

REVIJA
ZA
FILM
IN
TELEVIZIJO
LETO 6 MAR

EKRAN



153





EKRAN 68. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanovič, Mirjana Borčič, Vojko Duletič, Boris Grabnar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Mile Korun, Janko Kos, Vítko Musek, Božidar Okorn, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šomen (odgovorni urednik), Toni Tršar (glavni urednik), Matjaž Zajec. Sekretar redakcije Breda Vrhovec, Grafična oprema Srečo Dragan. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-3-230/1. Poština plačana v gotovini. Uprava prosvetni servis, Miklošičeva 7, Ljubljana. Ekran izhaja na formatu 20 × 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metê Franc Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Meškrič.

artikulacija

K A Z A L O

O artikulacijah v filmskem kodeksu (Umberto Ecco)	114
Fuck for piece (Ernest Wendt)	130
Na hrbtu papirnatega zmaja (Žika Bogdanović)	136
Ljudje za žicami (Rapa Šuklje)	144
Rajska vrata »poljskega filma« (Boleslaw Mihalek)	148
Kulturna industrija: nov živčni sistem našega planeta (Boris Grabnar)	156
Kako daleč vidijo? (Boris Grabnar)	160

TELEOBJEKTIV

Beograd, nagrade na XV. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma	164
Misticizem in realizem v Dreyerjevem delu (Guido Aristarco)	166
Odsotnost sveta. Knjiga o GEF (Slavoj Žižek)	168
Oscarji, 1968	170
Poljaki v NOB Jugoslavije	170
Vodnik po revijah	171
Razgovor z Lordanom Zafranovićem, dobitnikom ŽA-	
ROMETA	172

KRITIKE

Dragocenost dokumentov časa (Matjaž Zajec)	178
Ustvarjanje sveta in človeštva (Marjan Rožanc)	181
Praznik (Matjaž Zajec)	184
Persona (Slavoj Žižek)	185

Ecco Umberto

0 artikulacijah V

Umberto Eco

To poročilo se tiče nekaterih mojih raziskav o naravi zakonov za sporazumevanje, ki jih obsegajo vizualni kodeksi; ko jih skušam aplicirati na film, si ne domišljam, da bom to opravil sistematsko; ta poizkus mi pač pomeni le preverjanje na določenem področju. Predvsem se bom danes omejil na nekaj misli o možnih artikulacijah filmskega kodeksa, ne da bi se hotel spuščati v stilistiko, retoriko, kodifikacijo v široki filmski sintagmatiki. Z drugimi besedami: vzemimo, da obstaja nekak filmski »jezik« — in tukaj bom predlagal nekaj pripomočkov za njegovo analizo, **kot da bi** nam do danes kinematografija dala samo **L'arrivée du train à la gare** ali pa **L'arroseur arrosé**. To bo približno tako, kot da bi hoteli formulirati sistem jezika, pa bi nam kot zadostno izhodišče za začetek služila Carta Capuana.¹

Izhajal bom iz dveh prispevkov k semiologiji filma, ki sta me vzpodbudila k temu delu v največji meri; to sta Metzov esej: **Le cinéma: langue ou langage?** in Pasolinijev nastop v Pesaru lansko leto.

Da ne bom predolg, bom iz obeh prispevkov obravnaval samo točke, ki jim je po mojem mogoče bodisi oporekati, bodisi jih razviti na drug način; razume se, da izvirajo moji ugovori iz najglobljšega zanimanja in želje sodelovati pri njunem delu.

Zdi se mi potrebno, da sprejemem ista izhodišča kot Metz in Pasolini; samo da le-ta zanj predstavlja možnost nadaljnega razvijanja, jaz pa bi skušal kreniti nazaj.

1. Z drugimi besedami: ko preiskuje možnost za semiološko obdelavo filma, Metz ugotavlja obstoj nečesa prvotnega, česar ni mogoče nadalje razstavljati v posebne enote, iz katerih bi to prvotno po artikulaciji nastalo. Ta **primum** je **podoba**. Tu se je izoblikoval pojem podobe kot nečesa, kar ni razsojevalstvo, temveč globoko motivirano; neke vrste **analogon** stvarnosti, v katerem ne moremo odkrivati konvencij »jezika«. Če je tako, bi bila semiologija filma enaka semiologiji govora, ki ni odvisen od jezika;¹ bila bi semiologija

¹ Prvi zapis italijanskega jezika iz leta 960 (op. prev.).

¹ Izraza »govor« in »jezik« = »parole« in »langue« (op. prev.).

določenih **tipov govora**, tj. velikih simptomatičnih enot,² katerih kombinacija omogoča filmsko govorico. No, problem, ki si ga zastavljamo sedaj, je v tem: ali lahko odkrijemo konvencijo, kodeks, artikulacijo tudi v podobi kot enoti?

2. Nasprotno pa Pasolini meni, da je mogoče določiti filmski jezik in — po mojem — pravilno trdi: filmski jezik ima lahko vrednost jezika, ne da bi moral imeti dvojno artikulacijo, ki jo jezikoslovci pripisujejo govorjenemu jeziku. Toda, ko Pasolini išče artikulacijske enote tega filmskega jezika, se ustavi na meji dvomljivega pojma »stvarnosti«, po katerem bi bili osnovni elementi filmske govorice (nekakšnega avdiovizualnega jezika) prav tisti predmeti, ki nam jih kamera predstavlja v njih popolni neodvisnosti — kot stvarnost, ki je pred konvencijo. Še več, Pasolini govori celo o nekakšni »semiologiji stvarnosti«, o nekakšnem zrcalnem prikazu jezika, ki se poraja iz človekovega dejanja.

No, skušali bomo sedaj ugotoviti, ali je mogoče govoriti o čisti stvarnosti ali dejanju, ki se ju še ne bi dotaknila kultura s svojo sposobnostjo konvencionaliziranja. In zdi se nam, da mora semiološka raziskava, kolikor je le mogoče iskati tudi v spontanem konvencijo, v naravnih dejstvih kulturo; analogije so zanjo ustrezno soglasje v kodeksu; predmet ji je znak, vsak referens³ ji predstavlja že pomen: za semiologijo je realnost le v družbenem življenju.

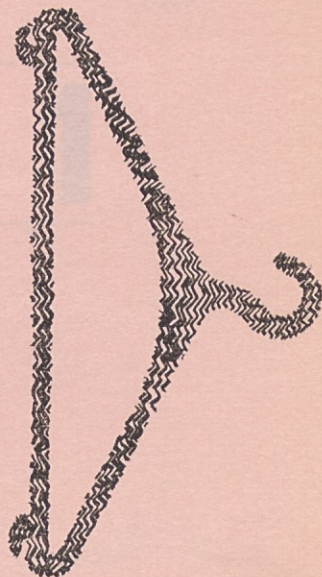
II. Preden začnem naštevati glavne metodološke smernice tega poizkusa, je po mojem prav, če omenim (sklicujem se zlasti na temo našega letošnjega srečanja), zakaj in kakšen smisel tak poizkus sploh ima.

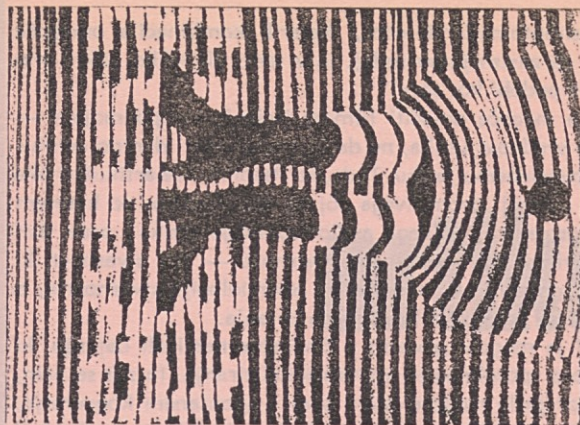
Če ima semiološka raziskava določeno smer, potem je tale: v vsakem pojavu priobčevanja je treba videti dialektiko med kodeksi in sporočili. Poudarjam, da uporabljam izraz »kodeks« namesto »jezik« in se ga bom poslej držal; po mojem je namreč le vir dvomja, če skušamo opisovati razne komunikativne kodekse po vzoru tistega posebnega in na poseben način urejenega kodeksa, ki pozna dvojno artikulacijo, t. j. po vzoru govorjenega jezika.

² Definicija **simptoma** po St. Ullmannu: simptom je lingvistični akt s stališča govorečega, indikacija tega, kar misli.

³ Definicija za **referens** po St. Ullmannu: referens je kak nelingvistični pojav (stvar, dogodek ...), o katerem govorimo (op. prev.).

Filmske m kodeksu





Semiološka raziskava izhaja iz tega načela: sporočilo je sporočilo v tolikšni meri, kolikor ga tisti, ki ga oddaja, uredi — pa četudi v podzavesti — na osnovi sistema družbeno dogovorjenih pravil, tj. kodeksa.

Tudi tam, kjer po našem mnenju najdemo najbolj svobodno in domiselno »ekspresivnost« (torej tam, kjer se nam zdi, da je poročevalec iznašel način sporočanja prav v aktu sporočanja) — tudi tam mora biti v osnovi odnosa med poročevalcem in naslovnikom kodeks, če naslovnik sporočilo razume. Če kodeksa ne vidimo, to še ne pomeni, da ga ni, pač pa, da ga moramo šele najti. Lahko da gre za kodeks, ki sploh ni ustaljen, prehodnega značaja, ki bo, pred kratkim ustvarjen, v kratkem spet presnovan: vendar je.

S tem prav gotovo nočemo reči, da ni komunikacije, ki bi ne mogla prenavljati, na novo iznajti, drugače urejati načina medsebojnih odnosov. Sporočilo, ki ima estetsko funkcijo, je primer **dvournega** sporočila, zaradi katerega lahko celó zdvomimo nad kodeksom; sporočilo s svojim kontekstom ustvari tak nenavaden odnos med znaki, da bomo poslej na drug način ocenjevali možnosti tistega kodeksa. V tem smislu je količina informacije v sporočilu zelo velika in se razširja v venec konotacij¹. Vendar je za razumevanje sprejete informacije potrebna redundanca². Kodeks je mogoče samovoljno spremeniti le do neke mere, sicer pa ga je treba upoštevati. Kajti drugače sporočila ni več: so le še brezsmiselni glasovi; ni več informacije kot dialektike med kontroliranim neredom in vzpostavljenim redom; ostane le čisti nered. Torej ne moremo ustvarjalne dejavnosti niti prepoznati, če nismo bili določili plana kodeksov, v okviru katerih se sporočilo poraja. Če ne poznamo kodeksov, ne moremo niti ugotoviti, v čem je invencija.

V tem smislu semiološka raziskava na videz vodi v popolen determinizem; v resnici pa s tem, da pripoznava, kar je determinirano, skuša le razkriti prividno neodvisnost izraza; kar najbolj skuša zožiti mejo invencije zato, da bi jo lahko prepoznali **tam, kjer v resnici je**. Zdi se, da bi semiologija rada potrdila tole: da govorimo jezik — **a da jezik govori po nas**: to pa zato, ker so primeri, ko po nas ne govori, bolj redki, kot mislimo, in so vedno vezani na kak poseben pogoj.

Poznavanje mej, v okviru katerih jezik govori po nas, pomeni, da se ne moremo varati o prividnih izlivih ustvarjalnega duha, o neovirani fantaziji, o čisti besedi, ki ima lastno, magično moč prepričevanja. Tako lahko stvarno in razsodno presodimo primere, ko nam govorni akt, sporočilo, resnično daje nekaj, kar še ni bilo konvencija; nekaj, kar bo lahko postalo družbena last, a česar družba še ni bila predvidela.

¹ Definicija pod T. de Mauro: konotacija je skupnost vseh neoprijemljivih emotivnih in subjektivnih faktorjev, ki spremljajo »denotacijo«, tj. »stvarni«, ožji pomen besede (op. prev.).

² Redundanti so tisti elementi v informaciji, ki so za bistvo informacije pravzaprav nepomembni, zagotavljajo pa boljše razumevanje (op. prev.).

A naloga semiologije je za poznavanje našega zgodovinskega in družbenega sveta še bolj pomembna, še bolj bistvena. V semiologiji so kodeksi očrtani kot sistemi, veljavni v svetu znakov, ki pa ustrezajo sistemom v svetu psiholoških zadržanj, kadar imamo opraviti s prekonstituiranimi načini mišljenja. **Semiologija nam v svetu znakov, urejenem v glavne in stranske kodekse, kaže obenem svet miselnih sestavkov, ki se odražajo v prekonstituiranih načinih govorne rabe.**

Lansko leto je rekel Pio Baldelli: »Analiza strukture se nujno dotika vsebine oziroma miselnega sestava v strukturi jezika...« In strinja se z Barthesom: pravilno izvedena strukturalistična analiza bo drago stala estetizem in formalizem in ne obratno, kot običajno mislimo.

Če najdemo kodeks tam, kjer ga nismo bili pričakovali, odkrijemo s tem determinacijo v miselnem sestavu — odseva jo način sporočila — tam, kjer smo bili nahajali samó svobodo. Bolj ko torej semiologija napreduje v svojih orisih, bolj odkrito stopa v ospredje družbena pogojenost našega ponašanja, o katerem mislimo, da je ustvarjalno, inovatorsko; družbena pogojenost se tu spremeni v komunikativno, v retorična določila. Nočemo s tem zanikati možnosti inovacije, kritike in celo izpodbijanja sistemov; gre za to, da jih vidimo, kjer v resnici so, in da najdemo pogoje, v katerih so lahko nastali.

Prenesimo te misli v svet konvencij filmske govornice. Gotovo je, in danes ne bomo več razpravljali o tem, da konvencije, kodeksi, »jezik« — če hočete — so. Nahajamo jih bodisi v širokih sintagmatskih celotah, tam, kjer je naloga filma pripoved (kot dobro pravi Metz); bodisi ko gre za tehniko same vizualne retorike (ki jo dobro analizira Pasolini, ko razlikuje poezijo in prozo v filmu).

Zdaj je problem tak: ali je mogoče v govorici slike videti kodeks in ali je mogoče najti konvencijo v domnevni govorici dejanja. Zato pa bomo morali najprej revidirati tradicionalni pojem **podobe in nazornega znaka** ter si поблиže ogledati pojem dejanja kot sporočila.



Kritika pojma podoba

Poglavje

1

Naravna sličnost podobe s stvarnostjo, ki jo podoba predstavlja, je teoretizirana v pojmu **nazornega znaka**. Ta pojem pa čedalje bolj revidirajo; dandanes bomo označili samo glavne črte te revizije. Kar je več, bo bralec lahko našel v delih, ki jih o tem pripravljam. Od Peircea preko Morrisa do današnjih stališč semiotike so vsi mirno govorili o nazornem znaku kot o znaku, ki ima nekatere lastnosti ponazorenega predmeta. A že preprost pogled na kakršnokoli upodabljanje s fenomenološkega stališča, pa naj gre za sliko ali za fotografijo, nam pokaže, da slika nima nobene lasnosti predstavljenega predmeta. Takó motiviranost nazornega znaka, ki se nam je zdelala v primeri z arbitrarnim govornim znakom neizpodbitna, zbledi — in mislili bi lahko, da je tudi nazorni znak popolnoma arbitraren, konvencionalen in nemotiviran.

Poznejše opazovanje podatkov pa nam bo kljub vsemu pokazalo tole: nazorni znaki podajajo samo nekatere pogoje za percepcijo (zaznavanje), ki pa so itak v osnovi običajnih

perceptivnih kodeksov. Z drugimi besedami: podoba zaznavamo kot posebej kodificirano sporočilo, gre pa za običajni kodeks zaznavanja, ki je v vsakem našem spoznavnem aktu. Nazorni znak sicer »podaja« pogoje za zaznavanje, vendar samo »nekateri« od njih: smo pred problemom nove transkripcije in izbire.

V posnemanju in prepoznavanju zaznanega vlada načelo ekonomičnosti; to načelo se kaže v kodeksih, ki jih bomo imenovali **kodekse prepoznavanja**. Ti kodeksi izbirajo določene poteze predmeta, ki so največjega pomena za posnetek ali za bodoče sporočilo. Tako npr. od daleč prepoznam zebro, čeprav ne pazim posebej na točno obliko glave in na sorazmerje med nogami in trupom; zadoščata mi dve pripadajoči oznaki: da je **četrtonožec** in da ima **proge**.

Ti isti kodeksi prepoznavanja določajo izbiro pogojev za percepcijo, ki jih hočemo transkribirati v nazorni znak. Mi narišemo zebro kot četrtonožca **s progami**; pri kakem afriškem plemenu, kjer bi bila edina znana četrtonožca zebra in hijena — obe sta progasti, pa bi morala njuna slika poudariti druge pogoje za percepcijo, da bi bilo obe podobi mogoče razlikovati. Izbor pogojev, ki jih je treba podati, transkribiramo po zakonih določenega grafičnega kodeksa, po katerem lahko označimo noge z znakom v obliki črte, z barvno potezo ali kakó drugače.

V resnici je dosti slikovnih kodeksov, po katerih lahko neko telo orišem s sklenjeno črto (edina značilnost, ki je pravi predmet gotovo **nima**, je ravno ta okvirna črta...); lahko uporabimo igro približevanja tonov in svetlobe; in tako se po konvenciji ustvarjajo pogoji za percepcijo, ki omogočajo prepoznavanje figure ali ozadja. To npr. velja (seveda bo intenzivnost različna) tako za akvarel kot za fotografijo. Tudi tisti, ki so nekoč zagovarjali misel, da je fotografija analogon stvarnosti, so jo opustili; vemo, da moramo biti **izurjeni**, če naj prepoznamo fotografski posnetek; vemo, da so analogije med sliko na filmu in med sliko na mrežnici, nikakor pa ne med sliko na filmu in tisto, ki jo pravzaprav zaznavamo. Vemo, da se zaznani čutni pojavi v resnici transkribirajo v fotografsko emulzijo na določen način. Ta je v vzročni povezavi z resničnimi pojavi; brž ko pa transkripcija postane grafika, jo lahko imamo za povsem arbitrarno z ozirom na resnične pojave. Seveda poznamo različne stopnje arbitrarosti in motivacije, in naše stališče bi bilo treba še precizirati. A še vedno je res, da — seveda v različni meri — vsaka podoba izvira iz vrste zaporednih transkripcij.

Lahko bi pripomnili, da nazorni znak v drugi **snovi** poda isto **obliko** zaznanega dejstva. Torej gre pri nazornem znaku v osnovi za isti postopek, ki omogoča, da vidimo identično strukturo v dveh različnih pojavih (tako lahko, če npr. govorimo o odnosih, sistem stanj in razlik v nekem jeziku ustreza sistemu stanj in razlik v sorodstvenih odnosih). Strinjamo se tudi s takimi smernicami, ki se nam zdijo pravilne; toda, ko je izdelan model strukture, smo s tem že tudi prišli do kodeksa. Strukture same na sebi ni (in ne bi zaupal tistemu, ki trdi obratno); odkrivamo jo teoretično, preko izbire operativnih konvencij.

Te operative konvencije se naslanjajo na sisteme izborov in nasprotij: ogrodje strukture, ki se nam — čudno! — kaže tako skupno v dveh različnih stvareh, ni pojav analoške podobnosti, ki ga ne bi mogli pojasniti: v njem lahko vidimo **binarne izbore**.

Kot je že rekel Barthes v svojih Elementih semiologije, se v istem sistemu srečuje analoško z binarnim. Tako srečevanje povzroča nekakšno kroženje zaradi dvojne težnje: udomačiti, kar je nemotivirano, in vključiti v splošno kulturo, kar je individualno motivirano. Pravzaprav lahko v najbolj naravnih pojavih, ki se navidezno naslanjajo na analoške odnose (npr. zaznavanje), danes vidimo binarne procese: oblike se zarisujejo v možgane po alternativnem izboru. O tem npr. govori Piagetov genetični strukturalizem; o tem nas poučijo nevrofiziološke teorije, ki se naslanjajo na izdelavo vzorcev v kibernetiki.

Rekli bomo torej: vse, kar se nam v podobah zaenkrat še zdi analoško, sklenjeno, neoprijemljivo, motivirano, naravno in torej »iracionalno«, je enostavno nekaj, česar nam pri današnjem stanju našega poznavanja in naših operacijskih možnosti **še ni uspelo** reducirati na nekaj ločljivega, binarnega, samó diferencialnega. Zaenkrat naj nam zadošča, da smo odkrili v samem skrivnostnem pojavu podobe, »ki ponazarja«, procese kodificiranja, ki se lahko vgnezdijo že v sam mehanizem zaznavanja. Če pa nahajamo kodificiranje že v teh osnovah, se bo toliko prej pojavljajo v večjih sintagmatskih celotah, pri konvencijah v razlagi podob, v sklopih s pridobljeno stilistično vrednostjo itd.

Gotovo so slikovni kodeksi v primerjavi z močnimi kodeksi, kot je npr. govorni jezik, **šibkejši**, prehodnega značaja, omejeni na ožji krog, celo na izbor posameznika; v njih prevladujejo fakultativne inačice nad resnično pristojnimi potezami. Toda vemo, da se lahko konvencionalizirajo tudi fakultativne inačice, kot so npr. **dodatno segmentirane poteze** (t. j. intonacije, ki na fonetičnem planu dodajajo določene pomene fonološkim artikulacijam).

