

revija za film in televizijo

# ekran

vol. 3  
(letnik XV) 1978/cena 25 din

7/8



festivali *Pulj • Zagreb*

*Cannes*

*Pesaro • Trst • Locarno • Bologna*

teorija *Jan Mukařovský*



# ekran

revija za film in televizijo  
vol. 3

volumen je 10 števil  
številka 7—8/1978

(letnik XV)

ustanovitelj  
Zveza  
kulturnih organizacij  
Slovenije

sofinancira  
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

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

ureja uredniški odbor  
Jože Dolmark  
Silvan Furlan  
Viktor Konjar (glavni  
urednik)  
Cveta Stepančič  
(oblikovalka)  
Goran Schmidt  
Sašo Schrott (odgovorni  
urednik)  
Matjaž Zajec

Jaro Novak (lektor)

stalni sodelavci uredniškega odbora  
Toni Gomišček  
Brane Kovič  
Milan Pajk  
Igor Vidmar

priprava stavka  
Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk  
Tiskarna Slovenija, Ljubljana  
naslov uredništva in uprave  
Ljubljana, Ulica talcev 6.  
telefon: 317—645

stiki s sodelavci in naročniki  
ponedeljek, torek, sredo,  
četrtek  
od 10. do 12. ure  
torek — med uredniško sejo  
od 18. do 20. ure

cena  
cena številke 15.- din  
(za tujino 1,50 S)  
letna naročnina 120.- din  
(za tujino 15 S)  
za študente in dijake 80.- din

žiro račun  
50101—678—49110

devizni račun  
50100—620—107—870

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oprosteno prometnega davka po  
pristojnem sklepu Republiškega  
sekretariata za kulturo  
z dne 16.11.1974

2	komentar	Jubilejni konfeti	
6	festivali	Cannes 78/Štrlnajst filmov za ponovna srečanja	Jože Dolmark
13		Zagreb 78/3. svetovni festival animiranega filma Med zehanjem in vpljudnostnim ploskanjem Dileme sodobne animacije	Toni Gomišček Toni Rački
16		Pesaro 78/V ospredju — Kitajska	Toni Gomišček
20		ZF film Trst 78/Drugorazredno z izjemami	Igor Vidmar
23		Locarno 78/Strah pred mladostjo	Silvan Furlan
27		Bologna/ARTEFIERA	Brane Kovič
30	teorija	O filmski estetiki	Jan Mukařovský
35		Čas v filmu	
38	film na univerzi	Kanada	Brane Kovič
40	film na TV	Harlanski revir	Zdenko Vrdlovec
42		pogovor z Barbaro Kopple	
43		Okoliščina	Silvan Furlan
44		pogovor z Ermanom Olmljem	
47		Ogledalo	Jože Dolmark
52		Besede A. Tarkovskega	
53		Tarkovski se je vrnil k znanstveni fantastiki	
56	na naših platnih	Annie Hall	Brane Kovič
58		Vojna zvezd	Igor Vidmar
60	prejeli smo	Mehiški film in mehiška resničnost	Jože Volfand
63	informacije	novo v revljah, video, popravek, prejeli smo	

na naslovnih strani

prizor iz kitajskega filma "Od zmage do zmage", 1952

na zadnji strani ovitka

Edith Clever v filmu "Levoroka ženska" Petra Handkeja

Pričujoča številka revije je izrazito festivalska. Komentar, ki je to pot izjemoma delo celotnega uredniškega odbora, je posvečen 25. festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju. V njem ugotavljamo, da sta tako kot vsa leta doslej vprašljiva tako družbenoekonomska praksa kot delovni status festivala, kar je predvsem posledica tekmovalnega značaja te prireditve. Prav tako je na festivalu problematično samo doživljanje filmov, saj Arena še zdaleč ne ustreza pravemu kinematografskemu prostoru, zato puljski pogoji gledanja filmov niso v prid niti publiki, niti filmom, kar pogosto še stopnjuje najrazličnejše nesporazume.

Dalje ugotavljamo, da kljub temu, da je bilo kar dve tretjini od enaindvajsetih filmov na letošnjem festivalu vezanih na sodobnost, pa po svoji gradnji in nadgradnji presegajo utečeno, ikonografsko odražanje sodobnosti le "Vonj poljskega cvetja" (Karanović), "Bravo Maestro" (Grlič), "Zadnji podvig diverzanta Oblaka" (Mimica) in "Pes, ki je ljubil vlake" (Paskaljevič). Med ostalimi filmi, ki so "poskusi prenosa zgodovine v zgodovinsko fikcijo" pa izstopata le "Okupacija v 26 slikah" (Zafranović) in delno "Usode" (Golubović). O teh filmih in avtorjih bomo podrobneje pisali v naslednjih številkah.

Med letošnjimi festivalskimi prireditvami pri nas in v tujini pa ocenjujemo še: ZAGREB, CANNES, PESARO, TRST, LOCARNO in BOLOGNO.

To pot predstavljamo v rubriki "Film na univerzi" študij filma v Kanadi, med teoretičnimi prispevki pa dva teksta Jana Mukašovskega.

Med filmi s tekočega sporeda pišeta BRANE KOVIČ in IGOR VIDMAR o "Annie Hall" in "Vojna zvezd", med filmi, prikazanimi na TV, pa predstavljamo "Harlanski revir" (Kopple), "Okoliščina (Olm) in "Ogledalo" (Tarkovski).

uredništvo

This is a festival issue of EKRAN. The Commentary, which is this time by way of exception the work of the whole Editorial Board, is devoted to the 25th Festival of Yugoslav Feature Films in Pula. In it we agree that, as in previous years, both the socio-economic practice and the position of the Festival are questionable, primarily as a result of the competitive character of this event. Nor does the Festival provide a suitable atmosphere for an appreciation of the films shown. The Arena is far from being a real cinematographic ambience, so that the conditions under which the films are viewed in Pula are good neither for the spectators nor for the films, and this often leads to an escalation of misunderstandings of all kinds. We also found that despite the fact that two-thirds of the films at this year's Festival dealt with modern subjects, only very few of them have a structure and superstructure which lifts them above the general run of iconographic expression of the present day — "The Scent of Wild Flowers" (directed by Srdjan Karanović), "Bravo Maestro" (rajko Grlič), "The Last Mission of 'Cloud' the Saboteur" (Vatroslav Mimica) and "The Dog that Liked Trains" (Goran Paskaljevič). Among the other films, which are "attempts to transform history into historical fiction", the only exceptional ones are "Occupation in 26 Pictures" (Lordan Zafranović) and to some extent "Destiny" (Predrag Golubović). We will be giving details of these films and their authors in subsequent issues of EKRAN.

Of this year's festivals in Yugoslavia and elsewhere we also review the Festivals in ZAGREB, CANNES, PESARO, TRIESTE, LOCARNO and BOLOGNA.

In our series "Film at the University" we present the study of film in Canada, among the theoretical contributions there are two texts by Jan Mukašovski.

BRANE KOVIČ and IGOR VIDMAR write about "Annie Hall" and "Star Wars" which are now running in Slovenia, and we also present several films shown on TV: "Harlan County" (Kopple), "Circumstance" (Olm) and "The Mirror" (Tarkovski).

THE EDITORS

komentar

# Jubilejni konfeti

## 25. FJIF v Pulju — 26. 7. do 2. 8. 1978

Puljski FJIF je, kot redna oblika prikazovanja novih proizvodov domače filmske industrije, edinstvena priložnost za površno toda celovito seznanjanje z novimi jugoslovanskimi igranimi filmi in istočasno mesto srečevanja vseh ljudi, ki imajo osebni, ali poklicni interes do takega "seznanjenja". Festival pa ni samo prikazovanje in gledanje filmov; je posebna institucija jugoslovanske kinematografije, namenjena vsesplošnemu preverjanju filmov oziroma njihove odmevnosti pri "navadnih" gledalcih, pri filmskih kritikih in pri žiriji. Vsako izmed teh treh specializiranih občinstev pa podeljuje svoje nagrade v skladu z lastnimi zadovoljstvi, nezadovoljstvi, pričakovanji, razočaranji ali bolj "objektivnimi" merili. Za tekmovalni duh je torej poskrbljeno.

Mnogo bolj vprašljiva pa je družbenoekonomska praksa festivala, njegov delovni status. Pri tem mislimo tako na samo vlogo festivala oziroma raznih "festivalskih zapažanj" na različne programsko-časovne usmeritve domače filmske proizvodnje, kot tudi na samo organizacijo festivalskih srečanj. Festival se še vedno reproducira znotraj svojega metačasa in metaprostora, katerega označevalec je zlata arena. Na tiskovnih konferencah dobi ta končni smoter predobliko navljanja za ali proti konkretnemu filmu, režiserju, igralcu ali igralki. Prevladujoča regresija na tekmovalnost, ki jo voditelji tiskovnih konferenc prej spodbujajo kot poskušajo zavreti, izniči vsako delovno dimenzijo festivala. Vsak posamezen film je ločen od vseh ostalih filmov kot enkratni proizvod, ki ga z ostalimi družijo samo to, da je prav tako kot drugi, prikazan na istem semnju. S tem pa je zaprta sleherna možnost za pogovarjanje o jugoslovanskem filmu v določenem času in prostoru; z izničitvijo delovnosti organiziranih festivalskih srečevanj pa je istočasno izničena možnost neposrednega vpliva na programsko-časovne usmeritve domače filmske proizvodnje in, širše, priložnost za medsebojno izmenjavo vtisov, mnenj, želja in hotenj, za pogovore o družbenoekonomski praksi in družbenopolitični pomembnosti našega filma danes.

Doživljanje filma na filmskem festivalu v Pulju ostaja za gledalca kot za kritika problematično, kakor je bilo več ali manj že od samega začetka te manifestacije. Pogoj za intenzivno gledanje (in soustvarjanje) filma so v "priložnostnem kinematografu" puljske arene minimalni; narušeno je tako gledalčevo "spoštovanje" irealnega filmskega predmeta, kakor "spoštovanje" filma do gledajočega, "pasivnega" sogovornika. Množični zbor na odprtem prostoru, kjer željo po gledanju filma velikokrat prevladajo druge želje (eros, alkohol, zabavanje in zabavljanje s filmom in njegovimi povsem preinterpretiranimi referencami), se velikokrat spreobrne v družabno srečanje, ko je film potisnjen v drugi plan. Sejmarske značilnosti (precejšnja možnost svobodnega gibanja, vsevprek prodajanje piva in raznovrstnih slaščic, atrakcije pred in nad festivalskim platnom ...) senzibilnega gledalca z razvito kinematografsko zavestjo psihično dekoncentrirajo in mu onemogočajo, da bi s filmom vzpostavil ustrezno identifikacijsko razmerje. Nesmiselno pa je za vzdušje in obfilmsko dogajanje v Areni iskati vzroke v "nizki kulturni zavesti" oziroma "nizki filmski zavesti gledalcev"; to je najbrž le manjši del resnice, gre

predvsem za posledico masovnosti, bioloških potreb, nagonov in podzavestnih porivov ter lepega in šarmantnega ambienta pod zvezdnatim nebom, prepojenega z vonjem morja. Arena niti zdaleč ne odgovarja pravemu, popolnoma zatemnjenemu kinematografskemu prostoru s četrto steno, na kateri se gibljejo svetlobne sence znotraj ostro izrisanega črnega okvirja. Kinematografsko stopnjo zatemnjenosti, ki omogoča izoliranost in emocionalno ter miselno spremljanje filma, je v areni nemogoče doseči zaradi lunine, zvezdne in mestne svetlobe. Vsled teh činiteljev filmska slika na platnu vespažljanove arhitekture ne deluje kot "odprto okno", marveč kot pred steno postavljena "iluzija okna". Tako tudi roba, kot končnega omejevalca filmske slike ni. Gledalčevo oko mnogokrat zdrsi preko okvirja slike v nefilmsko polje in moti igro "vzpostavljanja in ukinjanja" gledalčeve identifikacije s prikazano predmetno realnostjo. V takšnih projekcijskih pogojih je učinek filma v procesu estetskega doživljanja in vzporednega gledalčevega ustvarjanja oklešččen. Omejene možnosti kompleksnega gledanja filmov onemogočajo celovitejšo spoznavanje in razumevanje predmeta gledanja, kar velikokrat seveda otežuje tudi kritično analizo festivalskih filmov.

Skoraj dve tretjini v letošnjem Pulju prikazanih filmov je bilo vezanih na sodobnost. Le malemu številu pa je uspelo preseči raven zgolj ikonografskega odrajanja sodobnosti in omogočiti branje družbenoekonomskih, družbenopolitičnih in antropoloških označevalcev časa in prostora, v katerem živimo na drugi, višji ravni. Večina filmov posreduje sodobnost zgolj v njeni zunanji pojavnosti, do katere se opredeljuje nekritično in ne raziskuje časa primernih bivanjskih problemov posameznika ter ne skuša spremljati (zavzeti kritični odnos do) družbene resničnosti. To se kaže v uporabi že zdavnaj preizkušenih, preverjenih, uporabljenih in izrabljenih kodov oblikovanja filmskih sporočil torej, v pristajanju na poetiko kiča. Filmi, ki se po svoji gradnji in nadgradnji odmikajo od utečenosti, so: *Vonj poljskega cvetja* (Karanović), *Bravo Maestro* (Grlić), *Zadnji podvig diverzanta Oblaka* (Mimica) in *Pes, ki je ljubil vlake* (Paskaljević).

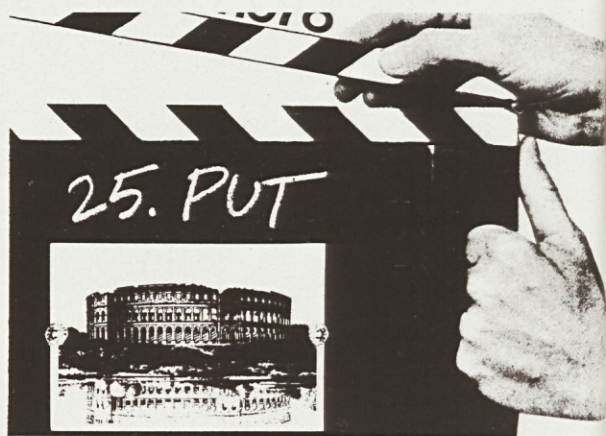
Preostali filmi so poskusil prenosa zgodovine v zgodovinsko fikcijo, poskusil s filmsko iluzijo vrniti "izgubljeni čas". Le-ta je ostal samo v spominih, zaustavljen v iztrganih trenutkih fotografij, ujet v omejeni obliki v filmskih dokumentih, referenčno ohranjen v verbalnih in silkovnih oblikah, utisnjen v predmetnih ostankih ... Nagrada zgodovinskega filma je, da na osnovi teh elementov zgradi svojo vizijo preteklosti, ki mora korespondirati z gledalčevim predznanjem o nekem zgodovinskem času in mu tako omogočiti, da verjame v verjetnost filmskega dogajanja na platnu. Kamera, se pravi gledalčevo oko, skozi katero se vtiska film v njegovo zavest, je treba "preslepti" in "lažno prepričati", da pred njo niso postavljeni kostumirani igralci, marveč liki iz bližnje ali daljne preteklosti. Tako zastavljena interpretacija historičnega časa in prostora, ki presega "zgodovinski dokumentarizem" in ozkost etnografske študije, šele omogoča ambientiranost in družbenoekonomski in družbenopolitični sistem preteklosti, ki so mu bile lastne izjemne eksistencialne situacije in torej pertinentna antropološka problematika. V tej smeri sta na letošnjem festivalu raziskovala filma: *Okupacija v 26 slikah* (Zafranović) in delno *Usode* (Golubović).

Toliko o "Jubilejnem 25. Pulju" nasploh. Posamič bomo v naslednjih številkah revije temeljiteje obdelali v zgornjem prikazu le polmensek imenovane filme in njih avtorje — o ostalih, letos kaj dosti besed niso trošila niti naša, sicer po trdnosti kriterijev ne ravno zgledna ter drugemu namenu in publiki namenjena sredstva javnega obveščanja.

uredništvo



## Uradna žirija 25. festivala jugoslovanskega igranega filma (Pulj, 1978) Je nagradila naslednja filmska dela oziroma avtorje:



### Trije najboljši filmi

#### Zlata arena

OKUPACIJA V 26 SLIKAH (proizvodnja Jadran film in Croatia film, režija Lordan Zafranović)

#### Srebrna arena

BRAVO MAESTRO (proizvodnja Jadran film in Croatia film, režija Rajko Grlić)

#### Bronasta arena

PES, KI JE IMEL RAD VLAKE (proizvodnja Centar film, režija Goran Paskaljević)

### Tri najboljše režije

#### Zlata arena

SRDJAN KARANOVIC (za režijo filma Vonj poljskega cvetja v proizvodnji Centar filma)

#### Srebrna arena

LORDAN ZAFRANOVIĆ (za režijo filma Okupacija v 26 slikah v proizvodnji Jadran filma in Croatia filma)

#### Bronasta arena

KREŠO GOLIK (za režijo filma Ljubica v proizvodnji Croatia filma in Radne zajednice filma)

### Dva najboljša scenarija

#### Zlata arena

DRAGOSLAV MIHAJLOVIĆ (za scenarij filma Aller retour v proizvodnji Filma danas)

#### Srebrna arena

MICA MILOŠEVIĆ in LJUBOMIR RADIČEVIĆ (za scenarij filma Nije nego v proizvodnji Centralnog filmskog studija Košutnjak Avala filma)

### Dve najboljši ženski vlogi

#### Zlata arena

SVETLANA BOJKOVIĆ (za vlogo v filmu Pes, ki je imel rad vlake v režiji Gorana Paskaljevića)

#### Srebrna arena

BOŽIDARKA FRAJT (za vlogo v filmu Ljubica režiserja Kreše Golika)

### Dve najboljši moški vlogi

#### Zlata arena

RADE ŠERBEDŽIJA (za vlogo v filmu Bravo maestro režiserja Rajka Grlića)

#### Srebrna arena

ZORAN RADMILOVIĆ (za vlogo v filmu Paviljon VI v režiji Lučijana Pintilije)

### Najboljša epizodna ženska vloga

#### Zlata arena

MILA KAČIČEVA (za vlogo v filmu To so gadi režiserja Jožeta Bevca)

### Najboljša epizodna moška vloga

#### Zlata arena

STEVAN GARDINOVAČKI (za vlogo v filmu Priti pred zoro režiserja Aleksandra Djordjevića)

### Dve najboljši kameri

#### Zlata arena

ŽIVKO ZALAR (za kamero v filmih Bravo maestro in Vonj poljskega cvetja)

#### Srebrna arena

KARPO AČIMOVIĆ—GODINA (za kamero v filmu Okupacija v 26 slikah)

### Najboljša scenografija

#### Zlata arena

NIKO MATUL (za scenografijo v filmu Praznovanje pomladi)

### Najboljša kostumografija

#### Zlata arena

HASAN SUČESKI (za kostumografijo v filmu Ljubezen in jeza)

### Najboljša filmska glasba

#### Zlata arena

ZORAN SIMIJANOVIĆ (za glasbo v filmu Vonj poljskega cvetja)

**Žirija, ki ji je predsedoval književnik in režiser Fadil Hadžić, je ob sklepu 25. festivala ugotovila:**

1. Več kot polovica filmov (13 po številu) obravnava sodobne teme. Izrazito poudarjeni so poskusi, da bi kritično spregovorili o pojavih in pomenu družbene stvarnosti. V tem prodoru sodobnih motivov vidi žirija začetek zelo ugodne klime, ki nam bo v spodbudo, da bomo v prihodnjih letih prišli do še zrelejših avtorskih rezultatov, oziroma do filmov, ki bodo še globlje in bolj analitično obravnavali sodobno družbeno problematiko. Žirija meni, da se morajo tolikanj iskane in zaželenne sodobne teme približati avtentičnim tokovom življenja in se izogniti površnim improvizacijam ter bizarnostim, ki so še zmerom prisotne.
2. Kot skupno značilnost letošnjega jugoslovanskega filmskega repertoarja je čutiti razvoj in profesionalnost filmske obrti v vseh njenih avtorskih elementih. Žal pa tehnična obdelava filmskih del, zlasti glede tona, ni vselej na primerni profesionalni ravni. Žirija z zadovoljstvom ugotavlja, da je repertoarno ravnotežje jugoslovanske filmske proizvodnje vzpostavljeno v vseh žanrih, naj gre za sodobno temo ali za komedijo, za vojni ali zgodovinski film, za mladinsko ali športno tematiko pa tudi za obdelavo znanih književnih del.
3. Žirija želi posebej poudariti, da je prišlo na tem Festivalu do novega odnosa, kar zadeva obravnavo tem iz narodnoosvobodilnega boja in revolucionarne preteklosti. Poprejšnje šablone so eliminirane, z njimi vred pa tudi kalupi in rutinske manire, ki so dajale vojnim temam ton šolskih ilustracij. Zgodovine ni potrebno preslikavati, pač pa se z umetniškimi sredstvi dokopati do njenih izhodišč, do njene psihologije in do njenih strasti, zavračajoč pri tem rekvizite, ki se v domačih filmih tega žanra pojavljajo mehanično in rutinsko. Veseli nas, da so nekatere stvaritve tega Festivala radikalno zavrnile tako pojmovanje ekranizacij tem iz revolucije in narodnoosvobodilnega boja.
4. Osnovni problem letošnje produkcije je po mnenju žirije v scenariju. Kjer so bili scenariji trdne podlage filmskega ustvarjanja, so se porodila tudi najboljša dela letošnjega Festivala. Pomanjkanje poklicnih scenaristov in organiziranih dramaturških oddelkov je vplivalo na to, da so nekatere dobre in zanimive teme doživele povprečno ali improvizirano interpretacijo, tako da so posamezni pozornosti vredni motivi ostali v končni realizaciji praznih rok.
5. Ko je vrednotila prikazane filme, se je žirija ravnala po kriteriju, da nagradi zares najboljše avtorske stvaritve, pri čemer je pozorno analizirala estetske, umetniške in družbene vrednosti posameznih del. Žirija se je odločila, da s proporcionalno delitvijo nagrad po posameznih centrih ne bo sklepala nikakršnih kompromisov, pa četudi je tu in tam do tega prihajalo. Menimo, da je tako družbeni kot tudi umetniški interes naklonjen temu, da prejmejo priznanja zares najboljša dela in najboljši avtorji, saj samo tako ne bomo devalvirali pomena in vrednosti festivalskih nagrad pa tudi ne pomena te kulturne manifestacije.

*Pes, ki je imel rad vlake*



*Vonji poljskega cvetja*





## LEVOROKA ŽENSKA

(Die linkshändige frau), Peter Handke, ZRN

Izreden film Petra Handkeja je zbrisal in utišal mnogo kilometrov canskega traku "solidne" filmske konfekcije: uspel se je dati skozi gledalčevo oko in se vtisniti v človekovo zavest kot kinematografsko dejstvo, katerega učinki so neizbežni še mnogo potem, ko mineta dejanje filmske projekcije in vzporeden proces ustvarjanja estetskega dogajanja. Cannes je inflacija filmov, gledalčeva noro fantazmogorična igra gledanja in "revolveraškega" sklepanja, je kraj poslovnih kupčij in kupčij z gledalčevimi čuti: labirint željenega, pričakovanega in fascinantnega se le redko odkrije kot iskano in najdeno: LEVOROKA ŽENSKA je slednje in nekaj več — "neobjavljena lepota" v vsej svoji neizmerljivosti novosti, ki naravnava gledalčeva opažanja in mehanizme dojetanja v povsem neznane avanture.

Niz skrbno izbranih slik in zvokov kaže vsakdanja stanja ženske (v odlični interpretaciji Edith Clever), ki zaživi sama, ne da bi se "ločila" od moža (za to nima nikakršnega razloga ali povoda, med njima ni nikakršnega "družinskega" ali človeškega nesporazuma) ob otroku, "ki ji je blizu z določene razdalje". Njena odločitev ne tiči v kakšni psihološko-socioloških motivacijah in svoboda, s katero razpolaga, ni svoboda feministk, ampak vrnitev v človekovo izvornost, v status "otroške" avtonomnosti. Temu iskanju človekovih prvinskih entitet je Handke vskladil tudi oblikovne postopke. Dolgi kadri, nizko postavljena kamera, asketska distribucija planov, rušenje pravila osi pri vztrajanju, v izgradnji 360° prostora, kjer dobivajo predmeti in sleherni mizanscenski gesta enakovredne dramaturške funkcije z dialogom v izgradnji naracije, je filmski sistem, ki kaže neke odlomke "osamljenosti", ki hoče biti bivanje na način človekove biti/bistva. Filmska pisava spominja na Ozuja in marsikaj iz zena odlikuje duhovno avanturo Handkejeve junakinje. Handke v dialogu, v pojavnosti protagonistke, fiksaciji scenografije (v interieru in eksterieru), v postavitvi kadra,

## festivali — Cannes 78

# Štirinajst filmov za ponovna srečanja

## Jože Dolmark

"statiki" mizanscene in vpočasnjem coupage-u skuša govoriti o stvareh, kakršne so same na sebi mimo nešteti dogovorov in kodov, ki nas do njih vežejo. Dolgo sosledje v-pogledov in za-čudenj izpisuje zelo redko in osebno logiko ženske, ki želi svoje telo in vse, kar je okoli njega, ugledati v izvornosti: tako je njeno početje vračanje (ponovno samouvajanje) človeka v njegovo ekstatično odprtost in samopostavljanje v resnico in očitnost stvari. Vse to se v Handkejevem filmu dogaja s tišino in nemostjo "levoroke ženske", s sistemom slike/zvoka, ki označuje ontološke dimenzije eksistentnega. Fotografija (snemalec Wendersovih filmov Robby Müller) izpolnjuje koncepte Handkejeve umetnosti: posneti ali opisati stvari, prostore in trenutke v njihovi dejanskosti (brez sociološko-psiholoških mrež in ideološke reprezentacije), kazati na človekova duhovna stanja "čudenj" nad stvarmi v procesu odkrivanja le-teh brez tega, da bi v tem naporu obstajale kakšne simbolične vezi med stanjem duše in statusom sveta. Handkejeva LEVOROKA ŽENSKA postavlja aristoteljansko dojetanje junaka in "smisla" umetnosti.

## DREVO ZA COKLE

(L'albero degli zoccoli), Ermanno Olmi, Italija

Olmijev film je kinematografska rekonstrukcija, ki počiva na nizu zgodb in pripovedk o kmečkem življenju v okolici Bergama. Scenarij sestavljajo dogodki, povzeti po ljudskem izročilu in pripovedi, ki jih je Olmi vnašal v scenarij med pripravami na snemanje z lombardijskimi kmeti. Tako je že sam sistem scenarija zasnovan izključno na etnografskem in antropološkem zarisu kmetstva nad Bergamom s konca prejšnjega stoletja in temu konceptu je Olmi priredil še nekaj bistvenih odločitev svoje realizacije: izbor avtentičnih ambien-entov, dosledno izogibanje umetnih izvorov osvetlitve pri fotografiji, angažman kmetov za protagoniste filma in uporaba dialekta (film v Italiji predvajajo z italijanskimi podnaslovi, ker je bergamski dialekt za ostale Italijane skorajda nerazumljiv). Gre za

postopke, ki jih je odprla "kmečka" ikonografija in ki so v marsičem v popolnem skladu z ontološkimi dimenzijami filmskega medija pri vzpostavljanju iluzije realnosti. Ves sistem Olmijevega filma kljub svoji fiktivnosti posega v reprezentacijo antropološkega na filmu v treh smereh. Fikcija DREVESA ZA COKLE je zasnovana na eni izmed temeljnih sestavin (tudi) kmečke kulture, na simboličnem sistemu govornice (govorjenja, izmišljanja, domišljanja), ki skuša izraziti določene vidike fizične in družbene stvarnosti. V Olmijevem svetu kmečke kulture interferirajo še nekateri ostali simbolični sistemi, kot so pravila poroke, ekonomski odnosi, religija, vendar zanj ostaja osnovni in poganjalni sistem govornice/domišljije. To pred-filmsko antropološko zasnovano je Olmi s svojim oblikovnim postopkom "dokumentarne" fikcije izpeljal v filmsko delo, ki s svojo "dokumentarnostjo" preprosto pomeni "antropološko" na filmu. To se kaže z nizom preprostih zgodb o kmetovanju, skrbi za zemljo, pridelke in živali, o menjavi letnih časov, o rojstvih, porokah in smrtih ... Vsa ta kmečka nedolžnost in grobost se v Olmijevem filmu kaže (ne)posredno s pripovedovanjem, domišljanjem in izmišljanjem. Tako se konec koncev z gledanjem DREVESA ZA COKLE srečamo z nečim antropološkim še tretjič, tokrat z antropološkim v filmu: fotografija in film pokrivata celo antropološko področje, ki se začneja z našimi spomini in domišljijo. Ti procesi pa so bistveni graditelji fikcije Olmijevega filma.

## CARSTVO STRASTI

(AI no bore), Nagisa Oshima, Japonska-Francija

Duša je v telesu, je zapisal Maurice Merleau-Ponty, in v določenem momentu se ju ne da "ločevati", zlasti, ko možki in ženska zapopadeta v stanja, kjer se jima prepleta realna eksistenca z najbolj globokimi seksualnimi porivi. V CARSTVU ČUTOV je ljubezenski par svoje zadovoljstvo izčrpal do limit, kjer se ljubezen in orgazmi iztečejo v boleče občutje-dovršitev smrti in končnosti; v CARSTVU STRASTI pa je ljubljeni par



LEVOROKA ŽENSKA (Edith Clever) in njen režiser (Peter Handke)



DREVO ZA COKLE, režiserja Ermanna Olmija



CARSTVO STRASTI, Nagise Oshime

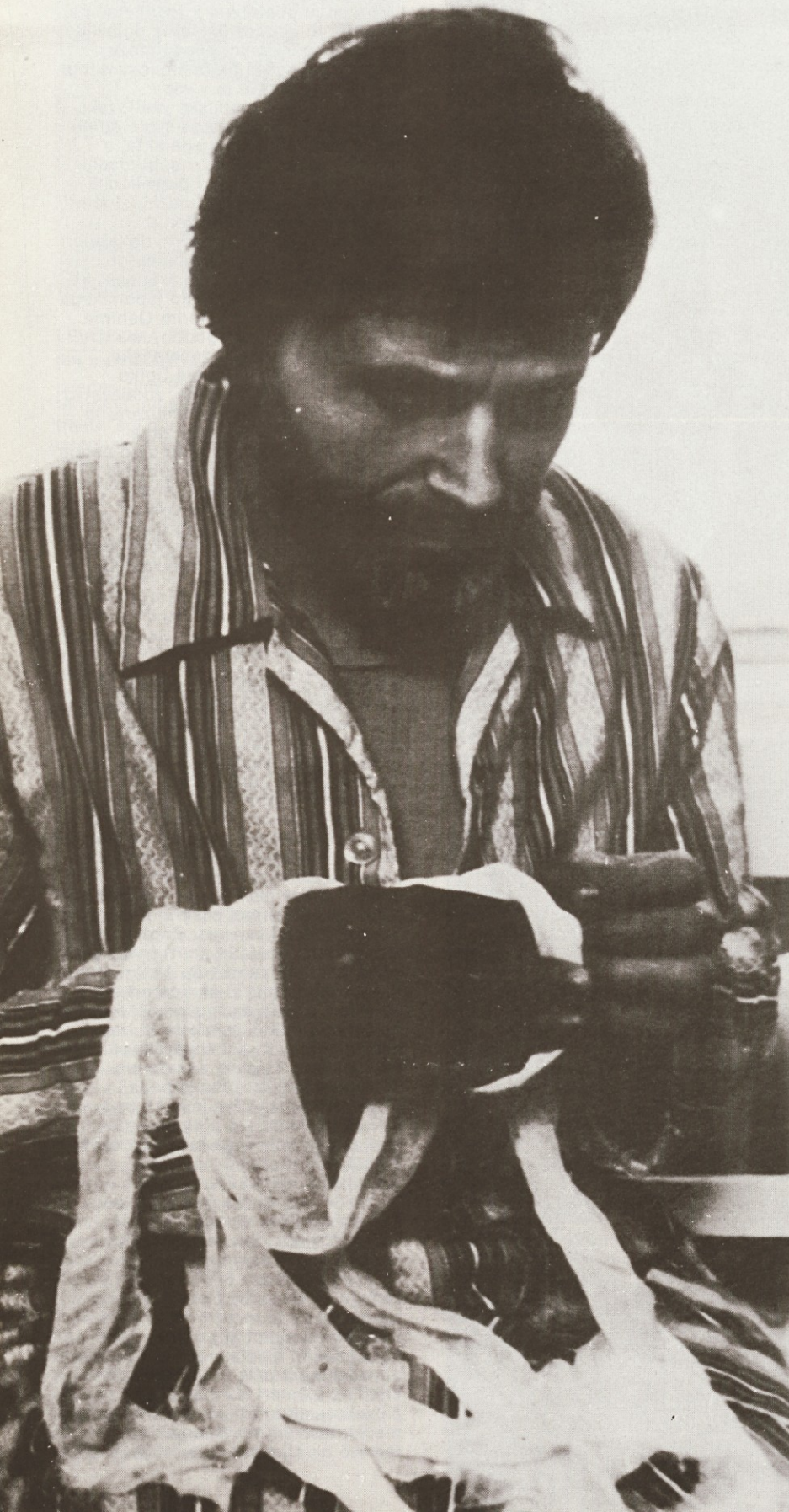


utemeljen že v začetkih ljubezni s smrtjo — kot občutju izven njihovih teles (ljubljenca umorita "motečega" moža, da bi se svobodneje predajala zadovoljstvu, ki njuno ljubezen sčasoma spreminja v fantazmogorična brez-čutja ljubezenskih poželenj. Ljubezen je obeležena z znaki zločina, preganja jo fantom (ki se ne pojavlja samo v podobi umorjenega moža, ampak se njegova fantastičnost vklopi v vse utripe narave in v vso ceremonijalnost japonske vasi); tako ta ranjena ljubezen najde svojo edino moč v odrekanju spolnega akta, v skrivanju pred svetom, v sublimaciji zavestnega ločevanja, v persekuciji. Rojstvo prepovedane ljubezni, zločin iz strasti, pregon in mučenje ljubljenec (ko jima končno dokažejo zločin), se kažejo v sekvencah ob pretakanju letnih časov v krajinah, ki so posnete z natančnostjo japonskega slikarstva. Način, s katerim Oshima kaže svojo tragično zgodbo, nas spominja na velike elizabetanske drame, fantastika vsebuje tipiko Gogolja in Dostojevskega, zolajevstvo kmečke drame (njen naturalizem) je Oshima speljal v Reichov zaris erotike. Sicer pa Oshimino delo ostaja tipično japonsko: stroga kontrola realizacije, kjer so dekor, anekdotičnost in slikarske reference "včerajšnjih" ritualov v mirnem sovpadanju resničnega in poetičnega, v sovpadanju, ki izvira iz ezoterike budizma.

## SPIRALA

(Spiral), Krzysztof Zanussi, Poljska

Natančno opazovanje in iskanje izvorov kolebanj človekove morale, ter raziskava mehanizmov moderne eksistence so tudi tokrat v središču Zanussijevega zanimanja. Svoje razmišljanje je zasnoval na "rameravani" smrti protagonista (dejanja in geste inženirja-alpinista v SPIRALI ne izhajajo samo iz moralne tesnobe socialne okolice, temveč so bistveno reakcije na zunanje, nepredvidljive okoliščine), njegovi rešitvi (ko že skoraj zmrzne v planini) in poskusih zdravljenja. Znotraj teh prostorov življenja in smrti (planinska koč, bolnica) se razteza širši družbeni prostor, ki se postavlja "skrbno" v svoji nezmožnosti, da razmisli in odloči o nekaterih neizbežnih socialnih potrebah človeka kot individuuma. Poskus samomora — draženje tega "okrutnega boga" (Alvarez) pomeni Zanussiju samo povod za obravnavo elementarnih statusov človekovega bivanja v svetu z določeno kulturo. Ta kultura, natančneje njeni kulturološki "obrazci" so osnova, na kateri se formirajo zdrave navade in zdrav odnos človeka do svoje biološke narave, do narode nasploh in do družbene sredine. SPIRALA govori o zdravju, o ohranitvi človeka in hkrati nakazuje, da je to zdravje v bistvu izoblikovano znotraj kulture, da je kulturološko izoblikovano avtonomno obnašanje človeka do sebe in do sredine, v kateri živi. Zato je človekova skrb "za zdravje" ne samo medicinska ali moralna zahteva, temveč hkrati stvar kulturoloških in



socialnih postavk. Zanussi poudarja zlasti slednjo odgovornost za človekovo "zdravo" bivanje: to njegov film nakazuje, nikakor pa ne razrešuje. SPIRALA je pesimistična vizija o življenju in smrti, kjer je problem ohranitve in zdravja začrtan s kadencami metafizike nad moralo.

#### NEPOROČENA ŽENSKA

(An unmarried woman), Paul Mazursky, ZDA

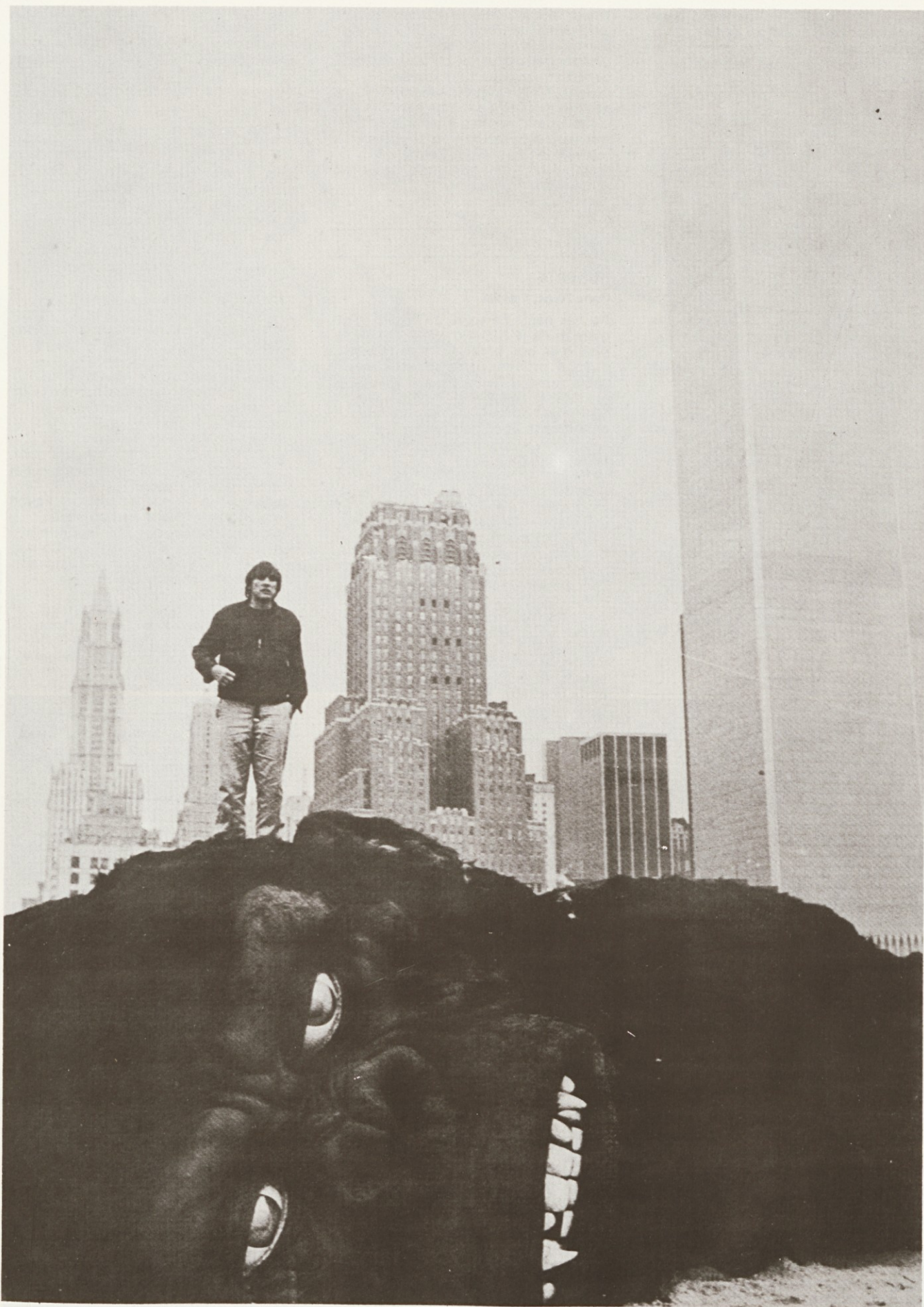
Kot v knjigah Johna Updikea (še posebej v "Parih") slike ameriškega "middle class" z boleznijo komforta in spoštljivim dolgčasom "american way of life". Težave in sreče zakonskega življenja, ki z ANNIE HALL in LOOKING FOR MR GOODBAR tvorijo pasionanten triptih Amerike na ženski način. Poročena ženska se zaradi po mnogih letih prve moževe nezvestobe odpravi živeti sama. Po nasvetu psihoanalitika si mora poiskati novega moškega, kajti samo v moškem in po moškem je utemeljena. V tej izpeljavi tiči mnogo pravšnosti filma Paula Mazurskega, mogoče pa mu bodo ženske gledalke očitale, da je moški in da povsem "ne razume statusa ženske", da je "Lady Chatterley c'est moi". Res je, da je osveščanje junakinje gledano in utemeljeno v falokratskem sistemu, toda to je dejstvo, ki mu ne moremo oporekati, čeprav moški sami občudujemo tudi filme Chantal Akermann in Marte Meszaros, ki kažejo položaj žensk v vsej njihovi kritični goloti, pa vendar znotraj istega zarisa stvari. Je že tako.

#### ZBOGOM MOŠKI (ali) OPIČJI SEN

(Ciao maschio, It. all Reve de singe, fr.), Marco Ferreri, Italija

Marco Ferreri nadaljuje s svojim zadnjim filmom razmišljanje o človeku (moškemu), o njegovem odnosu do drugih in do samega sebe ter do smrti kot sestavnega dela življenja in vseh odnosov, v katerih se človek nahaja. V Velikem žretju (1973) je bila smrt (pojmovana kot zavestna odločitev za smrt) gibalo filmske fikcije in rezultat nečesa, obstoječega v pred-kroniki filmskega časa; v Zbogom moški (1977) se ta pred-kronika prostorsko in časovno udejanji: prostorsko se naveže na tisti del New Yorka, ki je izgubil vsako sled časovnosti, ki je sestavljen iz (sodobnih) stolpnic in plaže-puščave, kjer bodo stolpnice vsak čas prekrile še zadnjo sled narave (naravnosti); časovno se ta pred-kronika razširi na čas od druženja in skupnega življenja z opicami do popolne družbene osamelosti in izgube komunikacijske sposobnosti, ko se človek (moški) vrne k žvižgu — sedaj že tehnično posredovanemu in prvobitni gestikulaciji v vseh tistih trenutkih, ko bi se še moral družbeno (odgovorno?) obnašati.

Ferreri slika moškega v obdobju izgubljanja svoje lastne istovetnosti, v krizi prehoda, ki se je/ga ta moški noče ali ne more (več) zavedati. Izgubljen v shakesperjanski konotaciji zgodovine kot muzeja voščenih figur, v spominih na preteklost, ki je ni bilo ali pa v sedanosti, ki je ne živi, ne more iz svojega sveta, zgrajenega brez



ZBOGOM MOŠKI, Marca Ferrerija

ženske. Po drugi strani pa lahko ravno ženska (ali celo *samo* ali *sama*) ženska postavi alternativo prihodnosti (tega sveta), ki bi sicer "pripadala glodalcem".

## ECCE BOMBO

Nanni Moretti, Italija

Morettijev film je film situacij oziroma o situacijah, v katerih se nahaja avtor in njegovi prijatelji (starostna skupina okoli petindvajsetih let) eno leto po študentskih nemirih, ki so zajeli celotno Italijo in tako ali drugače vplivali na celotno študentsko življenje oziroma na življenje mladine, na njene vrednote, pričakovanja, obnašanja. Vendar v filmu ne gre zgolj za situacijo "položaj v družbi" (vključujoč odnose do starejših in mlajših generacij, do sovrstnikov, do staršev, do institucionaliziranih posredovalcev izobrazbe, do takšnih in drugačnih ljudi brez posebne družbene vloge), ampak zlasti za situacijo "jaz" (sklop jazov) v nekem določenem času in prostoru. Moretti gleda nase in na svoje prijatelje-znance-bežne sogovornike-ljubico s snemalno kamero "izven polja", ki tako postane dejanski opazovalec na meji med resničnim in igranim. Statičnost dogajanja je prenesena na statičnost snemalne kamere, ki brez posebnega zanimanja dokumentarno beleži določen izsek stvarnosti pred sabo. Gledalec je po-opazovalec tega beleženja v isti meri kot je Moretti kot po-opazovalec zmontiral izseke iz stvarnosti-situacije v eno samo situacijo.

## ODSOTNOST "PASTORALE"

(O. losellanija, SZ, 1975)

Cannski programerji so dolgo časa prosili, da bi Sovjetsko zvezo zastopala losellanijeva PASTORALA. Toda dobrim filmom ni vselej namenjeno, da se (sploh) prikažejo na ustreznih mednarodnih srečanjih. Hudo (ne)-razumljive znajo biti odločitve filmskih birokracij, da vztrajno preprečujejo kinematografsko življenje filmom, katerih avtorji "t-vegajo" (prej bi rekel, da ne znajo kompromisariti in samo denarce služiti) z odprtostjo svojega dela in tako tresejo stolčke tudi svojih birokratov. Dogaja se, da je poštena odprtost ranljiva zadeva in je marsikdo ne prenese. Posledice so hude in daljnosežne: "nekdo" nam je sebično ukradel možnost, da se z dobrim filmom srečamo in se o njegovih "šušljanih" kvalitetah tudi sami prepričamo. Ta "nekdo" krati pravico filmu in njegovemu avtorju, da se lahko ogledata z očmi ljudi kjerkoli že bodi in da se sploh dogodi to, zakar ljudje sploh snemajo in gledajo filme: da film postane *kino*, posrednik ogledovanja/pogovarjanja med ljudmi. Otar losellani je naredil film o preprostih življenjskih stvareh. Sam pravi, da se ne spušča v izrazite socialne raziskave človekovega bivanja, da ni ne bog in ne demiurg. S filmom se ukvarja, da bi fiksiral svojo lastno srečo in nežnost na filmsko platno in ju tako delil z ostalimi ljudmi.

Vsako filmsko delo je ob vsem svojem intimizmu tudi ideološka diskurzivna praksa, ki je za določeno okolico lahko sprejemljiva ali pa tudi ne (iz tisoč ustreznih pa tudi smešnih razlogov). Skrivnost losellanijevih svetlob in senc ne ostaja skrita v temi kinodvorane, temveč v temačnih zlobah, nespornih in apatijah "človeških" interesov. Žalost, ki jo moramo razumeti brez tega, da bi jo začutili.

