudi minuli portoroški festival? Dogaja se, preprosto in shematizirano povedano, nekakšna hermetizacija TV sporeda. Oddaje nastajajo predvsem in zgolj v studiih, nastajajo kot unificirani izdelki z daljšo, trajnejšo vrednostjo. Vse lepo in prav. Toda „čar“ ali če hočete „slast“ televizijskega sprejema je predvsem v tem, da me sedajle, ta trenutek, neposredno postavi v sredo dogajanja, me naredi za udeleženca, očividca, v posebni konstelaciji tudi za „sokrivca“. Moje doživljanje je narejeno po meri dogajanja, ki ga sprejemam preko zaslona, čutim neposrednost, nepotvorjenost, grozljivost prikazane avtentičnosti. Takšno dogajanje je že samo po sebi „dramatično“, treba ga je samo še pravilno, pa čeprav rutinsko in klišejsko, režirati in končni učinek ne more biti nič drugega kot občutek neposredne, dramatične, vznemirljive prisotnosti.

Ljubljanska TV nam je predstavila dve oddaji, ki bi bili lahko posneti na ta neposredni način: MI MED SEBOJ — Z DELAVCI MEBLA in epizodo iz nadaljevanke VEST IN PLOČEVINA z naslovom DIVJI LOV. Toda obe oddaji sta zgrešili namen, vsaka seveda na svoj poseben način. Oddaja MI MED SEBOJ je bila posneta kot neposredna, živo dramatična oddaja, tudi njena aktualna družbeno-politična vsebina ne more biti drugačna, toda ustvarjalci so zagrešili neodpustljivo napako, da so oddajo v studiju premontirali, skrajšali, skratka „predelali“ ali, še bolje, opremili tako, da se je izgubil

avtentični ritem z vsemi atributi, o katerih je že bil govor. Oddaja je učinkovala igrano, prav tako kot beograjska oddaja OPORTUNISTI. Seveda je tu element igranosti, urejenosti povsem odveč, na prvem mestu bi moral ostati sočasni, posredniški in vključevalski princip medija.

O seriji VEST IN PLOČEVINA smo prebrali že mnogo. Tudi tu je vprašanje o dramatičnosti prikazanega na dlani: pobegi voznikov, ki pustijo svoje žrtve v krvi, je hvaležna in zelo uporabna tema. Kaj smo videli? Vrsto bolj ali manj posrečenih divjih voženj, mnogo slabih dialogov, mnogo posnetkov „velikomestne“ Ljubljane in le malo, prav malo avtentičnosti. Pisec teh vrstic bi mnogo raje videl eno samo avtentično iskanje storilca (na način, kot je zgrajena nemško-avstrijsko-švicarska oddaja XY UNGELOST – XY NEREŠENO) kot pa teh sedem polomijad, od katerih je bila tekmovalna (DIVJI LOV) še celo največja. Vse tisto, kar so avtorji skušali vnesti v oddajo po zakonih dramaturgije, je zvenelo posrečeno, okorno, celo šaljivo. Avtor Vitomil Zupan je v nekem intervjuju za Stop izjavil, da je primere za svoje zgodbe dobil na različne načine, naključno. To se pozna v oddaji, ki nikakor ne zveni avtentično, ampak prisiljeno, igralsko nedodelano, včasih pa celo (kar je huje) diletantsko, ali pa so bili v njej predstavniki UJV prikazani kot nekakšni dekadentni detektivi, ki se samo vozijo okoli in se galantno pogovarjajo ob čaju in keksih s postarnimi gospemi.

To, kar smo povedali ob dveh ljubljanskih oddajah, je obvladovalo ves tekmovalni program. Dilema: TV „iz konzerve“ ali neposredna, družbeno in aktualno prožna in kritična, avtentično-neposredna in povsod prisotna TV, se je zaostila. Seveda na tem mestu ni mogoče dajati niti približnih „receptov“, kako naj se program osvobodi svojega „konzerviranega“ balasta. Piscu teh vrstic je tudi jasno, da sam razvoj tehnične baze zahteva vedno več dela v študiju. Toda to delo naj bo opravljeno s poznavanjem TV estetike in možnosti, ki jo nudi sam medij, medij naj se prikrije in naj učinkuje s svojo prikritostjo – tehnično perfektnostjo. V praksi to pomeni, da mora biti na terenu posneti material obdelan z največjo možno spretnostjo in s poznavanjem zakonov, ki jih predpisuje medij. Vsaka površnost in vsaka improvizacija, ki zna biti v gledališču ali še celo na filmu prisrčna in obetajoča, se v televizijski oddaji pokaže v vsej svoji navzočnosti, učinek pa je največkrat pošastno porazen, saj beda nadomesti blišč. Če je nacionalni program zmožen producirati vrhunske oddaje, ki po svoji naravi niso strogo vezane na TV medij, je smiselno in umestno, da od njega pričakujemo tudi to, da bo poskušal realizirati tudi „televizijske“ oddaje na takšen način, da bomo lahko govorili o vrhunski samorealizaciji TV medija. Do takrat pa bo televizija pojmovana kot nekakšen majhen hišni kino in vsi očitki, ki bodo leteli na ta domači kino, bodo upravičeni, še več, bodo potrebni in koristni. Ne smemo pozabiti, da se z vsakim na novo kupljenim sprejemnikom množica nezadovoljnih (ali vsaj bolj kritičnih) gledalcev poveča vsaj za dva ali tri člane.

#### „JOSIPINA“ TV drama – TV Ljubljana



# neobvezna premišljevanja o TV programu

**lola djukić**

Tovarišice in tovariši, vem, da pričujoča glasna razmišljanja o TV programu, čeprav bodo izrečena na tako odličnem zboru ustvarjalcev, pravzaprav predstavljajo donkihotski boj z mlino na veter. Kajti mi, ki se ukvarjamo z umetnostjo in režijo na Televiziji in nam je to življenjski poklic, nimamo praktično nikakršnega vpliva pri ustvarjanju osnovnih programskih koncepcij naše Televizije. Zakaj je tako, in ali je to dobro ali slabo, ob tej priložnosti ne bo predmet mojih razmišljanj, saj je pravzaprav tudi povsem nepomembno, kaj jaz o vsem tem mislim. Končno nam ne bo pričujoče premišljevanje prav nič novo in nenavadno, saj tako rekoč vsak dan in prenekaterikrat zelo strastno razpravljamo o vprašanih in problemih najsi bo svetovne ali naše politike, športa ali kulture, razpravljamo in polemiziramo, iščemo nekakšne resnice, čeprav vemo, da se zavoljo naših razgovorov ne bo prav nič spremenilo, prav nič popravilo ali pokvarilo, saj so tokovi dogajanj zunaj naših vplivanj.

Zadnje čase je mnogo slišati, zlasti v neuradnih krogih, o krizi Televizije. Nekateri jo zaznavajo v vse manjšem gledanju programa, drugi v stagnaciji naročnine, stara generacija TV delavcev odkriva vzroke krize v prilivu mladih, ki skačejo v program, ne da bi obvladali tehnologijo, mladi pa zatrjujejo, da so kalupi „starcev“ krivi za vse. Če naj verjamemo filozofskim sentencam, imajo vsi prav, toda, nikogaršnja resnica ni več resnica. In vendar, s filozofijo ali brez nje, kriza je tukaj!

Je večplastna in najbrž bi rabili veliko časa, če bi jo hoteli natančno analizirati in ugotoviti vzroke zanje. Zase menim, da nimam niti tolikšnega uma niti tolikšne strokovnosti; samo kot človek, ki ima več časa in se zato neobvezno ukvarja tudi s premišljevanjem, bom povedal svoje videnje, ki ga boste vi dopolnjevali, izpodbijali ali podpirali, in, seveda, — vse bo spet lepo in prav kot do zdaj.

Poglejmo, kje smo hodili in do kod smo prišli v teh petnajstih letih.

V prvem hipu smo očarali neuke in nedolžne gledalce s tehničnim čudežem, ki jim je obetal, da jim bo prinesel vse življenje sveta, vse dogodke in blaženosti v dolgočasje njihovega doma. Takrat še ni bilo pomembno, kaj se prikazuje in kako — vse je bilo čudovito že zavoljo tega, ker je možno in ker obstaja. In kot so nekdaj žreci pojasnjevali nastanek sveta z božjim pomislekom, ki je najprej oddvojil svetlobo od teme, pa ustvaril vodovja in ribice in ptičice nebeške, vse do človekovega razuma, tako smo tudi mi razglašali kanone, da je Televizija tako kino v hiši, kot gledališče in naša vsakdanja zabava in učenje in končno — bistvo življenja v obliki informacij in TV dnevnikov. Tako je neznanje ustvarilo boga, bog je ustvaril svet in človeka, človek Televizijo, mi pa smo ustvarili program po svoji podobi, po svojem znanju, po svoji pameti in nedotakljivi veri odgovornih za program, kajti samo oni vedo, kaj je to.

A kaj je to?

Poskusimo za hip pozabiti na vse tegobe, s katerimi se dan na dan ubadamo, poskusimo se poistovetiti z nedolžnimi gledalci, poskusimo biti navadni državljani v copatah, ki buljijo v ekran, ne da bi vedeli „kaj in kako“, ampak samo sprejemajo „to in tako“!

V svoji sobi imamo tako rekoč vse: izobraževanje, informacije, umetnost, šport, zabavo. Vedno se ve, kaj je kdaj, razen drobnih zakasnitev ali tehničnih motenj, pa — izvolite, kar vam je drago!

TV izobraževanje se je, pravijo, prilagodilo šolskim programom, znanosti in izobraževanju odraslih. Vzgojna vloga Televizije je ne samo nedvomna, marveč po vsej verjetnosti tudi največja vrednota. Kajti Televizija je gledalcem velikih urbanih in razvitih središč bolj zabava in informacija, zato pa je ljudem na vasi, v majhnih mestih in tistim, ki živijo čisto na samem, skoraj edino sredstvo, s pomočjo katerega jim je dano nekaj zvedeti, zlasti na področju kulture.



Ker trenutno govorim kot navaden gledalec v copatah in imam zategadelj pravico izbirati, naj priznam, da ne spremljam šolskega programa in programa za otroke, ker sem že zdavnaj odrasel, vsaj fizično, pa tudi za novo šolanje sem že prepozen. Toda spremljam oddaje za osnovno izobraževanje odraslih in prenekaterikrat opazim ogromen napor, na tem – kakor bi se moderno izrazili, planu! Na primer, v akciji za pismenost „30 črk“ sem videl mnoge pomembne osebnosti iz političnega in kulturnega življenja, kako pripravno črkujejo abecedo „a . . . b . . . c . . . d . . .“, da bi nepismenemu gledalcu dokazali, kako so prav zato, ker poznajo čarobne glasove in znamenja, postali to, kar so. Videl sem tako igralce, kot pevce, pa pisatelje in prodajalce, toda prebral sem neke tudi trditev, da zaradi Televizije oz. te oddaje še nihče ni postal pismen. Jaz, ki sem se učil tudi gotico, s pripravljenostjo črkujem že zdavnaj znano cirilico, uživam v našem kolektivnem nacionalnem naporu, da bi se nepismeni otresli teme, v kateri tavajo, toda le-ti, kaže, ignorirajo in še naprej ostajajo nepismeni in slepi pri očeh, to je pri Televiziji. Morda je nesporazum v tem: za koga in kako pripravljati oddaje in kaj od njih pričakovati. Nemara bi bilo treba vprašati tudi gledalce, katerim je oddaja namenjena? Ali pa je morebiti kar dovolj zaupati odgovornim osebnostim, ki že po funkciji vedno vedo tisto, kar bi bilo treba, da vedo.

Ali pa tiči nesporazum v temle: tiskano javno mnenje je polno hvale za ta program in prizadevanja v tej smeri, toda v pogovorih s strokovnjaki, ki se v vsakdanjem življenju ubadajo s podobnimi vprašanji, sem opazil, da imajo nešteto bistvenih pripomb v zvezi s koncepcijo in namenom teh oddaj. Kot je rekel Hamlet: „Biti, ne biti: to je tu vprašanje?!“ To, kar se imenuje umetniški, ali igrani in zabavno-rekreativni program, je glavni adut Televizije, če ne upošteevamo informativnega programa, ki je zmeraj nekaj posebnega.

V tako imenovani umetnosti in zabavi imamo vse, že leta in leta: kot po zdravniškem receptu vemo, kdaj bomo pogoltnili hišni kinematograf, kdaj bomo sprostili zaradi dela izčrpane živce ob lahki in narodni glasbici, kdaj se bomo zbrali ob komornih sestavih, kdaj si bomo s smehom na ustnicah popravili zdravje in kdaj bomo taisto zdravje načeli s kviz-razburjenji. Vse je lepo načrtano in splanirano, klišeji so tukaj že petnajst let in nobene potrebe ni, da bi kaj menjali ali pa se jezili. Res je sicer, da se menjajo vsebine, razen, kadar se neskonč nokrat pojavljajo filmi ali oddaje „zaradi odločnih zahtev gledalcev“; „adekvatne“ napore je opaziti tudi pri iskanju novih tekstov, pri iskanju novih prijemov in novih realizacij – toda sheme in koncepcije ostajajo iste! Kadar pljuskaajo anarho-liberalistični valovi, se da prešvercati vse polno malomeščanskih serij, ko pa se spametujemo, se spomnimo, da je Valter branil Sarajevo in napravimo tudi ravnotežje romunskim in madžarskim predstavitvam. Toda terapevtski pomen sheme ostaja vedno isti!

Ker vsebuje vsako delo poleg vsebine tudi obliko, ki je, kot trdi estetika, nerazdvojno povezana z vsebino, smo tudi mi kot režiserji storili vse, da bi obogatili TV medij. Z zoomi smo polnili kadre v zabavnih oddajah, vse dokler navdušeni gledalci niso dobili morske bolezni, izmišljali smo si kontra-plane in dekompozicijske kadre, v katerih je na praznem ekranu neke daleč v kotu kukala glavica ubogega izvajalca, s king-kamerami in triki smo delali majhne in velike ljudi, ko pa nam je čarobna TV barva naklonila še cromache, so začeli pevci letati, glave, ki so plule po reki, ali pa so ležale odsekane na krožniku, so začele prepevati, in še mnogo mnogo čudovito-nemogočih stvari. In vse se je nagibalo k perfekciji! Pevci so pedantno odpirali usta na play-back, godci so godli na play-back, vse se je snemalo, čistilo in fiksiralo, vse je postajalo biblioteka, kinoteka, diskoteka, vse je nastajalo včeraj, nič danes, vse je zapis, in nič – avtentični doživljaj prisostvovanja življenju in ustvarjanju, vse je postalo vnaprej načrtana shema in ne – Televizija!

Vsak, ki je dovolj pameten in zloben, bo pokazal s prstom name in zakričal: „Aha, tale je zoper red, premišljeno ustvarjanje, tale misli, da je Televizija samo nekakšna kaotična improvizacija!“

Toda ne smem pozabiti informativnega programa; le-ta zavzema zavoljo izjemnega pomena in zavoljo aktualnosti Televizije, kar je osnovna preokupacija mojih premišljevanj – posebno mesto.

Res je, imamo informativni program. Vsak dan nam postreže z informacijami, ki so vezane na ta dan, tudi to je res. Je odsev vseh družbeno-političnih dogajanj pri nas in v svetu, tako kot tisk, vendar z ogromno prednostjo živih podob. To pa že ni več povsem res.

Dovoljujem si izjaviti, da je naš informativni program, to se pravi edini aktualni program medija, ki ga popularno imenujemo tudi „okno v svet“, skoraj izključno protokolarni program.

Ne da bi imel kaj zoper, saj sem kot gledalec in kot jaz osebno zelo zainteresiran za vse protokolarne in politične dogodke v svetu, še posebej pa pri nas. Toda, mar je poročilo z vseh mogočih sestankov in konferenc, kjer se mnogokrat ponavljajo iste reči skozi usta različnih diskutantov, mar je nekoliko informacij, prej o neuspehih, zdaj pa o uspehih gospodarskih organizacij, vse, o čemer naj bi bili informirani?

Oglejmo si tisk, ki razpolaga z dolgoletnimi izkušnjami o željah in potrebah bralcev. Ima prvo, pa drugo in šestnajsto stran, prinaša najpomembnejše vesti in sodno kroniko in kulturno rubriko in modo . . .

Nikarte mi reči: „To pokrivajo druge oddaje v TV programu!“ Katere „druge“, ko pa so po shemi, razporedu in planu proizvodnje skoraj vse neaktualne? !

Koliko Televizija izkorišča svoje možnosti, da je na kraju dogodka tisti hip in da gledalec spremlja in doživlja dogodek tisti hip?

Evo, tukaj se začenejo moja premišljevanja o krizi Televizije. Lahko govorimo tudi o krizi posameznih zvrsti, o krizi ustvarjalnosti, o krizi sredstev, o krizi tem, o krizi . . . o katerikoli krizi! Vsi ti problemi so povezani tudi z objektivnimi težavami. Toda prava kriza je subjektivne narave, to je, vsaj po mojem mišljenju — kriza programske koncepcije!

Nisem toliko nespameten, da bi mislil, kako je zdaj treba vse postaviti na glavo in da je mogoče oblikovati program brez načrtov, priprav, studioznega dela pri scenarijih in projektih. Vse to je neobhodno potrebno, kajti vse to tudi je Televizija: tako shema, kot hišni kinematograf, tako glasba s play-backom kot Detelček.

Toda ne zgolj to!

Kajti Televizija je predvsem naš pogled v daljavo, pogled, ki prebija steno naše tople sobe in poskuša zvedeti, kaj se v tem trenutku dogaja pri nas in v svetu.

V oddaji „Krog“ smo gledali posnetek iz Japonske, ko so TV kamere spremljale boj med policijo in nekakšnimi anarhisti. Takrat je bila na Japonskem to Televizija, pri nas, zdaj, pa je bila samo nezanimiva kronika.

Poznam veliko ljudi, ki so vstali ob treh zjutraj, da bi gledali boksarski dvoboj iz New Yorka. Popoldne so objavili rezultat dvoboja in ponovili posnetek. To je bila navadna ilustracija. Kot nogometna tekma, ki jo posamejno in pozneje predvajajo, namesto, da bi jo prenašali direktno!

Zame se je kriza Televizije pojavila tisti hip, ko smo zaradi potrebe po zanesljivosti in perfekciji, ali pa zaradi konformizma, prenehali misliti na neposrednost in aktualnost in vse podredili nenadkriljivosti in zanesljivosti shem.

Toda, mar se lahko — dovolite mi vprašanje — vse življenje in vsa dogajanja predvidijo in planirajo že leto naprej?

Resnica je: so programi trajnih umetniških vrednot, ki živijo zunaj časa, so ciklusi za izobraževanje, ki imajo dolgoročne cilje, so potopisi, dokumenti, filmi, show-programi itd., ki se lahko in se tudi morajo načrtovati in fiksirati v shemah in ustaljenih programih. Kajti publiki je všeč tudi stalno ogrodje, da se lahko odloči za dneve in zvrsti. Toda med tem in v okviru tega mora Televizija spremljati — in sicer neposredno in direktno — življenje, ki utripa okoli nas.

Kako gledam jaz na to, kot gledalec in kot TV delavec?

V okviru shematskih, skupnih ali posebnih TV programov, v sklopu oddaj, ki nam zagotavljajo zanesljivost in ustaljenost naših navad, bi morali pustiti tudi svobodne termine, bel, v shemah neizpopolnjen čas, kjer bi lahko bili na sporedu direktni prenosi kulturnih, umetniških, pa športnih in družbenih dogodkov, in še oddaje, nemara sicer posnete, toda oddaje, ki obravnavajo neposredne, aktualne teme.

Ne dvomite v to, da presneto dobro vem, kako je to težko in kakšne organizacijske in kadrovske spremembe bi zahtevala samo ena ura planiranega programa na teden. Saj sem leta delal humoristične serije, ki so bile zadnji hip narejene zato, da so bile aktualne; za tak način dela sem moral imeti neštete prednosti v planiranju. Toda kaj se gledalcev to tiče? Oni zahtevajo svoje „Okno v svet“, če že je Televizija.

Poskušajmo si kot gledalci zamisliti TV program, ki bi imel vsak dan določen čas za nedoločeno oddajo, za oddajo neposrednega stika z življenjem.

Na primer: v Beogradu so pred kratkim gorele barake, v katerih je živelo trideset družin. Govorili so, da so stanovalci še pred požarom odnesli svoje reči iz barak, sumijo, da je bil požar podtaknjen, saj bi morali vsi stanovalci po požaru dobiti stanovanja. Ali bi vas bolj zanimal neposreden prenos s tistega prostora, razgovori z ljudmi, z gasilci, z občinsko inšpekcijo itd., kot pa kratka vest, objavljena v okviru „vremenske napovedi“?

Morda pa bi vas zanimala otvoritev krasne palače „Beogradjanka“ z največjo blagovnico na Balkanu, pa mogoče še z možnostjo, da dobite telefon in da zahtevate od reporterja Televizije, naj vas obvesti o tem in tem, kar vas pač zanima. Ali pa trenutek z branjevci in kupci na trgu, v današnjih časih nestabilnih cen? Če imate radi nogomet, bi si mogoče želeli biti dan pred važno tekmo na treningu skupaj s svojimi ljubljenci, da bi videli, kaj delajo, kakšne naloge imajo, kakšno taktiko pripravljajo in kaj mislijo navijači, ki se potikajo okoli stadiona in čakajo na svoje ljubljence? !

Da ne govorim o premierah, razstavah, velikih sodnih procesih itd., itd . . . Vse je lahko in mora biti tema Televizije.

Če hočemo družbo ljudi, ki sami odločajo, jih moramo o vsem informirati. In to ne samo prek uradnih stališč, ampak tudi z možnostjo, da vidijo, da polemizirajo in da se opredeljujejo. Ni namreč

isto filma vest s sestanki v neki tovarni, kjer novinar izbere odgovore, ki ilustrirajo njegovo tezo, ali pa direktna vključitev v diskusijo, ki je prepletena z različnimi mišljenji in stališči.

Zdaj mi pa mirno recite: „Ne sanjaj! Postavili ti bomo tri vprašanja: Zakaj ravno tako, kdo bo tako delal in kako naj se tako dela? “

Na vprašanje: „Zakaj takšna Televizija? “ sem že poskušal odgovoriti kot gledalec pred svojim okenčkom v svet.

Nikoli se ne bom uklonil zahtevi, da bi napisal serijo za tekoče ali drugo za naslednje leto. Kaj bodo govorili moji ljudje, kakšne skrbi jih bodo trle, kaj jih bo smešilo? Če bi lani pisal za letošnje leto — kako naj bi vedel, kakšne dileme, kakšna razburjanja bo prineslo nastajanje osnovnih organizacij združenega dela, delegatskega sistema, antiinflacijskega programa in vse tisto, kar izpolnjuje naše vsakdanje življenje.

Vsaj v lastnem ustvarjanju pojmem svoja dela kot efemerna, kot trenutni odsev nekega trenutka. Celo prepričan sem, da to Televizija tudi je in da dela trajnih vrednot nastajajo v drugih medijih ali pa vsak v sistemu drugih medijev in da jih Televizija samo prenaša.

Neštetokrat mi pravijo: „Zakaj ne ponovite Pokornega državljana? !“

To bi bilo, prepričan sem, strahotno. Kajti serija ni več ista! Lahko bi jo sicer gledali, ampak samo kot spomin na čase, ki so že mimo, spomin na tisto, čemur smo se včasih smejali, ne mogli pa bi jo gledati kot tipičen televizijski izdelek.

Pisci preteklosti in pisci o preteklosti bodo vedno imeli prostor na Televiziji, kot umetnost in kot podoba nekega časa, toda sodobni pisci morajo imeti za Televizijo občutljivost za trenutek, morajo občutljivi ob dejstvu, da delajo samo za ta trenutek!

To je zame Televizija! Ostalo je hišni kinematograf, hišno gledališče ali nekaj podobnega.

Vaše drugo vprašanje je: „Komu bi uspelo tako delati? “ To je seveda kadrovsko vprašanje, jaz pa nisem niti kadrovik niti zdravnik, ki bi določil diagnozo, zdaj pa naj bi pisal recepte. Toda, kadar nisem imel drugega dela, sem premišljal tudi o tem.

Ob vsesplošni inflaciji v svetu smo priče tudi inflacije v naših TV poklicih. Medtem ko smo se mi, davno nekoč, vsaj leto dni pripravljali za svoj nov poklic, vstopajo zdaj nešteti novi, prihajajo in odhajajo, ne da bi se spoznali z osnovnim tehničnim procesom. Poznam režiserje, ki režirajo TV drame, pa še nikoli poprej niso videli niti monitorja, niti ne vedo, da je treba mizansceno tudi razkadirati; poznam režiserja, ki je dobil filmano oddajo, pa je zahteval, naj mu pokažejo filmski trak, kajti tudi traku še nikoli ni videl, poznam novinarje, ki šušljajo, jecljajo, dodajajo ali odvezemajo po cele zloge, ne znajo izgovoriti tuje besede, ali ne poslušajo sogovornikov in zato ne vedo, kaj bi jih vprašali. Poznam urednike . . . pravzaprav, saj je vseeno — urednikov ne poznam.

Jasno je, da je s takšnimi kadri težko delati celo pričujoči krizni program.

A naj povem, kako si jaz zamišljam to in takšno Televizijo.

Poleg dosedanjih redakcij bi bilo treba organizirati še skupino reporterjev — novinarjev, ki bi mislili in delali samo za direktne, kontaktne programe. Iskali bi teme, predlagali, prenašali . . . Skupina režiserjev in sodelavcev naj bi se specializirala samo za to vrsto programa.

Nato pa . . . in tukaj se približamo tretjemu vprašanju . . . poleg ogromnih gibljivih studiov, ki jih imenujemo reportažni avtomobili, bi bilo treba kupiti še majhno mobilno vozilo z eno ali dvema kamerama. Če želite še ekonomske podatke, naj vam povem, da bi se sredstva za to skupino lahko planirala po urah njihovega programa, tako kot je to v navadi za druge oddaje. Lahko pa bi mislili tudi na rezervni sklad.

Moje najavljeno pogovarjanje se je spremenilo v neskončen monolog. Toda sedaj se v resnici približujem koncu.

V krizi TV programa sem videl rešitev v drugem kanalu. Mislil sem, da bo drugi program, neobremenjen s kanoni in časovnimi termini skupne jugoslovanske mreže, razburil našo ukalupljenost in nam prinesel nekaj bistveno novega. Naš drugi beograjski program nam je prinesel kolor, nekaj eksperimentalnih poskusov, kolikor je še vedno možnost formalnega eksperimenta, prinesel pa nam je tudi vihar, katerega smisel ni bil v lastni koncepciji, ampak samo v preklapljanju prvega programa. Kajti zdaj smo se lahko opredelili med „Registraturo“ in „Zvezdami ekrana“, med „Licem ob licu“ ali fantastično dramo, toda izbora med direktnim TV prenosom in kinematografom v hiši ni bilo.

Tako torej . . . sedeč v copatah, obremenjen in čuteč potrebo po razmišljanju, sem pisal za vas, svoje prijatelje in sotrpine po poklicu, pisal svoje neznanstvene in popolnoma nepomembne misli. In spomnil sem se našega hvaljenega in nečitane satirika Domanovića. Napisal je, nekoč, zgodbo „Premišljevanje nekega navadnega srbskega vola“. Stoji v olek, privezan za kol, čaka gospodarja (ki sedi v kavarni) in — misli. Misli o vsem mogočem . . . tudi o sebi in o svetu okoli sebe. Toda privezan je h kolu.

Glejte, tudi jaz sem razmišljal o sebi in svetu okoli sebe, vendar sem zelo mnogokrat, ko razmišljam o TV programu, privezan ob kol!

# (koreferat na festivalu v portorožu)

fran žižek

Koreferat na tako zanimiv in duhovit referat, kot ga je imel Lola Djukić, je zelo težka naloga. Razumljivo, da nikakor ne nameravam polemizirati z njim — saj se z njegovimi izvajanja povsem strinjam. Skušal bom njegove ugotovitve le nekoliko dopolniti.