Seveda bo težko jasno in razločno razcepiti nazorni znak v prvotnejše artikulacijske elemente. Nazorni znak je — pravijo — skoraj vedno **sem**, t. j. nekaj, kar v govornem jeziku ne ustreza besedi, temveč enunciaciji (povedi): podoba konja ne pomeni »konj«, temveč vsaj »tu je bel konj, ki stoji, in ga vidimo iz profil«. Martinet in njegova šola (sklicujem se zlasti na zadnje raziskave Luisa Prieta) so pokazali, da obstajajo kodeksi, ki konvencionalizirajo **seme**, katerih sicer ni mogoče nadalje deliti v manjše artikulacijske enote; tako torej obstajajo kodeksi z eno samo artikulacijo, prvo ali drugo. (K temu se še povrnemo.) Za semiološko raziskavo bi bilo dovolj, da bi zapisali konvencionalne **seme** in na tej ravni pripoznali kodifikacijo; vendar pa lahko na podlagi tega, kar smo rekli doslej, podamo bolj analitičen pregled kodeksov, ki so možni in ki jih je mogoče spoznati; na ta način lahko vsaj označimo smer za nadaljnje preverjanje.

III. Za povzetek napravimo torej tale kratek pregled:

1

Kodeksi zaznavanja. Z njimi se ukvarja psihologija zaznavanja. Določajo pogoje za zadostno zaznavanje.

2

Kodeksi prepoznavanja. Kombinirajo večje enote pogojev za zaznavanje v seme — ti so pomenske celote (npr. črne proge na belem plašču.) Na podlagi teh semov razpoznavamo zaznane predmete in si jih zapomnimo. Predmete tudi dostikrat klasificiramo prav na tej osnovi. Z njimi se ukvarja psihologija inteligentnosti, spomina in priučevanja, pa celo etnologija (poglej si načine taksinomije v primitivnih civilizacijah).

3

Kodeksi prenosa. Ustvarjajo pogoje za vtis, ki bo omogočil določeno zaznavo podob; npr. raster pri tiskanih fotografijah ali standard črk, ki omogočajo televizijsko sliko. Analiziramo jih lahko s pomočjo fizikalne teorije informacije; določajo pa kako prenesti vtis in ne vnaprej pripravljene zaznave. S tem, da določajo »emulzijo« določene podobe, vplivajo na estetsko vrednotenje ter pogajajo **kodekse tona, okusa, stilistične kodekse** ter **kodekse podzavesti**.

4

Kodeksi tona. To so sistemi fakultativnih inačic, ki pa so že konvencionalizirane; to so dodatno segmentirane poteze, ki ustvarjajo posebno intonacijo znaka (kot »jakost«, »napetost« itd.); so pravi pravcati sistemi že stiliziranih konotacij (npr. »graciozno«, »ekspresionistično«). Ti sistemi konvencij spremljajo kot dodatno in dopolnilno sporočilo elemente slikovnih kodeksov.

Slikovni kodeksi. Za osnovo imajo predvsem elemente, ki jih je mogoče zaznati in ki jih ostvarijo kodeksi prenosa. Slikovni kodeksi se artikulirajo v **figure, znake in seme**.

a) **Figure** so pogoji za zaznavanje (npr. odnosi figura — ozadje, kontrasti svetlobe, geometrični odnosi), transkribirani v grafične znake, način transkripcije pa določa kodeks. Število teh figur ni končno in jih ni vedno mogoče nadalje razčlenjevati. Zato se zdi druga artikulacija slikovnega kodeksa kot kontinuum možnosti, iz katerega izhajajo nešteto individualna sporočila; dešifriramo jih v zvezi s kontekstom, težko pa bi v njih videli natančno izdelan kodeks. V resnici takega kodeksa še ne moremo prepoznati, vendar iz tega nočemo sklepati, da ga ni. Res pa je, če preko določene meje spreminjamo odnos med figurami, pogojev za zaznavanje ni več.

b) **Znaki** označujejo s konvencionaliziranimi grafičnimi pripomočki seme prepoznavanja (nos, oči, nebo, oblaki); ali pa označujejo »abstraktne modele«, simbole, pojmovne diagrame predmeta (npr. sonce kot krog s črtastimi žarki). Pogosto jih je v okviru sema težko ločiti, ker se pojavljajo kot neločeni, sklenjeni v grafični kontinuum. Prepoznamo jih lahko samo v okviru sema, ki služi kot kontekst.

c) **Semi**. Bolj običajno jih poznamo kot »podobe« ali celo »nazorne znake« (človek, konj itd.). So v resnici kompleksen slikovni izraz (tipa: »to je stoječ konj iz profila« ali vsaj »tu je konj«). Zelo lahko jih je določiti in slikovni kodeks se dostikrat ustavi pri njih. Sestavljajo kontekst, v katerem tudi lahko prepoznamo posamezne nazorne znake; zanje so semi lahko okoliščina komunikacije; istočasno pa predstavljajo sistem znakov, v katerem so le-ti postavljeni v pomenske opozicije. V njih bi torej lahko videli neke vrste **idiolet**¹. Slikovni kodeksi se zelo lahko spreminjajo tudi v okviru kulturnega vzorca; pogosto celo v okviru iste predstave, kjer figuro v ospredju določajo zelo razvidni znaki, medtem ko so slike v ozadju povzete v majhnem številu večjih semov spoznavanja. (V tem smislu se izolirane in povečane figure iz ozadja na neki starejši sliki zdijo kot primerki modernega slikarstva; moderno figurativno slikarstvo namreč vse bolj zanemarija reprodukcijo pogojev za zaznavanje in se omejuje na nekatere seme prepoznavanja.)

Ikonografski kodeksi. Zanje je tisto, kar predstavlja slikovni kodeks, šele sredstvo za izražanje semov, ki so bolj kompleksni in so v večji meri izraz kulture (ne »človek«, temveč »človek-monarh«; »pegaz«; »bukefalos«², Balaamova oslica). Prepoznavamo jih po slikovnih variacijah, saj se naslanjajo na vidne seme prepoznavanja. Po njih lahko pridemo do zelo kompleksnih sintagmatskih podob, ki pa jih je vendarle mogoče takoj prepoznati in uvrstiti: npr. tipi kot »rojstvo Gospodovo«, »poslednja sodba«, »štirje apokaliptični jezdeci«.

Kodeksi okusa in občutljivosti. Določajo (so pa izredno spremenljivi) konotacije, ki so jih bili izzvali semi prej naštetih kodeksov. Grški tempelj lahko vzbudi asociacije »harmonična lepota«, »grški ideal«, »antika«. V vetru plapolajoča zastava lahko prikljiče pojme »patriotizem«, »vojna«. Vse te koncepcije so odvisne tudi od situacije. Takó določen tip igralke enkrat lahko predstavlja pojem »miline in lepote«, drugič pa deluje smešno.

¹ Idiolet = jezik posameznika, ki predstavlja nekaj vmesnega med »langue« in »parole«: je individualen kot »parole«, obenem pa potencialen kot »langue« in neaktualiziran (op. prev.).

² Bukefalos = z volovsko glavo: tako se je imenoval konj Aleksandra Velikega; v italijanščini pa pomeni tudi »kljusa« (op. prev.).

Dejstvo, da ta komunikativni proces lahko spremljajo neposredne čutne reakcije (npr. pri erotičnih dražljajih) še ne kaže, da je reakcija naravna in ne pogojena s kulturo: gre za konvencijo, po kateri je neki fizični tip bolj ali manj privlačen. Poznamo tudi kodifikacije okusa, po katerih človek s črno obvezo preko oči lahko pomeni »pirat«, lahko pa tudi »očarljiv možiki«, »zlobnež« ipd.

8

Kodeksi retorike. Nastanejo po konvencionalizaciji spontanik slikovnih rešitev, ki si jih potem družba prisvoji, tako da postanejo modeli ali norme komunikacije. Ločimo jih, kot retorične kodekse sicer, v **retorične figure, premise in utemeljevanje**.

a) **Vizualne retorične figure** ustrezajo besednim, če jih prenesemo v polje vidnega. Naha-jamo primere metafore, metonimije, litote, razširjenja pomena itd.

b) **Vizualne retorične premise** so ikonografski semi, ki obsegajo dosti posebnih konotacij čustva in okusa. Tako npr. podoba enega samega človeka, ki se oddaljuje po drevoredu v perspektivi, ustvarja občutek »osamljenosti«; podoba moškega in ženske, ki ljubeče gledata otroka in ki po kakem ikonografskem kodeksu pomeni »družina«, lahko postane premisa za trditev »treba je ceniti družinsko srečo«.

c) **Vizualno retorično utemeljevanje**. Kaže se v pravih pravcatih verigah sintagem. Sreču-jemo jih v filmski montaži. Po njih zaporedje in opozicija med raznimi okvirnimi celotami sporočata prave kompleksne trditve tipa: »določena oseba se približa kraju zločina in čudno pogleda truplo, torej je gotovo kriva uboja, ali pa je pri izvršenem umoru vsaj zainteresirana«.

9

Stilistični kodeksi. Spontane rešitve, ki jih je, — ali pa tudi ne — kodificirala retorika, lahko končno tudi označijo stilno uspel tip oziroma pečat avtorja (npr. »človek se odda-ljuje po cesti, ki se na koncu filma zoži v točko = Chaplin«); lahko gre za tipični prikaz kakšne čustvene situacije (»ženska, ki se oklepa zaves alkove« = erotizem Belle Epoque); ali pa za tipično realizacijo kakšnega estetskega ali tehničnostilističnega ideala itd.

10. Kodeksi podzavesti. Po njih dobimo določene sestave v sliki ali v njeni razlagi in dolo-čene retorične ali stilistične položaje. Le-ti po konvenciji lahko omogočijo določene identi-fikacije in projekcije, lahko stimulirajo posebne odzive, lahko izražajo psihološke situacije. Uporabljajo se zlasti pri prepričevanju.

Kritika pojma dejanje

Poglavje

2

1. V svoji semiologiji filma kot »zapisanega jezika dejanja« Pier Paolo Pasolini izvaja štiri zanimiva dejstva: 1. Trdi, da je mogoče kodificirati »jezik« (mi bi rekli kodeks) filma oziroma vsake tovrstne avdiovizualne tehnike; ni nujno, da bi se ta kodifikacija morala ravnati po vzorcu dvojne artikulacije v govorjenem jeziku. 2. Trdi, da film samo zapisuje že prej dan jezik, t. j. jezik dejanja: tako bi bila semiologija filma predvsem semiologija stvarnosti. 3. Skuša artikulirati filmski jezik v **moneme** (ti bi bili precej

K

kompleksne pomenske enote, ki bi ustrezale kadrom) in v kinemu. Ti bi bili predmeti in dejstva v stvarnosti, z lastnim pomenom; bili bi elementi druge artikulacije, nekonvencionalni, a ki vendar naravno nekaj pomenijo; pri vsem tem bi bili ločeni in omejeni, kot so ločene in omejene oblike stvari, ki jih srečujemo v vsakdanjem življenju. 4. Na podlagi tega »jezika« Pasolini izdelava gramatiko, retoriko, stilistiko, ki v njih lahko vidimo dejavne zakone — kodekse, iz katerih bo izhajal, kdor bo hotel bolj ali manj svobodno razviti filmski pogovor. Od teh se mi zdita sprejemljivi točka 1 in 4; zavrnil bom točko 2; za točko 3 pa bom predlagal popravke in dopolnila, da bi tako omogočili nadaljnjo raziskavo — in upam, da jih bo bralec kot take tudi sprejel.

II. **Kritika točke 2.** Semiološko zanimiva je trditev, da je dejanje neke vrste jezik, toda Pasolini rabi tukaj izraz dejanje v dveh različnih pomenih. Ko pravi, da so lingvistični ostanki predzgodovinskega človeka v dejanju obdelana stvarnost, razume dejanje kot fizičen proces, ki je dal predmete-znake in ki jih kot take tudi pripoznamo brez ozira na dejanje samo (čeprav v njih lahko prepoznavamo sledi dejanja kot v vsakem sporočanju). Taki so znaki, o katerih govori Lévi-Strauss, ko razlaga priprave v neki skupnosti kot sestavne dele komunikativnega sistema — ta pa je pravzaprav celotna kultura tiste skupnosti. Ta tip komunikacije pa nima nič opraviti z dejanjem kot pomensko gesto, za katerega se pravzaprav zanima Pasolini, ko govori o filmskem jeziku. Preidimo torej k temu drugemu pomenu dejanja: zavijam oči, dvigam roko, se postavljam v pozo, se smejem, plešem, stiskam pesti: vse te kretnje so akti sporočanja, s katerimi drugim nekaj povem in po katerih drugi o meni nekaj sklepajo.

A v teh kretnjah ni »narave« (in torej ni »stvarnosti« v smislu naravnega, neracionalnega, predkulturnega): v njih je konvencija in kultura. Res pa je, da že obstaja semiologija tega jezika dejanja, ki se imenuje kinezika. Ta disciplina je šele v razvoju, se pa navezuje tudi na prosemiko (ta se ukvarja s pomenom oddaljenosti med govorečima). Kinezika si postavlja za nalogo točno kodificirati človekove kretnje kot pomenske enote, ki jih je mogoče urediti v sistem. Kot pravita Pittinger in Lee Smith: »Kretnje in gibi telesa ne izhajajo iz naravnega človekovega instinkta, ampak so sistemi ponašanja, ki se jih je mogoče naučiti in ki se jasno ločujejo od ene kulture do druge.« (Vse to prav dobro vedo bralci čudovitega Maussovega eseja o tehnikah telesa.) Ray Birdwhistell je že izdelal sistem konvencionalnega označevanja s kretnjami in je že ločil posamezne kodekse za področja, ki jih je bil raziskal; odločil se je, da bo imenoval kin tisti najmanjši delček gibanja, ki ga je mogoče ločiti in ki ima lasten pomen. Preizkusi komutacije so mu odkrili obstoj širših semantičnih enot, kjer kombinacija dveh kinov daje bolj kompleksno enoto pomena, imenovano kinemorf. Lahko si je torej predstavljati možnost poglobljene kinezične sintakse, ki bo osvetlila obstoj širokih sintagmatskih enot, ki jih bo mogoče kodificirati. Vendar želimo tukaj ugotoviti le to: tudi tisto, kar se nam je bilo kazalo kot živo in spontano, je v resnici kultura, konvencija, sistem, kodeks in torej miselni sestav. Tudi tukaj semiologija triumfira ravno v tem, da v naravnem gleda družbo in kulturo. In če prosemika lahko proučuje konvencionalne in značilne odnose, ki določajo enostavno razdaljo med govorečima (npr. mehanične možnosti poljuba; količino oddaljenosti, ki pozdrav spremeni v obupan »Zbogom« namesto v »Na svidenje«) — potem lahko tudi v vsem svetu dejanja, ki nam ga podaja film, vidimo svet znakov.

Semiologija filma ni samo teorija transkripcije naravnih spontanosti. Naslanja se na kineziko, od katere proučuje možnosti slikovne transkripcije ter določuje, v kolikšni meri neka stilizirana kretnja, lastna kinemu, ne vpliva na obstoječe kinezične kodekse tako, da jih spreminja. Nemi film je očitno moral pretiravati z normalnimi kini, medtem ko je videti da Antonionijski filmi zmanjšujejo intenziteto. V obeh primerih umetna kinezika, ki jo pripisujemo stilističnim zahtevam, daje pečat navadam skupine, katera sprejema kinematografsko sporočilo in spreminja njene kinezične kodekse.

Ta snov je zanimiva za semiologijo filma tako kot študij transformacij, komutacij prepoznavnih meja kinov. V vsakem primeru smo že v krogu, ki je omejen s kodeksi. Film se nam ne zdi več čudežni prikaz resničnosti, temveč jezik, ki govori drug, že prej obstoječi jezik. Oba jezika medsebojno delujeta s svojimi sistemi konvencij.

Na tem mestu je tudi že jasno, da možnost semiološkega iskanja sega globoko v nivo tistih enot, katerih kretnje so bile podobne elementom kinematografskega sporočila in katerih ni mogoče naknadno analizirati.



III. **Kritika točke 3.** Pasolini trdi, da ima filmski jezik dvojno artikulacijo tudi tedaj, če ta ne ustreza jezikovni. V ta namen navaja nekaj misli, ki jih moramo analizirati.

a) minimalna enota kinematografskega jezika so različni resnični predmeti, ki sestavljajo sliko (in kvadraturu);

b) te minimalne enote, ki so oblike resničnosti, moramo imenovati **kineme**, po analogiji s **fonemi**.

c) Kinemi se združujejo v neko večjo enoto — sliko (inkvadraturu), ki ustreza **monemu** govornega jezika.

To trditev moramo popraviti, kot sledi:

a 1) Različni resnični predmeti, ki sestavljajo sliko (inkvadraturu), so tisti, ki smo jih že imenovali slikovni semi (semi iconici). Videli smo, da niso resnični dogodki neposredno izraženega pomena, temveč da so to učinki konvencionalizacije. Kadar prepoznamo neki predmet, pripisujemo značilni podobi pomen na osnovi slikovnega kodeksa.

Ko Pasolini daje namišljenemu realnemu predmetu vlogo značilnega, kot je že preteklo leto povedal Vittorio Saltini, ne razlikuje jasno znakov: značilen, pomen, odnos.

Če je kaj, česar semiologija ne more dopustiti, je to, da zamenjujemo odnos s pomenom.

b 2) Te minimalne enote se ne morejo v vsakem primeru označiti kot enakovredne jezikovnim fonemom. Kot bomo videli v razpravi, ki sledi, so **fonemi** elementi, na katere razpade **monem** (ki je enota pomena) in **ti ne sestavljajo delov razstavljenega pomena**. Pasolinijevi kinemi (slike različnih spoznavnih predmetov) pa so medtem še pomenske enote.

c 3) Slika (inkvadratura) je večja enota in ne ustreza monemu. Morebiti bolj ustreza (Metz je to že rekel) izrazu: (npr.: Tu je učitelj, visok, plavolas, gledan v profilu, z očali. Govori desetim učencem, ki sedijo v parih, v črvivih lesenih klopeh, itd. itd.).

Zakaj kritiziramo Pasolinijevo nomenklaturo? Vprašanje je, ali postavimo kodeks njegovih artikulacij ali ne. Če nočemo, kot to dela Metz, je dovolj, če priznamo, da kinem izhaja iz kombinacije enot, ki jih ni mogoče analizirati (kot ravno, nevezano, tekoče, motivirano, podobno realnosti, ki jo prikazuje) in poiščemo zanje zakonike na nivoju velikih sintagmatskih enot. Toda, če hočemo iskati »filmski jezik« (mislim, da ima Pasolinijevo iskanje neki smisel), tedaj moramo ravnati s prav tako natančnostjo, s kakršno so bili do sedaj analizirani nebesedni kodeksi.

Preden se povrnem k razlagi nekaterih semioloških pravil kinematografskega kodeksa, moram nujno poseči po raziskavah Luisa Prieta o različnih artikulacijah kodeksov.



Kodeks in artikulacija Napačno je misliti

Poglavje

3

1. da vsako komunikativno dejanje sloni na nekem »jeziku«, podobnemu kodeksom govornega jezika;

2. da mora vsak jezik imeti dve trdi artikulaciji. Bolje je, če sprejmemo:

1. vsako komunikativno dejanje sloni na nekem kodeksu;

2. ni nujno, da ima vsak kodeks dve trdni (stalni) artikulaciji (da nima dveh in da nista trdni).

Kot **drugo artikulacijo označujemo** nivo tistih elementov, ki ne sestavljajo činiteljev opaznega oziroma opisanega pomena elementov prve artikulacije, ampak tiste, ki imajo samo diferencialno vrednost (pozicijsko — opozicijsko).

Odločimo se, da jih bomo imenovali **figure** (ker potem, ko smo opustili model govornega jezika, jih ne moremo več imenovati foneme). Elementi prve artikulacije (monemi) pa bodo tedaj **znaki** (pomenski, ki pokažejo oziroma opišejo pomen).

Kot je že bilo rečeno, definiramo **sem**, nasprotno pa neki poseben znak, katerega pomen ne ustreza nekemu znaku, ampak jezikovnemu izrazu.

Nahajamo se torej med figurami, znaki, semi (vsi domnevni vidni znaki so v resnici semi). Lahko najdemo seme, katere je mogoče razstaviti v figure, toda ne v znake; to je, razstavljive na elemente z diferencialno vrednostjo, in vendarle, kadar so sami, nimajo pomena. Jasno je, da so artikulacijski elementi figure (ki jih lahko razločimo v znake) in znaki ki jih lahko razčlenimo v sintagme).

Ker se je lingvistika omejila na izraze (stavke), si ni nikoli zastavila problema naknadne artikulacije. Tudi če je možno najti seme, ki se medsebojno povezujejo, ne moremo govoriti o naknadni artikulaciji, ker smo že na ravni neskončne in svobodne kombinabilnosti sintagmatskih verig. Tako je dana možnost, da se na nekem delu ceste kombinira več semov (prometni znaki). Ti naj bi nas opozarjali, npr.: enosmerna cesta, prepovedana uporaba zvočnega signala, prepovedan promet za tovorna vozila. Toda tu se ne nahajamo pred neko postopno artikulacijo semov, ki naj bi oblikovali ozakonljive semantične enote. Smo pred nekim »govorom« s kompleksno sintagmatsko verigo.

Poskusimo sedaj navesti seznam različnih tipov kodeksov z različnimi tipi artikulacij.

A Kodeksi brez artikulacij: predvidevajo seme, ki niso naknadno razstavljivi.