## Teden kritike

### ROBERTE

Pierre Zucca, Francija

Na nek način že velja, da je oko okno duše in da je filmsko oko / filmsko platno še bolj precizno okno te iste duše. V primeru filma po istoimenskem romanu Pierra Klossowskega pa gre za *te/o* ženske, ki je neločljivo tudi njena duša. Vse naše gledanje natančnega Zuccinega filma je niz vpogledov skozi okno v kompleksnost razvoja odnosov med moškim—Octavom (ki ga igra Klossowski sam) in žensko (neločljivo od njenega telesa, ki je na filmu fascinanta Denise Morin Sinclair, dejanska žena P. Klossowskega). Sledimo zamotan in osvobajajočim odnosom nekega para, katere Pierre Zucca razvršča in dograjuje kakor da bi bil mag-terapevt in nam dopušča gledanje (voyeuristično ogledovanje) Robertinega telesa (prostorov in predmetov, s katerimi je povezana), in hlastno poslušanje njenega glasu ter šumov, ki jih povzročajo njeno vznemirjajoče telo, skupaj z Octavom. Tako v času učinkovanja filma pademo v stanje, ko prevzemamo nase vse erotične fantazme Octava in z iztekom filma se vzpostavi, da so njegovi fantazmi v bistvu naši fantazmi. Inteligentno in perversno filmsko delo Klossowskega in Zucca razkazuje senzualno žensko telo kot dragocen "predmet", ki vpije v carstvo moškega po akciji; in samo v akciji se zarisuje vsa neizmerna radost telesa. Toda film ostaja v mejah izzivanja te večne akcije, v dogovorih, kjer sta duša in telo nedotakljiva in samo vabita na izkušnjo.

### ENA IN ENA

(En och En), Erland Josephson, Sven Nykvist, Ingrid Thulin, Švedska

Film Bergmanovih sodelavcev zasleduje preokupacije mojstra, ki se že počasi izčrpuje. Njihov film ne prinaša nikakršnega presenečenja: odlična interpretacija, inteligentna režija, stroga fotografija — ta filmski stroj poznamo in vemo, kako precizno deluje v postavljanju dilem Bergmanove "metafizike" družinskih in izven-družinskih zadev. Ona je močna in privlačna ženska, ki zapusti moža, da bi se pridružila prijatelju iz otroštva, ki je še vedno veliki otrok. Švedski "folk", izobražen, bogat, "svoboden"; toda vse možnosti meščanskih "vrednot" ju ne osvobajajo iz osamljenosti in egocentrizma. Delovna in talentirana raziskava približajoče se starosti se

skozi odmeve otroštva (ob implicitnih psihoanalitskih indikacijah) pretaka z natančnimi ironičnimi dialogi in naravnost bodečimi slikami v podobe vsakdanjih, skorajda brezupnih stanj nekega para v zrelih letih.

## ZA TOLE NOČ

(Per questa notte), Carlo di Carlo, Italija

"Ko je revolucija zadušena in mehanizmi represalij udarjajo z vso svojo slepo močjo kot edinim zakonom, takrat sta pogum in vera v ideale revolucije podvržena najtežji preizkušnji." S tem tekstom s špice filma se prične refleksija Carla Di Carla o strahu in izdaji, o porazu in represalijah. Režiser je dokaj svobodno priredil istoimenski roman urugvajskega pisatelja Juana Carlosa Onettija, ki se je (1944) inspiriral z dramo španskih republikancev, pobeglih po porazu v Montevideo. Film je situiran v abstraktno okolje in čas, njegova intriga se razreši v eni sami moči. Junaki in izdajalci, oblastniki in "ljudje slučajev" zaokrožijo svoje usode v metalni noči, ki se odvija tako, kakor da bi za vselej hotela ustvariti bodiči red in mir. Ta metalnost je seveda alegorična, kakor so alegorične skoraj vse pojave (geometrična scenografija spominja na "metafizično slikarstvo" De Chirica in Margritta, sistem igre je zasnovan na beckettovski dramaturgiji) in ideološke sestavine filmskega sistema, ki ne odpira nikakršnega diskurza o pesimizmu ali nihilizmu, ampak raziskuje odnose med revolucijo in moralo njenih nosilcev.

## ALAMBRISTA!

Robert Young, ZDA

"Ilegalec" je film, ki nas trezni z isto svežino, ki nas je pred leti vznemirjala v ameriškem filmu SALT OF EARTH. Vendar se položaj mehiških emigrantov na vročih kalifornijskih poljih ni spremenil, kakor se niso spremenile niti teorije niti metode prakse ameriških militantnih filmarjev. ALAMBRISTA je rudimentarna zgodba o itinerarju deziluzij mladega mehiškega kmeta, ki se prešverca v Kalifornijo za boljšim zaslužkom, a se kaj hitro "izučuje" ob vsem izkoriščanju, nasilju in manipulacijah, ki jim je podvržen brez kakršnih koli socialnih pravic. Film Roberta Younga ima dve glavni odliki: v močnem aspektu dokumentarnosti (avtor ima velike izkušnje s področja direktnega filma) in v spretnem izogibanju pred vsiljujočimi se diskusijami konformističnega sindikalizma. Delo, ki s svojo rossellinijevsko neposrednostjo opozarja na večne ne-žrgone pravšnosti med izkoriščevalci in izkoriščanci. Alambristi so slednjič tudi v Evropi, kličejo jih z drugimi imeni ...

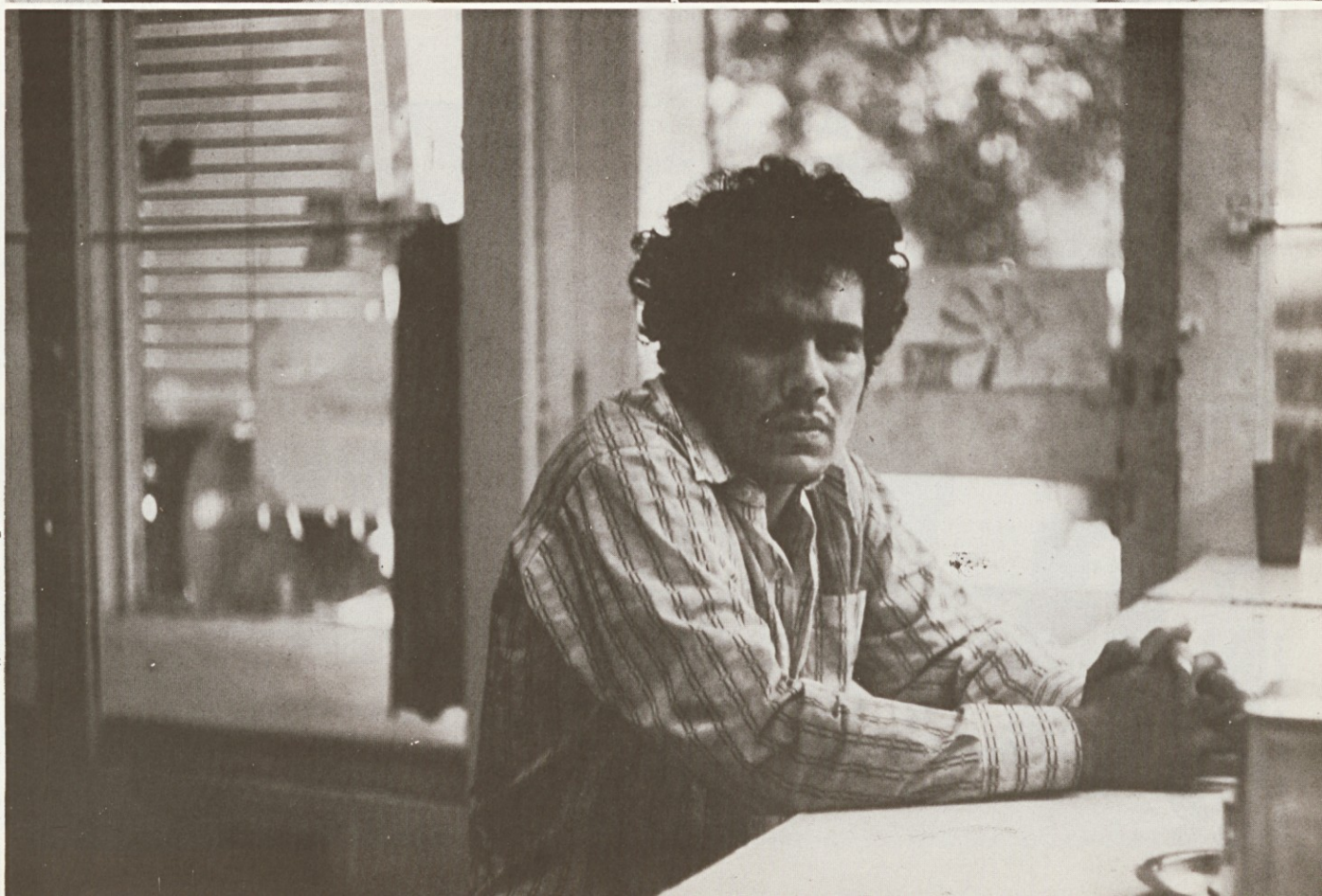
## JUBILEE

Derek Jarman, Velika Britanija

"Anticipation Punk"—je v kratkem drugi celovečerec Dereka Jarmana (prvenec SEBASTIAN je govorjen v latinščini in je o homoseksualcih), provokativna fikcija o Angliji in punku, film, ki razgalja "status"



ROBERTE, Pierra Zucce



ILEGALEC (Alambrista), Roberta Younga

mladine '70-ih let ("Dix ans, ça suffit" se je pelo maja 68, pa zgleda, da ima pesmica deset let kasneje isti refren): majhen vodič v ideologijo in mitologijo punka. Beatlov ni več, Stonesi se glušijo v luksuznih decibelih, študentsko gibanje ostaja v knjigah zraven knjig "frankfurtovcev", televizija zažiga s kolegi brez-poselnostjo in dolgčasom, "ljubezen je umrla s hippiji", intelektualna in socialna radovednost se čepi v koktail Molotov ... slabo, umazano, nasilno, "brez prihodnosti" se končuje nemir, ki so ga po vojni zanetili eksistencialistični proto-beatniki à la Cocteau in Vian. To je približno "hitro" razumevanje punk filma, groteskne komedije v tradiciji Artauda, Toporja in "Ealing comedies", toda sam nisem prepričan (vsaj film me ni prepričal), da gre samo za punk generacijo in napad na staromodno angleško samoobrambo in da je vse tako enostavno: JUBILEE v marsičem spominja tudi na Godardov ALPHAVILLE (in menda tudi nisem prvi, ki je to pogruntal). Obema je skupen razmislek o bodočnosti z dozami sedanosti in izkušnjami preteklosti: analiza *obnašanja* globoko počiva v socialno-političnih strukturah sveta, ki ga živimo. Punk torej ni samo degeneriran Orfej, nekaj se mora dogajati tudi z Zeusi.

#### Štirinajst dni režiserjev

#### NEAPELJSKO KRALJESTVO

(Regno di Napoli, Werner Schroeter, ZRN — Italija)

Avtor nam s svojim filmom predlaga "linearno zgodbo o življenju neapeljske

družine in njene okolice od 1942 do 1972": v resnici gre zares za družinsko in politično kroniko Italije v teh letih. Začne se s padcem fašizma in povojnim "čudežem" krščanske demokracije, nadaljuje se z objavljenimi "paradiži" italijanskih komunistov: življenje marginalcev se giblje po svoje v tihem brezupu in prisvojenem pesimizmu znotraj teh "pomembnejših" dogodkov in zgleada, da ga tudi rdeče brigade ne bi resneje spravile z ustaljenih tirnic. Kinematografski interesi NEAPELJSKEGA KRALJESTVA so v natančnem ideološkem diskurzu, ki je podkrepjen z melodramskimi variacijami bivanja preprostega neapeljskega ljudstva (rojenega v lakoti in revščini, vzgajanega v dvojni morali religioznih in političnih obljub). Film ne bo vseč privrženecem dogmatskih rekonstrukcij zgodovine, ker je najbrž preveč točen v opisovanju dekadence, korupcije in spekulacij v družbi, ki je skorajda neobvladljiva. Prej se bodo spoprijaznila z dejstvom, da je Schroeterjevo delo "samo prisrčen hommage neapeljskemu ljudstvu".

#### THE SCENIC ROUTE

Mark Rappaport, ZDA

The Scenic Route je čuden, čudovit in smešen film (to bi veljalo tudi za vse prejšnje filme tega ameriškega neodvisnega filmarja) — fotografija in scenografija počivata v reminiscencah na Mana Raya, glasbeni odlomki oper hudomušno napolnjujejo "okus" slike, trije igralci so vodeni kakor v super-melodramah Douglasa Sirka in R. W. Fassbinderja. Dve sestri in

moški (ki je ljubimec obeh) so postavljeni v zaprti "komično-sur-realistični" svet in se grejo svoje emocionalne stiske zaradi "problematike" para in vzpostavitev komunikacije. Rappaport z mitologizacijo emocionalnih intrig, ki izvirajo iz popolnoma banalnih situacij, govori o nekaterih premisah sodobnega bivanja na izredno humorističen način in pri tem veskozi budno pazi, da ne zaide v kontekstualiziranje "človekovega primarno smešnega" s socialnim in političnim. Vrlina, ki je danes na filmu dokaj redka.

*Opomba:* O obeh jugoslovanskih filmih (Bravo maestro, Vojni poljskega cvetja) se bo natančno pisalo v naslednji puljski številki Ekran. Bralcem se opravičujem, če sem izpustil nekaj najbrž izrednih filmov. Enostavno jih nisem uspel videti, saj sem bil v Cannesu sam, kar se Ekranu kot filmski reviji ne bi smelo dogajati. Gre za filme: Z ZAVEZANIMI OČMI (Los Ojos Vendados) Carlota Saure iz uradnega programa; LEPE MANIRE (Les belles manières) J.-C. Guigueta, MLADI IN STARI (I vecchi e i giovani) Marca Leta, FIERROVI SINOVI (Los hijos de Fiera Fierro) Fernanda Solanasa iz "Štirinajst dni režiserjev"; CLOVEK IZ MARMORJA (Człowiek z marmuru) Andrzeja Wajde s posebne festivalske projekcije, PRIJATELJICI (Girlfriends) Claudie Weill ("Štirinajst dni režiserjev") in ZELVO NA HRBTU (La tortue sur le dos) Luca Berauda ("Perspektive francoskega filma") pa sem kljub temu, da sem ju videl, prepustil v oceno kolegu Furlanu, ker sta bila omenjena filma v uradnem programu festivala v Locarnu.



festivali — Zagreb 78

## 3. svetovni festival animiranega filma 19. – 24. junij 1978



### Med zehanjem in vljudnostnim ploskanjem

#### Toni Gomišček

Letočni **Zagreb** se je začel, skoraj simbolično, s projekcijo trinajstih risanih filmov o Mačku Felixu, nastalih v obdobju od leta 1921 pa tja do šestdesetih let. Genialnost idej in iskanje novih (surrealističnih) oblikovnih rešitev na začetku je nadomestila standardiziranost proizvodnje na koncu. Približno isto velja za skoraj vse na festivalu prikazane animirane filme: nacionalne ("šolske") proizvodnje so se standardizirale, sprejele pred leti uveljavljene vsebine in oblike kot nekakšen zaščitni znak, mimo in preko katerega se ne da, se ne sme ali se noče iti. Zagrebčani še vedno prisegajo na karikaturni (vinjetni) risani film (kar se je posebej poznalo v Marušičevem "Iznutra i izvana", ki je v stripu mnogo boljši, bolj sporočilen kot v jeziku tako zastavljenega risanega filma), Sovjeti še vedno niso obdelali vseh svojih in tujih pravljic, pripovedk in legend, Bolgari so potrdili, da imajo dobre ideje, toda slabo dramaturgijo, Kanadčani so še zmerom navdušeni nad peskom, vselej kontraverzni Američani se opredeljujejo bodisi za čisti kič bodisi za popolno avantgardo, Čehi "znajo z otroki" in tako naprej ... Sicer pa — in to je najvažnejše — "Zagrebu" je znova uspelo uveljaviti Zagreb film, pa čeprav s pomočjo najbolj običajne festivalske kuhinje.

Če že govorimo o standardizaciji, potem ne smemo pozabiti na standardizirano udeležbo: Evropa (s SZ), ZDA, Kanada, simbolično še Japonska, Indija, Iran in Avstralija.

Podrobna statistika bi še bolj očitno pokazala omejenost izbora oziroma prisotnosti posameznih (animiranih) kinematografij v tekmovalnem in informativnem festivalskem programu. Festival, kakršen zagrebški je oziroma naj bi bil, bi se moral trdneje oklepati pridevnika "svetovni" ter v znamenju tega posredovati (tudi) animirane filme afriških in latinskoameriških držav.

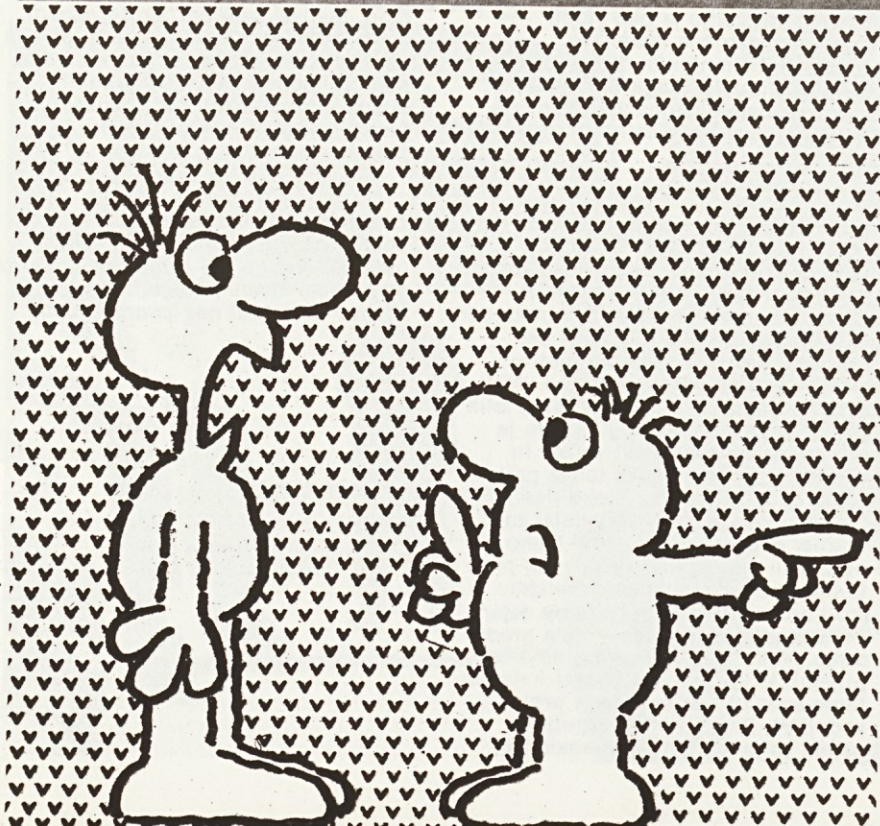
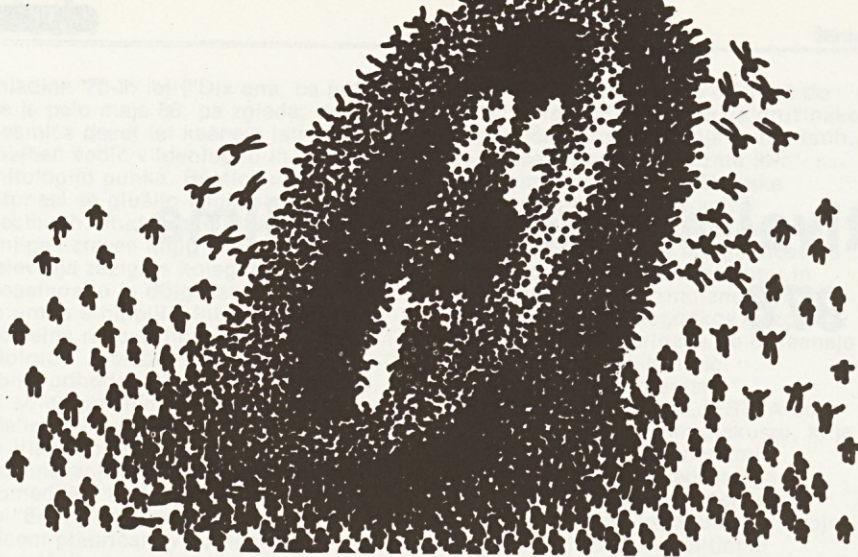
Ljubiteljsko-študijski del nam je, poleg tragičnega propada Mačka Felixa, posredoval šest kitajskih animiranih filmov (petero iz šestdesetih let in enega predlanskega) ter retrospektive Borna-Doubrave-Macoureka, Averyja in Luzzatija-Gianninija. O kitajskih animiranih filmih smo v naši reviji že pisali (glej številko 7/8 lanskega letnika), tokrat bi dodali le to, da je bila prek prikazanih filmov posredovana integracija narave in človeka: v ozadju je bilo videti drogove električne napeljave, tovarniške dimnike in druge označevalce industrijskega napredka, kar je za ostale animacije, če nič drugega, vsaj neobičajno.

Adolf Born, Jaroslav Doubrava in Miloš Macourek so se v "svoji" zaključeni retrospektivi izkazali kot dobri poznavalci otroške psihe in ustvarjalci risanih filmov za otroke par excellence. In če je bil glavni čar retrospektive treh čeških mojstrov zlasti v tem, da smo na platnu videli stvari, ki smo jih v zadnjih nekaj letih gledali na malem ekranu, potem je bilo gledanje Averyjevih volkov in zajcev, ki jih že prekriva tanka patina časa, dejanski užitek. Preko risanih filmov, ki jih je Tex Avery delal za Warner Bros. in MGM, smo lahko opazovali njegov tihi (risani) boj proti Disneyevemu poetičnemu realizmu in proti proizvodnji, ki je požirala dejanske ustvarjalce in izpostavljala producete. Velik trud in številni novi režijski prijemi, ki jih je Avery vnesel v risane filme-serialce, so se sicer v proizvodnji W. Bros in MGM izgubili, ostala pa je ideja hitrega sosledja

kadrov, ki še danes označuje njihovo proizvodnjo. Kolaži Luzzatija in Gianninija, narejeni po glasbi opernih uvertur Gioacchina Rossinija, predstavljajo dokaj svojevrsten poskus animacije glasbe. Nekoliko bolj vprašljiv pa je njun zadnji projekt Čarobna piščal, v katerem mešata scene "v živo" z animiranimi vločki. Podloga je, seveda, Mozartova istoimenska opera.

Tako torej: festivalski programi (tekmovalni, informativni, monografsko-retrospektivni) niso bili najbolj posrečeno zbrani, podelitev nagrad ni naletela na navdušeno odobravanje vseh zbranih kritikov, zato pa je bila organizacija čisto slovansko šarmantna. Slednje je sicer zelo lepa stvar, vendar nekoliko premalo za "tretji svetovni festival animiranega filma", pa čeprav je res, da je bilo tokratno srečanje animatorjev ovito v črno, festival sam pa "sirota" zaradi smrti Želimirja Matka, očeta in prvega direktorja animiranega "Zagreba". Ob njem je festival za vedno zapustil tudi Milivoj Pogrmilović, prvi predsednik festivalskega izvršnega odbora.

Zato zaključujemo ta sestavek s povzetkom "in memoriam": *"Delo traja dlje kot ljudje. V njunem primeru pa bo delo živelo mnogo, mnogo dlje. In prav tako tudi naš spomin nanju."*



## Dileme sodobne animacije

Toni Rački

V Zagrebu se je končal tretji svetovni festival animiranega filma. Glede na to, da je festival bienalni in se izmenjuje s festivalom v Annecy-ju, smo videli, kaj je bilo na tem področju ustvarjenega v preteklem letu.

Prikazani filmi so bili zelo raznoliki — tako po vsebini kot po likovnih zasnovah in po tehniki animacije. Skupnega imenovalca v usmeritvi svetovne animacije ne bi mogli ugotoviti, pač pa so prišle do izraza posamezne značilnosti. Predvsem so iz programa izginili filmi v Disneyevi maniri, v izdatni meri prisotni na prejšnjih festivalih. To sicer ne pomeni, da taki filmi ne nastajajo več, pomeni le, da so se povsem uveljavili novi stili in novi pogledi na animirani film.

Podobno usodo doživljajo filmi-parabole, ki so pravzaprav prebili led od disneyevske, k sodobni animaciji. Ti filmi, ki so petnajst let predstavljali vrhunec v dosežkih animiranega filma, postajajo stereotipni in v svojih izpovednih hotenjih vsiljivi ali celo naivni. Značilnost teh filmov sta bili trdna dramaturška zgradba in jasno sporočilo, ki pa je bilo duhovito izpeljano z nizom domislic in gagov ter s svežimi likovnimi in animacijskimi rešitvami. Spomnimo se le filmov iz zagrebške šole. Filmi-parabole so utemeljili moderno animacijo in imajo še danes vpliv na mlade ustvarjalce. Vendar imamo vtis, da mladi animatorji slabo poznajo dela, pri katerih se zgledujejo in jih želijo celo preseči. Glavni elementi, po katerih se je odlikoval film-parabola, so: dramaturška zgradba, jasno izpeljano sporočilo, reducirana animacija in sodobna likovna podoba. Vsak film je reševal vse te elemente hkrati, mladi avtorji pa se jih večinoma lotevajo posamič. Poglejmo si, kakšne so tendence sodobne animacije glede na te posamične elemente.

### Dramaturška zgradba

ni le značilnost animiranega filma, ampak vsake v času potekajoče umetniške oblike. Pomeni razporeditev materiala v določenem časovnem obsegu. Je ritmična razporeditev poudarkov tako, da vzdržuje določeno napetost od začetka do konca predstave. Da je film, tudi animirani, najprej predstava, mnogi ustvarjalci radi pozabljajo. Tako nastajajo filmi, ki imajo zanimivo zasnovo (nova tema, svež likovni all animacijski pristop), potem pa smo dobesedno prisiljeni čakati določeno število minut, da se nam na koncu razkrije še sporočilo. Ali pa, kar je še



slabše, sporočilo uganemo, ko čakamo nanj. Tako dobimo vtis, da so filmi predolgi za svojo vsebino in sporočilo. Vendar ta vtis vara, saj poznamo mnogo uspešnih filmov, ki bi svoje sporočilo lahko realizirali v veliko krajšem času. Vrednost teh filmov ni toliko v "ideji" kot v tem, da niso pozabili na gledalca, da so predvsem predstava, ki je tudi nosilec sporočila. Ne smemo pozabiti, da je film na neki način "nasilen" medij. Nasilen v tem, da zahteva od gledalca, da mu posveti natančno določeno količino časa (za razliko, na primer, od slike, kjer trajanje ogleda določi gledalec sam). Če čas filma ni izpolnjen z inventivnimi dogodki na platnu, gledalec to vrzel doživlja kot prisilo čakanja na konec, zato je razumljivo, da še tako pomembno sporočilo ne bo našlo odmeva. Takih filmov je bilo na zagrebškem festivalu zaskrbljujoče veliko. Mogoče je to le odraz menjave generacij, torej večjega števila neizkušenih avtorjev. Skrbi pa me, da bi utegnili biti kriva tudi kritika, ki vse preveč poudarja in izpostavlja le ideje in sporočila filmov. Ko pa dobi film z golim sporočilom, spet ni zadovoljna, saj so tudi kritiki le gledalci in si želijo predvsem filmskih predstav.

#### Reducirana animacija,

eden najznačilnejših elementov sodobne, podiznijske animacije, vse bolj izgublja vlogo posebnega estetskega elementa. Reducirana animacija, ki se je porodila predvsem iz materialne stiske majhnih studijev, je kmalu postala tudi estetska komponenta novih filmov. Ni več pomenila le za polovico zmanjšano število izrisanih faz, ampak tudi stilizirano gibanje figur, zreducirano na najnujnejše elemente. Gibanje ni bilo več le opisno posnemanje naravnega gibanja, ampak je postalo enakovreden izrazni element. Hkrati je tako koncipirana animacija narekovala tudi drugačno, stilizirano risbo in alegorično, simbolično ali metaforično vsebino. Tak odnos do animiranega gibanja pri sodobnih avtorjih vse bolj izginja. Še najbližje duhu reducirane animacije je tako imenovana transformacijska animacija, ki je vse pogostejša. To je po eni strani vračanje (bolj zgledovanje) k zgodnji, pred-disneyevski animaciji, saj je tako animiral že E. Cohl, začetnik animiranega filma. Transformacijska animacija je postavljena nasproti animaciji gibanja figure, za katero je značilno, da sicer ustvarja svoj animirani svet, a tako, da ohranja identiteto animirane figure in okolja, v katerem se figura giblje. Značilno za transformacijsko animacijo pa je, da ne animira le figure, ampak predvsem črto in risbo, tako da figura lahko kadarkoli spremeni svojo identiteto in se pred gledalčevimi očmi sprevrže v nekaj povsem drugega ali v več stvari. Ta način animacije, za katero se v takšni ali drugačni obliki odloča vse več avtorjev, ohranja le kontinuiteto dogajanja, sicer pa gradi povsem svoj svet kreirane pojavnosti. Ti filmi negirajo vse elemente, značilne za animirani film. Gledalec ima občutek,

da ne gleda filma, ampak eno samo sliko v gibanju. Likovna komponenta postane enakovredna pripovedni. Tovrstni filmi prinašajo v animacijo največ svežine. Poleg tega se mladi avtorji vse bolj odločajo za povsem realistično risbo, izhajajoč iz slikarstva "super realizma". Taka likovna zasnova pa zahteva povsem realistično, opisno animacijo in pripovedno vsebino. Zaradi teh, že domala obvezujočih elementov so tako zastavljeni filmi radi razvlečeni in nezanimivi.

#### Gag,

Tako značilen za animirani film, srečujemo v novih filmih vse redkeje. V filmih-parabolah je imel vlogo rušilca fizikalnih in psiholoških zakonitosti, ki vladajo našim predstavam o svetu. Povezoval je posamezne pripovedne faze filma, nikoli pa ni bil sam sebi namen. Avtorjem, ki še ohranjajo gag, pa večkrat pomeni izhodišče, "idejo". Zgodbe mnogih filmov nastanejo iz ene domislice, gaga; zgodba postane le izgovor za realizacijo gaga. Taki filmi so lahko učinkoviti le, če so dovolj kratki. Žal pa se najdejo tudi avtorji, ki tako domislico raztegujejo v čimdaljši film. Seveda s tem uničijo še tisto vrednost, ki jo je domislek mogoče imel.

#### Sodobne likovne podobe

risanega filma šestdesetih let ne smemo enačiti s sodobno likovno umetnostjo. Animirani film se ni nikoli, če izvzamemo nekatere poskuse avangarde v dvajsetih letih, vključeval v tok likovne umetnosti. Opuščanje tretje dimenzije in abstrahirana risba ne predstavljata nobene modernosti v odnosu do likovne umetnosti v šestdesetih letih, saj je to fazo prešla že petdeset let prej. Modernost je bila le v odnosu do Disneya. Povezan pa je bil s sodobnim grafičnim designom in karikaturo. Mladi avtorji to vedo in čutijo, zato želijo dati svojim filmom res sodobne likovne rešitve. Uveljavljeni likovniki se redko odločajo za animacijo, kar je razumljivo, saj gre za dva povsem različna medija. Slikar ima pri svojem delu nepretrgan in neposreden stik z materialom, s katerim se izraža. Material, s katerim dela, je tudi izrazni material in nosilec, medij sporočila. Animator pa si mora svoje delo najprej do določene mere povsem abstraktno zamisliti in praviloma tudi besedno opisati (scenarij), nato šele pristopi k realizaciji. Pri samem delu pa ne dela neposredno z materialom filma (svetlobna podoba na platnu), ampak izdeluje le predloge za snemanje. Ustvarja gibanje, a riše povsem statične risbe. Torej si v svojem predstavem svetu zamišlja nekaj povsem drugega, od tistega, kar neposredno dela. Izdela tisoče risb, ki same zase največkrat nimajo umetniške vrednosti, da bi jih na koncu z mehničnimi sredstvi filmske tehnike združil v eno samo oživljeno podobo. Tej podobi je določen čas trajanja (prikazovanja), njena struktura se ne razvija le v prostoru (kot pri sliki), ampak tudi v času, razen tega pa ji je

poleg prostorske (slikarske) potrebna tudi časovna kompozicija (dramaturgija); da ne govorim tudi o zvoku kot nedeljivi komponenti filma. Zato se redko najde likovni ustvarjalec, ki bi bil zmožen obvladati tudi vse ostale elemente in celotni ustvarjalni proces animiranega filma. To je tudi razlog, da je animirani film v večini primerov teamsko delo. In obenem razlog, da so filmi z izrazito likovno kvaliteto pogostoma neuspešni.

Likovniki, ki se spoprimejo z animacijo, skušajo te prepreke na različne načine preseči. Opuščajo pripoved in se prepuščajo le gibanju risb. Vendar je tudi tu potrebna dramaturška kompozicija, da bi se dosegla skladna celota. Drugi način, ki je vse bolj pogost in uspešen, je animacija na papirju, brez folij. S tem dosežemo, da je sam potek animiranja bolj slikarski. Animirani material ostane likovna celota, nerazbit na statično ozadje in gibajočo se figuro ali celo dele figure. Ustvarjalni proces je manj abstrakten, saj animator lahko bolj neposredno sledi nastajanju gibanja. Ves postopek je še najbolj podoben modeliranju v glini, ko je celotna podoba vedno pred ustvarjalcem, ki jo z dodajanjem, odvzemanjem in spreminjanjem oblikuje do končne faze.

Sam organizacija proizvodnje filma je likovniku tuja, kakor je tuja ustvarjalnemu procesu nasploh. Od avtorja se zahteva, da definira sporočilo filma vnaprej (scenarij). Tako lahko nastane v najboljšem primeru le ilustracija določene misli. Umetniško sporočilo pa je lahko le rezultat ustvarjalnega procesa in ne obratno. V tem je poglobitvi vzrok, zakaj je toliko filmov, ki imajo v svojih hotenjih dovolj možnosti, da postanejo vredna dela, plehkkih in praznih. Niso toliko krivi producenti, ki so baje nedovzetni za ustvarjalne ideje in ovirajo ustvarjalce pri delu. Kriv je sam proces dela, ki avtorju onemogoča, da bi ustvarjal ob konkretnem stiku z materialom, ampak mora svoje misli definirati vnaprej, nato pa jih ilustrativno prikazati.

Producenti imajo seveda svoje utemeljene razloge. Film stane določeno vsoto denarja in je potrebno vnaprej vsaj približno vedeti, kaj bo nastalo. Miselna predstava, ki se porodi v ustvarjalčevi glavi, je v začetku, izražena zgolj verbalno, kaj mršava, in samo avtor ve, kaj lahko iz nje nastane.

V tej zvezi je zanimiva izkušnja kanadskega avtorja Johna Weldona, ki je na tiskovni konferenci razložil, kako je pri producentu uveljavil zamisel za svoj v Zagrebu nagrajeni film "Specialna dostava". Zamisel je realiziral z vrsto risb, ki jih je posnel na diapozitive in jih producentu predvajal skupaj s tekstom, ki film spremlja.

Animirani film je, kot kaže, na prelomnici. Stvaritve, kot smo jih vajeni, prepuščajo prostor drugačnim, likovno bujnejšim in bolj dinamičnim, a nemara manj zabavnim filmom.

# 电 影

kitajska znaka preberemo DIAN YING,  
kar pomenita ELEKTRIČNE SENCE,  
ali po naše FILM

## PESARO 78

Na letošnjem pesarskem filmskem festivalu smo imeli možnost — baje prvič v Evropi (Albanija je seveda izključena) — videti dvajset kitajskih celovečernih igranih filmov ter pet dokumentarnih in poučnih filmov, nastalih v obdobju od leta 1952 do 1975. To srečanje z doslej skoraj povsem neznano filmsko prakso (3), ki se je samo enkrat udeležila canskega festivala (4), nam daje možnost za posploševanja o kitajskem filmu le v toliko, kolikor je bil izbor uračen, narejen po presoji kitajskih kulturno-političnih organov samih.

## Kratek skok v zgodovino

Prva filmska predstava na Kitajskem je bila 11. 8. 1896 v Šangaju, septembra istega leta pa je Yo Shi-bao objavil prvo filmsko kritiko. Dvajset let kasneje (1908) je bil v Pekingu posnet prvi kitajski film — opera (Gora Tingchun), 1913 pa prvi dolgometražni igrani film (Težak par). Šangajski filmski studio se je posvetil lahkotnim meščanskim komedijam, sicer pa je prevladovala tematika, vzeta iz kitajske preteklosti in že obdelana v knjižnih, gledaliških in opernih delih. Leta 1938 je Joris Ivens poklonil komunističnim silam svojo snemalno kamero. S tem so začeli nastajati prvi ljudski filmi, večinoma militantni posnetki, posvečeni delu, življenju in boju VIII. pehotne armade, v okviru katere je delovala yenanska filmska skupina. Maja 1942. leta, sredi bojev proti japonskemu napadalcu in prvih spopadov s Kuomintangom, so bili v Yenanu "pogovori o kulturi in umetnosti", med katerimi je Mao Tse-tung izrazil večino svojih pogledov o kulturi in umetnosti oziroma o njuni namembnosti (5). Filmska dejavnost, ki je stalno spremljala ljudski osvobodilni boj, se je takoj po osvoboditvi organizirala in združila v "Novo proizvodno družbo". Filmska proizvodnja celovečernih igranih filmov v svobodni socialistični Kitajski je le deloma sledila izročilu yenanskih pogovorov: mnogo je bilo vračanja v fevdalni preteklost, povzemanja meščanskih tematik (komedije, melodrame, ipd.); 1965. leta so se začeli napadati na

festivali — Pesaro 78

## V ospredju — Kitajska 3. - 10. junij 1978

### Toni Gomišček

dotedanjo filmsko dejavnost, na posamezne režiserje, scenariste, vodje filmskih centrov (6). Proizvodnja celovečernih igranih filmov je povsem zamrla, in sicer vse tja do leta 1973, ko je bil prikazan film Hrib zelenih borovcev (7). Nato je začela proizvodnja ponovno oživljati, tako da je bilo v preteklem letu posnetih štiriindvajset filmov; letos računajo na štirideset, čez dve leti in vse do leta 1985 pa že na sto do stodvajset filmov letno.

### Proizvodna praksa

Vse do prekinitve ustvarjanja celovečernih igranih filmov (1965) naj bi tudi na Kitajskem obstajali isti ali vsaj podobni načini dela, kot veljajo v katerikoli drugi kinematografiji, torej striktno izpeljana delitev dela in ostra hierarhizacija nalog (in zaslužnosti) pri izvedbi posameznega filmskega projekta. Pogosto je bilo tudi vmešavanje posameznikov iz sfere političnega odločanja (šlo naj bi v glavnem za neposredno in posredno vmešavanje bande štirih in njenih privržencev) (8).

Dokumentarni, znanstveni in poučni filmi, ki so nastajali med kulturno revolucijo in po njej, so sledili drugačnim principom. Ti so bili:

### samostojnost in odgovornost:

določena ekipa cineastov mora biti samostojna, svojevrstna politična enota, odgovorno politično središče. Brez vsakršnih tehnokratskih, birokratskih in političnih vmešavanj mora sama odločati o kraju in poteku snemanja, ipd.;

**kolektivnost dela:** vsi, tako tehniki kot režiser in ostali sodelavci odločajo o konceptiji in realizaciji filma. Pri delu v studiu pa (lahko) sodelujejo pri nastajanju filma tudi kuharji, snažilke ...

### realizator kot zbiratelj idej:

realizatorjeva naloga je, da združuje misli vseh in da ohranja idejo o filmu kot celoti, še zlasti pa mora slediti aktualnemu političnemu boju;

**podrejenost režiserja množici:** režiser je zgolj tehnični kader, ki mora delati

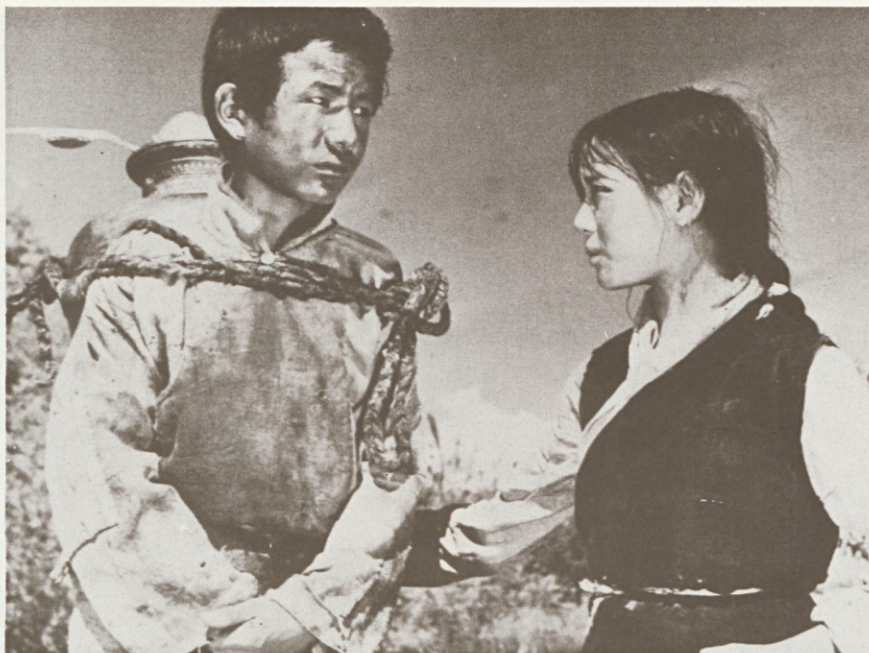
za množico, njegovo srce mora biti z množicami kmetov, delavcev in vojakov (9).

Ko je postala množična linija ena izmed osnovnih zahtev, ki so jih morali upoštevati filmski delavci, se je spremenila celotna dotedanja filmska praksa. Režiserji, scenaristi, tehniki ... so začeli zoreti ob delu na dokumentarnih filmih, ki omogočajo boljše spoznavanje ljudskih množic. Filmi so se usmerili na sedanost oziroma na tisti del preteklosti, ki je za sedanost še vedno pomembna (10). Za ugotovitev pravilnosti določenega filmskega projekta so projekt razgrnili pred množico. To so dosegli z razdelitvijo več sto izvodov scenarija med delavce, kmete, vojake, literarne in filmske kritike, pisatelje iz delavskih vrst, skratka med vse, ki jih film zanima. Sledile so diskusije, na katerih so bili predstavniki vseh že omenjenih skupin, kakor tudi cineasti, odgovorni za književno in umetniško ustvarjanje, ter predstavniki komunistične partije. Za študije posameznih junakov so se cineasti vključili v okolje, ki so ga nameravali prenesti na filmski trak, delili iste izkušnje kot junaki njihovega dela ..., vse do dejanskega snemanja, ko so posamezni kadri ali cele sekvence nastali kot rezultat pripomb in nasvetov delavcev, kmetov in vojakov, v katerih okolju je nastajal film.

Filmi so tako rezultat skupnega dela "pri odprtih vratih" (Bergeron), ne pa individualnih odločitev. S tem je dejansko uresničen koncept množičnosti kulture in umetnosti in torej kar najbolj odpravljena elitistična odtujenost v umetniškem ustvarjanju. Filmska proizvodnja ni nič drugega kot dejaven sestavni del procesa družbene in miselne preobrazbe.

### Festivalska zapazanja

V izboru filmov, predvajanih na pesarskem prikazu, smo lahko zasledili več "žanrov" (zgodovinsko melodramo, otroški, vojaški, vohunski ... film), vendar bi lahko vse filme (skoraj brez izjeme) označili kot filme "o dveh linijah". V filmih izpred kulturne revolucije sta si nasproti zlasti individualizem in kolektivizem.



HLAPCI (1964)



RDEČI ŽENSKI ODDELEK (1961)



CHANG KU, OTROK - VOJAK (1964)

Na ravni pripovedne strukture poteka ta spopad prek ugotovitve o neuspešnosti regresije na individualizem (povezan s kratkoročnimi cilji in osebnimi obračuni). Ta "ugotovitev" pa ne nastopa kot čudežni razrešitveni element zapleta in pripovedi v celoti, pač pa se dograjuje skozi celotno pripoved; s tem ima še vedno vse značilnosti razrešitvenega elementa, saj je, povezana z obvezno samokritiko pred sodelavci, v bistvu psihološka razrešitev-rzbrementev glavnega junaka in z njim gledalca (11). Filmi iz obdobja po kulturni revoluciji so mnogo bolj neposredni: nosilci množične linije (torej tudi glasniki idej predsednika Maa) so mladeniči in mladenke, polni zagona in revolucionarne moči, ki je posledica vztrajnega branja Maovih in tudi Leninovih del. Skupaj z njimi so stari borci in revolucionarji, ki se lahko pohvalijo s številnimi ranami izpred leta 1949. Nasproti njim je srednja generacija, ki ima premalo poleta za uresničevanje Maove vizije; nemogoče se ji zdi "opreti se na lastne sile" in nepotrebno "biti vselej buden". Ta generacija, ki ima v rokah lokalno politično in upravno oblast, se pušča zapeljivati sovražnim silam in idejam (12). Tej generaciji ne uspeva spoznati prave linije, zato greši. Toda vztrajno delo dejanskih revolucionarnih sil (mladih in starih) ter pomoč nevidnega višjega partijskega vodstva jo končno spravita na pravo pot. Ugotovitev zmote je seveda povezana z razkrinkanjem dejanskega sovražnika.

Tako ostane v središču zanimanja in dogajanja človek — filmska pripoved ne sodeluje samo v prikazovanju prave poti, ampak tudi v preoblikovanju človeka destruktivnih, egoističnih, individualističnih lastnosti (lastnih kapitalski obliki proizvodnih odnosov) v komunitarnega človeka s pozitivnimi družbenimi lastnostmi. Kolikor poskušamo razumeti kitajske filme na tej osnovi, se nam kažejo kot izredno bogati, polni sporočil na zelo različnih ravneh, učinkoviti tako na ravni zavednega, kot tudi na ravni nezavednega in podzavednega (13).