Današnji simpozij nosi naslov: Kriza naše TV. Zelo značilen, provokativen naslov, prav nič primeren za svečano festivalsko vzdušje, kjer se želi vsak TV center prikazati s svoje najboljše strani. Nekateri so me celo vprašali, ali je sploh pametno govoriti o krizi, ali kriza na TV sploh obstaja. In če po našem mnenju res obstaja, na katerem področju? Zato se bom v svojem koreferatu omejil le na eno vprašanje, ki se mi zdi bistveno: NA KRIZO NAŠE TV V OBLIKOVANJU USPEŠNE REPERTOARNE POLITIKE.

Še prej pa mi dovolite, da na kratko navežem na izvajanja kolege Djukića. Tovariš Djukić krivi za krizo predvsem naše koncepcije in sheme, stare 15 let, ki se ne spreminjajo. Tovariš Djukić terja, naj se v te sheme vnesejo svobodni termini, bele liše, da bi v naš program pritekalo čimveč neposrednega življenja.

Ko smo začeli z jugoslovansko televizijo, smo si belili glavo o njeni specifikki, skušali smo jo jasno razmejiti od drugih medijev — od gledališča, filma in radia. Spoznali smo dvojne posebnosti televizijskega izraza, na katere smo tudi prisegli — to sta neposrednost in intimnost. Z uvedbo magnetoskopa sta se začela ta dva principa vedno bolj izgublјati.

Tov. Djukić se je v svojem referatu dotaknil predvsem prve značilnosti — to je neposrednosti TV. Opozoril nas je na staro resnico, da je TV nekakšno okno v domači steni, skozi katero opazujemo sočasno življenje. Veliki čar televizije je prav v tem, da omogoča gledalcu prisostvovati dogodku, ki se pravkar nekje odvija. Pred uvedbo magnetoskopa je bila skoraj vsa TV (z izjemo filmov) direktni prenos. Danes je direktnih prenosov zelo malo. In vendar nudi prav direktni prenos še neslutene in neodkritne možnosti, ne le TV publicistiki, temveč tudi drugim žanrom. Tov. Djukić je o teh možnostih izčrpno govoril. Njegovo zamisel o uvedbi belih lis v programu v polni meri podpiram in upam, da se bodo tudi programska vodstva — kljub Djukićevi skepsi — nad njegovim predlogom vsaj zamislila. Kolego Djukića bi rad dopolnil le toliko, da bi kazalo te njegove bele liše napolnjevati tudi z aktualnim programom, ki pa ni nujno direktni prenos. Marsičesa namreč ni mogoče vnaprej planirati, ni vedno mogoče, da bi bil reportažni voz takoj na mestu kakšnega nenavadnega in nepredvidenega dogodka. Toda redakcija, kot si jo kolega Djukić zamišlja, bi lahko razvijala povsem nove žanre raznih reportaž ali celo publicističnih dram, s tem da bi resnični dogodek rekonstruirala. O vseh teh možnostih bi lahko danes razpravljali. Prepričan sem, da marsikateri kolega že ima izkušnje ali pa o tem razmišlja.

Oglejmo si še drugi postulat, ki se ga kolega Djukić ni dotaknil. Kako je z intimnostjo v sočasni TV? Mislim, da je z uvedbo magnetoskopa tudi tukaj nastala zmeda. Nekateri sploh ne vidijo več razlike med filmskim in elektronskim snemanjem. K temu pripomore še predvajanje različnih filmov in filmskih serij na TV, ki so pravzaprav namenjeni velikemu filmskemu platnu. TV ustvarjalci vedno bolj pozablјajo, da s svojimi oddajami nagovarjajo le posameznika ali pa zelo majhno število gledalcev pred televizorjem, ne pa filmske dvorane ali celo — kot nekateri mislijo — milijonskega auditorija. Intimen pogovor s posameznikom, mikroskopski pogled v dušo človeka — v čemer vidim glavno moč TV — vse to vedno bolj zamenjuje prazna zunanja spektakularnost. In temu v veliki meri dodaja še naša zmedena kritika. Nedavno tega sem bral recenzijo ljubljanskega kritika, ki je povsem raztrgal neko TV dramo

beograjskega studia samo zato, ker je bila premalom filmska. Vse to vpliva tudi na režiserje, ker rajši uporabljajo filmsko kamero kot pa elektronsko. Tudi to vprašanje sem navrgel zato, ker se mi zdi pomembno, da o njem razpravljamo.

Glavno slabost naše TV, ki meji na krizo, pa vidim v DRAMATURŠKI NEMOČI OBLIKOVANJA NAŠEGA TV REPERTOARJA. Tovariš Djukić meni, da so krize v veliki meri krive naše zastarele sheme. Mislim, da ne gre toliko za sheme, te so po vsem svetu skoraj enako okostenele, gre za to, kako in s čim bomo te sheme napolnili. Kar nam manjka, so predvsem dobre oddaje. Teh je zelo malo. Dobre oddaje so pri nas. Zvečina nekakšen srečen slučaj, ne pa logičen rezultat dobro premišljene in izdelane PROGRAMSKE TEORIJE.

Kaj je to programska teorija?

Programska teorija je na eni strani metodično planiranje TV programa, na drugi stani pa resnično stokovna dramaturgija vseh zvrsti, ki se na TV pojavljajo — od publicistike preko zabavnega programa tja do TV drame. Programska teorija planira in vrednoti TV program ne le po literarno estetskih, temveč tudi po socioloških, psiholoških, političnih in drugih kriterijih. Programska teorija se opira na sistematično raziskavo javnega mnenja. Kajti televizijska oddaja je le tedaj pomembna in smiselna, če je v sozvočju z družbo in njenimi interesi, če je v pravilnem odnosu do družbene sfere, ki jo nagovarja, in če odmeva med gledalci; skratka — če je TELEVIZIJSKO DOŽIVETJE.

S programsko teorijo — če jo smem tako imenovati — se zaenkrat ukvarjajo le programski kolegiji v posameznih TV centrih. V glavnem presojujejo že posnete oddaje — največkrat le s politične plati — in jim dajejo zeleno luč ali pa jih obsodijo v bunker. Repertoarne smernice, ki jih ta programski kolegij daje posameznim redakcijam, so ponavadi zelo splošne in precej medle. V glavnem je prepuščeno posameznim redakcijam, da oblikujejo program tako, kot vedo in znajo. Razumljivo je, da se niti programski kolegiji niti redaktorji ali dramaturgi ne morejo poleg svojega rednega dela povsem posvetiti tako zahtevni nalogi, kot je sistematični študij programske teorije, od katere je konec koncev odvisen uspeh jugoslovanske televizije.

Mogoče se bo zdela kakšnemu uredniku, redaktorju ali dramaturgu moja zahteva po temeljitem poznavanju programske teorije povsem odveč. Mogoče so tovariši uredniki trdno prepričani, da je program, ki ga zbirajo in ustvarjajo, čisto v redu — le da ga mi, režiserji, vselej pokvarimo. Rekli bodo, naj raje pometamo pred svojim pragom in opustimo javno kritiko njihove programske politike. Program, po mojem mnenju, ustvarjamo tako programski redaktorji kot režiserji. Na žalost pa je med nami še vedno velika pregraja. Že vrsto let terjamo, naj nas vključujejo v redakcije, naj se posvetujejo z nami, ko postavljajo osnove repertoarja v posameznih redakcijah, terjamo, naj nam redaktorji razgrnejo svoje dolgoročne načrte in zamisli, da bi lahko konkurirali za posamezne oddaje po svojih afinitetah. Želimo biti ustvarjalno prisotni že pri prvem zametku oddaje, pri sinopsisu, ne pa popravljati že do kraja napisano besedilo. To pa seveda ne pomeni, da si režiserji domišljamo, da poznamo programsko teorijo bolje od redaktorjev. Ne. Tudi mi smo preveč zaposleni s svojimi specialnimi problemi, da bi se lahko sistematično posvečali tej tako važni panogi.

Zato predlagam, da zunaj TV centrov — zaenkrat enotno za vso Jugoslavijo — OSNUJEMO POSEBEN INSTITUT, ki bi se sistematično in znanstveno ukvarjal s programsko teorijo. Ta institut bi bil seveda vezan na vse TV centre v Jugoslaviji. Če bi redakcije teh centrov želele, bi jim pomagal pri oblikovanju programa. Po natančnem proučevanju vseh zapletenih družbenih, psiholoških in estetskih problemov bi lahko dajal redakcijam dragocene napotke. To bi bili lahko nekakšni vzorci za najrazličnejše programske žanre, po katerih bi se lahko pisci scenarijev zgledovali. Tak institut bi lahko priobčeval razne strokovne publikacije in razprave, lahko bi prirejal predavanja domačih in tujih strokovnjakov, debatne večere in simpozije. Lahko bi zbiral zamisli ali scenarije avtorjev in jih posredoval redakcijam. S primerno honorarno politiko bi lahko pridobival nove avtorje in jih osvobajal gmotnih skrbi, da bi se lahko v miru posvetili študiju in pisanju. Itd.

Seveda bi moral biti takšen institut tudi primerno opremljen. Moral bi imeti primerne prostore, predavalnice, projekcijsko dvorano, strokovno knjižnico, arhive, skratka vse, kar je za uspešno delo potrebno. In seveda — resnične strokovnjake.

Morda boste rekli, to je utopija. Toda, pomislite prosim: danes že vsaka tovarna, ki hoče uspešno delovati, pozna znanstveno raziskavo. Ali je morda znanstveno planiranje raznih industrijskih artiklov več vredno kot oblikovanje socialističnega človeka? Ali lahko v TV sploh napredujemo, če se bomo zadovoljevali z večno improvizacijo in omalovaževali sistematično oblikovanje televizijskega programa?

Navrgel sem vam torej nekaj misli za razpravo in prepričan sem, da sem z njimi izzval tovariše, ki so o teh problemih mnogo bolj temeljito razmišljali. In četudi predlogi, ki sva jih povedala s kolegom Djukićem, ne bodo nikoli povsem realizirani, sem vendar prepričan, da so vredni vsaj razprave.

## SPOROČILO O MIŠLJENJIH IN ODLOČITVAH ŽIRIJ IX. TV FESTIVALA JRT 74

Na IX. televizijskem festivalu v Portorožu (od 12. do 19. maja 1974) je žirija, ki so jo sestavljali: predsednik Dragi Tozija in člani: dr. Luka Djaković, dr. Božidar Kovaček, Stevan Majstorović, prof. Niko Napica, Sreten Perović in prof. Miloš Poljanšek — pregledala 73 oddaj, izmed katerih je bilo 41 oddaj premiernih.

Z oddajami so na festivalu sodelovale televizije: Novi Sad, Titograd, Ljubljana, Skopje, Sarajevo, Zagreb in Beograd.

Upoštevač Pravidnik TV festivala „JRT 74“ je izdala naslednje odločitve:

1. Zlat kipec in diplomu dobi oddaja MI MED SEBOJ — Z DELAVCI MEBLA Ljubljanske televizije v realizaciji Bena Hvale.
2. Srebrni kipec in diplomu dobi oddaju DRUŽINA GLADOIĆ (Obitelj Gladoić) zagrebške televizije v režiji Krste Mihaljevića.
3. Bronast kipec in diplomu dobi oddaja ZIMSKI PEJSAŽE GRABOVICE titograjske televizije, delo avtorja Rajka Cerovića /
4. Kipec in diplomu za najboljšo selekcijo dobi novosadska televizija.
5. Za najcelovitejši novinarsko-kreativni pristop dobi diplomu in nagrado 10 000 dinarjev MILAN ANDRIĆ za oddajo ABIDOV PRIMER (Abidov slučaj) v proizvodnji sarajevske televizije /
6. Diplomu in nagrado 10 000 dinarjev dobi DARKO MARKOVIĆ, ki je v oddaji ŠOU MAŠINA skopske televizije v največji meri odkril nove možnosti televizijskega izraza in ustvarjalnosti.
7. Za najboljši tekst dobi diplomu in nagrado 10 000 dinarjev MIRKO BOŽIĆ za oddajo PRAVIČNI (Pravednik) zagrebške televizije.
8. Za najboljšo režijo dobi diplomu in nagrado 10 000 dinarjev BRANKO IVANDA za oddajo LESEN ZABOJ TOMASA VULFA (Drveni sanduk Tomasa Vulfa) beograjske televizije.
9. Diplomu in nagrado 7000 dinarjev za najuspešnejši direktni TV prenos dobi realizator MOMA MEŠTINOVIĆ za oddajo ESTON 74 novosadske televizije.
10. Diplomu in nagrado 5000 dinarjev za najboljšo vlogo dobi POLDE BIBIČ za oddajo JOSIPINA ljubljanske televizije. j11. Diplomu in nagrado 5000 dinarjev za najboljšo kamero dobi SLAVKO VUKČEVIĆ za oddajo BESEDA, KAMEN, BARVA (Riječ, kamen, boja) titograjske televizije /
12. Diplomu in nagrado 5000 dinarjev za najboljšo TV reportažo dobi HAJRUDIN SOMUN za oddajo EN DAN NA SINAJSKI FRONTI sarajevske televizije.
13. Diplomu in nagrado 5000 dinarjev dobi oddaja za otroke NEVEN beograjske televizije za ustvarjalno in inventivno uporabo kulturne dediščine.
14. BRANKO LENTIĆ dobi diplomu in nagrado 5000 dinarjev za visok dosežek v sintezi vseh komponent v dokumentarni oddaji DINAMITAŠI zagrebške televizije.

Portorož, 19. maja 1974

Predsednik Žirije  
Dragi Tozija

# STRUKTURA FILMA

# filmska umetnost in semiologija

Kljub temu da ni mogoče opisati vseh razsežnosti, s katerimi se srečujemo v polemiki med Alainom Martyjem in Pascalom Bonitzerjem, pa vseeno lahko opozorimo na nekatera ključna vprašanja njune polemike, predvsem na vlogo semiologije v razlaganju filmske umetnosti. Zdi se nam, da je v polemiki med Martyjem in Bonitzerjem pojem semiologije uporabljen predvsem kot takšen termin, ki zaznamuje določeno, že opredeljeno področje – področje idejne ali ideološke razlage filmske umetnosti. Oba v polemiki udeležena avtorja razumeta semiologijo na poseben, vendar reduktibilen način. Že Marty meni, da lahko semiologija eksistira predvsem kot takšen tip znanstvene metodologije in prakse, ki pomaga razkrivati razredno družbeno bit in njena notranja protislovja. Po Martyju je semiologija le določena pomožna znanstvena veda v službi določenega tipa marksističnega (pravzaprav marksistično-maoističnega) razumevanja umetnosti. Bonitzer gre v svojih zahtevah o naravi in pomenu semiologije še nekoliko dlje – eksplicite namreč zahteva, da mora semiološka analiza filmskega dela upoštevati „psihoanalitično podzavest“ – označevanje razredne zavesti skozi umetnost.

Pri našem razmišljanju se moramo opreti na dovolj znano izjavo nemškega semiologa

Dieterja Wunderlicha, ki je v spisu POIMENOVANJE STRUKTURALNIH POJMOV (Frankfurt, 1972) zapisal, da je semiologija tista znanost, ki prireja vsaki znanstveni panogi posebej njen določen sistem znakov, ki funkcionirajo na poseben in ponavljajoč se način. Znanost se zaveda funkcioniranja svojega predmeta šele skozi postopek svoje raziskave, ki je prav tako sistem znakov z določenimi medsebojnimi razmerji in funkcionalnim delovanjem. Semiologija je torej tista znanost, ki skuša opisati in formalizirati učinke znanstvenih predmetov tako, da formalizira učinkovanje samo. Ali, kot je zapisal Roland Barthes v intervjuju za Cahiers du cinéma (št. 147, 1963), „razlagati film s pomočjo semiologije ne pomeni raziskovati prvenstveno njegove pragmatike, marveč pomeni raziskovati obenem njegovo sintaktiko, semantiko in pragmatiko“.

Tako pri Martyju kot tudi pri Bonitzerju pa stopa v ospredje predvsem pragmatika – torej medsebojno učinkovanje filmske umetnine in njenih zunanjih komponent (distribucija, reklama, gledalci, projekcije, družbene in politične razsežnosti pojavljanja filma itd.).

Skoraj povsem pa sta prezrta sintaktični in semantični nivo – razmerje med znamenji v znakovnem sistemu (umetniškem filmu) in



razmerje znamenja do zunajjezikovnih realitet, v našem primeru filmskega jezika do predmeta, ki ga upodablja. Kljub temu da Marty dosledno zahteva globalno semiološko raziskavo, raziskavo globalnega pomenjanja, pa se mora ves čas zatekati v določeno sfero semiologije — pragmatiko. Razlogov za takšno početje je več. Na prvem mestu je treba omeniti nezadostno razvitost avtonomnih semioloških poimenovanj za področje filmske semiologije (avtorji po vrsti priznavajo, da so bolj ali manj uspešno adaptirali pojme s področja lingvistike), zaradi česar avtorji radi uporabljajo predvsem pojme iz marksistične estetike in to največkrat v napačni konstelaciji. Večkrat tudi nasilno združujejo pojme s področja sociologije in semiologije, ne da bi potegnili med obema področjema mejne črte. Kljub temu da so Martyjevemu kritiku Bonitzerju znani po vrsti vsi spodrsaljaji, ki jih filmska semiologija aktualizira iz dneva v dan, pa tudi sam večkrat zapade v apriorizme. Predvsem se ves čas implicite, proti koncu svojega spisa pa eksplicite, opre na trditev o „neutrlnosti znanstvenega govora“. Zanj je namreč mogoč samo takšen semiološki pristop, ki

ukinja razredno pojmovanje umetnosti, torej subjektivistično vrednotenje in odklanjanje umetniških del. Vendar pa v semiologijo (ni namreč jasno, katera semiologija je za Bonitzerja „klasična“) vpeljuje pojem razrednega bistva umetnosti, čeprav s svojimi postopki in svojimi poimenovanji — skozi pragmatiko. Tu pa je naše razmišljanje vsaj v grobem zaokroženo. Oba v polemiki sodelujoča avtorja se sicer gibljeta na področju pragmatike, vendar ga ne imenujeta, še več — pokazati in dokazati hočeta, da pragmatika ni del semiologije in da za semiologijo in seveda tudi filmsko umetnost samo ne more biti nič določujočega in obvezujočega. Avtorja pravzaprav zanikata osnove, iz katerih izhaja vsa njuna metodologija in prakseologija, ponujata pa nam čudno mešanico rudimentov marksistične estetike, sociologije umetnosti in semiologije v njeni predznanstveni fazi. Vendar pa je polemika vredna naše pozornosti, saj razkriva stanje, v katerem se nahaja sodobna filmska semiologija — to je zaenkrat področje odprtih in nerealiziranih možnosti, kjer so morda fiksirani nekateri osnovni pojmi, vsa kritična praksa pa še čaka na svoje razkritje.

# semiologija in ideološki boj

pismo alaina martyja

To pismo ni le navidezna pravica do odgovora avtorja člankov, ki so bili v vaši številki 244 postavljeni pod vprašaj. Kot dolgoletni naročnik revije z zanimanjem spremljam vaš politični razvoj, moja intervencija naj bi bila tako le prispevek — „da bi na osnovi izkušenj v svojem filmskem klubu predlagal drugačno bojno orientacijo od vaše.“ In to iz večih razlogov.

Najprej, članek, objavljen v *Images et Son* (Slike in zvok), je moral biti za polovico skrajšan, ker v pričujoči verziji ustvarja shematizme, nejasna mesta, ki bi jih rad pojasnil. Želeli bi, da bi nas sodili v integralnosti našega teoretičnega članka in v njegovi uporabnosti za analizo treh filmov. Menimo, da številni izseki pačijo branje in s tem kritiko članka.

Drugič, kot ste to storili vi, je neizogibno podčrtati skladnosti, ki so že od nekdaj med nami (odpor proti impresionističnemu spontanizmu, uporaba dialektičnega materializma v analizi filmov...). Prav tako je nujno soočiti izkušnje, osvetliti in prediskutirati nasprotja in končno priti do skupne prakse, vsekakor pod pogojem, da do nje ne pride na osnovi sporazuma v neurejenosti.

V tem trenutku je bistveno, da razbijemo obroč vseh tistih, ki želijo predvsem na področju filma uveljavljati ideološki boj. Značilno je, da nobene revije razen vaše ta problem ni zanimal (pa čeprav le v obliki kritike na naše predloge). Pa preverimo hude nezadostnosti, ki jih podčrtujete v mojem članku.

Naši odgovori na vaše kritike

## 1. Ideologija/znanost

A. Analiza filma nas vodi do tega, da ga označimo kot sosledje čutov (od koder uporaba semiologije in naših predlogov na tem področju), ali pa podčrtamo njegov učinek na občinstvo (od koder artikulacija ideologija/sociologija).

Postavljamo se v okvir znanstvenega spoznavanja, zato moramo neprestano usposabljati našo epistemološko budnost. Marksisti lahko sicer raziskavi v marsičem pomagajo, vedenje pa kljub temu ni v njihovih rokah. Semiologija lahko tako obogati marksizem le pod pogojem, da ne pride do izraza vprašljivost, ki je v njem prisotna.

Dialektični materializem v filmski analizi nam bo pomagal doseči semiologijo, ki bo delovala v smeri odkrivanja pomenjanja filmov, pomena, ki bo ali pa ne bo ustrezal iz družbene biti in iz vladajoče ideologije izhajajoči družbeni zavesti gledalcev.

B. Za teorijo ideologije. Vsaka teorija ideologije, pojmovana kot epistemološki prelom, se nam zdi nezadostna, ker ne govori o prilagajanju posameznikov v družbeni praksi. Preučitev odnosa film/občinstvo bi morala omogočiti, da razvijemo teorijo ideologije in nas obenem usposobiti za ideološki boj — v okviru politične propagande na primer.

2. Možnosti v filmskem klubu. Zavedamo se, da so filmski klubi vgrajeni v družbeni mehanizem, ki izhaja iz družbenega boja in je z njim strukturiran. Nujno je, da takšna trditev ne vzpodbuja teženj, ki bi želele uničiti ta sektor. Po našem mnenju to

pomeni: če hoče buržoazija nadzorovati dejavnost filmskih klubov (že s samim razširjanjem svojih filmov) in se opira na tradicionalno animacijo (ki filmov nikoli ne postavlja v njihovo vlogo ideološkega prilagajanja občinstva), to hkrati pomeni, da lahko relativno avtonomnost filmskih klubov izrabimo za revolucionarni boj, posebej še z animacijo, ki je osredotočena na ideološki boj, in pa s širjenjem angažiranih filmov.

V tem trenutku predlagamo ostalim animatorjem minimalno osnovo soglasja (demokratizacijo kulture, idejni boj, povezavo z delavskimi organizacijami<sup>1</sup>), kar bi nam moralo omogočiti, da bi razvili razredno pojmovanje kulture, medtem ko je večina animatorjev apolitično usmerjena. Naša naloga je, da jim pokažemo, kako s svojo tradicionalno prakso služijo vladajočemu razredu in da jih postavimo na pozicije ideološkega boja. Ob takšni perspektivi pa se moramo izogibati dveh nevarnostim: trdoglavemu prepričanju, da bo z idejnim bojem mogoče spremeniti družbo (medtem ko cilj predstavljajo infrastrukture), ali elitističnemu pojmovanju, da je revolucionarna avantgarda; medtem ko gre le za to, da vzpostavimo vez med intelektualci in delavskim razredom (ob priznavanju zgodovinske vloge delavskega razreda).

3. PRAVIL IGRE (La règle du jeu) nismo izbrali le zato, ker je to lep film, ampak ker je vzoren primer filmov, ki so bili predvajani v filmskih klubih. Poleg tega postavlja pomembne teoretični problem, če vemo za različne uspehe, ki jih je doživljal ob predvajanjih leta 1939, 1965 in 1969. Pojav, ki ga ne moremo prikriti in ki je po naši teoriji razločljiv z uveljavitvijo srednjih slojev v odnosu do vodilnega razreda v teh različnih obdobjih. Spreminja se družbena zavest gledalcev, vendar, ali je potrebno najprej zajeti njihovo takratno družbeno bit? Naš edini namen je bil postaviti omenjeno kot predmet raziskave, ker se neprestano srečujemo s skromnimi rezultati marksistične raziskave v sociologiji.

Preden pa določimo način, po katerem postavljamo film in ideologijo in s tem našo predstavo o ideološkem boju, moramo vsekakor preiti še eno etapo — semiološko analizo.

### PREDMET SEMIOLOGIJE

Šele na osnovi pomena filma bomo v bistvu lahko ugotovili njegov družbeni položaj in s tem njegovo vlogo v družbeni zavesti gledalcev. Takšen pristop omogoča prelom s tako imenovano ideološko analizo, ki v resnici a priori štiti nekatere očitno sociološke elemente, medtem ko film podaja celotne komplekse predstavitve. Od tod prizadevanje, da bi prišli do GLOBALNEGA POMENA filma, preden ga začnemo kritično ocenjevati.

Nehati moramo vsakršno delno kritiko (četudi hoče biti ideološka), ki pušča ob strani celovito predstavitev.

Pomen filma ni sam po sebi umeven (toliko bolj, ker ga gledalec sprejme na nezaveden način) in semiologija se loteva prav te raziskave. Morali bomo prikazati njene meje (razložiti ne more niti delovanja filma niti njegove proizvodnje), predvsem pa njeno predhodno nujnost, ki nam bo omogočila, da ugotovimo pomen filma, da prelomimo z metafizično problematiko bistva/oblike (ker ne eno ne drugo ne obstaja niti ločeno niti povezano), da ne postavljamo v ospredje nekaterih posebnih znakov (gibanj kamere, kotov snemanja, montaže . . .), ker ti posebni znaki nekaj pomenijo le v odnosu do pomena filma. Naj bi mar prepustili semiološko analizo navideznim strokovnjakom, ki jim za psevdoznanstveno steno nikoli ne uspe priti do družbene predstavitve filma in ne resno vzpostaviti odnosa film/gledalec in njegove ideološke vloge, pa naj izhajajo s kateregakoli stališča? Če zapustimo semiološko mesto, to pomeni, da se ne borimo proti zmedenosti, iz katere kot zmagovalec vedno izide vladajoči razred, pomeni pa tudi, da smo se odrekli nepogrešljivemu orodju v našem ideološkem boju. Ob takšnih semioloških praksah ni naša naloga, da govorimo o škandalu in o izdaji delavstva, temveč da jasno pokažemo neustreznost takšnih praks za filmsko analizo: izposojanje delovnih pojmov zunaj njihovega raziskovalnega področja, drobljenje filma, zanikanje filma kot izvirnega procesa pomena, rezanje filma na osnovi predpisov, samovoljno določenih z analizo, zanikanje semantične ravni, nepriznavanje filmskega prostora—časa . . . Kritike, možne le zaradi orodja, ki ga v praktični semiološki uporabi predstavlja dialektični marksizem.

Moramo pa tudi predlagati.

### KAKŠNO MEHANISTIČNO POJMOVANJE?

Mehanistična se nam zdi neposredna uporaba delovnih pojmov lingvističnega sistema v nekem drugem sistemu, torej v semiologiji filma, prav tako pa se nam zdi mehanistično prepričanje, da ima film na osnovi svojih specifičnih pomenov sebi lastno organizacijo (film prozornosti se implicite naslanja na tako zahtevo).

Če je film „govorica brez jezika“, moramo vedeti še, po kakšnem vzoru gradi svojo organizacijo. Menimo, da pomeni verbalna govorica s svojo dvojno artikulacijo in samovoljnostjo znaka privilegirano orodje naše duševne aktivnosti, tako da nikakršen semiološki sistem ne more biti zasnovan zunaj organizacije, ki je lastna verbalni govorici (jeziku). Iz tega izhaja, da film ni ekvivalent verbalne govornice, ampak da organizacija filma (njegov sistem) nastaja iz mehanizmov jezika; v

tem prehodu se spreminjajo tudi pojmi lingvistike: motivirani in nesamovoljni znaki, semantična redukcija in veriga asociacij, izginjanje dvojne artikulacije in fonoloških ter funkcionalnih vzorcev, vizualizacija dela semantičnega vzorca, izginjanje samostalniške in glagolske sintagme, kombinacija dveh sintagmatičnih enot...