Primeri:

1. **Kodeksi z enim semom** (npr. bela palica slepca: njena prisotnost pomeni »slep sem«, medtem ko njena odsotnost nima nujno nasprotnega pomena, kot se to zgodi pri kodeksu z ničelnim pomenom).
2. **Kodeksi z ničelnim pomenom** (admiralski prapor na neki ladji: njegovo izobešenje pomeni: admiral je na ladji, če pa prapora ni, pomeni: admiral ni na ladji. Smerni kazalci na avtomobilih: njihovo nedelovnje pomeni: vozim naravnost ...).
3. **Semafor** (vsak sem pomeni dejanje, ki ga je treba opraviti. Semi niso medsebojno razčlenljivi, tako da bi lahko tvorili bolj kompleksen znak, niti niso razstavljivi).
4. **Avtobusne proge**, ki so označene s številkami z eno šifro ali z abecednimi črkami.

B Kodeksi, ki imajo samo drugo artikulacijo (razčlenbo):

Semi niso razdeljivi v znake, ampak v figure, ki ne predstavljajo dela pomena.

Primeri:

1. **Avtobusne proge z dvema številkami:** Npr.: proga »63« pomeni pot od kraja X do kraja Y. Sem je razdeljiv v figuri »6« in »3«, ki nič ne pomenita.
2. **Semi s pomorskimi signali:** Predvidene so različne figure, prikazane iz različnih naklonov desne in leve roke: dve figuri se združujeta tako, da tvorita črko. Ta črka pa ni znak, saj je brez pomena in dobi pomen šele, če je mišljena kot element artikulacije govornega jezika in artikulirana po jezikovnih kodeksih. Ker pa se ji lahko pripiše pomensko vrednost v kodeksu, postane sem, ki označuje kompleksni stavek.

C Kodeksi, ki imajo samo prvo artikulacijo:

Seme lahko analiziramo v znake, ne moremo jih poleg tega še v figure.

Primeri:

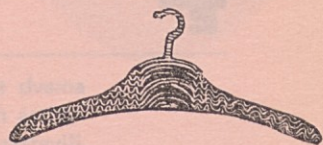
1. **oštevilčenje hotelskih sob:** baza »20« običajno pomeni »prvo sobo drugega nadstropja«. Seme lahko razdelimo na znak »2«, ki pomeni drugo nadstropje in na znak »0«, ki pomeni prvo sobo. Sem »21« bo torej pomenil »drugo sobo drugega nadstropja«, itd.
2. **prometni znaki s semom**, ki ga lahko razstavimo na znake, ki so skupni drugim signalom: »rdeč krog, ki ima na beli osnovi skico kolesa, pomeni »prepovedano za kolesarje« in je razstavljiv na znak: »rdeč krog«, ki pomeni prepoved in na znak »kolo«, ki pomeni »kolesarje«.

3. **decimalno štetje:** kot za štetje hotelskih sob, je sem iz več števil razdeljiv na znake ene številke, ki pomenijo glede na mesto, kjer se nahajajo, enice, desetice, stotice, itd.

D Kodeksi z dvema artikulacijama: semi, ki jih analiziramo v znake in te v figure.

Primeri:

1. **jeziki:** fonemi se artikulirajo v moneme in ti v sintagme.
2. **telefonske številke s šestimi številkami:** vsaj tiste, ki jih lahko razdelimo v skupine po dve številki, pri katerih vsaka številka pomeni glede na mesto mestni sektor, ulico, skupino hiš, medtem ko vsak znak razpade v dve figuri, ki nimata pomena. Prieto našteva še druge možnosti kombinacij kot: kodeksi z razstavljivimi semi v figure, med katerimi se nekatere kažejo samo z enim pomenom. Od vseh teh kodeksov, ki jih



moramo razločevati pri logiki značajnosti ali semiologije, kot je Prietova, nam zaenkrat zadostuje, če spoznamo važno značilnost. To nam omogoča, da jih bomo združili v kategoriji E.

E Kodeksi z gibljivimi artikulacijami: od teh bomo navedli le nekaj primerov:

1. **tonovska glasba:** zvoki tonovske lestvice se artikulirajo v znake, ki imajo glasben pomen (sintaktičen in nesemantski), kot so intervali in akordi. Ti se pozneje artikulirajo v glasbene sintagme. Zaradi obstoječega melodičnega zaporedja, ki ga prepoznamo, kakršen koli je instrument (in torej barva), s katerim je zaigrano, če jim spreminjamo za vsak zvok melodije — na občuten način — barvo, ne slišim več melodije, ampak odnos med barvami. Torej zvok preneha biti značilna črta in postane poljubna varianta, medtem pa postane barva značilna lastnost. V drugačnih okoliščinah lahko postane zvok, namesto da bi postal figura, znak, ki ima mnogo kulturnih opisov (konotacij) kot duda, roženica = pastoralnost.

2. **igralne karte:** pri igralnih kartah naletimo na elemente druge artikulacije (semi ali barve). Ti se kombinirajo zato, da bi sestavili znake z nekim pomenom glede na kodeks (sedmica src, pikov as). Ti se kombinirajo v seme tipa »full«, »primiera, kraljeva lestvica«. V teh mejah bi bila igra kart kodeks z dvojno artikulacijo. Potrebno je pripomniti, da obstajajo v sistemu znakov brez druge artikulacije slikovni znaki kot kralj, kraljica; slikovni znaki, ki se ne dajo kombinirati v seme skupno z drugimi znaki kot Jolly ali kot v nekaterih igrah pikov kmet. Figure se razlikujejo zdaj po obliki zdaj po barvi, tako da lahko od igre do igre izberemo značilno potezo ene ali druge. V igri, v kateri bi imela srca prednostno vrednost pred piki, figure niso več brez pomena: lahko jih prepoznamo kot znake. In tako dalje: v sistemu igralnih kart je mogoče uvesti najrazličnejše konvencije igre (od tistih za prerokovanje), pri katerih se sestav artikulacij spreminja.

3. **vojaški čini:** tu je druga artikulacija gibljiva. Npr. mlajši vodnik se razlikuje od vodnika, ker se znak-čin loči v dve figuri, prikazani z dvema trikotnikom brez osnovnice. Vodnik se razlikuje od deseterja, ne po številu ali obliki trikotnika, temveč po barvi. Za posamezne primere postaneta oblika ali barva značilen, ločilen znak. Za častnike se znak »zvezdica«, ki pomeni »nižji častnik«, artikulira v sem »treh zvezdic«, ki pomenijo »kapetan«. Toda, če so te tri zvezdice na epoleti, ki je obrobljena z zlatim trakom, tedaj se pomen zvezdic spremeni: rob je tisti, ki označuje »višjega častnika«, medtem ko zvezdice pomenijo saržo na lestvici višjih častnikov. Tri obšite zvezdice na obrobljeni epoleti bodo pomenile »polkovnik« (podobno je pri generalskih epoletah, kjer ni več roba, ampak celotna epoleta je bela). Značilni znaki so v nivoju znamenja in se spreminjajo glede na kontekst. Seveda bi lahko opazovali sistem z drugačnega aspekta ali z različnih stališč. Oglejmo si nekatere možnosti:

a) obstaja več kodeksov kot činov. Za tiste, ki imajo čin: podčastnike, za podoficirje, za višje oficirje, za generale, itd. Vsak od teh kodeksov da različen pomen znakom, ki jih uporablja. V teh primerih bomo imeli kodekse s prvo artikulacijo.

b) zlati rob in bela epoleta sta sema z ničelnim pomenom. Če ni roba, tedaj pomeni podčastnika, medtem ko zvezdice pomenijo saržo in se kombinirajo pri tvorbi bolj kompleksnih semov kot »oficir tretje stopnje = kapetan«.

c) zvezdice so značilni znaki (figure), ki nimajo pomena kodeksa »oficirski čini«. Če se kombinirajo med sabo, tvorijo znake tipa »oficir tretje stopnje na nivoju, ki je označen na epoleti« (to je znak, ki pomeni »tretjok«), medtem ko trak na robu, ali če ni traka, ali bela epoleta, so semi z ničelnim pomenom, ki določajo tri stopnje: »nižji častniki, višji častniki, generali.« Znak, ki je nastal iz kombinacij zvezd, dobi svoj popoln pomen samo po semu, v katerega je vključen. V tem primeru bomo imeli kombinacijo kodeksa brez artikulacije (zvezde); ali če vključimo v kodeks z dvojno artikulacijo neki sem z ničelnim pomenom. Z njim bi hoteli izraziti s pomočjo kompleksne semantične kombinacije zelo enostaven pomen, ki ga lahko izrazimo s samim znakom govornega jezika kot kapetan ali polkovnik (razen v primerih, kjer semantska sintagma označuje generala armijskega korpusa).

Vse te možnosti predlagamo zato, da bi pokazali na težave, na katere naletimo, če hočemo abstraktno določiti nivoje artikulacij nekaterih kodeksov. Glavno je, da nočemo za vsako ceno ugotoviti stalnih števil artikulacij v stalnem odnosu. Glede na stališče, s katerega ga presojamo, lahko postane element prve artikulacije element druge in obratno.

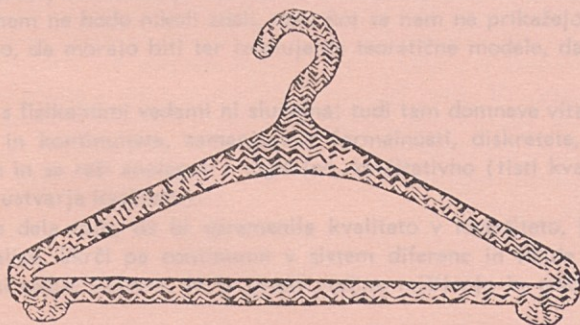
Po vsem povedanem se vprašamo, če je možno, da obstajajo kodeksi z več kot dvema artikulacijama. Poglejmo, katero je ekonomsko načelo, ki usmerja rabo jezikovnih artikulacij, če imamo visoko število **znakov**, ki se medsebojno kombinirajo. Da bi jih sestavili, bi rabili omejeno število enot, **figure**. Te naj bi delovale tako, da bi se kombinirale v enote različnih pomenov, ki pa same nimajo pomena, ampak imajo samo diferencialno vrednost.

Kakšen smisel bi potem imelo odkrivanje tretje artikulacije? Koristno bi bilo le v primeru, ko bi mogli dobiti s kombinacijo znakov neko vrsto »nadpomena — hiperpomena« (ta izraz rabim po analogiji z nadprostorom za oznako nečesa, kar se ne da opisati z izrazi evklidske geometrije), ki se sploh ne dobi s kombinacijo znaka z znakom — takšnega, kjer bi znaki, iz katerih je sestavljen, ne bili kot njihovi deli, ampak bi dobili v odnosu z njim enako funkcijo, kot jo imajo figure v odnosu z znaki.

V kodeksu s trojno artikulacijo bi potem imeli: **figure**, ki se kombinirajo v **znake**, ampak niso del njihovega pomena; in **znake**, ki se lahko kombinirajo v **sintagme**; elementi »X«, kateri nastanejo s kombinacijo znakov, ki niso del njihovega pomena. Če samostojno vzamemo neko figuro govornega znaka »pes«, a ne pomeni del psa. Ravno tako, če je samostojno vzet neki znak, ki naj bi sestavljal nadpomenski element »X«, ne bi smel označiti del tistega, kar »X« označuje.

Sedaj sprejmemo, da je **kinematografski kodeks edini, v katerem se pojavi tretja artikulacija**.

GG



Pomislimo tudi na inkvadraturo (sliko), ki jo je pokazal Pasolini: učitelj, ki govori učencem v razredu. Oglejmo si jo na nivoju enega njegovih posnetkov, ki je sinhrono ločen od diahroničnega toka podob v premikanju. Zdaj bom pokazal sintagmo, v kateri bomo spoznali kot sestavne dele:

a) seme, ki se medsebojno sinhrono kombinirajo. To so semi kot: »Tu je visok, plavolas mož, v svetli obleki, itd.«. Te seme lahko analiziramo v manjše slikovne znake kot: »človeški nos«, »oko«, »kvadratna površina«, itd., ki jih prepoznamo na osnovi sema, kot kontekst, ki jim da kontekstualen pomen in jih izpopolnjuje z oznakami in opisi (konotacijami). Na osnovi zaznavajočega kodeksa lahko analiziramo te znake v figure: »koti«, »odnosi med svetlim in temnim«, »krivine«, »odnosi figura — ozadje«.

Pomnimo: mogoče je potrebno analizirati fotogram v tem smislu in ga prepoznati kot bolj ali manj konvencionaliziran sem (nekateri pogledi mi omogočajo prepoznati slikovni

sem »učitelj z učenci« in ga razlikovati od sema »oče s številnimi otroki«). Vendar to ne spremeni, kot smo že rekli, da je tu artikulacija, ki je lahko bolj ali manj podana za analizo ali za digitalizacijo.

Če bi hoteli prikazati to dvojno artikulacijo po običajnih lingvističnih konvencijah, bi morali uporabiti dve navpični premici:

predpostavljene **slikovne figure**

(povzete po zaznavnih kodeksih)

sestavljamo paradigmo, iz katere se zbirajo enote, ki naj bi jih uredili v

slikovni znaki, ki se kombinirajo v slikovne **seme**, ti se kombinirajo v **fotograme** (posnetke).

Ko osebe preidejo od posnetka k sliki, gestikulirajo: **Slike** (ikone) ustvarjajo **kine** s pomočjo diahroničnega gibanja in **kini** se sestavljajo v **kinomorfe**, le da se v filmu zgodi še nekaj več. Kinezika si je postavila vprašanje: če se kini, gestikulativno pomembne enote (in torej, če hočete, taki, ki jih lahko primerjamo z monemi in definiramo kot **kinezične znake**) lahko razstavijo v **kinezične figure**, to je v diskretne dele kinov, ki naj ne bojo deli lastnih pomenov (v smislu, da številne majhne enote gibanja, ki nimajo pomena, lahko sestavljajo različne enote kretenj, ki imajo svoj smisel). Sedaj naleti kinezika na težave kako prepoznati diskretne momente v gibalni celovitosti.

S snemalno kamero pa je drugače. Kamera točno razdeli kine v številne diskretne enote, ki same po sebi nič ne pomenijo in ki imajo diferencialno vrednost v odnosu do drugih diskretnih enot. Če porazdelim dve tipični kretnji glave v več posnetkov, kot znaka »ne« in »da«, najdem številne različne lege, ki jih ne morem imeti za položaje kinov »ne« ali »da«. Lega »glava je nagnjena na desno« je lahko **figura** kina »da«, ki se kombinira s **kinom** »indikacija desnega sosedu« (kinemorf bi se glasil: »pritrjujem desnemu sosedu«), ali pa **figura kina** »ne«, ki je kombiniran s kinom »sklonjena glava« (ki ima lahko različne konotacije ter se deli v **kinemorf** »zanikanje s sklonjeno glavo«).

Kamera mi torej da brezpomensko kinezične figure, ki so osamljene v okviru sinhroničnega posnetka ter se kombinirajo v **kine** (ali v kinezične znake), ti pa spet po svoje ustvarjajo **kinomorfe** (ali kinezične seme, razširjene sintagme, seštevajoče se v neskončnosti).

Če bi hotel prikazati to stanje z diagramom, mi ne bi zadoščal dvodimenzionalni sistem, temveč bi moral uporabiti tridimenzionalnega. Ko se slikovni znaki kombinirajo v seme in ko ustvarjajo posnetek (po nepretrgani sinhronični premici), povzročajo istočasno neko vrsto globinskega plana z diahronično debelino, ki se sestoji iz dela totalnega gibanja v notranjosti slike. Gibanja, ki z diahronično kombinacijo povzročajo neki drug plan, navpičen na prvem, ki se sestoji iz enot značilnega giba.

Kakšen smisel ima pripisovati filmu to trojno artikulacijo? Artikulacije se uvedejo v kodeks zato, da bi lahko prikazali kar največ možnih dogodkov z najmanjšim številom kombiniranih elementov. To so ekonomske rešitve. V trenutku, ko določimo kombinirane ele-

mente, nedvomno osiromašimo kodeks glede na stvarnost, ki jo oblikuje. V trenutku, ko se določijo kombinirane možnosti, se spet pridobi nekaj tistega bogastva dogodkov, ki jih bo potrebno sporočiti (najbolj ustrezní jezik je še vedno ravnejši od tistega, kar hoče povedati, sicer ne bi prišlo do fonemov polisemije). Komaj imenujemo resničnost, bodisi s pomočjo revnega kodeksa brez artikulacije bele slepčeve palice, že osiromašimo naše izkušnje. To pa je cena, ki jo moramo plačati, če želimo našo izkušnjo prenesti na druge. S tem, ko pesniški jezik ustvarja dvoumne znake, hoče prisiliti tistega, ki mu je namenjeno to sporočilo, k reševanju izgubljenega bogastva s pomočjo silovitega uvoda več istočasno prisotnih pomenov v sami besedni zvezi.

Ker smo že navajeni na kodekse brez artikulacij ali največ z dvema artikulacijama, nam da nepričakovana izkušnja nekega kodeksa s tremi artikulacijami (ki torej omogoča, da si pridobimo veliko več izkušenj od katerega koli drugega kodeksa) tisti čuden vtis, ki ga je imel dvodimenzionalni junak Flatlandije, ko je bil pred tretjo dimenzijo...

Ta vtis bi že imeli, če bi se v kontekstu ene same slike (inkvadrature) ustvaril en sam kin; v resnici se v diahroničnem toku posnetkov kombinira v notranjosti samega posnetka več kinezičnih figur in se v teku inkvadrature kombinira več kombiniranih kinov v kinemorfe in več kinemorfov povezanih med seboj v kontestualno bogastvo, katero nedvomno napravi iz kinematografa tisto vrsto (tip) komunikacije, ki je bogatejša kot beseda, ker si v kinematografu, kot že v slikovnih semih, različni pomeni ne sledijo po sintagmatski premici, ampak so prisotni ter reagirajo drug z drugim. Tako povzročajo izstop raznih opisov.

Na koncu bi še dodal (in to je glavno dejstvo, ki ga doslej nisem še navedel), da se vtis stvarnosti, ki ga imamo s trojno vizualno artikulacijo, zaplete z dopolnilnimi artikulacijami zvokov in besede. (Toda razpravljanje o tem se ne nanaša več na kinematografski kodeks, temveč na semiologijo filmskega sporočila).

Kakorkoli že zadošča, da se pomudimo pri obstoju tretje artikulacije; udarec je tako močan, da že pred večjo konvencionalnostjo in pred neko subtilnejšo formalizacijo od drugih mislimo, da smo pred jezikom, ki nam vrača stvarnost.

Ta vtis je upravičen, vendar nas lahko zavede do metodološko zgrešenih priznanj. Če vidimo spontani »continuum«, življenjsko analogen resničnemu tam, kjer je še kultura, uzakonjen dogovor, kombinacija diskretnih elementov, tudi če se nam ne zdijo diskretni in mogoče se nam ne bodo nikoli zdeli, tako kot se nam ne prikažejo protoni in elektroni in vendar vemo, da morajo biti ter izdelujemo teoretične modele, da bi jih opisali in jih uzakonili.

Ta primerjava s fizikalnimi vedami ni slučajna: tudi tam domneve vitalitete in organicitete, neposrednosti in kontinuitete, zamenjujejo formalnosti, diskretete, komponibilnosti in diskontinuitete in se reši analogno v digitalno, kvalitativno (tisti kvantitet, ki po Englesu z akumulacijo ustvarja kvaliteto).

Semiologija ne dela zato, da bi spremenila kvaliteto v kvantiteto, ker ne sme priti do te stopnje analize. Skrči pa continuum v sistem diferenc in najde tako z druge strani vitalizma davni račun kulture, ki je uredil načine mišljenja in gledanja sveta in načine izražanja.

Za retorikami najde ideologijo. Pa čeprav se ne sme ustaviti tukaj, temveč mora raziskovati, kako se od kodeksov preide k njihovem zavračanju. Naj nam vsaj omogoči, da zvemo, od katerih sistemov določanja izhajamo, kadar se odločimo, da bomo pošiljali sporočila.

Prevedla Cvetka Žužek



IR IK

FUCK FOR PIECE

Razmišljanja k trem agitacijam proti vojni:

LES CARABINIERS — KARABINERJI

HOW I WON THE WAR — KAKO SEM DOBIL VOJNO in

LOIN DU VIETNAM — DALEČ OD VIETNAMA

Ernest Wendt

1

Fuck for piece, film for piece: mirne duše smo lahko tako neokusni, kajti neokusnost in vulgarnost sta estetski sredstvi za agitacijo. Samo z najbolj divjo farso, samo z najbolj strahotno norostjo, neumnostjo in ponavljanjem perverznih veselosti lahko polemiziramo s skrajnostmi, z vojno, nečloveštvom, barbarstvom. Če sploh lahko polemiziramo s takimi stvarmi. Toda farsa in posmeh ob nasilnih, distribuiranih smrtih ne ostaneta »neučinkovita« zato, ker sta neokusna ali pa prešibka, da bi razkrila družbene vzroke, neučinkovita ostaneta samo zavoljo tega, ker so manipulatorji vojne ali njihovi samostojni mehanizmi, mogočni.

Smešnost ne ubija. Zgodovina pozna primere, kjer je bila smešnost smrtna: ampak za tiste, ki so hoteli zadeti one druge — mogočneže. Ali to ni bilo »okusno«, ker so se izkazali vsi poskusi osmešenja kot ezoterični in samo za izbrance? Kot je lahko končno Karel Kraus izjavil: k Hitlerju, da nima več domislic.