Fotografski del filmske pripovedi ima ontološke reference v revolucionarnem slikarstvu oziroma, skupaj s slikarstvom, v Maovi misli, da mora biti umetniško posredovano življenje vedno poudarjeno; izpostavljeni in združevati mora idealno tipičnost in s tem posredovati bolj splošen značaj vsakodnevnosti. Zato prevladujejo kromatične barve (14), poltonov skoraj ni, ozadje utrjuje obrise junakov in istočasno ponazarja njihovo duševno stanje. Scenografska postavitev asocira gledališče, katerega vpliv se pozna tudi v sami montaži filma: posamezne sekvence se končajo/začnejo z disolvenco/asolvenco v eni izmed kromatičnih barv. Poleg tega "spuščanja in dvigovanja zavese" pa zasledimo zlasti velik vpliv Brechtovega gledališča: akcijo nenehno prekinjajo kadri, v katerih je glavni junak (navidezno) izven konteksta pripovedi.



Njegova občutja in/ali odločitve, ki jih mora sprejeti, so izražene skozi zborovski pesem ali vrsto kadrov, ki nimajo neposredne zveze s tokom pripovedi (15). Izredno pomembno vlogo ima tudi glasbena oprema, ki je v številnih filmih ritmična podlaga montaži in po pomembnosti enakovredna vsem ostalim elementom filmske govornice.

Kitajski film se tako kaže kot množični film par excellence, kot izredno gledljiv in razumljiv, resnično dostopen vsem, ki so tako ali drugače sodelovali pri njegovi realizaciji. To pa so (brez eufemizma) vsi delovni ljudje današnje Kitajske.

#### Opmombe:

(1) Letošnji cesarski Prikaz (3. do 10. junij) se je omejil na prikazovanje filmov dveh kinematografij: italijanskega filma petdesetih let in — v tradiciji seznanjanja z nepoznanimi — kitajskega porevolucionarnega filma. Glede na to, da nam je italijanski "centralistični" film kolikor toliko znan, se bom v pričujočem poročilu omejil zgolj na kitajsko kinematografijo.

(2) S sintagmo **dian ying** (električne sence) označujejo Kitajci film.

(3) Pravzaprav smo videli zelo majhen del tega, kar je bilo narejenega od 1945/50 dalje: celotna dosedanja filmska proizvodnja šteje več kot 800 celovečernih igranih filmov (nekaj od teh je revolucionarnih oper in baletov) in 6450 dokumentarnih, znanstvenih, poučnih in priloznostnih filmov.

(4) To je bil film Liang Shan-po in Chu Ying-tai (1953) v režiji Sang Hu in Huang Sha.

(5) Stališča z yenanskih pogovorov o kulturi in umetnosti so bila, dvajset oziroma petindvajset let kasneje, v obdobju polnega zamaha kulturne revolucije, glavna osnova kritike proti dotedanjim filmskim (in drugim umetniškim) praksam.

(6) Glede na popolno nepoznavanje najbolj inkriminiranih filmov se lahko zanašamo zgolj na pričevanja posameznih spremljevalcev in poznavalcev razmer v kitajski kinematografiji (Ivens-Loridan, Leyda, Bergeron). Potrebno pa je opozoriti na dejstvo, da mnoga pričevanja izhajajo iz obdobja kulturne revolucije oziroma iz obdobja bande štirih in da se današnje kitajsko gledanje na to obdobje razlikuje od stališč izpred dveh (in več) let nazaj. Vsekakor pa drži, da je bilo glavno geslo javne diskusije formulirano nekako takole: "filmi so narejeni z ljudskim denarjem; ljudstvo ima zato pravico videti in kritizirati to, kar se dela v njegovem imenu". Da pa se da gledanje in kritiko zmanipulirati, je več kot jasno.

(7) Gledanje brez neposredne in javne kritike se je začelo dejansko eno leto prej, ko je bilo ob tridesetletnici yenanskih pogovorov prikazanih več novih filmov-oper, med njimi tudi izredno zanimiv film Svetločlaska (po verziji pekinške opere, toda realiziran v Sangaju in v izvedbi šangajskega baleta), ki predstavlja prekinitev nadvlade pekinških opernih izvajalcev.

(8) V tem smislu je izredno zanimiva usoda filma o legendarnem internacionalcu, zdravniku Normanu Bethunu: film, posnet 1964. leta, je bil brez vsakršnega argumenta prepovedan (na platna je prišel šele lani), režiser Chang Chun-Hsiang pa zaprt. Film Pionirji (1975) je prebil blokado bande štirih šele po Maovem posegu. Tudi dokumentarec o ljudski žalosti in pogrebnih svečanostih ob smrti Ku En-laja (1976) je bil lahko prikazan šele po odstranitvi "bände".

(9) Pri koncepciji vloge realizatorja-režiserja gre za zvestobo Maovemu učenju: "Ideje izhajajo iz množic, so zbrane in se vrnejo množici". Zato morata biti režiserju vodilo proletarska politika in upoštevanje množične linije.

(10) Šlo je za ponazoritev boja dveh linij (prave: množične, proletarske, komunistične — in slabe: egoistične, razrednosovražne, kapitalistične, revizionistične).

(11) Z obveznimi poenostavitvami bi lahko opredelili naslednje elemente zapleta/pripovedi: neko — ki se mu nekaj zgodi (krivica, uboj očeta, požig hiše) — se hoče maščevati sam — naredi napako (osebni obracun ne uspe, ob tem pa še škodi celotnemu boju) — se pokori disciplini (osvobodilni armadi, partiji, komuni); ta pokoritev je lahko še vedno zgolj navidezna) — skupen uspeh — avtokritika (in dejanska pokoritev množični liniji z izločitvijo vseh destruktivnih individualnih tendenc) — zahvala partiji/Mau/osvobodilni armadi.

Kolikor gre za kolektivnega junaka (tako na primer v filmu Meng Lung Sha, ki pripoveduje o prihodu skupine borcev v nek kraj, kjer naj bi utrdili novo oblast in revolucionarne pridobitve — film se med drugim dotika tudi problemov nacionalne neestrpnosti in nacionalnega sožitja), so destruktivne tendence projicirane v prejšnjega verskega in zemljiškega vladarja, ki podkupuje ljudi z lažmi, denarjem in obljubami ter jih čuva proti novi ureditvi in njenim predstavnikom. Ob razkrinkanju dvojne igre bivšega lastnika in gospodarja duše in telesa se vsi zapeljani zavedo svojih zmot; s samo kritiko si povrnejo zaupanje ostalih pripadnikov komune in se ponovno vključijo v življenje skupnosti.

(12) V tej vlogi nastopa — odvisno od primera — (bivši) veliki kmet, ki se izdaja za (bivšega) ribiča; ali pa kar sovjetska revizionistična oziroma ameriška imperialistična propaganda.

(13) V tem smislu bi jih lahko primerjali edinole s sporočilno bogatostjo pravljic. V mislih imam seveda psihoanalitično bogastvo (glej: Bruno Bettelheim, The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales, 1976, Alfred A. Knopf ed., New York), ne pa na njihovo sociološko ozkost.

(14) Kitajci so razvili lasten sistem barvnih filmov (kakor tudi vseh ostalih potrebnih mehaničnih in optičnih pripomočkov za snemanje in predvajanje filma), ki povsem ustreza njihovim zahtevam.

(15) Totali se vključujejo v film šele na nivoju montaže (pogosto je uporabljeno gradivo iz drugih filmov oziroma ostanki z montažne mize), sicer pa prevladujejo zlasti srednji plani; dolgi plan se uporablja le v "nujnih" primerih, bližnji plan in detajl pa sta praktično odsotna. Ob pomanjkljivem poznavanju sodobnega kitajskega slikarstva in fotografije lahko ugotovimo samo to, da srednji plan in nizka postavitev snemalne kamere ustvarijo vtis kadra-manifesta, s čimer je dosežena izenačitev pri posredovanju (in torej tudi sprejemanju) delavskih herojev in pozitivnih filmskih junakov. V nekaterih sodobnejših filmih pa je opaziti nekaj "razglednic", kadrov, ki vsekakor niso v prid filmski pripovedi.

#### Literatura

— CINEMA E SPETTACOLO IN CINA OGGI, XIV. mostra internazionale del nuovo cinema, Quaderno informativo n. 75, 1978, Pesaro; več tekstov, zlasti:

Ugo Casiraghi, Il cinema cinese, questo sconosciuto (z dodatkom): Aggiornamento storico (anonim.)

Joris Ivens in Marceline Loridan, La rivoluzione culturale nella produzione cinematografica Guy Hannebelle, Introduzione ai nuovi film cinesi (iz ECRAN 75)

Leiser Erwin, La rinascita del cinema cinese (iz ECRAN 75)

Regis Bergeron, Il punto sul cinema cinese (iz CINEMA 76, št. 208)

— Rosalind Delmar in Mark Nash: Recent Chinese Films, SCREEN WINTER 76/77

— Jacques Grant: Rentre-dedans (sur six films chinois inédits), CINEMA 78, št. 233

— Yay Leyda, Dianying. Electric Shadows. Account of the Film and Film Audience in China. M.I.T. Press, Cambridge, 1972

— revija China's Screen (tiskana v Pekingu v angleščini)

#### Seznam prikazanih kitajskih filmov

##### a) celovečerni igrani filmi

OD ZMAGE DO ZMAGE (Nan Cheng Pei Chan, 1952), režija: Tang Hsiao-tan in Cheng Yin. Film pripoveduje o spopadih z enotami Kuomintanga in predstavlja prenos misli Mao Tse-tunga: "združiti vse sile za postopno uničenje sovražnika" na filmski trak.

TUNG TSUN—JUI (1955), režija: Kuo Wel. Zgodba o šestnajstletnem fantu, ki hoče aktivno sodelovati v boju proti Japoncem in Kuomintangu.

NOVOLETNI ŽRTVENI OBRED (Chu Fu, 1956), režija: Sang Hu. Zgodovinsko-družbena melodrama "izpred štiridesetih let".

PARTIZANI ŽELEZNIC (Tietao Youchitui, 1956), režija: Chao Ming. O delovanju p. 2. od leta 1940 do 1945.

JUNAŠKI OTROCI (Hung Haitzu, 1957), režija: Su Li. Svojevrsna "bratovščina Sinjega galeba" iz obdobja Dolgega pohoda (1934—)

NESMRTNI VALOVI (Yung Pu Shiao Shih Teh Tian Po, 1958), režija: Wang Ping. Vohunski film o delovanju komunističnega radijskega oddajnika v Sangaju in letih 1938—49.

RDEČI ŽENSKI ODDELEK (Hungse Niang Tzu Chun, 1961), režija: Hsieh Tsin. Zgodba o r.ž.o., ustanovljenem 1930. leta na otoku Hainan, in o sužnji Wu Chiung-Hua, ki postane vodja r.ž.o.

MENG LUNG SHA (1961), režija: Wang Ping in Yuan Hsien. O prihodu delovne vojaške skupine v yunnansko vas in o njihovih naporih za preobrazbo vasi ter izgradnjo socializma.

MORSKI SPOPAD 1894. LETA (Chia Wu Feng Yun, 1962), režija: Lin Nung. Pripoved o junaštvu Teng Che-changa, njegovem boju zoper korupcijo v vrhovnem poveljstvu in proti sovražniku.

STRAŽE POD NEONSKIMI LUČMI (Mi Hung Teng Shia Shao Ping, 1964), režija: Wang Ping in Ko Hsin. Spopadanje z ostanki meščanskega nočnega življenja v zabavišni ulici Nanking v Sangaju.

CHANG KA, OTROK VOJAK (Hsiao Ping Chang Ka, 1964), režija: Tsui Wei in Ouyang Hung-yin. O siroti Chang Kaju in njegovih dogodivščinah med vojno proti Japoncem.

RDEČE CVETJE TIENSHANA (Tienshan De Hung Hua, 1964), režija: Tsui Wei, Chen Huai-ai in Liu Pao-teh. O ne-sprejemanju enakopravne vloge ženske in o boju komune proti starim oblastnikom in za boljši jutri.

HLAPCI (Nun Nu, 1964), režija: Li Tsun. O razmerah na Tibetu pred revolucijo in neposredno po njej skozi zgodbo o hlapcu Jumpu, ki sklene, da ne bo več govoril — spregovori šele ob končni zmagi revolucije nad preteklostjo ("Zvečji Buddha").

ZDRAVNIK NORMAN BETHUNE (Pai Chiuen Tai-Fu, 1964), režija: Chang Chun-hsiang. O legendarnem internacionalcu N.B., ki je organiziral kitajsko vojaško saniteto in vojaško zdravniško šolo.

SKAKALKE V VODO (Niy Tiao Shie Tui Yuan, 1965), režija: Liu Kuo-chuan. O slabih posledicah, ki jih ima lahko napačna tekmovalnost in iskanje osebne slave v športu. Posredovanje ideala Fei Leng.

IZREDNI EKSPRESNI VLAK 502 (Tekuai Lieh-che, 1965), režija: Chao Hsien Shui. Pripadnik rdeče armade reši vlak, medtem pa ostane smrtno ranjen. Vlak dobi dovoljenje za izredno vožnjo in s skupnimi napor potniki rešijo svojega rešitelja.

PIONIRJI / ZAČETNIKI / (Chuang Ye, 1975), režija: Yu Jen-fu. Postavljen v začetek šestdesetih let, pripoveduje o težavah po umiku sovjetske pomoči in o boju za izgradnjo lastnega naftnega polja Taching.

HRIB ZELENIH BOROVCEV (Chin Sung Ling, 1974), režija: Liu Kuo-chiun in Chiang Chu-sen. O popuščanju pozornosti v kmečki komuni in o pojavih kapitalistične miselnosti ter o zmagi proti revizionizmu.

HAI HSIA (1975), režija: Wang Chao-lin, Chien Chiang in Cheng Huai-ai. H. H. je mlado dekle, ki je že zgodaj spoznala vso krutost zemljiških lastnikov in Kuomintanga. V svobodni Kitajski se bojuje proti popuščanju pozornosti in ustanovi ženski budniški oddelek. Lokalni partijski vodja je proti njenim pobudam, toda dogodki ji dajo prav.

IZVIDNICA PREKO YANGTSEJA (Tu Chiang Chen Cha Chi, 1975), režija: Tang Hua-ta in Tang Hsiao-tan. O skoraj nemogoči izvidnici, ki uspe, skupaj s krajevnimi partizani, ugotoviti postavitev enot Kuomintanga in s tem omogočiti končno zmago kitajske revolucije.

##### b) kratkometražni dokumentarni in poučni filmi

UMETNO ADAMOVO JABOLKO  
CVETIVI TACHAI VZCVETAJO V TIBETU  
LJUŠKE POŠTE  
GROBOVI DINASTIJE HAN  
LJUŠKE TELEKOMUNIKACIJE

festivali — ZF film Trst 78

# Drugorazredno z izjemami

Igor Vidmar

**Genre** fantastičnega filma, kamor sodi tudi "čista" znanstvena fantastika(1), izpričuje v zadnjem času veliko tiste vitalnosti, ki je vseč filmski "industriji zabave": po **vogues** neo-horror filma in "filma katastrofe" je sedaj prišla na vrsto znanstvena fantastika (Star Wars, Close Encounters Of The Third Kind ...), da zadovoljuje potrebe množičnega občinstva po srhljivih, šokantnih, a tudi prejkoslej ideologiziranih in torej **pomirjujočih** "ekranizacijah" njenih lastnih strahov pa tudi bojzani filmske industrije same(2). Poleg metode klasičnega "colossala" — demonstracije obilja kapitala — se današnje super-produkcije okoriščajo še z njegovo derivacijo vrhunsko tehnologijo filmskih trikov/proizvodnje iluzij; tako sprevačajo tehnološko in znanstveno realnost (ki sta v zavesti mešana vedno bolj "razčlovečeni", "onesnažujoči" itd.) v spektakel, mitologijo za množično potrošnjo, ki v slédi staroveške vloge mita kot fantazijskega obvladovanja stvarnosti (Marx) pomeni danes zgolj obliko postvarelosti in zakrnitve kreativnih zmožnosti gledalca — in torej negacijo filma kot umetnosti; posebej pa še negacijo vrednot, (znanstveno) fantastičnega filma, ki so jih uveljavila dela, kot so Rosemary's Baby, The Fearless Vampire Killers pa seveda 2001-Space Odyssey in Solaris.

Približno takšen je filmski horizont, na katerem se zadnja leta zarisuje festival znanstveno-fantastičnega filma v Trstu. Kontrast stopnjuje dejstvo, da se veliki komercialni ZF filmi festivala praviloma iz teh ali onih razlogov ne udeležujejo; in se je tako dober del njegovih ambicij oprl — bolj samogibno kot zavestno — na "avtorski" pristop(3). Oboje bi moglo dati festivalu — skupaj s kvalitetskimi vzporednimi prireditvami — obeležje alternativnosti oziroma kritične zoperstavljenosti dominantni produkciji. A ta možnost, sodeč po izboru na letošnjem XVI. festivalu, organizatorje ne zanima, prej nasprotno ...

Že prvi film tekmovalnega programa je nakazal raven, ki je nato prevladovala (vsaj v kategoriji celovečernih filmov): ameriški "The End Of The World"

(Konec sveta) režiserja Johna Hayesa je na cineastično okoren in povsem šablonski način eksploativral "klasičen" (in dodobra izrabljen) motiv planetarne kataklizme, ki pa je bila v funkciji "alegoričnega modela poslednje sodbe"(4) zbanalizirana v plitko moralko, po kateri naj bi bil propad tega našega sprijenega in onesnaženega planeta čisto zaslužen. Za nekaj ne-filmske zabave je poskrbel scenarist z domisljico, da je prišleke iz vesolja, katerih cilj je bil pokončati Zemljo v prid kozmične higiene, zakrinkal v nune; njih predstojnika je igral slavni "vampir" Christopher Lee. Vtis filma "B-movie" pa je (poleg obveznega happy-enda) utrdil še prikaz končne kataklizme: bil je to plehek kaleidoskop dokumentarnih posnetkov naravnih in umetnih nesreč. Tako sta prva kratka filma — italijanski animirani "Dedalo" Manfreda Manfredija in posebej igrani "Oczy Uroczone" (Magične oči)(5) poljskega režiserja Piotra Szulkina — kar takoj prestavila težišče sporeda, kar se je vsaj še enkrat ponovilo. Slednji sicer ni bil znanstveno-fantastičen, zato pa je po ravni cineastične kulture in avtorske moči ter posebej z vizualno/"likovno" plastjo presegal malone vse filme festivala.

Japonski celovečerni risani film "Space Cruiser Yamato" (Vesoljska križarka Yamato) režiserja Ishimatuja Nishikazeja je bil natančno takšen, kot ga predstavlja naslov: barvasta lepljenka bojnih podvigov "vesoljske križarke", oblikovane po modelu katere izmed zmagovalk Pearl Harbourja\*; motiv pa je ponazarjal ponovno ogroženost Zemlje. Po likovni/animacijski plati bi bil film čisto lahko Disneyev produkt — z dodatkom agresivnejših barvnih kombinacij pri animiranju neštevilnih eksplozij in žarčenj in nasploh večje "krutosti" avtorja do posadke — in zlih, a tokrat poraženih napadalcev.

Spočetka je kazalo, da bo ameriški film "Mansion of the Doomed" (Hiša prekletih) Michaela Patakija kvalitetno nadgradil tematski stereotip "norega znanstvenika": specialist — očesni kirurg, preganjan od kompleksa

krivde, se "noro" loti presajevanja oči svoji hčerki, katere slepoto je sam "zakrivil"; na legitimnost psihoanalitične razlage kaže tudi izbor prvega, neprostovoljnega "darovalca" — doktorjevega asistenta in hčerinega "boyfrienda". A namesto razčlenitve etičnih in moralnih razsežnosti, ki jih je ponujala tema, se je avtor prepustil skušnjavi nizanja bolj ali manj srhljivih epizod "kraje" oči slučajnim žrtvam, epizod, ki se seveda na koncu maščujejo.

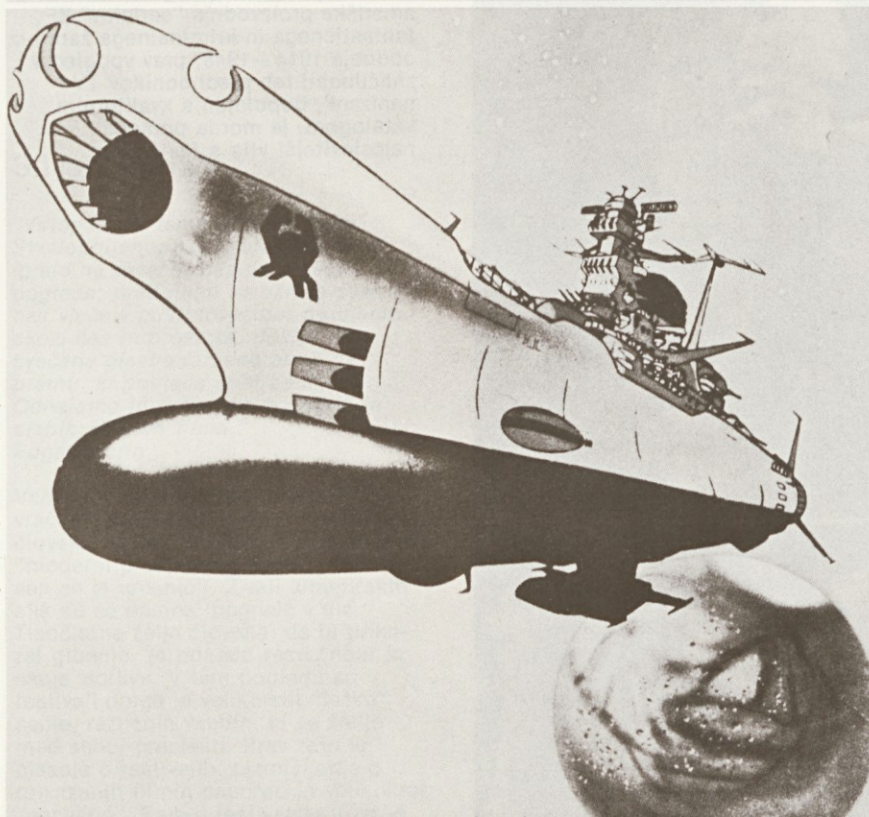
Skoraj na polovici festivalskega programa (obsegal je devet celovečernih in dvanajst kratko- in srednjemetražnih filmov iz štirinajstih držav) smo se srečali z dobitnikom najvišje nagrade festivala — "zlatega asteroida" — zahodnonemškim filmom "Operation Ganymed" (Operacija Ganimed) Reinerja Erlerja. Bil je to (poleg filma "Laserblast" (Laserska puška) edini "ortodokсни" znanstveno-fantastični film, in sicer "tehnološke" podzvrsti — s primesmi čisto "sodobne" refleksije o vsebini in smislu vesoljskih poletov in glorifikacije njihovih "junakov".

Zemeljska odisejada ali bolje: kalvarija vesoljske odprave na Jupiter, ki se po več nesrečah na zgubljenem stiku z Zemljo le vrne, a je nihče ne pričakuje, ima simbolično obeležje, ki ga poantira kontrast med umišljenimi "flash-forwardi" veličastnega sprejema vesoljcev in brezupnostjo puščave, kjer končajo — in ki bi lahko bila metafora nesmisla, grajenega v temelje "vesoljskih podvigov", reduciranih na TV-spektakel in tek-movanje velesil. In ima film tudi dovolj formalnih kvalitet, da si je — vsaj znotraj dane konkurence, nagrado zaslužil: realizacija iluzije vseh elementov vesoljske ekspedicije se je učinkovito zgledovala pri televizijskih posnetkih prvih pohodov na Mesec; ne-romantičen, prav demistifikatorski prikaz zemeljske usode "herojev vesolja" pa je stal v pomenljivem kontrastu z elegantno ameriško kratkometražno "reklamo" za agencijo NASA z naslovom "Spaceborn" (Pohod v vesolje) (kar pa žirije ni odvrnilo od podelitve posebne nagrade temu filmu).

Rainer Erler: Operacija Ganymed, ZRN



Yoshinobu Nishizaki: Vesoljska ladja Yamato, Japonska



Piotr Szulkin: Magične oči, Poljska



Francoski film *"Photo—Souvenir"* (Spominska fotografija; režija Edmond Séchan) je spet pomenil odmik od ZF; poznalo se mu je, da je avtor scenarija J.C. Carrière nekoč sodeloval z Luisom Bunuelom. Nadrealistična večplastnost, temelječa v igri z enotnostjo prostora/časa pa je dokaj uspešno označila edini radikalnejši prelom z linearno narativnostjo festivalskih filmov (z delno izjemo prvonagrajenega). Vseeno pa se film le preveč zanaša zgolj na osrednjo domisljico — surrealne lastnosti fotoaparata, ki s svojimi (polaroidnimi) fotografijami napoveduje prihodnost.

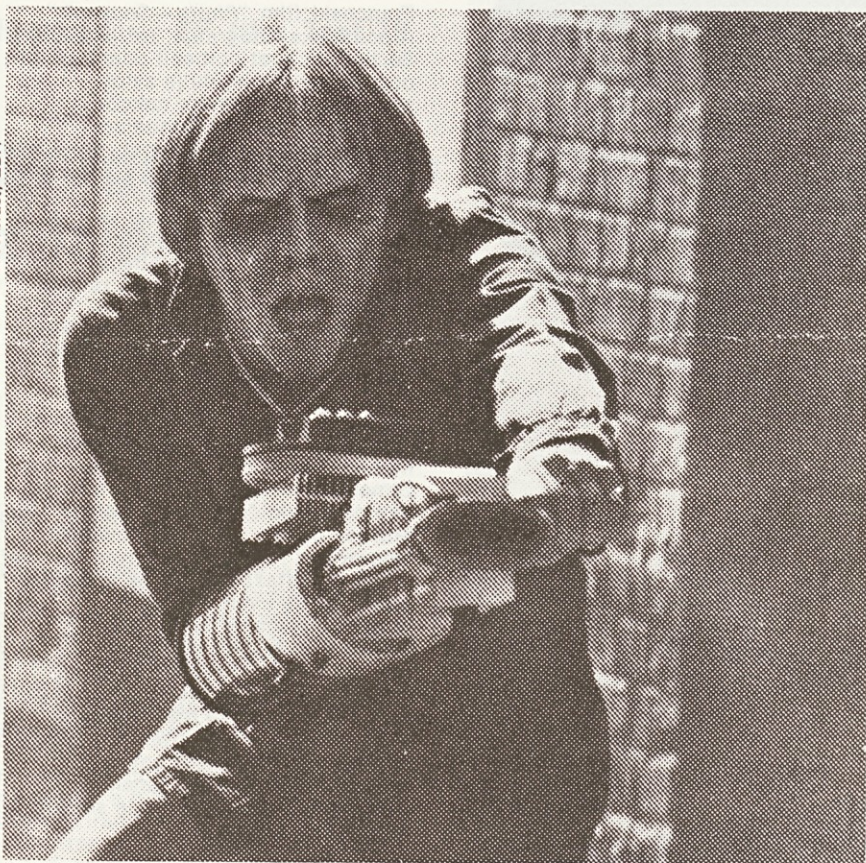
Sovjetski dokumentarno-poučni film *"Vesoljski um"*(6) (tema: problem komuniciranja z morebitno izvenzemeljsko inteligenco) je bil s svojo okorno didaktičnostjo in retoriko pravšen uvod v prav takò sovjetski celovečerni film Anatolija Ivanova *"Pet minut do katastrofe"*, ki na podoben način, pa še z močno dozo enodimenzionalne ideologizacije, sprevrne sicer pomembno tème (ne)odgovornosti znanstvenika za rezultate oz. širše posledice svojega dela v priložnost za manifestiranje duha détanta — ob obveznem namigu na etično superiornost sovjetskih znanstvenikov (glavni "junak", neodgovorni znanstvenik, je seveda Američan).

Parado (pod)povprečnosti je za trenutek prekinil angleški srednjemetražni igrani film *"Alternative 3"* Christopherja Milesa: iz izvrstno simulacijo dokumentarca poljudno-znanstvenega žanra je avtor — ob pomoči učinkovito uporabljenih prijemov, značilnih za TV-reportažo in "raziskavo" — strnil vrsto resničnih in fiktivnih podatkov, znanstvenih mnenj, intervjujev v prepričljiv in celò napet prikaz "alternative 3", hipoteze, da se Američani in Sovjeti tajno pripravljajo na evakuacijo izbrane skupine Zemljanov z ogrožene Zemlje na Mars.

Zadnji pozornosti vreden izdelek, predstavljen na festivalu, je bila ameriška kratkometražna parodija filma *"Vojna zvezd"* z naslovom *"Hardware Wars"* (Vojna izdelkov iz železa) E. Fosselina in M. Weissa; v njej gospodinjiski aparati iskrivo, a nepretenciozno karikirajo parafernalijske velike "vesoljske operete". Preostali celovečerni filmi *"Laserska puška"* (Michael Rae — ZDA), *"Prey"* (Plen — Norman J. Warren — Velika Britanija) in češki *"Coz takhle dat si špenat"* (Vaclava Vorlička pa so bili celò pod ravnijo samega festivala; četudi je žirija — kot v preblisku samoironije — podelila dva "srebrna asteroida" za najboljšo interpretacijo "izvenzemeljskima osebamama" — t.j. lutkama iz filma *"Laserska puška"*. Jugoslovanski prispevek k festivalu je bil — povsem primerno — kratki film *"Sjena na suprotnom zidu"* Bruna Gamulina ...

Če je torej XVI. festival znanstvenofantastičnega filma zmožal s svojim glavnim programom predstaviti le

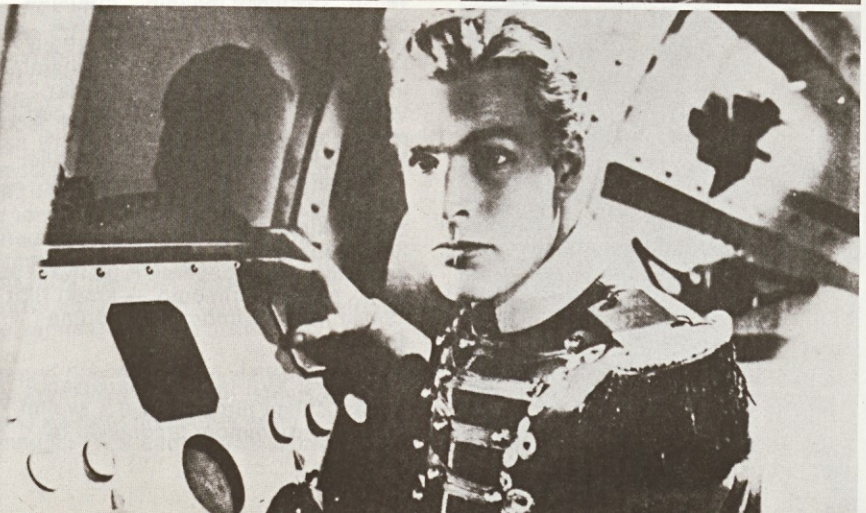
Michael Rae: Laserblast, ZDA



Otto Brower, Breezy Reeves Eason: Fantomovo carstvo



Larry "Buster" Crabbe kot Flash Gordon, ZDA, 1940



Ford Beebe, Ray Taylor: Flash Gordon osvaja prostranstva

drugorazredno žanrsko produkcijo (z omenjenimi izjemami) in se tako "afirmirati" kvečjemu kot regulator neke krize, pa so njegove vzporedne prireditve delo uspešno nadaljevale; tu mislim predvsem na cikle projekcij, ki jih organizira tržaški filmski klub "La Capella Underground", kajti simpozij — tokrat na temo "Bodočnost energije" — je izzvenel precej v prazno, saj se je le intervencija Jacquesa Guimarda — "Energija v ZF" neposredno navezovala na festival. Omenjeni cikli so letos predstavili celovit izsek iz ameriške proizvodnje "serialov" ZF, fantastičnega in kriminalnega žanra iz obdobja 1914—1948; prav vpogled v značilnosti teh predhodnikov TV nanizank, dopolnjen s kvalitetnim katalogom, je morda pomenil najcelovitejši vtis s festivala.

#### Opombe:

- 1 cfr. J. F. Tarnowski — Approche et définition(s) du fantastique et de la science-fiction cinématographique(1) — Positif 195—196/77, str. 58
- 2 cfr. Sergio Grmek Germani — Fantatrieste N.15 — Bianco e nero št. 4 (julij/avgust)/77, str. 91
- 3 V preteklosti so bili med nagrajenci festivala Losey, Godard, Haas, Blisch, Papić ...
- 4 I generi classici del cinema americano-Fantascienza Bianco e nero 3/4 (marec/april)/74, str. 79
- 5 Film je dobil nagrado Zlati pečat mesta Trst za najboljši kratkometražni film
- 6 So-dobitnik posebne nagrade žirije skupaj z ameriškim *Spaceborne*  
\* glej film *The Battle of Midway* (Bitka za Midway)

#### Uporabljena literatura:

- 1974; I generi classici del cinema americano-Fantascienza, Bianco e Nero, Rim, vol. XXXV, št. 3/4
- Grmek Germani Sergio, 1977, Fantatrieste N. 15, Bianco e nero, Rim, vol. XXXVIII
- Tarnowski Jean Francois, 1977, Approche et définition(s) du fantastique et de la science-fiction cinématographique(1), Positif, Pariz, št. 195—196
- Zečević Božidar, 1976, 14. festival SF filma v Trstu, Ekran, Ljubljana, vol. 1, št. 7



festivali — Locarno 78

# Strah pred mladostjo

## 3. — 13. avgust 1978

Silvan Furlan

*"Vstopamo v temo umetne jame. Svetlobni snopi se projecirajo in igrajo na ekranu, napajajo naše poglede; pred nami se oživilja svet in nas vleče v pustolovščine; potujemo skozi čas in prostore, dokler ne svečana glasba razžene temo na platnu, ki postane spet belo. Odhajamo in govorimo o dobrih in slabih straneh filma."*  
Edgar Morin

Vsaka kinematografska predstava je vračanje v predzgodovinsko dobo človeka. V toku projekcije postanemo "moderna predjamski ljudje", katerih sen se je uresničil. Živali altamirskih slik so se namreč pognale v dir. Tisočletna želja človeka, da bi prikazal gibanje, je postala resničnost in sanje vidljive. V tem pogledu so festivali dolge in velikokrat "težke" sanje, različnih vsebin, ki se želijo med seboj preplesti. Prav zato je pisanje o festivalih, razmišljanje o prikazanih filmih naporno in velikokrat "napačno". Zaradi festivalske fizične in psihične obremenjenosti se namreč mnogokrat pripeti, da v poskusih kritičnih analiz filmov-sanj, spregledamo bistvene pomene in smisle njihovih latentnih vsebin.

### Uradni program

Z letošnjim novim vodstvom se orientacija festivala ni kaj bistveno spremenila. Formula locarnske manifestacije "perspektive mladega filma" se je le redkokdaj potrdila v predstavljenih filmih. Malo je bilo takih, ki po svoji formalni ali tematski plati nakazujejo nove možnosti in usmeritve filmskega medija. Festival tako niha med radikalnostjo berlinskega Foruma mladega filma in programskimi politikami festivalov "velikega" filma. Občutek imamo, da se je ustrašil svoje lastne mladosti in želi "odrasti". Če se bo to zgodilo, bo dokončno izgubil svojo izvornost.

### ŽELVA NA HRBTU

(La tortue sur le dos), Luc Beraud, Francija

Berauda ne zanimajo le ljubezenska razmerja, socialni položaj in nenavadna, bohemska narava umetnika, marveč umetnik (v našem

primeru pisatelj Paul) v odnosu do lastnega dela. Film je analiza ustvarjalnega postopka, avanture pisanja — prestavljanja resničnih in izmišljenih intimnih stanj ter opažanj in spoznanj o svetu v besedno, estetsko tvorbo. Oblikovno je podoben diptihu, sestavljenemu iz slik dveh različnih stilov, ki sta ju zamenjali filmski iluzionistični ogledali. Prva, realistična partija prikazuje pisatelja v navidezno srečnem, malomeščansko mirnem in urejenem življenju. Toda enoličnost takšnega načina bivanja kmalu postane nevzdržna in moreča, še posebno takrat, ko se pojavita dva med seboj povezana problema: nezmožnost ustvarjanja in zmanjšano erotično poželjenje. Camille, ženska, s katero pisatelj živi, postane "dosegljiv" predmet želja in v krogotoku ponavljajočega se življenjskega ritma izgubi dimenzijo željenega. Ko se pisatelj zave te svoje situacije, zatrtga seksualnega nagona, ki se kot tak tudi ne more sublimirati v ustvarjalno aktivnost, prekine svoje intelektualno mučenje — prepusti se vzgibom telesnega in podzvestnega. Osvobojen cenzure nadjaza si zatrti Eros poišče nove poti, najprej v obliki voyeurizma, kasneje pa odnosov z drugimi ženskami. Toda ta njegova skrita potovanja telesa Camille kmalu odkrije. "Do dna užaljena" ga vrže iz stanovanja, kar pomeni tudi konec njegove materialne sigurnosti. Tu se prične druga slika Beraudovega diptiha, slogovno na meji med realizmom in fantastiko. Povsem odvisen od samega sebe, lastnih možnosti, želja in volje se odloči za odisejajo poteptanja in ustvarjanja. V tem aktu je tudi utemeljen obrat od realizma k mejam fantastičnega, saj so dogodki, ki nam jih prikazuje film hkrati tudi del romaneskne pripovedi — imaginarno, ki vedno združuje v sebi resnico in laž. Ko konča roman, se Paul vrne h Camille, kar pa ne pomeni, da se je spor med njima "srečno" končal in se bodo stvari povrnila v začetno stanje. Izkušnja v njunem razmerju kaj takšnega ne dovoljuje.

### MALO MESTO ANARA

Irakli Kvirkadze, SZ

Šarmanten film iz niza gruzijskih komedij, ki pa po svoji formalni zgradbi in sporočilni vrednosti ne dosega loselijanijeve stvaritve ŽIVEL JE POJOČI DROZG. Sestavljen je iz posameznih epizod, vključenih v intenziven tempo narativnega fluida. Njihov namen je, da s svojimi nepredvidljivimi in nepričakovanimi efekti vzbudijo v gledalcu predvsem takojšnje komične reakcije. Nenavaden je že sam izhodiščni motiv filma: tekmovanje v pivskih sposobnostih, kar je bilo mogoče prenesti in izpeljati v filmsko iluzijo le daleč od centralnih, birokratičnih idej o smiselčnosti in družbeni smotnosti sedme umetnosti. Običaj, ki se iz leta v leto ponavljal ob prazniku vina, je imel zaradi svoje zgodovine in edinstvenosti, skorajda mitično in sveto razsežnost. Spoštovana in čaščena tradicija pa se v trenutku, ko se vmešajo v pravila njene igre "zle sile", nakazane v obliki bahaštva in izkoriščevalskih interesov, pretvori v cirkuško zmešnjavo. V nekem smislu je tako film podoben pravljici, fantastijski pripovedi o boju med Dobrim in Zlim, Poštenim in Izprijenim s končno moralno, "da se lepe stvari končajo takrat, kadar vanje posežejo grdi in zlobni nameni".

### LENUHI IZ RODOVITNE DOLINE

(I Tembelides Tis Eforis Kiladas), Nikos Panayotopoulos, Grčija

Film je alegorična analiza grške buržoazije in njene ideologije. Družbena struktura je identificirana z družino kot vladajočim in služabnico kot delavskim razredom, ki pa se še ne zaveda svojega zgodovinskega poslanstva. V tem pogledu je razporeditev moči in pravic do oblasti prej mogoče primerjati s fevdalnim sistemom, v prid česar govori tudi naključno odkritje knjige o francoski revoluciji v enem izmed odločilnih dramaturških momentov. Očetna beseda je v prikazani hierarhiji odnosov zapoved in zakon, ki vzpostavlja ideologijo materialnega uživanja in neaktivnosti. Sinovi so skorajda dosledni posnetki ideje očeta, le z malimi razlikami, ki pa niso tolikšne, da bi omogočale radikalno spremembo obstoječega stanja. Film v sarkastični maniri

ŽELVA NA HRBTU, Luca Bérauda



razkriva agonijo smrti kapitalističnega razreda v vsem njenem mučnem ceremonijalu. Le-ta se nahaja v izgubljenem prostoru, nekje na skrajnem robu zgodovine in njene dialektike. V tej svoji popolni odtujenosti in odtrganosti od realnosti, ohranja "kapitalistični razred" edini kontakt z utrujajočim svetom preko zadovoljevanja najnižjih, čeprav osnovnih nagonov. Žetje, ki mu omogoča fizično vegetiranje, hkrati jasno razgrinja njegovo posestniško miselnost. Ženski, erotičnemu objektu pa se raje odreče, saj je potrebna investicija in določen napor, da bi bila v željenem predmetu dosežena epizodična zadovoljitev — zadovoljstvo. V kinematografskem pogledu je ta metaforična pripoved o "dolgočasnem umiranju" tudi sama nekoliko dolgočasna. Ponavljajo se določeni strukturalni elementi, kakor tudi nekatere simbolične vrednosti, ki v razvoju narativnega toka postajajo redundantne.

### PRIJATELJICI

(*Girlfriends*), Claudia Weill, ZDA

Prijateljici sta igrani prvenec Claudie Weill, znane predvsem kot odlične dokumentaristke (za zadnji dokumentarec o potovanju ženske ameriške delegacije na Kitajsko je dobila Oskarja za najboljši dokumentarni film leta 1975). Gre za preprost film, ki je narejen "dokumentaristično" in po vseh svojih sestavinah (zlasti z odlično igro glavne junakinje Melanie Mayron, ki je nekakšen ženski pendant Woodyja Allena) nima pretenzij, da bi kompleksneje obravnaval ideološke, filozofske in umetniške dimenzije statusa mlade fotografinje. Film je preprost in se ukvarja s preprostimi, skorajda banalnimi odlomki iz vsakdanosti dveh prijateljic, ki si delita stanovanje. Prva, Beatrice, je nekoliko pesnika, druga, Suzana, je nekoliko fotografa. Ko se Beatrice poroči, je Suzana prisiljena na soočenja z osamljenostjo, s težavami z zaposlitvijo, z dvorjenjem in izsiljevanjem moških, z nizom vsakdanjih pol-komičnih in pol-dramatskih situacij postavljanja na lastne noge. Ves napor filma je usmerjen zlasti v junakinjino iskanje pravega mesta v danem sistemu, v probleme "promocije" mlade osebe. V vsem tem pa se ta skromni film spretno izogiblje pretenzij NEPOROČENE ŽENSKÉ (Paula Mazurskega), ki spravlja skupaj analogna sporočila z neverjetno dozo feministične samozavesti. Pokazano in povedano se v PRIJATELJICAH ne izrisujeta v retoriki, ampak izhajata iz preprostih podatkov enostavne zgodbe. Temu je poleg korektno režije Claudie Weill v marsičem pripomogel rafiniran scenarij Vicki Polon, ki se jo spomnimo kot ko-avtorice sijajnega PLEASANTVILLE.

Iz uradnega programa velja omeniti še naslednje filme:

### DRUGA POMLAD CHRISTE KLAGES

(*Das zweite Erwachen der Christa Klages*), Margarethe von Trotta, ZRN

LENUHI IZ RODOVITNE DOLINE, Nicosia Panayotopoulou





PRIJATELJICI, Claudie Weill



REDUPERS, Heike Sander



KAKOR DOMA, Marte Meszaros

**BAARA**

Souleymane Clisse, Mali

**CSEPLO GYURI**

Pal Schiffer, Madžarska

**Svobodna tribuna**

Vzporedni program, sestavljen iz filmov berlinskega in canskega festivala. Predstavljamo filme, o katerih v zapisih z omenjenih festivalov še nismo pisali v naši reviji.

**LULU**

Ronald Chase, ZDA

*"Pustite nam Nemcem grozo delirija, vročične sanje in kraljestvo fantazmov."*  
H. Heine

LULU je nenavadna in magična pesnitev podzavestnemu in libidinalnemu v človeku. Originalna, baročno nabita montaža slike in zvoka je nastala na osnovi Wedekindovega gledališkega dela "Pandorina škatla" in Bergove operne prestavitve, imenovane "Lulu". Skladateljev dodekafonski sistem in dramatikova ekspresionistična tehnika sta v Chasejevi filmski viziji dobile odgovarjajoči izraz. Film je niz likovno domišljenih gledaliških prizorov-slik, povezanih v čudno in navidez nezdržljivo celoto. Uprizorjeni svet se dogaja izven vzročno-posledične logike; ukinjena je konvencionalna miselna povezanost in narušena objektivna časovno-prostorska dimenzija. LULU je sanjska, fantazmagorična vizualna manifestacija latentnih pomenov, berljivih na nivoju simbolnega. Wedekind je v liku svoje junakinje Lulu utelesil žensko kot seksualnega demona, ki hoče vladati svetu. To je ženska, ki s svojo ubijalsko močjo žene vse v propad, da bi končno v njem sama doživela svojo smrt. In ni naključje, da se ta demonski ples odigrava med umetniki, hohštapljerji in sanjači tam, kjer je napetost med elementarnimi silami in kulturo — sklopom moralnih norm, največja.

**ANGEL CITY**

John Jost, ZDA

Eksplozivni film ameriškega neodvisnega filmarja je ironija na konvencionalne formule kriminalističnega žanra. Sestavljen je iz igranih in dokumentarnih enot in po tej plati podoben Makavejevim kolažnim atrakcijam. V filmu se fiktivni plan realnosti neprestano prekinja tako z direktnim obračanjem glavnega junaka h gledalcu in razkrivanjem skonstruiranosti filmskega dogajanja kakor tudi z vključevanjem posnetkov Los Angelesa. Ti dokumentarni pasusi so spremljani z razmišljanji o ekološki krizi, krizi zavesti in potroškiški mentaliteti, med katera so vključeni statistični podatki o številu umorov, rojstev, smrti, ropov, posilstev v "obljubljenem betonskem zabavišču". Kamera se tako poistoveti s "privatnim očesom" — detektivom, ki nam razlaga vzroke in oblike

posameznih umorov, predvideva možne morilce ... Kamera na ta način postane nosilec preiskave o neki urbani sredini — Los Angelesu.

## REDUPERS

Helka Sander, ZRN

Na zunaj je film faktografski zapis o Eddi Chiemnyjevski, svobodni časopisni fotografkinji, o njenem vsakdanjem itinereru, življenjskem prostoru in okolici. O ženski, ki je svobodna samo na videz, v resnici pa povsem odvisna in določena od kompromisarskega mehanizma javnih občil in njegove enostranske politike, ki velikokrat umetno vzdržuje podobo o Nemčiji in njenem "srečnem kapitalizmu". Fotografiranje z vnaprej danim ideološkim predznakom postane rutina, čista oblika meznega odnosa. Edda se tega zaveda, vendar je prisiljena ostati v takšnem izigravajočem razmerju, saj je to edini način, ki njej in njenemu otroku omogoča osnovne eksistencialne pogoje. Sistem ji odvzema kakršnokoli možnost družbene angažiranosti, kar je v biti dokumentarne fotografije kot zavestnega akta, saj vladajoči aparat resnico o svetu zakrije ali pa preformulira v skladu z lastnimi interesi. Edda pa ni reducirana samo kot socialno bitje; način dela ji je skorajda povsem onemogočil tudi njeno intimno življenje. Neprestana zasedenost ji skorajda ne dopušča, da bi si vzela delček časa za sebe. Omejena v svojem ustvarjalnem in družbenem delovanju se s skupino prijateljic, fotografinj, odloči, da izven uveljavljene ideološke matrice poslikajo in primerjajo Vzhodni in Zahodni Berlin. S svojo akcijo dokažejo, da se za razlikami v sistemu

in standardu nahajajo v obeh delih mesta ljudje s podobnimi problemi, opravili in običaji. Takšnega gledanja, ki stvari enostransko ne privzdiguje in idealizira, pa zahodnoberlinski galerijski in časopisni filtri ne dopustijo. Berlinski zid se tako izkaže za metaforo o ideološki ozkosti nekega družbeno-političnega sistema in za metaforo o "zidu" kot omejevalcu človeške in umetniške svobode.