Zdi se nam, da je namen naše teorije predlagati pojmovanje znaka v semiološkem sistemu in določiti, kje film jemlje svojo organizacijo, hkrati pa osvetliti podzavestne mehanizme, na katerih je film osnovan (vloga jezika in še posebej semantičnega vzorca), in se predvsem ne opirati na psihoanalitično podzavest, s katero ima še vedno opraviti materialistična kritika. Na tem področju želimo ustvariti lastno pojmovanje. Ali je lahko film, v svojem totalnem pomenu, obravnavan zunaj semiologije? Če se ta izkaže za nepogrešljivo, kakšno je potem vaše pojmovanje semiološkega znaka in njegove organizacije? (Vnaprejšnje vprašanje, ki razločuje semiološko raziskavo od modnega besedičenja.)

Skratka, pomen filma ni samoumeven; če hočemo vzpostaviti odnos film/gledalec, moramo najprej na osnovi vidnih, zvočnih in fonskih serij odkriti organizacijo filma, ki nam bo omogočila določitev pomena in nas pripeljala do družbene predstavitve, kar vsak film nujno je.

Pomenski odnos film/občinstvo zrcali obenem ideologijo, ker potrošna skupina sprejema družbene predstavitve filma, in sociologijo, ker družbene predstavitve izvirajo iz družbenega prodora filma.

## OBČINSTVO FILMSKIH KLUBOV: DRUŽBENA BIT IN DRUŽBENA ZAVEST

Določiti moramo filmsko občinstvo v Franciji, še posebej v filmskih klubih. V našem članku smo podčrtali, da je v kinu večina občinstva sestavljena iz študentov, uslužbencev, prosvetnih delavcev, v filmskih klubih pa se ta težnja le še stopnjuje. Naš ideološki boj moramo postaviti v odnosu do teh družbenih skupin in ne več govoriti o gledalcih in o občinstvu, ne da bi jih vnaprej socialno določili; izogniti se moramo pojmu delavcev, ker ni dovolj jasen.

Najprej moramo dobro spoznati njihovo družbeno bit. Razvoj kapitalizma še posebej v naši državi nas sili v to, da ponovno preučimo in ocenimo pojem male buržoazije.

Stopnja koncentracije kapitala povzroča, da monopolistične buržoazije izvira samo še 20 % aktivnega prebivalstva v letu 1968, nasprotno pa številne kategorije prehajajo med nameščence (z 20,4 % na 30,4 %), posebej še pa se z razvojem znanosti in tehnologije<sup>2</sup> občutno povečuje število inženirjev, strokovnega osebja, tehnikov, pedagogov, raziskovalcev. Prav kot delavski razred ne razpolagajo s proizvodnimi sredstvi in so danes po svojem položaju nameščencev soočeni z razdrobljenim

delom, z brezposelnostjo, s padecem javanjem... in kolektivnim izkoriščanjem (davkarija, inflacija...). Čeprav se ti srednji sloji po svojem položaju približujejo delavskemu razredu, jih z njim ne moremo enačiti. Le nekateri od njih so proizvajalci presežne vrednosti, noben od teh slojev pa ni vključen v razredna nasprotja tako kot delavski razred. Naša raziskava gre v smeri natančnejše opredelitve družbene biti srednjih slojev v prehodu nagrajevanja. Samo natančna analiza njihove družbene biti nam bo omogočila razumeti, kako je vsak film odsev, vendar popačen odsev te družbene biti.

S tem pa še ni izginila „maloburžoazna“ podideologija. Če drži, da objektivni položaj oddaljuje srednje sloje od vodilnega razreda, s tem večina njihovih sestavnih delov še vedno ni na strani delavskega razreda. Specifična kriza teh slojev je naznačena v notranjosti vodilne ideologije: to zrcalijo filmi kapitalistične kinematografije. Naloga animacije, ki jo predlagamo za filmske klube, je osveščanje tako določenih gledalcev, da se spoznajo v družbeni predstavitvi, ki jim jo film daje (kar bomo kasneje razvili).

Pod takšnimi pogoji je naše pojmovanje zasnovano drugače od ideološkega boja. Boj želimo zajeti tam, kjer se zastavlja, na osnovi filmov, ki jih običajno predvajajo komercialne dvorane. Gre za to, da odgovorimo na čudovito ideološko ofenzivo, ki jo je buržoazija naperila proti srednjim slojem, in da posredujemo gledalcu orožje, s katerim naj se bojuje proti takšnemu ovrednotenju<sup>3</sup> (od tod neločljivi značaj demokratizacije kulture in ideološkega boja). To tudi pomeni, da načrtujemo angažirane filme, ki se nam zdijo politično utemeljeni (primer: ŽIVLJENJE JE NAŠE/LA VIE EST À NOUS/) in še posebej filme Ljudske republike Kitajske.

## KITAJSKI FILM

Vzorna kinematografija, ki v nekaterih posebnih pogojih gradnje socializma razširja proletarsko ideologijo na način, da dejanske zaveznike delavskega razreda vodi do pravične družbene prakse.

Na teoretičnem področju nas je seznanjanje s kitajskim filmom privedlo do tega, da smo preloмили s pojmom ideologije kot epistemološkim razdorom, ki teži k temu, da bi vsem ideologijam obrnil hrbet. Primerjava kitajski film/kapitalistični film nam omogoča, da vodilno ideologijo, ki jo razširja kapitalistični film, spoznamo kot sistem, ki nam dovoljuje, da sprejemamo družbene spremembe, ne da bi karkoli razumeli o njihovih

2 - Niti za trenutek ne zanikamo vloge znanosti v proizvodnih silah in s tem v načinu proizvodnje. Nobene zmede med proizvodnimi silami in vodilno ideologijo (gl. spodaj).

3 - Kar maocetungovska misel imenuje vzgojo z negativiteto

resničnih vzrokih, medtem ko nam proletarska ideologija omogoča razumevanje družbene stvarnosti, v katero je gledalec vključen in na ta način lahko sodeluje v njenem spreminjanju.

Še drugi smisel kitajskega filma, katerega cilj je, da nam predlaga ideološko pravilno družbeno predstavitev, je v tem, da nas je privedel do razdora s tako imenovanim prosojnim filmom, ki precenjuje specifične označevalce (signifiant) in v načelu zahteva, naj sami gledalci odločajo o tem, kakšen vpliv bo imel film nanje, da jih bo torej odvrnil od družbene predstavitve, katere nosilec je (napačno pojmovanje, na katero so se ujeli mnogi mladi filmski delavci).

V Franciji ima lahko kitajski film le vrednost vzora, ker je dejansko stanje drugačno: delavski razred na oblasti, oblikovanje socializma na ravni politične zavesti množic, proletarsko občinstvo... Teh razlik se moramo ves čas zavedati, vzorna vloga kitajskega filma pa nam ne sme prikriti filmov, ki se pojavljajo v Franciji: ti pač ne bodo kot po čudežu izginili. Spomnimo se, da moramo dati gledalcu orožje, da se bo bojeval proti takšni pogojenosti. Zato ne razumem, kako lahko „objektivnost znanosti“ moti „govor animatorja“, kako lahko „prikriva glavni vidik v vprašanju te pozicije“.

## ZNANSTVENO VEDENJE IN IDEOLOŠKI BOJ

Mislím, da gre pri vas za zmedo v pojmovanju znanstvenega vedenja in obrata, ki ga želi iz njega izvesti buržoazija. Toliko bolje zanjo, če v svojem sedanjem nazadnjaškem križarjenju dobiva podporo znanstvenikov, kot je Monod. Na nas je, da se ne damo preslepiti in da pokažemo, kako avtor v NAKLJUČJU IN NUJNOSTI (Le Hasard et la Nécessité) ni ničesar razumel o dialektičnem materializmu in kako je njegova knjiga le razdrobljeno, torej napačno teoretiziranje o genetiki.

Glavno vprašanje na tem področju, o katerem bomo morali še razpravljati, je vera v buržoazno znanost/proletarsko znanost, pri tem pa je bistveno ločevanje med proizvodnimi silami (v katerih znanost igra objektivno vlogo) in kapitalistično ideologijo (ki je lahko le mistificirajoča). Ali moramo spomniti na to, da vodilna ideologija ni natančen odsev proizvodnih odnosov, ampak kvečjemu popačeni odsev?

Samo znanstvena teorija, osnovana na preučevanju dejanskih, od naše volje neodvisnih materialnih danosti, omogoča revolucionarjem, da jih razumejo in nanje vplivajo. Na področju, s katerim se ukvarjamo, znanstveno vedenje, katerega teoretizacija in uporaba v zgodovini človeških družb je historični materializem, ne more motiti animatorja v njegovi vlogi. Nasprotno, samo to vedenje nam bo omogočilo, da vzpostavimo „njegovo intervencijo na kulturni fronti“ (boj proti ideološki

pogojenosti filmov) da „se ponovno sprašujemo o njegovi vlogi v kulturnem mehanizmu“ (boj proti buržoaziji in s katerimi posebnimi sredstvi na področju kulture) in da „vzpostavimo njegov odnos do množic“. Cilj naše raziskave je ugotoviti mehanizme, ki povzročajo, da gledalec sprejme mistifikacijo lastnega družbenega položaja, kar mu vsiljuje vsak kapitalistični film. Zavesti o tem animator ne more posredovati, če ni že sam spoznal delovanja filma; predmet razgovora bo usklajevanje in razjasnitev razdrobljenih pripomb v okviru naše razlage o funkciji, ki jo film opravlja nad njimi. Naša analiza mora nujno določiti še družbeno predstavitev filma na osnovi njegovega globalnega pomena, spremembe, v katere jih film sili (in ki ustrezajo njihovi družbeni biti, ČEPRAV SE TEGA NE ZAVEDAJO), odnose med družbeno predstavitvijo filma (ki pokriva družbeno zavest gledalcev) in vodilno ideologijo. Šele v takšnih pogojih bodo gledalci resnično lahko izbirali in bodo lahko sodelovali v našem boju, ker je večina daleč od tega, da bi se strinjali z nami.

Takšna funkcija filma ustreza teoriji odseva, ki jo je opredelil Lenin, posebej še v MATERIALIZMU IN EMPIRIOKRITICIZMU (Materialisme et empiriocritisme): „Družbena zavest odraža družbeno bivanje, takšna je Marxova doktrina. Slika lahko bolj ali manj zvesto odraža predmet, vendar je absurdno govoriti o istovetnosti.“ Ker vam je pri srcu izraz revizionizem, ga ohranimo, da bi ga na filmskem področju uporabili na primer za vse tiste, ki filma ne postavljajo kot odsev družbenega bivanja. Natančen ali popačen odsev, glede na proletarsko ali buržoazno ideologijo, katere nosilec je. Iz tega sledi, da filma v Franciji ne moremo obravnavati brez teorije družbenega bivanja gledalcev (opredeljenih kot sestavni del srednjih slojev). Na nas je, da z razlagami in z družbenimi predstavitvami filmov, ki jih gledalci sprejmejo (v glavnem na nezaveden način), dvignemo raven politične zavesti gledalcev, da jih seznanimo s pojavom in vlogo vodilne ideologije, da jih pripravimo na drugačno politično prakso v specifični povezavi srednjih slojev/delavskega razreda. Vloga marksističnih intelektualcev je, da se bojujejo proti tradicionalni animaciji, da animatorje, kakor tudi gledalce kritično osvestijo, tako da se bodo resnično lahko bojevali proti finančni oligarhiji. Že od nekdaj so dane takšne možnosti znotraj nekaterih gibanj kulturno-prosvetnega značaja; uporabimo jih, vendar pazimo, da se ne bomo izolirali in da ne bomo vzpostavljali zveze zaradi zveze same. Zdi se nam, da bi nam teorija odseva lahko pomagala določiti to enotno bazo, vsekakor pod pogojem, da je odsev postavljen na osnovi celotnega pomena filma in zasnovan v odnosih med družbeno bitjo in vodilno ideologijo. Vse to nam bo pomagalo doseči družbeno zavest gledalcev.

# odgovori alainu martyju

## 1. Razredna bit občinstva

Kar zadeva vprašanje filmskega občinstva, „družbene biti in družbene zavesti“ tega občinstva, se nam zdi, da prisotni tekst razgrinja določeno število če že ne napačnih, pa vsaj zmedenih idej. Na primer trditev, da je filmsko občinstvo večinoma sestavljeno iz študentov, uslužbencev in pedagogov. Ta trditev vodi naravnost k drugi, ki je danes prav tako zelo razširjena: po njej naj bi bil vodilni film samo ideološko orožje buržoazije, ki si z njim želi pridobiti usluge posebne družbene plasti, prav te, ki jo tekst imenuje „malo buržoazijo“; to načelo tekst kasneje opušta in ga vključuje v široko razpredeno mrežo slojev nameščencev ali slojev, ki jih kapital sili v to, da mu prodajajo svoje usluge. Gre prav za to; potem ko bomo ocenili prvo omenjeno tezo, se bomo k temu vrnili.

Filmskega občinstva ne sestavljajo samo ti srednji sloji. Zadošča le minimalno zastavljena anketa ali v filmskih dvoranah ali po številkah, ki govorijo o obisku uspešnih filmov. Gre za očitnost, za empirično, vendar pravilno trditev. Nedvomno pa je občinstvo filmskih dvoran drugačno od obiskovalcev filmskih klubov. Morda je za pojav filmskih klubov značilno, da njegovo občinstvo sestavlja posebna družbena plast, prav ta mala buržoazija na čelu z intelektualno frakcijo. Gre za odtonek, ki ga

tekst Alaina Martyja ne upošteva. Prav tu pa se začenja danes vsakršno ideološko in politično razmišljanje o delu animatorjev v kulturnih organizacijah.

To pa omogoča resnično vprašanje: ali se mora ideološki boj, o katerem je tu govor, nanašati prav na plast intelektualcev in uslužbencev; v tem primeru je filmski klub dejansko privilegiran prostor tega boja, še več, postaja teren, ki ga je treba osvojiti; če pa naj se ideološki boj nanaša nasprotno na široko množico, se morejo obveznosti animacije ali kritike razširiti, kar nas obvezuje, da smo sposobni spremeniti način boja, preiti z ideološkega boja v notranjosti male buržoazije k širše zastavljenemu, bolj povezanemu boju, ki s tem dobiva večje razsežnosti v notranjosti samih množic. Zdi se nam, da se to vprašanje pri vseh animatorjih postavlja kot njihova kriza, ki jo subjektivno občutijo prav v zgoraj omenjenih mejah. Ena od nalog ideološkega kulturnega ustroja v soočenju s posebnimi usmeritvami animacije je prav v tem, da ideološko in politično RAZSTROJI ZAVEST animatorjev o tem vprašanju, s tem da jo enostavno popolnoma odstrani iz ideološkega prostora, kjer se dogaja refleksija gibal animacije. Da smo se v svojem delu srečali s številnimi animatorji, pri katerih je bila prisotna

problematika animacije širokih množic na temeljih, ki so podobni našim, priča o krizi delovanja kulturnega stroja. Četudi je najpogosteje vprašanje medlo zastavljeno, v trenutni želji, da bi „demokratizirali kulturo“, z vsemi iluzijami, ki iz tega izhajajo. Četudi se to vprašanje pogosto oblikuje v osrčju negativne kritike – v smislu DESTRUKCIJE – ideološke funkcije vodilne kulturne animacije, ki kliče po pozitivnih rešitvah in praksah – v smislu KONSTRUKTIVNOSTI, ne da bi za to že imeli razpoložljiva sredstva.

V takšni situaciji lahko teza A. Martyja o „izginjanju pojma male buržoazije“ povzroči na ideološkem nivoju že kar usodno zmedo, ki je morda avtor sam ne obvlada. Po njegovem mnenju stopnja koncentracije kapitala uničuje malo buržoazijo – kar NAČELOMA drži – s čimer pojem male buržoazije izgublja svoj smisel, ker jo po A. Martyju označuje prav dobra proizvodnja, drobna lastnina.

Po drugi strani pa v kapitalističnem razvoju proizvodnih sil, in še posebej v znanosti in tehnologiji, narašča število inženirjev, strokovnega osebja in tehnikov. Če te plasti zaradi objektivnih vzrokov, kot pravi A. Marty – čeprav v objektivnih vzrokih vidi samo ekonomske aspekte (stavke, neustrezna namestitve, drobljenje delovnih obveznosti) – težijo k temu, da bi se oddaljili od oblastniškega razreda in če so „prav daleč od delavskega razreda“, se nam vse to dozdeva le kot podčrtovanje negotove in vmesne pozicije . . . male buržoazije. Če je DANES nujno popraviti staro marksistično definicijo: mala buržoazija = drobna posest – čeprav je v kmetijstvu in trgovini to še vedno mala buržoazija – upoštevajoč nove plasti, ki se navezujejo na veliko proizvodnjo, na nameščence v znanosti in tehnologiji, to obenem ne pomeni, da moramo zankati pojem male buržoazije, ki je obogaten z analizo novega položaja.

Vsa ta vprašanja so živo prisotna v marksističnoleninistični analizi teh slojev, ker pomenijo pomemben člen v proletarskih akcijah – pa tudi za buržoazijo pomenijo dejanski prostor, kjer se odvija spopad – in ker ta vprašanja strukturirajo področje, ki ga že dolga leta obvladuje revizionizem „komunistične“ partije Francije. Za A. Martyja pa spopad ne poteka na tem področju; ne bomo mu očitali, da ima o vprašanih, ki zadevajo animacijo v filmskih klubih, svoje mnenje.

„Specifična kriza teh plasti je določena znotraj vladajoče ideologije: kar zrcalijo kapitalistični filmi. Animacija, ki jo predlagamo za filmske klube, naj bi osveščala tako določene gledalce, da bi se spoznali v družbeni predstavitvi, ki jim jo film daje.“ Še naprej, v tekstu: „Naša raziskava želi natančneje določiti družbeno bit omenjenih srednjih slojev v prehodu na najemniško delo. Samo natančna analiza njihove družbene biti nam bo pomagala razumeti, kako je vsak film popačen odsev te družbene biti.“

Če po besedah A. Martyja pristanemo na to, da je mogoče gledalcem „dati v vedenje“, kako jim film posreduje popačeno podobo njihove resnične družbene biti, podobo, ki jo pači buržoazna ideologija, ostaja vprašanje še vedno odprto; postavljeno je A. Martyju: ali je filmski klub s svojo animacijo resnično POLITIČNI PROSTOR, v katerem se odvija „raziskava“, ki naj natančneje odkrije družbeno bit teh slojev? Po našem mnenju lahko angažirani animatorji analizirajo, kako je film lahko popačeni odsev maloburžoazne ideologije, vendar pod pogojem, da spoznajo mesto, kjer se oblikuje vedenje teh slojev: v PRAKSI razrednega boja nasploh. Kajti razmišljanje A. Martyja je dvoumno na dveh ravneh, ki stojita druga ob drugi in se nemo dopolnjujeta.

– „Natančna analiza teh srednjih slojev“ je po našem mnenju precej medla, v marsičem še ujeta v revizionistično področje in v slavno teorijo „povezave antimonopolističnih slojev proti velikemu kapitalu“, tako da se lahko sprašujemo, če ne bo prav analiza filmov, svojevoljno določenih kot odsevi družbene biti teh slojev, analiza, izvedena s pomočjo semiologije, sociologije in z obema obogatim marksizmom, omogočila natančne analize teh slojev. Z vodilno ideologijo popačeni film bi kot odsev realnega postal sredstvo za analizo realnega. Če je realnost teh slojev označena v filmu, pa čeprav je ta prekrit z buržoazijo, bo prav zanimivo, če ga spravimo iz tira, ga razbijemo, mu odvzamemo buržoazni ideološki oklep, tako da ostane samo še v obliki prečiščene, nepopačene realnosti, ki učinkuje na občinstvo, na modus odkrivanja<sup>1</sup>. Prav zaradi tega na ZNANSTVENI osnovi opravljeno delo, namenjeno ZNANOSTIM; delo specialistov. S to logiko še vedno ostajamo v kritičnem realizmu, v filmu, ki je pojmovan izključno kot popačeno ogledalo resničnosti, ki resničnost obenem tudi pači. Ob takšnem pojmovanju razgrajevanje odseva nujno dobi značaj coprnije v odnosu do občinstva, ki mu želimo dati „orožje, s katerim naj se bojuje proti svoji prilagojenosti“. Gre skoraj za boj med znanostjo in prilagojenostjo, za odpor znanosti buržoazni ideologiji, kjer znanost postane neposredna proizvodna sila v zavesti gledalcev. Medtem ko resnično gre za ideološki boj in za uvajanje druge borbene ideologije. Zmeda pri A. Martyju med „bojem proti prilagojenosti“ in tem, kar Mao imenuje „vzgoja preko negativitete“, NI PRAV NIČ slučajna. Pri Kitajcih lahko govorimo o vzgoji preko negativitete samo v primeru, če je obravnavanemu predmetu na voljo pozitivna rešitev, pozitivna alternativa. Skratka, ideologija vodilnega razreda je ideologija delavcev in kmetov; ideološki boj proti buržoazni ideologiji – pri Kitajcih z negativnim vzorom, pri Martyju proti prilagojenosti – zadbiva svoj pravi pomen, ker so njegovi pristaši nosilci druge, tokrat vodilne, aktivne in napadalne

ideologije. Ker pa nima nikakršne zveze s filmskim klubom v Franciji, kjer bo razgrajevanje šlo v neskončnost, če ne bo vključeno pozitivno okolje razrednega boja, tako v samem mehanizmu kot zunaj njega.

— Kar zadeva tezo, da je film popačeno ogledalo „družbene biti slojev“, o katerih govori Marty, ni jasno, zakaj se z njo ukvarja tako ozko, omejeno, kakor da bi bili filmi edini, ki bi izražali krizo in ideološke probleme srednjih slojev: kakor da bi buržoazija pojmovala film kot gibal svoje ideologije, usmerjeno izključno proti tem slojem. Kar morda pomeni slabo razumljeno buržoazno kulturno politiko, delovanje buržoazne ideologije in mehanizma, o katerem je govora: o filmskem klubu in kulturni animaciji. Če obstaja več ideoloških mehanizmov, če so med njimi velike tehnične razlike, neke vrste delitev dela, pregrada, še ne pomeni, da obstaja razdrobljenost ali razbitost v ideologiji, s katero upravljajo. Če odkrijemo specifične oblike, ki si jih buržoazna ideologija prilašča v vsakem od mehanizma — kar v vsakem primeru zahteva z naše strani konkretno delo — to še ne pomeni, da ti posebni znaki ne bi bili povezani z globalnejšo, enovitejšo taktiko in strategijo vodilnega razreda.

Serge Toubiana

## 2. Boji, mehanizmi

A. M. ugotavlja: „Zavedamo se, da je kulturni mehanizem, v katerega so vključeni filmski klubi ustvarjen in strukturiran z razrednim bojem.“ Dobro. Če pa naj bo ta trditev resnično učinkovita (če ne želi biti samo ugotovitev), mora nujno vključevati vrsto posledic, za katere se nam ne zdi, da bi jih A. M. zajel v svoji analizi — čeprav se sklicuje tako na razredni boj kot na marksizem.

Kako v resnici razume izjavo „ustvarjen in strukturiran z razrednim bojem“? Kaj iz tega izpeljuje? Da: „če želi buržoazija nadzorovati dejavnost filmskih klubov (pa čeprav le z razširjanjem svojih filmov) in se lahko opre na tradicionalno animacijo (ki filmov nikoli ne postavlja v njihovo funkcijo ideološkega pogojevanja občinstva), to hkrati pomeni, da lahko relativno avtonomijo filmskih klubov izrabimo za revolucionarni boj, posebej še z animacijo, ki je osredotočena na ideološki boj in pa z razširjanjem angažiranih filmov.“

Strinjamo se z A. M., da lahko pomeni filmski klub mesto idejnega boja proti buržoaziji. Vendar, ali je ta prostor nevtralen? Ko A. M. predstavlja filmski klub kot področje, ki ga vsak udeleženec „želi nadzorovati“ — buržoazija tako, da predstavlja svoje filme in da se „naslanja“ na cinefilske besede tradicionalne animacije; revolucionarji tako, da širijo svoje filme in da se v klubih bojujejo proti buržoazni ideologiji — ali to ne zahteva nevtralne postavitve tega področja? Da ga razumemo kot praznino, ki jo je treba zavzeti, kot ŽE DANI mehanizem, zgrajen zunaj boja in pred njim, na način, da si ga ta samo še prisvoji? Torej pravo nasprotje mehanizma, ki je USTVARJEN in STRUKTURIRAN z razrednim bojem. Nekoliko naivna vizija filmskega kluba, ki bi bil samo zbirališče za filme in preprosta tribuna za razgovore — v obeh primerih ali buržoazne ali revolucionarne ... Pojem KULTURNEGA MEHANIZMA, za katerega se A. M. očitno zavzema, vsebuje nekaj čisto drugega kot kulturni PROSTOR, kot prostor razširjanja filmov in razgovorov. Za marksiste pomeni RAZREDNO naravo in funkcijo kulturnih mehanizmov, kakor pri vseh državnih ideoloških mehanizmih (drži pa, da A. M. samozavestno uporablja pojem filmskega kluba kot „kulturnega mehanizma“, ideološkega boja v tem mehanizmu in ideologij raznih angažiranih razredov, ne da bi se mu sploh zdelo potrebno uporabiti koncept državnega ideološkega mehanizma): prav kot razredni boj tudi razredni ideološki boj ne poteka v praznem prostoru, pač pa (med drugim) v ideoloških mehanizmih, ki jih buržoazija že zajema, nadzoruje, ki jih je že STRUKTURIRALA, da bi ji služili proti tistim, ki jih izkorišča. Kakršna že je „relativna avtonomija“ filmskega kluba kot kulturnega mehanizma, s svojo organizacijo, delovanjem in s praksami, ki jih uvaja, ima razredno vlogo. Ni dovolj spremeniti filme in radikalizirati govor animatorjev, če hočemo „zrušiti“ to vlogo in preusmeriti filmski klub v službo proletariatu. Prav dobro si lahko predstavljamo (zgodilo se je že) med ciklusom Bergmana in ciklusom Minellija „serijo angažiranih filmov“ ... In če bi vse leto vrteli „angažirane“ filme, celo brez Minelli-Bergmanove začinjnosti. Kar bi gotovo pomenilo novo pojmovanje programiranja, animatorja, ki bi si priboril politično pozicijo — pa tudi to bi bistveno v njegovi ideološki oznaki in v njegovem posredovanju prakse in pojmovanja pustilo skoraj nespremenjeno: sam princip delovanja filmskega kluba, vloge in odnose, ki jih urejuje in ustvarja med predstavami (naj bo njihova „vsebina“ kakršnakoli). Filmski klub ne programira samo filmov, programira tudi prostor in funkcije: PRAKSE. Animatorjev in gledalčev prostor. Odnos med njima<sup>1</sup>.

Vprašljivo je, zakaj se mehanizem filmskega kluba v ideologiji mnogih njegovih začetnikov in razširje-



valce kaže skoraj vedno, če že ne edino kot OKVIR — za predvajanje filmov, za zabavo, komunikacijo — tako da postavlja v ospredje predvsem tehnično-estetski aspekt svoje definicije: mehanizem filmskega kluba ne „pozablja“ kar tako (tudi za A. M.), da je ideološki mehanizem. Če samo popopravimo takšno nevtralizirajočo predstavitev (buržoazno pojmovanje filmskega kluba) s politično usmerjenim govorom, delujemo tako, kakor da bi sama predstavitev nič ne pomenila in ne bi nosila s seboj nikakršnih posledic: prav tako je, kot da bi jo prezrli, se pravi, uradno potrdili. Kajti predstavitvi ne zadošča samo podajanje podobe „okvira“ ali „mesta srečevanja“: če te podobe postavi pred drugo, NE GOVORI o ničemer drugem več, PREKRIVA bistveno značilnost dejanskosti filmskega kluba, ki je dana v praksi animatorja. Nemogoče je ideološko opredeliti filmski klub, ne da bi preučili prostor in funkcijo, ki ju kot mehanizem podeljuje animatorju in način, kako se ta z omenjenim okoristi. Prostor uokvirjenja; prostor obvladovanja, prostor posrednika.