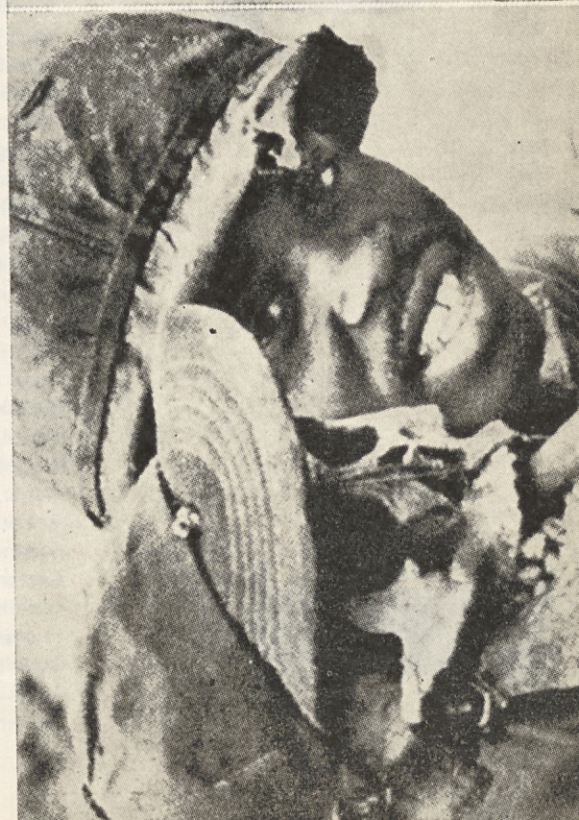
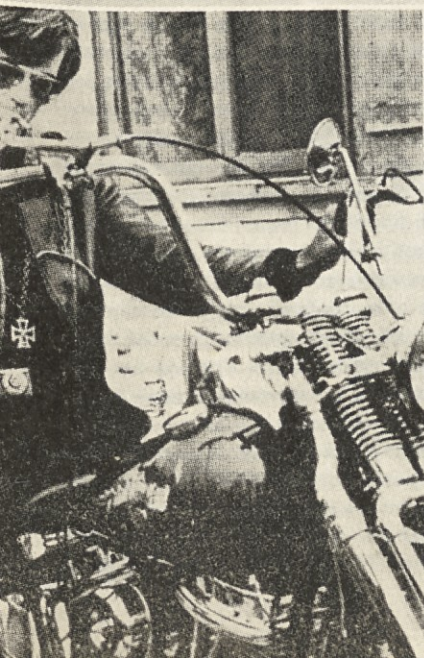
Zakaj pa bi pravzaprav moral imeti domislice?

Današnji satirik, osmeševalec uporablja moderne reprodukcijske metode. Zbira plošče z govori zveznega predsednika izdelane pri Bärmeier — Nickel. Ničesar drugega, dovolj je, če se izmisli to posredovalno možnost.

Da bi velike strani napadal s smehom, sodobni osmeševalec ponavlja že utrjene vzorce, s katerimi ponavadi smešimo le majhne stvari. Ve, da so sredstva komike omejena, da je gage mogoče samo variirati.

Ker so torej »domislice« vedno samo že znane, jih je treba prefunkcionirati, prekvalificirati. To je vedel že Brecht. Tako spremenimo zavest občinstva — ki je že od nekdaj zadovoljno s komiko izgubljanja hlač.

V nekaterih trenutkih mora ljudem postati slabo, je rekel Richard Lester. Toda kdaj jim bo slabo? Kadar povežemo tisto navajeno, običajno, z odvratnim, kadar prenesemo smešnost na tiste predmete, do katerih imajo ljudje čustven odnos, pa zaradi tega ne razmišljamo o njih.



Vojna v resnici in v filmu: izvirni posnetki
agencije UPI iz Vietnama, prizor iz filma
Richarda Lesterja **KAKO SEM DOBIL VOJNO**
ter dva posnetka iz ameriških ulic — nasilje
v vseh možnih oblikah



OH, KAKO
LJUBKA
VOJNA

2



Stara definicija »komedije« pravi, da je smešno, če človeku spodrsne na bananinem olupku, toda ne, če si pri tem zlomi nogo. »Mi smo,« tako je rekel Lesterjev scenarist Charles Wood, »mi smo šli do polomljenih nog«. Toda bananine olupke, kot klasično sredstvo smešnega, ki bi jih komaj mogli nadomestiti z boljšimi domislicami, so obdržali.

Lester in Wood nista opustila ničesar, kar je spremenilo vojaške kvante, ki jih ima vsaka dežela, v smešno, pomirjajočo potrošniško robo. Raztegnil je vse vojaške šale in svinjanja, obenem pa jih je obrnil in brez sramu vključil v »usranok« režeči se pamflet. Sredstva, nad katerimi se zabava tista publika, ki vse prerada vidi v vojni veselo predstavo, ta sredstva ji je zbasal v pričakujoče odprti gobec, dokler ljudem ni postalo slabo. Najprej sentimentalnim levičarjem, ki še vedno verujejo v »pojasnjevanje«, pravzaprav v nekakšen preživel pojem tega.

Kaj nam pripoveduje Lester? To, »da so celo ubogi navadni vojaki — riti«. Ti tega seveda ne slišijo radi, ker raje verjamejo, da so žrtvovane ovčice, ki jih vodijo »tisti zgoraj«. »Pojasnevalci« bi raje verjeli, da so ljudje topi do nezavesti, da pa jim je le mogoče »razložiti«, tedaj pa naj bi — po možnosti — kar prišla revolucija. Lester ne verjame v to. Smeji se, ker je pesimist, ker ve, da riti tudi v vojnah ne izumrejo — prej se med vojnami pomnožijo — in so vedno bolj številne in mogočnejše od tistih, ki se tega zavedajo.

Tako imenovani mali človek ni nič drugega kakor Pavliha. Tu imajo Mikosevi filmi prav, ko kažejo marionete — vojake. Treba je samo hitreje, bolj obupano in prizadeto vleči za niti, pa se začnejo premikati realistično. Pri Lesterju je tako. Navadni vojak nastopi pri njem kot klovn v musicalu. Lester je tu razvil, kar je bil začel Joan Littlewood na odru z **Oh, kako ljubka vojna**. Najlepše je našminkan klovn, od glave do pete rdeč, rumen, zelen ali vijoličast, kadar je »padel«. Lester jemlje to besedo dobesedno: če je padel, lahko kot v cirkusu vstane in koraka naprej. Vojna ne more biti drugega kot igra klovnov. Tudi »realističnim« tako imenovanim »protivojnim« filmom, katere Lester sproščeno parodira, smemo verjeti prav tako malo, kakor filmskim tednikom. Namenoma jih vmontira in dokazujejo nam, da ni neokusen Lesterjev film, temveč sami. Eni, ker pravijo, »da vojni ni kaj reči, dokler jo vodi Kirk Douglas« (Lester), drugi, ker nam prigovarjajo s silo dogodkov, kako je vojna nekaj, čemur ne moremo ubežati, kar v dnevnih TV pregledih še kar prebavljamo, in to redno. To je z množičnimi mediji zanesljivo posre-



dovana usrana usoda: napovedovalcu se trese glas, ker je to sicer hudo umazana stvar, ampak pri tem se ne da nič napraviti. Naj zdaj z Lesterjem razložimo, da je **to** prava neokusnost in blasfemija, če nas hoče kdo prepričati, da vojna in vojska nista samo absurdni igri neprostovoljnih komikov.

Pred nekaj meseci so časopisi objavili vest, kako je neka ameriška družina ob večerji doživela na malem platnu, tako rekoč »live«, smrt svojega sina. Vest nas hoče napraviti sentimentalne, zlagana je, kajti premalo je, če eni sami materi obtiči pečen krampus v grlu, dokler ni vsem materam enako slabo. Kako pa te sprejmejo realistično posredovano smrt, pokaže Lester v sceni, kjer se matere ob smrti v tedniku potolažijo z ugovorom, »moj sin« bo gotovo ostal živ in se vrnil. Kakšno neokusno upanje, saj izhaja iz tega, da so ustreljeni vedno samo drugi, tisti tuji možje. Kako bolj zgovoren je tu Lesterjev postopek, ko pusti, da ti drugi možje kot pisano popleskani klovni marširajo dalje. Lester pušča materam upanje.

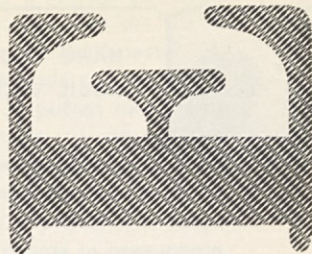
3

Tudi pri Godardu v **Karabinjerjih** je scena, kjer naivnež z dežele, vojak Michelangelo, ki prvič sedi pred platnom, vstane in skuša prijeti živo sliko — »resničnost petindvajsetkrat v sekundi« — neko žensko v kopalni kadi. Ker pa je naiven in vzame kot resnično tisto, kar je samo posredovano, »petindvajsetkratna resničnost«, posili platno: ko hoče pobožati žensko, sklati platno na tla.

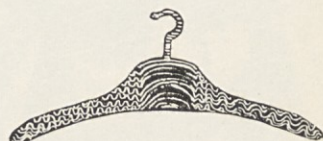
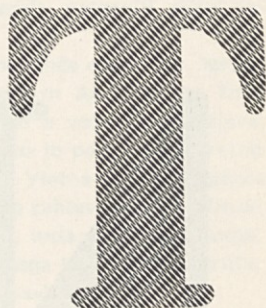
Godardov Michelangelo je bil tako praktično poučen o resničnosti fiktivnega. Pa tudi o »neotipljivosti« take resnice: dobesedno takšna je, da je ne more odnesti domov, takšna, da mu ne ostane nič v rokah, če jo hoče zadržati. Resnica je namreč čutna: puding dokažem, če ga pojem, film dokažem, če ga gledam.

Če katerikoli, potem je ta Godardov film »brechtovski«: stvari nam odtuji, potem pa nas uči, da jih na novo gledamo in presojujemo tisto, česar smo sicer že vajeni. Prilagodi se enostavnemu pogledu enostavnih ljudi. Gleda kot Koch v Materi Korajži s take naivne perspektive, da razkraja vse ideološke nadgradnje. Odisej in Michelangelo, oba njegova junaka nimata tiste velike, samouničevalne, trepetajoče norosti kot Lesterjevi vojaki. Oba sta čista tepčka, ki storita, kar jima velijo in otročje pričakujeta tisto, kar jima obljubijo. Kralj je rekel in to bô že držalo. Karabinjerjem — kraljevim organom — lahko zaupamo, saj ustvarjajo moralo.

Če ta sploh obstaja. Vprašanja, če je ustrelitev človeka nemoralna stvar, ne postavljajo in ne obravnavajo niti osebe v filmu in tudi ne ustvarjalci filma. Niti tega ne omenijo, da vojna razveljavi moralne kategorije, da, kot pravijo, »razčloveči«. Kot da takih kategorij nikoli ni bilo, kot bi bila vedno samo koprnjenja, nagoni, naivna upanja in ubogljive reakcije na dražljaje in navodila. Saj vojna ne razčloveča. Vojna samo uporablja nečloveškost v svoji službi in zlorablja sanje, nagone in egoizme, ker pač usmerja tisto, kar je lahko usmerljivo. Vojna celo izpolni tisto, kar je bila obljubila. Seveda, »riti« niti ne opazijo, da jih je nahranila z nadomestki: Michelangelo in Odisej, ki sta odšla, da bi videla svet, osvojila zaklade in bila nagrajena za junaštvo, prineseta svet v kovčku nazaj: zadovoljita svoje sanje z reprodukcijami — z gorami razglednic.



KARABINJERJI





KAKO SEM DOBIL VOJNO

N

Lester uporablja v **Kako sem dobil vojno** film in njegova sredstva kot orodje za agitacijo, kot posredovalno sredstvo svojega v pamflet zavitega ne-okusa. Godard ni mogel zavreči estetike, film mu nikoli ne more biti samo posredovalno sredstvo. Zanj ostane vedno način eksistiranja. Filmsko izražanje je za Godarda eden od načinov mišljenja. Razmišlja pa vedno najprej o sebi samem in svojem delu. Vojna se kaže ob snemanju: tu postane jasno, kako lahko insceniramo grozodejstva in kako so naša gledalska pričakovanja različna od vojnih, strelskih in ubijalskih vzorov, ki jih je film kazal dozdej. Vojna v kinu se namreč odvija tako, kot si želimo, da bi se: tekmovanje med moralnim in nemoralnim, med junaki in strahopetci, med pravičnimi in nepravičnimi. Vojna ima tu nekaj športnega, jeklenečega, pomaga, da se ljudje dvignejo iz sebe in dela iz njih junake, karšne potrebuje dramaturgija. Nič tega ni pri Godardu. Njegovi junaki so ne-junaki. Osramočeni so. Ne samo od kralja in njegovih karabinjerjev, temveč predvsem od filmskih vzorcev, katerim sledijo in na katere streljajo in jih ubijajo. Tako se zgodi s tistim, nam kaže Godard, kateri sledi svojim sanjam, svojim predstavam, ki so mu jih posredovali in svoji želji, da bi videl stvari, kot si jih želi. Nabašejo ga s kopijami in izvlečki teh stvari. In ne opazi, da drži v rokah samo fikcije. Ne zanesi se na navaženi vidni vtis, ta ne kaže sprememb resničnosti: karabinjer, ki po vojni pride k Michelangelu in Odiseju, ima sicer isti obraz kot pred vojno, vendar ni več isti; zdaj je na strani zmagovite revolucije. Tiste, ki ga čakajo, da bi jih nagradil, odpelje k usmrtnitvi. Obrazi varajo kakor sanje in filmske sekvence. Kdor ob njih naivno počiva, lahko pri tem umre.

Ostane vprašanje, če ni Godard, ki je hotel osramotiti vojno, s predstavami, kakršne imajo o njej ljudje in kakršne jim posredujejo, tudi sam osramočen. Tudi tu je tako kot vedno pri Godardu: svetu, ki ga filmsko obnavlja in razkriva s svojim nadvse natančnim pogledom, se sam ne more popolnoma odtegniti. Ker ga razgalja od znotraj, mu je preblizu, da bi se od njega popolnoma osvobodil. Ob filmsko-ritualni, skrčeni vojni igri karabinjerjev uživa, tako kaže, tudi sam. Uživa, ko natančno povzame shemo in mežikajoč pove, da on to pozna in zna tudi ponoviti, potem pa jo na neki določeni točki nenadoma obrne in uperi proti sanjam, ki jih ta shema po navadi ustvarja. To je Godardova monomanija, oblika skrajne poštenosti, ki včasih zdrkne v naivnost, katera bi pravzaprav smela biti dovoljena samo njegovim figuram. Njegova filmska morala se takrat obrne v neko obliko a-morale.



KITAJKA



DALEČ OD VIETNAMA

4

To nima ničesar opraviti z nečimrnostjo, kot pogosto mislijo. Je samo oblika temeljitosti do samega sebe in svojega medija, je na poti preko aparata samo skrajni način odražanja in ukrepanja. Najbolj moteč izraz tega njegovega stališča je Godardova epizoda v **Daleč od Vietnama** (Godard, Ivens, Klein, Le-louch, Resnais, Varda). Sredi tega filma — izraza solidarnosti Godard trmoglavo vztraja pri svoji lastni individualnosti. Njegovo epizodo takoj spoznamo:

4 M

Prevedel Mako Sajko

Godard kaže samega sebe, kaže svojo kamero, kaže izreze iz svojega zadnjega filma **Kitajka** in govori sam o sebi, o snemanju in o svojem zadnjem filmu. To je samointervju, samoraziskovanje: poskus, da bi razmišljal o lastni oddaljenosti od predmeta, o katerem govori. V bistvu se je Godard s tem držal naslova filma **Daleč od Vietnama** na najbolj dobeseden in pošten način. Kar lahko rečemo o Vietnamu in kar lahko pokažemo o njem, ni nič več kot lastna predstava tega. Proti Američanom se lahko filmsko borimo samo, če se borimo proti njihovim filmom. Godard je izrazil soglasnost, ni se izključil iz skupnega prispevka francoskih režiserjev — saj drži s prijatelji — toda dovolj je bil pošten, da je vključil v manifest tudi svoje dvome in nezaupanje v neučinkovitost izrazov solidarnosti.

To, kar bi lahko razglasili za egocentričnost in neokusno reklamo zase, se izkaže, če točno ocenimo, kot protislovno celovitosti filma, kot izdaja vseh ostalih poskusov polemike proti vietnamski vojni v tem filmu. Kajti **Daleč od Vietnama** je uporabil približno vsa sredstva psevdodokumentarnosti, ki so jo prinesli tednik, televizija in pa film-resnica. In tudi vse v dokumentarnem filmu možne manipulacije. Montaže zajemajo material, ki ne gre skupaj, napovedovalec pa razlaga slike, kadar niso dovolj dokazilne, take z razobličeno perspektivo, kjer se pokažejo vietnamski domoljubi. Film vsebuje občudovanje Fidela Castra, ki sme slikovito prikorakati h kameri čez strupenozelen travnik, preden odrecitira svoje poglede na partizansko vojskovanje, in zaničevanje generala Westmorelanda, čigar eskalacijski govor so presneli z barvnega televizorja, pri čemer so generala potegnili skozi cel barvni spekter, kjer utripa in se razobličuje.

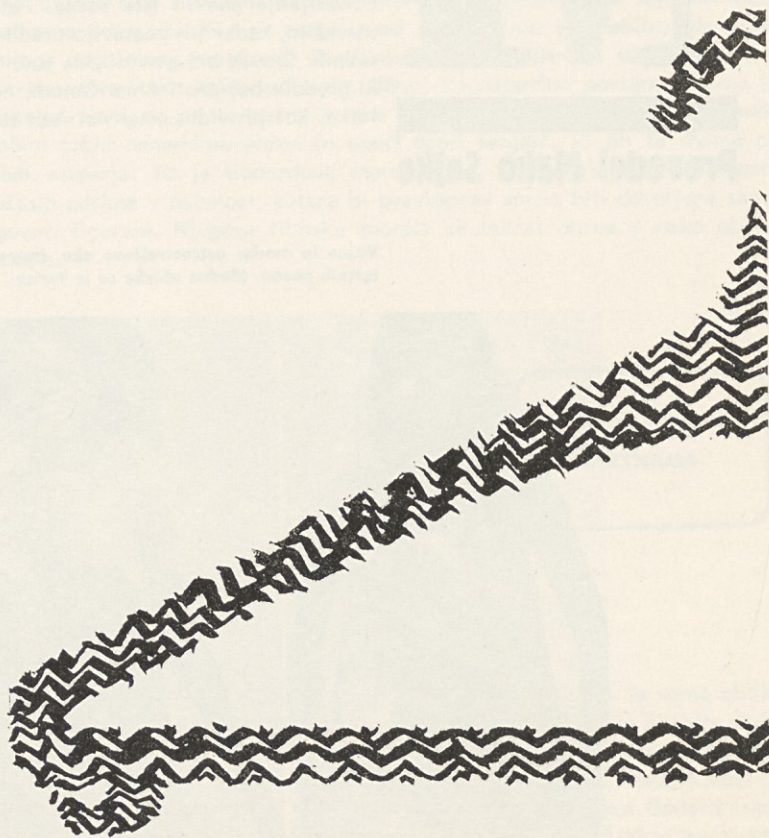
Film je izraz simpatije do Vietkonga in temu ne more nihče oporekati. Izraža stališče pol ducata francoskih filmarjev do Vietnama in Američanov. Toda s tem, da uporablja dokumente, sugerira tudi resnico o vojni. Tako izjava, da mučijo Vietnamce, sama sebe opehari za resnico, ko jo podpira večkratno ponavljanje ene in iste scene. Patriotizem severnih Vietnamcev pa nehote osmešijo, kadar jih postavijo pred kamero tako, kot to zahteva uradni filmski tednik. Človek brž pomisli, da tudi ti ubogi, preprosti, toda »junaški« ljudje, ki gredo v boj proti Američanom, ne morejo biti drugega kot navadne »riti«, lutke, kot jih vidi Lester na vseh straneh vojne in v vseh vojnah.

Vojna in moda: ostrostrelčevo oko, izstrelitev rakete in Bob Dylan, ameriški pesnik protestnih pesmi. Modne obleke so iz Pariza



Na hrbtu papirnatega zmaja

Žika Bogdanovič



Med Clausewitzevim izrekom, da vojna ni nič drugega kot z jezikom orožja podaljšana politika mirnega časa, in aforizmom Benjamina Franklina, ki ga najdemo v pismu Josiah Quincy 11. septembra 1783, kjer pravi, da »there never was a good war or a bad peace« (nikoli ni bilo dobre vojne niti slabega mira), leži prostrano področje človekove meditacije v odnosu do vseobče zgodovine destrukcije kot sestavnega dela njegovega nagona in katerekoli že njega dni znane konstante v času njegovih civilizacij. Ker izraža eno izmed lastnosti instinkta in ker predstavlja nespremenljivo matematično vrednost, je morala vojna zakonito doseči svojo ideološko distinkcijo: afirmirana ali negirana, vedno je bila eden izmed vzrokov, ena izmed determinant tako pragmatične človeške zgodovine kakor tudi metafizične človeške usode. Še več, od zgodnjih dob, od takšnih del, kot je Tukididova Peloponeška vojna, pa do naših časov, do del, kakršna so Churchillovi Spomini iz zadnje svetovne vojne, so veliki vojni spopadi motivirani s svojo ideološko dimenzijo. Že poenostavljena šolska zgodovina nas je opozorila na ideološko polariziranje špartanskih in atenskih ambicij, Churchill pa s svoje strani izenačuje naciste s Huni in daje tej svoji primerjavi neizpodbitno ideološko razsežnost. Pravi: »Ta vojna ni vojna vodij klanov, niti ni vojna princev ali dinastij ali nacionalističnih ambicij; to je vojna narodov in motivov.« Ideologija je torej vektor vojne, razlaga, ki posamezne pobude zgodovinsko določi in jih uvrsti v sistem. Ali kakor je vzkliknil Clemenceau na pragu »srečne ere« (belle époque): »Vojna je preveč resna stvar, da bi jo lahko zaupali vojakom,« njegov aforizem pa pravzaprav ni nič drugega kot sublimacija neke negacije orožja, pogojene v odnosu politika kakor tudi v odnosu humanista. Francoski poraz v vojni s Prusi je prav gotovo narekoval takšno stališče; toda še več, to je jasna vizija destrukcije, ki bo zavoljo osvobojene tehnične energije dobila razsežnosti, brez primere v vsej zgodovini. Nobeno literarno delo, še posebej pa ne strokovne studije, ne govori o tem, da bi nam v preteklosti kaka vojna pustila »izgubljene generacije«: prva svetovna vojna pa je to storila. Toda celo v takih razmerjih ostane vojni spopad — kot bi mogoče rekel Mao — dialektična konstanta človeške skupnosti. V literaturi nam nudi zanimiv primer Ernest Hemingway, pri katerem v razmaku komaj enega desetletja odkrijemo linijo, ki nas od defetizma (Zbogom orožje) pelje k aktivizmu (Komu zvoní). To je istočasno po vsej verjetnosti primer, ki najbolj uspešno ilustrira profil časa in istočasno tudi človekovo zavest v tem času. Franklinovo maksimo je mogoče celo v tem kontekstu visoko pogojenih primerov iz moderne zgodovine prilagoditi zahtevam časa in reči, da je »dobra vsaka vojna, če je njen cilj doseči pa čeprav le slab mir«.