V programu SVOBODNE TRIBUNE sta bila prikazana še dva odlična filma, madžarski KAKOR DOMA (Olyan, mint otthon) Marte Meszaros in ameriški PREMIERA (Opening night) Johna Cassavetesa. Večjo pozornost bomo tema dvema filmoma posvetili v eni naslednjih številki.

## Teden kritike

Po skorajda desetih letih je bila letos Jugoslavija zastopana v uradnem programu s filmom Srdžana Karanovića VONJ POLJSKEGA CVETJA. Nadaljuje pa se tradicionalna odsotnost v programu TEDNA KRITIKE.

## TRI SESTRE / FILM—ROMAN

(Film regeny), Istvan Darday, György Szalai, Madžarska

Doživljanje filma je 270 minut trajajoče uživanje v slikah in zvokih kinematografskih "imaginarnih označevalcev". Po svoji zgradbi je film podoben romanu; sestavljen je iz

epizod, ki skušajo biti avtentični izseki iz resničnega toka življenja (ta učinek v času filmske predstave tudi dosegajo). Filmska iluzija kot model realnosti se skorajda izenačuje z realnostjo samo. Ob izboru materiala (nič kaj izjemne zgodbe o treh sestrah) je k temu v največji meri prispevala preiščljena uporaba formalnih elementov (neposreden zvočni zapis, dolgi kadri in razumljivo, minimalni montažni posegi). Oko se tako neopazno utaplja v prikazani predmetni svet, ki je po svojem ontološkem statusu v bližini cinémarité.

Pri TREH SESTRAH se gledalec ne identificira le z določenimi elementi, deli "fiktivne uprizoritve", marveč zaradi njene totalne iluzoričnosti skorajda v celoti.

V svet, ki je ustvarjen po njegovi meri, dotikajoč se temeljnih življenjskih problemov (težave s stanovanjem, nezadovoljstvo zaradi neustrezne službe ...), vstopa tako z vso svojo psihično intenzivnostjo.

Takšno razmerje gledalca do filma in filma do gledalca je predpogoj za kasnejši razmislek o filmu in tako tudi o samem sebi. V tem pogledu "odprto in pripravljeno" oko odkrije za kvaziveristično fakturo TREH SESTER brezkompromisno analizo nasprotij v sodobni madžarski družbi. Raziskavo antagonizmov, ki ne izhajajo več iz razredne marveč slojevske delitve, iz ostankov meščanske miselnosti in birokratskih, tehnokratskih posegov v družbeno stvarnost ... In nenazadnje se film sprašuje o zavesti in odgovornosti posameznika pri spreminjanju obstoječega družbenega stanja.



PRESS CARD  
valid for one personTESSERA STAMPA  
valida per un'entrataARTE  
FIERA  
78BOLOGNA  
1/6 GIUGNO  
QUARTIERE  
FIERISTICOMOSTRA  
MERCATO  
D'ARTE  
CONTEM-  
PORANEA

OPENING HOURS:

Feriali/Weekdays 16-23  
Festivi/Holidays 11-23

N° 00341

II Presidente  
Arturo  
NicolettiII Segretario Generale  
Giulio Cesare  
AlberghiniENTE AUTONOMO  
PER LE  
FIERE DI BOLOGNA

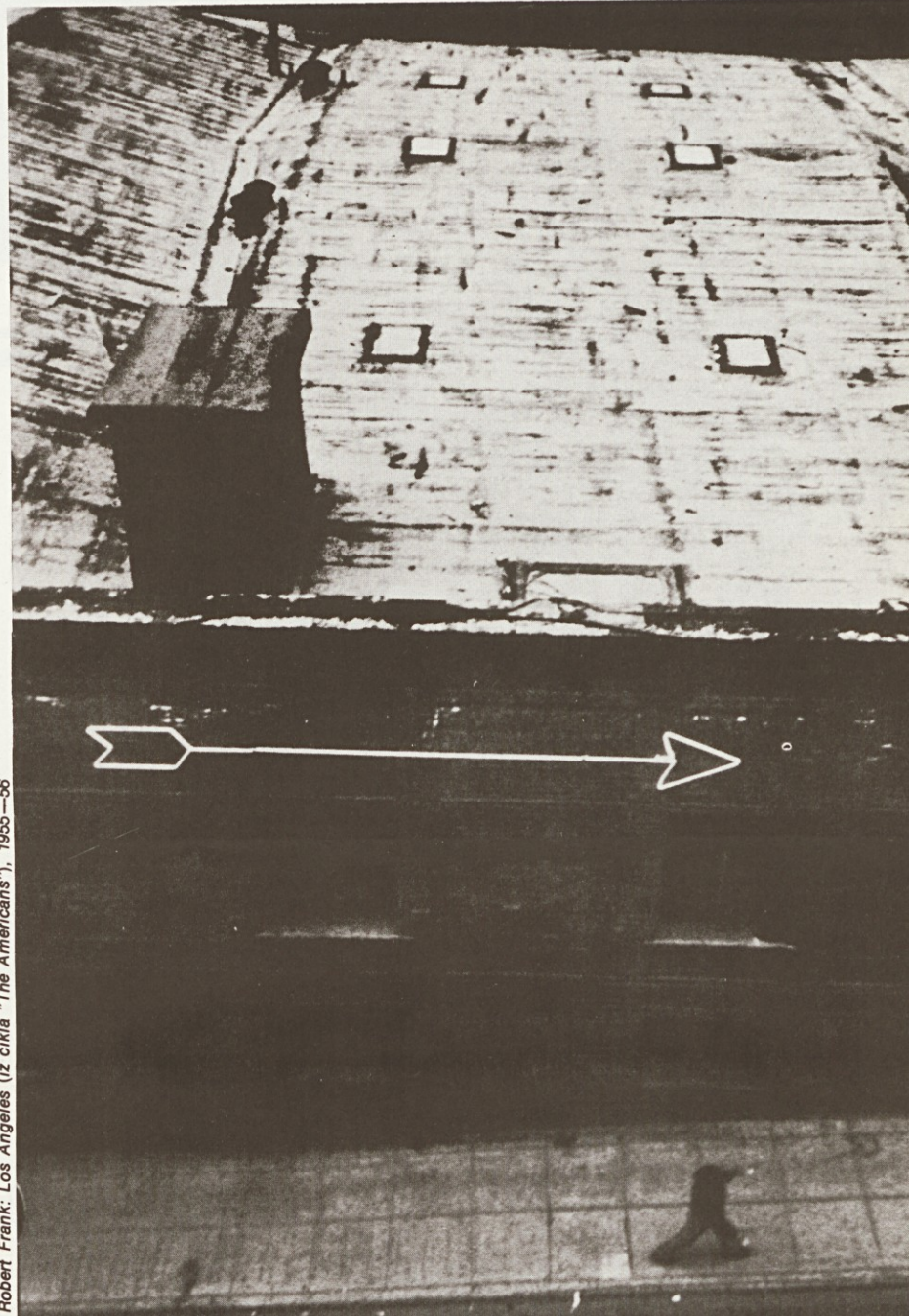
festivali — Bologna 78

ARTEFIERA  
1. — 6. junij 1978

Brane Kovič

Že četrty zapored je letos v Bologni srečanje galerij in umetnostnih založb skušalo prerasti v nekaj več kot zgolj trgovsko manipuliranje z umetniškimi deli. 230 razstavljalcev z vseh koncev sveta, od katerih mnogi neprestano potujejo z ene na drugo podobno prireditve (Basel, Tel Aviv, San Francisco, Köln, Pariz), je ob že tradicionalnih, zbiralcem in ljubiteljem namenjenih umetnostnih stvaritvah (grafike, multipli, bibliofilske izdaje) predstavilo tudi nekomercialni razstavn program, precej prostora pa je bilo namenjenega eksperimentalni dejavnosti alternativnih umetniških združenj, komun in raziskovalnih centrov. S sodelovanjem bolognske Galerije moderne umetnosti in posebnega odbora strokovnih svetovalcev je bilo v okviru ArteFiere pripravljenih nekaj posebnih spremljajočih razstav, posvetov in scenskih dogajanj (zvočna poezija, performance, ipd.). Med njimi moramo vsekakor omeniti razstavo "Tendence v fotografiji po letu 1955", za katero je dal pobudo znani milanski trgovec z umetninami Arturo Schwartz, sodelujoče avtorje pa je izbral Harry H. Lunn Jr., ki je tudi zasnoval postavitev.

Razstava je bila zamišljena kot predstavitev fotografskega medija onkraj irelevantnega vprašanja "Ali je fotografija umetnost?", na njej so zastopani umetniki, ki se sami prvenstveno opredeljujejo kot fotografi ter avtorji, ki jim fotografski medij služi kot posrednik njihove dejavnosti, v svoji osnovi efemerne in vezane na izvengalerijske realizacije (projekti v naravi, intervencije v urbanem prostoru, konceptualizem in njegove izpeljanke ...). Zanimivo je, da je bila v zadnjem desetletju prav aplikacija fotografije na omenjena področja izjemno relevantna, čeprav smo se z njo v popularnih in vsestransko upoštevanih fotografskih revijah dokaj redko srečevali. V usklajenem razmerju s temi, če smemo reči, marginalnimi tendencami sodobnega fotografskega izraza, pa med 200 deli 83 ustvarjalcev zasledimo vse pomembnejše predstavnike klasičnih ikonografskih zvrsti (portreta, krajine, dokumenta, akta, reprezentacije



Robert Frank: Los Angeles (iz cikla "The Americans"), 1955—56

urbanega okolja, itd.); pri čemer pa selektor ni imel namena vzpostaviti konfrontacije med njimi in dandanes "uradno" avantgarde, temveč nasprotno, poskušal je opozoriti na prvine, ki obe skupini zbližujejo. Te prvine pa se seveda nahajajo za vizualno-zaznavno strukturo posnetkov, v gledalčevi zavesti oziroma v njegovem poznavanju družbenih, političnih in psiholoških determinant umetniškega procesa, ikonografije in (osebnih ali socialnih) mitologij. Znotraj tako zarisane koncepta lahko razumemo tudi uporabo barve ne zgolj kot tehničnega efekta, ki bi bil vezan na določene teme ali vrste, temveč v povezavi tehnologije s specifično ideologijo, ki jo producira.

Relativna tehnična nezahtevnost razširjanja fotografskih informacij je gotovo eden izmed vzrokov zabrisovanja nacionalnih meja pri nastajanju posameznih "šol", usmeritev in tendenc. Razlike se pojavljajo bolj v širših kulturno-geografskih okvirih (npr. ameriška, japonska fotografija) ter seveda v vpisovanju individualnega prispevka v kontekst aktualnih problemskih preokupacij, razvrstitev, ki je najpogosteje upoštevana, pa je tematska, oziroma, v nekaterih primerih, namenska. Tako smo npr. na bolognski razstavi videli dela, ki jih sodobni hiperrealistični in figurálni slikarji uporabljajo kot predloge za kasnejše slikarske realizacije (npr. Chuck Close, David Hockney, Michelangelo Pistoletto, Robert Rauschenberg, Andy Warhol), čeprav moramo ob tem opozoriti, da je zlasti v primeru ameriškega hiperrealizma in nekaterih njegovih evropskih variant prav fotografija urbanega pejzaža, njegovih detajlov in kompozicijskih mizanscen odločilno vplivala na njegovo ikonografijo in njegov sistem organizacije podobe (William Eggleston, Walker Evans, Lee Friedlander, Ralph Gibson, Tony Ray-Jones, Stephen Shore). Fotografija s poudarjeno socialno-kritično noto, prek reprezentacije bizarnega in paradoksalnega (Diane Arbus, npr.) reverzibilno implicira vzpostavitev socialno-kritičnih konotacij, izhajajočih iz skonstruiranih, zrežiranih bizarnih prizorov (npr. Les Krims, Lucas Samaras), na poseben način pa je ta dimenzija prisotna v fotografskih realizacijah tistih konceptualističnih in post-konceptualističnih avtorjev, ki jih analiza umetnostne produkcije, njena funkcija in status umetnika zanimajo predvsem kot družbeni fenomen (Joseph Beuys, Christian Boltanski, John Baldessari, Gilbert and George, Jean Le Gac, Dennis Oppenheim, Franco Vaccari).

V celoti lahko povzamemo, da je razstava dovolj objektivno ponazorila razvoj fotografije v obdobju, ki je neposredno povezano s položajem medija danes, v marsičem pa so jo dopolnile, bodisi v zgodovinskem (retrospektivnem in primerjalnem), bodisi v raziskovalno-eksperimentalnem smislu predstavitve

v prostorih, namenjenih posameznim specializiranim galerijam. Tako se je z izborom fotografij modernih klasikov kakor tudi z deli avantgardistov predstavila londonska Photographers' Gallery, med razstavljalci, ki so se odločili, da prikažejo opuse posameznih avtorjev, pa je našo pozornost pritegnila Sander Gallery iz Washingtona s ciklom posnetkov nemškega fotografa Augusta Sanderja (1876—1964) iz njegovega obsežnega, čeprav nedokončanega albuma **Menschen des 20 Jahrhunderts** (Ljudje 20. stoletja). Sanderjevo delo je v zgodovini fotografije enkratno: pred I. svetovno vojno uveljavljen portretni fotograf v krogih visoke buržoazije, deležen mondenih časti in priznanj, se je v medvojnem času, po dogodkih, ki so pretresli Nemčijo in pripeljali Hitlerja na oblast, odločil, da bo napravil "rez skozi obstoječo družbeno strukturo v Nemčiji" — kot dokumentarist in sociolog je zasnoval sedem fotografskih ciklov, razdeljenih na 45 rubrik, ki naj bi zajele posamezne družbene sloje, poklice, funkcije v njihovih eksistenčnih in delovnih okoljih, s poudarkom na avtentičnosti, objektivnosti in neposrednosti. Sanderjevo delo sovpadla s tendenco, ki je v obdobju med obema vojnama znana pod imenom "nova stvarnost", njeni pristaši pa so se zoperstavili liričnemu mesijanizmu ekspresionističnega sloga.

Posebno zanimive dosežke na področju eksperimentalne in konceptualne fotografije je v Bologni predstavil oddelek za eksperimentalno fotografijo, ki pod vodstvom Florisa M. Neusüssa deluje v okviru kasselske Gesamthochschule. Poleg Neusüssa so svoja dela razstavili še Poljaki Kazimir Bendkowski, Zbigniew Dlubak, Henryk Gajewski in Josef Robakowski, Nemca Heribert Burket in Renate Heyne ter Japonec Kazuo Katase. Zlasti slednji je z galerijsko instalacijo kot povezavo performancea, klasične galerijske postavitve ekspozitov in konceptualnih raziskav perspektive radikalno zastavil nekaj vprašanj, ki se nanašajo tako na avtorja in njegove delovne postopke kakor tudi gledalca, njegove zaznave in obnašanje v razstavnem prostoru. Triletno bivanje v Evropi mu je omogočilo ne samo seznanjenja z zahodno koncepcijo prostora in umetnostno ideologijo, temveč predvsem primerjavo le-te z vzhodnjaško percepcijsko naravnostjo, ki temelji na celostnem dožemanju ploskve in prostora.

Še bi lahko naštevali nekaj fotografskih galerij, ki so zastopale pomembne posameznike, vendar se nam trenutno zdi primernejša odločitev, da smo se omejili na nekatere predstavitve, ki so bile že v svoji zasnovi koherentne oziroma podvržene jasnemu slektivnemu kodu.

In kaj je novega na področju umetniškega videa? Po tem, kar smo videli v Bologni — praktično nič. Video-art se institucionalizira, zagotovi si je domovinsko pravico v mnogih

galerijah, nekatere pa se mu posvečajo kot izključnemu mediju. Tako npr. newyorška Anna Canepa Video Distribution Inc., ki zastopa večino vidnejših ameriških video-umetnikov (Eleanor Antin, Terry Fox, Allan Kaprow, Les Levine, Dennis Oppenheim ...) in kanadska ustanova Art Metropole iz Toronta, ki dokaj solidno pokriva video-produkcijo v Kanadi. Med njenimi "varovanci" opozarjamo na skupino Ant Farm, med prispevki posameznih avtorjev pa sta izstopala Colin Campbell (video-trak "The woman from Malibu") in Lisa Steele ("Birthday suit, scars and defects") z naglašenim raziskovalnim pristopom znotraj medija samega. Sicer pa je v večini primerov prevladovala takoimenovana "video-taped art", torej, na video-trak posneti zapisi umetniških akcij v naravnem ali galerijskem ambientu. V zadnjem času favorizirani kot skrajni avantgardisti s strani določenih vplivnih kritikov in diktatorjev okusa (v Italiji npr. Lea Vergine) so se na monitorjih v paviljonu neapeljske galerije Studio Morra pojavljali Herman Nitsch, Günther Brus, Urs Luthi, Gina Pane in Marina Abramović, vsi predstavniki "body-arta" (telesne umetnosti) to je, tiste usmeritve, pri kateri avtor uporablja lastno telo kot intervencijski prostor za dejanja nasilja kot kompenzacije osebnih frustracij sado-mazohističnega, ekshibicionističnega in narcisističnega tipa. Beleženje teh dogajanj pa bi prej smeli imenovati zlorabo video-medija kot njegovo uporabo, saj se z absolutno privatizacijo in mitologizacijo etega namesto komunikacijske, vzpostavlja njegova alienacijska funkcija.

1  
August Sander: *Zidarski mojster*, 1932

2  
Hermann Nitsch: *Orgien Mysterien Theater I*, barvni video trak 1969

3  
Kazuo Katase: *Performance II*, 1977

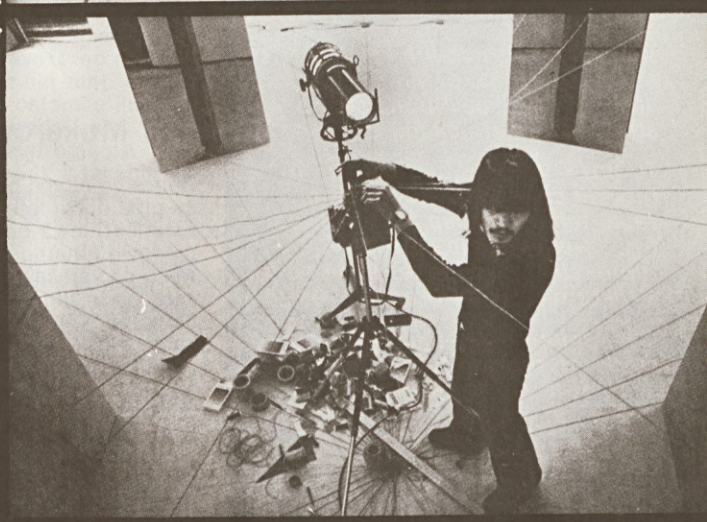
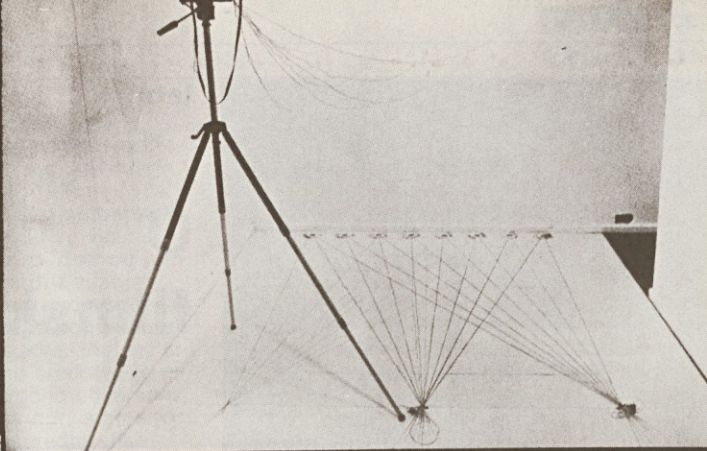
4  
Kazuo Katase: *Performance V*, 1978

5  
Colin Campbell: *The woman from Malibu*, črno beli video trak, 1977

6  
Gina Pane: *Azione teorica*, črno beli video trak, 1977



3  
4



5  
6



# O filmski estetiki

Jan Mukařovský, rojen 1891, je bil član praškega lingvističnega krožka (ustanovljenega 1926) in skupaj z Romanom Jakobsonom eden glavnih tvorcev znamenitih Tez (1929).

V nasledstvu ruskih formalistov se Mukařovský, kakor vsi praški strukturalisti, bavi predvsem s strukturo umetniškega dela.

To strukturo pa Mukařovský ne razume samo kot enoto samo zase, temveč skuša raziskati tudi t.i. "izvenestetske", oz. "izventekstovne" odnose, ki se na to strukturo tako ali drugače vežejo.

V tej smeri je torej koncept strukture povezan s funkcijami smislov v umetniškem delu samem in z odnosi, ki to delo postavljajo v socialne statute okolja, v katerem le-to nastaja.

Tako je Mukařovský svojo estetsko teorijo usmeril v komparativno semiologijo posameznih umetnosti kot socialnih fenomenov in s tem nedvomno odprl tudi pot tovrstnim raziskavam frankfurtske šole.

V esejih o filmu, ki jih je napisal v začetku tridesetih let, skuša Mukařovský z artikulirano analizo odnosov med različnimi umetnostmi vzpostaviti vlogo, interference in analogije v procesih nastajanja znakov, ki sestavljajo filmski tekst.

V teh razpravah (kjer ga zlasti zanima študij prostorsko-časovnih struktur filma, ki jim pripisuje bazično vlogo v konstituiranju označenega v filmu) o lastnostih znakov v filmu, Mukařovský prispeva specifično in idealno poglobitev nekaterih teorij iz POETIKE KINO (zbornik ruskih formalistov s teoretičnimi teksti o filmu, Leningrad 1927, v redakciji B. Ejhenbauma), zlasti v natančnih raziskavah odnosov med znaki, ki fungirajo v literaturi in znaki v filmu.

Pričujoča teksta sta povzeta po nemškem prevodu Wolfganga Beilenhoffa iz knjige Wolfgang Beilenhoff: POETIK DES FILMS, München, 1974, str. 119—130 (O filmski estetiki) in str. 131—138 (Čas v filmu).

## Jan Mukařovský

Danes že ni več potrebno, kot je bilo še pred nekaj leti, začeti študijo o estetiki filma z dokazovanjem njegovih umetnostnih kvalitete. Kljub temu pa vprašanje o odnosu med estetiko in filmom ni nič manj aktualno, kajti v tej mladi umetnosti, katere razvoj nenehno pretresajo temeljne tehnične spremembe, se še bolj kot v drugih umetnostih kaže potreba po določeni normi, na katero bi se lahko opirali bodisi v pozitivnem smislu (tako, da je ta norma izpolnjena) bodisi v negativnem smislu (tako, da ni upoštevana). V delu filmskih umetnikov se kaže slaba stran preširokih in premalo diferenciranih možnosti. Nasprotno pa je v tradicionalnih umetnostih vedno na razpolago cela vrsta sredstev, ki so v dolgem razvoju dobila določeno ustaljeno obliko in konvencionalen pomen. Tako npr. komparativistične študije kažejo, da v literaturi pravzaprav ni nobenih novih tem: razvoj skoraj sleherne teme lahko zasledujemo celo tisočletje nazaj. V. Šklovski opozarja v svoji teoriji proze na Maupassantovo novelo "Le retour", ki je le nova oblika prastare teme "mož na poroki svoje žene" in računa z bralcem, ki mu je ta tema že znana. Nekaj podobnega se dogaja v poeziji npr. z metrično osnovo: sleherni poezija razpolaga z določenim repertoarjem tradicionalnih verznihih shem, ki so v dolgoletni rabi dobile ustaljeno ritmično (nikakor ne samo metrično) organizacijo in pomensko obarvanost: to je povzročil vpliv poetičnih zvrsti, v katerih so jih uporabljali. Takšne poetične zvrsti lahko označimo kot normirane komplekse določenih oblikovnih sredstev. Z vsem tem pa seveda ni rečeno, da umetnik ne more spremeniti tradicionalnih norm in konvencij: nasprotno, prekrški so nadvse pogosti (tako npr. sodobna teorija poetičnih zvrsti izhaja iz spoznanja, da razvoj zvrsti temelji na nenehnem kršenju njihovih norm) in takšen prekršek občutimo kot zavesten umetnostni napredek.

Film, ki ga torej navidez omejuje bogata izbira umetnostnih možnosti, do pred kratkim ni imel skoraj nobenih resničnih vizualnih norm in

konvencij in jih tudi sedaj nima veliko. Zato filmski umetniki sedaj iščejo normo. Kadar pa izrečemo besedo "norma", najprej pomislimo na estetiko, ki je bila in je tu in tam še vedno pojmovana kot normativna znanost. Od današnje estetike, ki se je odrekla metafizičnemu pojmu lepega in ki pojmuje umetnostno strukturo kot posledico razvoja, pa ni mogoče zahtevati, da bi določila, kaj naj bi bilo. Norma je lahko le produkt razvoja umetnosti same, okamenel odtis razvojnega dogajanja. Če potemtakem estetika ne more biti več nekakšna logika, ki bi odločila o tem, kaj je prav in kaj narobe, pa je vendarle lahko nekaj drugega: noetika umetnosti. V sleherni umetnosti namreč obstajajo določene, z gradivom in z metodo njegovega dojetja dane elementarne možnosti, ki sicer hkrati pomenijo tudi določene omejitve, vendar nikakor ne normativnih omejitev kot npr. pri Lessingu ali Semperju s sklepi, da umetnost ne sme prekoračiti svojih meja: gre mnogo bolj za faktične omejitve, da namreč določena umetnost ohrani svojo identiteto tudi potem, ko stopi na ozemlje druge umetnosti. "Si duo faciunt idem, non est idem" — in prav zato doživljamo npr. hitrejše gibanje v filmu kot deformacijo časovnega trajanja, medtem ko v gledališču hitrejše kretne igralca razumemo kot deformacijo igralčeve osebe. Dramski in filmski čas se namreč razlikujeta noetično.

Preskok meja med umetnostmi je pogost pojav v zgodovini raznih umetnosti: tako je npr. pesniški simbolizem sam sebe večkrat označil za *glasbo* besede in surrealizem v slikarstvu, ki operira s poetičnimi tropi (s "prenesenim" pomenom), zahteva zase oznako *poezija*; vse to je tudi sicer le odmev prepričanja o koristi, ki jo je poezija v času t.im. deskriptivne poezije (18. st.) in v času parnasovcev (19. st.) pričakovala od slikarstva. Razvojni pomen takšnih preskokov meja je v tem, da se določena umetnost nauči na novo razumeti svoja lastna oblikovna sredstva in da doživi svoje gradivo z neobičajne strani; pri tem pa vendarle



ohrani svojo identiteto in se ne zlije s sorodno umetnostjo, temveč samo z istimi postopki doseže različne učinke oz. z različnimi postopki iste učinke. Če pa naj bo zblizanje z drugo umetnostjo vključeno v razvojno serijo umetnosti, ki teži k zblizanju, potem mora biti izpolnjen en pogoj: razvojna serija in tradicija morata že obstajati. Glavna predpostavka za to je zanesljivo obvladovanje gradiva (to seveda ne pomeni slepe podrejenosti gradivu). Film je bil v svoji zgodovini tesno povezan z marsikatero umetnostjo (z dramo, literaturo, slikarstvom, glasbo), vendar pa je bilo to v času, ko še ni popolnoma obvladoval svojega gradiva in je zato iskal bolj oporo kot pa zakonit razvoj. Prizadevanje po obvladovanju gradiva je povezano s težnjo po čisti filmogenosti. To je začetek zakonitega razvoja: nedvomno se od časa do časa znova pojavljajo poskusi zblizavanja z drugimi umetnostmi, vendar sedaj že kot razvojne faze. Iskanju čistega filma ustreza na teoretični ravni noetična raziskava z gradivom danih pogojev. Naloga filmske estetike potemtakem ni določiti norme, temveč z odkritjem latentnih predpostavk okrepiti intencijo razvoja. Naša študija je osnutek določenega poglavja filmske noetike, v katerem obravnavamo noetiko filmskega prostora.

## II

Zlasti v začetku so filmski prostor zamenjavali z gledališkim. Takšna zamenjava pa ne ustreza danostim niti tedaj, kadar filmska kamera, usmerjena v eno samo točko — kot to zahteva narava gledališkega prostora (O. Zich: Estetika dramatičnega umění) — samo fotografira dogajanje na gledališkem odru. Gledališki prostor je namreč tridimenzionalen in v njem se gibljejo tridimenzionalni ljudje. To ne velja za film, ki sicer ima možnost gibanja, vendar pa je to gibanje projicirano na dvodimenzionalno ploskev in se dogaja v iluzionističnem prostoru. Kot je bilo že večkrat ugotovljeno, je tudi odnos igralca do prostora v filmu popolnoma drugačen kot v gledališču. Gledališki igralec je živa in individualna oseba, ki se jasno loči od neživega okolja (odra in odrskih rekvizitov); nasprotno pa so sukcesivne (oz. samo parcialne) slike filmskih igralcev na filmskem platnu dane le kot sestavni deli projicirane celote, kar popolnoma ustreza položaju npr. v slikarstvu. Zato so ruski filmski teoretiki za filmskega igralca skovali izraz *naturščik*, tj. model: z njim je dobro izražen status filmskega igralca, ki je podoben statusu slikarskega modela. V filmski praksi seveda obstajajo različne stopnje: igralčeva individualnost je lahko v filmu poudarjena ali pa nasprotno zatrta, prim. razliko med Chaplinom in Rusi.)

Kakšen je torej odnos med filmskim in slikovnim prostorom? Očitno je, da slikovni prostor v filmu dejansko eksistira, in to z vsemi sredstvi

slikarskega iluzionizma (ne glede na temeljne razlike med perspektivo kot oblikovnim sredstvom v slikarstvu in perspektivo v fotografiji). Ta iluzionizem se dá izredno stopnjevati z določenimi sredstvi, ki so vsa dostopna tudi slikarstvu. Eno od njih je preobrat običajnega doživljanja globine iluzionističnega prostora: upodobitev gledalčevega pogleda ne vabi kot običajno v ozadje, temveč iz slike ven; to oblikovno sredstvo je na veliko uporabljalo baročno slikarstvo. Isto se v filmu dosega npr. s smerjo določene kretnje (v ospredju slike stoječa oseba nameri revolver v publiko) ali s smerjo določenega gibanja (vlak pelje pravokotno na slikovno ploskev in iz nje ven). Drugi način stopnjevanja prostorske iluzije je pogled odzgoraj navzdol: npr. pogled z visokega nadstropja na dvorišče globoko spodaj: v takšnih primerih je iluzija stopnjevana z aktualizacijo položaja vizualnih osi: medtem ko so te v resnici (za gledalca, ki gleda sliko) vodoravne, pa jih slika predpostavljata kot skoroda navpične. Oba načina sta skupna tako filmu kot tudi slikarstvu. Naslednji način je tale: kamera je pri snemanju postavljena na premikajoče se vozilo in objektivi je usmerjen naprej: pri tem gibanje poteka po kratki cesti ali drevedu s sklenjenimi vrstami predmetov na obeh straneh. V sliki pa potem ne vidimo vozila, temveč le cesto, ki se steka v slikovno ozadje, vendar v obratni smeri beži iz slike ven. Glede na gibanje bi se lahko zdelo, da gre tu za specifično filmska sredstva, vendar pa je to le *modifikacija* prvega navedenega primera (preobrat običajnega doživljanja prostorske globine), ki je v svojih drugih variantah prav tako dostopen tudi slikarstvu.

Osnova filmskega prostora je torej iluzionistični slikovni prostor. Poleg tega, oz. bolje rečeno, vrh tega pa film razpolaga še z eno, drugim umetnostnim nedostopno obliko prostora: to je prostor, ki je dan s tehniko filmskega posnetka (kadra). Pri spremembi posnetka, najsi bo postopna ali pa nenadna, se namreč vedno spremeni smer objektiva ali pa tudi mesto celotne kamere v prostoru. Ta prostorski premik se v zavesti gledalca kaže kot poseben občutek, ki je bil že mnogokrat opisan kot iluzionistični premik gledalca samega. René Clair to izraža npr. takole: "Gledalec, ki gleda na oddaljeno tovarno avtomobilov, je nenadoma vržen pod velikanska kolesa enega od avtomobilov, gleda na brzinomer, vzame volan v svoje roke. Postane igralec in vidi, kako njegov pogled požira mimo bežeča drevesa v ovinkih." Takšen prikaz prostora "od znotraj navzven" je specifičen filmski postopek: šele odkritje filmskega posnetka je filmu omogočilo, da je postal več kot samo oživljena fotografija. Tehnika filmskega posnetka pa je sedaj vplivala nazaj na tehniko snemanja samo. Po eni strani je bila ta pri prikazovanju objekta z vseh strani usmerjena na mikavne možnosti ptičje in žabe perspektive, po drugi strani in to še posebej, pa je

bila s posnetkom ustvarjena tehnika velikega plana. Slikovni učinek velikega plana temelji na neobičajnem približanju do predmeta (Epstein piše o tem tole: "Obrnil sem glavo in na desni videl kvadratni koren določene kretnje, na levi pa je bila ta kretnja že osemkrat povečana."). Prostorski učinek velikega plana temelji na vtisu partikularitete slike: ta se nam kaže kot izrez iz tridimenzionalnega prostora, ki ga občutimo pred sliko in ob njenih straneh. Predstavljajmo si npr. roko v velikem planu: kje je oseba, ki ji ta roka pripada? V prostoru zunaj slike. Ali pa vzemimo za primer revolver, ki leži na mizi: revolver zbujata pričakovanje, da se bo čez nekaj časa prikazala roka, ki bo segla po njem; ta roka pa pride iz prostora zunaj slike, v katerega lokaliziramo njeno domnevno eksistenco. In naposled še en primer: dva moža se borita in se valjata po tleh; v bližini leži nož; prizor nam je prikazan tako, da v velikem planu izmenoma vidimo enkrat moža, ki se borita, drugikat pa nož. Vsakokrat, kadar se prikaže nož, postane napeto: kdaj bo naposled segla v sliko roka in ga pograbila? In potem ko se roka v velikem planu naposled le prikaže, postane še bolj napeto: kateri od obeh je pograbil nož? Samo tam, kjer se intenzivno zavedamo prostora zunaj slike, lahko govorimo o dinamičnem velikem planu; drugače bi bil to statičen izrez vidnega polja. Vendar pa je treba opozoriti na dejstvo, da pri velikem planu zavest o "slikovnosti" vendarle ne izgine: zato dimenzij velikega plana ni mogoče prenesti na prostor zunaj slike in roka v velikem planu nam ne pomeni roke velikana.

Filmski prostor je v posnetkih dan sukcesivno z zaporedjem slik in občutimo ga pri menjavi slik. Zvočni film pa je pripeljal do možnosti hkratne danosti filmskega prostora. Predstavljajmo si v današnjem filmu že popolnoma običajno situacijo: vidimo sliko in slišimo zvok, katerega vir pa nikakor ne moremo lokalizirati v sliki, temveč kjerkoli zunaj nje; vidimo npr. obraz neke osebe in slišimo glas, ki ni glas osebe na sliki; vidimo noge ljudi, ki plešejo, in hkrati slišimo njihove glasove; ali pa slika kaže iz vozeče kočije posneto cesto — kočija sama ostaja nevidna, hkrati pa slišimo peket konj, ki jo vlečejo itd. S tem nastane zavest o prostoru "med" sliko in zvokom.

Sedaj je treba zastaviti vprašanje o bistvu tega specifičnega filmskega prostora in o njegovem odnosu do slikovnega prostora. Navedli smo že tri stopnje za njegovo realizacijo: menjavo posnetkov, veliki plan in lokalizacijo zvoka zunaj slike. Najprej bomo obravnavali filmski posnetek, ki je neizogibna predpostavka za eksistenco filmskega prostora. Predstavljajmo si katerikoli prizor, ki se dogaja v določenem prostoru (npr. v kakem lokalju). Ta prostor nam ne sme biti prikazan s splošnim planom (totalom), temveč samo z namigi, z nizom posameznih posnetkov. Tudi v tem primeru ga bomo občutili kot

enoto: z drugimi besedami, občutili bomo posamezne (iluzionistične) slikovne prostore, ki so na ploskvi filmskega platna prikazani kot slike posameznih izrezov enotnega tridimenzionalnega prostora. Kaj pa nam posreduje to enotnost prostora? Da bi odgovorili na to vprašanje, se spomnimo na stavek kot pomensko enoto jezika. Stavek je sestavljen iz besed, katerih nobena ne obsega njegovega popolnega pomena. Stavek razumemo šele tedaj, ko ga poslušamo do konca. Kljub temu pa že v trenutku, ko slišimo prvo besedo, ocenjujemo njen pomen glede na potencialni smisel stavka, katerega sestavni del bo ta beseda postala. Smisel, pomen celotnega stavka potemtakem ne tiči v nobeni od njegovih besed, temveč potencialno eksistira v zavesti tistega, ki govori, oz. tistega, ki posluša, pri sleherni besedi, od prve do zadnje. Zato lahko zasledujemo postopni razvoj pomena od začetka do konca stavka. Vse to lahko rečemo tudi o filmskem prostoru: ta ni v celoti dan z nobeno svojih slik, sleherni sliko pa spremlja zavest o enotnosti celotnega prostora in predstava tega prostora postaja vedno bolj določna z napredovanjem niza slik. Zato lahko domnevamo, da je specifični filmski prostor, ki ni ne realni ne iluzionistični prostor, prostor—pomen. S sukcesivnimi slikami prikazani iluzionistični prostorski izrezi so njegovi delni znaki, katerih vsota "označuje" celoten prostor. Pomenski značaj filmskega prostora se dá dokazati tudi s konkretnim primerom. Tinjanov v svoji študiji o poetiki filma navaja naslednja dva filmska posnetka: 1. travnik, po katerem se podi čreda svinj; 2. isti travnik, poteptan, na katerem ni več črede in po katerem gre človek. Tinjanov vidi tu primer filmske primerjave med človekom in svinjami. Če pa si oba prizora predstavljamo v enem samem posnetku (s čimer je specifični učinek filmskega prostora uničen), potem vidimo, da se zavest o pomenski povezavi obeh prizorov umakne zavesti o izključno časovnem zaporedju obeh prizorov. Filmski prostor — kot pomenski dejavnik — funkcionira samo pri eni menjavi posnetka. Dobro znan je tudi pomenski potencial velikega plana, enega tistih postopkov, ki ustvarjajo filmski prostor. J. Epstein piše o njem tole: "Druga prednost filma je njegov animizem. Negiben predmet, npr. revolver, je v gledališču samo rekvizit. Film pa ima možnost povečave. Isti browning, ki ga roka počasi vleče iz napol odprtega predala, ... nenadno oživi in postane simbol tisočerih možnosti ...". Ta polisemija velikega plana je možna prav s tem, da je prostor, v katerega je revolver usmerjen in v katerega izstreli kroglo, v trenutku projekcije velikega plana še vedno sluteni prostor—pomen, ki resnično skriva v sebi "tisočere možnosti".

Glede na svoj pomenski značaj je filmski prostor mnogo bližje prostoru v literaturi kot pa gledališkemu prostoru. Tudi v literaturi je prostor

pomen: kako bi sicer lahko bil izražen z besedami? Marsikater literarni stavek je mogoče brez sprememb v njegovi sintaksi prilagoditi za filmski prostor. Vzemimo kot primer naslednji stavek: "Počasi se približata drug drugemu, nato se nenadoma spoprime, divje zavihita noža in si z izdrtim orožjem planeta nasproti." Ta stavek, ki bi tudi po svoji sedanjšnji obliki lahko bil zapisan kot izraz napetega trenutka v dogajanju nekega romana, v resnici izvira iz Dellucove snemalne knjige za **La fete espagnole** (Španski praznik) in je takole preveden v filmske posnetke:

*posnetek 174: Počasi se približata drug drugemu, nato se nenadoma spoprime, se spusti, divje zavihita*

*posnetek 175: noža*

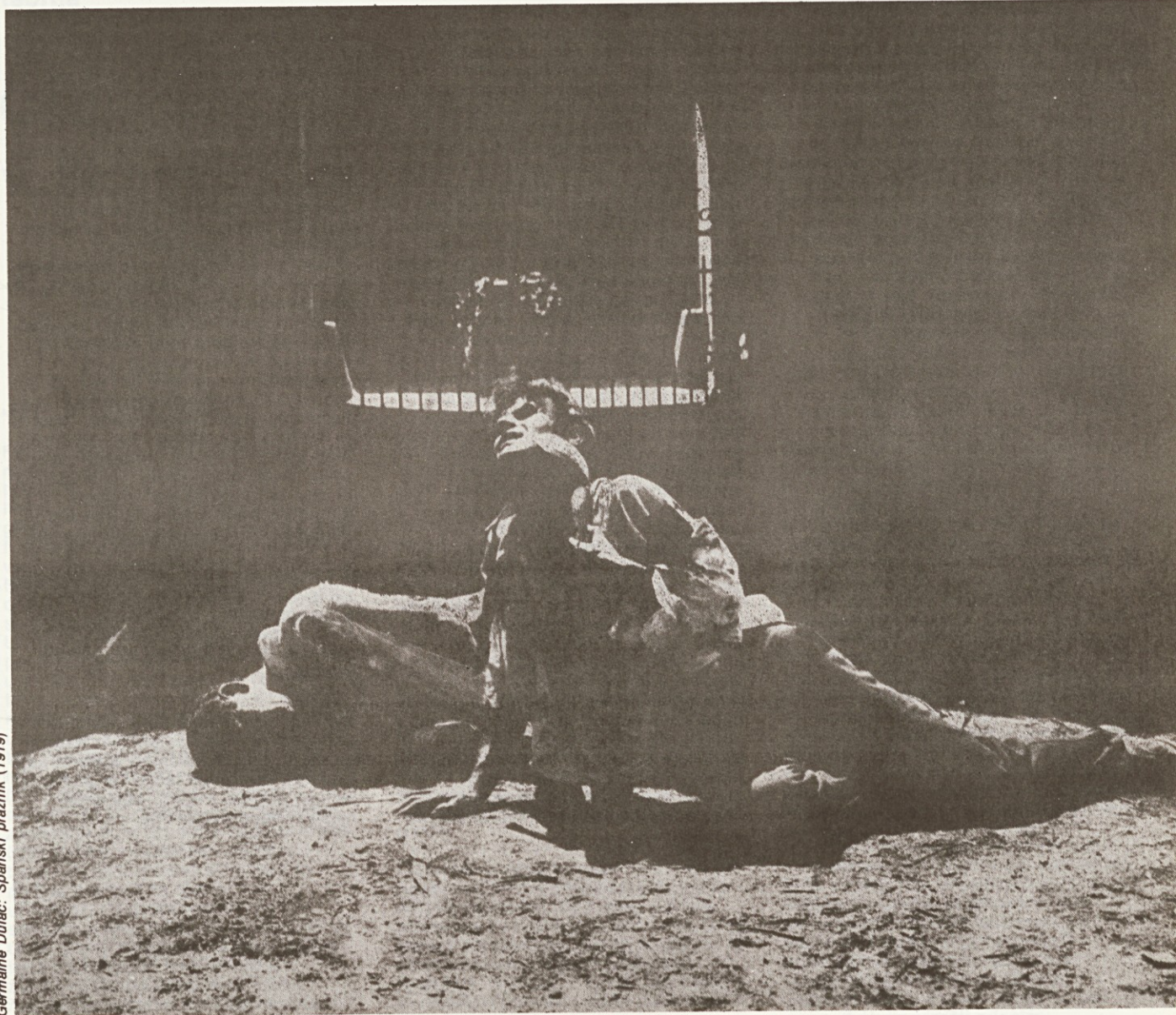
*posnetek 176: in si z izdrtim orožjem planeta nasproti.*

Treba je opozoriti tudi na dejstvo, da literatura že dolgo časa razpolaga z možnostmi prostorskega podajanja, ki se ujemajo z možnostmi filma: to so v prvi vrsti veliki plani in pa splošni plani (totali), konstruirani za lahnimi prehodi od posnetka do posnetka. Kot dokaz navajam nekaj tradicionalnih stilnih klišejev: "pogled se mi je ustavljal na ..." in "svoj pogled je zadržal na ..." sta velika plana; "X se je razgledal po sobi: desno od vrat je stala policca s knjigami, zraven nje omara ..." je splošni plan (total); "Tu sta stala dva moža in se pogovarjala, tam je bila cela skupina, ki ..., in nekeje drugje je spet hitela majhna skupina kdo ve kam ..." so nenadne menjave posnetkov. Za analizo filmske in literarne obravnave prostora je poučna podobnost med filmom in ilustracijo. Določene smeri v ilustraciji, ki dajejo prednost obrobni knjižni ilustraciji, zelo pogosto uporabljajo veliki plan: tako npr. češki ilustrator Oliva. Kadar je v češkem besedilu rečeno, da je gospod Brouček prižgal vžgalico za vžgalico, se pokaže na tiskani strani obrobna ilustracija: napol odprta škatlica, iz katere je padlo nekaj vžgalic. To je veliki plan, ki pa zaradi odsotnosti standardiziranega okvira ni identičen z velikim planom v filmu; pravi filmski veliki plan zasede enako površino platna kot npr. cel prizor. Zato bi o ekvivalenci ilustracije in filma (s pridržkom glede gibanja) lahko govorili šele tedaj, ko bi vse ilustracije dane knjige, tako veliki plani kot splošni plani (totali), bile v istem odnosu do knjižne strani. Oliva pa se nasprotno izogiba kakršnemkoli merilu za izmero svojih ilustracij in pusti, da se te brez okvira širijo po straneh. V tem pogledu je njegova tehnika seveda odsev literarnega prostora, ki je do tolikšne mere pomen, da nima nobene meje: znak literarnega prostora je namreč beseda, znak filmskega prostora pa je filmski posnetek; filmski prostor ima torej svojo mejo vsaj v svojih znakih (vendar pa, kot smo videli v primeru velikega plana, posebni filmski prostor—pomen nima meje). Potemtakem je večja mera čiste pomenskosti tista, ki ob znakovni

podobnosti loči literarni prostor od filmskega. S tem je povezano tudi dejstvo, da se v nasprotju s filmom, v katerem je prostor vedno nujno dan, v literaturi dá prostor abstrahirati: dodati je treba še to, da ima literarni prostor vso zgoščujočo moč besede. Mehaničen prenos literarnega opisa v film potemtakem ni mogoč. To nazorno opisuje G. Bofa: "Pisatelj piše, da je kočija odpeljala v diru. Režiser pa nam pokaže kočijo: to je prava kočija, ki jo upravlja kočijaž z belim klobukom na glavi in ki jo konj nekaj metrov filma v diru vleče naprej. Možnost, da si predstavljamo kočijo, nam je odvzeta, gledalčeva lenoba je nagrajena."