Ali se A. M. sprašuje o tem prostoru (SVOJEM prostoru)? Tradicionalni buržoazni animaciji nasproti postavlja animacijo, ki naj bi se odlikovala po svojem znanstvenem in obenem političnem govoru. Kaj pomeni ta značilnost? Buržoazno pojmovanje filmskega kluba postavlja animatorja v vlogo SPECIALISTA, ki vzdržuje in obvlada določeno število predpisov, vedenje, s čimer vzgaja gledalce. A. M. postavlja kot argument, da so vedenje in predpisi prazni, lažni, „ideološki“. Gotovo je govor, ki prevladuje v animaciji, govor v filmu specializiranega buržuja (idealistično pojmovanje filmske oblike in zgodovine, predstavljanje avtorjev itd.). A. M. meni, da je potreben drugačen govor, če se hočemo bojevati proti ideološki zaroti, ki bi bil na strani znanosti (se pravi, na strani proletariata). Govor proti govoru: ne pa praksa proti praksi. Resnejši in osveščeni specialist, vedno pa specialist, ki bi „odkrival“ igro predpisov vsem tistim, kateri so „nezavedno“ manipulirani s temi predpisi . . . Če nadomestimo vodilno vedenje animatorjev filmskih klubov z „boljšim“ vedenjem (naj bo to znanost o filmu), še ne dosežemo odnosa, ki ga ta mehanizem vzpostavlja med tem, ki ve, in vsemi drugimi, za katere predpostavljamo, da ne „vedo“. Kajti postavitev večine animatorja, kakršno zahteva buržoazna ideologija specialista (delitve dela), postulira gledalce, ki so nujno „nevedni“, „zaslepljeni“ . . . prav takšni, kot jih opisuje A. M.:

„(Gledalci na nezaveden način sprejemajo pomen filma ( . . . ). Animacija, ki jo predlagamo, naj bi osvestila gledalce, ( . . . ) da bi se spoznali v družbeni predstavitvi, ki jim jo film daje . . .“

A. M. misli, da je z vladajočimi filmi mistificiranemu občinstvu potrebna animacija, ki bi povedala resnico o njem samem. Obrnimo ta predlog:

če naj ima animator možnost obvladovanja, SI MORAMO GLEDALCE ZAMISLITI KOT MISTIFICIRANE. Ko pa A. M. govori o ideološkem boju, gre pri njem prav tako na eni strani za idejni boj (ki ne dosega praks): ideološkemu govoru buržoazije postaviti nasproti znanstveni (IN TOREJ napredni) govor; na drugi strani za boj, ki bi v glavnem potekal med naprednim animatorjem in med buržoaznimi idejami ali proizvodi (ki bi jih razstavil, ocenil itd.): se pravi za „boj“, v katerem bi bili gledalci samo predmet, pasivni del . . . skratka gledalci. Da bi lahko v boju sodelovali drugače kot v vlogi zaslepljenec, prevarane množice, da bi prispevali več kot samo s svojim mistificiranim položajem, drugače povedano, da bi se tudi animator v tem boju od njih česa naučil, ali da bi njegovo delovanje z intervencijo gledalcev postalo vprašljivo, o tem v razmišljanju A. M. ni govora.

Oba vidika sta ozko povezana: prav zato, ker misli ideološki boj kot boj idej (zunaj praks — torej, v ideološke mehanizme, v akcije programirano družbeno obnašanje), A. M. ne more videti, kako so gledalci v svoji družbeni praksi (ki ni omejena na filmske klube) lahko aktivni udeleženci boja in da jih od tega trenutka dalje animator ne more več obvladovati, da si mora od gledalcev pridobivati izkušnje — kako naj bi bil tudi „specialist“ ideološkega boja, če pa je specialist branja filmov?

Jean-Louis Comolli

### 3. Kakšno semiologijo?

A. M. se pritožuje nad „izposojanjem delovnih pojmov zunaj njihovega področja raziskave, atomizacijo filma, zanikanjem filma kot izvirnega procesa pomenjanja, rezanja filma po z analizo samovoljno določenih predpisih, zanikanjem semantične ravni, neupoštevanjem filmskega prostora/časa . . .“ Priznam, da mi te kritike niso čisto jasne, prav tako ne marksistično stališče, na katerega se A. M. sklicuje, pa tudi ne cilj, ko so mu kritike namenjene. Nadalje se A. M. sklicuje na filmsko semiologijo po „metzovskem“ vzoru (od katerega povzema definicijo filma kot „govorice brez jezika“ in glavna pojmovanja). Prav tako nasprotuje freudovski teoriji podzavestnega, „ki jo mora marksistična kritika še obdelati“. Končno se opira na pojem, iz katerega je marksistična kritika izšla — na „globalni pomen“ — znotraj samega filma, ki je pojmovan kot zaprti prostor pomenjanja.

Takoj povejmo še, da nam zares ni prav nič jasno, kako A. M. lahko filmsko analizo na takšnih osnovah vključi v marksistično-leninistično analizo, kako lahko filmska semiološka analiza, kot si jo zamišlja Marty, koristi razrednemu pristopu. Prvič, v bistvu so lingvistična pojmovanja, na katera se opira Marty, odločno kritizirali in označili kot idealistična že Kristeva, Lacan, Derrida, če ostajamo na teoretičnem področju, kjer so označevalec, simbolično, tekst prvotni (po Deleuzu so to že sami pojmi označevanja, označenja ali teksta, ki ga izbljuva). Na koga so se naslonili ti teoretiki, ki so na tak način kritizirali fonološko lingvistiko in semiologijo, ki iz nje izhaja? Med drugim na Marxa in na Freuda. Prikazali so ozko povezanost med saussurjansko lingvistiko in potrošniško ekonomijo, transcendentalno pojmovanje znaka, ki jezik pripisuje kar najbolj idealistični psihologiji ali sociologiji, ki so jima podzavest, spolnost, delo in razredni boj popolnoma razneseni. V tem prostoru te trditve ne moremo več razvijati (gl. Derrida: O GRAMATOLOGIJI, Kristeva: Semeiotikè; Lacan: Funkcija in prostor govornice in jezika, v SPISIH). Drugič, semiološka analiza filma je z razrednega stališča koristna SAMO v primeru — po mojem mnenju — če se opre na „psihooanalitično podzavest“: drugače povedano, ko analiziramo — kar pomeni, da kritiziramo — film in na vodilno mesto postavimo politiko, razredni pristop, je nujno, da obvladamo „podzavestni“, recimo spolni učinek filma na gledalca. Kar zahteva analizo, razvijanje KONOTACIJ, ki jih postavlja predstavitve filma. EDINA ZA FILM MOŽNA SEMIOLOGIJA JE SEMIOLOGIJA KONOTACIJE: moramo pa PREDVSEM vedeti, katere konotacije (SE PRAVI IMPLICITNA OZNAČEVANJA) je treba osvetliti; to pa lahko stori samo razredni pristop in pa borbeno vzdusje.

Vzemimo nekinematografski primer: dobro znana reklama za Pariško nacionalno banko: „Zanima me vaš denar“, ali „Mi dajemo, vi dajete. — Zaupate mi svoj denar, jaz vam nudim usluge svoje banke.“ Kot da bi bila ta reklama narejena nalašč zato, da bi osrečila analitike in semiologe, tako zelo „perverzen“ je njen pomen in tako številne so nad-determinante. Če bi se buržoazni semiolog zaustavil ob tej reklamni, če bi z užitkom razčlenjeval verigo konotacij, označeval mesto subjekta sporočila, mesto nagovorjenega itd., bi seveda samo podvojil in ideološko uzakonil „perverznost“ odnosov, ki jih ta oglas odseva in ustvarja in točneje pomeni perverznost družbenih odnosov v kapitalističnem svetu. Vendar, kaj ta oglas pripoveduje? Pravi: Reklama nas ima za norce, reklama nas poneumlja (če uporabimo izrek iz Charlie-Hebdo), pove nam, KAKO: enostavno z vzpostavitvijo fikcije individualnega, osebnega odnosa, odnosa želje, spolnega odnosa med tipom, ki ga naš denar zanima, in

nam. Tip se obrača k potrošniku, k uslužbencu, in pravi: pojebal vas bom in vam bo to všeč. In to deluje, ker si očarljivo zgroženi pravimo: upali so si — UPALI SO SI RAZKRITI SVOJO ŽELJO. In skoraj si želimo, da bi bili mali potrošniški Fausti reklamnega Mefistofelesa. Uspeh te reklame je v eni sami postavki: v zanikanju dejstva, da uslužbenici, neumni sužnji, ki jih je treba izrabiti, NISO OSEBNOSTI, s katerimi bi banka vzpostavila odnos zapeljevanja, ampak čreda, katere edino identiteto za banko predstavlja številka čekovne knjižice in ustreznega računa.

Na tem primeru sem želel prikazati, kako se lahko na psihoanalizi zasnovana analiza konotacij, implicitnih označevanj<sup>1</sup> vrine v razredni pristop in ga jača. Seveda pod pogojem, kot sem že rekel, da se ne zaustavlja na enotah označevanja, s katerimi se ukvarja klasična semiologija (osnovana na fonologiji). A. Marty ni odgovoril na našo kritiko njegovega članka v IMAGE ET SON (Slika in zvok), na kritiko, ki je ponovila, da organizem semiologija + sociologija, pa čeprav v sklopu marksizma, nima nikakršnega smisla in je lahko celo nevaren (če zagotavlja analizirani predmet pomirjujočega, zapirajočega meta-jezika). Razredni pristop k analizi se slabo usklajuje z nevtralnostjo znanstvenega govora: prvi pomeni, da moramo biti sposobni kritično razlikovati med „dišečimi rožami“ in „strupenimi rastlinami“, da se tako izrazim, skratka, biti sposobni poveljevati ali izbljuvati analizirani predmet — k njemu pristopati kot subjekt. To pa klasična semiologija prepoveduje. Dolgočasno vse po vrsti glorificira.

Zadnja trditev vključuje še tretjo, in sicer, da VEŠČINA animatorja-semiologa, o kateri sem govoril zgoraj, ni PREPRIČLJIVA: če se vzpostavi kot subjekt, s tem krši gotovost znanstvenega govora in tvega aksiološki in VREDNOSTNI (politični, etični, estetični) govor. Kar pomeni, da moramo računati tudi z dvorano, z neprofesionalnimi „naslovniki“, ki niso filmski specialisti, semiologi. Soočiti lastne misli z njihovimi in jim znati prisluhnuti. Kar nas še vedno oddaljuje od univerzitetne semiologije.

„Prisluhnuti množici“ namreč ne pomeni, da smo ji naklonjeni. Vedeti moramo, da ni nujno bolj zaslepljena od izvedencev, in obratno: da je lahko občutljivejša, da ima lahko sodbo o videzih, ki jih prav izvedenčeva pozicija želi narediti težko razumljive, se pravi, težko sprejemljive.

Pascal Bonitzer

V mojem primeru jih lahko zberemo tako: „Želja, ki jo čutim do vašega denarja, vas osebno postavlja v to, da ste pripoznani kot osebnost, (v VAŠO željo, da bi bili subjekt z željami).“

# stvarnost in predstava

**federico fellini KLOVNI (1970), RIM (1971)**

svetozar guberinič

Jokal sem nad tistim,  
kar sem si sam izmislil.  
Puškin

Dva zadnja<sup>x</sup> Fellinijeva filma, KLOVNI in RIM, pomenita posebno skupino v okviru njegovega dela. Najbliže sta filmom SLADKO ŽIVLJENJE (1959), OSEM IN POL (1962) in SATIRIKON (1969), ki je pravzaprav SLADKO ŽIVLJENJE, projicirano v preteklost. Toda medtem ko so naštetih filmi, vsak na svoj način, zaprte strukture, v katerih so elementi avtobiografskega projektirani v osamljeni dramski univerzum, pa se filma KLOVNI in RIM odpirata k stvarnosti, da bi se z njo tako rekoč stopila in jo izzvala, da bi sama estetsko spregovorila. Autobiografsko in tudi dokumentarno sta postala edina vredna dejavnika estetskega univerzuma (dogodki se odvijajo v zgodovinskem času in predstavljajo dejstva konkretne stvarnosti, mnoge osebnosti pa, ki se pojavljajo, predstavljajo same sebe, med njimi v prvi vrsti sam Fellini), še več, izhodišče glede na izbor elementov dane stvarnosti. Skupaj z novo vsebino izhajata iz kakšnega postopka tako nova struktura kompozicije, kakor tudi nova vizualna oblika.

V filmu KLOVNI se je Felliniju končno ponudila priložnost na široko spregovoriti o temi cirkusa, o temi, ki ga osebno ves čas prevzema in ki ji je v najmanj polovici svojih filmov že izkazal čast, na ta ali oni način. Prvo srečanje s cirkusom, tako kot je predstavljeno v filmu, pa je dečka Fellinija bolj prestrašilo kot navdušilo, saj ga je živopisni cirkuški sejem bolj spominjal na deviantne osebnosti iz stvarnosti, ki jih je imel priložnost srečati na podeželju: pol norega potepuha, ki je strašil vaške žene, hkrati pa jih tudi dražil, izvajajoč pred njimi nedostojne aluzije; dobrodušnega norca, ki se je šel potem, ko si je ogledal kak vojni film, na ulici vojaka, ki se bojuje zoper nevidnega sovražnika; vojaka invalida brez očesa, katerega večna silhueta je bila sestavni del pejsaža, medtem ko je sedel na terasi, odprti proti morju, in njegovo ženo Ines, ki je znala na pamet vse Ducejeve govore in jih je javno deklamirala (med drugim je znala tudi tistega o potrebi izhoda na vzhodno Sredozemlje); neugnanega vlakovnega odpravnikarja, ki je poklical

redarje, kadar se je predstava skupina otročaje, ki mu je priredila s svojimi iztegnjenimi jeziki kaj nedostojek koncert, namesto da bi ga pozdravljali ala duce.

Felliniju je žal za današnji svet, kjer čezdalje bolj izginja zanimanje za to obliko spektakla, o čemer priča tudi ukijanjanje mnogih cirkusov v različnih svetovnih prestolicah. „Ljudje so zgubili zanimanje za predstavo, ki se obrača k infantilnemu delu osebnosti; izraža samo še poslednje patetično znamenje svojega obstoja,“ narekuje Fellini svoji tajnici in se s svojimi sodelavci odpravi, da bi anketiral najbolj znane še živeče klovnove Evrope v Rimu in Parizu. Od tod naprej film preide v anketo o klovnih in njihovih usodah, o življenju v cirkusu, o zgodovini stilov klovnovske igre. Iz srečanj s klovnovi, iz njihovega pripovedovanja o mladosti in življenju v cirkusu, o velikih klovnih, njihovih vzorih — Grocku, Rhumu, Antonetu, — in o njihovih najuspešnejših točkah — se izlušči podoba nekega posebnega sveta, ki ima svoje lastne notranje zakone, kjer je prostora tudi za drobne vsakdanje radosti, za navdušenje nad delom, za zadovoljstvo ob uspehu, vendar pa podoba sveta, kjer se na posebno viden način potrjuje prekletstvo ljudi, ki zabavajo druge: medtem ko mu ploskajo, si domišlja, da enakovredno pripada množici, ko pa ostane sam, se znova sooči s svojo absurdno masko. Toda medtem ko predstava teče, je prava paša za oči in za doošljivo, ko sodelujejo v neki drugi resničnosti, v kateri so omajani zaoni družbene hierarhije, logika uporabljanja predmetov in fizični zakoni ravnotežja, gibanja in gravitacije. Fellini radodarno odstopa prostor predstavi, prikazujoč točke belih klovnov s čudnimi kostumi, ki so jih izumile njihove žene, točko, v kateri se dva para klovnov med seboj udarjata po glavi z vse večjimi kladivi, točko izmikavanja stola in brizganja vode iz ust, točko bratov Fratellini (ko z metuljimi krili lebdi v zraku), ki so jo v dobrodelne namene predvajali po različnih ustanovah in ki so se znašli v zagati, ko je bolnike v neki umobolnici tudi prišlo, da bi se jim priključili.

Klovn ima rad svoje delo kljub negotovostim in razočaranjem tudi v osebne življenju, saj je njih osebno življenje skoraj vedno povezano tudi s poklicem. Še več, razočaranja v osebne življenju ga še bolj priklepajo k njegovi umetnosti. Tako se je na primer zgodilo z nekim zgodaj umrlim klovnom, ki je, po pripovedovanju kolegov, trpel, ker ga ženske niso marale, pa si je v trenutkih obupa izmišljal najlepše gage. Ljubezem do poklica, ki se istoveti z življenjem, še posebej prepričljivo opisuje anekdota o klovnovi, ki je zaradi alkohola prispel v bolnišnico, pa od tam zbeži, samo da bi prisostvoval točki dveh mladih klovnov, o katerih je šel glas, da sta uspešna, in smrt ga doleti v gledališču.

Fellini je nenavadno občutljiv na situacijo, v kateri se drastično ukinja slavljenje nedolžnega sveta

radosti in otroške domišljije. Na koncu priredi veličastno skupno predstavo pogreba klovnov. Zvest lastnemu temperamentu, po katerem ga, kot sam pravi, „stanje pred nastopom nesreče dela ustvarjalca in optimista“ (Gilbert Salachas — Fellini Pariz, 1970), je ustvaril iz predstave klovnove smrti apoteozo njegove umetnosti — veličastno predstavo, v kateri se združujejo vse možnosti klovnovskega univerzuma: po grotesknem pogrebem govoru in objokovanju pokojnika se pisani pogrebni spreved začne čezdalje hitreje sukati po obodu kroga in ceremonija se zaključí z vsesplošno gnečo, z nekim klovnom na ramah, z dežjem papirnatih trakov in s salvami iz topov.

Toda groznja katastrofe ne razburja Fellinija zavoljo konca, marveč zaradi začetka — začetka, ki daje slutiti konec, pa hkrati pomeni novo možnost in spremembo. Tako Fellini tudi tega filma ne zaključí brez upanja za svet, o katerem pripoveduje. Zaključí ga z ilustracijo zgodbe nekega klovna. Klovn je prišel v cirkus, da bi poiskal prijatelja, pa mu je direktor povedal, da je umrl. Klovn na trobento zaigra svojo sentimentalno melodijo, z drugega konca arene pa zasliši isto melodijo — njegov prijatelj mu je odgovoril. Teško bi verjeli, da je klovn resnično mrtev.

Kompozicija in stil KLOVNOV sta najprej pogojena z dokumentarnim postopkom (film je bil najprej narejen za televizijo), nato pa s tem, da je zgrajen na neki določeni temi. Njegova struktura je obogatena še s psihološko razsežnostjo avtorjevega spomina na prvo srečanje s cirkusom in nato še z vključevanjem avtorja in njegovih sodelavcev v zgodbo ob priliki anketiranja.

Če na osnovi omenjenih elementov lahko rečemo, da so KLOVNI avtobiografski film, potem lahko taisto še toliko prej trdimo za film RIM. V smislu odnosa med osebno izkušnjo in umetniškim delom, kamor naj bi se lastno izkustvo prenašalo, se nam najprej vsili primerjava tega filma s filmom OSEM IN POL.

OSEM IN POL predstavlja tipičen primer transpozicije osebne izkušnje v umetniško delo. Osebo, ki predstavlja avtorja, igra igralec, posamezni prizori pa (kakor tudi film v celoti) ne predstavljajo konkretnih dogodkov, marveč neko srednjo vrednoto, nekaj, kar je pridvignjeno do posebnega in kar na ta način zadobi pomen tudi za drugo. Vse to predstavlja za avtorja alibi; avtorja je nekam strah, da bi v delu, ki je narejeno za druge, prikazoval svojo lastno osebnost ter bi se tako predstavil kot pretenciozen in nedostojen. Za fiktivni film, tisti, ki ga snema Guido, osebnost, ki predstavlja režiserja, je moč zaslutiti, da je osnovan na konkretni stvarnosti. Tako na poskusnih snemanjih pravi igralca svojemu možu: „Kako moreš nenehno živeti v laži?“ — besede, ki jih v dramski resničnosti spregovori Guidovi njegova žena; ena izmed deklet v projekcijski dvorani prišepne drugi, ne brez določenega posmeha: „Vse to je

njegovo lastno življenje!" Ce pa je ta motiv tudi del konkretne resničnosti samega Fellinija, to še ne zanika dejstva, da je vsak fragment tega filma sublimacija, ali pa vsaj totalna nadgradnja resničnega doživljanja — ne zanika zato, ker je ta fraza, kakor tudi tisto, s čimer je pogojena, samo eden izmed elementov vsebine in kot takšna spreminja svoj pomen, ki je odvisen od odnosa do celote.

Film OSEM IN POL je poseben zavoljo tega, ker posebej temo, ki ni blizu povprečnemu gledalcu: notranji svet ustvarjalca in atmosfero, v kateri realizira svoje delo. Toda tako kot notranja vsebina osebnega življenja (spominjanje mladosti in odnosa do staršev, fantazije, ki so nastale zavoljo osebnega temperamenta in pogojev, ki jih ustvarja zanimanje človeka, nagnjenega le spektaklu) kakor tudi njegov položaj v okolju, v katerem ustvarja svoje delo in splošna atmosfera dela dobivajo v filmu obliko, ki naredi to vsebino še posebno jasno, obliko, ki ni dobesedna aplikacija na določene osebnosti in določene dogodke.

Drugačna je zadeva s filmom RIM. Kakor v filmu KLOVNI, so tudi tukaj priklicani v spomin dogodki iz osebnega življenja, spomini samega Fellinija, okolje, ki jih obkroža, pa je konkretna družbena stvarnost časa, s katerim so povezani. Še več, avtor, ki pripravlja in snema film, je to pot Fellini sam. Torej ni več — tako kot v filmu OSEM IN POL — posredovanja osebne izkušnje v obliki transpozicije, v kateri se zgublajo osebne značilnosti. Opogumljen s prejšnjim filmom, v katerem je „iz nekaj nepovezanih spominov iz otroštva“ (besede osebnosti pisatelja iz filma), iz subjektivnih fantazij avtorja in iz prikazovanja atmosfere priprav za snemanje filma kljub temu nastalo delo, ki lahko tudi drugim nekaj pove, je Fellini v tem filmu (kakor tudi v filmu KLOVNI, seveda na malo drugačen način) še bolj približal umetnost k stvarnosti: namenil se je prikazati samo „nepredelano“ stvarnost, ki naj bi tudi v umetniškem delu obdržala vse svoje značilnosti.

Fellini je že enkrat prej podlegel izkušnji prikazovati integralno stvarnost — ne samo v smislu, v katerem to implicitno počne vsako umetniško delo, marveč v smislu, da se v umetniško delo sprejme najširše možno število manifestacij stvarnosti — v filmu SLADKO ŽIVLJENJE. V omenjenem delu najdemo največjo možno orkestracijo tem, ki predstavljajo utrip (mondenega) življenja prestolice. Vsebuje vse teme, ki so Felliniju ljube, na katerih je gradil tudi svoje prejšnje filme. In končno, Fellini ima svojo lastno ogromno kompozicijo in vizija, ki nam jo je v filmu predstavil Fellini, ni samo ugotovitev, ampak tudi moralno stališče in anticipacija prihodnosti. Pa vendar deluje film kot nekakšen vseobsegajoči dnevnik in nas nagiba k misli, da bolj ko se okvir vizije širi in sprejema vase vse večje število osebnosti in dogodkov, je s tem manjšo intenzivnostjo poudarjena posamezna usoda, v kateri se

zrcalijo mnoge sorodne usode. V primeri s filmom OSEM IN POL, ki predstavlja notranji svet ustvarjalca, je film SLADKO ŽIVLJENJE zunanje okolje, ki ga obkroža, okolje, ki je predstavljeno v najširšem obsegu. V primeri s filmom RIM, ki, kot smo že povedali, hoče biti „stvarnost sama“, je film SLADKO ŽIVLJENJE še vedno transponirana resničnost, v kateri so sicer vsi elementi izposojeni v resničnosti, vendar prevedeni v ustrezní jezik in uporabljeni za vseobsegajočo rekonstrukcijo stvarnosti.

Seveda tudi RIM ni dokumentarni film: v pravem pomenu besede kaj takega sploh ne more biti, saj evocira preteklost, pa tudi tam ni dokumentaren, kjer prikazuje sedanost. Atmosfera, v kateri je Fellini prikazan, kako snema film, ni atmosfera dokumentarnega filma Gideona Bachmanna, ki prikazuje Fellinija ob snemanju SATIRIKONA.

Evociranje preteklosti in evociranje sedanosti sta nujno transpozicija, čeprav se navezujeta na konkretne osebe in dogodke. Izbira dogodkov in način prikazovanja izražata Fellinijevo izhodišče in kaže ta na pomen, ki ga daje Fellini tem dogodkom. Tako je opredeljen tudi značaj posameznih scen in celotna struktura filma.

RIM je avtobiografsko celovitejši od filma KLOVNI. Namreč v tem zadnjem je avtor filma najprej prikazan kot deček, ki se prvič sreča s cirkusom in potem kako pripravlja in snema svoj film. V filmu RIM se pa avtor najprej pojavlja v spominih na podeželsko šolo, pozneje kot mlad novinar v Rimu in nazadnje pri delu oziroma pri snemanju filma. V vsakem od teh treh obdobjih se pojavljajo teme, ki jih je Fellini že v transformirani obliki obdelal v svojih prejšnjih filmih. Podobno zgodovini Rima in zgodovini Fellinija je v filmu opazen tudi zgodovinski razvoj Fellinijevega umetniškega opusa.

Predstavo o prestolnici, ki ga je obsedla še kot podeželskega fanta, je dobil na uri zgodovine, ki jo je poživil dogodek, nepredviden v šolskem programu: ob predvajanju diapozitivov o zgodovinskih znamenitostih se je po posnetku kipa rimske volkulje nenadoma, ne ve se od kod pojavila slika sedečega, hrbtno obrnjenega akta in preplašeni duhovniki so v paničnem strahu prekinili predvajanje. Obisk Rima, ogled Rubikona in mesta, kjer je hodil Cezar, je pokvarilo slabo vreme. Izobraževanje so dopolnili z obiskom predstave, v kateri so igralci patetično prikazovali Cezarjevo smrt.

Mladi Fellini je prišel v Rim l. 1939. Imel je priložnost videti vso dekadenco starega sveta, ki je upal, da mu bo plamen Ducejevega fanatizma vliil novih moči, a mu je prinesel propad. Verjetno ima kritik Gerard Legrand v spisu Apokalipsa po F. F. (Positif, št. 140/72, Pariz) prav, ko v primeru sina—debila (v družini, pri kateri mladi novinar stanuje vidi aluzijo na Mussolinija, ki je v tem času (v drugačnem pomenu) trpel od podobnih kompleksov. Kar zadeva lastnico penziona, ogromno kepo mesa, ki nepremično leži v postelji in upravlja

gostišče, je kakor v prejšnjih filmih Sylviya (Sladko življenje), Saraghina (Osem in pol), Enotea (Satirikon) — hipertrofirana inkarnacija neizčrpane ženske čutnosti. Medtem ko je prva zaradi okoliščin svojo prvotno funkcijo matrone zamenjala s funkcijo upravljanja, njena aktivna inačica — prostitutka v javni hiši, opravlja svojo funkcijo s polno paro. Čeprav je daleč preseгла povprečne dimenzije, je še vedno zadosti mlada in lepa, da mladi novinar vidi v njej utelešenje čutne ljubezni. Ko jo vpraša, zakaj se je odločila za ta poklic, mu na najbolj naraven način s samozadovoljnim nasmeškom odgovori: „Zakaj pa ne?“

Nadaljni aspekt, v katerem se izraža bolesto poželenje družbe na zatonu, je gledališče, to je spektakel v najširšem pomenu besede. Tu si izmišljajo najraznovrstnejše oblike, da bi zadovoljili okus razvajene publike. Istočasno se publika vključuje v predstavo na ta način, da lahko vsako javno pokaže, kaj zna. Skupaj z junakom tudi mi gledamo eno od takih predstav: neuspele točke komikov na odru, imitatorje, ostarela dekleta, ki utaplajo svojo mladostno žalost v otožnih pesmih, in nič manj zanimivo spremljavo iz partnerja: žvižganje, najrazličnejše komentarje in končno — metanje neke mačke na oder. Med ugodja, ki se jim ni treba odreči pred negotovostjo jutrišnjega dne, sodi dobra prehrana. Tako se je veliko jedlo in pilo — tudi tiste dni pred začetkom vojne v Italiji in Fellini prikazuje gurmansko pojedino v restavraciji na cesti, ne da bi prezrl nejevoljo tistih, ki morajo zaradi boljše prebave piti metin čaj.