Zagotovo je mogoče najti v modalitetah kontinuiteto, ki jo je motiv vojne v najširšem pojmovnem smislu dobil na filmskem platnu. Vendar to ni naloga pričujoče analize, njen cilj je fiksirati duhovne predpostavke, ki s filmskimi izraznimi sredstvi obujajo vojno. Kadar torej govorimo o izraznih sredstvih te umetnosti, se v kontekstu téme, živo povezane s problemi ideologije, ni mogoče izogniti citiranju enega izmed najslavnejših izrekov: »Izmed vseh umetnosti je za nas najvažnejši film« (Lenin). Verjetno vodja sovjetske revolucije s tem ni mislil na možnosti filma v tistem smislu, kot jih je videl Dziga Vertov, ko je sanjal, da lahko s sredstvi montaže kreira absolutnega človeka s popolnimi praksistelskimi (duhovnimi) proporci, pač pa je bil prepričan, da ima film kot vrhunski instrument psiho emocionalne sugestivnosti tega časa največje možnosti na široki socialni podlagi tolmačiti in utelešati določene ideje, ilustrirati torej določeno ideologijo. Že po svoji prirodi, po svoji ontologiji, kot bi se izrazil André Bazin, film ne učinkuje kot predstava o neki imaginarni stvarnosti, temveč kot stvarnost sama. Filmska slika je maksimalno popredmetenje določene realnosti, s to realnostjo se poistoveti v tistem trenutku, ko nastane. Če pustimo ob strani povsem naravno človeško nečimrnost, ki na primer slikarja prisili, da vsaj z minimalno potezo izda svojo prisotnost na sliki, pa čeprav želi, da bi se kar najbolj približal predmetu svojega opazovanja, nam ostane še vedno dejstvo, da neki portret, neka pokrajina ali neko tihožitje, pa čeprav slepo oponaša prirodo, še vedno izdaja posrednika — človeškega duha. Filmska slika pa izkazuje prisotnost predmeta samega: tudi v kompliciranih reakcijah, ki mobilizirajo našo zavest, se zreduciramo na skupni imenovalce, ki postane za vse gledalce filmska kamera. Če torej psihološke senzacije, ki jih sproža filmska slika (za razliko od fotografske slike je to slika v gibanju) do tolikšne mere disciplinirajo našega duha, navajajoč ga, da sprejema dano resnico (stvarnosti) ne samo kot avtentično, ampak kot edino mogočo, potem je povsem jasno, do kolikšne mere

V



KARABINJERJA. Režija Jean Luc Godard. Film je nastal 1963. leta. Scenarij so po gledališkem delu Benamina Joppola napisali Roberto Rossellini, Jean Gruault in Jean Luc Godard

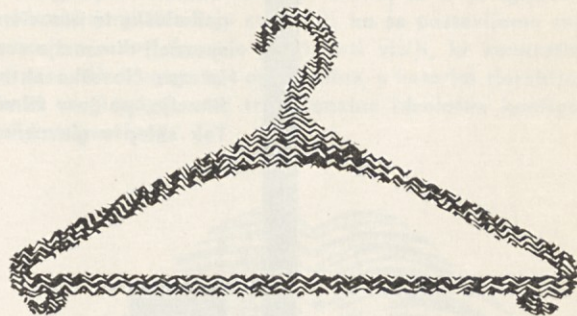
je film instrument in merilo ideologije v najširšem pomenu te besede. Vsa sovjetska kinematografija leninskega in stalinskega obdobja je izrazito ideološko skonstruirana, vendar z jasnimi razločki, ki v literarno filmskih delih specificirajo in ožijo politične in pragmatične osnove. V dvajsetih letih je na primer sovjetski film obravnaval urnik revolucije skoraj izključno kot polet množice, kjer posameznik predstavlja samo usedlino celote: v zanosnih in zagotovo spontaniziranih vizijah smo včasih imeli pred očmi samo filmske ilustracije idej Plehanova o osebnosti in zgodovini. Pozneje pa mit o posamezniku, ki modelira tok dogodkov, prevlada: film se osredotoči na to, da posameznika dvigne nad zgodovino in afirmira osebnost kot njen osnovni korelativ, brez kakršnegakoli odstopanja. Sovjetski film tridesetih in štiridesetih let je torej posredno formiral podobo popolnega človeka, čeprav najbrž povsem drugače, kot pa je bil samo deset let prej zamišljen. Vojna, zgodovina revolucije, je postala samo sredstvo za glorifikacijo neke človeške zvrsti, ki je očitno zunaj realnosti: ideologija se ne uveljavlja več skozi tisto, kar bi lahko razumeli kot humanistični cilj, ampak s pomočjo simboličnih utelešenj, pri katerih je prav direkt-

nost razlage vzrok, da ne more biti razumljiva drugače, kot na zaželeni način. Ideološko in politično specificirana ideja se izenačuje s posameznikom, ki jo nosi: njeno vrlino na ta način dokazujejo individualne lastnosti posameznika, ki predstavlja arhitip. S tem se ideologija ne dokazuje s pomočjo zgodovinske objektivizacije, ampak z oblikovanjem neke mitološke teme, v kateri — paradoksalno — izginja osebnost posameznika: istočasno ko uteleša mit, postaja posameznik njegov ujetnik. V tem kontekstu postane fizična prisotnost vojne nepomembna zato, ker jo globoko motivira ideologija: uporaba orožja se ne ocenjuje samo s klasičnimi in večkrat utopičnimi doktrinami, ampak z ideološkimi predpostavkami, ki odpirajo akciji pot, sklicujoč se na zgodovinsko zakonitost. Ob tem aspektu je zanimivo pripomniti, da je odsev tragičnosti skoraj povsem odpravljen, medtem ko istočasno dobiva ideja žrtvovanja nepregledne razsežnosti. Ideja je nad človekom; četudi je pojem narodnosti zamenjan z bistvenejšim pojmom, ideologijo, nam Swinburnovi verzi:

»Not with dreams but with blood and iron,
Shall a nation be moulted at last«

zelo reliefno kažejo dano situacijo. Ne odreja samo cene, ampak tudi poroštvo cilja: tako vzpostavlja zgodovina svojo kontinuiranost. Dialektika je v tem, da se menjajo motivacije. Hugojeva žalostinka:

»Depuis six mille ans, la guerre
Plaît aux peuples querelleurs,
Et Dieu perd son temps à faire
Les étoiles et les fleurs«



je potemtakem jalova pesniška spekulacija, ki poezijo vodi iz sorazmerja zgodovinskega funkcionalizma, neposredno se upirajoč zgodovinskim determinantam. V vsakem primeru pa je zanimivo, do kolikšne mere se razlikujeta romantična poezija in romantična zgodovina na primer nekega Micheleta.

Eden izmed osnovnih elementov zgodovine je osvetljen s staro krilatico, da zgodovino pišejo zmagovalci; premagancem ne preostane nič drugega, kot da ustvarjajo mite, torej gorje premagancem! Nedavni odlok britanske vlade, da naj se dajo javnosti na vpogled dokumenti iz starih arhivov že po tridesetih namesto šele po petdesetih letih, bo komaj kaj spremenil v eni izmed osnovnih zgodovinskih determinant, pač zato, ker je osnovan na logiki ideologije, ne pa na logiki dejstev. Z drugimi besedami, odlok je posledica tolmačenja, ne pa verifikacije. Kadar govorimo o filmu, je prav to tisto, kar opredeljuje njegovo ideološko zgradbo. Če izpustimo osamljene primere, ki nam jih nudi Renoir z

V filmu KARABINJERJA igrata glavni vlogi Marino Mase (Odisej) in Albert Juross (Michelangelo).





Veliko iluzijo in nekoliko starejši Mileston s filmom Na Zahodu nič novega, bomo opazili, da se podrejenost kinematografije določeni ideologiji odvija skoraj izključno kot podrejenost praktični politiki. Film se tudi v zahodnoevropsko-ameriški tradiciji pojmuje kot sredstvo neposredne sugestije; in čeprav se njegove oblike delno razlikujejo druga od druge, zato niso nič manj shematizirane. Ko posamezna Hawksova ali Fordova dela opisujejo defenzivno stanje, motivirajo vojni napor s principi samozaščite, svoj ideološki odnos pa formulirajo tako, da jemljejo za alibi prednost neke močno fiksirane civilizacije. Po pravilu so ti filmi psihološko zelo kočljivo sestavljeni, ko dajejo prednost subjektivni ideji, po kateri je vojna način in pot, da se človek, mož, potrdi v svoji zrelosti. Zato nismo daleč od tega, da bi takšno stališče označili kot stališče, ki je blizu totemski tradiciji: v vsakem primeru pa je to metoda, ki se bistveno opira na proces psihološke in emocionalne identifikacije. Če so določeni običajni ljudje v vojnih izkušnjah spoznali dimenzije svojega lastnega jaza, bi bilo mogoče reči, da je to eden izmed naravnih izrazov človeške aktivnosti; tisto pa, kar predvidevamo zavoljo močnega učinka identifikacije, pa je v filmih posledica bolj dramaturške spretnosti, kot pa naravnih zakonov. Tak sklep v glavnem opravičuje dejstvo, da je proces stabiliziranja značaje v filmskih



interpretacijah teme dobival vse bolj kompleksne oblike in da bi imela poenostavljena apologija zmage vse bolj okus grenkobe in vse manj okus apoteoze. Na ta način pridemo do ene izmed osnovnih preokretnic: motiv tragičnosti se tukaj pojavi kot obče izhodišče. Z umetniškega gledišča je to nedvomno veliko bogatejša premisa od tiste, ki smo jih našli v enostavni glorifikaciji žrtvovanja, ne glede na ideološko motivacijo žrtve. Kadar je predurmi spoznanje tragičnosti, nas od absurda loči samo še korak; po tem si je lahko zamisliti pot, ker je tako logična, pot, ki je prehojena v razvoju vojnega filma od Rayeve Grenke zmage in Aldrichovega Napada do Godardovih Karabinjerjev. Rayevi in Aldrichovi junaki se nezavedno obnašajo tako, kot bi ilustrirali besede generala Shermana, naslovljene Michiganski vojni akademiji leta 1879: «Od vojne sem bolan in utrujen. Njena slava je kot mesečnost... Vojna je pekel.» Godardove junake pa zgrabi zobato kolo zunanijh sil, ki so jim popolnoma neznane; njihov eksistencializem je ilustracija poslednjih konsekvenc odtujitve zato, ker je izgubljen vsak človeški, simbolični ali ideološki motiv. Godardovi junaki niso avtomati, čeprav so v oblasti avtomatizma dogodkov: vsaj sami po sebi so podobni ljudem, ki lahko svobodno izbirajo. Prostovoljci so in zato je paradoks njihove usode očitnejši: na ta način dospejo do poslednje stopnje odtujitve, prilagajajoč se stanju stvari, ki ga pojmujejo kot prirodno stanje. Istočasno pa se Godard previdno pazi, da bi v svojem filmu ne zapustil sledov intervencije: Karabinjerji so maksimalna objektivizacija. Obnaša se celo tako, kot da ga tisto, kar prikazuje, prav nič ne briga, da o kakšnem »sporočilu«, ki je tako ljubo Timofeejevim naslednikom, niti ne govorimo. Vprav na tem anestetičnem nivoju Godardovega filma lahko zaslutimo avtorjevo ambicijo: ko prikazuje dvoje mladih ljudi tako, kot bi to lahko storil Grimmshausen, če bi bil danes še živ, saj je vojna Godardovih karabinjerjev zares neka nova tridesetletna vojna, brez cilja in brez izhoda, dvojica karabinjerjev pa toliko ignorantska, da bi lahko bila nova simplici-

simusa, — se Godard omejuje na slikanje samo takih okolnosti in takih situacij, pri tem pa ohrani odtis resničnosti, ki nas bodo same po sebi privedle do občutka praznine. Pri Karabinjerjih noben povod ni pojasnilo in noben zaključek ni istoveten z alibijem. Smisel takšnega odnosa ni samo metodološki: Godardov odnos je pogojen s premisami anti-mita. Ni dovolj samo eksistenca antiherojev, kajti oni so samo druga stran herojev: potrebno je v celoti razbiti mit o zgodovinskem funkcionalizmu vojne kot ene izmed mogočnih determinant človeške eksistence. Karabinjerja potemtakem nista niti heroja niti antiheroja: sta samo predmeta, stvari brez psihologije, zreducirana na golo filozofijo. Seveda ne moremo vprašati, če tak radikalizem — to pa je kot neka individualna varianta tistega radikalizma, ki ga Fromm opisuje v Begu iz svobode: — ne bi deloval vprav nasprotno in ne bi naše čustvene reakcije usmerjal proti filmu samemu? Jasno, to se je zgodilo, in to je, lahko bi rekli, način, kako Karabinjerji dosežejo svoj cilj; ko se postavljamo zoper film, večkrat nezavedno usmerjamo svoje negodovanje proti tisti viziji, ki konkretizira Godardovo delo. Kajti Karabinjerji niso nič drugega kot opis načina, s katerim zlorablamo svojo svobodo, ali načina, s katerim se ji odrekamo; tradicionalna ideološka konfiguracija naše zavesti filma noče sprejeti kot resničnega.



S svojimi čustvi se bomo seveda raje opredelili za Leanov Most na reki Kwai, kajti to je film, v katerem se na navidezno obnovljen način znajdeti teza in antiteza v juksta poziciji. Elementarna zasluga Leanovega filma je v tem, da v primeru teze, kakor tudi v primeru antiteze, vztraja do paradoksizma. Pronicljivejši gledalci vsekakor spoznajo, da se teza in antiteza ob koncu identificirata; pa celo ti v globini svoje duše z olajšanjem ugotovijo, da so našli v tezi attribute, ki jim nudijo oporo in moralno zadoščenje. To, kar jih utrjuje v njihovem prepričanju, je mit o svetosti cilja — torej neka ideološka konstanta, ki je navdihovala tako križarje v pohodu proti mohamedancem, kakor tudi Alahove vojake. Ti ostanki religioznega zanosa so projicirani v moderno psihologijo, kjer jih je prav lahko prepoznati po zaslugi njihove neizbežne spiritualne oblike. To načelo božanskega, v katerem lahko danes vidimo ideološko konstanto, je tisto, na katerem temelji neka pravica; in v nasprotju s pravico močnejšega, ki jo Mme de Sévigné v nekem svojem pismu direktno formulira z aforističnim pregovorom, da je »previdnost vedno na strani velikih bataljonov«, teza o tem, da je moč na koncu koncev samo »papirnat zmaj« — ta teza je živa še dandanašnji. Celo politične pa tudi vojne doktrine so v sodobnem svetu zgrajene na predominantni supremaciji ideološkega načela. Morebitne razlike so v tem, da se ena ideologija skoraj izključno sklicuje na idejo, v kateri so še vidne proporcionalnosti zgodovinske zakonitosti, medtem ko druga ideja, misleč, da je ideja sama po sebi spekulacija in zato tudi abstrakcija brez prave teže, temelji na pragmatičnih premisah in eventualno na klasičnih oblikah patriotizma in nacionalistične simbolike. Kolikor torej množico posameznih ideoloških predpostavk zreduciramo na dvojno osnovnih nasprotij, bomo zlahka opazili, da je problem vedno v spopadu razumevanja dveh svetov, v katerem vsak nalaga drugemu, da uresniči načelo destrukcije. Iz tega pa povsem razumljivo izhajajo ideološka obarvanost vsakega doktrinarnega napora.



Preostane nam še torej, da si na osnovi teh splošnih razmišljanj pobliže ogledamo tisto obliko razsojanja, ki je delno prisotna v Mostu na reki Kwai, in je, razvita in modelirana z ozirom na okolnosti, predstavljena v vrsti filmov, v katerih je istočasno uporabljena tako kot ideologija, kakor tudi kot vsebina. To je razlaga vojne kot viteškega, da ne rečemo športnega tekmovanja, razlaga vojne kot šahovske partije, v kateri se pravila sicer spoštujejo, pri tem pa vendar ostane nešteto kombinacij, s pomočjo katerih se bo superiorni duh prebil do končnega cilja. Nekateri sodobni analitiki radi zatrjujejo, da ni povzročil zloma viteškega obdobja v zahodnoevropski duhovni tridici izum smodnika oziroma izpopolnitev vojne tehnike, pač pa ga je zakrivila postopna erozija viteških idealov; in če v tem času še vedno srečujemo njegove ostanke, jih zato, ker se narava vojne ni spremenila in še vedno obstajajo privatne vojne. V nekem smislu vsak strateg delno istoveti akcijo, ki jo vodi, z viteško tradicijo in sicer že s samim dejstvom, da sam uteleša motiv in pobudo, preko njiju pa tudi cilj. To je pravzaprav tisto, kar se imenuje vojna etika. Ta aspekt je vse prej kot tuj preokupacijam filmskih avtorjev, pa če témo obravnavajo na najvišji in najnižji ravni: ta aspekt je enakovredna dramska vsebina kakor tudi dramaturška oblika. Potrebno pa je poudariti, da je ta filmska zavest, ki jo izrazito določajo praktične okolnosti, mogoča samo v takih zgodovinskih situacijah, ki se kvalitetno bistveno razlikujejo od vojne situacije, o kateri film neposredno govori. Viteška predpostavka ima v določenem smislu samo retrogradno vrednost, o čemer jasno pričajo filmi, posvečeni generalu Rommlu, ki so nastali post festum. V tem seveda ne smemo videti dejanja rehabilitacije ideoloških predpostavk ene strani, ki je angažirana v spopadu, niti ne pretirane širokosrčnosti nasprotnika, temveč željo, da bi potrdili lastno ceno s poudarjanjem nasprotnikovih vrednosti. S stališča zgodovinskega in ideološkega determinizma so taki poskusi seveda brez vrednosti; toda s stališča umetniške evokacije so takšne težnje pogoj vrednejšega umetniškega učinka, zato, ker se odreka jo shematizma ali pa vsaj zato, ker razvijajo kompleksnejši shematski odnos. Izogibajoč se pragmatičnih poenostavljanj so taki filmi tudi sužnji bolj zapletene strukturirane sheme, ki jo standardizirane premise vnaprej določajo; vendar je ta shema zdaj mnogo bližja zgodovinski realnosti ali vsaj tisti obliki zgodovinske realnosti, ki jo lahko občutimo z majhne časovne razdalje. Samo nekaj let, ki delijo Hawksovo Aviacijo (Air Forces) od Willerjevih Najlepših let našega življenja, nam jasno ilustrira pozitivno reakcijo filma na njegovo naravno predispozicijo biti na voljo potrebam praktične politike; tisti trenutek, ko se ukine stanje patriotske mobilizacije, se film spusti v analize, ki razplamtevajo prtajene komplekse. Resnici na ljubo pa je to mogoče samo zategadelj, ker se v povojnem svetu tako hitro menjavajo politične skupine in nova, to pot resnična ideološka konfrontacija »zgodovinskih sil«. Na primeru ameriškega filma bomo dognali odsotnost pomembnih del, ki naj bi — ne v psiho emocionalni temperaturi, znani iz vojnih dni, temveč v stari ideološki formaciji — obravnavala motive velike vojne; vojna na Koreji je bila vsekakor eden izmed vzrokov, da so novemu nacionalnemu klimaksu postavili zahtevo, naj bi bili uporabljeni simplificirani standardi. Nekaj časa smo priča dvema vzporednima tokovima, imenujmo ju »plima entuziazma« in »oseka iluzij« — kmalu zatem pa opazimo, kako ju razvoj političnih razmer vodi k zedinjenju in ustvarjanju neke nove strukture, ki bo navdahnjena z literaturo Irvina Shawa, Normana Mailerja ali Jamesa Jonesa. Posebno Shawovi Mladi levi — čeprav se direktni vojni nasprotniki soočijo šele ob koncu knjige in čeprav avtor opredeli realno tragičnost dogodkov kot absurden niz slučajnosti, ne pa kot zgodovinsko nujnost — živo ilustrirajo tradicionalna načela viteštva, povsem opuščajoč ideološko osnovo dogodkov. Medtem pa na drugi strani sovjetski film ohranja svojo prvobitno ideološko strukturo, toda v procesu evolucije od patetičnih eroik, ki so poveljevale junaške primere žrtvovanja, postopoma prihaja do direktnejše apologije: od ilustriranja in obrambe kulta osebnosti skozi afirmacijo genija vodje. »In koliko divizij ima ta papež,« je vprašal Stalin.