Doslej smo govorili, kot da bi bil celoten prostor, ki je postopoma dan v povezavi posnetkov, v slehernem filmu en sam in nespremenljiv, vendar pa je treba računati tudi s tem, da se prostor v teku enega in istega filma lahko spreminja in da se spreminja celo zelo pogosto. Glede na pomenski značaj tega prostora takšna sprememba vedno označuje prehod od ene pomenske zveze k drugi. Sprememba prizorišča je nekaj popolnoma drugega kot prehod od enega do drugega filmskega posnetka v istem prostoru. Prehod med filmskimi posnetki tudi tedaj, kadar so med njimi velike razdalje, ne pomeni prekinitve povezanega časovnega zaporedja, medtem ko je sprememba prizorišča (sprememba celotnega prostora) prav ta prekinitve. Zato je treba spremembe prizorišča uporabljati z veliko previdnostjo. Te spremembe se lahko zgodijo na različne načine: s preskokom, s počasnim prenikom ali pa s premostitvijo. V prvem primeru (preskok) zadnjemu posnetku prejšnjega prizorišča neposredno sledi prvi posnetek naslednjega prizorišča: to je težek prekršek prostorske kontinuitete in skrajna meja takšnega prekrška je popolna dezorientacija. Zato je povsem logično, da je ta tip prehoda obremenjen s pomenom (semantiziran) in da potemtakem lahko označuje zgoščen povzetek dogajanja. V drugem primeru (premik) se med obe prizorišči vrineta počasna zatemnitev in nato spet odtemnitev ali pa se zadnji posnetek prvega prizorišča prelije v prvi posnetek drugega prizorišča; vsak od teh postopkov ima svoje specifične pomene: zatemnitev lahko npr. pomeni časovni izpad enega za drugim si sledečih prizorov, vrineta počasna zatemnitev in nato spet odtemnitev ali pa se zadnji posnetek prvega prizorišča prelije v prvi posnetek drugega prizorišča; vsak od teh postopkov ima svoje specifične pomene: zatemnitev lahko npr. pomeni časovni izpad enega za drugim si sledečih prizorov, preliv pa sanje, vizijo ali spomin; oba imata seveda tudi mnogo drugih pomenov. V tretjem primeru (premostitev) pa je prehod omogočen s filmsko metaforo (na prvem prizorišču prikazano gibanje se z drugim pomenom ponovi na drugem prizorišču: vidimo npr. mlade fante, ki svojega ljubljenega voditelja mečejo v zrak — sledi

Germaine Dulac: Španski praznik (1919)



sprememba prizorišča — in nato popolnoma analogno gibanje, ki pa tokrat pomeni izmetavanje izkopane zemlje) ali pa z anakolutom ("z odmikom od pravila": kretnja prometnika, ki pomeni "prosto pot" — nato sprememba prizorišča — vidimo, kako se železna vrata prodajalne odpirajo tako rekoč na prometnikov znak). Pripomniti je treba tudi, da je zvočni film povečal možnosti prehoda: po eni strani je s premostitvijo omogočil nove variante prehoda (zvoč s prvega prizorišča se z drugim pomenom ponovi na drugem prizorišču), po drugi strani pa je uvedel možnost povezave z govorom (v prvem prizoru se govori, da gre nekdo v gledališče, v naslednjem pa brez optičnega prehoda vidimo gledališko dvorano). Sleherni od omenjenih postopkov ima svoje posebne kvalitete, ki se jih dá v vsakem posameznem primeru izkoristiti v skladu s strukturo danega filma. Na splošno lahko rečemo samo to, da kolikor bolj film odkriva svojo lastno substanco, toliko bolj se kot glavna načina prehoda uveljavljata počasni premik in premostitev.

Položaj se je še posebej spremenil z uveljavitvijo zvočnega filma: dokler je film uporabljal še mediaslove, je bil med njimi vedno mogoč prehod s preskokom, ki zato ni bil neobičajen niti tam, kjer ni bilo mednaslovov; odkar so mednaslovi izginili, pa občutek prostorske kontinuitete postaja vedno močnejši. Potemtakem celo prehoda od enega prizorišča k drugemu ne moremo ločiti od splošnega značaja filmskega prostora: sukcesivni razvoj se v njem kaže kot težnja po kontinuiteti.

Sukcesivnost filmskega prostora, pa naj gre za menjavo posnetka ali pa za spremembo prizorišča, seveda ni avtomatično neprekinjen tek, temveč prav napetost, ki jo povzročijo takšne spremembe, ustvarja dinamiko razvoja prostora. Na takšnih mestih je namreč vedno potreben določen trud gledalca, da bi razumel prostorsko-pomenski odnos med sosednjimi slikami. Stopnja te napetosti je različna od primera do primera, vendar pa je mogoče, zlasti če pogosteje uporabljamo prehode od enega

prizorišča do drugega, ki so bolj dinamični in bolj opazni kot prehodi med posnetki, stopnjevati to napetost do tolikšne intenzivnosti, da sama postane tako rekoč nosilec dinamike celotnega filma. Kot primer filma, ki je zgrajen samo na tej specifični filmski napetosti, lahko navedemo film Dzige Vertova **Čelovek s kinoaparatom** (Mož s kamero), v katerem je tema skoraj popolnoma potisnjena vstran in izražena z enim samim mednaslovom: en dan na cestah nekega mesta.

To je vsekakor izjemen primer, kajti običajno ima film temo, in to akcijsko temo. Če se vprašamo po bistvu te teme, potem ugotovimo, da gre tu — prav tako kot pri filmskem prostoru — za nesporen pomen: čeprav so "modeli" filma konkretni ljudje in objektivne, realne stvari (Igralci in scenerija), pa je vendar akcija sama predpisana od nekoga (od avtorja snemalne knjige) in je pri snemanju in montaži (ki ju opravi režiser) konstruirana tako, da jo gledalci doživijo in razumejo na določen način. Te

okolščine naredijo iz akcije pomen. Podobnost med filmsko akcijo in filmskim prostorom-pomenom pa gre še dlje: tudi filmska akcija je (prav tako kot literarna akcija) sukcesivno uresničen pomen; z drugimi besedami, akcija ni dana samo s kvaliteto motivov, temveč tudi z njihovim zaporedjem;; če se zaporedje motivov spremeni, se s tem spremeni tudi akcija. Kot dokaz navajam novico iz nekega časopisa: "Zgodilo se je pred nekaj leti na Švedskem. Cenzura je prepovedala predvajanje ruskega filma **Bronenosec Potjomkin** (Oklepnicca Potjomkin). Kot je znano, se film začne s prizorom, ki kaže slabo ravnanje z mornarji; nezadovoljneži bi morali biti nato ustreljeni, toda na ladji izbruhne upor. Tudi v mestu se začno spopadi. Odesa leta 1905! Prikažejo se carske vojne ladje, vendar pa pustijo, da uporniki odplujejo. Vse to se je zdelo cenzuri preveč revolucionarno in zato je distributer moral film ponovno predložiti v oceno: pač pa je bil film "na novo zmontiran" in nekateri prizori so bili prestavljeni. Posledica je bila, da se tako prirejeni film začne z osrednjim delom, z uporom (torej po prizoru prekinjene eksekucije). — Odesa leta 1905! Prikažejo se carske vojne ladje, ki zaključijo originalni film, nato pa takoj sledi prvi del filma: upor je bil že prikazan, toda sedaj mornarji stojijo v vrstah, uklenjeni so v verige in postavljeni pred topove. Konec filma!"

Če pa je akcija pomen in vrh tega sukcesivno uresničen pomen, potem v filmu z eno akcijsko smerjo obstajata

dve sukcesivni pomenski seriji, ki istočasno, a nikakor ne vzporedno, tečeta skozi ves film: prostor in akcija. Njun medsebojni odnos doživljamo ne glede na to, ali ga režiser upošteva ali ne. Če pa režiser ta odnos obravnava kot vrednoto, se njegova umetnostna raba v slehernem konkretnem primeru ravna po strukturi vsakokratnega filma. Na splošno lahko rečemo samo tole: izmed teh dveh pomenskih serij občutimo akcijo kot glavni dejavnik, medtem ko se sukcesivno uresničen prostor pojavlja kot diferencirajoči dejavnik. Vzrok za to je ta, da je prostor konec koncev vnaprej določen z akcijo: vendar pa s tem ni rečeno, da te hierarhije ni mogoče obrniti na glavo, tako da postane akcija podrejena prostoru, temveč le to, da je takšen preobrat razumljen kot zavestna deformacija. Popolna realizacija takšnega preobrata je v filmu vsekakor možna, saj ne nasprotuje tistemu, kar je za film specifično, temveč nasprotno to razvije do skrajnosti: primer za to je že omenjeni film Dzige Vertova **Čelovek s kinoaparatom**. Nasprotna skrajnost je ta, da je sukcesivni prostor podrejen akciji: popolna realizacija te možnosti pa bi pomenila uničenje specifično filmskega prostora s tem, da se kamera pri snemanju ne bi premikala. Ostal bi le slikovni prostor, nekakšna senca realnega prostora, v katerem se je dogajala akcija pri snemanju; zato je primere takšnega radikalnega postopka srečati na začetku razvoja filmske umetnosti. Med obema navedenima skrajnostima obstaja bogata skala možnosti. Teoretično se

ne dá formulirati splošnih pravil za vsakokratno izbiro, ki jo določajo tako značaj začete akcije kot tudi režiserjeva intencija. Da ne bi zašli v dogmatizem, lahko rečemo samo to: kolikor slabše je motivirana določena akcija (tj. kolikor bolj operira izključno s časovno in vzročno zvezo), toliko bolj lahko pride do izraza dinamika prostora; to pa seveda ne pomeni, da ne bi mogli poskusiti povezati močno motivacijo in močno dinamizacijo. Kot smo videli, dinamizacija prostora v filmu nikakor ni preprost pojem: filmski posnetki in spremembe prizorišča imajo v strukturi filma različne funkcije. Zato lahko razlikujemo med akcijami, ki prenesejo veliko razdaljo med posameznimi posnetki (pri njih je motivacija prenesena pretežno v notranjost nastopajočih oseb, tako da je neobičajne prehode med posnetki mogoče občutiti kot premike vidnega polja posameznih oseb), in akcijami, ki brez težav prenesejo pogoste spremembe prizorišča (takšne akcije temeljijo na zunanjih dejanjih oseb).

S tem seveda ne postavljamo nobenih zahtev, temveč samo konstatiramo pot najmanjšega odpora; v konkretnem primeru je seveda mogoče izbrati tudi pot največjega odpora.

Vse, kar smo v tej študiji povedali o noetičnih predpostavkah filmskega prostora, ima le omejeno veljavo, kajti tehnična revolucija lahko to umetnost že jutri postavi v nove, doslej še nepredvidene okoliščine.

teorija

# Čas v filmu

## Jan Mukařovský

Film je mnogostranska umetnost: v njem so elementi, ki ga povezujejo z literaturo (tako z epiko kot tudi z liriko), z dramo, s slikarstvom in z glasbo. Z vsako od teh umetnosti ima film skupna nekatera izrazna sredstva, vsaka je po svoje vplivala nanj. Najtesnejše vezi obstajajo z epiko in dramo: to dokazuje množica filmov, ki so bili posneti po romanih in dramah. Lahko rečemo še več: noetične postavke, ki jih narekuje gradivo, uvrščajo film med epiko in dramo, tako da ga z vsako od njiju družijo nekatere temeljne značilnosti: vse tri umetnosti so si namreč sorodne v tem, da so tematske umetnosti, da njihove stvaritve vsebujejo zgodbo (anekdoti), sestavljeno iz vrste dejstev, ki so razvrščena v časovnem zaporedju in ki jih družijo vzročna zveza (pojmovana v najširšem pomenu besede). To je pomembno tako za prakso kot tudi za teorijo teh umetnosti. V praksi omenjena sorodnost brez težav omogoča prenos teme iz ene v drugo umetnost; poleg tega sleherna od treh umetnosti zlahka vpliva na drugi dve: tako je npr. film v začetku svojega razvoja bil pod vplivom epike in drame, sedaj pa se zdi, da je ravno nasprotno (prim. npr. vpliv tehnike posnetka in panoramskega prikaza na upodobitve prostora v moderni epski prozi). Za teorijo je sorodnost med filmom, epiko in dramo pomembna zato, ker omogoča primerjavo med njimi; na vse tri umetnosti se dá ustrezno aplicirati splošno metodološko pravilo o znanstveno zanimivi primerjavi gradiv, ki so jim mnoge značilnosti skupne, kajti po eni strani skrite razlike na ozadju številnih skladnosti postanejo toliko bolj očitne, po drugi strani pa je mogoče izvajati splošne sklepe brez strahu pred prenaženimi posplošitvami. V tej kratki študiji bomo skušali primerjati filmski čas z epskim in dramskim časom, da bi tako po eni strani bolj pojasnili film s primerjavo z umetnostmi, ki so bile teoretično bolj preučene, in po drugi strani prišli, kolikor je to mogoče, do oznake časa v tematskih umetnostih nasploh, ki bi bila natančnejša od dosedanje.

Omenili smo že, da je glavna skupna značilnost filma, epike in drame anek-

dotični značaj njihovih tem. Zgodbo se dá najpreprosteje definirati kot vrsto dejstev v časovnem zaporedju; gre torej za nekaj, kar je tesno povezano s časom. Čas je potemtakem pomembna sestavina strukture vseh treh umetnosti, vendar pa ima vsaka od njih različne časovne možnosti in zahteve. Tako je npr. možnost prikazovanja sočasnih dejanj oziroma prestavljanja elementov, ki so člani določene vrste (prikazovanja nečesa, kar se je zgodilo prej, po tistem, kar se je zgodilo pozneje), v drami zelo omejena, medtem ko je v epiki uporaba sočasnosti in časovnih premikov nekaj običajnega. Kot bomo videli pozneje, so možnosti filma s tega stališča nekje na pol pota med možnostmi epike in možnostmi drame.

Če hočemo razumeti razlike v časovni konstrukciji treh umetnosti, moramo najprej ugotoviti, da v vsaki od njih obstajata dve časovni plasti: ena, ki je dana z zaporedjem dejanj, druga, ki je dana z realnim časom recipienta (gledalca, bralca). V drami oba časa potekata vzporedno: na odprtem prizorišču je čas, ki mineva, isti na odru in v dvorani (če ne upoštevamo drobnih neskladnosti, ki pa ne motijo subjektivnega vtisa enakosti, npr. skrajšanje trajanja tistih dejanj, katerih potek ni pomemben za dogajanje na odru, kot je npr. pisanje pisma; prav tako je možno, da se realni čas v dvorani simbolično podaljša na odru, če se ohrani vzporednost časovnih proporcev). Čas subjekta-recipienta in čas akcije na odru potemtakem v dramii potekata vzporedno, zato se akcija dogaja v *sedanjosti* gledalca in to tudi tedaj, kadar je tema drame časovno postavljena v preteklost (zgodovinska drama). Odtod lastnost dramskega časa, ki jo Zich(7) imenuje prehodnost (tranzitornost) in ki temelji na tem, da je za gledalca sedanjii samo tisti del akcije, ki ga ima v danem trenutku pred očmi, medtem ko je tisto, kar je videl prej, že postalo del preteklosti: sedanjost se torej nenehno premika v smeri prihodnosti.

Primerjajmo sedaj dramo in epiko! Tudi tu je zgodba dana kot časovna

serija, vendar pa je odnos tega časa z realnim časom recipienta (bralca) popolnoma različen oziroma, da se natančneje izrazimo, ga sploh ni: medtem ko je v dramii čas tako zelo povezan z realnim časom gledalca, da je trajanje drame določeno z normalno sposobnostjo gledalca slediti poteku drame, pa v epiki trajanje branja nima nobenega pomena, tj. ni važno, če preberemo roman na dušek ali pa s prekinitvami, če ga preberemo v enem tednu ali v dveh urah. Čas akcije je popolnoma ločen od realnega časa, v katerem živi bralec. Časovna lokalizacija subjekta (bralca) je v epiki občutena kot nedoločna sedanjost brez časovnega poteka, ki je različna od odmikajoče se preteklosti, v kateri se dogaja akcija. Ločitev časa akcije od realnega časa bralca daje epiki teoretično neomejeno možnost strnitve akcije. Akcijo, ki traja več let in ki bi v gledališki predstavi kljub velikim časovnim preskokom med posameznimi dejanji zahtevala cel večer, je v epiki mogoče povzeti z enim samim stavkom: prim. npr. stavek iz *Záživé hlubiny* (Žareče globine) bratov Čapek: "Neki bogati gospod se je poročil z lepim dekletom, ki pa je kmalu umrlo in mu zapustilo deklico z imenom Helena."

Če pa oba tipa časovne konstrukcije, ki se kažeja v epiki in v dramii, primerjamo s filmom, vidimo, da gre pri tem za drugačno uporabo časa. Na prvi pogled se zdi, da je film, kar zadeva čas, tako zelo blizu dramii, da je časovna konstrukcija v obeh umetnostih ista, podrobnejša analiza pa vendarle pokaže, da ima filmski čas vrsto značilnosti, ki film oddaljujejo od drame in ga približujejo epiki. Predvsem je film prav tako kot epika sposoben strniti akcijo. Navajam nekaj primerov: dolgo potovanje z vlakom, ki pa samo po sebi ni pomembno za zgodbo; epik bi ga povzel v enem samem stavku, filmski režiser pa nam pokaže železniško postajo pred odhodom vlaka, vlak, ki hiti skozi pokrajino, osebo, ki sedi v kupeju, morda tudi še prihod vlaka in tako v nekaj minutah sinekdohično "prikaže" nekajurno ali nekajdnevno akcijo. Še bolj nazoren primer nam kaže film

**Mertvyj dom** (Zapiski iz mrtvega doma), za katerega je napisal scenarij Šklovski in v katerem je dolga pot kaznjencev iz Peterburga v Sibirijo prikazana na isti sinekdohični način: vidimo noge kaznjencev in njihovih stražnikov, ki stopajo po poledenelem snegu, in slišimo njihovo pesem; pesem se nadaljuje, posnetki pa se menjajo; vidimo zimsko pokrajino, nato znova kolono kaznjencev, noge v velikem planu itd.; naenkrat se zavemo, da pokrajina ni več zimska, temveč spomladanska; na isti način se zableščita pred nami poletna in jesenska pokrajina; pesem doni še naprej in ko umolkne, vidimo, da so kaznjenci prišli na cilj; pot, ki je trajala dolge mesece, je tako strnjena v nekaj minut.

Ločenost časa akcije in realnega gledalčevega časa je v takšnih primerih docela očitna: podobno kot lahko epik dolgo potovanje strne v nekaj stavkih, ga tudi režiser lahko povzame le v nekaj posnetkih. Druga lastnost, ki je skupna filmu in epu, je možnost prehoda iz ene časovne ravni v drugo, tj. da se po eni strani lahko zapored prikaže sočasne akcije, po drugi strani pa se vrne v preteklost. Vendar pa tu analogija filma in epa ni tako neomejena kot v prejšnjem primeru. R. Jakobson je v svoji študiji pokazal, da so sočasne akcije možne le v filmu z mednaslovi, tj. v filmu, v katerega pravzaprav posega epičnost (prikaz akcije z besedami), kajti mednaslov "medtem pa", ki je vstavljen med eno in drugo akcijo, je epično sredstvo. Tudi možnost vrnitve v preteklost je v filmu bolj omejena kot v epiki, vendar pa ni nemogoča kot v drami.

Kot primer navajam odlomek iz Dellucovega scenarija za **La silence** (Molk):

52. *Namrščeni Pierrov obraz; Pierre se spominja.*

53. *Pierra vidimo od daleč, sredi sobe. Izgublja se v spominih. Počasi, vendar pa za nas zelo hitro si slike sledijo ena za drugo.*

54. *Aimée v večerni obleki, sredi slike, pade naprej.*

55. *Dim.*

56. *Revolver.*

57. *Aimée leži na preprogi.*

58. *Pierre stoji pred njo.*

*Odvrže revolver.*

59. *Pierre se skloni in dvigne Aimée.*

60. *Pride služinčad. Pierre instinktivno stopi nazaj.*

61. *Pierrov obraz po zločinu.*

62. *Pierrov obraz, ko se spominja tega prizora.*

63. *Prikaže se Pierre iz tistega časa, v svoji delovni sobi. Piše. Aimée se usede na rob naslonjača in ga nežno poljubi. Vstopi obiskovalec. To je Jean, eleganten mlad možki. Aimée jezna odide. Jean ji pozorno sledi z očmi. Pierre to opazi in postane nemiren.*

64. *Kosilo.*

*Susanne poleg Pierra. Govori mu in ga draži, kolikor ji dopuščajo okoliščine. Jean poleg Aimée, pretirano ji dvori. Zadrega Aimée, ki je psiljena, da ostane vlnudna. Pierre jo nemirno opazuje.*

65. *Istega večera v kotu salona.*

*Susanne izziva Pierra (ki ne misli več na svojo ljubosumnost). Vendar pa je Pierre previden ali pa zvest. Spretno se ji izmika.*

66. *Drugi kot sobe.*

*Jean šepeta o ljubezni Aimée, ki ne ve, kako naj bi se ga znebila.*

67. *Pierre ju opazuje in se spet razburi. Susanne se mu znova približa z nasmehom, vendar jo suho zavrne.*

68. *Susannin obraz. Razžaljena je in hudo prizadeta v svojem ponosu.*

69. *Pierre v fumoirju. Zgodaj zjutraj odpre svojo pošto.*

70. *Anonimno pismo: "Če nočete biti namenoma slepi, branite svojo čast. Nadzorujte svojo ženo!"*

71. *Pierre je živčen in resen. Odide. Skrije se v ulici za vrati.*

72. *Jean, zelo eleganten, napravljen za obisk, na cesti. Stopi v Pierrovo hišo. Pierre ga sledi.*

73. *Jean v salonu. Vstopi Aimée.*

*Graja ga, prosi ga, naj jo vendar pusti pri miru itd. On pa se smeji, noče nič slišati o tem, pravi, da je zaljubljen itd.*

74. *Pierre za vrati.*

75. *Jean je vedno bolj vsiljiv, Aimée se brani. Jean jo objame na silo.*

*Strel. Aimée pade na tla. Jean zbeži.*

*Aimée leži na preprogi.*

77. *Pierre stoji pred njo, v roki ima revolver.*

Tu gre za nedvoumno vrnitev v preteklost: najprej vidimo zločin in šele potem tisto, kar je do njega privedlo, vendar pa je vrnitev v preteklost prikazana v ohlapnem časovnem zaporedju, saj je motivirana s svobodno asociacijo spominjajoče se osebe. Takšen premik elementov znotraj določene serije bi bil v drami nujno razumljen kot čudež (mrtva žena oživi) ali pa kot surrealistično razbitje enotnosti teme, nikakor pa ne kot vrnitev v preteklost: dramski čas je namreč dosledno enosmeren, saj je čas akcije tesno povezan s časom recipienta (gledalca). Tudi v zvočnem filmu si le s težavo zamislimo podoben prehod s časovno bližje ravni na časovno bolj oddaljeno, pa čeprav bi bil motiviran s spominom, kajti zvok (v konkretnem primeru strel in dialog nastopajočih oseb), ki bi bil dodan optičnemu vtisu, bi onemogočil razlikovanje časovnih ravni: ni mogoče, da bi se oseba, ki jo vidimo v enem prizoru mrtvo, v naslednjem gibal, kaj šele, da bi govorila. S prehodom od nemega filma z mednaslovi prek nemega filma brez mednaslovov do zvočnega filma se potemtakem možnosti časovnih premikov zmanjšujejo. Kljub temu pa tudi v zvočnem filmu takšni premiki niso popolnoma izključeni: vrnitev v preteklost, ki je motivirana s spominom, je mogoče nakazati npr. tako, da je prizor, na katerega se oseba spominja, prikazan samo akustično (ponovitev pogovora, ki ga je gledalec nekoč že slišal), medtem ko je na platnu videti sliko osebe, ki se spominja.

Kako je mogoče pojasniti posebnosti časovne konstrukcije v filmu, ki smo jih pravkar ugotovili? Opazujemo najprej odnos med časom recipienta

(gledalca) in časom na filmsko platno projicirane slike; očitno je, da je realni čas recipienta v filmu aktualiziran podobno kot v drami: čas akcije na filmskem platnu poteka vzporedno z gledalčevim časom. Ta podobnost filma z dramo pojasnjuje, zakaj je bil film v svojih začetkih in nato znova takoj po uvedbi zvoka tako blizu drami. Sedaj pa se je treba vprašati, ali je tisto, kar vidimo na filmskem platnu, resnična akcija; ali je mogoče identificirati čas filmske slike s časom akcije. Primeri, ki smo jih navedli, že vsebujejo odgovor na vprašanje: če lahko film brez prekinitev in brez kakršnihkoli očitnih preskokov v nekaj minutah pokaže večmesečno pot od Peterburga do Sibirije, potem je očitno, da se akcija (ki je v resnici seveda nikakor ni bilo treba snemati v koherentnem redu) dogaja v času, ki je različen od časa slike. Tudi njena časovna lokalizacija je različna: zavedamo se, da akcija spada že v preteklost, medtem ko tisto, kar vidimo na filmskem platnu, interpretiramo kot optično (ali optično-akustično) poročilo o tej akciji. Samo to poročilo o akciji se dogaja v naši sedanosti. Filmski čas ima potemtakem bolj kompleksno strukturo od epskega ali dramskega časa: pri epskem času obstaja en sam čas (čas akcije), pri dramskem času obstajata dva (čas akcije in čas gledalca, ki sta nujno vzporedna), pri pri filmskem pa trije: akcija, ki se dogaja v preteklosti, čas "slike", ki poteka v sedanosti, in naposed časa recipienta (gledalca), ki poteka vzporedno s prejšnjim. Ta kompleksna konstrukcija daje filmu številne možnosti časovne diferenciacije.

Občutek realnega gledalčevega časa daje filmu življenjskost, ki je podobna življenjskosti dramske akcije (občutek sedanosti), vendar pa čas "slike", vrinjen med akcijo in gledalca, preprečuje avtomatično zlitje časa akcije z realnim časom gledalca. Tako je mogoča svobodna igra s časom akcije podobno kot v ekipi. Nekaj primerov smo že navedli, dodajmo jim samo še enega, ki se tiče zaustavitve časa akcije v filmu. V ekipi je pogost pojav, da poleg dinamično povezanih (tj. v časovnem zaporedju razvrščenih) motivov obstajajo tudi skupine statično povezanih motivov: epika ima namreč poleg časovno razvijajoče se pripovedi tudi možnost časovno negibnega opisa. J. Tinjanov v svoji študiji o poetiki filma dokazuje, da tudi v filmu obstajajo opisi, ki so iztrgani iz časovnega zaporedja akcije. Tinjanov pripisuje opisno moč velikemu planu; navaja prizor, v katerem morajo biti prikazani kozaki, ki se odpravljajo na vojni pohod: zato se z velikim planom opiše njihovo orožje ipd. V tistem trenutku se čas ustavi. Tinjanov to spoznanje posplošuje kot lastnost velikega plana in meni, da je le-ta iztrgan iz časovnega zaporedja, vendar pa bi bilo zlahka mogoče navesti primere velikih planov, ki so trdno vključeni v časovno serijo. Ta zmotna posplošitev pa ne pomeni, da odkritje Tinjanova v omenjenem primeru ni pomembno:



Louis Delluc: V tíšini (1920)

gre dejansko za zaustavitev poteka časa, za filmski opis, ki je mogoč edinole tako, da čas "slike" posreduje med gledalčevim časom in časom akcije. Čas akcije se lahko ustavi zato, ker celo v trenutku njegove negibnosti čas "slike" poteka vzporedno z realnim časom gledalca (ki je v nasprotju z epiko tu aktualiziran). Na meji med časom "slike", ki ustreza gledalčevemu času, in časom akcije, ki je svoboden, nastajajo nove možnosti filmske igre s časom: upočasnjeni film, pospešeni film, film s časovno "inverzijo". V upočasnjenem ali pospešenem filmu se deformira odnos med hitrostjo časa akcije in hitrostjo časa "slike": določenemu času "slike" ustreza čas akcije, ki je mnogo daljši oz. mnogo krajši od tistega, na katerega smo navajeni. V filmu s časovno "inverzijo" poteka časovno zaporedje regresivno, medtem ko je potek časa "slike", ki je povezan z realnim časom gledalca, seveda občuten kot progresiven.

Za konec se vrnimo k problemu časa v tematskih umetnostih nasploh in poskušajmo na podlagi ugotovitev, do katerih smo prišli z analizo filma, formulirati problem bolj natančno, kot smo to lahko storili na začetku študije. Pri analizi filma so ugotovili tri časovne serije: prva je dana s potekom akcije, druga z gibanjem slik (pravzaprav bi morali reči z gibanjem filmskega traku v projektorju), tretja pa temelji na aktualizaciji realnega časa gledalca. Sledi teh treh časovnih plasti je resda mogoče najti tudi v epiki in v drami. V drami, kot smo že pokazali, nedvomno obstajata dve

zunani časovni ravni, čas akcije in čas subjekta-gledalca; v epiki sicer resda obstaja en sam potek časa, tj. čas akcije, vendar pa je gledalčev čas, kot smo omenili, dan vsaj kot negibna sedanost. V obeh primerih torej očitno obstajata dve časovni plasti; tisto, kar navidez manjka, je tretja plast, ki v filmu posreduje med obema zunanijima dvema: to je čas, ki smo ga glede na gradivo filma imenovali čas "slike". Na čem pa pravzaprav temelji ta čas? Ta čas je časovna ekstenzija umetnostnega dela samega kot znaka, medtem ko je prva dva časa treba vrednotiti glede na dejstva, ki obstajajo zunaj umetnostnega dela: čas akcije se nanaša na potek "realnega" dogodka, ki je vsebina (zgodba) umetnostnega dela, čas subjekta-recipienta pa je, kot smo že večkrat opozorili, samo projekcija realnega časa gledalca (bralca) v časovno strukturo umetnostnega dela. Če pa čas "slike", ki bi ga lahko morda splošneje imenovali "znakovni" (semiotični) čas, ustreza časovni ekstenziji umetnostnega dela, potem so njegove postavke očitno prisotne tudi v epiki in v drami, katerih stvaritve se prav tako dogajajo v času. Če analiziramo epiko in dramo, dejansko ugotovimo, da trajanje umetnostnega dela samega tudi tu na določen način odseva v njegovi časovni strukturi, v t. im. ritmu, s čimer označujemo v epski prozi kadenco pripovedi v posameznih delih, v drami pa celotno kadenco gledališkega dela (ki jo določa režiser). V obeh primerih se nam zdi "ritem" mnogo bolj kvaliteta kot pa časovno izmerljiva kvantiteta; v filmu, kjer časovna ekstenzija temelji na

pravilnem mehničnem gibanju projektorja, pa se kvantitativni element uveljavlja tudi v semiotičnem času in ta čas očitno učinkuje kot del časovne strukture. Če torej sprejmemo kot nujno noetično postavko o treh časovnih plasteh v vseh tematičnih umetnostih, potem lahko rečemo, da je film umetnost, v kateri se vse tri plasti uveljavljajo enakovredno, medtem ko v epiki prevladuje čas akcije, v drami pa čas subjekta—gledalca (čas akcije pa je z njim pasivno povezan). Če bi se vprašali, in to ne le iz želje po simetriji, ali obstaja umetnost, v kateri prevladuje semiotični čas, bi se morali obrniti k lirični poeziji, kjer bi ugotovili popolno uničenje časa subjekta-recipienta (sedanost brez znakov časovnega poteka) in časa akcije (motivi tu niso povezani v časovnem zaporedju). Pomen semiotičnega časa v liriki dokazuje vloga, ki jo ima v njej ritem, pojav, ki je povezan s semiotičnim časom: ta prek ritma postane izmerljiva velikost.

prevedel Aleš Rojc

film na univerzi

# Kanada



S snemanja študentskega filma na univerzi Concordia



Studentje z univerze Laval na vajah iz tehniške snemanja pod vodstvom pedagoga André Gardiesea



Poučevanje filma v Kanadi je v zadnjih nekaj letih postalo oblika dejavnosti mnogih institucij, kulturnih centrov in raznih združenj, ki prirejajo splošne ali specializirane tečaje iz posameznih filmskih strok, zgodovine in teorije sedme umetnosti. Vse bolj pomembna je tudi filmska vzgoja na srednjih šolah, čeprav še marsikdaj površna in v nepravem sorazmerju s številom šolskih ur, namenjenih drugim umetnostnim področjem. Zato je odgovornost univerz toliko večja pri izobraževanju in poglobljanju znanja tistih, ki so se do filma opredelili z vso resnostjo in odgovornostjo. Večina programov filmskih študij je zaenkrat koncentrirana v vzhodnem delu države, v Québecu, oziroma natančneje, v Montréalu. Zanimanje za ožje filmsko področje kakor tudi za proučevanje fenomena komunikacij vse bolj narašča, obenem pa se pojavljajo številna vprašanja o vlogi in pomenu tovrstnih raziskav, o njihovem odnosu do obstoječe filmske industrije, do socialne in ekonomske prakse. Ne nazadnje se je potrebno vprašati tudi o statusu diplomantov teh šol, o vrednosti njihovega znanja in možnostih za vključitev v aktivno delo. Kanadski cineasti, kritiki in publicisti se teh problemov dobro zavedajo, zato jim v tisku, na televiziji in v javnih razpravah posvečajo vso pozornost, opozarjajo na kritične točke in skušajo odpraviti pomanjkljivosti, ki so resda očitne, toda nikakor ne neodpravljive ...

#### Université de Montréal

Naslov programa: "Filmske študije"

Prvostopenjski ("nižji") študij je bil na to univerzo vpeljan septembra 1974, na drugi ("višji") stopnji pa je moč študirati od septembra 1977.

Poučujejo trije redni člani fakultetnega profesorskega zbora ter kakih 10 zunanjih sodelavcev, ki so večinoma filmski profesionalci. Pouk temelji tako na praktični kot na teoretski osnovi, zastavljen je kot "svobodna konfrontacija ideologij in slogov".

Filmski študij kot avtonomna disciplina naj bi študenta naravnal k ustvarjalnemu procesu in "ohranil njegov tesen in trajen stik s filmom, ki nastaja in ki se živi", ne da bi pri tem hotel iz njega narediti zgolj obrtniško usposobljenega profesionalca.

V septembru 1979 bo uradno odprt tudi postdiplomski študij za absolvente II. stopnje oziroma nosilce ustreznih diplomskih ekvivalenc, ki bo trajal 2 leti.

Tehnična opremljenost: 2 kameri Bell and Howell 16mm, 1 kamera Beaulieu 16mm, 1 kamera CP 16 s sinhronim snemanjem zvoka, magnetofon Nagra, montažna miza Steenbeck z dodatnimi pripomočki.

Stroški študija: okrog 500 dolarjev na leto.

#### Université du Québec à Montréal

Naslov programa: "Uvajanje v filmsko scenaristiko"

Študij te smeri je mogoč od januarja 1978, poučuje ga 3 do 6 profesorjev, traja pa leto in pol. Z namenom, da bi izobrazil potencial dobro pripravljenih scenaristov, skuša program omogočiti študentu "solidno teoretično in praktično znanje, s katerim bo lahko razumel in se posluževal problematike funkcioniranja filmskega pisanja". Izrecno namenjen bodočim scenaristom.

Tehnična opremljenost: 4 kamere super-8mm, montažna miza in projektor.  
Stroški študija: okrog 500 dolarjev na leto.

#### Université du Québec — Montréal II

Program na tej univerzi je osredotočen na proučevanje fenomena komunikacije v različnih medijih. Študiju filma kot predmetu ožje specializacije je posvečena velika pozornost.

Oddelek obstaja od leta 1969 pod nazivom "Kulturne informacije". Za filmski odsek sta zadolžena 2 predavatelja.

Teoretični in praktični pouk je namenjen izobraževanju strokovnjakov za komunikacije (tisk, radio, televizija, film). Študij traja 3 leta, specializacija oziroma vpeljevanje v profesionalno okolje je predvideno v zadnjem letniku.

Tehnična opremljenost: 2 kameri Beaulieu 16mm, 1 kamera Arriflex 16mm, magnetofon Nagra, montažna miza Moviola in montažna miza Téléciné.

Stroški študija: okrog 4 500 dolarjev letno.

#### Université Concordia — Campus Sir George Williams

Naslov programa: "Filmska produkcija in/ali študije"

Prvostopenjski študij obstaja od leta 1971, drugostopenjski pa je bil vpeljan v šolskem letu 1975—76. Poučujejo 4 redni člani fakultetnega profesorskega zbora ter okrog 15 predavateljev, izbranih med poklicnimi filmskimi delavci. Študij traja 3 leta, njegov namen pa je izoblikovati popolnega cineasta s hkratno teoretično in praktično usposobljenostjo. Film je obravnavan kot predvsem umetniški medij, njegovo proučevanje pa izhaja iz estetskih izhodišč. Razen predavanj iz zgodovine filma so vsa predavanja v angleščini.

Tehnična opremljenost: Super 8mm kamere Canon in Kodak Ektasound, oprema za montažo in snemanje

zvoka ter projektorji. 16mm kamere Bolex in Beaulieu, 1 kamera Eclair ACL, magnetofoni Nagra, montažne mize Steenbeck in Moviola, animacijska miza Oxberry. S 16mm opremo delajo študentje 2. in 3. letnika.

Stroški študija: okrog 500 dolarjev na leto.

#### Université Concordia — Campus Loyola

Naslov programa: "Komunikacijske študije"

Na različnih stopnjah tečajev s področja filma poučuje 5 ali 6 profesorjev. Študentje se seznanjajo z vsem, kar zadeva medije in fenomen komunikacije na vseh ravneh. Uvajajo se v najvažnejše medije na teoretičen in praktičen način, nato pa si med njimi izberejo predmet ožje specializacije. Študij traja 3 leta, predavanja so v angleščini, izpite in pismene naloge pa se lahko opravi oziroma predloži tudi v francoščini.

Tehnična opremljenost: Super-8mm kamere (tudi za sinhrono snemanje zvoka), oprema za montažo in snemanje zvoka. 16mm kamere Bolex, Arriflex in Eclair, magnetofoni Uher in Nagra, montažna miza Moviola.

Stroški študija: okrog 500 dolarjev na leto.

#### Université Laval

Naslov programa: "Filmske študije"

Na oddelku, ki je bil ustanovljen leta 1974, predavajo 2 ali 3 redni profesorji ter 4 ali 5 zunanjih sodelavcev. Program študentu omogoča, da "se seznanj s filmom kot komunikacijskim, civilizacijskim in kulturnim fenomenom". Zaenkrat je študij mogoč le na I. stopnji.

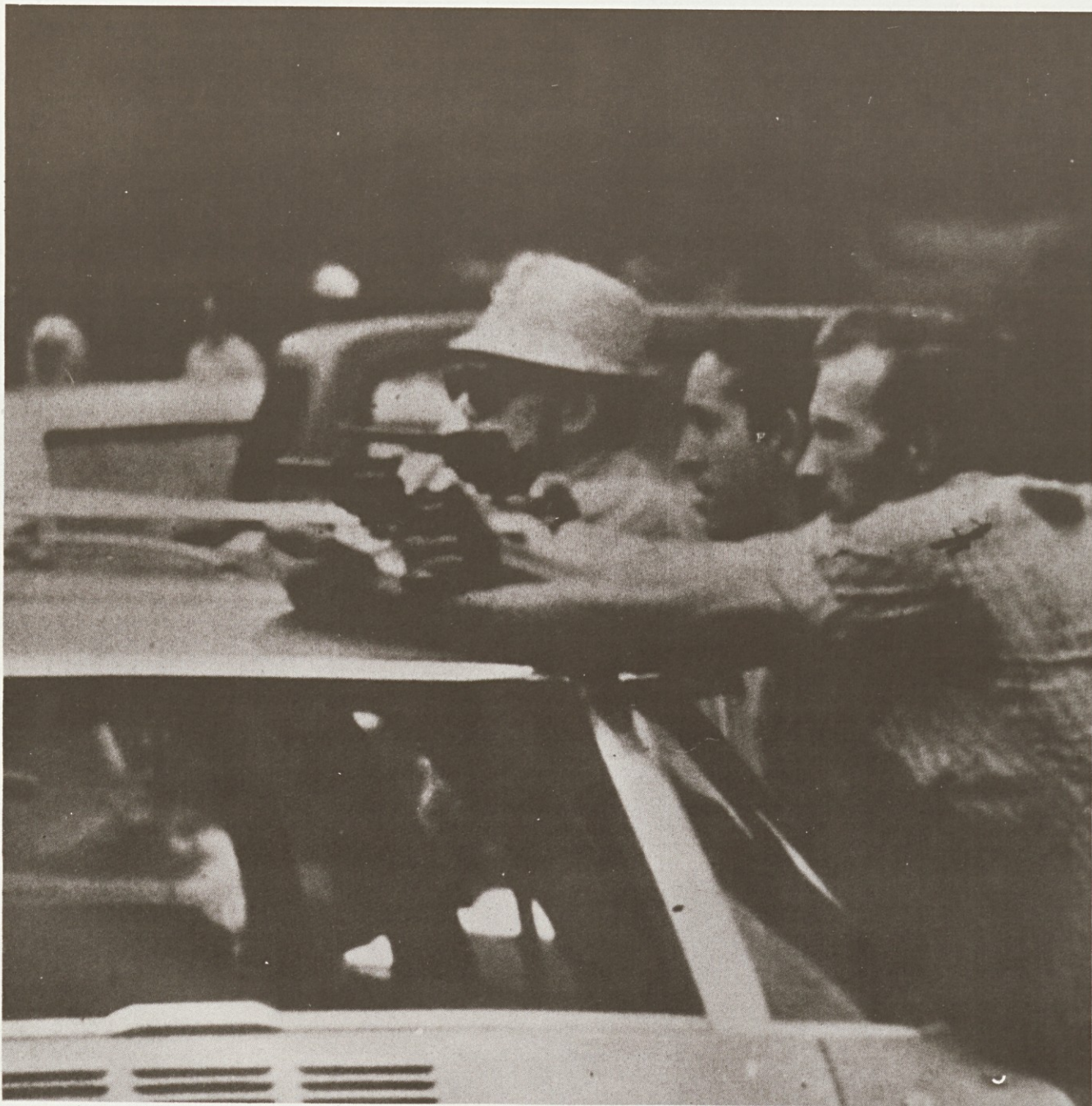
Tehnična opremljenost: kamera Arriflex, magnetofon Nagra, montažna miza Steenbeck ter drugi pripomočki.

Stroški študija: okrog 500 dolarjev letno.

filmi na TV

**Harlanski revir**  
(Harlan County, USA)

režija: **Barbara Kopple**  
asistent: **Anne Lewis**  
montaža: **Nancy Baker**  
glavni snemalec: **Hart Perry**  
pomočnik snemalca: **Kevin Keating**  
zvok: **Barbara Kopple**  
produkcija: **Cabin Creek Films 1976**



Stara formula za dokumentarec pravi: "pustiti dogodku, da govori." Ta govor dogodka se doseže z zbiranjem in soočanjem pričevanj, dejstev in arhivov, rezultat pa naj bi bil "objektiven" zgodovinski dosje. Seveda gre za slepilo, kajti to, kar v dokumentarnem filmu govori, ni nikoli "dogodek", marveč subjekt, ki o njem nekaj ve. "Tako film sam kot tudi realnost, ki jo obravnava, izhajata iz manipulacije posnetega materiala" (Jean-Louis Comolli, *Le détournement par le direct*, Cahiers du cinéma, 211).

Manipulacija — tako v smislu spretnega ravnanja kot spretnega sleparjenja — implicira subjekt in predpostavlja njegov zorni kot, kljub vsem maskam, ki ji jih nadeva, da bi se skrila za objektivistično iluzijo. Skrivanje filmskega avtorja za "govor dogodka" je sleparjenje s tem dogodkom — sleparjenje, ki hoče "objektivno" reči samo to, da se je dogodek že zgodil, da je mrtev arhiv.

Barbara Kopple — v tem je izjemna moč njenega filma — ni le pokazala svojega zornega kota, marveč je z njim prevzela nase alternativo samega "dogodka", ki je od udeležencev zahteval jasno opredelitev stališča do njega, trdno pozicijo, ki je lahko bila samo opozicija proti oblasti ali pristop k njej ("na kateri strani ste?") je pela rudarska pesem: na naši ali na strani stavkokazov in oblastnikov?). Samo dogajanje — trinajstmesečna stavka rudarjev v Harlanskem revirju 1972. in 1973. leta — je onemogočalo vsak objektivističen zgodovinski, dokumentaren ali fikcijski prikaz: v njem ni bila prikazana ena sama in edina objektivnost, marveč množica objektivnosti — objektivnosti nivojev in inštanc oblasti ter posameznikov (rudarjev in njihovih žena), ki so se objektivirali v odporu proti njej. Oblast je imela svojo projekcijo objektivnosti (primer zdravniškega dokazovanja "zdravih" rudarskih pljuč), sindikati svojo (kot posredniki rudarskih interesov so bili z oblastjo v drugačnem sporu kot uporni rudarji) in končno stavkajoči rudarji svojo — krvavo, vojskuločo. Kamera Barbare Kopple je iskala njihovo objektivnost, kot so jo doživljali, o njej govorili in peli, se zanj bojevali. Od tod ta siloviti filmski vtis doživljenega in doživljajočega, kajti filmarji so bili povsem na strani stavkajočih in skupaj z njimi v smrtni nevarnosti. Tu ni možna gledalčeva identifikacija s pogledom kamere, ker je le-ta docela znotraj zgodbe (zgodovine), ki jo kaže, poistovetena s smrtnim izzivom, z uporom proti oboroženemu razrednemu nasprotniku. Kamera tudi ni bila prikrita, kot je v primeru tradicionalističnega fikcijskega filma: ni je pokazala režiserka, marveč so nanjo kazali drugi (vodja stavkokazov: "naženi jih od kamiona, Bill!", ali: "pokaži mi svojo novinarsko izkaznico!"), tisti s strani oblasti, ki so torej s tem obenem potrdili uporniško mesto, s katerega jih gleda.