Raziskovanje modernega Rima začenja Fellini pod zemljo, v katakombah, ki bodo jutri postala podzemna železnica, tako potrebna mestu, pretrpanemu z vozili. Tam najde tudi zvezo z antičnim Rimom (in tudi s Satirikonom): prostor s kipi in s freskami. Toda preden obiskovalci preteklosti sploh opazijo like prednikov (ki jih je potomstvu ohranila roka umetnikov), ob vdoru kisika, ki je nepogrešljiv element življenja nad zemljo, umetnine razpadejo. Če preko umetnosti in drugih objektov kulture še dobimo neko predstavo o preteklosti, se naša komunikacija tu neha, ker je vsak čas omejen le na sebe.

Moderni Rim je spet pisana slovesnost, ki se je ne da poenostaviti na eno dimenzijo. Fellini se sprašuje, kako naj jo obseže s svojim filmom. Vprašanje ni ali film presega stvarnost (Fellini je ohranil tudi ne prav pohvalni komentar nekega gledalca iz publike, ki jo je snemal: „Vedno prihajajo in nas snemajo, toda nikoli ne plačajo!“), marveč skrb, da s filmom zajame in poudari čimveč aspektov stvarnosti, ki je sama zunaj kategoričnih sodb. Fellini sicer pravi: „Treba se je odločiti in prikazati le tisto, kar čutimo“, in zato le izbira določeno stvarnost in se tako postavlja na

stališče, čeprav v načelu, da stvarnost govori sama za sebe. Ko na primer prikazuje družbo snobov, ki obkrožajo znane osebnosti, kot je ameriški pisatelj Gore Vidal, ki je v Rimu našel svoj drugi dom, to počne s takšno ironijo, kot bi jo tudi v stvarnosti izzvalo srečanje s takšno družbo; tu se ji ne odreka, ker pač obstaja. Temu podobna je sekvenca o slovesnosti, ko stara princeza sprejema kardinala in potomce plemičev, da bi prisostvovali reviji cerkvene mode, mimohodu božjih manekenov v super-modernih oblačilih s fosforescenčnimi in metalnimi pokrivali. Slovesnost se zaključuje z zmago-slavljem smrti in prikazovanjem vstajenja papeža Pija XII., ki pa zbujata smeh in razkriva Fellinijevo distanco do kanonov uradne cerkve. Toda to ni zmontirano. Fellini je preprosto posnel cerkveno svečanost vsaj t (vsaj tako se nama zdi).

Z višine, s polja zunaj mesta, Fellini zajame celo mesto, od časa do časa pa izloči posamezne detajle, kakor je na primer skupina anglosaških turistk, ki so svojo rimsko izkušnjo omejile na družbo nekega latinskega lepota, ali ljubezenski parček v parku — simbol večnega pomlajevanja. S svojo radovednostjo ne neha niti globoko v noč. Ko se najbolj vztrajni ponočnjaki vračajo domov (na primer Anna Magnani, ki mu, vračajoč se domov, zakliče modrost praktičnega življenja: „Pojdi spat, Frederiko!“), Fellini še vedno išče po spečem mestu in s tem sporočilom objektivnih dejstev zaključuje film: kolona mladih na motornih kolesih, z dekleti na zadnjih sedežih, s spretno hitro vožnjo kljubuje muzejski spoštljivosti večnega mesta.

Film RIM torej vsebuje obsežno gradivo, v katerem odseva zgodovinska perspektiva italijanske metropole in v primerjavi s filmi, v katerih se vrstijo elementi zgodbe eden za drugim, predstavlja večplastno strukturo, v kateri so prvine predstavljene stvarnosti podrejene stališču, ki v njih odkriva določene pomene. Čeprav, kakor smo opazili, s svojo vsebino in s svojimi idejno-estetskimi implikacijami presega okvire avtobiografskega dokumenta, ga zavezanost dejstvu konkretne stvarnosti in narava odnosov do nje vseeno omejujeta v te okvire. In kljub Gerardu Legrandu, ki pravi, da je to najboljši Fellinijev film, boljši od filmov OSEM IN POL in SATIRIKON, menim, da z estetskega stališča predstava v filmu RIM, ki hoče biti sama stvarnost, ni jasno oblikovana in je simbolični pomen OSEM IN POL (in SATIRIKON) zabrisan. Z drugimi besedami, zgodovina oseb ni njihova lastna usoda in prikaz dogodkov ni zgodovina (čeprav jo evocira). Paradokso je še enkrat, kakor tolikokrat v umetnosti, tisto, kar je izmišljeno (predstavljeno na dramski način) in kaj predstavlja le idealno stvarnost, bližje in prepričljiveje spominja na stvarnost (na njen pomen in vsebino), kakor pa predstava stvarnosti, prikazana kot njena identifikacija.

# sanjski dnevnik federica fellinija

Federico Fellini je nekaj let vodil nekakšen dnevnik svojih sanj. V debel, vezan zvezek je skrbno risal nočne privide, ki se jih je zjutraj še spomnil, potem pa je kot vrl, marljiv, majhen šolarček vse skupaj pobarval še z barvicami.

„Neumno bi bilo misliti, da so sanje črno-bele. Barva je sestavni del govornice sanj. V sanjah barve izražajo določene misli, pojme. Vsaka barva prinaša tudi neko sporočilo.“

V Fellinijevem zvezku nočne poti si, kot v filmu, sledijo osupljivo podobne, ki hkrati spodbujajo čutnost, razum in humor.

Brez dvoma obstaja neka zveza med nočnimi sanjami kateregakoli umetnika in pa temi „umetno zasnovanimi“, ki predstavljajo njegovo delo. Toda to ni odnos vzroka in posledice, kajti motili bi se, če bi mislili, da Fellini črpa vsebine za svoje filme iz sanj. In tako kot sanje nikoli ne ustrezajo

določenim spominom, tako tudi najbolj presunljive filmske podobe niso nikoli vnaprej, resnično vnaprej premišljene.

„Ustvarjalna domišljija in sanje imajo to skupno lastnost, da se jim lahko razumsko približamo šele kasneje. To pa je tudi najboljši način, da se razblinijo. V trenutku, ko se Orfej obrne, Evridika izgine.“ Vse to pa ne pomeni, da iskanje sanjskega ključa in razlag ni omamljujoča igra. Vedno poskušamo razvozlati sporočilo, ki nam ga, pod različnimi krinkami, posreduje naša podzavest. Vendar pa bi bilo nevarno, če bi za oblikovanje našega življenja uporabljali ta ključ. Sanje so kot pravljičice o vilah in imajo samo tisti nauk, ki jim ga pripisujemo. Nikakor ne smemo dopustiti, da bi nas začarali sanjski prizori, ki nam jih ponuja vsaka noč, vsako spanje. Strasten sanjač bi utegnil s svojo neučakanostjo po noči in sanjah uničiti svoj vsakdan.



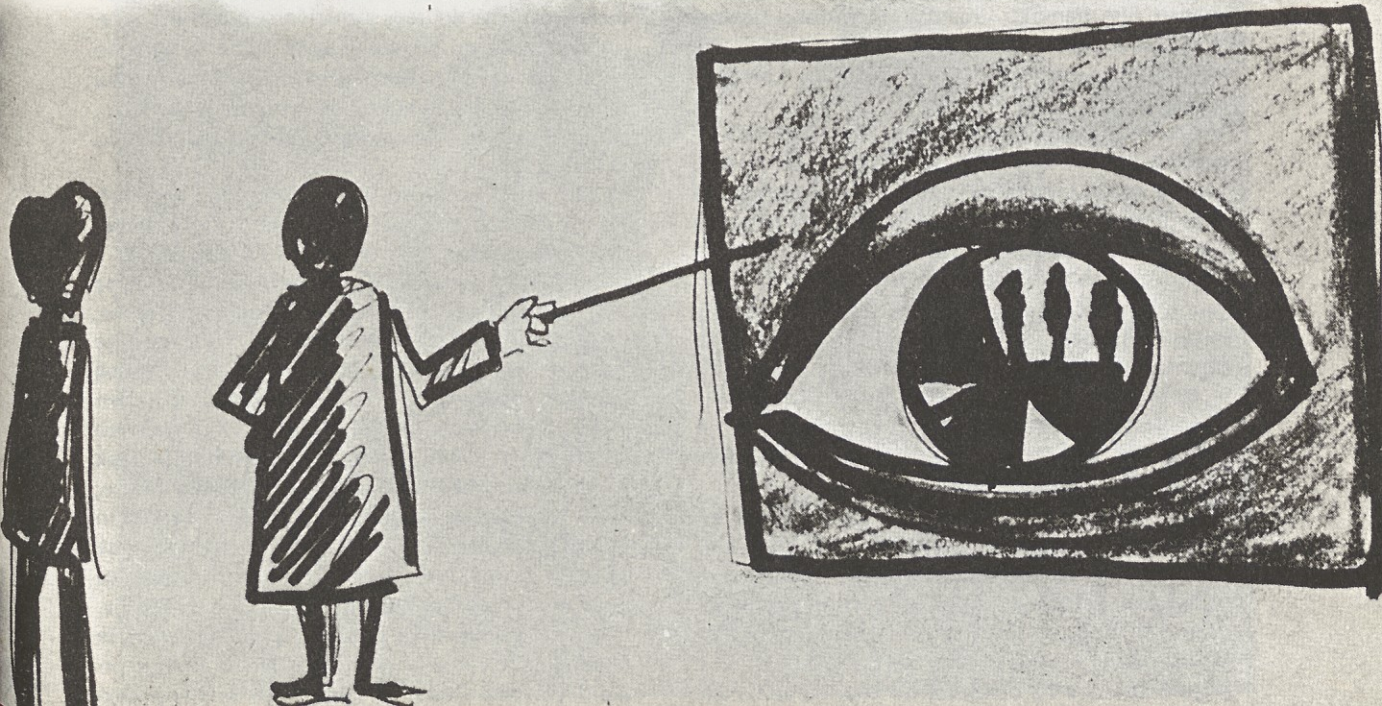


X. X X  
MISSIONE IPNABOLOGICA

in un cucchiaino di burro tagliato come rasoio  
 si tolgono di un solo colpo senza fessure e senza  
 dolore l'occhio destro. & Tac! È fatto (tutti fatti)  
 Non ho più l'occhio destro







# pogovor s federicom fellinijem (amarcord)

## amarcord: rad sem imel to čudno, nerazumljivo in skrivnostno besedo

(iz La revue du cinema, maj '74)

Vsaj enkrat bi rad naredil film, ne da bi bil o njem prisiljen tudi govoriti. Priznam, da mi poklicna radovednost kolegov novinarjev sicer ugaja, vendar pa vedno govorim le zaradi lastne nečimrnosti in samovšečnosti. Po pravici vam povem, da nikdar ne vem, kaj naj bi pravzaprav rekel o svojih filmih; če ne bi bilo v njih zgodb in oseb, potem res ne bi imel česa povedati. Sicer pa je tako, da ko enkrat film končam, ko tako rekoč z mislimi nisem več pri njem, je zgodba, ki sem jo obravnaval, že tako daleč proč, da se je pravzaprav niti ne spominjam več. Zato bi lahko to majhno podobnost med svojimi razlagami in svojimi filmi pojasnil takole: preden film naredim, imam o njem dokaj nejasne in nestalne pojme, ki jih spremlja neke vrste medla gotovost, ko pa je film končan, se ga komaj še spominjam.

V številnih časopisih sem bral, da AMARCORD predstavlja nov beg v spomin, beg, ki predstavlja iskanje mojega otroštva. Res je sicer, da obstaja neka dvoumnost — morda po moji krivdi, lahko pa tudi zaradi naslova samega. To, da bom film imenoval AMARCORD, sem se odločil izključno zaradi fonetične in grafične sugestije te besede; njena zvočnost me je očarala, rad sem imel to čudno, nerazumljivo in skrivnostno besedo. Tako je torej čisto slučajno nastal AMARCORD, ki v romanjolskem narečju pomeni: spominjam se. In morda ima ta beseda v kakšnem drugem narečju spet drug pomen, le kdo bi vedel?

Nekdo mi je očital tole: „Zakaj pa si na začetku snemanja rekel, da se bo film imenoval OBSEDE-NEC? !“ Zato vendar, ker če bi rekel, da bo film obravnaval zgodbe in osebe, ki sem jih poznal ali pa, ki sem si jih še kot otrok izmislil, bi po pravici lahko rekli: kakšen „gnjavator“, tale Fellini s svojimi spomini na otroštvo. Le kdaj bo že nehal!

Tako sem nekoč v pogovoru z nekim prepirljivim in zagrizenim ameriškim novinarjem improviziral celo „štorijo“ o človeku, ki postane žrtev sodobne družbe, človeku, ki ga zaradi novih odkritij, mode, mitov, ideologije itd. obsede zlovešča in nenadna pobesnelost. In ta smrtna stiska ga ohromi, to brezkončno stanje obsedenosti ga preganja in končno zlomi, tako da začne ta zavrti in zlomljeni človek počasi izgubljati svojo osebnost, začne propadati, se razkrajati . . .

Takole sem mu pojasnjeval, ko sem v nekem trenutku imenoval protagonista AMARCORD. Tedaj me je novinar radovedno in z natančnostjo malenkostnega dobrega Američana prekinil z vprašanjem: kako to besedo pišemo in če ni slučajno nemškega izvora. Brez premišljevanja sem mu odgovoril: H na začetku, dve piki na A-ju, K . . . skratka, doktor Håmmarkord, švedski znanstvenik, ki lepega dne . . .

Bi radi vedeli, kako so se stvari resnično zgodile? No, že dolgo sem imel v mislih določene osebe, določene zgodbe, ki mi jih ni uspelo vplesti v nobenega izmed mojih prejšnjih filmov. Potem pa sem se o tem nekoč pogovarjal s Toninom Guerro, ki je doma z istega konca kot jaz. Tudi on si je želel o tem pripovedovati in tako sva skupaj napisala zgodbo o Gradisci, o Bisceinu, o norem stricu in drugih. In tako se je končno film rodil: to je zgodba o majhnem mestu, ki ni Rimini, ampak je lahko katerokoli italijansko podeželsko mesto, ki je raslo in se vzgajalo pod vplivom cerkve in fašističnega nasilja. To je zgodba lenega, vase zaprtega in odmaknjenega življenja italijanskega podeželja, njegovih bednih užitkov in brezdelja, njegovih stremljenj in smešnih želja, zraven pa še omamljujoče sanjarjenje o bajeslovnem prekomorskem parniku Rexu, ki nedosegljiv in nekoristen

pluje na odprto morje, ameriški film s svojimi lažnimi idoli, fašistična parada 21. aprila . . .

Dežela kot taka pa pomeni tudi spreminjanje letnih časov. Ti se tu ne menjajo kar tako neopazno kot v Rimu, kjer med njimi skorajda ni razlike. Na severu še posebno je zima res zima, poletje res poletje in pomlad res pomlad; skratka, na deželi so letni časi med seboj zelo različni. V Rimu pa jih opazimo le kot rahel odtенок barv in vzdušja. Lahko bi mislili, da je vedno pomlad, vedno poletje ali jesen, zime sploh ni. Nasprotno pa pomenijo prav letni časi za majhno severno mesto eno izmed njegovih značilnosti. Štirje letni časi so kot nenehno pričakovanje in upanje; in to velja še prav posebno za to mesto ob Jadranskem morju, kjer je življenje pozimi docela drugačno od življenja v poletnih mesecih. In tako torej . . . sem si že dvajset let želel posneti film o Romagni. To je bila moja davna želja. Porodila se je v nekem določenem obdobju mojega življenja in zato film sedaj ni takšen, kot bi bil, če bi ga bil posnel pred petnajstimi leti, tako vročekrven, pustolovski, kot je Steinbeckova Polentarska policca. To ni več tista Romagna, kot je bila. Drugačna je in v precejšnji meri spominja na tisto, kar sem napisal v MOJEM RIMINIJU (MA RIMINI). Vse to, o čemer sem pisal, sem želel tudi pokazati, želel sem temeljito preučiti tiste silhuete . . . In sedaj, ko je film posnet, je razumljivo, da nosi pečat mojega sedanjega obdobja. AMARCORD sem posnel iz

istega razloga kot vse ostale filme do sedaj. Morda gre pri vsem tem za operacijo prečiščevanja spomina . . . :

SATYRICON, da bi se osvobodil liceja in starih Rimljanov, ROMA, da bi se rešil more predrnega velemesta, KLOVNI, da bi se osvobodil cirkusa. In sedaj AMARCORD, da bi se rešil more Romagne, mladostne čutnosti, fašistov, neumne vzgoje tistih let. Ne bi mogel reči drugega kot to, da gre za podobo nekega določenega kraja, kraja, ki je tako tipično italijanski. Sam nimam nobenega daru za kritiko, kot ga ima Pasolini. Pasolini natanko ve, kaj hoče, posname film in ga takoj nato tudi že označi, „dekodificira“, kot temu pravimo. Tega jaz nisem sposoben narediti, verjetno zato ne, ker imam do filma psihološko tajinstven odnos.

Nikoli se ne maram takole izpovedovati. O teh stvareh ne bi hotel nikoli govoriti. In vendar je to nekakšen, lahko bi rekel, sestavni del komercialnega obreda, kateremu se, vem, ne da izogniti. Časopisne agencije oživijo, telefon začne zvoniti na ves glas: in tako je, kot bi imel ogledalo pred seboj.

#### V MOJIH FILMIH SE JASNO ODRAŽA NEKO MOJE DOLOČENO ŽIVLJENJSKO OBDOBJE

Ni res, da v mojih filmih prevladuje spomin. Trditi, da so moji filmi avtobiografski, je prava neumnost in vedno se razjezim, kadar slišim kaj takega. Ta



definicija se mi zdi še posebno omejena, kar potem, kar se često dogaja, „avtobiografsko“ zamenjamo za „anekdotično“, kar je tako, kot bi nekdo pripovedoval svoje šolske spomine. Svoje življenje sem si izmislil in to nalašč za filmsko platno.

Preden sem posnel svoj prvi film, nisem mislil na nič drugega kot na to, da bi postal velik in močan, poln potrebne energije, da bi nekega dne lahko rekel „motor“. Živel sem le za to, da odkrijem in ustvarim režiserja. Nič drugega se ne spominjam, čeprav veljam za nekoga, ki živi svoje izrazito življenje v velikanskih skladiščih spomina. Avtobiografizem v smislu anekdote za mene ne velja. Nasprotno pa se v mojih filmih jasno odraža neko moje določeno življenjsko obdobje. V tem pogledu so moji filmi res avtobiografski, vendar pa nič drugače kot katerakoli knjiga, pesnikov verz ali slikarjeva poteza s čopičem. Zato je torej zmotno, kar navadno trdijo o avtobiografizmu mojih filmov. Ne morem pa tudi nočem si delati preveč iluzij o sebi.

Na začetku sem zastran AMARCORDA občutil veliko težavo in odpor, da bi o tem spregovoril. In vendar sem vztrajal. Ne smete pozabiti, da AMARCORD ne pomeni zgolj: spominjam se. Povedal sem že, da je to neke vrste skrivnostna, zapeljiva beseda, znamka aperitiva: AMARCORD... Zavedal sem se, da bi storil veliko napako, če bi dovolil, da bi film razumeli kot avtobiografijo. Da do tega ne bi prišlo, sem pomislil celo na drug naslov, kot npr. NAJ ŽIVI ITALIJA ali pa TRG v smislu srednjeveške omejenosti. Ko sem čakal po papirju, se mi je nenadoma porodila v glavi beseda AMARCORD, zato mora gledalec pozabiti njen pomen. Kajti kljub svoji tajinstvenosti ne pomeni drugega kot tisti občutek, ki je značilen za cel film — čuden občutek izoliranosti, sanj, otopelosti, brezbržnosti. Veliko italijanskih gledalcev je bilo mnenja, da sem prav v tem filmu manj prisoten, kot pa sem bil v svojih prejšnjih. To verjetno izvira iz dejstva, da sem na začetku še posebno skrbno pazil, da ne bi ponavljal že izrečenega, da ne bi ponavljal motivov iz prejšnjih filmov; in pa, da sem v teh zadnjih letih snemal filme, kot bi bili bolezn, nekaj, česar se moram čimprej rešiti, da mi potem ne bi bilo treba nikoli več o tem govoriti. Film in jaz sva odvisna drug od drugega, in sicer zaradi neke vrste medsebojnega zaničevanja. Mislim pa, da je ta neprijetni občutek nujni sestavni del ustvarjalnega procesa: domišljija, ustvarjanje, pa čeprav le skromno, je neke vrste zasledovanje, preganjanje, ki zahteva realizacijo. Dejstvo, da si izbran in občutek, da ni druge poti, prinaša s seboj nekaj oblastnega, ukazovalnega, nekaj, kar ni odvisno od naše volje. Zato se tudi dogaja, da se otročje lahko vživiš v določeno čustveno stanje napetosti in tedaj začutiš, da je v tebi sovražnik, ki želi tvoje uničenje, obenem pa hoče, da o njem pripoveduješ, da ga utelesiš, oživiš in da tako postane absolutno bistvo. Čim močnejši je ta

sovražnik, tem večji odpor čutiš, čim bolj te ima v oblasti, tem težje se mu izogneš, tem težje ubežiš njegovemu objemu, ki je, še posebno v začetku, skoraj ljubezenski. In potem je tu še tista nujnost, da se izpoveš, da tako rekoč temeljito izprazniš nakopičene zaloge spomina. Vse to je verjetno vplivalo na to, da daje film občutek moje neprisotnosti. Če pa film gledamo s psihološke plati, potem lahko rečemo, da pomeni neke vrste brezupno odklanjanje nečesa, kar je bilo naše in kar nas je naredilo takšne, kakršni smo. In v takšnem zavračanju je zmeraj tudi nekaj bolečega, uničujočega. Film govori o tisti sramotni šoli, o tistih neumnih in omejenih ljudeh, o tistih smešnih sanjah in o ranah, ki jih vedno nosimo s seboj, govori o popolnem zanikanju tistega življenja. In vendar se zavedamo, da je, žal, bilo tako, da smo res živeli tudi to naše življenje, ki ga vidimo na platnu in ki bi ga danes najraje pozabili. Gledalci se ob gledanju filma sicer zabavajo, vendar pa jih prav tako tudi presune. In kaj je torej tisto, kar nas gane, če je v filmu res vse tako smešno? Kako to, da vsi čutimo, da gre za Italijo, za nas same, kako to, da se zavedamo, da je film pravzaprav naše ogledalo. In kljub vsemu kar občutimo, nimamo možnosti za drugačno življenje. To življenje, od katerega se hočemo odtrgati in ga neizprosno obsojamo, je žal edino, ki smo ga imeli, ki smo ga živeli. Za življenje drugih nam je vseeno — kar pošteno to priznajmo, enkrat za vselej. To je tisto, kar nas gane in nas hkrati spravlja v zadrego. Čeprav se na vse načine trudimo, da bi se odtrgali od te burke, se hkrati še predobro zavedamo, da s tem sami sebi režemo glave, noge in da se nevarno in dokončno trgamo... Tako smo živeli in čeprav se še tako trudimo, tega ne moremo zanikati.

BITI FAŠIST POMENI ZAME BITI MALOMEŠČAN, NEVEDNEŽ, NADUTEŽ...

To, kar me zanima in o čemer sem v filmu hotel pripovedovati, je psihološki in čustveni vzrok, zakaj človek postane fašist. Biti fašist pomeni zame biti malomeščan, nevednež, nadutež, ekshibicionist, otroče. Da, prav otroče. Fašizem smatram za neke vrste degeneriranost v določenem obdobju človekovega razvoja. S tem mislim na obdobje adolescence — torej obdobje, ko se mlad človek kaj hitro lahko pokvari in uniči, ne da bi se mogel razvijati in dozoreti po naravni poti. Zato fašizem in mladostno obdobje predstavljata naše psihološke zapletenosti in sta izraz nekega zmedenega in nevarnega psihološkega stanja, katerega posledica je tista naivna, nenavadna napadalnost in nasilnost. Rad bi dodal, da fašizem ni bil le golo dejstvo, temveč je bil in je še vedno v nas samih, prav v vsakem izmed nas. Proti njemu se ne moremo bojevati, dokler ne spoznamo, da je to tisti del nas samih, ki je neveden, beden, neodločen. Od tridesetih let pa do danes je bilo brez dvoma več

vrst fašizma. Vendar pa to bile te razlike le v zunanjem videzu, kajti gotovo je, da se psihološki substrakt prvotnega Italijana ni spremenil: neozdravljiva nedozorelost, čaščenje smešnih mitov, ekshibicionizem spolne moči kot dokaz državljanskih zaslug – vse to še danes poznamo. Spolnost naj bi vendar pomenila čustvo, ne pa nekakšno bolno razkazovanje. Na ta način prav lahko postane parada moškosti, torej nekaj bedastega in nepotrebne, kot je sicer vsaka parada. Toda vse preveč govorim in moraliziram, tega pa ne maram. Po mojem mnenju pomeni fašizem kolektiven in ne oseben pogled na življenje in na svet in prav zaradi tega kolektivnega načina gledanja je obisk fašističnega dostojanstvenika osrednji prizor v filmu, prizor, ki je nepogrešljiv, nenadomestljiv, popolnoma neodvisen od celotne zgodbe in predstavlja to groteskno, teatralno in otročjo pogojenost in pokorščino italijanskega podeželja oblasti, temu neumnemu mitu. To ni takšne vrste fašizem, kot ga lahko danes navadno vidimo v veliki večini političnih filmov, fašizem, ki ga gledamo in sodimo samo po zunanjem videzu. Take sodbe in pa popolne in dokončne formule se mi vedno dozdevajo precej nečloveške, še posebno če jih postavljajo tisti, ki pripadajo moji generaciji. AMARCORD je kraj, kjer se vsi, in avtor še posebno, prepoznamo v tisti naši nevednosti, ki nas združuje. To je velika nevednost in zmedenost. Ne bi hotel zmanjševati ekonomskega in socialnega pomena fašizma, vendar pa je tisto, kar me še danes najbolj zanima, prav psihološki in emocionalni vzrok, da človek postane fašist. In kakšen je torej ta vzrok? Po mojem mnenju je to neke vrste zapora, zastoj na stopnji adolescence, ko mlad človek prvič spozna tudi razočaranje in laž in se mu v tistem trenutku zazdi fašizem neke vrste rešitev – med razočaranjem in fašizmom izbere tako drugo možnost. S tem nočem reči, da smo Italijani še zmeraj na stopnji adolescence in fašizma. To bi bila na vsak način pretirana in krivična trditev, kajti stvari so se od takrat močno spremenile. Že samo dejstvo, da sem lahko posnel ta prizor o fašističnem oficirju in da vse to lahko gledamo na filmskem platnu, je dokaz, da so se stvari res spremenile. Ko tako od daleč gledamo te ljudi, ki se vsi med seboj bolj ali manj dobro poznajo, se nam zdi, da bi težko uskladili njihovo obnašanje z našimi načeli. Ob gledanju filma imamo občutek kot da so ti ljudje naši vrstniki, da so taki kot mi, hkrati pa se nam zdijo tuji, kot da jih nismo še nikoli videli. Počutimo se, kot bi padli mednje z Marsa, ne poznamo jih... In ko potujemo po Italiji in gledamo ljudi, imamo občutek, da je njihova mentaliteta kljub vsemu ostala še skoraj taka, kot je bila. Z drugimi besedami, zdi se mi, da sta fašizem in adolescenca, o kateri sem govoril, v določeni meri še vedno prisotna in še danes pomenita določeno obdobje našega življenja: adolescenca pomeni določeno

obdobje našega OSEBNEGA življenja, medtem ko pa fašizem pomeni obdobje našega NACIONALNEGA življenja. To je pravzaprav ta skrita želja ostati vedno otrok, brez odgovornosti, in živeti z lagodnim občutkom, da je nekje nekdo, ki misli namesto nas. In ta nekdo je enkrat mati, drugič oče, pa župan, pa Duce, pa Sveta Marija, pa škof, skratka, zmeraj nekdo drug. Mi pa lahko medtem uživamo tisto omejeno in otročjo svobodo, ki ne dovoljuje drugega kot bedaste sanje: sanje o ameriškem filmu ali eksotične sanje o ženskah... Zdi se mi, da bi lahko pripisali krivdo za ta zgrešeni razvoj, za ta zastoj na stopnji adolescence ne le fašizmu, ampak predvsem katoliški cerkvi. Če človek živi pod stalnim pritiskom, ne more razviti svojih individualnih sposobnosti, temveč se iz tega rodijo patološke anomalije. In prav v tem je ves pomen glavnega prizora, o katerem sem vam prej govoril – obisk fašističnega oficirja. Vse osebe, ki v filmu nastopajo, se prav v tem prizoru srečajo: profesorji, otroci, gospoda, advokat, prostitutke, Gradisca... Vsi so tam, z vsemi svojimi razvadami vred. Do tega trenutka so se nam zdele te njihove razvade neškodljive, ko pa se ti ljudje srečajo, ob prazniku, kot je tale v filmu, nam postane jasno, kako imajo te njihove razvade docela drugačen pomen. Fašistična parada 21. aprila, prekooceanski parnik Rex, pa maneken na začetku filma – vse to so prave neumnosti. V malomeščanu vidim združene vse večne obljube fašizma, v tem malomeščanu, ki živi zunaj dogajanj, ki ne pozna konkretnih in resničnih problemov in ki se zaradi same lenobe, predsodkov, komodnosti ali pa nadutosti noče soočiti s stvarnim življenjem. To je človek, ki se baha s svojo nevednostjo, ki hoče uveljaviti sebe ali pa krog svojih privržencev ne s svojimi resničnimi sposobnostmi, izkušnjami ali pa izobraženostjo, ampak prav nasprotno, z bahaštvom, vdanim kimanjem in lažnimi vrednotami... Problem oblasti, kot ga srečamo v AMARCORDU, je samo nadaljevanje enega mojih starih problemov, ki sem ga obravnaval že v ROMI in SATYRICONU... Lahko, da je tu, v AMARCORDU, ta namen bolj očiten. Takoj vemo, da to, kar vidimo, je Italija, je naša dežela, naše otroštvo, naša šola. Naši profesorji so bili prav takšni kot tisti na platnu, župnik prav tako, tudi oče je bil bolj ali manj ta prestrašeni nevrotik, ki ga vidimo, in mati, ta uboga, blazna ženska... Tudi vsi dialekti, ki jih v filmu govorijo, dajo slutiti, da ne gre zgolj za nekakšno simboliko, ampak za preteklost, ki je še danes močno prisotna in po mojem mnenju tudi zelo blizu...