fj

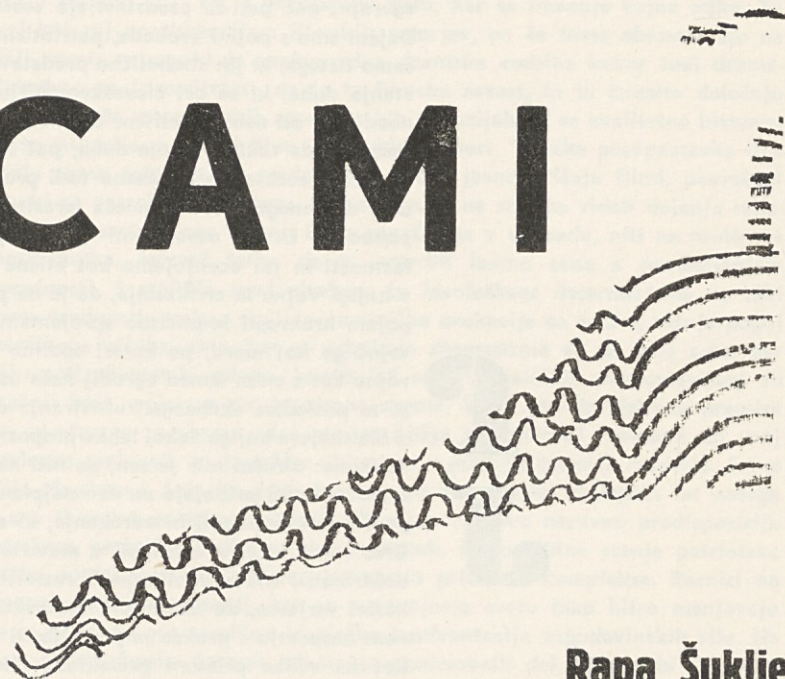
Izhodišče vojnih motivov je tako ali drugače vedno odtujitev. V človeku, ki je soočen s katarzičnimi skušnjavami, katere v njegovem predhodnem načinu življenja nimajo nobene ustrezajoče paralele, lahko opazimo spremembo, ki ga oddaljuje od njega samega. Razumljivo, da obstaja vrsta filmov, ki oznanjajo vprav nasproten tok: le-ti nam dajejo sliko človeka, katerega zavest modelirajo v smeri lastnega spoznanja prav boleštna in esencialna izkustva vojne. Če pa zanemarimo potrebe shematizirane dramaturgije in poenostavljene ideologije, nam bo takoj jasno, da ima ta filmska zvrst zelo malo tistih vrlin, ki bi ji pripomogle iz njihove legalne anonimnosti. Če je večkrat nemogoče, da bi v filmih, ki obravnavajo vojne teme, dobili direktno razloženo stališče o vojni, četudi pravični, v smislu, o katerem smo že govorili, je vzrok v tem, ker so filmi o vojni, ravno zaradi tega, ker izpovedujejo nekatere izmed bistvenih tradicionalnih — določene države ali narodnostne skupine, vedno sooči z določenimi tabuji. Pri teh pa ni nesreča to, da so narekovani »od zgoraj«, pač pa, da predstavljajo sestavni del široko zasnovane duhovne indoktrinacije. Dojeni smo s pojmi svobode, patriotizma, nacionalizma in občutljivi smo na žalitev čeprav samo tistega, ki jih simbolično predstavlja, kot pripominja From. Potemtakem je vprašljivo stanje duha, ki se pri človeškem bitju kot pripadniku določene širše skupnosti formira neodvisno od neke specifične doktrine ali določene političnodružbene ideologije. Ne smemo pozabiti, da takšno stanje duha, pač kolikor predstavlja bistveno poročstvo svobodnjaških tradicij, predstavlja istočasno tudi prerogative militarizma. Zavaljo tega se ne smemo čuditi, da mnogo filmov uteleša izrazite militaristične ambicije, prekrivajoč pri tem prave pobude s široko osvojenimi motivacijami. Ko dvigamo na pedestal določene človeške lastnosti in jih ocenjujemo kot etične kategorije, pozabljamo, kot pravi Arnold Toynbee v knjigi *Vojna in civilizacija*, da je na primer hrabrost ena izmed osnovnih »vojnih vrlin«; pojem hrabrosti implicitno sprejemamo kot eno izmed osnovnih »vojnih vrlin«, razumevajoč ga kot mero, po kateri sodimo človeka. Naš moderni čas se je posredno zrasel z vojno kot z enim izmed ogrodič naše usode, kakor pravi Toynbee v svoji analizi. Nedvomno je to posledica skrbnega kultiviranja določenih mitov, v katerih je kot v temle odlomku iz Moltkejeve knjige dokaj lahko prepoznati vektorsko vrednost formule zgodovinskega determinizma: »Večni mir je sen, pa niti ne lep sen, vojna pa predstavlja božanski red univerzuma. V vojni prihajajo na dan najplemenitejše človeške lastnosti: hrabrost in nesebičnost, podložnost dolžnosti in odrekanje, ki se ne bo umaknilo niti žrtvovanju življenja samega. Brez vojne bi se svet utopil v materializmu.« Še več, zaključuje Toynbee, opozarjajoč na doktrinarni značaj Moltkejevih razmišljanj, ta panegirik, ki izdaja direktno strast žrebca, kateri verjame, da se samo z destrukcijo lahko obdrži ravnotežje univerzuma, je v odločnem nasprotju s prakso in prepričanju nekaterih zgodovinskih vzorov, na katere se sklicuje kot na velike primere preteklosti. Nedvomno daje Moltkejev odnos teoretično osnovo posameznim doktrinam modernega časa, fašizmu na primer, kar je razvidno tudi iz Mussolinijevih refleksij, kjer »samo vojna dovoljuje, da se človeška energija uveljavi v maksimalni intenziteti... in samo vojna daje pečat vzvišenosti narodom, ki imajo pogum pogledati ji v obraz.« Filmi torej, ki so nastali v dobi nacizma in fašizma, so presegli doktrinarne pobude, ko so se trudili dati rojevanju metafizičen smisel. Razume se, da so v svoji dramaturgiji poenostavljali ta militaristični zanos, ker so bili pač omejeni s tekočimi pragmatičnimi potrebami; zreducirali so ga na enostavnejše in tradicionalno sprejemljivejše konkretizacije. Trudeč se, da bi v tem smislu bili »razlagalci svojega časa«, so filmski avtorji dali svojim delom, mogoče bolj intuitivno kot zavestno, značaj ilustracije zgodovine, razumljene kot »socialne psihologije«. V zgodovini je bila v vseh doktrinah zares osnovna potreba psihološke identifikacije na ravni določene družbene skupnosti; odtod filmi, ki predstavljajo določeno ideološko stališče, izražajo samo zavest določenega socialnega okolja o sebi samem in njegovo osnovno ambicijo, da misel, do katere so se sami dokopali, spremene, kot nekakšno božansko zagotovilo, v univerzalno religijo.

Q

ZA

Obstaja dokumentarec, ki je filmsko povedal o ljudeh za žico smrti veliko in po svoje vse. To so posnetki neznanega nemškega vojaka o varšavskem getu. Toda to gradivo je spoznal svet razmeroma pozno. Dovolj zgodaj pa je videl oni drugi dokumentarec, ki je hkrati vizija in bilanca uničevalskih taborišč med 2. svetovno vojno: Resnaisov film **NOC IN MEGLA**. Velikanski kupi ženskih las; kupi očal; senčniki iz tetovirane kože; zlati zobje; bele kosti. Vizija človeka, stisnjenega na tisto najnižje, na kar ga je mogoče stisniti. Ni več sovražnik, čigar duha je treba streti; niti suženj, čigar delovno silo je treba izkoristiti; materija je, ki jo — za silo — lahko uporabiš. Lase za žimo, maščobo za milo, kosti za

ŽICAMI



Rapa Šuklje

LJUDJE

klej, zobe — no, če so zlati ...! Proti temu videnju, ki ga je — prvič po kdo ve koliko stoletjih — Evropi in Ameriki znova odkrilo 20. stoletje, se tako ali drugače bojujejo vsi filmi s tematiko uničevalskih taborišč; bolj ali manj direktno in bolj ali manj uspešno. Menda je bil Charlie Chaplin prvi, ki je temo nakazal — v kratki epizodi **VELIKEGA DIKTATORJA**. Toda Chaplinov mali brivec — majhen, vulgaren in velik hkrati, prav kot njegov ustvarjalec — se izvije, kot se Chaplinovi junaki nekako zmerom izvijejo: tako nizko pri tleh jih drži, da le težko padejo še nižje; in ko jih pohodi orjaški škorenj tega ali onega nasilja, se izkaže, da so občepeli živi v presledku med njegovimi žebli. Razen zebirstih priž na obleki — te sramotne tradicionalne uniforme zapornikov, ki naj bi že na zunaj zaznamovala izvrženca — in žvižgov apela, v **DIKTATORJU** taborišč pravzaprav ni — čas za njihovo filmsko obdelavo pač še ni dozorel.

Wanda Jakubowska pa je v **OSWIECZIMU** segla že v živo, v samo jedro problema. Ne toliko v zgodbi — ta je zasnovana dokaj konvencionalno (čeprav je res, da se je konvencija »narodnoosvobodilnih« filmov v Evropi tedaj šele ustvarjala), po zgledu »dobro narejenih« zahodnih filmov 40-tih let in deloma ruske šole, in prikazuje izjemen taboriški dogodek v zelo izjemnem okolju: med zavednimi, organiziranimi intelektualkami na revirju. Notranji resničnosti filma je bila v oviro tudi obilica dobrih namenov, ki jih je želel hkrati izraziti: organiziranost naprednih sil tudi pod najhujšim taboriškim pritiskom;

mednarodno solidarnost taboriščnic; njihovo aktivno in pasivno herojstvo. Igra in pred- igrata sta se odvijali napeto in presunljivo in kamera ju je registrirala zavzeto, kot tisto mogočno obektivno oko, ki lahko prodre tudi na najbolj skrite kraje. Toda nekajkrat se ji je posrečilo nekaj več: ko se je sprehajala po pristnem taborišču in kakor mimogrede ošinjala obraze žensk v taboriški uniformi (večinoma celo res bivših taboriščnic; to je bil eden izmed »novorealističnih« prijemov Wande Jakubowske), se ji je kdaj pa kdaj posrečilo doseči tisto dokumentaristično pristnost, ki sega pod površino videza v avtentično človeškost. Posebno po prizoru med taboriškim vodstvom, kjer obravnavajo problem, kako dovolj hitro, učinkovito in higienično uničiti trupla s plinom umorjenih ljudi in se spričo tega skoraj nerešljivega problema (kapacitete krematorijev ni mogoče dvigniti tako hitro, kot je mogoče moriti, množično pokopavanje v ravninski zemlji utegne biti nevarno) kruto zavedo, da materije, iz katere človek sestoji, nikakor ni tako lahko spraviti s sveta, kot je mogoče hitro uničiti življenje. In potem poroma kamera po taborišču, po tamkajšnjih — še živih — truplih, o katerih je tekla beseda, in pove s temi nekaj sekvencami več — in nekaj veliko močnejšega — kot z vso lepo in spodbudno zgodbo. Zakaj zgodba je govorila o zmagi človeškega duha nad vsakršnimi okoliščinami; to je velika, toda izjemna resnica; padec ali — če hočemo — lastnost človeškega duha, da lahko koncipira idejo takšnega uničevalskega taborišča, pa je grozna in splošna resnica. Tako mogočna je, da je prodrla v zavest gledalcev mimo zgodbe filma in ni prinesla strahu in očiščenja antične tragedije, temveč je segla tjakaj, kjer čepi v nas vseh atavistična groza pred naključnostjo človeške eksistence in iz te naključnosti izvirajočih prvih resnic. Slišati je paradokso, toda nemara je prav to odsevalo z visoko humaniziranega, občutljivo umetniškega obraza dirigentke taboriškega orkestra, ki je igral umirajoč umirajočim — tega najbolj nepozabnega obraza iz filma Wande Jakubowske.

Dokler nismo videli Susan Strassberg v filmu KAPO — dokaj povprečnem delu, ki pa je nakazalo nov aspekt taborišča, nagon preživetja za vsako ceno — je bila vsem filmom s taboriško tematiko skupna vsaj ena črta: v tej igri je bil natanko opredeljen beli in črni junak. Žrtve so bile ne samo v položaju podle, človeka nevredne prisile, temveč osebno žlahtne in plemenite; na krvnikov rovaš ni šla samo absolutna oblast nad življenjem soljudi, temveč je imel neodvisno od tega podle značajske poteze. Veliko variant te teme so dali Rusi; pa tudi OGRADA Armanda Gattija je izšla s takšne osnovne pozicije. Po OSWIECZIMU je bil to bržčas najbolj zadovoljivi film s taboriško tematiko, čeprav tudi OGRADO bremeni veliko prekomplicirana fabula in prizadevanje spraviti v igro (in deloma rehabilitirati) preveč moralnih idej in političnih strank. Novost, ki jo je vpeljal v tematiko Gatti, je njegov v bistvu defetistični pogled na možnosti taboriščnikovega moralnega zmagovalstva. Medtem ko skoči ena izmed junakinj Jakubowske na kamion, ki vozi v smrt, v vzdignjeno glavo in ubere marseljezo, z občutkom, da bo sama sicer žrtvovana, da pa bo ta žrtev same lepše prihodnosti, napravi Gattijev junak v istem položaju eno samo človeško kretnjo: samogibno stopi v kraj, da da dekletu prednost pri vstopu v vozilo smrti. Poprej bi se bil moral vso noč bojevati z drugim zapornikom in ko bi ga ubil, bi mu bilo podarjeno življenje. Življenje mu ni bilo podarjeno, čeprav so taboriščni oblastniki našli truplo. Toda tudi boja ni bilo: taboriščna organizacija je podtaknila drugega mrtveca. Tako junaku v resnici ni bilo dano izbojevati niti moralne zmage nad seboj; pač pa je v filmu znova nastopila mogočna organizacija zatiranih, ta najsvetlejši mit zgodnjih igranih filmov o ljudeh za žico.

Štiglicev DEVETI KROG je v kratkem odseku, namenjenem taborišču, vztrajal predvsem na dveh momentih, in tako, kot ju je prikazal Štiglic, sta bila oba nova, četudi, kajpak, že kdaj poprej nakazana: ko junak po nerazumljivo razdrapani poti sledi poskakujočemu vozu, na katerem misli, da je prepoznal ženino obleko, nam spet in spet ponavljajoči se motiv voza s kupom civilne — ženske — obleke slikovito vtiska v zavest izgubo istovetnosti, nevarnost popolne izgube istovetnosti, ponazorjene z individualno obleko, na silo odvezto taboriščnicam. In ko se junaku slednjič posreči prodreti za žico, hodi v zgoščujoči in razpuhtevajoči se megli mimo neštetih žensk, ubadajočih se z delom in opravi, ki nimajo popolnoma nobenega smisla, ki ne vodijo nikamor drugam kot v praznino. Gatti je dal svojim junakom drobiti težke skale in jih nesmiselno prekladati s kraja na kraj: Štiglic je svoje taboriščnice zaposlil z mnogo lažjimi deli: večno iskati štiriperesne detelje na primer. Toda irealno, megličasto videnje, ironična poetičnost zastavljene naloge

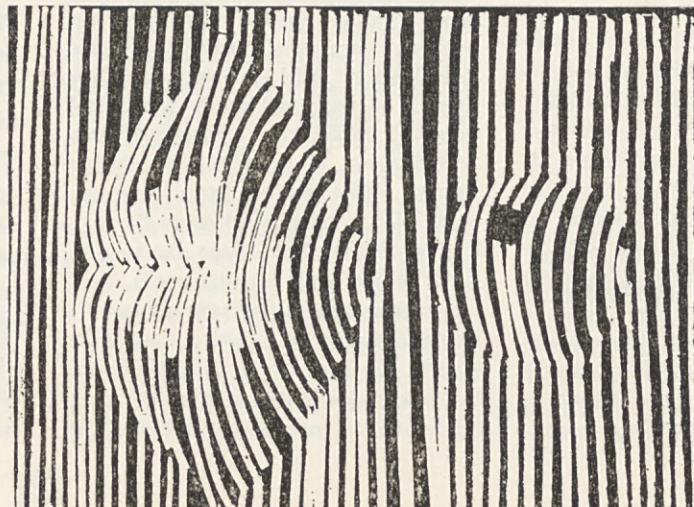


POTNICA

in pristna poetičnost mehke kamere, nas pripeljejo natanko na rob Dantejevega Inferna. Ne sovražnik, ne suženj, nesmiseln avtomat je postal človek, avtomat, ki naj se fizično in moralno utrjuje z brezmislennim početjem, dokler se ne izteče v prazno. Tukaj kamera že ni več objektivni registrator, temveč subjektivno oko, ki gleda na početje taboriščnic od zunaj; čeprav za zdaj še z očesom ljubečega moža ene izmed njih. Odločilen korak naprej v tej smeri pa je napravil Andrzej Munk, ko si je zamislil POTNICO.

Filma, kot znano, ni mogel dokončati, ker ga je prehitela smrt. Dopolnili so ga njegovi prijatelji, pa tako, da so dele, ki jih umrlemu režiserju ni bilo dano posneti, ilustrirali z naglo se vrtečim nizom fotografij — Munkovih delovnih posnetkov — in tako pravzaprav uporabiti metodo italijanskih arheologov, ki pri obnavljanju antičnih spomenikov dopolnijo manjkajoče z ustrezno oblikovanimi nadmestnimi deli iz drugačnega gradiva. Po naključju se Munku ni posrečilo posneti okvira zgodbe, njenega »zdaj«; pač pa je posnel vso retrospektivo, ves »prej« in ta »prej« je izrazito subjektiven. Zakaj dvajset let nazaj se spominja ena izmed potnic na prekooceanski ladji — ko je ugledala drugo potnico — in njen spomin je prikriti spomin bivše taboriške »Aufseherin«, uniformirane nadzornice. Kamera torej gleda »od zunaj«, pred človeka, ki stoji na drugem bregu, v čigar očeh je upravičenost (da ne rečemo »pravica«) na strani taboriškega vodstva in sil, ki stoje za njim, taboriščniki pa so natanko tista golazen, ki je iz objektivnih razlogov ni mogoče čisto tako hitro uničiti, kot bi bilo vsestransko železi, kakršno smo spoznali že v kratkem prizoru OSWIECZIMA Wande Jakubowske. Koliko je ta pogled zgodovinsko točen in dokumentiran, v tej zvezi ni važno; prav tako ni važno, četudi je zanimivo, da vztrajajo pri njem ravno Poljaki. Vsekakor drži, da se je Munku v posnetih prizorih POTNICE posrečilo podati nove odtenke taboriške — človeške — okrutnosti. Jasen in rezek kot blisk je njegov stranski udarec na vekotrajno »solidarnost sitih«, prav zato, ker tako nič ne insi-stira na njem, ker ga opravi kakor mimogrede, samo s filmskimi sredstvi. Komisija mednarodnega Rdečega križa pride — skupinica dobro oblečenih, nedvomno pošteno mislečih, pravico ljubečih Švedov; taboriške razmere (na naglo prirejene zanje) jih ne očarajo; nasprotno, zde se jim pomanjkljive, skrb nacističnih oblasti za priprte ljudi ne prav zadovoljiva. A konec koncev, nekeje v globini srca je treba priznati, da se trudijo; skrbeti za tolikšno hordo takšnih ljudi ni malenkost; glede hrane Nemci sami niso na dobrem; vzdrževati red med ljudmi anarhične narave in običajev ni lahka stvar, včasih je bržčas trdota potrebna; in red navsezadnje mora vladati že v interesu samih pripornikov, saj bi sicer življenje toliko ljudi na tako tesnem prostoru sploh ne bilo mogoče... in tako dalje in tako naprej. Skratka: v čisto kratkem prizoru, ko komisija nastopi in tvega ena izmed pripornic življenje, da bi tujce opozorila na to, kako strašne so dejanske razmere, do komunikacije med njo in komisijo sploh ne pride. Komisija ni sposobna razumeti, kaj taboriščnica pravi, ker imajo besede v različnih okoliščinah tako različne pomene, okoliščin, v kakršnih žive taboriščnice, pa si niti v sanjah ne more predstavljati, čeprav stoji sredi njih; pač pa takoj razume hlastno pojasnilo taboriškega vodstva, ljudi, ki so nemara nesimpatični, toda siti, spodobno oblečeni in govore s komisijo »isti jezik«. To je samo drobcen utrinek izkušnje, ki jo je napravil vsakdo izmed nas, če so ga okoliščine kdaj prisilile, da je postal za nekaj časa beraško reven, slabo oblečen in anonimen sredi anonimne množice; utegnil si je pridobiti čudovite prijatelje — toda ne med tistimi, ki vidijo v njem samo eno izmed mravelj v gomazečem mravljišču. Chesterton je v neki zgodbi okoli »očeta Browna« opisal čudno lahkoto, s katero ubijaš, če splezaš vrh zvonika, gledaš drobceno, brezimno množico spodaj in spustiš, denimo, kladivce, da pade na eno izmed pisanih žuželk; na prav takšnem zvoniku je običajno dobronamerni pomočnik človeštva v stiski; Munk je prizor z vizualnega vidika zadel na milimeter natanko. Toda, kot rečeno, to je samo stranski udarec; glavni del je posvečen igri, ki si jo nadzornica privoščila, ko dovoli eni izmed taboriščnic shajati se z ženinom v moškem taborišču; si, skratka, privoščila zabavo, opazovati »parjenje« dveh ribic v svojem akvariju. Zabava je celo nekoliko nevarna zanj, zakaj akvarij in ribice niso čisto njeni in to, kar dopušča, je proti taboriškim pravilom. Toda občutek popolne oblasti nad drugim bitjem, ko si ujel v dlani še njegova najintimnejša čustva, je zanj tako opojen, da tvega. Stvar se strahotno zaplete tedaj, ko za trenutek ne stoji več na stolpu, temveč vidi »svojo« taboriščnico v naravni velikosti in občuti žgoče ljubosumje do njene ljubezenske sreče. Ta hip, ko se zave, da je sama ribica v akvariju, pobesni in stori vse, kar je mogoče, da se znova povzpne na zvišeni