Filmska slika pri Barbari Kopple izstopa z učinkom, ki ga je Barthes v "Tretjem smislu" (*Cahiers du cinéma*, 222) imenoval — "filmičnost": ta Barthesov tretji smisel, zaslužen za filmično in imenovan "topi smisel" (sens obtus), je določen element slike (poteza ali izraz obraza, barva kože, drža telesa, smer in način pogleda itd.), ki presega, se dopolnjuje in moti berljivost njenega denotativnega, konotativnega ali simboličnega smisla; to je označevalec brez označenca, ker ničesar ne reprezentira (nobene strasti, čustva ali ideološke karakterizacije); je nekakšen poudarek, vendar eliptičen, ker ne gre v smeri smisla (zgodbe, naracije), marveč ga premešča in izigrava. V "Harlanskem revirju" je ta "topi smisel" opazen v kadriranju rudarskih obrazov, teles, gibov in premikov, ki jih ni skušalo prikrojiti (ponazoriti, uprizoriti) mitologizirajoči, sakrosanktni figuraciji laboristične ideologije oziroma herojsko (in zato seveda nesrečno) revolucionarnega proletarca, marveč je bodisi v gubah starkinega obraza, ki pred množico poje uporniško pesem, bodisi v izsušenem telesu rudarske vdove, v njenem suhem, raskavem glasu, pa spet v umivalnici, med golimi rudarskimi telesi, ali v intonaciji rudarjeve izjave, ki ugotavlja, da se ni v bistvu nič spremenilo — v teh in takih detajlih je kadriranje pustilo zaznati določen presežek v telesnosti prikazanih oseb, presežek, zaradi katerega jih ni bilo mogoče zreducirati na "liike" ali "figurante" trpljenja, bede, upora; prav zavoljo tega jih je filmska slika ohranila v vsaj njihovi individualnosti.



Barbara Kopple med snemanjem "Harlanskega revirja"



## pogovor z Barbaro Kopple

**V vašem filmu igra "country" glasba veliko vlogo, in vendar se zdi, da je v bistvu popolnoma drugačna kot v filmu Nashville.**

Da, glasba igra pomembno vlogo ne samo v mojem filmu, ampak tudi v življenju rudarjev samih. Med seboj so namreč precej oddaljeni, in tako je glasba sredstvo, ki jim s svojimi besedili daje občutek skupne pripadnosti, občutek, da imajo pravzaprav vsi iste probleme. Za razliko od Nashville pa je ta glasba pristna, saj jo pišejo prizadeti sami. To je njihova glasba: uporniška ... ljudje vedo, za kaj se bojujejo.

**V vašem filmu ste pokazali razmere v sedemdesetih letih. Vemo pa, da je bil v Harlanu upor rudarjev zaradi nemogočih delovnih pogojev že v tridesetih letih. Takrat je Sarah Ogan Cuning v svoji pesmi napovedovala kapitalizmu konec v črnem peklu. V vašem filmu ni te atmosfere.**

Seveda ne. Mi smo hoteli pokazati nekaj drugega. V tistih časih so bile v Harlanu prave bitke, vodja Združenja rudarskih delavcev pa se je na koncu umaknil in mnogi rudarji so bili zaprti tudi po dvajset let. Takrat se je tudi pojavila Nacionalna zveza rudarjev, postali so močni in znali so vztrajati, čeprav so jih hudo mučili.

V tistem času so se zanje zavzeli tudi napredni pisatelji ter izvedli anketo, na podlagi katere je nastal slavni Govor harlanskih rudarjev. Podobno anketo o rudarskem življenju so hoteli sindikati napraviti tudi tokrat in s tem sprožiti ponovni upor.

**Verjetno ste svoj film pokazali prebivalcem, ki so na neki način njegovi "junaki".**

Seveda smo jim ga pokazali. Zgodilo pa se je nekaj zelo zanimivega. Ko je bilo stavke konec, je organizacija Ku Klux Klana izvajala nad prebivalstvom strahovit teror. Prisotni so bili tudi v času projekcije, tako da smo se počutili kot v času stavke. Atmosfera je bila popolnoma ista, dogodki na platnu so se skladali z napetim vzdušjem med projekcijo.

Seveda je tudi rudarska družba poslala med stavko svoje ljudi, ki so ubijali in grozili. Tudi ko so film videli, so nameravali tožiti ekipo, a ostalo je le pri groznjah.

**Kot vemo, se struktura zaposlenih po stavki ni spremenila, pripadniki nazadnjaštva in naprednih misli delajo skupaj, kot so nekoč.**

Da, to je nasploh značilno za te kraje. Pripadnost strujam je nekaj drugega. V kar je verjel oče, verjame tudi sin. Vsi nosijo orožje in stanje je nasploh precej napeto in sovražno.

**S kakšno ekipo pa ste film posneli?**

V krajih smo živeli dve leti, film je nastajal tri leta. V glavnem smo bili na terenu snemalec, asistentka in jaz. Živeli smo med ljudmi, od tod tudi toliko intimnih scen in izpovedi, ki jih sicer stakajoči ne bi dali nobenemu snemalcu. Precej dolgo je trajalo, da so se ljudje odprli. Posebno žene so bile zelo nezaupljive, toda nazadnje so vsi postali z nami naravnost fantastični. Treba je vedeti, da je bila stavka za njih velikanski dogodek, predvsem za ženske, od katerih je marsikatera prvič v življenju zavzela do problemov svoje stališče ter pričela misliti s svojo glavo.

Situacija je pokazala, da je življenje v rokah ljudi samih in da izvira delavska moč resnično iz baze. Struktur se je dejansko bati, kajti posebno v Ameriki so strukture lahko hudo podkupljive.

**Poleg intimnih scen in ženskega prebujanja pa je film s svojim prikazovanjem terorja tudi grozljiv.**

Seveda, saj tako je tudi bilo. Niti na stranišče nismo mogli brez pištol in spremstva. Nikoli nisi vedel, če te bo kdo ustrelil, še posebej je bilo prepovedano hoditi ven ponoči.

Bilo pa je kljub vsemu prijetno občutiti sodelovanje s prebivalstvom, saj smo vedeli, da bi nas branili celo za ceno življenja.

**Kakšna publika pa si je film ogledala?**

Ko smo film snemali, smo bili trdno prepričani, da ne želimo dokumentarca na način intervjujev. Hoteli smo posneti predvsem film o ljudeh in doseči vzdušje tamkajšnjega stanja z nizanjem dogodkov in njihovim kontrapunktiranjem. Mislili smo, da takega filma verjetno ne bo videl nihče razen ekipe in prebivalcev. Ko pa se je film pojavil na festivalu v New Yorku, so se stvari popolnoma spremenile. Postal je predmet distribucije. Ljudje mu ploskajo, kar samo dokazuje, da so gledalci pripravljeni sprejeti tudi kritične filme in da so se naveličali "laži" standardne produkcije.

**Koliko filma pa ste posneli?**

Filma je bilo za kakšnih petdeset ur. Prva montaža se je končala pri desetih urah. Montiranje je bilo sploh eno najtežjih opravil. Če si osebno vse stvari doživel, je res težko reči, kaj bi uporabil in kaj ne. Sama sem sledila sindikalnim gibanjem od začetka in zato sem čutila, da moram posneti tudi film o stavki sami. Vendar priznam, da so mi pri končni montaži pomagali ljudje, ki se nikoli ne ukvarjajo s filmom; tako je bilo vse skupaj bolj objektivno.

Film smo montirali devet mesecev. Veliko veselje po vsem naporu je bil prav občutek skupnega dela. Kaj v filmu vidijo drugi, sem lahko opazovala iz njihovega zornega kota. Harlan County je sedaj film, ki pripoveduje o zastupljanju rudarjev, o njihovi zaščiti, o zgodovini sindikatov, o korupciji le-teh, govori o okolju, o rudniku, o nacionalizaciji rudnikov, o številnih problemih rudarskih revirjev v Harlan Countyju in o tamkajšnjem življenju.

pogovarjal se je **Jan Ached**  
prevod in priredba **Neva Mužič**  
*Positif*, štev. 198, oktober 1977

**Okoliščina**

(La Circonstanza)

režija in scenarij: Ermanno Olmi

kamera: Ermanno Olmi

scenograf: Ettore Lombardi

montaža: Ermanno Olmi

glasba: Šansoni In Haydnov Nokturno v F-molu

glavne vloge: Ada Savelli, Gaetano Porro, Raffaella Bianchi, Mario Sireci,

Barbara Pezzuto, Massimo Tabak

proizvodnja: Italija, 1974 (R.A.I. — Italoleggio)



Ermanno Olmi je predstavnik generacije filmskih ustvarjalcev, ki je v začetku šestdesetih let spremenila uveljavljanje estetske in idejne osnove tedanje filmske prakse. "Novovalovci" v Franciji in nosilci neodvisnega "underground" filma v Ameriki so se uprli tradiciji, njenim stilizmom in navidezni ideološki indiferentnosti. Preobrazbo v dotedanjem razvoju italijanske kinematografije pa označuje vračanje k temeljnim izhodiščem povojnega neorealizma. Mladi avtorji, Elio Petri, Vittorio de Seta, Francesco Rossi, Bernardo Bertolucci in Ermanno Olmi, so se v imenu neorealističnih programskih težej postavili v boj zoper izumetničeno konvencionalnost in konfekcijsko banalnost, za neposredno, večplastno in kritično prikazovanje problemov posameznika in družbe. Razumljivo je, da so te načelne postavke dobile časa in družbenim, ekonomskim in političnim razmeram odgovarjajočo vsebino.

Olmi v svojem predzadnjem filmu OKOLIŠČINA nadaljuje neorealistične tendence v novi obliki. Film je zgrajen iz posameznih zgodb, okoliščin, ki so med seboj povezane v mrežasto strukturo. Vodilni princip, ki omogoča takšno obliko, je dinamična montaža, tako v smislu povezovanja kadrov znotraj enega samega prostora kakor tudi oddaljenih in ločenih prostorov. Tak pristop k organiziranju gradiva je razviden že v samem začetku filma, vendar ne deluje moteče ali izzivalno, saj se ob nadaljnjem gledanju nanj "prilagodimo" oziroma ga "pozabimo". Dejstvo pa je, da v Olmijevem primeru takšna montažna sintaksa pogojuje, kakor bi dejal Umberto Barabaro, presejanje resničnosti, ki je značilno za vsako umetnost. Zunanji, objektivni prostor je razstavljen in vstavljen v niz, ki se odvija v specifični, "lokalni" filmski dimenziji časa. Kontinuiteta realnega trajanja in dogajanja je tako prekinjena in z montažnimi elipsami transformirana. Iz neprekinjene, neskončne osi fizičnega časa so odvzeti posamezni deli ter sestavljeni v novo celoto, ki pa ohranja smer objektivnega časa, matematičnega "časa ure", ki poteka od sedanosti (ta je obenem že preteklost) k bodočnosti. Ta dimenzija je ohranjena kljub montažni skokovitosti in fiktivnim odsotnostim realnega trajanja prav zavoljo prepletenosti različnih zgodb, okoliščin in njihovega razvoja. Čas filma in njegova naracija sta tako zgrajena iz ambivalentnega odnosa med manifestacijami stvarnega časa in filmskega videnja stvarnosti, v katerem čas zavzema bistveno mesto.

Na ta način OKOLIŠČINA odstopa od preverjenih principov dramske pripovedi in na prvi pogled deluje kot "cinema-verite". Vtis avtentičnosti stopnjuje Olmijeva dosledna uporaba neprofesionalnih igralcev, kar je očitna dediščina neorealizma. Tako se zdi, da je vse, kar se dogaja na platnu, naključno, stvarno, zgolj preslikan zunanji svet. Pozorno gledanje filma pa nam takoj razkrije, da se za navidezno mehanično kopijo skriva premišljena individualna odločitev.

Lucidna in neopazna avtorjeva moč je namreč z uporabo strukturalnih izraznih elementov pretvorila iz stvarnosti prevzete materiale v osmišljeno in kompaktno celoto. In to tako, da predmeti niso izgubili dvojnega pomena: na eni strani kot sestavni del neke stvarne sredine, na drugi pa kot del asociativne pomenke zveze. Stvari, dogodki, pripetljaji se pojavljajo na platnu kot taki, sami zase in oddvojeno, hkrati pa kot elementi pripovednega modela in kot označevalci sporočila. V tej dvojnosti obstaja Olmijev ustvarjalni potencial, ki združuje predstavljeno predmetnost z vso v njej zaobjeto kritično naravnanoostjo. V estetsko informacijo je tako nerazdvojeno vključena kritična opredelitev do obstoječega sistema. V namigih se kaže prikrita obsodba industrijske družbe, njenih vrednostnih sistemov in kapitalističnih proizvodnih odnosov. "Tih govor" Olmijevе filmske govornice, ki ga občasno vznemirjajo dramatične okoliščine, nas tako ob gledanju posledic nekega družbenega in ekonomskega reda prisili, da premislimo tudi njihove vzroke. Prisotna problematika industrijske družbe, kriza družine, načini in intenziviteta komuniciranja, pragmatizem ... pa presegajo vprašanja o obliki družbenega sistema ter imajo občo vrednost. Znakovna struktura, "nabita s konkretno gostoto stvari", in obča kritična dimenzija določata filmu OKOLIŠČINA status pomembne stvaritve.

Silvan Furlan

## Ermanno Olmi

### Filmografija:

1959: IL TEMPO SI E'FERMATO (Čas se je ustavil)  
 1961: IL POSTO (Služba)  
 1963: I FIDANZATI (Zaročenca)  
 1965: E VENNE UN UOMO (In pride mož)  
 1969: UN CERTO GIORNO (Nekega dne)  
 1969: I RECUPERANTI (Powratniki)  
 1971: DURANTE L'ESTATE (Poleti)  
 1974: LA CIRCONSTANZA (Okoliščina)  
 1977: L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI (Drevo za cokle)

## pogovor z Olmijem

### Kdaj ste se začeli zanimati za film?

**Olmi:** Že od otroštva sem svojo veliko, otroško ljubezen posvečal gledališču. Spominjam se, kako me je nekoč fapirala neka amaterska predstava; name ji napravila tako močan vtis, da sem si jo neprestano ponavljal pred očmi: neskončno mi je bilo všeč igrati se gledališče. Potem, takoj po vojni, sem, kot se spominjam, v nedeljo dopoldne hodil gledat projekcije, ki so jih organizirali mladi filmski kritiki v obrambo novega filma, neorealizma Rossellinija, De Sice in drugih, točneje, drugačnega načina delanja filmov. Filmi, ki sem jih videl od svojega otroštva dalje, so zelo spominjali na gledališče, bili so gledališko, literarno izpeljani filmi ... In takrat sem se začel "deliti" med ti dve ljubezni, dokler ni po obliki dejavnosti — obiskoval sem akademijo dramskih umetnosti, da bi postal igralec — očitno zmagal film.

Film me je vedno bolj privlačil. Ko sem bil zaposlen pri Edisonu, da bi se preživljal (bil sem brez očeta, kar je tipična povojna situacija), sem se najprej ukvarjal z gledališko skupino v podjetju, nato pa "zapeljeval" vodilne s kratkimi dokumentarci o kulturni dejavnosti v hiši; posodili so mi 16mm kamero, "dario" za dejavnost, ki sem jo gojil. Snemal sem sprehode, smučarska tekmovanja ... dokler nisem odkril dela. Začel sem se zavedati drame, ki jo človek doživlja v svojem vsakodnevnem odnosu do dela. Še posebej, ko sem odkril velika gradbišča, kjer so zidali jezove in kamor se je zlilo petnajst ali dvajset tisoč ljudi z vseh koncev Italije.

Seveda sem se takrat še popolnoma podrejal svojim delodajalcem. Moral sem delati določeno vrsto dokumentarcev. Toda postopoma sem si nabiral izkušnje, kot pravijo, in na določen način so naraščale tudi možnosti za razširitev mojih namenov.

Že v dokumentarcih, kot sta *Manon finestra due* (MANON Z OKNA ŠTEVILKA DVA) ali *La pattuglia di Passo San Giacomo* (PATROLA PRELAZA SV. JAKOBA), je človek prisoten kot resnični protagonist. Spomniti vas moram, da so bili takrat industrijski dokumentarci amputirani, opevali so obnovo in stroje: v resnici so izgubljali izpred oči protagonista in prejemnika tega dela.

Poskušal sem torej z določenim tipom filma. Logične posledice tega so MANON Z OKNA ŠTEVILKA DVA, in *Il tempo si è fermato* (ČAS SE JE USTAVIL), kjer je jez samo v ozadju; bil je samo priložnost, situacija, v kateri so bili izbrani človeški problemi osvetljeni z jasnejšo lučjo, dalo se jih je razbrati brez obremenitev, dvoumnosti in kakršnegakoli "kulturnega" besedičenja, ki je bilo takrat zelo razširjeno. Zdi se mi, da je naša kultura občutila vso težavnost obnove, "ekonomskega booma", in sedaj deloma plačujemo posledice te kulture v službi ekonomije, industrije ...

**ČAS SE JE USTAVIL** je bil precej odprt in optimističen film; naslednje leto ste napravili film *Il posto* (SLUŽBA), ki je resda humorističen, toda v njem se pojavlja huda moralna in eksistencialna kriza glavnih oseb: osebe so v svoji osebnosti izničene.

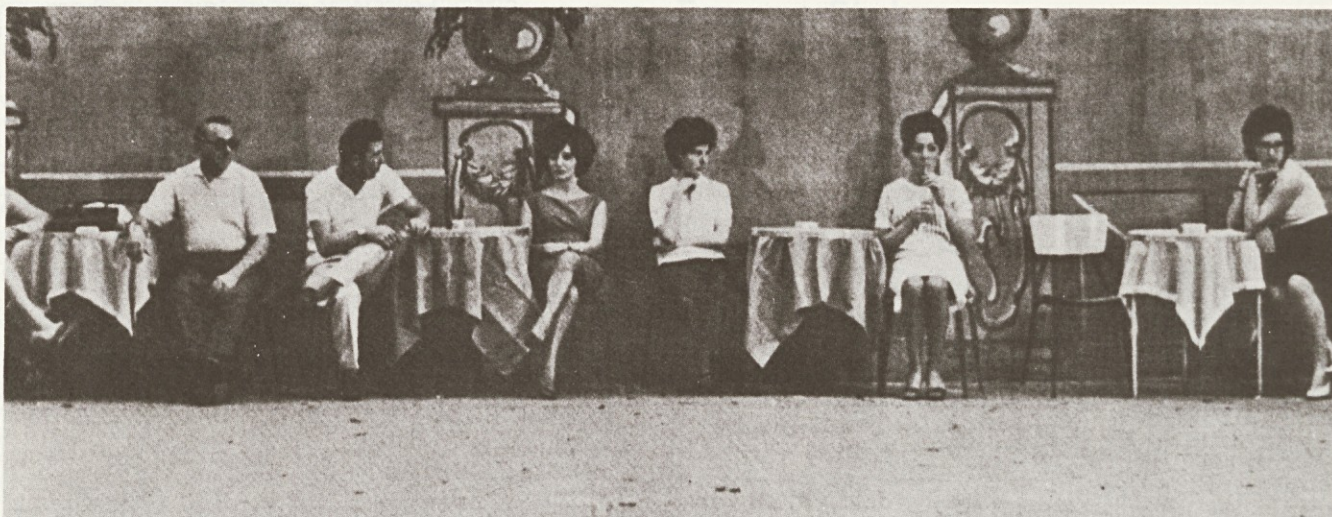
**Olmi:** Dejansko se SLUŽBA končuje z velikim vprašanjem, medtem ko na koncu filma ČAS SE JE USTAVIL nasprotnika postaneta prijatelja. Ista oseba, postavljena na nižji nivo, postane druga, bolj zlomljena, bolj razdrobljena; teža "potrošniške družbe", teža industrije je uničujoča. V prvem filmu jo predstavlja telefon, ki od časa do časa odda kako novico; toda obe osebi sta svobodni. V filmu SLUŽBA sta ujeti v mrežo.

Ermanno Olmi . . . mož (1965)



Med poletjem





ZAROČENCA

**Tu ste prešli k bolj profesionalnemu filmu, z igralci (čep rav ne s poklicnimi); in kakšen način je to spremenilo vaš način delanja filmov?**

**Olimi:** Povedal vam bom: ČAS SE JE USTAVIL, ki so ga takrat vsi imeli za dolg dokumentarec, je dejansko najbolj "filmski" film, kar sem jih, v retoričnem smislu, kdajkoli naredil. Snemal sem z direktnim zvokom, z vožnjami kamere, nikdar iz roke, napisal sem celo nekakšen scenarij. Z SLUŽBA sem se že začel osvobajati nekaterih stvari: napisal sem scenarij, toda nisem se ga dosledno držal; vzel sem kamero iz roke, napisal sem celo nekakšen scenarij. Nato sem prešel k zavračanju scenarijev, celo k zavračanju temeljne ideje, ki naj bi predpostavljala zgodbo, ogroditve pripovedi. K delu na filmu sem pristopil s serijo zapiskov, z obilico še neurejenih snovi, s prostostjo, da obrodijo svoj sad glede na razvoj, kakršnega bodo deležne med samim delom.

**Vedno ste delali na 35mm. Vas ni nikoli zamikal 16mm trak?**

**Olimi:** Vedno na 35, razen na začetku, ko sem snemal filme o praznovanjih v podjetju. Od svojega prvega dokumentarca dalje sem delal na 35mm. Celo za TV nisem nikdar uporabljal 16mm. Zato pač, ker svoje filme montiram direktno. 16mm trak je tako majcen, da ga ne morete držati v roki. 35mm pa je rojen s to obliko, s temi dimenzijami, ki so v razmerju z našimi rokami. Kot je bicikel povezan z našimi nogami, tako je tudi s trakom. 16mm trak ne zdrži med prsti, ne da se ga montirati. Montažno mizo uporabljam le za navijanje traku: za montiranje moram trak držati v roki, moram ga pognati skozi roke. Odnos je torej tudi taktilen.

**Filma SLUŽBA in ČAS SE JE USTAVIL imata precej avtobiografskih potez. Ali je tudi film I Fidanzati (ZAROČENCA) nastal na osnovi resničnega dogodka?**

**Olimi:** Da, toda obenem je bil to upor proti vrsti južnjaške kulturne retorike tega obdobja. Ušesa so nam napolnili z notranjo emigracijo, s prihajanjem delavcev z Juga na Sever. Napravil sem torej nasprotno: delavec s Severa gre na Jug. Ni šlo samo za to, da bi pripovedoval zasebno dramo te osebe; in skoraj nesramen način sem zoperstavljal najbolj očitna čustva, kakršna opisujejo "ljubavni vikend-romani", ljubzenska pisma, iz katerih se romantika kar cedi, tistemu tipu dehumanizirajoče realnosti, ki ničesar ne spoštuje, celo teh stvari ne. Tej drami sem hotel priključiti še drugo, ki je jasno nakazana: izobraževanje delavcev z Juga, delavcev, ki so tam umirali; prvi dan, ko so prišli v tovarno, so jih poslali nazaj, ker si niso hoteli nadeti maske; so pa tudi taki, ki ne pridejo v službo, kadar dežuje, kot protagonist na koncu filma. Gre za problem industrializacije Juga: politiki in intelektualci v službi političnih strank so zahtevali industrijo za Jug, toda v to so se vključevale grozljive drame, ki jih je doživljal delavec, južnjak, ki je bil še pred nekaj urami kmet, tako kot rodovi njegovih prednikov. Na te stvari sem opozoril v filmu, brez rjovenja, toda — če si to lahko dovolim — na aluziven način, namenjen intelektualcem. Kritiki kot taki bi morali biti moji neposredni sogovorniki: toda nič niso razumeli. Nasprotno pa so me obtožili: glejte ga, so rekli, še eden, ki je šel na Jug, pa ni nič razumel.

**Nasploh je v vaših filmih razvidna socialna tematika, toda opira se na realnost na tak način, da bi predstavljala neko apriorno stališče. Kaj danes mislite o filmu ZAROČENCA? Ali ga kljub njegovemu majhnemu uspehu imate za pozitivno izkušnjo?**

**Olimi:** S tem filmom se začenja moja drama. Začenjam postavljati v krizo (še nezavedno) Instrument, sredstvo. Pravzaprav je to skoraj izzvano soočenje z govorico. Poskušamo, da bi ne ostali zavezani realnemu času in logiki realne naracije, videti skušamo, da časovna logika ni sestavljena samo iz sedanjega trenutka, ampak je vedno razpeta med preteklostjo in prihodnostjo. To je stilistična kriza v najširšem možnem smislu, prenos snovi tako daleč, da se moram danes vedno truditi, da ne bi zašel v "lepo kadriranje", da zavrnem "prijetno montažo" glede na določeno retoriko montaže. Veliko odkritje, ki je tolstojevsko, odkritje otroka, njegova velika izrazna svoboda. Če nam uspe, da se zavemo izkušnje, ki jih živimo kot zreli možje, in če smo svobodni, kot so otroci, smo dosegli vrhunsko sposobnost komuniciranja.

**Takoj po filmu ZAROČENCA ste začeli delati za televizijo. So bila to, po vašem mnenju, osebna dela?**

**Olimi:** Ne, nastajala so po naročilu. Ko kdo pride in mi kaj naroči, sprejemem, tudi zato, da bi posebej poudaril izziv. Za Sant'Antonia so prišli tisti mali bratje in mi rekli: glejte, letos je 700 let, odkar je umrl sv. Anton ... in kako so me prepričali? Seveda bi takoj odklonil, če bi moral delati film za priložnostno proslavo. Prinesli so mi spise sv. Antona, veličastne osebnosti, hujše kot Agnelli, nekoga, ki se je spopadel z Ezzelinom, ki se je zoperstavil in boril s samo Cerkvijo, bil je revolucionar velik, izjemen človek.

**Če pogledate vaše celotne izkušnje s TV, ali bi lahko naredili desetletno bilanco, tudi glede na ostalo dogajanje na italijanski televiziji?**

**Olimi:** Na naši TV so filmi še vedno predstave, ki jih imajo gledalci najraje. Dejansko imamo to grdo navado, da gledamo predstavo v pomanjšanem merilu. In kaj dela TV? Prinese vam predstavo domov, odreši vas neudobnosti odhajanja zdoma, vžiganja avtomobila, izdajanja 2000 lir za vstopnico; samo s pritiskom na gumb, torej zastoj, vam omogoči, da doma vidite svoj film. Tej razvadi se gledalec vdaja tudi v reportažah, anketah, razgovorih itd. Gledalec ni razdajen odgovornosti. Vidimo politični govor, reportažo o Vietnamu ali izraelski vojni, in gledalec, s skodelico kave v roki reče: poglej, no, zaboga, enega so pihnilii! oh, ubogi ljudje! Ta mala škatla vse pomeša, Alberta Sordija in tiste, ki zares umirajo. Škatla postane sejemska baraka, mi pa nismo zmožni reči: počakajte malo! ustavimo čas za trenutek! Ti ljudje zares umirajo, poplava je resnična! Gledalec še ni napravil koraka, da bi postal, kako bi rekel, "državljan", še vedno je podrejen in podložnik občil.

**Film Un certo giorno (NEKEGA DNE) ni nastal iz preprostega opazovanja realnosti, zdi se mi, da se povezuje s tistim, kar vi imenujete refleksija o vzorcu filmskega izražanja.**



**Olimi:** Točno. Povedal vam bom, kako so stvari potekale, mogoče bova skupaj bolje razumela. Svet reklame je od mene večkrat zahteval podatke; takrat sem iz ekonomske nuje delal reklamne filme, trideset sekund za "Tic Tac", saj veste. Film ne govori tako zelo o svetu reklame: reklama je, tako kot jez v ČAS SE JE USTAVIL, samo priložnost, ki pospešuje določeno vrsto analize. Takrat je krivulja mojega življenja dosegla zrelo dobo; jasno sem videl temo **odgovornosti** vsakega posameznika. Začel sem pisati zgodbo o tej temi, postavil sem jo v krog reklamne dejavnosti. Ko sem napisal kakih 10 strani, sem ugotovil, da nekaj ne gre: postavljaj sem se v položaj teh oseb, govoril sem zanje, imel sem že simpatije, vnaprej sem predvidel svoj načrt simpatij in antipatij, zmagovalca in poraženca. To me je začelo mučiti. Kajti moral bi postati ne več posrednik, temveč "odločujoči dejavnik" neke realnosti, ki bi se v nasprotnem primeru razvijala popolnoma drugače, če bi ji pustil prosto pot. Seveda nisem želel biti samo reporter te realnosti, se omejiti na delanje dokumentarca o tem, kar se dogaja, ne, hotel sem biti dejaven, opraviti to analizo, poročati o tem, kar sem ocenil kot zanimivo za mojo temo. In to sem naredil. Šel sem med te ljudi, živel sem med njimi, izbral osebe in jih brez njihove vednosti napravil aktivne. Nekega dne sem na primer snemal nek odlomek, nato sem začel govoriti, šel sem se "commedio dell'arte", dve osebi sem vprašal: in ti, kaj mu rečeš? in kaj mu ti odgovoriš? in tako naprej, ne na surov način, temveč s predelavo vsega, startal sem z namenom izločiti zgodbo, toda znašel sem se pred zgodbo, bila je zgodba, ki je nastajala iz same sebe; to sem dosegel prav z mislijo na zgodbo o predstavi, o prvinski predstavi, grški tragediji, meneč, da je njen najvišji trenutek prav "commedia dell'arte". Tu sem občutil največjo svobodo, poskušal sem se znova postaviti v ta položaj.

**Zahvaljujoč filmu NEKEGA DNE, ki je po mojem mnenju zelo ironičen in poln obupa, ste bili na nek način ponovno odkriti, kajne?**

**Olimi:** Da., spet so me začeli upoštevati. Pietro Bianchi (II *Giorno*, Milano) je npr. pobesnel proti filmu, rekel je, da film nima nič z buržoazijo, ki naj bi jo hotel prikazati. Jasno je, da je bil on sam povezan z določenim tipom buržoazije, če hočete, "proustovske", predindustrijske. Tudi Moravia, ki je o filmu rekel mnogo dobrega, ni nič razumel. Na koncu pravi: "Škoda, ker se Olmi izkaže za katoličana" — predstavlja si, da niti ne vem, kje je katoličanstvo! — "ko vrne

osebo družini". Toda saj prav tu začnem največjo dramo! Tukaj se mora začeti, medtem ko gledalec odhaja ven, pravi film, film je bil samo predgovor. Ubogi Moravia še vedno bere sliko kot v prvih filmih Toma Mixa, ni še razumel velike dvoumnosti (ne v Tartuffovem smislu, toda kulturne dvoumnosti kot dvoumnosti življenja), kakršna je dvoumnost slike. Celo če vidimo dve osebi, ki se prisrčno objemata, in to na retoričen način poudarjam, razumemo, da je to izdaja: morilec nam ne pojasnjuje, da je morilec! naučiti se moramo brati življenje ...

**La Cirostanzza (OKOLIŠČINA) je film-povzetek, kjer se po mojem mnenju zbrane mnoge izmed vaših tem, porajajo pa se tudi nove. Kako ste izbrali te zgodbe, te okoliščine?**

**Olimi:** Vse, kar je v tem filmu, sem sam spoznal. Edina izmišljena oseba je mladi slepec, vse druge so resnične. Tisti, ki so si zgradili svojo hišico, tisti, ki se pretvarja, kot da izdeluje misleče robote, starši, sorodniki, industrijalci, vse to so resnične osebe, ki so mi služile pri izdelavi določenega diskurza. Všeč mi je bilo, kar mi je rekel Adriano Aprà, in strinjam se z njim: snov tega filma je zgodovinska snov, ne pa ponovno izumljeno življenje.

**To križanje tem v filmu OKOLIŠČINA implicira z vaše strani neko sintezo med različnimi izbori ...**

**Olimi:** To je skoraj škoda, a ne? Tudi v končnem begu mladeniča, ki prehiti kamion, je izražena volja hoditi spredaj, in hkrati je pred nami praznina, ki jo je tako težko zapolniti z zanimanji, upi, pomeni.

**Kaj trenutno delate, kaj želite delati?**

**Olimi:** Trenutno delam zapiske. Nimam še nikakršne zgodbe. Danes je toliko ljudi, ki se srečujejo zato, da bi se dogovorili o tem, kaj bodo delali. Ne vem, če se na koncu res dogovorijo. Skupina ljudi, ki išče solidarnost; ne vem, ali jo najdejo ali ne; vse to moram sedaj preveriti, poskusil bom zbrati osebe in se jim pridružiti. Kajti jaz sem vedno protagonist; tudi če samega sebe ne snemam, sem vedno poleg!

prevod in priredba: **Brane Kovič**  
*POSITIF, No. 185, september 1976*

## Ogledalo

(Zercalo)

Že s samim naslovom filma (OGLEDALO) nas Andrej Tarkovski postavi v središče temeljnega *učinka filma* (1) nasploh: pred filmsko platno, ki ga Christian Metz v svoji knjigi "Le Signifiant imaginaire" primerja z ogledalom, pred katerim kreativno razporejamo z vtisom realnosti, se v času filmičnega stanja "ogledujemo" z vsem voyeurizmom, se identificiramo in vzpostavljamo fetišizirajoče odnose.

Kot ujetniki *camere obscure* sodelujemo z načinom izražanja, ki mobilizira naše mentalne procese v odslikovanje sanjskega prostora, kjer prevladujoča imaginarnost odriva sestavine "naše" logike. Toda filmski ekran lahko reflektira vse razen gledalčevega telesa, zato se naše spekulativno obnašanje lahko spreminja in se s koncem sleherne projekcije izteče tudi v socialno-zgodovinsko obravnavo filmskega

scenarij: **Andrej Tarkovski in Aleksander Mišarin**

režija: **Andrej Tarkovski**

kamera: **Georgi Rerberg (Sovkolor in č/b)**

glasba: **Eduard Artemev s skladbami G.B. Pergolesija, H. Purcella in J.S. Bache**

tekst govori **Innokenti Smoktunovski**, pesmi **Arsenija Tarkovskega** interpretira pesnik sam

glavne vloge: **M. Terehova** (mati in Natalija), **Juri Nazarev** (oče), **Anatoli Solnicin** (zdravnik), **Nikolaj Grinko** (uslužbenec v založbi), **I. Danilcev, L. Tarkovskaja, A. Demidova, T. Ogorodnikova, O. Jankovski**

proizvodnja: **SZ, 1974 (Mosfilm, Moskva)**

dogodka. Film Andreja Tarkovskega je vabljava in kompleksna kinematografska skušnja: izkušnji medija kot ogledala se pridružijo fragmenti režiserjeve biografije, ki se nam kaže kot niz zrcalnih podob. Zrcaljenje je pomnoženo, vse naše delo s filmom intenzivnejše.

OGLEDALO je notranja avantura, niz "sanjskih" sekvenc in psihoanalitičnih raziskav. Tarkovski nadaljuje z delom, ki ga uvršča v bližino Resnaisa, Bressona, zgodnjih filmov Antonionija in Fellinija, Bergmana, kjer gre povsod za zelo "osebno" opredelitev do filma kot možnosti za magično poseganje v širino življenjskega spektakla s svojevrstno filmsko časovno logiko, ki omogoča vzpostavitev realnosti filma v luči režiserjevih odločitev. Gre za približevanje

sistemu sanj in naših mentalnih procesov, kjer film enkratno uteleša strukture teh vizij z možnostjo medija, ki svobodno operira s prostorom in časom, ne da bi se izneveril svoji fotografičnosti.

OGLEDALO je prepletanje fragmentov iz življenja Andreja Tarkovskega, ki je ponavljanje očetovega življenja v vseh vznemirljivostih svojih javnih in osebnih pripetljajev. Spomini, njihove fantazmagorične predelave, iznajdbe nezavednega in vložki dokumentarnega tvorijo sistem reprezentacije (avtorjeve) zgodovine tega stoletja neke po letu 1930(2). V ogledalu odsevata/interferirata dva sklopa dejstev: intimni avtorjev svet "tolstojanskega" fatalizma in kronika zgodovinskih dogodkov, ki so padali v območje avtorjeve eksistence. Potapljanje v lastno otroštvo, vračanje v nenehno prisotnost matere, odrezanost očeta in prenos tega statusa bivanja na lastnega sina izpolnjuje Tarkovski z nepričakovanimi vizijami magičnega sveta, kjer se spomini mešajo s podobami prvinskosti. OGLEDALO se zarisuje v pomnoženih oblikah v skoraj aforistično enciklopedijo neke eksistence, ki jo pogojuje specifična ruska kultura v doseganju pomiritve med naravo in duhovnostjo ter svetom in mislijo. Narativni režim filma ni vezan s strogostjo logičnega odvijanja, ampak se razvija v intuitivni osvetlitvi toka vsakdanjosti, ki se vseskozi sooča z družbeno realnostjo in običnim položajem človeka. Tarkovski nadaljuje svoje oblikovne preokupacije z anekdotičnim zarisom sveta, ki je na filmu ikoničen in lingvističen v iskanju lastnega časa, v katerem se zaokrožijo vsi osebni, nacionalni in zgodovinski nastopi in slikah "težkega znanja" v "razpolaganju" z življenjem in smrtjo.

Ob slovesnem bibličnem začetku z odprtim prostorom (narava in veter z vsemi kozmičnimi skrivnostmi(3)) tečejo elegične in nostalgčne evokacije doma in otroštva, sledijo pa jim boleči spomini na vzporedno (sovjetsko) zgodovino. Mreža osebnih podatkov, spominov, fantazmov, osmišljen zakonske zveze staršev in lastnega življenja, prebliskov Tarkovskega, ki se mu kot odraslemu ponavlja očetova zgodba z vsemi njenimi vihrami in radostmi, je spletena z ljubeznijo do ruske zemlje, naroda in kulture (do nacionalne *forme mentis* nasploh), z izlivi oniričnih izkušenj o nasilju in strahu, z negotovostjo o prostorih, dejstvih, osebah in občutjih: vse to "življenjsko" neartikulirano tkivo je kondenzirano v filmu, kjer se prepletajo strukture intimizma, drame, ironije, kronike, slikarstva(4) in glasbe v napetost stilističnih postopkov, ki zrcalijo vrtinčenje in praznenje nezavednega v nastopajočih in v samem avtorju.

Veliko srečanje skrivnostnih stanj z nezavednim ob ogledalu nad divanom Andreja Tarkovskega ponuja vabljive interpretacije: od analiz filma kot teksta do gledalčeve metapsihologije.

#### Opombe:

(1) Za preciznejše razumevanje "učinka filma" (l'effet cinéma) in podrobnejši vpogled v problematiko metapsihologije gledalca opozarjam ob že omenjeni knjigi Christiana Metzja: *Le Signifiant Imaginaire*, U.G.E., coll. 10/18, Paris, 1977 vsaj še na dve deli Jean-Louisa Baudryja: *L'Effect cinéma*, Albatros, Paris, 1978 in *Le dispositif* v Communications, N.23.

(2) Intimna izpoved Tarkovskega je v neodtujljiv neodtujljivi zvezi s časom in dogodki sovjetske družbe. Tarkovski ne odkriva ničesar novega v sekvencah, ki izpolnjujejo nacionalni in zgodovinski okvir filma. Izredna sekvenca matere v tiskarni nedvomno kaže na vso tesnobo časa, "ko se je delalo s strahom". Vse prevečkrat se je "natisnila" beseda "sralin" namesto "Stalin", ali pa je oblikovalec popolnoma "nedolžno" oblikoval dve sosedni strani enciklopedije z gesloma "Stalin" in "svinja".

Če zaobidem dve sekvenci, ki nekako aludirata na odnos do sosednje Kitajske (obmejni incident na reki Usuri in svečanosti na trgu Tien An Men v Pekingu), ne moremo mimo položaja, ki ga Tarkovski "priznava" domovini in "slovanskemu poslanstvu". Ta vloga ruskega naroda nedvomno izbija iz kadrov, v katerih sin Ignat na glas prebira pomembni odlomek iz Puškinovega pisma Petru I. Caadajevu; v njem se zgovorno odpira "ruski kompleks". Dramo naroda med vzhodom in zahodom, med koncepti "zahodnjakov" in "slavofilov" izpelje Tarkovski iz kulturološko-antropološkega zarisa in evokacije nadaljevanja revolucionarne prakse mlade sovjetske države v "veliki patriotski vojni" (pohod rdeče armade, osvoboditev Berlina). V "Ogledalo" sta vtisnjeni tudi dve tragediji: španska državljanska vojna (prizori s špansko družino, ki je emigrirala v SZ, in odlomki filmskega obzornika, ki prikazuje beg španskih civilistov proti francoski meji — v tej montaži Tarkovski "sočustvuje" z žalostnim položajem španskih otrok) in eksplozija atomske bombe v Hirošimi z vsemi njenimi posledicami. Izbor zgodovinskega gradiva je režiserjev avtorski prispevek in nedvomno ni bil opravljen zato, da bi se njegovo

"privatno" razrešilo v krogu nacionalnega in zgodovinskega: zgodovinska dejstva imajo v filmu svoje avtohtono mesto, njihovo vklapljanje v pripovedno strukturo je stvar estetske logike umetniškega dela.

(3) Posebej zanimivo poglavje "Ogledala" je sistem opisov narave in prirodnih prostranstev brezmejne dežele: vegetacija, voda, ogenj, veter ... sugerirajo "imago materna" zemlje; iz kontrasta med mogočnostjo v naravi ustvarjenega in majhnostjo človeka v njej se rojevajo konotacije ruskega duha o smrti kot transformaciji / vrnitvi človeka v "objem matere narave".

Vabljivo bi bilo opraviti analizo predstavitev narave v filmu Tarkovskega s strani Bachelardove serije študij o "elementarni/materialni filozofiji".

(4) Tudi v "Ogledalu" je vizualni naboj kadrov v mnogočem referenčen s tradicijami zahodno-evropskega slikarstva. Dolgi sekvenci pohoda rdeče armade sledi kader z otrokom v zimski krajini in ptičem, ki se spušča na njegova ramena (globina kadra minuciozno ponavlja Breughlovo platno "Lovci v snegu"). Zanimanje Tarkovskega za staro nizozemsko slikarstvo je utemeljeno v "profani" ikonografiji (ki je v tesni povezavi s politično-ekonomskimi zasnovami konstituiranja nizozemskega naroda) in v povezavi s pomenskimi statusi slike v smeri predstavljanja pred-logičnih obnašanj (norost, onirična fantazija, otroštvo) primitivnega sveta. Ti kulturološki in umetniški dosežki nizozemskega slikarstva so Tarkovskega nedvomno stimularili za osmišljanje položaja ruskega naroda v ANDREJU RUBLJOVU in SOLARISU, nekoliko pa odmevajo še v OGLEDALU.

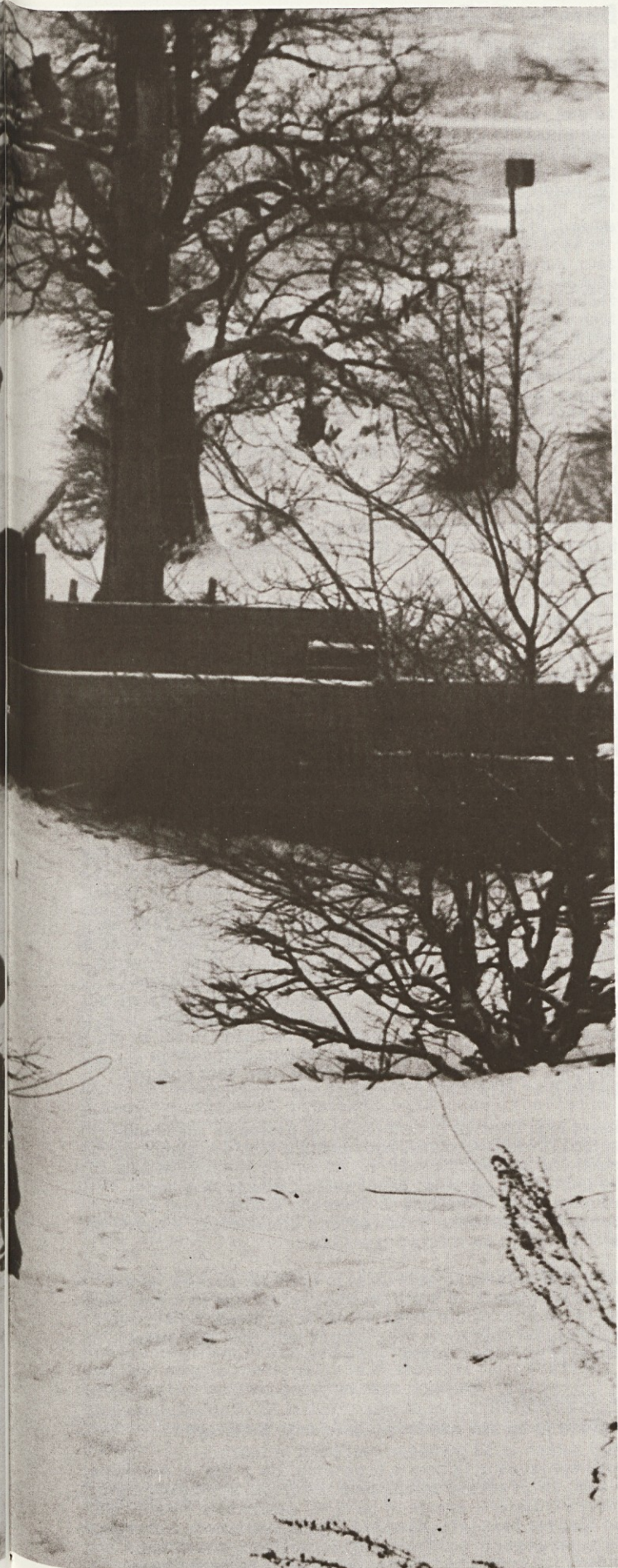
Posebno mesto je v OGLEDALU posvečeno Leonardu, ne samo zaradi podobnosti njegovega in režiserjevega otroštva (glej Freudov spis "Spomin iz otroštva Leonarda da Vincija"). Bolj gre za celoten koncept človeka, narave, razvoja in misli o prihodnosti: za Leonardovo etično in estetsko presojo sveta, ki je Tarkovskemu kot človeku in umetniku zelo blizu. V OGLEDALU je nekaj očitnih tovrstnih referenc (magični trenutki Ignatovega odkritja Leonardovega slikarstva, kader-portret Ginevra de'Benici po sceni očetove vrnitve iz vojne, ko objema otroke), ki razkrivajo Leonardovo razumevanje sveta s človekom kot središčem v popolnem odnosu med dobrim in lepim, med etiko in estetiko. K tej harmoniji je naravnano vse hrepenenje Andreja Tarkovskega, toda njegovo upanje za takšno bodočnost je spričo "privatnih" in "javnih" dejstev razblinjeno. Režiser se zasuka vase z vso svojo izkušnostjo in strogo narcisoidnostjo, ki vežeta preteklost z vsakim delom trenutnega življenja skozi neko zelo osebno zgodbo.