MOJA SVETLOBA NE BO NIKDAR TISTA, KI MI JO LAHKO DA SONCE...

Stil je svetloba. Svetloba je najvažnejša, potem šele scenarij ali logos, kot temu pravi Leo Pestelli. To je tako kot v slikarstvu. Sicer pa mislim, da imata slikarstvo in film veliko skupnega. Kamera ima

pomembno vlogo pri stilni kompoziciji, ker je ona tista, ki označuje razdaljo med režiserjem in stvarmi. S svojim gibanjem deluje podobno kot sintaksa v pisanju: ima vlogo regulatorja. Kar se mene tiče, sam zelo malo premikam kamero, ker mislim, da je pri izražanju pomembna raztrganost prostora, ki nam omogoči jasnost tistega, kar se dogaja potem v notranjosti tega magičnega prostora, ki je ravnina. Tukaj pa ne trpim prav nobene napake. Enostavno pobesnim zaradi napačne kretnje ali pa netočne osvetlitve, ker sem prepričan, da film ne dovoljuje naključij. Seveda vem, da obstaja filmska estetika, ki je razvila teorijo o pravem „hazardu“. Film na ta način izrablja gledalčevo nevednost: če postavimo skupaj dobrega snemalca, dobrega igralca in še dobrega aranžerja, potem nam je jasno, da bo iz tega tudi nekaj nastalo. In vendar bo uspeh odvisen predvsem od kostumov in pa golega naključja. Poznam režiserja, ki s tem špekulira: bolj bo reven njegov film, večjo srečo bo imel s kostumi in pa z naključjem. Osebnost sem za docela drugačen način dela. Film, ki je kot nejasen in negotov val, zahteva pri delu natančnost. Kot sem že omenil, je zame pomembna svetloba, tista svetloba, ki jo zahteva moja domišljija, ta pa ne bo nikoli tista, ki mi jo lahko da sonce. Sem za tisto svetlobo in celo za tisto morje, ki ju v filmskih studiih umetno naredijo. Tudi sam sem prav v AMARCORD-u umetno naredil morje. In če pogledate sedaj, ni nič bolj resničnega od tega morja na platnu. To je sedaj prav tisto, kar sem želel, morje, kot sem si ga zamislil, pravo morje pa mi tega vtisa nikoli ne bi moglo dati. Zadovalo mi je dvoje velikih platen in pa dva prostovoljna pomagača. Film je iluzija, vendar pa je treba vse vnaprej pripraviti, vse predvideti, da je potem videti kar nabolj naravno.

Prostor z igralci v temi, ugasnjene luči — vse to me tako očara in zapelje, da vam ne morem povedati. Predstavljajte si dekoracijo, našminkanega igralca, potem pa spodbudite eno izmed njegovih kretenj, eno izmed njegovih nepredvidenih reakcij... vidite, to so stvari, ki me docela prevzamejo in zahtevajo vso mojo energijo. Poznam seveda tudi težave takšnega načina dela: te stvari imajo tudi svoje meje, pa opojnosti, ki jih prinaša takšno delo, pa nevarna romantična tveganja. Vendar pa osebno ne vidim nobene druge poti, nobene druge možnosti, da bi se počutil prav tako prijetno in v soglasju s samim seboj. Ne znam ločiti enega filma od drugega, govorim o svojih filmih. Imam namreč občutek, da snemam vedno en sam film. Gre za prizore in samo prizore, ki sem jih posnel, uporabljajoč isti material, vendar pa vedno z drugega zornega kota. Vse, kar vem, je, da želim pripovedovati. Tega sedaj nisem rekel, da bi se delal skromnega, pač pa, ker se mi tako pripovedovanje resnično zdi edina igra, ki je vredna igranja. To je igra, ki je zame, za moje kreativne

sposobnosti, mojo naravo neizogibna, nujna. Samo tako se počutim svobodnega, daleč od vseh stisk in v tem pogledu imam srečo — lahko se igram s to igro, ki se imenuje film.

In če bi sedaj res hoteli, da povem sodbo o AMARCORDU, potem sem prepričan, da sem naredil zelo smešen film, kot je navadno smešen tudi človek, ki se nenavadno obnaša. To je podoba naše dežele, ki v določenih trenutkih daje občutek neprijetnosti in strahu, ko si moramo priznati, da se vse skupaj le ni tako spremenilo, da nismo še tako daleč stran od tistega vzdušja, videza, tiste nevednosti, da res nismo tako daleč... Vendar pa film ne prikazuje le te ravnodušnosti, te sodbe in tega zavračanja. Vse to zavračanje, odklanjanje, vse to je bolj kompleksno. Kompleksno zato, ker gre tudi za nostalgijo. In kako je možna nostalgija za tem življenjem, kot ga vidimo na platnu? Je, ker je to le bil en del našega življenja in tako je obžalovanje prav tako neizogibno kot zavračanje. Sedanjost je treba spremeniti, kolikor moči malo mora biti podobna preteklosti... Morda si delam iluzije, ko mislim, da bi ta film lahko pripomogel v tej smeri...

Moji načrti so... CASANOVA. Posnel bom ta film, čeprav si ga ne želim. CASANOVA je tretji film s SATYRICONOM in BOCACOM, ki mi je omogočil, da sem posnel tudi tisto, kar sem resnično želel. Če sem hotel posneti filma, kot sta LA STRADA (Cesta) ali LE BIDON (Smetnjaki), sem moral producentu obljubiti: če mi pustite narediti te filme, bom takoj potem posnel še LE ROLAND FURIEUX, LE SATYRICON, LE BOCACE ali pa CASANOVA. Do pred tremi meseci nisem še prav ničesar prečital v zvezi z Casanovinimi spomini. De Laurentiis je navdušen nad tem predlogom in tako sedaj prebiram 10.570 strani, ki jih je napisal ta manijak. Mislim, da sem eden redkih Italijanov, ki so te spomine v celoti prečitali. Kar lahko že sedaj povem o filmu, je to, da bo CASANOVA resnično prvi Italijan!

Ker je lep, bogat, eleganten, duhovit in predvsem: vse ženske so zaljubljene vanj, bi se s CASANOVO radi istovetili skoraj vsi Italijani. Je pravzaprav tip Italijana, ki je še vedno zelo aktualen, in to je tisto, kar me pri njem najbolj privlači. In kdo v bistvu je Casanova? Sin revolucije, železnega zdravja, ki se nagonsko in za vsako ceno hoče rešiti množične psihologije, ki je rezultat določene krščanske vzgoje, pa ne najde prave poti. To je človek, ki se vsemu upira, ne da bi vedel zakaj. Njegov upor je jalov. Ni nujno, da bo moj pogled na 18. stol. ustrezal zgodovinski predstavi o tem času. To je potem stvar detajlov, kostumov, pohištva itd. In igralci? Tokrat hočem imeti same neznane obraze, obraze, ki so docela anonimni in ki jih še nikoli nismo videli na filmskem platnu.

FILM  
V  
SREDIŠČU  
POZORNOSTI

# primernost ameriške noči

peter kolšek

Teško je obiti Truffautov film AMERIŠKA NOČ brez sprostivte nekaterih misli, ki krvoločno zasledujejo nedolžno ljubezen do filma. Takšen mimohod bi v času, ko toliko govorimo, da je naš film v začaranem krogu, izgubil ves čar lenive brezbriznosti in pomirjenosti v lepoti. Film AMERIŠKA NOČ, o katerem bo beseda, je v tem kontekstu naravnost vsiljiv.

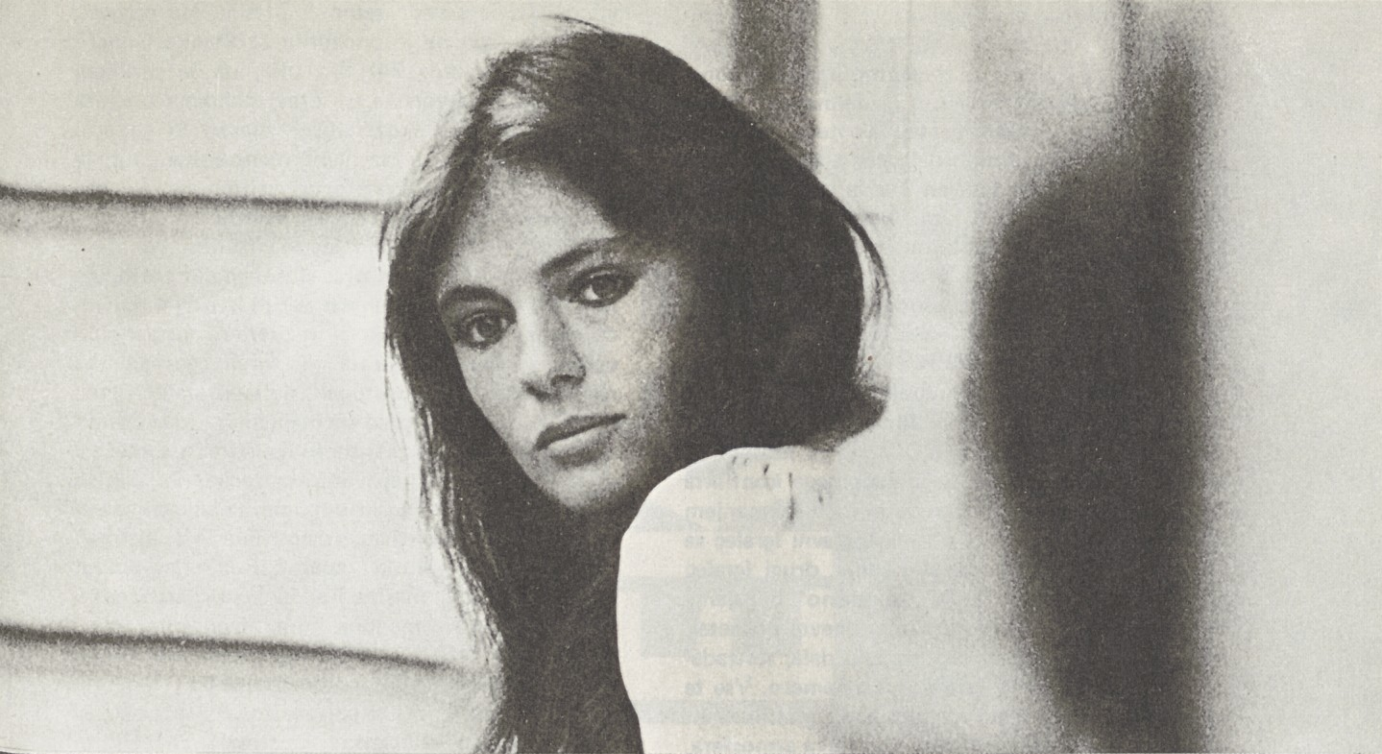
Postaja namreč očitno, da si film po tridesetih letih na naših tleh še ni našel varnega domovanja ali, kot pravi Dušan Pirjevec v eseju Kriza, „ima s Slovenci prav posebne težave“ (Ekran, št. 106–107, str. 262). Nazorna je anketa jubilejne, stote številke revije Ekran, ki se ukvarja predvsem s slovenskim filmom. Kulturni delavci, kolikor se jih je pač odzvalo na vprašanje „Ali je slovenski film prodril v zavest naše kulture do tiste meje, ko je neločljivi del zgodovinskega trenutka?“ kar po vrsti ugotavljajo, da tega ni čutiti ali pa le v zelo omejeni obliki. Slovenska kulturna zavest torej filma ne more spoznati za svoj legitimni del. V nekaterih odgovorih je čutiti odkrito obžalovanje. Josip Vidmar pa v posebnem intervjuju na otožno vprašanje, kako razumeti dejstvo, da Slovenci nimamo svojega velikega filmskega misleca, zelo lucidno odgovori: „Seveda ne! Kdo pa se bo od velikih ljudi ukvarjal s filmom!“ (Ekran, št. 100, str. 484) Ni da bi prezrli duhovitost, ki pa je glede na film utrujajoča. Del naše reprezentativne kulturne mentalitete si je torej na jasnem, da resnično veliki ljudje nimajo s filmom kaj opraviti, če hočejo obvarovati svoj ugled in resnobo, film sam pa tudi že a priori ne more računati na najvišje umetniške ambicije. Film kot sedma umetnost tudi daleč zaostaja za literaturo, s katero je merjen in izmerjen. Teško, da bi bilo drugače, ko pa je film „iz mašinerije in aparatov, ki nam ga posredujejo“, kot ugotavlja Josip Vidmar v istem razgovoru. Ob takšnih izjavah o filmu ni težko zaslutiti bistva odpora. Film je nekaj, kar umetnost poniža na izpoved skozi tehnično sredstvo, kot takšen pa je daleč od

resničnih vrednot človeškega duha in življenja. To, s čimer film moti našo zavest o polnokrvni umetniški tvorbi, je torej njegova hrupna pot skozi številne aparature in tehnične ustvarjalne faze. In res ni v določeni točki filma nič s samoto in tihoto, kar je sicer stalna odlika literarnega ustvarjanja.

Seveda ne gre za to, da bi bilo tole pisanje ekshibicionistična polemika. Vendar je avtor sestavka prepričan, da je opisani odnos do filma pri nas zelo pogost in veliko prispeva k dejstvu, da ni posebnega razloga za slavošpev slovenskemu filmu in da tudi splošna distribucijska politika v podeželskih kinematografih uprizarja takšne revolverizirane predstave na platnu in pred njim, ki vzbujajo miniaturne cankarjanski gnev.

Specifika srečanja z zadnjim Truffautovim filmom sama po sebi sili k opredelitvi do vprašanja, kako je s filmom kot umetnostjo in kako s filmom kot izdelkom „iz mašinerije in aparatov“. Ker pa film brez aparatov ni mogoč, se je bolje vprašati, ali vsa ta tehnična navlaka sploh omogoča film kot umetnost ali pa je zaradi neločljive povezanosti z njim tudi njegovo dokončno prekletstvo, ki ga konstantno zadržuje v manjvrednem umetniškem prostoru. — Zakaj je AMERIŠKA NOČ tako primeren film za tovrstno razmišljanje? V njem se namreč na zelo razviden način kaže prav tisto tehnično poreklo, ki ga dela v očeh določene slovenske zavesti o filmu podrejenega v primerjavi z drugimi umetnostnimi disciplinami. Ko gledamo AMERIŠKO NOČ, se nam zdi, da film naravnost priznava svojo manjvrednost ali zgolj obrtniško virtuoznost. To je film o filmu, je preprost odgovor na preprosto vprašanje — kako se dela film. In resnično v zvezi s filmom največkrat uporabljamo glagol „defati“, ne pa „ustvarjati“ ali celo „upesniti“, kar bi bilo edino primerno za spodobno umetniško stvaritev. Da se film „dela“, sovпада z zamotanim tehničnim postopkom in z asociacijo na pravo fizično gibanje, ki ga zase zahteva film.





„Delati“ pokriva prečšen prostor filmske realizacije. Glede na to je AMERIŠKA NOČ skoraj spektakularna freska, ki elegantno uprizarja zunanjo, čutno nazorno resnico o „izdelovanju“ filma. Res, zelo malo nam ostane skritega. Skupina igralcev in mizanscenskih delavcev z režiserjem na čelu se je zbrala za omejen čas in na določenem kraju, da bi posnela film. Preprosto, banalno zgodbo, kot jih na platnu vidimo ničkoliko. Vendar ta osnovni motiv prerašča njihovo filmsko vsakdanjo in življenjsko usodo, ki se prepleta s trenutnim imperativom: narediti film. Tako se v fabulativnem zaledju AMERIŠKE NOČI vse brezobzirno pomeša. Običajni sunki človeške volje in strasti zadevajo ob voljo filma. Od tod raste osnovni čar AMERIŠKE NOČI, ki je neznansko simpatičen film. Zaradi tega začetnega konflikta lahko tajnica režije mimogrede in med snemanjem pobegne z rekviziterjem ob reko, glavni igralec se prepusti svojim težavam odraščanja, drugi igralec pa se smrtno ponesreči. To „zakulisno“ dogajanje je prekinjano s prizori snemanja; dnevni posnetek noči zahteva določeno organizacijo dela, sestradana mačka pa ignorira pričakujočo kamero. Vse te peripetije bi bile same na sebi zgolj humorne ali zanimive, držala bi se jih tista bulvarska atmosfera, ki pompozno naznanja snemanje kakšnega filma, še več, film bi celo koketiral s sicer pošteno demonstracijo zvezdnitva — ko ne bi vsa ta anatomsko jasnost in čvrsto utemeljena kavzalnost vodila k določeni osvetlitvi filma nasploh. Osvetljena je filmska iluzija kot tehnični postopek oziroma kvazirealnost na ravni filmske tehnike. Film nikakor ne skriva svoje „mašinerije in aparatov“, pač pa jih razkazuje kot svojo organsko plast. Tako dež sploh ni pravi dež, povzročča ga preluknjana vodovodna cev nad oknom. To je lahko za gledalca neprijeten šok, saj dokončno spozna utvaro, ki jo je morda gojil ob kaki čustveno razgibani sekvenci. Spozna imanentno filmski izvor čustev in lepote. Obenem pa naravo filma kot tehničnega izdelka deklarativno potrjuje sam film, sprejeta je v zakonito filmsko oblikovalno možnost. Vendar to ne more biti edino izpovedno obeležje AMERIŠKE NOČI, ker bi bilo v tem primeru Truffautovo delo samo sproščen pedagoško teoretičen prispevek s smislom za pravo mero humorja in tragike. Od daleč bi spominjal na kak nazoren literarnoteoretičen tekst. Kot filmska refleksija o filmski tehniki ne bi dopuščal obleganja in iskanja umetniških vrlin.

Kje torej iskati njegov umetniški ekvivalent, ki presega film kot izdelek „iz mašinerij in aparatov“? Gotovo bi nam še največ povedal razmislek o režiserjevi vlogi v filmu. Režiser je tisti, ki je po svoji primarni funkciji določen, da skozi napočene epske detajle subtilno pretaka svojo prvotno izpovedno zamisel. V filmu je ves čas čutiti njegovo toplo dinamično prisotnost kot izrazito ustvarjalno moč, ki razmika navzkrižni filmski

vrvež. To je seveda samo impresija. Na njegovo posebno vlogo pa je opozorila že Stanka Godnič (Delo, 29. marca 74), ko piše, da je problem ustvarjalnega avtorstva, se pravi duhovna premisa filma, zamolčan skozi slušni aparat, ki ga nosi režiser v ušesu. Če razvijamo njeno misel dalje, je gotovo res, da je izrazito ustvarjalen akt nekako postavljen v oklepaj, kar je v celotnem kontekstu AMERIŠKE NOČI zelo izvirna rešitev, po drugi strani pa je očitno, da prav slušni aparat poseduje med zunanjo mizanscensko akcijo in subjektivnimi odločitvami, ki sodijo v režiserjevo ustvarjalno voljo. „Onkraj“ aparata je torej zgoščen ves nevidni ustvarjalni postopek, duhovni načrt filma, ki je nujno nastal pred snemanjem v „klasičnem“ ambientu navdih, zdaj pa se realizira in sprošča v strogo določenih mejah improvizacije. To, kar so med snemalno knjigo in končnim izdelkom aparature, je med subjektivno vizijo filma in realizirano umetniško gesto slušni aparat. Režiserjev aparat simbolizira tisto mašinerijo, ki v neki ustvarjalni fazi odločilno omogoča film. Izpovedna plast AMERIŠKE NOČI je zadržana v nevidnem polju, da bi omogočila večji prostor sporočilu o tehnični resnici filma. Vendar skozi posamezne razpoke, ki so posledica igrive estetske napetosti v značajih in zgodbi, prihaja na dan tudi umetniška resnica filma. Tako prav režiser tolaži svojega mladega igralca, naj se pomiri v soočenju s filmom, kajti film je bolj „urejen“ kot življenje, je nekaj takega kot „nočni vlaki“. Film ima torej v razmerju do življenja posebno lego, notranje urejeno (umetniška koherentnost) in potekajočo v določeni zastrtosti kot nočni vlaki in ne v vsakdanjem sivem življenju, kjer ni nič z umetnostjo in so vlaki pred očmi. Režiser je tudi tisti, ki v trenutku resignacije podvomi o svojem delu in sklene, da bo naslednji film prenesel iz ateljejev in ga odrešil rekvizitov. To je velika odločitev znotraj ustvarjanja in zadeva način umetniške vizije sveta. Zgodba, ki poteka v filmu, je podrejena oddaljeni kontemplaciji o umetniški usodi filma nasploh. Prav to nevsiljivo motrenje omogoča razmah filmskega entuziazma in ljubezni, ki je v filmu tako strastno prisotna v živopisnih epskih dogodkih. Film ostaja iluzija in kvazirealnost, urejen in bivajoč kot nočni vlaki, ki so čista metafora za film ter izoliran umetniški proces, kar so tudi zadnje v obliki ironije izrečene besede v filmu.

Ob AMERIŠKI NOČI smo priče notranji spravi med filmom, ki je tehnični proizvod 20. stoletja, in filmom, ki v svojem osnovnem statusu vsebuje pristno umetniško substanco. Izdelek „iz mašinerije in aparatov“ je naravna zakonitost filma kot načina umetniške upesnitve sveta. AMERIŠKA NOČ na filmski način utemeljuje film kot umetnost. In misel, da „veliki ljudje“ ne morejo imeti opravka s filmom, je nekoliko boleča, pa naj zadeva Buñuela, Antonionija, Truffauta ali — v slovenskih razmerah — Matjaža Klopčiča.

# TELEOBJEKTIV

Pred časom se je mudila v Beogradu delegacija poljskih filmskih kritikov, ki si je ogledala nekaj filmov iz najnovejše jugoslovanske filmske proizvodnje ter več filmov tudi odkupila, med njimi tudi film LET MRTVE PTICE v proizvodnji Viba filma in v režiji Živojina Pavlovića. Znani varšavski filmski kritik Bogumil Drozdowski je po vrnitvi iz Beograda napisal za cenjeni poljski filmski ilustrirani tednik FILM daljši sestavek, v katerem je ocenil nekaj najnovejših domačih filmov /Zaradi zanimivosti in izjemnega avtorjevega poznavanja našega filma objavljamo tekst v celoti.

## dobri, slabi in zmedeni

bogumil drozdowski

Naj vam spregovorim o nekaterih novih jugoslovanskih filmih, med katerimi sta najmanj dva, ki zaslužita mesto v rubriki „Z ekranov sveta“, vendar je zanjo dolga vrsta, pa naj zato spregovorim raje tu, kar je sicer manj spoštljivo, zato pa prej.

Antun Vrdoljak je igralec, poljskemu občinstvu je ostal v spominu pred leti kot partner Ewe Krzyzewske v filmu „Vojna“. Prav tako pa je še režiser — naj tu omenim njegov film „Ko slišiš zvonove“. Najnovejši film Vrdoljaka — režiserja nosi naslov „Deps“ in se začinja tako, kot bi se moral končati vsak normalen gangsterski film: s spopadom med policijo in prestopniki — v skladišču starih avtomobilov, med nagradenimi starimi gumami v zapuščeni tovarniški hali, torej tam, kjer se je pač moč skriti, pobegniti po stopnicah, streljati, zadeti ali ne zadeti nasuti komu smodnika v prsi in spet pobegniti ter na koncu zmagati ali pasti. Tu v boju nihče ne uživa; po nekaj dogodivščinah je človek, ki je moral biti ujet, tudi ujet in odpeljan v zapor. Tako se začinja gangsterski film in se začinja navadni vsakdanji film, katerega tema je družbeno obrobje. Tako imenovani normalni državljani so vmešani po naključju: stara, a še vedno privlačna prostitutka, pijanec — filozof, policaj — prijatelj, vsa ta družba vre pred nami nekaj deset minut. Potem pa imamo

spet drugačen film' kriminalno — psihološko — družbeni. Naslovni junak Deps je že precej čez trideset, imel je težko otroštvo, je kriminalni povratnik. Ujeli so ga v prepričanju, da je oropal banko, kajti delo je bilo odlično opravljeno in znano je, da je Deps zelo inteligenčen. V retrospektivah spremljamo vse Depsovo življenje, tako tipično, da osvobaja, toliko bolj, ker ni ta življenjepis gonilo filmske dramatike.