»drugi breg«. Če so filmi v taboriščih vedno filmi o človeškem dostojanstvu — človeškem ponižanju — se POTNICA zastavlja za to, da je dejansko izpod človeške mere zatiralec. Subjektivna »spominska« kamera ne zdrži svoje omejenosti; na trenutek razširi pogled in ostro komentira dogajanje; tako v najmočnejši sekvenci, ko nadzornica v megli strahu in opoju krvoželjnosti izbira žrtve med golimi taboriščnicami, ki tečejo mimo nje. Dejstvo, da je izbral Munk žensko taborišče za središče dogajanja, ni naključno: čustveno valovanje je tod močnejše in tako aktivno kot pasivno obliko okrutnosti občutimo še huje, ker si med seboj prizadevajo ženske, katerih notranji klic je roditi, varovati, ohranjati. Toda tisto, kar predaja gledalčevi zavesti tkivo filma, ima, kajpak, občečloveške dimenzije. Doslej zadnjo besedo o taborniški tematiki je spregovoril madžarski režiser Mikos Jancsó v filmu LJUDJE BREZ UPANJA. Na prvi pogled presenetljivo: film se dogaja leta 1860 na Madžarskem; zatiralci so žandarji Avstroogrske; taborišče ima neprimerno bolj občasen značaj, je pravzaprav bolj nekoliko orientalski trdnjavski prizor. Toda Miklos je delal svoj film v drugi polovici 20. stoletja in izkušnje nedavne zgodovine so na novo osvetlile tudi minulo dogajanje. Njegovo »taborišče« pozna vse dimenzije: tu so heroji, ki za ideal tvegajo muke in smrt in v protest proti nečlovečnosti žrtvujejo življenje. Tu so podgane, ki jih motivira zgolj nagon preživetja, in zavestni izdajalci, ki računajo s svojim in tujimi življenji kot zalogom pri stavi. Taboriščniki so in pandurji, s svojim »prav«, z mrzlo odločenostjo, doseči svoj cilj in prepričanjem, da so zanj dovoljena vsa sredstva. Celo nekakšna replika na najmočnejši prizor POTNICE je tukaj, ko poženejo golo dekle v smrt skož špalir palic. Predvsem pa je tu kamera, njen vizualni komentar. Njena estetika je estetika grafike, belina, črnina, jetniške obleke z vrečo čez glavo, redko golo drevje, trdnjavski zidovi, kmečke hiše z maloštevilnimi okni, fantazijska pokrivala pandurjev, gibka milina obrisov konj, vse to je estetsko izrazito zadovoljivo; lepotni čut je neprestano povabljen na gostijo in nasičen, in spričo tega postaja dogajanje nekako strahotno neresnično, podobno hudim sanjam, hkrati pa globlje in bistveno resničnejše, ker zadeva našo človečnost v vseh njenih dimenzijah. Občutek izrazite zamenljivosti cele vrste junakov, tega, da bi morali zamenjati samo obleko, pa bi iz žrtev v trenutku lahko postali krvniki — in narobe; občutek, da je vzorec dogajanja pogojen pač od zgodovinske situacije, ta pa izhaja iz prvinskih silnic človeške narave; občutek tega, da je človek — žrtev in pandur — pritisnjen na zadnjo obrambno pozicijo človečnosti — dá s tem lepšim žarom zažareti trenutkom, ko na hipe zmaga ideal, ko koncept nečesa vrednega (pa naj je tisto še tako relativno ali subjektivno) prevaga nad prisilo in nujo. Ta trenutek zažari tik pred koncem, vendar ne na koncu. Miklos Jancsó ne verjame v srečne konce (četudi povezane s smrtjo junakov), v kakršne verjame še Wanda Jakubowska. Njegov Krist ne doživi vstajenja. Kvečjemu zgled je dal in napravil prostor; lahko se bodo rodili novi preroki in znova poskusili.



Rajska vrata „poljskega”

Novi film — zgodovinska obsedenost — romantične tradicije — Freud — igralci — film na Poljskem in še kaj

A

A

Andrzej Wajda se je vrnil v domovino. Pravkar je končal **Rajska vrata** — film o otroškem križarskem pohodu po pripovedki in scenariju Jerzyja Andrzejewskega. Film je posnet v jugoslovansko-angleški koprodukciji. Wajda snuje že nov načrt. Napisal je scenarij o igralcu, o tragični smrti izrednega igralca. Ni dvoma — Wajda tega ne zanika — to je podoba Zbigniewa Cybulskega, nepozabnega junaka iz **Pepela in diamanta**, ki se je lansko zimo smrtno ponesrečil pri skoku na vlak. Tu se pogovor začne.

Vedno sem želel snemati z Zbigniewom Cybulskim. V mojih filmih je igral le trikrat, želel pa sem, da bi nastopil tudi v **Nedolžnih čarovnikih** in **Kanalu**. Bil sem prepričan, da ni zgolj igralec, temveč osebnost, ki že sama po sebi zasluži, da zaživi na platnu. Vloge zanj ne bi bilo treba pisati. Igral naj bi samega sebe. V Londonu sem razmišljal o takšem filmu in Zbišku; s scenaristom Davidom Mercierom sva se pogovarjala o anekdotah, ki bi jih lahko vpletla v film. Prav tisto noč mi je telefoniral Polanski, da Zbiška ni več. Počutil sem se kot avtor, ki je ostal brez svojega junaka. Vedel sem, da bom moral posneti film o tako očarljivem človeku, kot je bil on. Brez njega bo to zelo težko. Mogoče ne bo niti uspelo. Vendar sem poizkusil napisati scenarij. Edina možnost je — iti po njegovih sledih. Pri tem pa ni mogoče uporabiti njegovega priimka, njegovih slik, odlomkov iz njegovih filmov. Kajti

Zbišek bi morda dal od sebe še več. Tako še vedno čaka na svoj veliki film, ki bo zaokrožil njegovo podobo. Junaki mojega filma bodo hodili po njegovi sledi, zaživelci bodo ob anekdotah, ki krožijo o njem, s predmeti, ki jih je uporabljal, na mestih, ki jih je ogreval in so še topla. Bil je del njihovega življenja, del naših nemirov in dvomov. Vedno smo občudovali njegovo predrznost in naglico, vsi, ki smo delali z njim, smo čutili njegovo ustvarjalnost; zelo lahko si je izmišljal in dodajal najbolj učinkovite scene. Če pa njegovih razpoložljivih niso izkoristili, na platnu ni uspel. Vsi smo radi delali z njim, v njem je bil košček fantasta. Želim, da bi bil takšen tudi v filmu.

Cybulski ni bil samo izreden igralec temveč tudi nenavaden človek. Bil je utelešenje neke osebe, neke dežele, nekega časa.

Omenil bi, da to osebo (pa naj jo je igral Cybulski ali ne) najdemo v večini vaših filmov: v **POKOLENJU**, **KANALU**, **LOTNI**, **PEPELU IN DIAMANTU**, **LJU-BEZNI DVAJSETLETNIKOV**, v **PEPELU IN PRAHU**. Mislim, da je prav ta oseba važen element celotne vaše ustvarjalnosti. Kdo je, kakšna je njena oznaka?

Boleslaw Mihalek

filma Rajska vrata „poljs

W

Fant, ki je obseden z zgodovino

Vsekakor Zbišek predstavlja določeno pokolenje, naše pokolenje. To je prišlo po njegovi smrti še bolj do izraza. On sam je v **Pepelu in diamantu** najbolj popolno oblikoval podobo fanta, ki je obseden z Zgodovino. In kdo je to?

Tisti, ki je vmešan v vojno, a se z vojno ne ukvarja poklicno. Teži višje. Lahko je pesnik, znanstvenik, intelektualec — vse, samo ne poklicni inženir. Njegova tragika je v tem, da ne sprejema resničnosti; ne sprejema zgodovine takšne, kot pač je, temveč takšno, kakršno si je sam zamislil. Da bo bolj jasno: ko razmišlja o življenju, o zgodovini, o domovini, uporablja določena spoznanja, ki jih je pobral iz romantičnega vala poljske literature.

Moč romantične tradicije

V čem je prava moč naše romantične literature? Kaj je njena specifičnost? To ni stil niti estetika niti literarna snov. Zato se tudi ni uveljavila onstran meja. Mickiewicz je za nas genij. Toda če bi živel pol življenja v Parizu, ga nihče ne bi poznal kot velikega pesnika, temveč le kot imenitnega Poljaka. Bil pa je srce in vest Poljske v XIX. sto-

letju. In prav to je določalo njemu in drugim njihov literarni pomen.

Umetnik poljske romantike ni tisti, ki je svoje ideje oblikoval v materiji: v poeziji, v slikarstvu, v kiparstvu. Pre-raščal je samega sebe, zgodovinska situacija pa mu je pri tem pomagala. Bil je več kot avtor: bil je vest, prerok in tudi družbena institucija. Poljska je bila namreč v XIX. stoletju dežela, ki ni imela nikakršnih pravih legalnih institucij: vlade, države, parlamenta, javnega življenja, splošnega mnenja. Pesniki so prevzeli obveznosti vseh družbenih institucij, kar je bilo vsekakor dejanje samozvanca.

Zaradi tega se ta literatura razlikuje od literature Zolaja, ki brani Dreyfusa. Branil ga je pred resnično armado, pred zakonitim sodiščem, pred splošnim mnenjem, ki je imelo vse pogoje za svoje oblikovanje. Poljski umetniki pa so bili kot bitja iz sanjskega sveta: bili so sodišče, armada, splošno mnenje in še vest hkrati. Njihove ideje — kot so domovina, svoboda, neodvisnost — imajo poetičen in mitološki pomen, ne pa konkretnega in političnega.

Ta pojav je treba razumeti, če naj bi ocenili junake mojih filmov. Ti so predvsem nasledniki poljskega romantičnega mišljenja. Ko ti fantje izgovarjajo Domovina, svoboda, ukaz, žrtev, solidarnost, je za njihovimi besedami velika pesniška tradicija, izredna duhovna dediščina. In prav zaradi tega umro, ko v stiku s konkretno zgodovinsko situacijo doživijo poraz.

Pozno sem spoznal Freuda

S tem, ko skoraj v vseh svojih filmih opisujete to vez človeka z zgodovino in posledice, ki iz nje izvirajo, oblikujete določen nazor o vnaprej določeni usodi človeka. Vendar bi bilo mogoče gledati na te ljudi z neke druge, popolnoma drugačne perspektive.

Nikoli nisem, priznam, razmišljal o tem, da bi lahko obstajala še kakšna druga perspektiva. Če bi jo videl, bi jo verjetno tudi sprejel. Vedno mi je bilo vse popolnoma jasno. Vzgajali so me v takšni atmosferi, med takšnimi ljudmi, med takimi nazori in nikoli mi ni prišlo na misel, da bi lahko imel še kakšne druge poglede.

Danes, ko gledam na vse kot s stališča odraslega človeka, mislim, da bi z veseljem zamenjal teh nekaj narodnih simbolov — sabljo, belega konja, rdeče make — za nekaj simbolov iz Freudovega slovarja. Toda nisem se vzgajal ob Freudovem slovarju! Moj položaj je brezupen. Za to sem zvedel prepozno, da bi lahko uporabil kot svoje.

To ni le freudovski način. Vaši ustvarjalnosti — pravzaprav celotni poljski literarni tradiciji — je tuja psihološka introspekcija. Vedno je le človek in skupnost, človek in Zgodovina, nikoli pa človek sam pred samim seboj ali pred drugim človekom.



RAJSKA VRATA. Režija Andrzej Wajda. Anglesko-jugoslovanska koprodukcija. Prizor iz filma

Tako, takšna je naša literatura. To je najbolj vidno v odsotnosti ženskih oseb. Ta posebnost — literatura brez ženskih oseb je dokaz, da naša literatura ni bila nikoli psihološka, introspektivna. V poljski literaturi žensk ni, če pa so, so to medli liki, ki le potrjujejo obstoj drugih. To je smešno.

Vzgajal sem se v konjeniškem taboru

Vrnimo se k vašemu stališču. Vedno, kadar kažete to svojo romantično potezo, ki ne zbledi pred resničnostjo in Zgodovino, to svojo potezo protesta — imate do nje že kritičen odnos. Ob enem pa predstavljate te ljudi in njihove nagibe z močjo in prepričljivostjo, ki dokazuje določeno prepričanje. To nasprotje se čuti v vsakem vašem filmu. Najmočnejše je v LOTNI, a prisotno je tudi v KANALU, v PEPELU IN DIAMANTU, v PRAHU IN PEPELU.

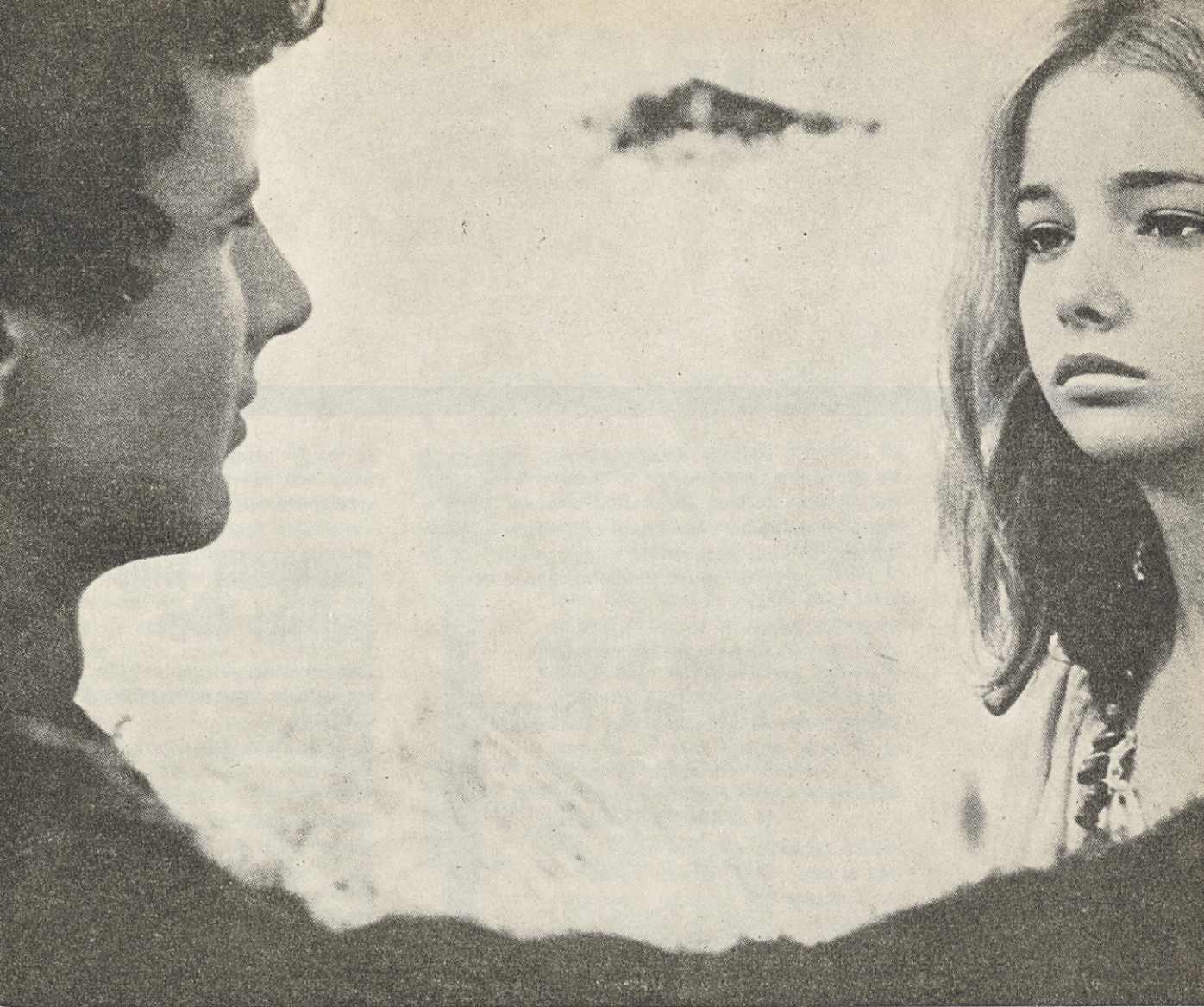
Razum mi ukazuje, da sem na strani zgodovine, na strani dogodkov, ki jih je težko sprejemati. Pojavi pa se neki junak iz čisto drugačnega, skoraj fantastičnega sveta. Njega laže razumem kot mnogi drugi.

Vzgajal sem se v konjeniških taborih. Videl sem, kako so v galopu preskakovali na dirjačo voz z orožjem, v kate-rega je bilo vpreženih šest konj. To niso bili jezdec, kakršne vidimo v Londonu ob izmeni straže, to je bila prava konjenica, ki se je morala bojevati in uničiti nasprotnika. Zame so to živi ljudje, ki sem jih videl, ljubil, poznal, ne pa lutke. In zakaj jih ne bi upodobil?

Obžalujem, da mi ni uspelo upodobiti tega v LOTNI, takrat nisem imel potrebnih podatkov, potrebne tehnike. Vendar pa ta film najbolje kaže tisto, kar sem hotel doseči v vseh svojih filmih. Zaradi neuspele realizacije so temu filmu pripisovali večji, kritičnejši pomen, kot pa sem to nameraval jaz! Neki ameriški časnikar mi je pred kratkim rekel, da so po njegovem mnenju vse osebe v Lotni satirično obarvane. Če je tako, pomeni, da film ni uspel. Nikoli nisem hotel tega.

Ni pa samo LOTNA. Povsod, v PEPELU IN DIAMANTU, v KANALU opozarjate na temačno, toda lepo stran življenja teh ljudi, na drugi strani pa v zgradbi svoje pripovedi, v svojih predpostavkah in zaključkih določate — kritično — smisel in pomen teh zgodovinskih situacij.

Da, to je skoraj res. To je tako, kot če bi pesnike prisilili, da se začno kar



naenkrat ukvarjati s prozo. Ne smejo več govoriti v verzih, temveč morajo kot pri zasliševanju odgovarjati na vprašanja. Zaslišuje jih resničnost, toda na njena vprašanja ne znajo odgovoriti. Stopijo v kanal, toda blato v njem se jih noče prijeti. Pa četudi se jih prime, tega ne zapazijo; z resničnostjo se nočejo sprijazniti. To najdemo povsod...

Mogoče je izjema Samson?

Samson je neuspela realizacija, je popolnoma v nasprotju z zamisljo, ki sem jo imel in v kateri je moč Brandysove knjige. Če že moram govoriti o filmih, ki vsebujejo tisto, kar sem ho-

tel, — so to torej **Pokolenje, Kanal, Pepel in diamant**, tudi **Ljubezen dvajsetletnikov** (tu se pravzaprav spleta niti vseh mojih dotedanjih filmov), nekateri deli **Prahu in pepela**. Film o Zbišku, ki ga sedaj delam, je še en (mogoče zadnji) poizkus, da bi uporabil vse te motive.

Tožko je govoriti o lastni, točno določeni poti. Tu je kup slučajnosti. Vsi moji filmi so nastali iz literarne predloge. Vselej mi ni uspelo najti v literaturi tistega, kar me najbolj zanima. Predloge, ki sem jih moral obdelati, so včasih določali tudi moji kolegi.

Y

Najbližji od vseh poljskih režiserjev in scenaristov mi je Tadeusz Konwicki. Je pisatelj in režiser v eni osebi. Sam realizira svoje scenarije. V njegovih **Zadušnicah** so prizori, ki jih najbolj cenim v celotni poljski filmski proizvodnji.

Samo junaki velikega formata

Nekdo mi je nekoč rekel, da nameravate snemati film po povesti Kazimierza Brandysa **NAČIN ŽIVLJENJA**. Toda ali ni ta tragična, zgubljena podoba uradnika v nasprotju z vašimi junaki?

Nikakor! Sicer pa je to osnova mnogih dobro zasnovanih ameriških filmov. Tam se vedno pojavi igralec, ki je važnejši kot režiser, važnejši kot scenarist in na koncu koncev važnejši kot oseba, ki jo igra. Le-ta lahko da majhni osebi velik pomen. Poglejmo **Hazarderja**; če bi ne bilo kreacije Paula Newmana, ki prerašča to osebo (tudi literarno predlogo), bi bil to opis igranja biljarda. Tu je oblikovanje vloge v rokah igralca. Režiser je le aranžer. Pri nas bi takšno vlogo odigral edinole Cybulski. Če bi...

Torej ste le za junake velikega formata, le za ljudi, ki so pred osnovnimi alternativami svoje eksistence?