Jože Dolmark

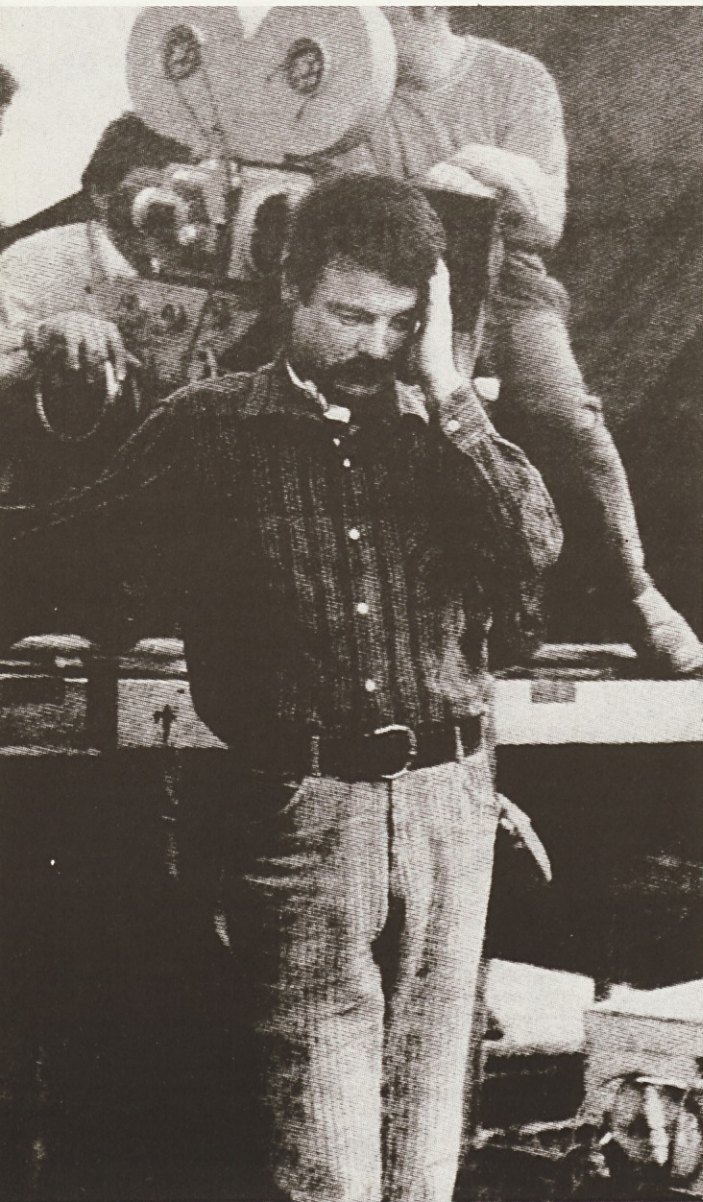


Leonardo da Vinci: GINEVRA DE' BENICI





Breughel: LOVCI V SNEGU



Andrej Tarkovski med snemanjem STROJA ŽELJA

## Andrej Tarkovski

Rojen 1932 v Ivanovem, na obalah Volge. Preživljal težko otroštvo, ki je posledica nesporazumov med starši. Ob izbruhu vojne se z materjo zateče na deželo v bližino rojstnega kraja. Po vojni dokončuje šole, vzporedno študira glasbo in slikarstvo. Leta 1952 se vpíše na orientalistiko, študij po dveh letih prekine in odide na delo v Sibirijo. V Moskvo, kjer se vpíše na V.G.I.K. (Visoko filmsko šolo), se vrne leta 1954.

### Filmografija:

1960: PARNI VALJ IN VIOLINA (diplomski film)  
 1962: IVANOVO OTROŠTVO  
 1966: ANDREJ RUBLJOV  
 1972: SOLARIS  
 1974: OGLEDALO  
 1977/78: STALKER / STROJ ŽELJA

Med OGLEDALOM in STROJEM ŽELJA režira Hamleta v gledališču (1976), napiše scenarij po motivih pripovedk nemškega romantika E.Th.A. Hoffmanna, dela na filmski transpoziciji IDIOTA F.M. Dostojevskega, izjavlja, da bo sam zase posnel film na osem milimetrskem traku, izven vseh profesionalnih okvirov in tržnih zakonov, z namenom, da "sam sebi dokaže pravo stanje resnice, ki jo sam misli". Končno posname STROJ ŽELJA, po scenariju Arkadija in Borisa Strugackega, sovjetskih piscev znanstvene fantastike.

## Besede A. Tarkovskega

I. Povzetek izjav s tiskovne konference po pariški premieri Ogledala v aprilu 1978

"Vesel sem, da sem v Parizu. Moj film bi lahko tu predvajali že prej, vendar zdaj ne bomo analizirali vzrokov za to zamudo. Film Ogledalo je bil sovjetski publiko (celo neseznanjeni) zelo jasen. Podreja se tradicionalnim shemam del za neseznanjeno publiko, vendar ne prinaša ničesar, kar ne morete videti na platnu. Hoteli smo narediti preprost film, ki pomeni to, kar pokaže, in ne vsebuje nobenih epizod, ki bi jih bilo treba dešifrirati kot simbole. V njem ni nič kodificiranega. Če že naletite na dvojne pomene, je to zato, ker nismo vajeni gledati resnice na platnu. Film vsebuje le avtentične dokumentarne epizode. To je življenjska zgodba moje matere, torej deloma tudi moja. Med vojno sva z materjo živela v majhni vasi Peredelkino, v bližini Moskve. Tam so živeli tudi pisatelji in umetniki. Stanovala sva v zapuščeni dači, kjer je bilo na kupe knjig, zlasti umetnostnih z ilustracijami. Bile so to zapuščene knjige, podobne otrokom, ki jih zapustijo starši. Leonardo da Vinci se je resnično ujema z našimi čustvi zapuščenih otrok. Spomnite se epizode, ko pride oče na dopust! Le-ta ustreza primitivnim (ne spreproščenim) občutkom, ki se ujemajo z občutki, kakršne imamo, ko se spomnimo tistega obdobja. Leonardove mojstrovine so kot analogne ilustracije naših čustev, in dovolil sem si jih uporabiti brez komentarja. V tem filmu ima kultura ogromen pomen. "Ogledalo" ni povezano samo z zgodovino, ampak tudi z mojimi avtorskimi aspiracijami.

Ta film je izpoved. Dolžniki smo tistim, ki so nam dali življenje in ljubezen: izpovedati jim moramo svojo ljubezen.

Kar se boga tiče, moje stališče ni bistveno drugačno od stališča mojih sodobnikov, ki izključujejo razvoj nekega organa v človeku, s katerim bi občutil boga. Problem je bil postavljen v ruski literaturi 19. stoletja: tudi ubogi Tolstoj ni uspel dokazati čustvovanja, preko katerega bi bil lahko komuniciral z bogom, in zelo je trpel zaradi tega. Če združujete boga z absolutnim, bi lahko imela zelo dolgo filozofsko debato. Mislim pa, da nimam organa, s katerim bi čutil boga. Pripravljen sem govoriti o problemih absolutnega s filozofskega stališča, ker imam to zelo rad, zelo težko pa mi je govoriti o bogu. Po mojem mnenju je bog tiho, in nisem prvi, ki to pravi. Prepričan sem, da lahko samo umetnost spozna in določi absolutno.

Zakaj sem uporabil odlomke iz klasičnih partitur? Zato, ker je nesmiselno in neumno napisati originalno glasbo, ki ne bi mogla biti boljša od klasične. Zdi se mi, da je sodelovanje med Einsteinom in Prokofjevim dalo preveč pompozne rezultate: to je opera. Glasba je kulturna plast, na kateri leži moj film, vendar mu nisem nameraval dati glasbene strukture. Svoj prosti čas preživljam na deželi in zdi se mi, da so veter, ogenj in voda močnejši elementi našega življenja, kot je glasba. Ko sem delal film, sem opazoval življenje in nisem mislil na glasbeno strukturo.

Izbira med barvnim in črno-belim je posledica značilnosti epizod. Črno-belo narekujejo nekatera duševna stanja, je nekakšna subjektivna teza. Ko se je film še iskal, je bilo belo-črno bolj naravno, danes pa je gledalec bolj pod vplivom barve. Črno-belo je povezano s spominom, s sanjami, z oddaljeno in fantastično preteklostjo, s čustvi, ki avtorja vežejo na njegovo preteklost.

Sem imel težave, ko sem delal ta film? Ali poznate enega samega cineasta na svetu, ki nima težav? Kar se mene tiče, mi ni nikoli uspelo snemati filma, ki ga nisem hotel, nikoli nisem delal proti svoji volji, ampak tako, kot sem hotel. Mogoče so moje "težave" prav v tem ..."

## II. Iz intervjujev

### Kakšen je bil vaš namen pri snemanju Solarisa?

Moj namen je bil pomagati različnim in tudi najpreprostejšim ljudem k spoznanju, da je bistvo problema v tem, da se zavedo samih sebe. Podobno kot človek ponoči nenadno plane iz spanja in takoj ve, čeprav le v polsnu, kje so njegova žena, sin, hčerka ... Toda šele potem, ko se tega zave, se popolnoma zbudi. Isto se dogaja z moralnimi, duhovnimi problemi zavesti. Šele takrat, kadar je človek

sam, se lahko začne življenje njegove osebnosti, njegovo osveščanje. Nikoli v nasprotnem primeru. Nikoli v gotovosti. Tisti, ki bodo to dojeli, bodo lahko v celoti razumeli film, in prav zanje sem posnel tudi svoje najnovejše delo **Ogledalo**.

### Kaj obravnava ta film?

To je film o otroštvu in o materi. Z Aleksandrom Mišarinom, ki je sodeloval pri izdelavi scenarija, sva imela v mislih film, ki naj bi izrazil tisto, kar otroštvo pomeni nam vsem, film, ki naj bi pojasnil nostalgijo po otroštvu, ki jo vsak od nas nosi v sebi. Gre torej za film, ki je posvečen Materi, njenim radostim in njenim bolečinam, njenim žrtvam, njeni usodi in njeni nesmrtnosti.

### Ali govori film o Materi nasploh ali posebej o "vaši" materi?

Film govori o Materi, toda predvsem tudi o moji materi, saj je zgodba, ki se začne leta 1932, ko sem se rodil, in se nato nadaljuje vse do danes, v določenem smislu avtobiografska. Življenje Matere, ki je moja mati, prva leta njenega dela v tiskarni, hiša na deželi, kamor se je z obema otrokoma preselila pred vojno, težka leta vojne, odhod in tesnobno pričakovanje ljubljenega moža — vse to je prikazano s stališča mojega današnjega razumevanja življenja in mladosti moje matere.

### Kakšni so bili vaši odnosi z očetom in materjo?

O teh stvareh je zelo težko govoriti. Oče je zapustil družino, ko sem bil star tri leta. Potem sem ga videl le poredkoma. V spominu sta mi ostala dva vtisa. Prvi je tale: prebivali smo v majhnem dvosobnem stanovanju v starem delu Moskve. Moj oče je bil pesnik in je cele noči pisal in tipkal na stroj. Slišal sem, kako je ponoči spraševal mojo mater: "Maruša, povej mi, ali ti bolj ugaja tako ali takole?" — In ji prebral kako vrstico. Drugi spomin sega v čas, ko sem imel nekaj let več in sem že hodil v šolo. Oče je prišel zelo pozno ponoči, ko sva jaz in mati že spala. V kuhinji se je sporekel z materjo. Hotel je, naj bi jaz prebival z njim v njegovi hiši, mati pa tega ni hotela sprejeti (nekaj tega doživetja sem prikazal tudi v **Ogledalu**). Tisto noč nisem mogel zaspiti, ker sem se spraševal, kaj naj odgovorim, če bi mi zjutraj rekla, naj se odločim, s katerim od njiju bi hotel živeti.

### Kakšna je temeljna zamisel Ogledala?

**Solaris** je bil moja interpretacija Lemovega romana: takoj sem jo dokaj lahko formuliral in nato tudi dokaj lahko posnel. Do tistega, kar je napisano, in še toliko bolj do tistega, kar je napisal nekdo drug, ima človek vedno precej določen in stabilen odnos: treba mu je le ostati zvest. Tokrat pa gre za izvirno zgodbo, ki temelji na mojih osebnih spominih. Odnosa do svojih lastnih življenjskih izkušenj in do samega sebe nikoli ni lahko formulirati, oz. ne dá se ga formulirati jasno in dokončno, kajti ta odnos se spreminja v našem doživljanju in spominu.

### Kakšna je pripovedna struktura filma?

Strani iz življenja glavnega junaka se izmenjujejo s stranmi iz resnične zgodovine, nanašajoče se na najbolj značilne in najbolj pomembne dogodke tistih let. Skratka: realne in avtentične dogodke preteklosti spremljajo osebna doživetja, kot jih obnavljam prek nostalgичnega nemira današnjih sanj. Tako so združeni "drobni" otroški spomini in "veliki" dogodki, ki so pretresli svet, vse to pa je doživeto s stališča, kakor danes vidim svojo mater, svoje otroštvo, svoje življenje.

Režija skuša z vrsto realnih ali fantazijskih dogodkov, ki so si navidez v nasprotju, ustvariti neposnemljivo in konkretno sliko določenega človeškega življenja in pri tem od slehernega dogodka posneti tisto, kar je v njem enkratnega in neponovljivega: bodisi okolje, bodisi čas, merilo ali psihično ozračje. Hotel sem, da bi sleherna slika prikazala edino možno varianto posameznega dogodka, njegovo optimalno varianto, ki skriva v sebi najbolj individualno in osebno čustvo, kakor ga občutita tako avtor filma kot tudi gledalec.

### V čem se zamisel Ogledala razlikuje od zamisli vaših prejšnjih treh filmov?

V **Ogledalu** prvokrat nisem posnel že vnaprej dane zgodbe, pa čeprav bi bila prečiščena z mojo osebno interpretacijo, temveč sem vzel za predmet filma svoj lastni spomin, svoj

pogled na svet, svoje razumevanje oz. nerazumevanje nečesa in naposled svoja razpoloženja. Z namenom, da bi se v njem pokazali moralni elementi, ki so značilni za umetnost in za življenje, ter elementi, ki v filozofskem in ne v estetskem smislu zadevajo odnos umetnosti do življenja. Pri tem sem s popolno poštenostjo zahteval sodelovanje gledalca pri spominjanju avtorja, pri njegovih izkušnjah, njegovih dvomih, bolečinah in zmagah njegovega duha. Film naj bi bil tako za svojega ustvarjalca kot za gledalca nekakšno moralno očiščenje.

Prevedel  
**Aleš Rojč**

(Odlomki iz intervjujev, objavljenih v knjigi Giana Luigija Rondija: *7 domande a 49 registi*, Torino 1975 in v tedniku *Tempo*, št. 36 z dne 12. avgusta 1976).

## Tarkovski se je vrnil k znanstveni fantastiki

Proslavljeni sovjetski režiser Andrej Tarkovski (1932) snema\* svoj peti celovečerni film **Stalker** oziroma **Stroj želja** (Mašina želanj). Preseneča kajpada, da se je Tarkovski vrnil k znanstveno fantastičnemu žanru, zlasti ker je pred nedavnim objavil scenarij **Gofmaniana** ter adaptiral enega izmed romanov Dostojevskega.

### Zakaj se je Andrej Tarkovski po Solarisu (1972) in Zrcalu (1974) odločil za povratek k znanstveno fantastičnemu žanru?

Težko je povedati, zakaj, pojasnjuje režiser. Očitno znanstvena fantastika daje take izrazne možnosti, kakršnih nima, denimo, "življenjski film". Znanstvena fantastika skriva v sebi nenavadno koncentracijo. Grobo rečeno: koeficient učinka tega žanra je precej večji. Zdi se mi, da je znanstveno fantastični film morda bolj nasičen z mislimi kakor film drugih žanrov.

Film za Tarkovskega ni zabava, še manj oddih ali komerciala. Zanj je film samo Umetnost, Služenje. Režiser je prepričan, da si je film v desetletjih razvoja izboril pravico izražati in oblikovati duhovno raven človeštva. Film z izraznimi sredstvi more izdelati izdelke, ki so po pomenu enakovredni romanom Tolstoja in Dostojevskega. Še več, pravi režiser, prepričan sem, da v našem času morda prav film lahko najbolje izrazi stopnjo kulture vsake dežele, tako kakor jo je, na primer, gledališče v antiki. Zame je film moralno, ne pa profesionalno dejanje.

Novi film Tarkovskega **Stalker** nastaja po scenariju bratov Strugackih. Za osnovo scenarija je rabil njun roman **Piknik na obcestju**, ki govori o prišlekih na Zemljo, ki so po odhodu zapustili Zono, na kateri so se dogajale človeku nevarne in nerazumljive reči. Za proučevanje Zone so zgradili celo mednarodni center. Ker posledic vplivanja še niso raziskali, vendar so sumili, da so za človeka pogubne, je bilo najstrožje prepovedano prestopiti meje te Zone.

Medtem so nastajale o Zoni številne legende. In kakor je za vsako prepovedano stvar ogromno zanimanje, tudi Zona ni bila izjema. Vanjo so skušali priti posamezni pogumneži. Nastal je celo nov poklic stalkerja (iz angl. besede **stalker**). Tako so začeli imenovati outsiderje, ki so si služili kruh tako, da so spremljali ljudi v Zono — vupanju, da se bodo bodisi okoristili bodisi med prvimi seznanili z resnico o vplivu drugih planetov na ta del Zemlje, ali pa so bili obsedeni z bolezensko željo po tveganju, z željo, da bi na lastni koži preskusili vse grozote in vso sovražnost, s katero je, kot domnevajo, okužena Zona. Hrepenenje po njej se je povečalo zato, ker je menda v njenem središču mesto, kjer si lahko človek obeta izpolnitev svoje svete želje.

Tako je v romanu. Tarkovskega pa je zanimala samo situacija, ki nastane po koncu romana.



V filmu pripoveduje o neki nezakoniti ekspediciji, ki jo vodi Stalker in jo sestavljata zgolj dva človeka — Učenjak in Pisatelj. Njuno popotovanje traja samo en dan in gledalec bo razen Zone na začetku in na koncu videl le še dvoje prizorišč dogajanja: sobo, od koder gre Stalker zjutraj na nevarno popotovanje, potem ko se je sprl z ženo, ker ni hotela, da bi mož tvegala, in kavarno, kamor se popotniki vrnejo ob koncu filma in je tam tudi Stalkerjeva žena. Ta se v filmu pokaže še kot četrta oseba.

Tarkovski trdi, da je zanj zelo pomembno, pravzaprav za njegovo zdajšnjo predstavo o možnostih in posebnostih filma, da siže scenarija ustreza zahtevam enotnosti časa, prostora in dogajanja, po principu klasikov.

Prej ga je zelo zanimalo, kako čimbolj izkoristiti in vključiti različne časovne plasti, kakor so sanje, dogodki zmedenosti v nekakem redu kakor kroniko. Zdaj pa pravi, da bi rad, da med montiranjem posameznih kadrov ne bi bilo časovnega prepada.

Misli, da takšna formalna rešitev, skrajno preprosta in asketska, ponuja velike možnosti. Zato je iz scenarija izločil vse, kar se je dalo izločiti in do minimuma omejil zunanje efekte. Noče namreč kratkočasiti ali zbujati začudenja gledalcev z nepričakovanimi menjavanji prostora dogajanja, z geografijo dogajajočega, s sižejskim zapletom. Film mora biti preprost, zelo skromen v svoji konstrukciji, pravi Tarkovski.

Ta težnja po preprostosti in volumnosti forme najbrž ni nastala po naključju. Film sam je nekakšen model življenja, kakor si ga zamišlja človek. Tarkovskemu se zdi pomembno, da je treba človeka pripraviti do tega, da predvsem verjame v zelo preprosto in včasih neočitno stvar: da ima film kot instrument v določenem smislu na voljo celo večje možnosti kot proza. Misli na posebne možnosti opazovanja življenja in njegovega lažnega vsakdanjega poteka. Prav v tem, da film lahko globoko in nepristransko pokuka v življenje, je po njegovem razumevanju **poetično** bistvo filma. Ve, da pretirano poenostavljanje forme lahko rodi nerazumljivo-izumetničeno in nališpano-naduto vsebino. Jasno mu je, da mora skržiti nejasnosti in nedorečenosti, skratka vse tisto, kar običajno imenujejo "poetična atmosfera" filma. Takšno atmosfero skušajo ustvariti na ekranu, pravi Tarkovski, vendar dodaja, da atmosfere ni treba ustvarjati. Atmosfera namreč nastaja le kot spremljevalka razreševanja avtorjevih pglavitnih nalog. In čim bolj verodostojno je oblikovana pglavitna naloga, čim bolj je označeno bistvo, tolikanj bolj pomembna bo atmosfera, ki se ob tem izoblikuje. Vse namreč postane soodvisno in nujno. Atmosfera bo pač nastala kot posledica možnosti skoncentrirati se na bistveno. Atmosfere same po sebi ni mogoče ustvariti. Zaradi tega Tarkovski razlaga, da mu nikoli ni bilo všeč impresionistično slikarstvo, ki je hotelo vtisniti trenutek.

Kakšna je glavna tema, ki mora zazveneti v filmu? se sprašuje režiser. To je tema o človekovem dostojanstvu in tema o človeku, ki trpi zaradi pomanjkanja dostojanstva. Gre za to, da — ko se naši junaki odpravijo na svoje popotovanje — se nameravajo dokopati do tistega mesta, kjer se izpolnjujejo skrite želje. Med hojo se spominjajo zgodbe o nekem realnem človeku Dikobrazu, ali legende o njem; spominjajo se, kako je šel k svetemu mestu, da bi izprosil zdravje za svojega sina. Do tega mesta je sicer prišel, toda ko se je vrnil nazaj, se je izkazalo, da je sin bolan kot prej, zato pa je sam postal neznanško bogat. Zona je uresničila njegovo dejansko bistvo, dejansko željo. In Dikobraz se je obesil.

Nazadnje junaki v filmu Tarkovskega dosežejo cilje. Toda preden so prišli do tega mesta, so v sebi veliko doživeli in premislili, tako da se mu niso upali približati. Dokopali so se do spoznanja, da je njihova morala vse prej kot popolna. In da nimajo niti toliko duhovnih moči, da bi popolnoma zaupali sami sebi. Tako se dozdeva do zadnje scene, ko se v kavarni, kjer se odpočivajo po popotovanju, pojavi Stalkerjeva utrujena žena, ki je veliko pretrpela. Njen prihod postavi filmske junake pred nekaj novega, nerazložljivega, nenavadnega. Težko razumejo vzroke, zakaj ga je ta ženska, ki je ogromno pretrpela zaradi svojega moža in ki mu je rodila bolnega otroka, še naprej ljubila s prav tako vdanostjo, s kakršno se je vanj zaljubila v mladosti. Njena ljubezen,

njena predanost — to je tudi čudež, ki ga je mogoče postaviti po robu nezaupanju, praznoti, cinizmu, vsemu tistemu, kar so doslej živeli filmski junaki. Tarkovski zatrjuje, da v tem filmu prvič skuša biti nedvoumno opredeljen pri označitvi te bistvene pozitivne vrednosti, ki je, kakor radi rečemo, živ človek. V **Solarisu** je šlo za ljudi, pravi režiser, ki so bili izgubljeni v vesolju in prisiljeni, če so hoteli ali ne, pridobiti kakšen nov ščepec (spoznanja) znanja. Ta, od zunaj prihajajoča usmerjenost do človekovega spoznanja je po svoje zelo dramatična, povezana z večnim nemirom, odrekamjim, bolečino in razočaranji — saj je dokončna resnica nedosegljiva.

Razen tega ima človek tudi zavest, ki ga prisili, da se muči, ko njegova dejanja niso v skladu z zakoni morale — torej, druga plat vesti je tudi v določenem smislu tragična. Razočaranja so preganjala junake v **Solarisu** in izhod, ki jim ga je ponudil režiser, je bil iluzoren. Bil je v sanjah, v njihovi možnosti spoznanja svojih korenin, tistih jamskih opornikov, ki so za vselej povezali človeka z materjo Zemljo. Toda v **Solarisu** niso bile zadosti realne, zatrjuje Tarkovski.

Celo v **Ogledalu**, kjer je šlo za globoka, prvotna, neminljiva, večna človeška čustva, so se ta čustva transformirala v nedoumetje junaka, ki ni mogel razumeti, zakaj mora večno trpeti zaradi njih, zaradi ljubezni do bližnjih. V **Stalkerju** mora biti vse dorečeno — človeška ljubezen je tudi tisti čudež, ki se lahko zoperstavi kakršnemukoli suhoparnemu teoretiziranju o brezupnosti sveta. To čustvo je naša splošna in nedvoumna vrednost (vrednota). To je tisto, na kar se zanaša človek, tisto, kar mu je dano za vedno.

V filmu pove Pisatelj dolgo tirado o tem, kako dolgočasno je živeti v svetu zakonitosti, kjer je celo naključnost njen rezultat, pa čeprav za zdaj še skriva spoznanjem. Morda se Pisatelj odpravi v Zono prav zavoljo tega, da bi se nečemu začudil, pred nečim vzdihnil. Toda — kakor se spodobi — ga do začudenja pripravi preprosta ženska, njena zvestoba, moč njenega človeškega dostojanstva. Ali vse podleže logiki? Ali je vse mogoče razčleniti na sestavne elemente in izračunati? se vpraša režiser. Za Tarkovskega je v **Stalkerju** pomembno ugotoviti tisto specifično človeško, neraztopno, neločljivo, kar se kristalizira v duši vsakogar in predstavlja njegovo vrednost. Pri vsem tem se na zunaj zdi, da junaki doživijo fiasko, vendar pri tem vsak izmed njih pridobi nekaj neprecenljivo pomembnejšega: vero.

V **Stalkerju** je režiserja manj kakor v **Solarisu** pritegnila fantastična situacija. Na žalost je bilo v **Solarisu** vendarle preveč znanstveno fantastičnih atributov, ugotavlja Tarkovski, in prav ti so odvrčali od bistvenega. Rakete in kozmične ladje je zahteval Lemov roman. Bilo jih je zanimivo delati, toda zdaj se mu zdi, da bi se ideja filma jasneje izkristalizirala, če bi se izognil vsemu temu. Tarkovski misli, da mora biti realnost, ki jo pričara umetnik, za dokazilo svojih idej, oprostite tautologiji, realna, to je razumljiva človeku, znana že od otroštva. V tem pomenu besede bo takole: čimbolj realen bo film, tembolj prepričljiv bo film.

V **Stalkerju** lahko imenujemo fantastičen samo izhodiščni položaj. Ta položaj je ugoden zato, ker omogoča najbolj plastično in reliefno označiti osnovni **moralni** konflikt, ki nas vznemirja v filmu, razlaga cineast. Znotraj samega filmskega tkiva ne bo nobene fantastike, verjetno-realna bo celo Zona. Vse se mora zgoditi prav **ta trenutek**, kakor da bi Zona bila povezana z nami. Pa saj Zona ni področje, to je preskus, ki ga človek prestane ali pa ne. Če človek prestane preskus, je odvisno od njegovega dostojanstva, njegove sposobnosti razlikovati bistveno in minljivo.

Andrej Tarkovski snema **Stalker** za Mosfilm. Scenarista sta Arkadij in Boris Strugacki, direktor fotografije je Georgij Rerberg, glasbo piše Eduard Artemjev, Stalkerja igra Aleksander Kajdanovski, Učenjaka igra Nikolaj Grinko, Pisatelja pa Anatolij Soloncin. Stalkerjeva žena je A. Frejndlih.

**Miha Brun**



**Annie Hall**

Režija: **Woody Allen**  
 Scenarij: **Woody Allen in Marshall Brickman**  
 Fotografija: **Gordon Willis**  
 Montaža: **Ralph Rosenblum in Wendy Greene Bricmont**  
 Igrajo: **Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon, Shelley Duvall, Janet Margolin, Colleen Dewhurst, Christopher Walken, Joan Newman, Mordecai Lawner**



V uvodni sekvenci svojega s štirimi Oscarji nagrajenega filma *Annie Hall* se Woody Allen obrne h gledalcem kot pripovedovalec dveh zanj posebej pomembnih dovtipov, ki naj bi s svojo zgoščenostjo in hkrati z vso dvoumnostjo predstavljala ključ njegovega razumevanja človekovega bivanja, njegove usodne determiniranosti in v nezavednem pogojenega delovanja. Woody Allen — v filmu *Alvy Singer* — vseskozi govori, komentira, razlaga, skratka, kot Žid si prilaščča monopol nad besedo, toda ta monopol ni nikdar dokončen, vnaprej dan, absoluten — vedno je izpostavljen kritiki, zanikanju, ugovarjanju, potencialnim (in dejanskim) spodrsrlajem, je diskurz, ki omogoča lastno nasprotje — molk, je monolog, ki hrepeni po dialogu. In že v uvodni sekvenci avtor nakaže svoje razmerje do drugega velikega predstavnika "ljudstva knjige", do enega v zadnjem času največkrat citiranih "aristokratov" trpljenja": Sigmund Freud in njegova analitična misel se skozi ves film pojavljata bodisi eksplicitno bodisi implicitno, v znanstveni/resni obliki s pozitivnim predznakom ali v modni/komercialni obliki, na ravni zanikanja, ironije in farse. Aktualnost Freuda danes, povezava njegovih razmišljanj s strukturalističnimi raziskavami jezika skozi interpretacijo brooklynskega Žida *Alvyja Singerja* stopa v horizont komičnega, komedije kot

filmske zvrsti, katere specifičnost se vzpostavlja tudi v razmerju do kabaretne in estradne komike, na način, ki se bistveno razlikuje od komedijskih paradigem, kakršne poznamo iz filmskih nastopov bratov Marx, Busterja Keatona, W.C. Fieldsa ali Jerryja Lewisa: vstop v komično skozi paradoks jezika je odlika intelektualcev in Woody Allen je prvi izraziti intelektualni komik, ki svoje občinstvo zabava kljub neprestanim učenim citatom, za odraslega človeka značilni resnosti in prizadetosti ob sodobnih problemih (Chaplina, v življenju sicer intelektualca — mimogrede, tudi on je bil židovskega rodu — moramo tu izvzeti, kajti njegovi filmski liki so skoraj brez izjeme otročje naivni). Allena psihoanaliza fascinira na podoben način kot je Freuda pri elaboraciji teorije nezavednega privlačevalo področje smešnega (ena njegovih vidnejših razprav je posvečena prav besednemu dovtipu, vicu): Freud je z resnostjo znanstvenika obravnaval vprašanje smešnega, Allen z izbranimi šalami, situacijami in citati aludira na psihoanalizo.

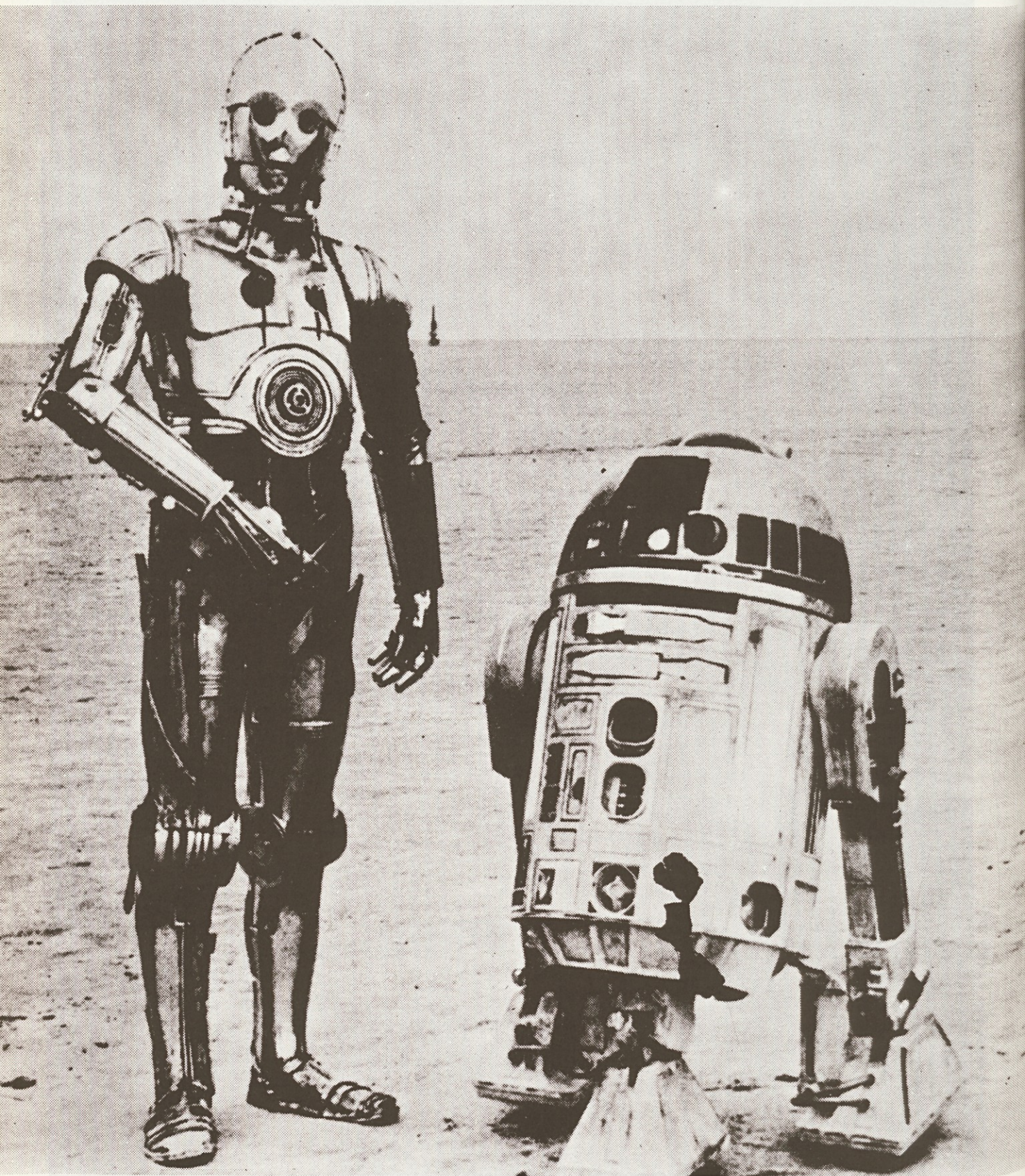
Če smemo nakazani sklop vprašanj razumeti tudi kot komikovo spraševanje o samem sebi, lahko vzporedno opazimo še prostorski in kulturni okvir, ki ta sklop determinira, ki opredeljuje njegovo differentio specífico — Ameriko z vsemi njenimi miti, nasprotji in parafrazami intelektualnega eklekticizma. Posamezne mitologije identifikiramo v detajlih, ki divergirajo iz pramita "American way of life", katerega del sta tako sen o sončni Kaliforniji kakor tudi razkrinkanje psevdointelektualističnega blefa v fantastični sekvenci z Marshallom McLuhanom. In za Ameriko tako značilni fantazem ljubice/objekta zadovoljitve, ki je obenem mati/razumevaajoči subjekt, je utelešen v liku *Annie Hall*, ženske, zaradi katere ta film, ki je pravzaprav film o *Alvyju Singerju*, sploh je. *Alvy Singer* se namenoma potisne v ozadje, sprejme vlogo zavrženega ljubimca, samo zato, da bi jo lahko v področju fiktivnega (prizor z vaj za gledališko predstavo z identičnimi dialogi, toda z drugačnim koncem) mogel zanikati, se potrditi kot ustvarjalni pol razmerja, v katerem je bil dejansko ves čas pasiven. Toda, "realno je nemogoče", mogoča je le sublimacija, ki se manifestira skozi simbolno — zgodba *Alvyja* in *Annie*, ki naj bi bila resnična, je spet zgolj filmska zgodba, posredovana s specifičnimi kodi "imaginarnega označevalca". Kot je Woody Allen komik skušal na meta-ravni razmišljati o svojem poklicu, skuša Woody Allen kot scenarist in režiser razmišljati o filmu kot mediju. Ta razmišljanja se gibljejo v razponu od neposrednih navajanj filmskih del, razpravljanj o njih (Ophulsov *Le Chagrin et la pitié*), prenosa učinkovanja filma na "stvarnost" (*Alvy* pred kinematografom reče tipu, ki v njem prepozna osebnost s televizije, da je Robert Redford, nato pa pravi *Annie*, da so ga nadlegovali igralci iz "Botra", t.j., "mafijaši") do izrabljanja različnih možnosti, ki jih film nudi pri strukturaciji lastnega diskurza (npr. že citiran prizor z McLuhanom ter še bolj sekvenci, ko se *Alvy* in *Annie* pogovarjata o enem njenih prejšnjih ljubimcev ali ko *Alvy*, *Rob* in *Annie* obiščejo *Alvyjev* nekdanji dom in so pričé dogodkom, ki se jih *Alvy* spominja iz svojega otroštva). Še več, Allen upošteva tudi gledalca, ne da mu, da bi bil zgolj pasiven spremljevalec dogajanja na platnu, nekdo, ki je "zunaj", ki že ve — tok pripovedi prekinja z obračanjem h kameri, gledalca izziva, vznemirja, iz njega dela sokrivca, sozarotnika, kot bi hotel reči: Ne gledaš samo ti filma, tudi film gleda tebe!" Ali ne hodimo v kino zaradi tega?



Dianne Keaton in Woody Allen v ANNIE HALL

**Vojna zvezd**  
(Star Wars)

scenarij in režija: George Lucas  
kamera: Gilbert Taylor  
glasba: John Williams  
montaža: Paul Hirsch, Richard Chew, Marcia Lucas  
glavne vloge: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fischer, Alec Guinness, Peter Cushing  
proizvodnja: ZDA, 1977





Vsakomur, kdor razume film kot umetnost (ali vsaj kot inteligentno zabavo), se mora ob filmu Vojna zvezd najprej zastaviti vprašanje, ali naj ga sploh jemlje resno oziroma v kakršnokoli kritično obravnavo. Kajti ta film sodi v množico produktov, ki očitno in samozadovoljno kažejo svoj namen, zgolj in samo nezahtevno zabavati, fascinirati nekritičnega gledalca in ga za dve uri odtegniti "pusti vsakdanjosti", ne da bi si delali skrbi z odvečnimi estetskimi pretenzijami in kriteriji. Na kratko: že na prvi pogled eskapističen dobičkarski film po najbolj zloglasnih hollywoodskih receptih. Čemu tedaj nekakšna kritika? Vse, kar je treba o Vojni zvezd vedeti mimo filma samega, je znesek, ki ga je prinesel producentu.

Pa vendar: tu so še grozljive številke o stotinah milijonov gledalcev; tu je vsiljiva bombastična reklama in senzacionalistična publiciteta v mass medijih(1), kar vse oblikuje neko posebno, ideološko-mitološko "resnico" o filmu. To sicer ni nič posebno novega — gre za standardne attribute/konotacijo filmskih izdelkov, ki se porajajo iz eksplozije neo-hollywoodskega "colossala" (Žrelo, Globina, "filmi katastrofe" ...), in skušajo že lep čas zavrteti nazaj / ustaviti kolo filmske zgodovine in potreb publike v slavni "zlatih letih" kalifornijske tovarne sanj — in tako rešiti industrijalce in veletrgovce za iluzijami, bankrota. Vendar ima Vojna zvezd znotraj te skrajno skomercializirane produkcije posebno mesto v toliko, kolikor začenja "nov" podžanr, ki bi hotel veljati za znanstveno-fantastičnega. In grenka resnica je, da bo prav takšen kvazi-ZF film — skupaj s Spielbergovimi bližnjimi srečanji tretje vrste — najbrž obveljal množični publiki kot merilo kvalitetnega ZF filma. Vse to skupaj pa že skoraj zahteva obravnavo, ki z Vojno zvezd ne bo kar na kratko opravila, četudi bi si to zaslužila.

Poglejmo najprej, kako je pravzaprav s to "novostjo" / znanstveno-fantastičnostjo Vojne zvezd: ZF literatura je ena najbolj razširjenih oblik eskapistične paraliterature, in to posebej v anglosaških deželah, kjer se je od "uradnega" nastanka (l. 1926 v magazinu "Amazing Stories" Huga Gernsbacka) neprestano bohotila. Posamezni — dokaj številni — avtorji (Asimov, Clarke, Sheckley, Lem, Vonnegut ...) so afirmirali ta žanr kot "pravo" literaturo; je pa ZF — v knjižni ali stripski obliki, kot TV-nadaljevanka ... — prejkoslej množična hrana pozabe željnih — potrebnih

množic. "Novost" — tveganje, ki se mu je izpostavil avtor Vojne zvezd George Lucas, je bilo torej minimalno. In da bi ga še zmanjšal, se je Lucas poslužil kar najbolj preprostih in preverjenih prijemov. Glavni njegov "trik" pa je — navidez paradokсно — **potovanje v preteklost** — namreč v preteklost klasične ameriške filmske zabave. Ogled množice starih "serials"-serijskih kratkih filmov, predhodnikov TV-nanizanke v okviru nedavnega XVI. festivala ZF filma v Trstu mi dopušča trditev, da si je Lucas od začetka do konca Vojne zvezd na debelo sposojal vsebinske in formalne rešitve od teh proizvodov ameriških drugorazrednih "B" studijev. Posebej dosti seveda dolguje najslavnejšemu kvazi-ZF "serialu" "Flash Gordon", ki ga je Ford Beebe snemal v tridesetih letih, po motivih še slavnejšega stripa Alexa Raymonda. Spomnimo se začetka Vojne zvezd: preko platna drsi "trak" s prologom, in to "pod kotom", kar je bil standarden način povzemanja vsebine prejšnjih epizod v starih serijalih.

Tudi fabula je povsem gordonovska: melodramatična, obrabljena štorija o borbi Dobrega in Zlega, Republike in Imperija, polna skonstruiranih "zapletov" in "razpletov", samovoljnih obratov in predvsem simuliranja nekakšne dramatičnosti in napetosti; kot da avtor ne bi dobro vedel, da sta v tovrstnih filmih — kot v starih serijalkah — **popolnoma nemogoča, posliljena**: predpostavka specifičnega "užitka", ki ga nudijo ti filmi, je gotovost gledalca, da pozitivni junaki ne morejo poginiti od roke negativcev. Ko smo že pri junakih: kar zadeva stereotipnost, površnost karakterizacije in plehko televizijsko-igralsko podajanje, ni treba Vojni zvezd čisto nič zavidati "space operi"(2) vesoljski opereti tridesetih let. Niti Alec Guinness ni posebna izjema (mimogrede: za ime njegovega lika — Owl-Wan Kenobi — in še nekaterih drugih bi si Lucas zaslužil Oscarja za prismuknjenost); klovnovstvo in kvazi-pravilničnost celega "casta" še stopnjuje galerija robotov in kosmatih, rogatih, glavatih, kuščarjastih in buldogastih pošastih.

Seveda je moral Lucas svoje like le nekoliko posodobiti: takó princeska Liela ni krhki, eterično erotični simbol ameriškega pojmovanja ženskosti, ampak realistična in energična. Glavni mladeč Luke je sicer dovolj junaški, a tudi neizkušen in zaletav. Posebej uspelo koncesijo "moder-nemu" okusu publike pomeni tretji glavni (pozitivni) junak-

pilot vesoljske trgovske barkače, ki bi si s svojim oportunistom skoraj nakopal Jezo gledalstva, a se v kritičnem trenutku le spreobrne k idealizmu. Ben Kenobi je kajpak poosebljena modrost, pa še rahlo bog-očetovski s svojo belo brado in obvladovanjem mistične Moči. Negativci so pač negativci: tisti "množični" sicer beli, oni zares hudobni in nevarni pa sajasto črni ali sivozelene a la Wehrmacht.

Tudi sicer je v militaristični kostumografiji Imperija zapaziti precej znakov vojske Reicha; yankeejevska obeležja armade upornikov so dosti bolj diskretna.

Glavni adut Vojne zvezd — akcija — je kljub vsemu le navidez frenetična in napeta, a za ne-očaranega gledalca nujno predvidljiva in zanimiva kvečjemu zaradi efektov: ko je enkrat jasno, kdo je kdo v vrednostnem sistemu filma, lahko "naši" junaki zabredejo v še tako gosto kašo, počnejo lahko še take neumnosti, "žarkovne pištole" lahko še takó na gosto pobilskavajo — o končnem izhodu pustolovščin ne more biti dvoma. Pa bo kdo rekel: kaj pa Ben Kenobi? Ga ni pokončal grozni Črni lord? Morda, morda — a ne zagotovo.

Po več "okoliščinah" bi lahko domnevali, da ga je Lucas prihranil — pa ne samó njega: tudi med negativci je naredil izjemo, pa še hudo pomembno: Črni lord se je očitno izmaknil takojšnjemu uničenju. Da mu Lucas ni namenil še strašnejšega konca — zadušitev v letalu, izgubljenem v prostranstvih kozmičnih? Ne bodimo naivni: kot je najbrž živ dobri striček Owi-wan, je živ in zdrav tudi Črni lord. Oba bomo kmalu spet videli na "naših platnih" v nadaljevanju Vojne zvezd. Lucas pač ni za luno, da bi si z eliminacijo utelešenj obeh "polov napetosti" zaprl pot do ekstraprofita, skovanega iz pohlepa publike po filmski drogi znamke "Star Wars".

Kljub ekshibiciji pravljíčnosti in fantastičnosti je Vojna zvezd tudi ideološki film: individualistična podjetnost, borba za "svobodni svet" in proti tiraniji, malce naiven avanturistični esprit — so preizkušena ideološka gibala ameriškega filma — in tudi tu dovolj posplošena / oz. moralizatorska, da ustrezajo interesu planetarne distribucije filma; za Dobro in proti Zlemu smo pač vsi, večina nas je tudi proti tiraniji in za republiko (Čile, Iran in še kdo so zanemarljiva tržišča); odkar pa so uplahnili valovi študentske in delavske revolte v letih 1968/69, in je bila le-ta predelana v filmske, literarne, TV, tekstilne itd. proizvode za široko potrošnjo, so (malo)meščanske množice **vsega** sveta tudi na strani upornikov in upora — da je le lepó organiziran, militariziran, okrašen s princesami in sploh "sprejemljiv". In konec koncev večina človeštva tudi še verjame v to ali ono stvar —

pa najsi gre za kakega staromodnega boga, ali pa (še bliže našim meridianom) za denar, Castanedo, Maharišija ali ekologijo. Da nihče iz te palete vernikov ne bi bil prizadet, si je Lucas pripravno izmislil novo mistiko, univerzalno Moč(3). Še eno potrdilo, da Vojne zvezd nikakor ne gre uvrščati v ZF. Ta film ne vključuje znanosti kot enakopravne, pomembne vsebine, ampak z njo dosledno manipulira kot z nečem danim, kot z igračo sil dobrega in zlega, brez kakršnekoli problematizacije. Pravzaprav je Vojna zvezd apologija v mistično moč verujočega človeka, apologija zmage instinkta, ki je osnova Moči Jedi-vitezov (spet "Flash Gordon": socialni srednji vek in "znanstveni" futurizem) nad hladno tehnologijo Imperija. Film koketira z zdravo pametjo in njenim nezaupanjem do znanosti; streže strahovom, ki jih resnično povzroča odtujena in dehumanizirana znanost v našem svetu, a to realnost spreverča v avanturo in mistiko.