Gre za povsem nekaj drugega: fant z obrobja ima zaporov že čez glavo in že zdavnaj je poskusil zaživeti na novo, vendar ga pri tem kar naprej ovira policija, vedno je eden prvih na seznamu prestopnikov v vsaki kriminalni zadevi, vznemirjajo ga torej zaradi vsakega prestopka. In tako je videti, da imamo opraviti z dokaj čudnim filmom, ki proti vsem pravilom jemlje v obrambo notoričnega prestopnika. Obramba je tem lažja, ker je Deps — ponavljam — inteligenčen, poudarjam — zelo dostojen in ker je — kar venomer ponavlja Vrdoljak, abstinent. Vendar prihaja v določenih trenutkih do razumskih moralnih in poklicnih spopadov med Depsom in njegovim preiskovalnim sodnikom in naglo izbruhne finale: na koncu sta se sporazumela, drug drugega sta prepričala. Skupaj sta začela prevzgojo. Pozno, a ne prepozno.

Lep je ta film „Deps“; v tem prestopništvu, v tej narobe didaktiki, v izrazitem optimizmu. In še v sijajni harmoniji med psihologijo, psihologije z naravo, v odkrivanju kompleksov prestopnikov in policajev s kompleksom, na primer Ojdipovim: Milena Dravić igra Depsovo mater in ljubico. V brisanju meja med brutalnostjo in še med globokim občutjem.

Z velikim veseljem sem v ekipi filma „Let mrtve ptice“ zasledil ime Branka Šomna iz Ljubljane, bivšega glavnega urednika slovenskega mesečnika „Ekran“. Prav Šomen mi je pred dvema letoma povedal, da ni več kritik, marveč cineast, vendar nikakor nisem vedel, kaj konkretnega dela v kinematografiji, zdaj pa se pojavlja kot scenarist filma Živojina Pavlovića, enega najbolj zanimivih jugoslovanskih ustvarjalcev — še vedno imamo v spominu njegov film „Ko bom mrtev in bel“.

„Let mrtve ptice“ je svojevrstna saga slovenske kmečke družine iz kraja, ki je blizu Avstrije, o usodi treh bratov, ki iščejo denar in srečo za mejo in še dlje, kjer je moč dobro zaslužiti. To je tragična saga, polna eksplozij strasti: premožen in ciničen brat želi ženo svojega brata. Drugi brat — plemeniti — sumi, da brat želi njegovo ženo. Imamo truplo v kadi — bolj natančno poskus samomora žene, ki jo je moč zasipal z bogastvom, ljubil pa drugo in ona si je prerezala žile v kopalnici še ne do konca zgrajenega doma. Res pride do uboja žene in potem do pobega v svet, v tujo deželo, v kateri je moč uzreti štorklje iz domače vasi še na televizijskem ekranu. Na kratko — trčenje starovaške mentalitete, stare tradicije, s privlačnostjo in močjo denarja. Je poskus preskoka nekakšnega obdobja, tragičen poskus, je torej neizbežna nostalgija za vsem tem, kar je bilo, kar odhaja, česar ni moč nekritično ljubiti, vendar pa, žal, mineva. V tradicijo dela in ljubezni do zemlje vdira nekakšna novost, ki jo eni obravnavajo kot sredstvo za povečanje premoženja, drugi pa kot možnost družbenega razvoja. Ferenc hoče, da bi njegov zamejski denar obrodil nov denar. Tunč, po poklicu veterinar, pa tuje pridobitve in spretnosti uspešno uporablja doma v boju z epidemijo kuge.

„Let mrtve ptice“ je zelo slovenski film v vsem sloju običajev in morale, hkrati pa je to zelo jugoslovanski film v družbeni problematiki, ki je nabrekla s kompleksom izvoza delovne sile, a je tako nebanalno obravnavana, da v njej ne gre za mejo, marveč za Jugoslovane v Jugoslaviji.

Ne bi želel na podlagi teh dveh filmov postaviti dokončne ocene vsega jugoslovanskega filma. Lani se je precej govorilo o krizi filma kot umetnosti, filma kot ideje, filma kot skupka tem, pisalo se je o „črnem“ filmu, ki je iskal svoje priložnosti v negaciji vseh vrednot, kajti negaciji bi morala biti val, ki prinaša veliko razvnetih umetnikov in množice posnemovalcev ozkega srca in skromne

nadarjenosti, ki so črnega bogca negacije poskušali vkalkulirati v nadejane uspehe.

Podoba je, da je to že pojenjalo, minilo; naj bo „Let mrtve ptice“ primer pomembnega umetniškega dialoga, predvsem s svojo lastno družbo. Naj bo „Deps“ primer prizadetih iskanj dragocenih vrednot v celoti.

Čprav tradicionalni, družbeno običajski, se tok jugoslovanskega filma pojavlja tudi kot razvojni, zato je videti toliko slabša druga, če sploh ne prva, tradicija — vojni film. Ničesar novega ne prinaša „Svatba“ Radomirja Šaranovića; „Odpisani“ Aleksandra Dđorđevića obravnava redko pripoved o mladih ilegalcih v mestu, vendar je to kombiniran film za kino in televizijo, in sicer okužen s televizijo. Prečudna stvaritev pa je film „Mirko in Slavko“ Torija Jankovića, stvaritev o otrocih, najbrž za otroke, s sodelovanjem uradnega partizana Bate Živojinovića.

Nemci v majhnem mestu izvajajo delno pacifikacijo, vse odrasle je treba postreliti ali jih odpeljati v taborišče, v mestecu pa prevzemajo vodstvo v svoje roke otroci, prevzemajo vse funkcije. Zamisel je dovolj zanimiva, vendar nesrečno izražena v filmu, kajti problem sam je dovolj dramatičen, a se prelevi v neumno zabavo, potem znova v dramo; nauk je bolj ali manj takšen: naj nam kdo pobije naše starše, šele potem se bomo zabavali.

Med filmi o otrocih, zasluži splošno pozornost film Dragovana Jovanovića „Proti Kingu“. Naj povem na kratko, za kaj gre. Otroci zbirajo denar za motorček za čoln. Zbiranje jim omogoča King, mestna baraba, vendar jim denar spet odvzame. Ni sile, ki bi uničila Kinga, a pojavi se Roki, potepuh in barabica, ki je bil menda sijajen boksar. Otroci se z njim spoprijateljijo, omogočijo mu življenjski cilj, skrbijo za njegovo hrano, vse to za ceno, da se bo spoprijel s Kingom in zato lahko vzame iz Dečjega doma tudi svojega sinka. Pet minut pred dvanajsto jim Roki vseeno pobegne, vendar se pod vplivom sina vrne in začne boj s Kingom. Pravici je zadoščeno, se razume.

V tem nepretencioznem filmu je nekaj iz Nasfetrovskega filma „Moj stari“, nekaj iz Zinnemanovega „Točno opoldne“, nekaj iz „Depsa“, nekaj celo iz svetopisemske zgodbe o Davidu in Goljatu, toliko, kolikor ta Roki zmagovalec ni šibek in plemenit, marveč je šibek in strahopeten. Cunja, ki je bila prisiljena v to, da je za trenutek postala človek. In druga plat, ko imamo v mislih „Depsa“ — tu je vera v moč zaupanja, v kompleksno prevzgojo. In če bi me vprašali, ali je „Deps“ film za policijo ali za kriminalce, bi vam na to odgovoril film, da je za ene in za druge. In če bi vprašali, ali je film „Proti Kingu“ za odrasle ali za otroke, bi vam film spet povedal, da je za ene in za druge, kajti vsaka delitev je težavna, najbrž pa najbolj delitev na tiste, ki vzgajajo vzgojene in vzgojitelje.

Prevod: Miša Grčar

## novi film fernanda arrabala tekel bom kot ponoreli konj

Po filmu VIVA LA MUERTE (Živela smrt) je dramatik in filmski avtor absurda Fernando Arrabal posnel že drugi film. Sam ga je tudi režiral. Svoj film TEKEL BOM KOT PONORELI KONJ komentira Arrabal takole:

Policija mrzlično išče Adena, ki je osumljen umora matere. Aden zbeži iz mesta v puščavo, kjer sreča pritlikavega puščavnika Marvela. Oba moža, nenaka in vendar enaka, ta mestni človek, oni puščavnik, ta izvržek družbe kot domnevni morilec, oni brez najmanjšega poznavanja družbe, skleneta prijateljstvo.

S težavo se izmuzneta policajem in zbežita nazaj v mesto. Pritlikavec iz puščave — „Morda sem 10.000, morda 20.000, morda celo 30.000 let star, ne vem koliko“ — doživi prvič strah, zmedo in tisko civilizacije, ropot, hektičnost, prometni kaos, pločevinasti plaz avtomobilov, luksuz, umazanijo, propad, nasladni opoj seksa. Aden, ki ga mučijo vročične fantazije, poišče kot v transu razkošno hišo matere. V njem znova izbruhne stara sovražna ljubezen.

Medtem pa razkazujejo dobičkaželjni cirkuški ljudje Marvela, ki nima pojma o odnosih v njemu popolnoma tujem svetu, v areni kot plesočega monstruma. Civilizacija se pohotno naslaja ob pogledu na pritlikavega posebnega.

Adena, ki je še vedno na begu, obstreli policija. Marvel reši prijatelja in ga neguje. Toda Marvelova pomoč je prepozna. V epileptičnem napadu zaradi paničnega strahu pred smrtjo Aden umre.

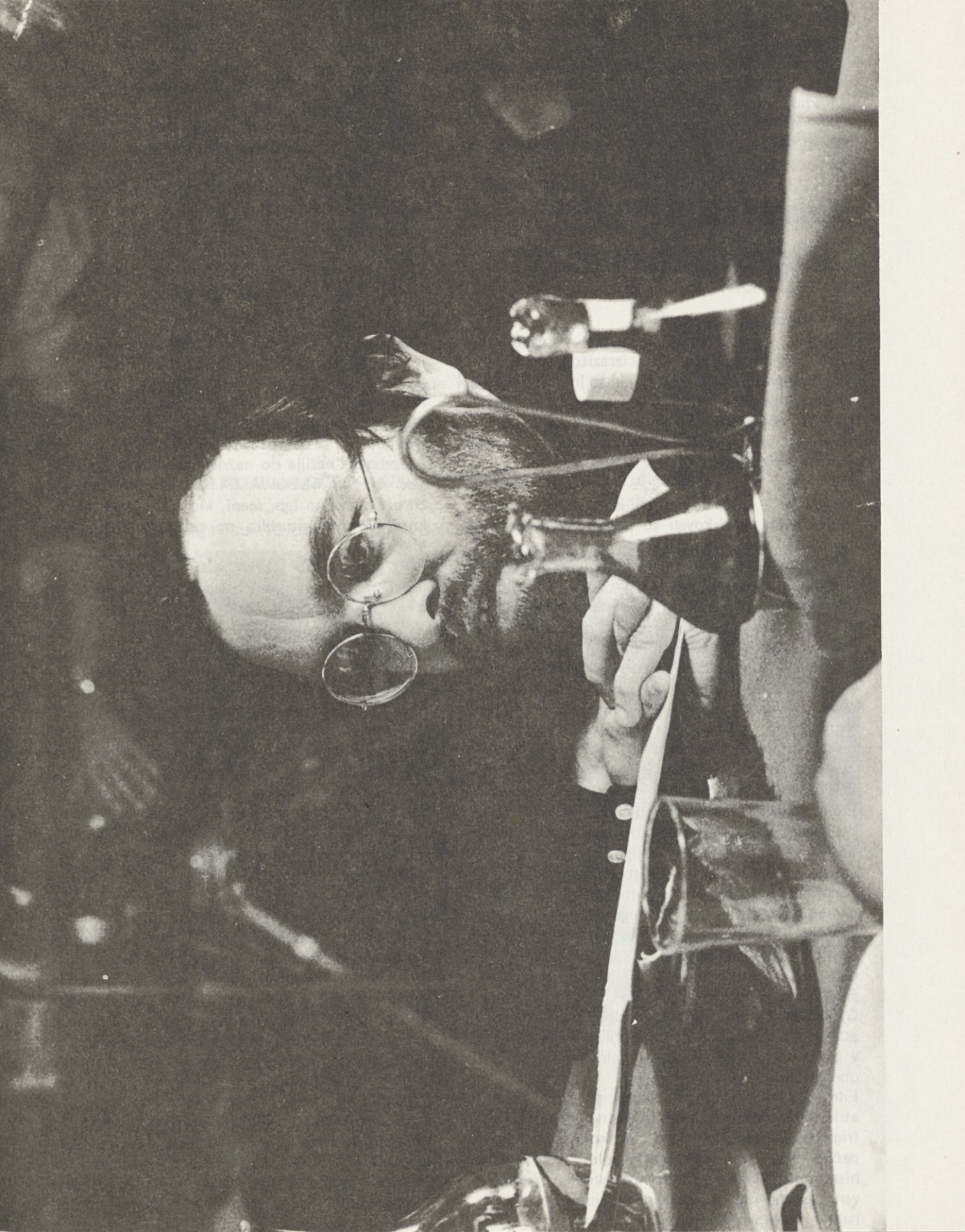
Marvel se s truplom prijatelja vrne v puščavo, v tisto samoto, kjer je lahko — prost vseh spon in pritiskov civilizacije — spet on sam.

Aden in Marvel, mestni človek in puščavnik. Civilizacije nista uspela premagati, zato sta ji ušla. Kot v atavističnem ritualu požre Marvel telesne ostanke svojega prijatelja. Od Adena ostanejo samo kosti.

Iz Adena nastane Marvel. In iz Marvela postane Aden.

Glavni vlogi Adena in Marvela je Arrabal dodelil Georgu Shannonu in Hachemiju Marzouku. Vlogo matere igra Emmanuele Riva.

Tf



# japonski film

## zaceljeni ranjenec

john belton

Politične in družbene spremembe v šestdesetih letih so povzročile preokret v izrazito tradicionalni kinematografiji petdesetih let, ki so jo predstavljala imena Mizoguchi, Ozu in Kurosava. Nekdanje izrazito objektivno opisovanje karakterjev se je sprevrlo v bolj osebne introspekcije in v bolj samosvoj vizualni stil.

Na kratko — japonski pisatelji in režiserji so postali samokritični, raziskovali so preteklost naroda in hkrati bolj neposredno sedanost.

Če začnemo ta naš zapis o japonskem filmu z dvema filmoma, in sicer s filmom Tomu Učida MEČ SMRTI iz leta 1972 in s filmom Kona Ičikave POPOTNIKI iz leta 1973, vidimo, da sta oba filma adaptaciji starih, staromodnih samurajskih pripovedi, postavljeni v moderni brechtovsko-absurdni format. Z uporabo statičnih filmskih slik je avtor Tomu Učida v MEČU poskušal pokazati razmišljajoče karakterje in transformacijo dvoboja med mečevalcem in ljudskim junakom v nekakšen esej o povezavi ideje in akcije.

POPOTNIKI cinično zasmehujejo skupino potujočih bojnikov, ki so znani kot toseini — to je nerodni kmetje, ki imitirajo plemenite samuraje — na ta način, da razvrednotijo vse žrtve, ki jih storijo zato, da bi bili zvesti svojemu kodeksu. Junak filma zagreši očetomora, prisili ljubico v prostitucijo, poskuša ubiti enega svojih tovarišev. S tem pa izda vse svoje odnose v korist nekega abstraktnega kodeksa, kar režiser Ičikada odločno razglaša kot absurd.

Film Izena Kurahare ŽEJA ZA LJUBEZNIJO in GLASBA Yasuza Masumure slonita na romanih pokojnega Yukia Mišime. Oba filma se poglobljata v psihološke raziskave nenormalnega seksualnega obnašanja.

Film ŽEJA ZA LJUBEZNIJO obravnava psihiatrično-freudovski tretma bolne žene, ki je frigidna. Masumurini hladni, širokokotni objektivni pačijo slike in prikazujejo nabuhlo, včasih celo histerično akcijo, ki doseže svoj višek v gledalčevem spoznanju, da je dekle — junakinja filma, nekoč imelo incestno razmerje z bratom.

ELEGIJA ZA NASILJEM avtorja Seijuna Suzukija iz leta 1966, prikazuje razcvet militarizma v 30. letih na Japonskem, ter film Kinjija Fukasakuja POD ZASTAVO VZHAJAJOČEGA SONCA iz leta 1972, sta dva izmed odličnejših japonskih filmov. Odlikuje ju širok spekter občutij, ki se širijo od neosebnega nasilja do nežne romantične ljubezni. Vse, kar film ELEGIJA ZA NASILJEM vsebuje, se združi v čudno lepi sceni, kjer Suzukijev mladoletni junak masturbira na tipke prijateljičinega klavirja.

POD ZASTAVO VZHAJAJOČEGA SONCA pa prikazuje dolgotrajne posledice zadnje vojne na sodobno japonsko družbo.

Podobno kot Johnsonov film SMRT VOJAKA SLOVIKA se film osredotoča na preiskavi o eksekuciji nekega vojaka zaradi dezertiranja v zadnjem mesecu vojne. Njegova vdova 26 let po moževi smrti išče moževe vojne tovariše in jih sprašuje o dogodkih v vojnem času, o pokolih in kanibalizmu. Ljudje, ki jih pri tem srečuje, živijo z globokimi ranami, ki so jih povzročila vojna doživetja. Eden živi kot pometalec na smetišču, eden se z odra posmehuje vojni, spet tretji je oslepel, ker se je vdal pijači. Na nesrečo so ustvarjalne ambicije in didaktični simbolizem zapletle film v stilistično nesoglasje in zmedeno retoriko.

Briljanten film Nagise Ošima POVRATEK TREH PIJANCEV, politično-rasna komedija, združuje buñuelovsko fantazijo z godardjansko šolo v raziskovanju nenaravnega statusa Korejcev, ki ilegalno prihajajo na Japonsko. Ošimov samosvoj film se začne z zaigrano ustrelitvijo, ki je prekpirana iz znane slikovne reportaže iz Južnega Vietnama in to deluje kot paralela filmskim analizam o azijskih notranjih prepirih in nesoglasjih.

Film Yošišiga Yošide OSEMNAJST PRETEPAČEV iz leta 1963 in film Koičija Saita LJUDSKA PESEM iz leta 1973 sta najboljša filma sodobne japonske kinematografije. Oba dajeta veren občutek kraja in karakterjev, kar je ostalim filmom manjkalo.



Film PRETEPACI se dogaja v majhnem ladjedelniškem mestu. Govori o prijateljstvu med ladijskim varilcem in 18 fanti, ki jim varilec poveljuje, ter o njihovem skupnem življenju. Pretepači in njihov vodja predstavljajo družbo, polno energije in vitalnosti, kar daje življenjski utrip širši družbi okoli njih. Iz tega se rodi ljubezen med varilcem in vaškim dekletom. Zadnja scena slovesa med pretepači in njihovim vodjem je ena najbolj pretresljivih sekvenc celotnega japonskega filma.

LJUDSKA PESEM, očitien spomin na film Roberta Rossellinija STROMBOLI, pripoveduje zgodbo o človeku, ki si je našel novo življenje v povsem neznanem okolju. Gangster in njegovo dekle se skrivata pred gangsterji-zasledovalci v dekletovem

rojstnem kraju, majhni ribiški vasi. Najprej dolgočasen se Saitov junak postopoma vključi v življenje okrog sebe. Najprej muči, potem pa se sprijatelji s slepim vaškim dekletom, kocka z vaško mladino in od časa do časa služi pri starem ribiču. Pri tem spozna, kje je njegov dom. Vse to pa stopnjuje žalost ob izgubi prijateljice, ko ga ta na koncu zapusti. Harmonija kamere in scenografije z lirično lepoto Saitovih slik dokazuje, da je to eden vodilnih režiserjev.

Saitov drugi film POTOVANJE V OSAMLJENOST, posnet leta 1972, je podoben LJUDSKI PESMI, saj se prav tako posveča junaku, ki išče dom. Film odlikujejo podobne kvalitete kot prejšnjega.

Prevod Tone Frelih

japonski film: PESEM PREBUJAJOČEGA JUTRA Režiser: Kei Kumai (na strani 296)

Prizor iz Arrabalovega filma TEKEL BOM KOT PONORELI KONJ





**FILM, ŠOLA, KLUBI ...**

# 10 let pionirskega doma

## - II. del

mirjana borčič

Od samega začetka pred dobrimi desetimi leti je novoosnovanemu oddelku za filmsko vzgojo pri Pionirskem domu v Ljubljani določena trojna naloga: posredovanje primernih filmov mlademu gledalcu, iskanje raznih oblik in metod filmskovzgojnega dela in posredovanje izkušenj filmskovzgojnim delavcem v Sloveniji. Verjetno je bila najtežja, sicer na prvi pogled najlažja naloga, posredovanje primernih filmov otrokom v Sloveniji. Dobra volja je naletela na vrsto preprek. Osnovna težava je bila nabava filmov. Kinematografi v Sloveniji so začeli opuščati matineeje za otroke. Distributorji so tako izgubili naročnika za mladinski film in zaloga filmov, ki naj bi jih predvajali najmlajšim, je občutno plahnela. Potrebna je bila zato injekcija, ki naj bi šolnike pripravila do tega, da organizirajo posebne predstave za svoje učence. Zato je bilo nujno potrebno, da se oblikuje nov način posredovanja filmov, ki naj bi bil enako privlačen za otroke in pedagoge in bi hkrati premikal filmsko kulturo za stopničko navzgor. V ta namen smo razpisali abonmajske cikle za vstopnicami, ki so bile likovno

opremljene z motivi iz filma, osnovnimi podatki o ustvarjalcih filma s kratkim uvodom v film, ki naj bi bil v pomoč mlademu gledalcu pri sprejemanju filma. Pedagogi pa so za vsak abonmajski cikel prejeli priročnik, v katerem so našli dovolj možnosti, da se pripravijo na razgovor o filmu v okviru učne ure ali v katerikoli drugi zunajšolski obliki dela z mladimi. Akcija pa je propadla zaradi odpora upravnikov kinematografov v Sloveniji. Pri nas doma je žal propadlo, zamisel pa je v nekoliko spremenjeni obliki prevzel muncheški inštitut Zvok in slika ter izpeljal podobno akcijo na področju zahodne Nemčije. Abonmajski ciklusi so se zreducirali le na Ljubljano in dosegli skoraj svoje stoo odstotno samofinansiranje. Pod tem pritiskom smo žal morali marsikaj odpustiti. Tako so odpadle vstopnice, ki so bile za otroka zelo privlačne, pedagogom, ki za to niso pokazali posebnega zanimanja, nismo več pošiljali priročnikov za obdelavo filmov. Ostali so le filmski listi, ki jih dobi vsak abonent v roke. Zadovoljivi so v jugoslovanski distribucijski mreži programi za mla-

dino od 13. leta dalje, razpoložljivi filmi primerni za mlajše pa so redki in tudi ne zadovoljujejo konceptov oddelka v celoti. Namreč, estetika večine dosegljivih filmov je podrejena predvsem dramaturgiji otroškega filma, ki naj otroka zabava in vzgaja predvsem v smislu potrjevanja obstoječih in dostikrat že preživelih norm. Ti filmi otroku v okviru njegovih intelektualnih možnosti ne omogočajo kritičnega pretresanja in osebnega opredeljevanja do ponujenih vrednot, ne oblikujejo potrebe po ustvarjalnem odnosu do ponujenih informacij, ne pripravljajo ga na dinamičnost našega časa, ko je vsak posameznik pravzaprav prisiljen, da išče tiste vrednote, ki so zanj v našem času tudi sprejemljive. Na žalost pa se distributorji prilagajajo predvsem malomeščanskim zahtevam gledalcev in tako uvažajo filme, ki nimajo po svoji strukturi prav nič skupnega s hotenji oblikovanju samoupravne miselnosti in predvsem ustrezajo konservativnim sistemom vzgoje in izobraževanja. Žal pa v svetu obstajajo kinematografije, kot so češka, poljska, skandinavske, madžarska, romunske, ki bi zlahka zadovoljile naša

estetska in vzgojna hotenja. Zato je vkljub visoki številki obiskovalcev (nad 47 000 gledalcev letno) težko govoriti o celoviti realizaciji idejnega koncepta abonmajskih ciklov za najmlajše in repertoarja sobotnih matinej.

Paralelno s pripravo programov za mlade in s predvajanjem filmov pa je v oddelku potekalo opazovanje mladega gledalca. Skupna interpretacija vseh anket je pokazala, da pravzaprav ne vemo, kakšna je otrokova sposobnost dojetanja. Obstaja namreč neskladje med spontanimi reakcijami v dvorani in napisanimi odgovori v anketi. V odgovorih, ki so bili vedno anonimni in v večini primerov v nasprotju s spontanim doživljanjem v dvorani in ki so bili izvedeni v prisotnosti pedagoga, se je namreč izkazalo, da otroci v situaciji, ko se morajo opredeljevati, prevzemajo merila odraslih. Če pa jih ne prevzamejo, se jim skušajo vsaj približati. Kažejo se odraslim v luči, v kateri mislijo, da odraslim ugajajo. Tako namesto prave podobe percepcije otrok dobimo projekcijo nas samih. Tako nas je na primer odklonilno stališče anketirancev ob ogledu čeških animiranih filmov, ki so s svojo domiselnostjo in dinamiko spravili kompletno dvorano v vznemirjenje, veselje, radost in zadovoljstvo, opozorilo prav na to, da verjetno govoreč o mladem gledalcu in njegovih potrebah, izhajamo iz lastnih izkušenj v našem otroštvu ali pa iz izkušenj, ki smo jih imeli s svojimi učenci ali lastnimi otroki. Na osnovi tega in ne na osnovi daljšega proučevanja si ustvarjamo neko veljavno predstavo, ki je na žalost zasnovana preveč na zaključkih in predvidevanjih. Prav isto velja tudi za razpravo o omejevanju ogleda filmov otrokom in določevanju starostne stopnje za posamezne filme.

Prav zaradi tega si je oddelek za filmsko vzgojo postavil nalogo dognati, kakšna je pravzaprav dojemljivost naših mladih gledalcev in

kako si le-ti gradijo svoje sisteme vrednotenja.

Težko je priti pri tako zastavljeni nalogi do veljavnih rezultatov, če otroka opazujemo zgolj ob filmu. Otrok, enako tudi mladostnik, je kompleksna osebnost. Na njegovo dojetanje sveta deluje nešteto količnikov. Zato je predpostavka, iz katere pri naših opazovanjih izhajamo v sedanjih prizadevanjih, zasnovana na trditvi, da je način dojetanja sveta mladega človeka pogojen z vidno-slušnim sprejemanjem raznih medijev. Slika in zvok sta tisto, kar mladega človeka privlači. S filmi, televizijo, magazini, stripi in ploščami napolni svoj prosti čas. Vizualni efekti naše civilizacije in večno odprti radioaparati so vsakodnevni spremljevalci prav vsakega posameznika in oblikujejo njegov način dojetanja. Zato je bilo nujno razširiti krog našega opazovanja tudi na ostale medije množične kulture.

Potrditev te izhodiščne trditve smo našli v oblikah individualnega dela z otroki in mladostniki, ki so sestavni del eksperimentalno-proučevalnih nalog oddelka.

Spremeniti se je nujno moralo zato tudi izhodišče dela. Če je pred 15-imi leti bilo potrebno „učenje“ filmske abecede, je to danes odvečno in nepotrebno delo. Način filmskega in televizijskega izražanja mladim ni tuj. Obvladujejo ga in zato s te strani nimajo težav. Težava je v prenašanju doživetega preko slike in zvoka v besedo in v oblikovanju kriterijev vrednotenja. Namreč, v tistem trenutku, ko so sposobni dojemati na nivoju medija samega, ko razlaga vidnega ne izhaja iz razčlenbe zapleta zgodbe, temveč iz osnove vzpostavljene komunikacije z medijem, katerega delovanje naj bo predvsem na estetski ravni (gibljive slike in zvoka), odpadejo vsa dosedanja merila vrednotenja, ki so se izoblikovala bodisi pri pouku književnosti bodisi pri pouku umetnosti.

Ker film in televizija delujeta na gledalca predvsem na osnovi svoje-

ga osnovnega materiala — gibljive zvočne slike, je bilo potrebno v vseh oblikah filmske vzgoje iskati tiste metode dela, ki bodo predvsem ob upoštevanju tega omogočale mladim boljšo komunikacijo s filmskim in televizijskim medijem in s tem tudi oblikovanje meril vrednotenja.

Do sedaj smo proučevali pasivne in aktivne oblike filmskovzgojnega dela. Obe smeri sta enako važni in narekujeta v enaki meri sodobne pedagoške prijeme. Izkušnje pa so pokazale, da se da največ doseči v smeri senzibilizacije ter čustvene in umske aktivizacije pri oblikah aktivne vzgoje. Prav aktivna filmska vzgoja, to se pravi snemanje filmov z otroki, je pokazala, kako postaja film le eden od faktorjev, ki oblikujejo način vidno-slušnega sprejemanja okolja in da se ta kompletni način dojetanja prenaša tudi v način mišljenja in izražanja.

To in izkušnja, da najboljši filmi nastajajo v krožkih, kjer so mentorji likovni pedagogi in da ti krožki tudi edini najdlje vztrajajo, je bilo vodilo oblikovanja koncepta o uvajanju vizualnih medijev množične kulture v likovni pouk. Izdelan je bil program dela, ki vsebuje poleg filma in televizije še fotografijo, strip in magazin. Projekt je vključen v petletno eksperimentiranje, ki ga skupaj izvajata s skupino likovnih pedagogov, oddelek za filmsko vzgojo in zavod za šolstvo.

Korigirali smo tudi začetno mnenje, da je otrok sposoben ustvarjalnega filmskega dela šele pri 13-ih letih. Počasi se je zniževala starost otrok, ki so snemali filme. Pristali smo pri predšolskih. Razlika je le v zahtevah, ki si jih zastavljamo. Če nas pri starejših otrocih zanima že metoda zapažanja, mišljenja in oblikovanje odnosa do okolja, nas pri mlajših zanima predvsem sistem selekcioniranja in način opazovanja. Ni slučajno, da je bilo v oddelku za

filmsko vzgojo opravljeno veliko proučevalnega dela glede na uvajanje filmske in televizijske vzgoje v osnovne šole. Na ta način smo skušali vključiti čim več učiteljev in učencev. V oddelku je bil izdelan tudi predlog učnega načrta, ki ga je zavod za šolstvo sprejel in vnesel v nov učni program na osnovne šole. Za razliko od dosedanjih predlogov učnega načrta za filmsko vzgojo, ki vsebujejo predvsem informativni (faktografski) del, je na osnovi izkušenj oddelka za filmsko vzgojo izhodišče in prisotna zahteva po razvijanju miselne in čustvene aktivnosti, po urejanju vtisov, po samostojnem opredeljevanju.

# I. srečanje mladincev - kinoamaterjev v Ljubljani

neva mužič

Pionirski dom bi lahko rekli, da je skoraj sredi Ljubljane, pa tudi nekje bogu za hrbtom hkrati. Tako tudi mnogi ravnaajo z njim. Malo mu nudijo, a vedno vedo, kje je in prihajajo z veseljem. Vsi poznamo tisto pravljico o umetniku, ki mora obvezno trpeti in životariti ob vodi in skorji kruha. Morda je umetnosti res treba nekaj žrtvovati, a življenje, to je pa le malo preveč. To je mitologija, in vendar slišim govoriti, da je to zastarelo, preživeto.

V tem istem Pionirskem domu je bil letos pregled mladinskih amaterskih filmov. Maja meseca, saj je tedaj pomlad, ki izvablja nove

V naslednji fazi bo potrebno razmišljati o tem, kako naj bi ob filmski in televizijski vzgoji v osnovni šoli obravnavali tudi medije množičnega obveščanja.

Posredovanje izkušenj pa žal v vseh letih obstoja oddelka ni prišlo v organiziran sistem in zavislo predvsem od raznih priložnosti in nagljenj posameznikov v Sloveniji. Posveti, seminarji, aktivni, to so bile oblike dela, katerih se je oddelek loteval v sodelovanju z vsemi, katerim je mar filmska kultura. Storjenega pa je premalo, da bi lahko govorili o ustvarjenem sistemu, ki naj bi jutri omogočil izvajanje filmske in televizijske vzgoje na strokovni ravni.

sokove. Pa amaterski filmi so bili vedno sok posebne vrste. Brez proizvodnih vplivov in kolikor mogoče samokritično obvladani. Mnogo so včasih govorili o tehniki, potem pa se je ta tako naglo spreminjala, da ji komaj še utegnemo postaviti kakšna merila in zahteve. Vse se vrtilo in medij je treba izkoristiti do kraja. Amaterji so vir eksperimenta, tu se kali različnost profesionalizma. Risani film nudi pri tem neomejene možnosti, ki jih mladi tudi znajo izkoristiti. Tu se kaže znanje in razvija domišljija. Dokumentarnost je najbrž prvi odnos do okolja. A ta kot bi bila nejasna, bojzljiva,

Pri razmišljanju o opravljenem delu se nujno tudi odpira vprašanje kam naprej. Konstatacija, da je naš mladi človek podvržen vsem mogočim vplivom audiovizualnega sveta, da skušamo v pouk in v oblike zunajšolskih aktivnosti vnašati tudi neke oblike in metode dela, ki bi na tem področju pokrile vzgojni in izobraževalni primanjkljaj, je premalo. Potrebno bo sistematično vključevati tudi televizijo kot sredstvo izražanja (videorecorder to omogoča) in glasbo kot neločljivi del medijev množične kulture (radio, film, televizija). Šele takrat bomo lahko govorili o načrtnem oblikovanju audiovizualne kulture.

neulovljiva, neprimerna. Skoraj nič je ni. Zato pa krepko gospodari igrani film. Pomeni to spreminjanje sveta, nezadovoljstvo z danim, želja po drugačnem? Srednješolska leta so gotovo tista najbolj polna opazovanja, premisleka, iskanja. Zaključki so lahko iskreni, lahko pa tudi prenagli. Oboje je potrebno za oblikovanje osebnosti. Torej je film v tem smislu tudi koristen, estetsko, moralno, družbeno. Tudi naš zaključek ne sme biti prehitel, naše sodbe pravične, odnos razumevajoč, beseda pripravljena na dvogovor. Komisija si je ogledala 14 filmov iz Maribora, Velenja, Kopra, Kranja,

Novega mesta in Ljubljane. Lep prerez, slika-umetnost se širi v prostoru in času. Obvladanje tehnike ni moja domena, vendar mi spomin pravi, da so mladinci zelo napredovali. Tudi dramaturško. Filmi imajo lok, imajo zaokroženo misel. Največ se vrtijo v območju eksistence, kjer je avtentičnost močno načeta. TV nam soli pamet in določa urnik, pravijo. Tudi so močno pod vplivom prisotnosti sile in glasujejo za mir. Kar se etike tiče, je svet še vedno razdeljen na dobro-slabo. S človekom so bolj nepopustljivi, kritični. Civilizacija, to je fasada, ampak znotraj, spodaj je živalski vrt. Kam? se vprašujejo. Ima človek res vso moč, kaj pa stvari? Na križišču je treba izbrati pravo pot in to je mučno. Lahko izbereš masko, krinko, ampak tudi to je težko vzdržati. Narava je še čista in človek v njej išče odgovore – v sebi, jasno. Tako nekako bi strnili idejno, literarno strukturo filmov. Ostajajo nam vprašanja, stanja. Mladi svet je svet raziskav. Krog misli je krog preteklosti. Sedanji trenutek muka boja. Želje po novem se oprijemljejo starega. Ljubezen je pisana z veliko začetnico. V sliki je čutiti večja kultiviranost. Veliko vpliva televizija. Glasba je

še zelo močna in šumi iz narave premalo uporabljeni. Največjo globinsko prodornost in idejno dognanost je pokazal Boris Benčič iz Kopra. Njegov film deluje celostno in je soglasno dobil prvo nagrado. Fant obvlada vse elemente, režijo, kamero, montažo in ima odlično ekipo sodelavcev. V nekaj minutah mu je uspelo ustvariti atmosfero razmišljujočega življenja od začetka do konca in opozarjati na stvari, vrednote, nevarnosti.

Vsi filmi so bili javno predvajani. V pogovoru je žirija zagovarjala in razlagala svoje odločitve, avtorji in gledalci so poslušali in dopolnjevali drug drugega. Nihče ne more reči, da je prišel zastoj.

Velja povedati, da so mladi tudi ocenjevali filme svojih vrstnikov. Odločili so se drugače kot uradna žirija. Tako so bili praktično skoraj vsi filmi tako ali drugače pohvaljeni. To ni znak delitve vsakemu malo, ampak resničen dokaz, da je imel vsak film kako kvaliteto in da je bila že prej samocenzura močno aktivna.

Sodelovali so: Gorazd Radojevič, Boris Benčič iz Kopra, Krožek pedagoške gimnazije iz Maribora, Bogdan Dolenc iz Velenja, Štefan Strojnik iz Ljubljane, Tomaž Gazvoda, Sonja Papež iz Novega me-

sta, Dragica Ribnikar, Jure Misjak iz Kranja, Vilko Grudner, Edi Kuklec, Bojan Kastelic iz Pionirskega doma Ljubljana.

Žirijo so sestavljali: Boštjan Hladnik (predsednik), režiser, Janez Hrovat, kinoamater, Neva Mužič, kritik, Irena Bizjak, psiholog, Mirjana Borčič, filmski pedagog.

Revija Ekran je tudi podelila svoja priznanja in nagrade.

Borisu Benčiču za film IN MEMORIAM, zaradi najbolj izdelane filmske občutljivosti in vsebinske ter formalne dognanosti filma.

Ediju Kuklecu za bogastvo domislic in idejne globine risank ZRNO NA ZRNO POGAČA in LJUBEZENSKA ZGODBA.

Juretu Misjaku za film TRENUTKI ČLOVEKOVEGA OPRAVIČEVANJA LASTNE EKZISTENCE, zaradi kritično prizadetega odnosa in spraševanja človekovega bivanja. Te nagrade se tudi ujemajo z odločitvami uradne žirije. Ta je nadalje pohvalila še Strojnika za neposredno realizacijo ideje v Cave Callu, mariborski krožek za odnos do vsakdanjosti, Dolenca za kvalitetno animacijo (ta se zgleduje delno po stripu) in Gazvodo iz Novega mesta za poskus reportaže. Drugo srečanje bo naslednjega maja.

# ob X. srečanju pionirjev - kinoamaterjev

mirjana borčič

Deseto srečanje pionirjev-kinoamaterjev je v sodelovanju z organizacijami in ustanovami, ki širijo filmsko kulturo na Slovenskem, izredno skrbno pripravila občina

101

Lenart. Pripreditev spada v okvir jugoslovanskih pionirskih iger. S tem je tudi tej mladi, komaj se razvijajoči se dejavnosti dan pomen v razvijanju otrokove potrebe

po ustvarjalnem odnosu do življenja.

Žirija je pregledala in ocenila prišle filme in je menila, da je letošnja bera številčno in kakovost-

no slabša. Ta pripomba pa zahteva pojasnilo.

Ni šele X. srečanje pionirjev-kino-amaterjev pokazalo upad števila filmskih ali bolje rečeno kino krožkov. Pojav je star že nekaj let. Največ krožkov in klubov smo imeli v Sloveniji med leti 1968 in 1970. Vendar nikoli več kot petnajst pa osem in šest, lani enajst in letos devet. Vzrokov za takšno stanje je več, osnovni pa je v nepriznavanju te dejavnosti na šolah. Redki so namreč šolski kolektivi, ki filmsko ustvarjalnost otrok smatrajo za enako pomembno, kot je prepevanje v zboru, sodelovanje v literarnem, gledališkem ali likovnem krožku. Tako posameznik, ki se je lotil dela, ni bil le raziskovalec najbolj neznanega in najbolj neobdelanega polja kulturnovzgojnega dela, temveč tudi osamljeni borec za uvajanje novega v organizacijo otrokovega prostega časa.

Podatki, s katerimi razpolagamo, kažejo, da na žalost dejavnost res zavisi od vneme posameznika — mentorja krožka. 11 krožkov, to je dobra tretjina vseh, ki so se do danes pojavili na Slovenskem, je zamrlo, ko je mentor odšel na drugo delovno mesto. Med njimi so bili tudi uspešni krožki v Laškem, Kopru, Kranju in Dravogradu. Snemanje filmov z otroki zahteva tudi sodobne pedagoške prijeme, ki sproščajo otrokovo domišljijo in dopuščajo uporabo govornice gibljive slike, ki jo je otrok osvojil ob malem ekranu. Skoraj vedno jo obvlada celo bolje od odraslega, čigar filmske izkušnje (pri tem mislim predvsem vizualne in kinetične) so drugače pogojene in

prepogosto izvirajo zgolj iz literarnih ali tehničnih izkušenj. Zato so pri takšnem delu ostali le tisti, ki so imeli dovolj strpnosti in razumevanja, da so prisluhnili mlademu človeku, ter vztrajnosti, da so izoblikovali metodo dela, ki omogoča popolno otrokovo ustvarjalno sprostitev

Pokazalo se je, da so najboljše rezultate dosegli filmski krožki in klubi, ki so jih vodili likovni pedagogi (Izola, Koper, Zagorje o/S, osnovna šola Zvonko Runko iz Ljubljane in Pionirski dom, Ljubljana) ali že filmsko oblikovani ljudje (Kranj); le-ti že po značaju svojega strokovnega in delovnega interesa ne morejo drugače, kot da pri otroku negujejo in razvijajo potrebo po ustvarjalnem odnosu do okolja.

Krožki, ki so jih vodili učitelji tehničnega pouka, so razen na osnovnih šolah Kočevje, Laško in Hinko Smrekar v Ljubljani prenehali z delovanjem takoj, ko so učenci ali ali bolje: učitelji sami obvladali novo tehnično igralko — filmsko kamero. Z delom v snemalnih skupinah so poizkušali tudi učitelji slovenskega jezika, vendar so se lotevali realizacije neke zamisli vse preveč literarno in pozabljali, da je film v prvi vrsti le vizualna komunikacija in niso uspeli.

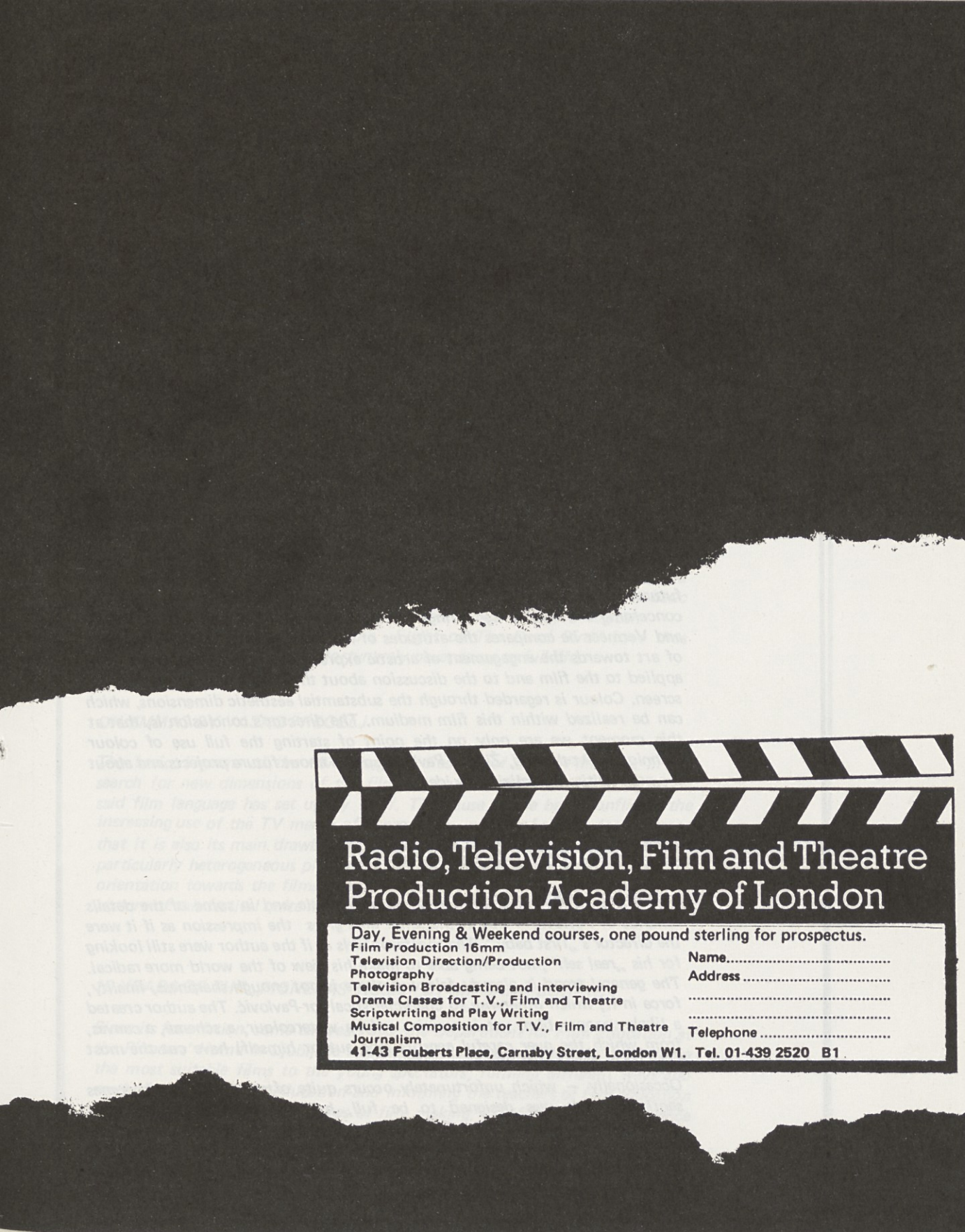
Pobudnika te dejavnosti sta bila Zveza prijateljev mladine Slovenije in Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije, ki pa v svoji razdrobljenosti med prireditvami in akcijami skoraj nista našli niti prostora niti časa, da bi storili kaj več. Verjetno bo potrebno v bodoče v okviru teh dveh organi-

zacij filmsko ustvarjalnost mladih drugače obravnavati in izdelati takšen koncept dela, ki bo organizirano in sistematično služil izobraževalnim in vzgojnim zahtevam šole in organizacije prostega časa otrok. Nujno bo doseči redne in stalne oblike izobraževanja mentorjev te dejavnosti.

Predvsem pa je potrebno v krožkih ustvariti klimo, ki bo že sama po sebi vzpodbujala k iskanju filmske govornice, najbolj primerne otrokovemu svetu, daleč od norm profesionalnega filma. Pri tem pa je potrebno imeti pogum neznano in še nevideno sprejeti kot možno. Storitni je potrebno tako, kot smo pred leti storili z otroško risbo. V preteklosti smo takšno klimo poznali v filmskih krožkih v Izoli, Kranju, Zagorju, Ljubljani (Pionirski dom in osnovna šola Boris Kidrič). V teh skupinah je bilo posnetih 230 filmov od 354 otroških filmov predvajanih na vseh dosedanjih javnih projekcijah.

Ta klima pa zavisi tudi od deleža mentorja. Od njegovega odnosa do dela namreč v veliki meri zavisi, ali bo otrok, ki snema film, pridobil potrebo po ustvarjalnem, to se pravi aktivnem odnosu do vsega, kar sprejema in doživlja, ali pa bo ostal pasiven opazovalec življenja. Posebno v našem času, ko živimo v korenitem preoblikovanju vrednot in ko je mladi človek vsako minuto in vsako uro postavljen v položaj, da se opredeljuje do življenjskih situacij, pred katerimi se znajde, je pomembno, da nosi v sebi klice takšnega ustvarjalnega odnosa do življenja. In otroška filmska ustvarjalnost je eno izmed sredstev v prizadevanju, da bi dosegli tak cilj.





## Radio, Television, Film and Theatre Production Academy of London

Day, Evening & Weekend courses, one pound sterling for prospectus.

Film Production 16mm

Television Direction/Production

Photography

Television Broadcasting and interviewing

Drama Classes for T.V., Film and Theatre

Scriptwriting and Play Writing

Musical Composition for T.V., Film and Theatre

Journalism

Name.....

Address .....

.....

Telephone .....

41-43 Fouberts Place, Carnaby Street, London W1. Tel. 01-439 2520 B1.

#### MEDITATIONS BY VASKO PREGELJ

*The interview with the well known Belgrade film director Živojin Pavlović gives us a wide insight into all the particularities of his creative world. The director discusses his „first steps“ in the film world – when watching Bunuel’s and Eisenstein’s films merely as a spectator he first discovered the other side of film, so different from the usual everyday mass-popular side. Thus he found his future means of expression. Pavlović also tackles a few questions concerning art. His thoughts linger on painting, where through Goya, Picasso and Vermeer he compares the attitudes of different authors or different types of art towards the engagement of artistic expression. These thoughts are later applied to the film and to the discussion about the problem of colours on the screen. Colour is regarded through the substantial aesthetic dimensions, which can be realized within this film medium. The director’s conclusion is, that at this moment we are only on the point of starting the full use of colour techniques. At the end, Živojin Pavlović speaks about future projects and about the possibilities of realizing his ideas.*

#### A DEAD FLIGHT BY TARAS KERMAUNTLER

*THE FLIGHT OF THE DEAD BIRD as a whole and in some of the details reminds of Pavlović – but at the same time gives the impression as if it were the director’s „first baby“. The spectator feels as if the author were still looking for his „real self“, not being able to make his view of the world more radical. The general trend is already felt, but there is not enough sharpness, finality, force in it, which otherwise so characteristic for Pavlović. The author created a likely, proper film, yet it remains only a watercolour, a scheme, a canvas, from which the over careful censors (the author himself) have cut the most important parts of the head and body.*

*Occasionally – which unfortunately occurs quite often – the film becomes sentimental. It was designed to be full, hot, a real summer film, and occasionally we do feel the fullness of human bodies, the sharp features of the vine leaves, the poisonous greens of grass, the force of the slowly flowing river, the charm of wine and the melancholy of the folk song. And yet, the sharpness is seldom sharp enough to pierce us.*

#### FLIGHT OF THE DEAD BIRD BY TONE FRELIH

*This article deals with the screenplay dimension of Šoemen's screenplay for the „Flight of The dead Bird“. Two main components are discernible in it: the socio-critical and the fabulative-narative one. In its mental orientation, the story is deeply rooted in the problem of workers-emigrants. The screenwright Branko Šoemen skipped the motivated and fabulative solution and preferred the surface noting of single episodes, which – in their turn – have no basic problem involved and no development – neither active nor psychological. The motives and characters of the „Flight of The Dead Bird“ have thus remained only hinted – and unfortunately never came to full life.*

#### DILEMMAS BY VASKO PREGELJ

*The basic dilemma of the 1974 Belgrade Festival of Short Films lies in the search for new dimensions of the film language outside the classic frame the said film language has set up by itself. The cause of the basic conflict is the increasing use of the TV means of expression – which of course doesn't mean that it is also its main drawback. The structure of the festival films gives us a particularly heterogeneous picture of the real aesthetical values without a firm orientation towards the films research – and thus makes the search for the real picture of this festival quite impossible.*

#### 10 YEARS OF THE „PIONEERS' HOME“ BY MIRJANA BORČIČ

*Since its foundation, some ten years ago, the Department for Film Education at the Pioneers' Home in Ljubljana has been performing a triple role: forwarding the most suitable films to the young spectators, forming different ways and methods of the film – education and informing the teachers of film education in Slovenia about the experiences of film making. The films and TV influence the spectator with the moving and talking picture, therefore the methods of teaching the different forms of film art had to be found in order to enable the young to find better communication with the film and TV mediums and to form their own measures of evaluation.*

## NA SLOVENSKEM SNEMAMO ZAPORED TRI CELOVEČERNE FILME

Rajko Ranfl je v drugi polovici junija posnel zadnje kadre svojega filma **POMLADNI VETER**. Proizvodna hiša Viba film pričakuje premiero v oktobru letos.

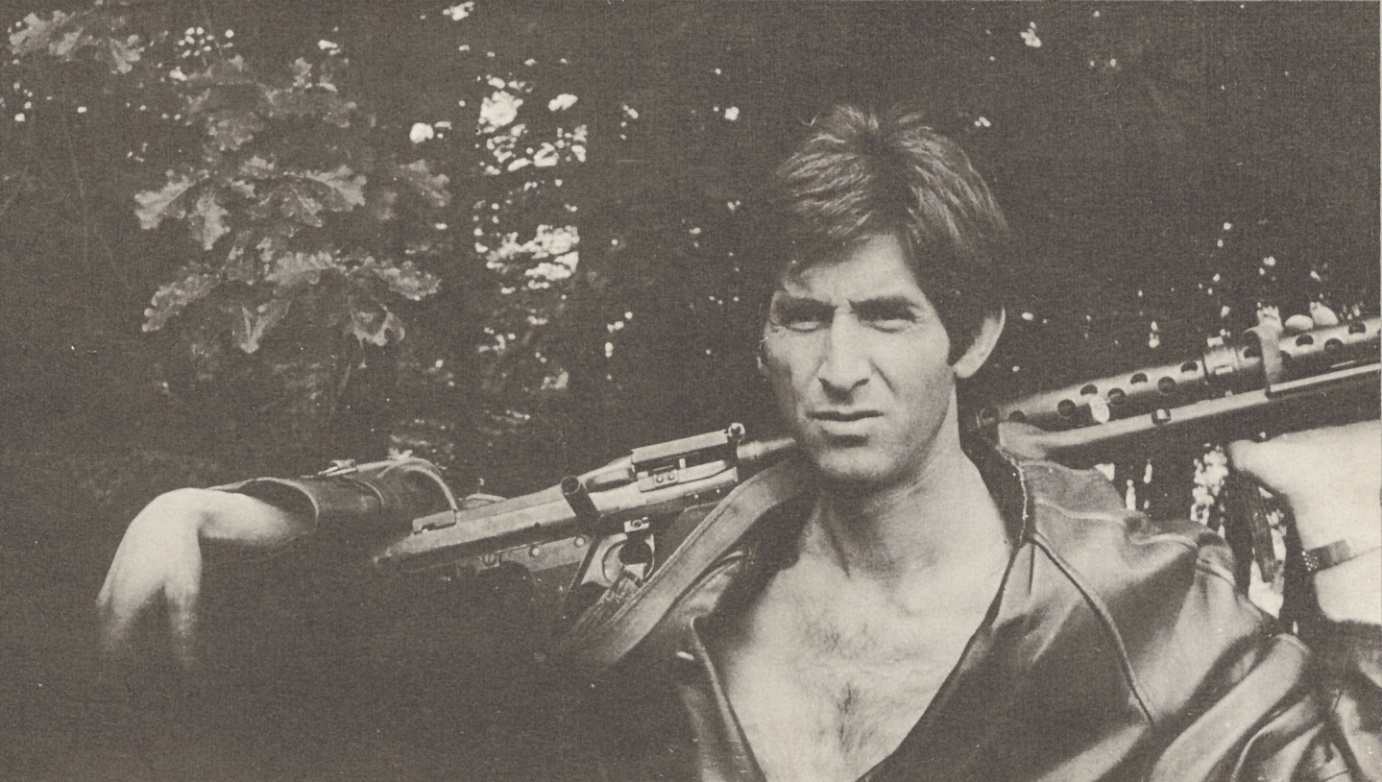
V kanjonu Kokre je koncem junija začela snemati ekipa Milana Ljubića barvni film **ČUDOVITI PRAH** (po scenariju hrvaškega književnika Vjekoslava Kaleba).

V prvi polovici septembra je posnel zadnje kadre filma **STRAH** režiser in koscenarist Matjaž Klopčič. Filmska zgodba se odvija v času ljubljanskega potresa koncem prejšnjega stoletja.

Režiser France Štiglic pa prične s snemanjem filma **POVEST O DOBRIH LJUDEH** (po romanu Miška Kranjca) v sredini septembra.

**SLOVENSKI FILM – SREČNO!**





# E K R A N



ZLATO ARENO  
ZA SCENARIJ  
LET MRTVE PTICE  
JE NA LETOŠNJEM  
PULJSKEM FESTIVALU  
DOBIL DOLGOLETNI  
UREDNIK EKRANA  
BRANKO  
ŠÖMEN