Gre torej za anahronističen in konservativen film, katerega edino zvezo z znanostjo in tehnologijo predstavlja znanost/tehnologija filmskih trikov.

Pa tudi ta, morda najbolj slavljena plat Vojne zvezd ni bogvekakó izjemna; prepričljivi in "resnični" so — v tem žanru — namreč lahko le efekti, modeli, kulise, ki hočejo ustvariti iluzijo možne, logično koherentno konstruirane, torej res **znanstveno-fantastične** realitete. Če pa gre za plitko bajko, ki hoče biti ZF, se vsi triki nujno izkažejo kot to, kar so — videz in prevara. Lucas je postavil na konec Vojne zvezd čisto zadosten dokaz za to trditev: bolj ponarejen in enodimenzionalen efekt vesoljske katastrofe, kot je eksplozija Zvezde smrti, je moč videti samó še v tretjerazrednih ZF filmih. Vsakršna primerjava z "Odisejo 2001" je tudi po tej plati popolnoma nesmiselna. Popularnost tako revnega filma, kot je Vojna zvezd, pa vsiljuje vprašanja, ki so bolj sociološke in psihološke, kot filmološke vrste.

Igor Vidmar

- 1 pri nas je — poleg obveznega "Stopa" — poskušala profitirati z Vojno zvezd še Tehniška založba Slovenije s knjižno izdajo
- 2 izraz je nastal iz pejorativne oznake "soap opera", ki je pomenila cenene, kičaste glasbene predstave, ki so reklamirale milo
- 3 da stoji Moč zares namesto božanstva, kaže stavek "Naj bo Moč s tabo"

prejeli smo

# Mehiški film in mehiška resničnost

Jože Volfand

Mehiška kinematografija je lani slavila svojo osemdesetletnico. Leta 1897 je Salvador Toscano ustvaril prvo mehiško filmsko delo. Pionir mehiške kinematografije je zapustil kulturni zgodovini dežele Toltehov, Aztekov, Majev in pozneje Špancev dragocene dokumentarne filme razburljivega političnega in družbenega življenja, še posebej iz obdobja ene prvih družbenih revolucij 20. stoletja — to je mehiške revolucije in njene temeljite notranje preobrazbe v letih 1910—1917 vse tja do začetka leta 1917, ko je Mehika sprejela napreden, več kot le buržoazno-demokratski ustavni dokument. Revolucionarno razcvetenje in osipanje idealov Emiliana Zapate in kmečkega generala Pancha Ville v stalnem nihanju med dosledno izpeljavo Zapatinega socialnega ("plan de Ayala") in nujnimi zgodovinskimi kompromisi je med drugim zmontirala Karmen Toscano v filmu Spomini nekega Mehičana. Revolucijo mehiškega kmeta na izsušenih in ožganih poljih poznamo prav iz boljših in slabših ekranizacij, iz filmskih del nekdanj popularne, bogate in komercialno uspešne mehiške filmske industrije. Ko smo člani jugoslovanske filmske delegacije na tednu jugoslovanskega filma v Mehiki v glavnem mestu Mexico obiskali nacionalno kinoteko, so nam gostitelji s ponosom razkazali del njihove filmske zgodovine — na plakatih; na plakatih, ki so jih zasnovali njihovi največji slikarji, med njimi Diego Rivera, Drozco in drugi.

S filmskih plakatov se predstavlja svetla doba mehiške kinematografije: od filmov AY JALISCO TE RAJES (1941), SE LA LLEVO EL REMINGTON (1948), LA ROSA BLANCA (1953) do filmov EL FAROL EN LA VENTANA (1955), COMICOS DE LA LEGUA (1956), EL PAGO UN HOMBRE CONTRA EL MUNDO (1971), LA CASA DEL SUR (1974), CANOA (1975) in CORONACION (1975). Razvoja mehiške kinematografije si ne moremo zamisliti brez imen, kot so Jorge Negrete, Luis Aguilar, Emilio Fernandez, Juan Orol, Fernando Cortes, Jorge Rivero, Maria Felix, Pedro Armendariz, Dolores del Rio ... In vendar velja za naše poznavanje mehiške kinematografije, kljub njeni častitljivi zgodovini, podobno kot za večino dežel v razvoju ali za nevrščene — ne poznamo je dovolj. Mehika je bila v vojnem času, posebej pa v letih 1945—1952, filmska veselisa. Letno so posneli in izredno drago prodali čez 120 filmov. Privatni producenti so izkoristili ugodne tržne razmere, proizvodne zastoje v opustošenih deželah, odprst ameriškega filmskega trga in tematsko atraktivnost, povezano z revolucionarno tradicijo, folklorno barvitostjo in nekaterimi sijajnimi odličnimi filmskimi ustvarjalci. To je bil čas mita mehiškega filma, pravijo Mehičani. Toda v naši kulturni politiki še nismo začeli izdajati, kljub naglasenemu interesu in kulturno-političnim potrebam, monografij o kinematografijah dežel v razvoju. Vsaj dvojje, troje takšnih del bi morali pripraviti na osnovi meddržavnih dogovorov o kulturnem sodelovanju — za Indijo, Mehiko, Kitajsko in za nekatere afriške dežele. Takšna usmeritev z obojestransko obveznostjo bi najbrž odkrila abecedno nepoznavanje zgodovinskih in

polpreteklih poti nekaterih pomembnih kinematografij. Mehiški film ni deležen izjemne pozornosti načrtovalcev jugoslovanske filmske uvozne politike. Repertoar domačih kinematografov kronično bolega zaradi klasične, enostranske naklonjenosti ameriški, italijanski, francoski, britanski kinematografiji. Le kdaj pa kdaj zaide v reproduktivno kolesje mehiški film. Bolj po naključju, manj kot rezultat skrbnega, načrtnega in kulturno razvidnega interesa za sodelovanje in spoznavanje sodobnih tokov v mehiški kinematografiji. Zato ni čudno, kako nepoučeno in radovedno se srečujemo z novim preporodom mehiškega filma in kako neverjetno malokdaj z mehiškimi ekranov (na TV ali v kinematografih) zapoje govorica jugoslovanskih narodov in narodnosti.

V povojni zgodovini prijateljskih in vse bolj razvejanih kulturnih stikov med Mehiko in Jugoslavijo smo organizirali le dvojje filmskih manifestacij — teden mehiškega filma pri nas in teden jugoslovanskega filma v Mehiki. Pred leti. V maju 1978, od 4. do 10. maja, so se gledalci mehiškega glavnega mesta srečali s presekom jugoslovanske filmske proizvodnje zadnjih let. Program so sestavljali filmi: Akcija stadion, Ljubezsko življenje Budimirja Trajkovića, Idealist, Posebna vzgoja, Kako umreti, Prezimovanje v Jakobsfeldu in Kmečki upor. Tiskovne konference, intervjuji za časopise Unomasuno, El sol in Excelsior, pogovori v Banki za nacionalno kinematografijo, v kinoteki ter druga srečanja z mehiškimi kulturnimi in filmskimi delavci so samo potrdila izrazito površno, če ne že popolno nepoznavanje jugoslovanske kinematografije. Edinole stalni obiskovalci mednarodnih filmskih festivalov so se spomnili Dušana Makavejeva, Bogdana Žižića, Dušana Vukotiča in Gorana Paskaljevića (njegovega Čuvaja plaže pozimi). A še ta film, ki so ga predvajali lani v kinoteki, so v sredstvih obveščanja klestili bolj z družbenokritičnim in skoraj nenaklonjenim pogledom na našo samopravno resničnost kot pa z očmi in merili filmske kritike.

Čuvaja plaže so zavrteli v spomladanskem mednarodnem pregledu zanimivejših del novejšje filmske proizvodnje z vseh koncev sveta, in sicer v kinoteki (Un muestra internacional de cine, 1977). Kinoteka dela v okviru generalne direkcije radia, televizije in kinematografije. Kot državna ustanova je neposredno povezana s sekretariatom za notranje zadeve, z vlado torej, sredstva pa zajema iz državnega proračuna. Pomladanski izbor je kinotečni publiki ponudil kakovostne in najnovejšje filmske stvaritve: ROCKY (John G. Avildsen, ZDA), LA RAULITO (Lautaro Murua, Argentina), PEQUENOS DELINCIENTES (Alan Parker, Vel. Britanija), LANCELOT DU LAC (Robert Bresson, Francosko-italijanska koprodukcija), LOCURA ERRATICA (Mauro Bolognini, Italijansko-francoska koprodukcija), GUERRA CONYUGAL (Joaquim Pedro de Andrade, Brazilija), EL GUARDIA DE LA PLAYA EN INVIERNO (Zoran Paskaljević, Jugoslavija), ANA Y LOS LOBOS

(Carlos Saura, Španija), Kaseki (Masaki Kobayashi, Japonska), BUFFALO BILL Y LOS INDIOS (Robert Altman, ZDA), MATINNE (Jaime Huberto Hermsillo, Mehika), LUMIERE (Jeanne Moreau, Francija), CARA A CARA (Ingmar Bergman, Švedska), VIOLENCIA Y PASION (Luchino Visconti, italijansko-francoska koprodukcija).

Če bi navedel letnice proizvodnje naštetih del, bi še lažje sklepali o poslanstvu mehiške nacionalne kinoteke. Zoran Paskaljević se je znašel v družbi najkvalitetnejše revije sodobnega svetovnega filma. Vendar Mehičani v izbor kinotečnih pregledov dokaj redko uvrstijo dela jugoslovanskih avtorjev. V njihovem letošnjem pomladanskem izboru pa so se v kinotečnem kinematografu predstavili s filmi Luis Bunuel, Ettore Scola, Arturo Ripstein, Michael Cacoyannis, Francois Truffaut, Octavio Cortázar, Ridley Scott, Jean Beaudin in Marco Ferreri. Vsi filmi so nastali v zadnjih dveh letih. Tako se lahko najzahtevnejši del filmskega občinstva sproti seznanja z vsem najvrednejšim, najbolj svežim in najprivlačnejšim iz različnih filmskih središč sveta. Vsako revijo sodobnega mednarodnega filma obogatijo s filmografijami avtorjev in s kritično analizo predvajanih del v reviji Kino.

V kinoteki, ki so jo zgradili v letih 1972/73, so torej združili več funkcij. Organizirajo odprte in posebne predstave (za 20 in 10 pesosov, pesos pa velja nekaj manj kot naš dinar), revije in mednarodne izbore, razstave filmskega plakata, imajo bogato knjižnico, izdajajo dela o pomembnih svetovnih avtorjih (izredni sta, na primer, najnovejši monografiji o Bunuelu in Eisensteinu) itd. Mehiška nacionalna kinoteka ne upira svojega pogleda le v zgodovino. Njena ustvarjalna zaganost se razteza na več področij. Predvsem pa preseneča njen živi, neposredni in odmevni stik s sodobno filmsko produkcijo. Kot zanimivost in z dobršno mero samokritike so nam mehiški gostitelji pripovedovali, da imajo v kinotečnih bunkerjih (s stalno hladno temperaturo) zbranih le dobro tretjino domačih filmskih del (nekaj nad 1000 izmed 3000, kolikoro so jih doslej posneli v Mehiki). Skupno pa kinoteka razpolaga z več kot 3000 celovečercer iz različnih nacionalnih kinematografij. Vprašal sem, koliko jugoslovanskih filmov premore. Odgovor ni bil natančen. Ne nekaj, so rekli. Poznajdo delo jugoslovanske filmske kinoteke. A to je tudi vse. Obljubili smo, da jim pošljemo nekaj naše filmske literature (tudi Ekran in Filmsko kulturo). A se nismo mogli izogniti vtisu, kako tudi na publicističnem, založniškem in revialnem področju doslej z Mehičani nismo razvili kaj posebno bogatih zvez. Nasprotno. Šele odkrivamo se. Tako kot pri filmu. Ponudili smo jim predstavitev mehiškega filmskega plakata na tednu domačega filma v Celju ter v drugih jugoslovanskih mestih, kjer naj bi letos jeseni gostovali mehiški avtorji s tednom mehiškega filma. Predstavniki mehiške kinoteke precej potujejo po svetu. Lani so se udeležili puljskega festivala. Subdirektorica generalne direkcije za

radio, TV in film (generalni šef je Margareta Lopez Portillo, predsednikova sestra), gospa Angeles Mendieta Alatorre mi je na sprejemu, ki ga je pripravila Banka nacionalne kinematografije v čast jugoslovanske filmske delegacije, vzhičena pripovedovala o Pulli in Dubrovniku. Še več. Iz torbice je potegnila dve barvni turistični knjižici in mi začela kazati lepote puljske arene in Dubrovnika. Dokaz več, kako festivalska srečanja zbledijo, ker jih predvsem s tujci ne organiziramo dovolj smotrno. Ostanje prelepi turistični vtisi.

V majski številki revije Kino objavljajo, kaj trenutno snemajo. Režiser Rafael Portillo je že končal film *Las carinosas*\*. Miguel M. Delgado, eden izmed veteranov mehiške kinematografije, pripravlja komedijo *Oye Salome*. Udeležili smo se dveh snemalnih ur v studijih Churubusca. Po filmsko. Na vratih, med odmorom, nas je pozdravila Saša Montenegro, popularna, znana, privlačna, lepa, konjunktarna mehiška filmska igralka. Ime pove, čigavega porekla je. Domovina ji je Črna gora. Celo nekaj naših besed zna. Med avtorji mlajše generacije se je izredno uveljavil kot režiser in scenarist Joime Humberto Hermosillo. Njegov najnovejši film se imenuje *El amor libre*\*\* . Pomembnejša imena sodobnega avtorskega mehiškega filma so še Arturo Ripstein, Alberto Bojorquez in Marcelo Fernandez Violante. Kot scenaristi pa so po mnenju Ferdinanda Macotele, programskega snovalca mehiške produkcije, uveljavljajo Francisco Sanchez, Gerrardo Gueguera in Francisco Serrano. Največji problem mehiškega filma niso sredstva in tudi ne tehnična baza, pač pa scenariji, čeprav scenaristiko spodbujajo na različne načine: z natečaji, s posebnimi dogovori, z združenjem književnikov, s stimulacijami za pisce (za scenarije dajejo od 5000 do 12.000 dolarjev, to zadnje vsoto le v izjemnih primerih), in drugače. Sistema za scenaristiko nimajo, so rekli. Zato težav ne manjka. Občinstvo navdušeno sprejema komedije, italijanske westernne, filmsko nasilje, pornografijo, dela z dna družbenega življenja. A nič kaj dobrosrčno ne gledajo političnih, socialno-kritičnih, revolucionarno-zgodovinskih, torej umetniško, tematsko in idejno-estetsko zahtevnejših stvaritev. Filmski pogledi v literaturo ne vlečejo. Zato se v filmski politiki država ustanova za proizvodnjo filmov, Banka nacionalne kinematografije, obrača k mlajšim avtorjem, piscem in režiserjem. Kajti posamezni ustvarjalci iz zlate dobe mehiške kinematografije, so nam zaupali, mislijo, da znajo vse. Podobno je z znanimi pisci. Zato si hoče mehiški film utreti pot uspešne vrnitve v mednarodno filmsko areno z novimi imeni.

Arturo Ripstein se uvršča med prodornejšo, danes že dokaj afirmirano generacijo najbolj ustvarjalnih imen sodobne mehiške kinematografije. Lani je filmski svet presenetil z dramo *El lugar sin limites*. Filmografija Artura Ripsteina kaže na zaposlenega avtorja. Filmsko slavo je začel leta 1965. Doslej je posnel naslednje kratkometražne in dolgometražne filme:

- 1965 — TIEMPO DE MORIR
- 1966 — H. O.
- 1968 — LOS RECUERDOS DEL PORVENIR
- 1969 — LA HORA DE LOS NINOS
- 1970 — CRIMEN
- 1971 — LA BELLEZA
- 1971 — AUTOBIOGRAFIA
- 1971 — EXORCISMOS
- 1972 — EL CASTILLO DE LA PUREZA
- 1973 — EL SANTO OFICIO
- 1975 — FOX TROT
- 1977 — EL LUGAR SIN LIMITES
- 1977 — LA VIUDA NEGRA
- 1978 — CADENA PERPETUA

Če vemo, da Mehličani posnamejo letno nekaj nad 50 filmov v dveh državnih filmskih družbah in okrog deset v privatnih producerskih skupinah, se ne moremo čuditi močnejšemu angažmaju avtorja, na katerega so programski usmerjevalci mehiškega filma upravičeno ponosni. Noben pogovor o mehiškem filmu ni obšel imena Arturo Ripstein. Čeprav ne pozabljajo obenem omeniti še skupine mlajših, nadarjenih nosilcev avtorskih idej, še zlasti že omenjenega režiserja najnovejšega filma *El amor libre* (avtor Humberto Hermosillo) ...

Člani jugoslovanske filmske delegacije na tednu našega filma v Mexicu Cityju smo si želeli ogledati novejšo filmsko produkcijo. V programu obiska naše delegacije ta točka z mehiške strani ni bila predvidena. Prikrajšali bi nas za posebno, umetniško vznemirljivo in nepričakovano doživetje.

Režiser Jorge Fous je avtor filma *LOS ALBANILES*. Igrajo Ignacio Lopes Tarso, Jaime Fernandez, Katy Jurado (te igralko se najbrž naši gledalci spomnijo iz mnogih mehiških filmov). Zgodba se dramatično, a nevsiljivo, naravno, čeprav z razburljivim uvodom, razpleta na gradbišču, med zidarji, med delavci, sredi spopada med potlačeniimi, zajetimi delavskimi željami po drugačnem življenju, in mlado, nastajajočo tehnokracijo, skorumpirano, malomarno, hladno in brezčutno. Film udarja v živo. Njegova socialna nota ni brezbarvna. Ne loti se le tehnokracije, delavske revščine in alkoholizma, pa špekulacij, temveč razgalja znano in značilno nasilnost mehiške policije. Film *LOS ALBANILES* bi lahko uvrstili med boljša dela socialnokritičnega vala nove filmske produkcije v Mehiki.

Film *FLORES DE PAPEL* (Papirnat rože) je posnel Gabriel Retes. Igralska ekipa: Ana Luisa Peluffo, Gabriel Retes, Tina Moreno, Claudio Brook, Ignacio Retes in drugi. Fascinantna, čeprav v filmskem svetu ne več izvirna tema — prikazuje "pogoltni" pohod beraškega podzemlja. Gre za simbolični prikaz zatiranega, dotolčenega, brezpravnega družbenega razreda, ki začne silovit, razdiralni pohod po modernih, svetlih, mehkih, bogataških buržoaznih domovih. Po domovih razreda, ki se koplje v izobilju, a oropan marsičesa, kar v njegov odlišavljeni svet prinese "beraška drhal".

Filmi iz revolucionarne dobe mehiške zgodovine niso več popularni. Tako so nam vsaj dejali. Vendar letni programski repertoar vselej poseže v neponovljivi čas bujenja mehiškega ljudstva. V čas, ko je Mehikanec hodil z mačeto v roki v revolucionarne spopade z geslom "Sierra y libertad" (zemlja in svoboda). Haciend kot simbolov veleposestniškega izkoriščanja v Mehiki sicer ni več. Čas melje, kar ni zmelela revolucija. Toda — ali gre zgolj za naključje, da je Echeverria predani v predmestju Toluca postavil Emiliano Zapati spomenik s podpisom: "Zapata ima škornje še vedno obute in konja še vedno osedlanega". Film *LOS DE ABAJO* pripoveduje o mehiški revoluciji — o tistih, ki so spodaj, če bi dobesedno prevajali. O zatiranih. O ljudeh brezizraznih, zakritih, lenih, a vendarle pomenljivi pogledov. O generalu Panchi Villi. Ta vodja neke tolpe živinskih tatov se je v revolucijskih letih pridružil maderističnemu gibanju. Kot dober gverilski vojskovodja je zadajal udarce zvezni vojski. Vendar Villa ni nikoli naredil koraka do socialnopolitičnega programa, kot ga je naredil Zapata z Ayalaškim načrtom agrarne reforme. Pancho Villa se je znašel že v prvih letih revolucije v rokah generala Huerte, ki ga je aretiral. Predsednik Madera mu je pomagal pobegniti, in tega dejanja slavni Pancho Villa ni nikdar pozabil. Mehličani znajo razlikovati revolucionarno vrednost obeh ljudskih herojev. Zato v Mehiki ni večjega mesta brez spomenika Emiliano Zapati. Za filmsko kamero pa je, kajpak, privlačnejša podoba Panche Ville. *LOS DE ABAJO* postavlja v center filmske zgodbe "Centavra s severa", kot so imenovali Pancho Villo.

Sergio Olhovich je posnel po zgodbi de Juana de la Cabada film *LLOVIZNA*. V naslovnih vlogah nastopajo: Aaron Hernan, Salvador Sanchez, Delia Casanova, Silvia Mariscal, Amado Zumaya, Carlos Chavez, Martin Palomares in Ramon Menendez. Llovizna ni veliko delo. A kdor spremlja preobrazbo mehiške sedanje resničnosti, bo laže spremljal podtekst režiserjeve namere. Mehika ne more skriti napehtih socialnih nasprotij. Indios, ki so nekdanj verovali v Emiliano Zapato, se danes stežka prebijajo k vrhu. Ta vrh je zanje pobeg, odhod iz revne vasi in primitivnega okolja v mestni, industrijski svet, po delo in zaslužek, ali pa pohod čez mejo na delo k bogatejšemu severnemu sosedu. Mehiške zemljepisne razdalje so težko predstavljive. Zato tudi migracije niso preproste. Prvo srečanje štiridilanske grupe

Indiosov v deževni noči na asfaltni cesti brez konca se sprevrže v psihološko raziskovanje prevoznika — uglednega meščana, ki jih je kot štoparje vzel v kombi. To ni navadna pot in ne navadna noč. Je pot nezaupanja, sumničja in strahu. Indios ugotovijo, in lastnik kombija za to zve, da njihov gostitelj prevaža kup denarja ... Olhovich ni skoparil s presenečenji in šokantnimi, dramatičnimi obrati v zgodbi. Vendar film izven prepričljivo prav zaradi družbene ideje, ki ostro izstopa iz navidezne neproblematične mehiške vsakdanjosti.

*LOS INDOLENTES*, film o usodi stanovalcev stare hiše, ki hočejo gledati v oči življenju le z varne razdalje, je posnel režiser Jose Estrada z igralci: Rita Macedo, Isabela Corona, Raquel Olmedo, Miguel Angel Ferriz in drugimi. O političnem življenju in korupciji (v Nušičevem stilu) pripoveduje film *RENUNCIA POR MOTIVOS DE SALUD*. Režiser je Rafael Baledon, igrajo pa Ignacio Lopez Tarso, Carmen Montejo in Silvia Mariscal. Jaime Humberto Hermosillo se je leta 1976 predstavil s filmom *MATINNE*. Tudi kot scenarist. Interpreti glavnih vlog so Hector Bonilla, Manuel Ojeda, Armando Martinez idr. Omeniti velja še lanski film režiserja Juana Ibaneza *DIVINAS PALABRAS*.

Mehiški organizatorji našega obiska so nam bržčas pokazali najvrednejše, kar premorejo. Nismo bili začudeni nad njihovim programskim videnjem. Nad usmeritvijo k sodobnosti, k drobnim, v biti goljuzkim problemom mehiškega človeka in mehiške družbe. Vprašali smo se naenkrat, zakaj mehiške kinematografije bolj ne poznamo. Zakaj se celo njihova najboljša dela s težavo prerinejo do predvajani v naših kinematografih? Kaj bi lahko storili uvozniki, kaj distributerji, kaj, navsezadnje, jugoslovanska diplomatska predstavništva? Filmi slikovito razgrinjajo Mehiko, kakršne ne poznamo. Mehiko od blizu. Z vsem tistim, kar hoče z besedami, idejami in s socialnimi programi, pa z vsem tistim, kar krasil ali ne njeno vsakodnevno vročo resničnost.

## novo v revijah

## CAHIERS DU CINEMA (PARIZ)

No. 289 (junij 1978)

S.M. Eisenstein / W. Reich: Correspondance (Korespondenca)  
 Johan Van Der Keuken  
 Rencontres avec des techniciens (3): entretien avec Bruno Nuytten, directeur de la photographie (Srečanja s tehnik: razgovor z B.N., direktorjem fotografije)  
 John Cassavetes (Le bal des vauriens)  
 Cinema et pornographie: Le sexe froid (du porno et au dela) (Film in pornografija) par Yann Lardeau

No. 290/291 (julij-avgust 1978)

Michelangelo Antonioni: L'Horizon des événements (notes pour un film à faire ou à ne pas faire) (Obzorje dogodkov — zapiski za film, ki bi se snemal ali pa ne)  
 Cannes 78: I. Les ruelles du conditionnel (Prostorčki pogojnega) par Jean-Paul Fargier  
 II. 23 films vus à C. (23 filmov — videnih v C.) par Bernard Boland, Danièle Dubroux, et Serge Le Péron  
 III. Semaine des "Cahiers" (Tretji teden filmov po izboru revije "Cahiers du Cinéma")  
 Adolpho G. Arrieta: Le cinéma phénix-logique (Fenikso-logičen film) par Jean-Claude Biette  
 Johan Van Der Keuken: La radiation cruelle de ce qui est (Nasilno izžarevanje tega, kar je) par Serge Daney  
 Cinema Syrien, entretien avec Omar Amiralay (Sirijski film, pogovor z O.A.) par Jean-Louis Comolli, et Serge Daney  
 La fiction historique: Deux fiction de la haine (3) (Zgodovinska fikcija: Dve fikciji o mržnji) par Jean-Louis Comolli et Francois Géré

## POSITIF (PARIZ)

No. 207 (junij 1978)

Gianni Volpi: Notes sur Alberto Lattuada (Beleške o A.L.)  
 Paul-Louis Thirard: Why? Why not? (Marco Ferreri, Reve de singe)  
 Paolo Mereghetti: Entretien avec Marco Ferreri (Pogovor z M.F.)  
 Lorenzo Codelli: Trois entretiens avec Dino Risi (Trije pogovori z D.R.)  
 Aldo Viganò: Notes sur Dino Risi (Beleške o D.R.)  
 Alain Gersault: Salut aux Philippines (Lino Brocka, Insiang) (Pozdrav Filipinom)  
 Augustin Sotto: Entretien avec Lino Brocka (Pogovor z L.B.)

No. 208/209 (julij-avgust 1978)

LE BURLESQUE (BURLESKA)  
 Petr Kral: Harry, ailleurs ou un comique autre (Harry, drugod ali drugačen komik), (Harry Langdom)  
 Philippe Le Guay: Laurel et Hardy, une allégorie de la catastrophe (Laurel in Hardy, alegorija katastrofe)  
 Franca Faldini, Goffredo Fofi: Totò par Totò  
 LE FANTASTIQUE (FILM FANTASTIQUE)  
 Alain Gersault: Tod Browning, à la recherche de la réalité (T.B., Iskanje realnosti)  
 Christian Viviani: Lon Chaney ou la politique de l'acteur (L.C. ali igralka politika)  
 Festival de Cannes (Festival v Cannesu)

## FILMCRITICA (RIM)

N. 282 (februar 1978)

Walerian Borowczyk: Interno di un convento (V notranjščini samostana)  
 Enrico Magrelli: L'avventura dell'occhio (Avantura očesa)  
 Enrico Magrelli, Silvana Dini: Il cinema e la macchina (conversazione con W.B.) (Film in u-stroj), pogovor z W.B.)  
 Sergio Citti ("Cassotto")  
 Enrico Magrelli: Spettacolo come assenza (Dogodek kot odsotnost)  
 Mauro Paganelli: Ordine nel dis-ordine (Red v ne-redu)  
 Natalino Bruzzone: Sogno di cinecamera (San filmske kamere)  
 Mauro Paganelli: Conversazione con S.C. (Pogovor s S.C.)  
 Franco La Polla: Cinema meta-ideologico (Meta-ideološki film) ("F for Fake", Orson Welles), "Resnica in laži" O.W.)  
 Giandomenico Curi: Una parafraasi quasi necessaria ("Ciao maschio", Marco Ferreri, ("Opičji sen" M.F.)  
 Max Chemia: Marcel Hanou ou la costruzione del montaggio (M. H. ali Konstrukcija montaže)

N. 283 (marec 1978)

Rudolph Arnheim: Ricordando gli anni venti (Spominjajoč se dvajseta leta) (conversazione a cura di Giovanni Spagnoletti), (pogovor pripravil G.S.)  
 Michelangelo Buffa: La citazione e la messa-in-scena (Poziv in postavitev) (ri-"legetendo" Adele H. di F. Truffaut) (ponovno "branje" Adèle H. Francois Truffaut)

## FILMKRITIK (MINHEN)

Nr. 255 (marec 1978)

Peter Nau: Hauptstädtisches Journal (Zapis glavnega mesta)  
 Nr. 256 (april 1978)

Peter und Zsoka Nestler: Ausländer. Teil I (Tujci)  
 Schiffe und Kanonen (Kalupi in kanoni)

Nr. 257 (maj 1978)

Hartmut Bitomsky, Felix Hofmann: Was aus dem Kino geworden ist? (Kaj je nastalo iz filma?)  
 Hartmut Bitomsky: Das Ende eines Filmes (Konec filma)  
 Felix Hofmann: Wie die Bilder das Laufen verlernen (Slike, ki tonejo v pozabo)

Hartmut Bitomsky: Gelbe streifen strenges blau (Passage durch Filme von John Ford), (Rumene proge strogo modrega — sprehod skozi filme Johna Forda)

Nr. 259 (julij 1978)

Jean-Luc Godard: Die Video-Technik im Dienste der Film-Produktion und der Kommunikation (Video tehnika v službi filmske proizvodnje in komunikacija)

## SCREEN (LONDON)

Vol. 18 N. 4 (zima 1977/78)

Keith Tribe: History and the Production of Memories (Zgodovina in produkcija spominov)  
 Jacques-Alain Miller, Jean-Pierre Oudart, Stephan Heath: Suture (Mark Nash, Steve Neale, John Caughie: Reports from Edinburg (Poročila z edinburškega festivala)  
 Marxism and culture (Marksizem in kultura) / debate: Iain Chambers, John Clarke, Ian Connell, Lidia Curti, Stuart Hall, Tony Jefferson (debata)

Vol. 19 N. 1 (pomlad 1978)

Vincent Porter: Film Copyright (Filmske avtorske pravice)  
 Edward Branigan: Subjectivity under Siege — from Fellini's "8.5" to Oshima's "The Story of a Man Who Left His Will on Film" (Subjektivnost pod obleganjem — od Fellinijevega "8,5" do Oshiminega filma "Zgodba o človeku, ki je vtisnil svojo voljo v film")  
 Paul Willeman: Notes on Subjectivity — On Reading "Subjectivity Under Siege", (Beleške o subjektivnosti — med branjem "Subjektivnosti pod obleganjem")  
 Medvedkin's "Happiness" (Medvedkinov film "Sreča")  
 Masha Enzensberger, Stephen Crofts: Medvedkin — Investigation of a Citizen Above Suspicion, (Medvedkin — Preiskava o neoporečnem državljanu)  
 Martin Walsh: The Political Joke in "Happiness" (Politične bodice v "Sreči")

Vol. 19 N. 2 (poletje 1978)

## SCREEN ACTING (FILMSKA IGRA)

Jean-Louis Comolli: Historical Fiction — A Body Too Much (Zgodovinska fikcija — Telo preveč)  
 John O'Thompson: Screen Acting and the Commutation Test (Filmska igra in Komutacijski test)  
 DOCUMENTARY (DOKUMENTARCE)  
 Annette Kuhn: The Camera I — Observations on Documentary (Kamera I — Opažanja o dokumentarcu)  
 Liz Brown: Some Women of Marrakech (Nekaj žena iz Marakeša)  
 Noël Burch: "Hogart, England Home and Beauty" — Two Recent British Films and the Documentary Ideology (Hogart, angleški dom in lepota — dva novejša britanska dokumentarca in ideologija dokumentarnega filma)  
 Geoffrey Nowell-Smith: Fortini-Cani / an introduction (Uvod)

## FILMFORM (NEWCASTLE—UPON—TYNE)

Vol. 1, No. 2 (jesen 1977)

Richard Dyer: Victim-hermeneutic Project (Žrtev — hermenevtski projekt)  
 Collin McArthur: Cross fire and the Anglo-American Critical Tradition (Navzkrižni ogenj in anglosaksonska kritična tradicija)  
 Stuart Marshall: Lady in the Lake: Identification and the Drives ("Lady v jezeru": identifikacija in pogoni)  
 Anthony Harrild: Killer Elite — Emotion Expression ("Elita ubijalcev" — Custveni izraz)  
 Peter Gidal and others: Identifying Non-Narrative (Identificirati ne-narativno)  
 James Leahy: Notes on the Navajo Films (Beleške o "Navajo" filmih)

## SIGHT and Sound (LONDON)

Vol. 47, N. 3 (poletje 1978)

Vincent Porter: British film Culture and the European Economic Community (Britanska filmska kultura in evropska gospodarska skupnost)  
 Philip Strick: Skolimowski's Cricket March ("The Shout"), (O "Kriku" J. Skolimowskega)  
 Barry Salt: Film Form 1900—06 (Filmska oblika med 1900—1906)  
 Richard Roud: Turning Points (Prelomne točke) — Ruiz/Truffaut (La Vocation Suspendue, La Chambre Verte)  
 Gerrett Stewart: Close encounters of the fourth kind (Bližnja srečanja četrte vrste)  
 Graham Petrie: Paul Fejös

## CINEASTE (NEW YORK)

Vol. 8, No. 3 (zima 1977/78)

Barbara Zheutin, David Talbot: Albert Maltz — portrait of a Hollywood dissident (Portret A.M. — Hollywoodskega disidenta)  
 Leonard Quart: "1900" — Bertolucci's marxist opera ("Dvajseto stoletje" — Bertoluccijeva marksistična opera)  
 Ruth McCormick: One sings, the other doesn't — an interview with Agnes Varda ("Ena prepeva, druga pa ne" — pogovor z Agnes Varda)



**informacije**

Lawrence Suid: "Apocalypse Now" Francis Ford Coppola Staged His Own Vietnam War ("Zdajšnja apokalipsa" — F.F. Coppola postavlja svojo zasebno vietnamsko vojno)  
 Gary Crowdos, Dan Gergakas: Blue Collar — an interview with Paul Schrader ("Plavi ovratnik" — pogovor s P.S.)

**FILM QUARTERLY (BERKELEY)****Vol. 31, No. 3 (pomlad 1978)**

Dan Yakir: Ciné-transe — The Vision of Jean Rouch (Filmska trans-vizija Jeana Roucha)  
 Don Willis: A Singing Blackbird, and Georgian Cinema (Bil je nekoč pevec črni kos in gruzijski film)  
 Bill Nichols: Fred Wiseman's Documentaries (they and structure) (Wisemanovi dokumentarci — teorija in struktura)  
 William Moritz: Beyond "Abstract" Criticism (Onstran "abstraktna" kritike)

**QUARTERLY REVIEW OF FILM STUDIES (PLEASANTVILLE, N.Y.)****Vol. 31, No. 1 (zima 1978)**

Charles Eckert: The Carole Lombard in Macy's Window (Carole Lombard v "Macyinem oknu")  
 Douglas Gomery: The Pictorial Palace: Economic Sense or Hollywood Nonsense? (Slikovita palača — ekonomski smisel ali hollywoodski nesmisel?)  
 Vance Kely, Jr.: Griffith's Broken Blossoms and the Problem of Historical Specificity (Griffithov "Zlomljeni cvet" in problemi zgodovinske določitve)  
 Russell Campbell: The Ideology of the Social Consciousness Movie — Three Films by Darryl F. Zanuck (Ideologija in film s socialno zavestjo — trije filmi producenta D.F. Zanucka)

**Vol. 3, No. 2 (pomlad 1978)**

Herbert Marshall: A Note on Eisenstein's Shot of a Monologue from Pushkin's Drama "Boris Godunov" (Beležka o Eisensteinovem posnetku monologa iz Puškinove drame "Boris Godunov")  
 James Goodwin: Eisenstein — Ideology and Intellectual Cinema (Eisenstein — Ideologija na intelektualni film)  
 Haigh Khatchadourian: Remarks on the "Cinematic/Uncinematic" Distinction in Film Art (Opazke o "filmičnem/nefilmičnem" — distinkcije v filmski umetnosti)  
 Barbara Fialkowski: The Centrality of Cinema in the Poetry of Frank O'Hara (Osrednjost filma v pesništvu F. O'Hare)  
 Scott MacDonald: The Expanding Vision of Larry Gottheim's Films (Razširjena vizija filmov L. Gottheima)

**video**

Spot, zagrebška revija za fotografijo, je številko 10—1977 (izšlo maja 1978) v celoti posvetila video-komunikacijam. V uvodniku uredništvo pojasnjuje razliko med uporabo videa v umetniške namene (kar med drugim implicira tudi pristajanje na zakonitosti umetnostnega trga) ter širšimi komunikacijsko-informacijskimi možnostmi tega vse bolj razširjenega medija. Marijan Susovski je avtor zapisa o videu v Jugoslaviji. Iz objavljenega gradiva je moč razbrati, da se kljub odprtosti in potrebnosti vzpostavljate alternativnih komunikacijskih praks video pri nas uporablja skoraj izključno kot umetniški medij. Čeprav ustvarjalci nimajo na razpolago lastne opreme za video produkcijo, galerijske in muzejske institucije pa si ob pomanjkanju finančnih sredstev za osnovno dejavnost ne morejo omisliti dragih naprav za reprodukcijo in distribucijo video-trakov, se lahko pohvalimo z zavirljivimi dosežki. Generacija umetnikov, ki je nastopila konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, je sprejela video kot najustreznejši in najučinkovitejši način sporočanja dela aktualne umetnostne problematike. Susovski navaja kot najvidnejše predstavnike video-arta v Jugoslaviji Nušo in Sreča Dragana, Braca Dimitrijevića, Iljo Šoškića, Gorana Trbuljaka, Borisa Bučana, Sanjo Iveković, Dalibora Martinisa, Marino Abramović, Radomira Damjanovića, Mladena Stilićevića, Rašo Todosljevića, Nešo Paripovića, Zorana Popovića in Borisa Demura. Večina omenjenih avtorjev je svoje projekte realizirala s sponosjeno opremo ali pa na mednarodnih srečanjih (npr. "International Open Encounter on Video" v Ferrari, Trigon in Gradcu, Brdo pri Bujah v Istri — v organizaciji galerije Krinziger iz Innsbrucka). Popolna delitev video dejavnosti naših umetnikov na posamezne usmeritve je zelo otežkočena, saj se njihovi interesi pogosto prepletajo (video-trak kot zaključeno delo ali kot posnetek akcije, npr. body-arta ali performancea), iz doslej realiziranih projektov pa je moč sklepati, da se video vse pogosteje vpisuje v območje socialne komunikacije, s čimer postaja pomembna vez med umetnikom in družbo.

V članku Podatki o štirih video-trakovih Radomira Damjanovića Damnjana Ješa Denegri predstavlja dejavnost znanega beogradskega umetnika, ki se ukvarja z različnimi likovnimi mediji (slikarstvo, risba, film, fotografija). Damjanovi video-trakovi so nastali iz avtorjeve potrebe po opredelitvi umetnikovega položaja znotraj družbenih konstelacij, ki se neposredno navezujejo na njegovo vsakodnevno bivanje.

Med prevedenimi sestavki v Spotu najdemo zapis Richarda Krieschea Video — mit in realnost, v katerem je video dejavnost obravnavana kot govorica, katere sintaksa se šele postopoma odkriva. Avtor na osnovi lastnih izkušenj postavlja pod vprašaj umetniškost videa, obravnava ga kot specifičen kontekst objekta svojih proučevanj (družbene stvarnosti, umetnosti, galerijskega prostora, časa, itd.). Članek spremljajo tri demonstracije, ki jih je Kriesche

izvedel v letu 1976 na Dunaju in v Gradcu. V času od 1. do 3. oktobra je bila v Gradcu mednarodna konferenca o video, ob tej priložnosti je bila objavljena tudi takomenovana "Graška deklaracija", ki jo Spot ponatiskuje v izvirniku in v prevodu. Če na kratko povzamemo njeno vsebino, zvemo, da naj bi vsaka družba zasnovala uporabo in mesto video komunikacij glede na svoje specifične potrebe, izmenjava informacij in izkušenj med posameznimi deželami pa bi bila vsekakor zelo koristna. Sistem izmenjave naj bi bil čim bolj odprt, spremenil pa naj bi se tudi sistem distribucije umetniškega videa. S tem bi se spremenila tudi vloga televizije in posredno vloga celotnega sklopa komunikacijskih medijev.

Med graškim srečanjem je bil prebran tudi tekst oziroma predavanje Marie Glorie Biccocchi z izzivalnim naslovom Uporaba in zloraba video-traku v Evropi — vprašanje nesporednosti in improvizacije. Avtorica opozarja, da se danes video nahaja med sistemom zgodovine umetnosti na eni strani in uradno televizijo na drugi strani. Video dela se smatrajo za umetniške stvaritve in se tako vključujejo v območje znanega tržnega manipuliranja z umetniškimi deli. Istočasno pa so to produkti določene tehnologije, povezane s komunikacijskimi mediji, so del informacijskega sistema, v katerega je vključena televizija. Sporočilo, ki ga umetnik pošilja prek video-traku, je hitro in neposredno, je takojšnja in učinkovita komunikacija, ne glede na to, ali je zasnovana kot politična opredelitev ali kot estetska raziskava. Stališče, ki ga Biccocchi je zagovarja, je družbeno angažirano: video kot ena izmed množičnih komunikacij naj bi dejansko postal komunikacija z množicami.

Spotov prispevek k seznanjanju s problematiko videa je nedvomno koristna spodbuda za nadaljnje raziskave na tem področju, ki je, zlasti v slovenskem prostoru, vse premalo upoštevano in udeleženo v praksi.

**Brane Kovič****popravek**

Neljubo naključje je hotelo, da je pri stavljenju pa tudi pri kasnejšem lektorskem preverjanju "ubežala" pogledu vrstica iz zapisa Braneta Koviča o televizijskem filmu Matjaža Klopčiča Nori malar (Ekran, vol. 3, številka 4). Zavaljo nje je smisel uvodnega odstavka hudo popačen.

Začetek članka se pravilno glasi: "Nesporazum v Klopčič-Hiengovi interpretaciji usode slovenskega slikarja Jožefa Petkovška (1861—1898) je pravzaprav najbolje nakazan s scenografsko napako v poskusu rekonstrukcije umetnikove slike *Doma*: kjer je v izvirniku upodobljena žarnica s preprostim štečnikom, visi v televizijski uprizoritvi kičasta, malomeščanskemu okusu ustrežajoča svetilka, katere oblika je scenskemu ambientu tuja, ustreznost času dogajanja drame pa vprašljiva." Bralcem in avtorju se zavaljo napake opravičujemo.

**prejeli smo**

Spoštovani!

Po izteku štiriletne direktorskega mandata zapuščam s 1. 9. 1978. mesto direktorja Viba filma in se vračam k svojemu osnovnemu filmskemu poklicu. Ob tej priložnosti smatram, ne samo za svojo dolžnost, temveč predvsem tovariško obveznost, da se vam zahvalim za sodelovanje in pomoč, ki ste mi jo nudili v preteklih štirih letih ter tako pomagali, ne samo meni osebno, temveč predvsem Viba filmu in slovenski filmski proizvodnji. Menim, da je tudi vaše sodelovanje pripomoglo k afirmaciji slovenskega filma, ki je v preteklih letih doživel številne uspehe tako v Jugoslaviji kot tudi izven njenih meja.

Spoštujejo vaše delo se vam zahvaljujem kot direktor Viba filma in upam, da bom imel priložnost z vami nadaljevati sodelovanje kot režiser. Obenem vas obveščam, da s 1. septembrom 1978 dolžnost direktorja Viba filma prevzame tovariš Radovan Teslić, diplomirani ekonomist.

S spoštovanjem!



Milan Ljubić  
dipl. režiser

direktor Viba filma  
1974—1978

*Uredništvo — avtorjem!*

*EKRAN je revija za film in televizijo.*

*S teh dveh področij objavljamo komentarje, eseje, študije, kritike, prikaze, recenzije, intervjuje, najrazličnejše informacije, slikovno gradivo ipd., uredniški odbor pa jih zbira, pregleduje in odloča o objavi.*

*Da bi sodelovanje med avtorji prispevkov in uredniškim odborom potekalo čim boljše, predvsem pa, da bi se uredniški odbor izognil nepotrebnim stroškom in izgubi časa (pretipkavanje), avtorje naprošamo, da pri svojem sodelovanju z EKRANOM upoštevajo:*

- 1** *nenaročeni rokopis naj ne presega desetih tipkanih strani*
- 2** *prispevki naj bodo pisani s pisalnim strojem (črni trak), na normalnem papirju (format A-4), vsaka stran naj ima 30 vrstic (normalni razmak), vrstica 60 znakov, v treh izvodih (original in dve kopiji)*
- 3** *na naslovni strani naj avtor navede naslov prispevka, priimek in ime, točen naslov in številko žiro računa*
- 4** *pri navajanju naslovov filmov naj avtorji uporabijo prvič originalni naslov filma in v oklepaju naslov, pod katerim je bil predvajan pri nas, v nadaljevanju pa naš prevod (primer: Shampoo (Hollywoodski frizer))*
- 5** *uporabljeno literaturo naj citirajo na koncu članka, in sicer po naslednjem vrstnem redu: avtor, leto izdaje, naslov članka, revija, kraj izdaje, volumen, številka, stran (primer: Cozarinsky Edgardo, 1975/76, Borges on and in Film, Sight and Sound, London, vol. 45, No. 1, str. 41)*
- 6** *če gre za knjigo pa: avtor, leto izdaje, naslov, kraj izdaje, založba  
tudi vse opombe naj bodo na koncu članka avtorji naj sami (ali v dogovoru z uredništvom) poskrbijo za slikovno opremo prispevkov, pri čemer naj sliko opremijo s sledečimi podatki: naslov filma, ime in priimek igralcev na sliki, po možnosti pa še imena filmskih oseb, ki jih igralci predstavljajo v omenjenem filmu*

*Upamo, da boste z razumevanjem in dobronamerno sprejeli naše sugestije.*



**v naslednji številki:**

kritike *Okupacija v 26 slikah*  
*Bravo maestro*  
*Vonj poljskega cvetja*  
*Zadnji podvig diverzanta Oblaka*  
*Pes, ki je imel rad vlake*  
*Usode*  
*Ljubica*  
teorija *Theodor W. Adorno*