Da. Le ti znajo umirati na smetišču, le ti lahko kot konjeniki napadajo tank, le takšni ljudje lahko gredo skozi smrdeče kanale. In kaj lahko stori uradnik? Ne zanimajo me tisti, ki tava

za drugimi; zanimajo me tisti, ki so v opoziciji do velikih idej ali pa jih sprejemajo.

Evropski film — poljski film

Pravzaprav se samo en vaš film izogiba zgodovinski intonaciji: **NEDOLŽNI ČAROVNIKI**.

Da, poskušam razne smeri, razne stile. Na primer, rad bi snemal komedijo, vendar se je bojim in jo pravzaprav odlagam. Ponovno me zanima snemanje psihološkega filma. Takšnega, kot so bili **Nedolžni čarovniki**. Vem, da ima ta film napake. Ne bi smel popustiti napisanemu tekstu, ki me je zaradi tenkočutnosti dialogov med obema partnerjema močno prevzel. Bilo pa je potrebno iskati odgovor na postavljeno vprašanje: kako se dogajajo te stvari v krogu določene mladine in kakšen je njen idol. Seveda to ni ameriški idol, doma je v majhni deželi in pripada majhni skupini mladih. Vse skupaj pa je imelo širši pomen. Prvič so se na platnu pojavili takšni mladi ljudje, začelo se je govoriti o pozi, o pravicah do takšne poze. Vse to je terjalo popolnoma drugačno realizacijo. Danes, ko gledam to že od daleč, se mi dozdeva, da sem takrat naletel na človeka, ki mi je bil potreben, Jerzyja Skolimovskega. Moral bi napraviti film o njem. Takšna oseba ne bi bila izmišljena. Žal pa je bil takrat le skromen pesnik in pomočnik Andrzejaewskega pri pisanju scenarija.

To je bil vaš edini film, ki ne govori o poljskih problemih, vaš edini poizkus »evropskega« filma. Pomembno pa je, da so imeli največji uspeh vaši specifično poljski, romantični filmi, medtem ko so evropski film komajda zapazili. To je razumljivo. Nihče ne gleda rad filma, ki je posnet na Poljskem, a bi prav tako lahko nastal v Franciji ali v Hollywoodu. Ko sem delal te poljske filme, nisem vedel, kaj zanima ljudi v tujini. Prvič sem odpotoval na zahod leta 1957, ko so v Cannesu predvajali **Kanal**. Torej nisem imel niti potrebe niti možnosti, da bi iskal teme, ki bodo »vžgale« zunaj Poljske. Enako je bilo tudi s filmom **Pepel in diamant**. Bil je to predvsem naraven pojav; isto velja danes za češke filme, ki uspevajo zato, ker so samosvoji in različni od evropskih.

Verjetno obstajajo specifični razlogi, ki so prispevali k dobremu sprejemu teh filmov?

V **Kanalu** pritegne pozornost tisto, kar se redko vidi v kinu: človekova zavzetost, da bi si ohranil življenje tudi tako, da zleze v smrdišče kanale, je že sama po sebi nekaj nadvse strašnega. Že sama varšavska vstaja je bila splošno znana. Vendar pa je **Kanal** ena od onih zgodovinskih epizod — čudovitih, paradoksalnih, tragičnih, ki že same v sebi nosijo umetniški komentar. Prepričan sem, da je na svetu še mnogo tem, ki se dajo primerno realizirati. Na primer Kennedyjeva smrt. Vendar ni dovolj sama tema, da bi nastal film. Če govorimo o **Pepelu in diamantu**, stvar ni tako enostavna: k uspehu je

Y

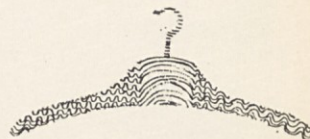
mного prispeval Zbišek Cybulski. Ko sem začel snemati film, nisem niti pomislil na to, da je prav on tisto, kar je ta film potreboval. Njegov način igre — malomarnost, obleka, očala, kretnje — vse to je postalo gibanje mladih, ki so tu našli sebe in se prav tako skrili za črna očala. Pa še izredno dobro napisana, zdrava, lepo skonstruirana zgodba po Andrzejewskega **Pepelu in diamantu**. Dramatičen zaplet je že dejstvo, da se dvoje mladih sreča in dejstvo, da je dan ukaz za uboj, ki ga bo izvršil nepoklicni ubijalec.

Vrnimo se k prozi Jerzija Andrzejewskega RAJSKA VRATA.

Film je zelo točna ekranizacija povesti — spoved voditelja otrok. Med to spovedjo se s pomočjo retrospektive razpleta zgodba, ki govori o dogajanjih med otroškim križarskim pohodom. Vse to sem našel pri Andrzejewskem.

Prirodnost igre je nemoč

V **Rajskih vratih** sem imel na razpolago mlade angleške igralce. Zanimala me je njihova igralska tehnika in njen pomen. Delal sem z Lionelom Standerjem, ki je star poklicni filmski igralec. Ima izredno igralsko tehniko, zanesljivost, da v trenutku oblikuje svojo podobo. Poljski igralec se ogreva še le med snemanjem, pred koncem snemanja pa je že uporaben. Ampak takrat se zaustavi tudi kamera. Naši igralci ne poznajo zagnanosti, te umet-





Režiser Andrzej Wajda

nosti, s katero angleški igralci že v samem začetku snemanja dajo od sebe vse, kar se le da... Tamkaj igrajo hitreje, reagirajo bolj energično, svoji osebi dajo takoj določen ritem, ki je nekaj drugega kot tako imenovana prirodnost. Ta prirodnost uničuje naše igralce. Torej prirodnost ni poslednje umetniško sredstvo. Prirodnost je prej izražanje nemoči do osebe, ki jo igralec oblikuje, do njegovega sveta.

Nimate dobrega mnenja o poljskih igralcih.

Res ga nimam. Prepričal sem se o tem, ko sem se zdaj po daljši odsotnosti vrnil. Včasih vključim radio in kakšnih dobrih petnajst minut poslušam, kaj ljudje govorijo. So trenutki, ko se mi dozdeva, da slišim tuj jezik. Način, kako govorijo naši igralci, je tako daleč od zdravega jezika. Hočejo biti pevni, njihova interpretacija je ustaljena, radi zapojejo, intonacije pa so tako tuje našemu jeziku. Potem, naši igralci igrajo tako počasi. Zato so naši filmi dolgočasni. Njihovo pojmovanje igre se naslanja na prakso nekaterih varšavskih gledališč, ki negujejo tako imenovano (pravo) igralsko umetnost. To me je že zdavnaj mučilo... vem, da je to komplicirana stvar, tiče se šole



in sistema študija; vendar položaj gledališča in dejstvo, da vsi igralci igrajo hkrati v gledališču, v filmu, na radiu in televiziji, ne moreta biti odločilna za nas.

Na Poljskem ali v tujini?

RAJSKA VRATA so po nekaj letih za **SIBIRSKO LADY MACHBETH** vaš drugi poizkus snemanja zunaj Poljske.

Če bi delal ta film na Poljskem, bi mogoče imel drug pomen; verjetno bi ga naredil nekoliko drugače. Mogoče bi bil to zelo političen film? Prva verzija scenarija Andrzejewskega je namreč vsebovala začetek, ki je nadel tej zgodbi bolj političen kot religiozen pomen. Vstavil je religiozne dileme v političen okvir. V uvodu je pokazal duhovnika pred alternativo: poslati dečke v gotovo smrt ali jih rešiti. Razmišljanja niso bila na moralni ravni, temveč je bilo njegovo stališče stališče cerkve. Oblikovanje takšne ideje bi pomenilo na Poljskem nekaj drugega kot v Jugoslaviji ali Angliji. Film sem hotel realizirati pozimi, v snegu. To je za film tudi posebnega pomena: je nekaj dru-

gega kot narava v Jugoslaviji, ki je podobna oni v južni Franciji.

Po tem filmu sem se vprašal: ali je sploh mogoče delati v tujini. Na to ne morem takoj odgovoriti. Vsekakor, ni dvoma, da je neprimerno težje. Najprej so tu težave z jezikom; to je pregrada, ki jo je težko prebiti, če človek ni iz otroških let sem vzgajan v kateremkoli svetovnem jeziku. Zaradi tujega jezika postane vse, kar človeka obkroža, že samo po sebi tuje, skrivnostno. Dobil sem občutek, da ljudje, s katerimi sem delal — električarji, asistenti — vedo vse bolje in znajo več. Kadar snemam na Poljskem, mi to ne pride nikoli na misel.



Torej raje snemate na Poljskem?

Seveda. Ni dvoma. Mogoče bi bilo drugače, če bi začel snemati v tujini pred leti, ne sedaj, ko sem že popolnoma oblikovan človek, ko sem že na drugi strani kariere. Sedaj že ne morem več spreminjati navad, odstopati od zahtev. Snemati filme na zahodu pa pomeni delati določena odstopanja. Tudi pri nas je potrebno: toda tam so drugačna, nisem jih navajen. In konec koncev je ostalo še mnogo naših problemov, ki jih še nisem izčrpal v svojih filmih: mnogo tem, mnogo možnosti...

Prevedla Mirjana Borčič

Kultura dvajsetega stoletja se je industrializirala, kakor se je industrializiralo tudi vse drugo v našem življenju.

A kultura in industrija — to sta v zavesti premnogh naših intelektualcev če že ne nasprotni, pa vsaj tako zelo različni stvari, da ju je težko — ali pa kar nemogoče spraviti v medsebojno zvezo.

Kultura — pri tem mislimo predvsem na umetnost — je stara prav toliko kot človeštvo samo. Je stvar individualne duhovne ustvarjalnosti. Plod dela redkih dagocenih osebnosti.

Industrija pa je plod najnovejših znanstvenih dosežkov. Znanost poraja tehniko, industrijska tehnika pa proizvaja blago običajne materialne narave. V dvajsetem stoletju pa je industrija začela posegati in osvajat tudi področje kulture in umetnosti, začela je proizvajati tudi blago duhovne narave.

Ta proces je trajal komaj pol stoletja in že je pojav postal univerzalen. Premnogi nosilci tradicionalnih nacionalnih kultur se še niso prav zavedli, da se je pred njihovimi očmi — a vendar skoraj neopazno — odigral edinstven in največji preobrat v kulturni zgodovini človeštva.

Pojmi, ko so »množična občila«, »množična kultura«, »kulturna industrija«, »industrijska kultura« in »množična družba«, so se pojavili šele pred dobrim desetletjem. Izmislili so si jih predvsem ameriški sociologi, ko so proučevali »Mass Media« ali »Mass Communication Arts« ali »Mass Communication Media« v svoji deželi. Ti izrazi so prodrli tudi k nam. In uporabljamo jih zelo pogosto, ne da bi jih prav razumeli in ne da bi njih smisel in pomen prilagodili našim potrebam in našim razmeram, ki so bistveno drugačne od ameriških.

A oglejmo si prav na kratko — tako rekoč s ptičje perspektive — kako je potekala industrializacija kulture v svetu in pri nas.

Imamo le štiri tradicionalne oblike, ki jih uporablja umetnost (in kultura sploh), odkar ljudje pomnijo:

1. Beseda — besedna, se pravi pripovedna umetnost, pesništvo, medsebojno občevanje.
2. Glasba — petje. Instrumentalna glasba, ki le posnema tresljaje človeških glasilk.
3. Likovna umetnost — slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, vsakovrstno uporabno oblikovanje.
4. Predstavljajoča umetnost — starodavna kompleksna umetnost, ki v nekem smislu združuje vse tri prejšnje in dodaja še gibanje človeškega telesa: ples, gledališče, tudi vsakovrstni ritual.

Te štiri oblike so univerzalne in edino možne in bile so povsem zadosten okvir za razvoj kulture skozi tisočletja.

V dvajsetem stoletju je vsaka od teh oblik dobila svoj tehnično-industrijski podaljšek v sliki in zvoku: fotografija, gramofon, nemi film, radio, zvočni film, televizija.

Industrializacija ima svojo predzgodovino ali »prazgodovino«. Začelo se je samo z besedo: pisavo so izumili že v pradavnini, na čisto obrtni osnovi pa so jo začeli razmnoževati v petnajstem stoletju. Tisk je bil, kakor je znano, silno revolucionaren izum, vso Evropo je razvrtinčil, politično in kulturno.

sistem našega planeta

Na našem planetu je nastal nov živčni sistem: slike in besede derejo iz teleprinterjev in rotacijskih stojev, z magnetnih trakov, radijskih in televizijskih anten. Pošiljke moderne industrializirane kulture so spravile v drhtenje sleherni molekulo na Zemlji in daleč okrog nje.

Edgar Morin, L'Esprit du Temps

Spremenilo se je duhovno življenje človeka, družba je spremenila svoj obraz. Besedna umetnost ni bila več samo slušna, postala je bralna. In segla je dlje in globlje med množice.

A to je bila tedaj še zelo skromna obrt. Dala nam je prve slovenske knjige in ustvarila podlago za razvoj mnogih in tudi naše nacionalnosti.

V devetnajstem stoletju pa se začno vrstiti izumi z vrtoglavo naglico: fotografija — 1839, fonograf (poznejši gramofon) — 1876, radio — 1894, film — 1895. Dvajsetemu stoletju je preostalo samo, da »spravi skupaj«, sinhronizira sliko in zvok, izumi torej zvočni film — 1926 in televizijo — 1927. Devetnajsto stoletje je izumljalo, a življenje je še ostajalo pri starem. Dvajseto stoletje pa je te izume (in še sto in sto drugih) uvajalo v praksi — in življenje na našem planetu se je razvrtinčilo huje in strašnejše kot takrat v petnajstem in šestnajstem stoletju. Družba spet spreminja svoj obraz, njena kultura postaja vse bolj in bolj dinamična, umetnost pestrejša.

Beseda, izgovorjena po radiu in televiziji, seže še dlje in še globlje kot tiskana. Besedna umetnost postane spet slušna. Ostane pa tudi bralna, kajti tisk je prav v istem razdobju prešel iz svoje obrtne faze, postal je moderna in mogočna industrija.

Izumi se niso uveljavljali v istem vrstnem redu, kakor so nastajali. Počasi in z mnogimi krči so vstopali v družbeno prakso. Gramofon so poznale že naše babice, a šele z izumom mikrobrazde (1948) je postal množičen in resnično praktičen. Film se je uveljavil in razširil skoraj takoj po svojem rojstvu. Izum radia je skoraj četrto stoletje čakal, da je postal kulturni medij. Šele po prvi svetovni vojni je družba dozorela za sprejem tega genialnega izuma Nikola Tesla. Tudi televizija je kar dve desetletji čakala pred vrati, dokler ni po drugi svetovni vojni izbruhnila in potem v dobrem desetletju preplavila ves svet.

Naša nacionalna kultura je počasi in z zamudo uvajala te nove pridobitve. Kljub premnogim pogovorom in debatam (vedno se preveč pogovarjamo) je Slovenija šele letos dobila prvo tovarno gramofonskih plošč, čeprav je to prav najstarejša panoga kulturne industrije. Imeli pa smo svoje lastne plošče, ki so jih izdelovali drugod. Skoraj se vsiljuje podobnost z začetki slovenske književnosti: prvo knjigo smo dobili leta 1551, prvo tiskarno pa šele 1575, štiriindvajset let pozneje. A takrat se je svet vrtel še bolj počasi.

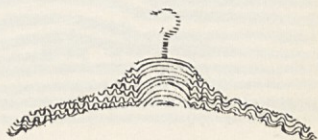
Prvi radijski studio smo dobili že leta 1924, komaj nekaj let po nastanku prvih radijskih postaj v svetu in naš oddajnik v Domžalah, ki je bil zgrajen 1928, je bil svetovno znan.

Prve filme smo gledali v Ljubljani že leta 1896, leto dni pozneje po rojstni letnici filma, a prvi nemi film smo dobili šele 1931, ko je bil ta že v zatonu. Šele po revoluciji smo začeli graditi lastno flmsko bazo, ki pa je leta 1968 doživela stečaj. Televizijo smo uvedli leta 1958 — zadnji v Evropi.

Pred desetimi leti smo torej nekako le ujeli razvoj in — čeprav pomanjkljivo — vendarle nekako kompletirali našo nacionalno kulturo.

Moderna kulturna industrija zdaj bruha na svetovno tržišče svoje proizvode. Razvrstimo jih lahko kar v že omenjene okvire elementarnih oblik človeške kulture:

I





1. Beseda — razširjajo jo časopisi in knjige in plakati v bralni obliki, v slušni obliki pa tudi radio in gramofonske plošče. Ohranimo jo lahko na magnetofonskem posnetku.

2. Glasba — radio, gramofon, magnetofon.

3. Likovna umetnost — fotografija, klišarstvo v črno-beli in barvni tehniki, reprodukcije kiparskih del, serijska proizvodnja arhitekturnih del (montažne hiše itd.).

4. Predstavljaljoča umetnost — je v industrijski izvedbi še bolj kompleksna in združuje vse tri prejšnje. Označimo jo običajno kar nakratko: film in televizija ali pa avdiovizualna umetnost. Tudi avdiovizualna občila, avdiovizualna vzgojna sredstva.

Vse to je seveda poenostavljanje. Ves ta razvoj ima mnogo zanimivih aspektov, a tu nas zanima samo osnovna logika tehničnega razvoja: najprej mirujoča slika in zvok brez slike, nato gibljiva slika brez zvoka. Potem prenos zvoka na daljavo. Končno se nema gibljiva slika opremi z zvokom in prenos zvoka na daljavo se opremi s sliko.

S tem je pravzaprav krog tehničnega razvoja zaključen in v tem smislu ni mogoče izumiti ničesar novega več. Tehnične inovacije, ki so na obzorju, samo poglobljajo in bogatijo obstoječe stanje, pocenjujejo proizvod.

Vsa zadeva je torej razmeroma preprosta, a postane neizmerno komplicirana, ko skušamo definirati in označiti razvoj kulture in umetnosti v pogojih industrializacije. Nikoli do zdaj kultura in umetnost ni bila tako neločljivo povezana z razvojem znanosti in tehnike.

In odgovoriti moramo na vrsto vprašanj, ki zadevajo prav v bistvu eksistence svetovne in še posebno naše nacionalne kulture. Kakšne so prednosti in pridobitve te naše nove industrializirane kulture in v čem je — kot pravi jo nekateri — njeno prekletstvo?

Ni dvoma: industrija lahko umetniške proizvode neizmerno razmnoži, poceni in razproda, seže družbi do dna, zajame vse in vsakogar. »Potrošnik« je množičen, uživalci kulturnih dobrin niso več samo nacionalna elita.

Občevanje, razširjanje informacij (in s tem idej) je hitrejšje. Kolo zgodovine se vrti hitreje, družbena gibanja so globlja, intenzivnejša. (A kam drvi ta svet?)

Uživanje kulturnih dobrin je udobnejše, cenejše. Najvišje vrednote človeškega duha so zdaj kjerkoli na našem planetu vsakomur dostopne.

Toda — ali je ta industrijska kultura enakovredna stari, klasični kulturi v usnje vezanih knjig, koncertnih dvoran, umetnostnih galerij in gledališč? Ali ta nova kultura staro izpodriva ali ustvarja z njo sožitje? In kakšno je, oziroma kakšno naj bi bilo to sožitje?

In kakšen je položaj avtorja, umetnika? Umetnost pač lahko ustvarja samo posameznik v svojem samotnem delu in trpljenju — industrija vedno in

povsod njegovo delo le reproducira. Je ta položaj isti ali spremenjen? Ni dvoma, da so se spremenili načini umetnikovega izražanja — ampak kako? Pravimo: množična občila. A kakšno je to občevanje? V čem je in v čem ni demokratičnost tako imenovane »množične družbe«.

Gledališče se je v svojem modernem, industrijskem nadaljevanju razcepilo: radio, film, televizija. Kakšna je torej zdaj medsebojna dinamika teh različnih zvrsti?

In končno — ker je industrijska kultura svetoven pojav — kakšno vlogo pa ima v življenju malega naroda, kaj pomeni za njegovo eksistenco? In kaj smo na tem področju storili, ustvarili?

In kako vse to skupaj danes in tukaj spreminja naše življenje in mišljenje in kam pelje ta pot?

E



Kako daleč vidijo?

O starem in novem svetu sodobne industrijske kulture

V

Vsak nov pojav v zgodovini spremljajo zmote, nesporazumi in nerazumevanja. Kultura ni izjema in kadarkoli se v njenem okrilju pojavi kaj novega, predstavniki starega in trdnega zakriče, obsojajo ali pa ignorirajo.

Film je v nekem smislu le industrializirani podaljšek gledališča, ki to predstavljačo umetnost razširja in povečuje z neštevilnimi kvalitetami. A le redki, ki so tedaj stali ob njegovi zibelki, so bili tako genialni kot npr. Maksim Gorki, ki je že tedaj predvidel in opazil rojstvo velike in mogočne umetnosti, obenem pa tudi protestiral zoper profitarstvo, ki je filmu vselej zapiralo pot do resnične umetnosti.

Prva poglavja zgodovine filma ne omenjajo niti enega znamenitega gledališkega režiserja ali igralca. Ti so k filmu začeli pristopati šele mnogo kasneje, zamudili so desetletja ali pa še več. Tudi znameniti kritiki in teoretiki so o filmu molčali. Prve filmske predstave v Ljubljani 1896 niso v takratnih naših umetniških krogih zapustile nobene sledi, kakor da bi bilo to neko povsem tuje področje. Tudi v tridesetih letih, ko naj bi se začela slovenska kontinuirana filmska proizvodnja, še ni bilo pravega razumevanja.

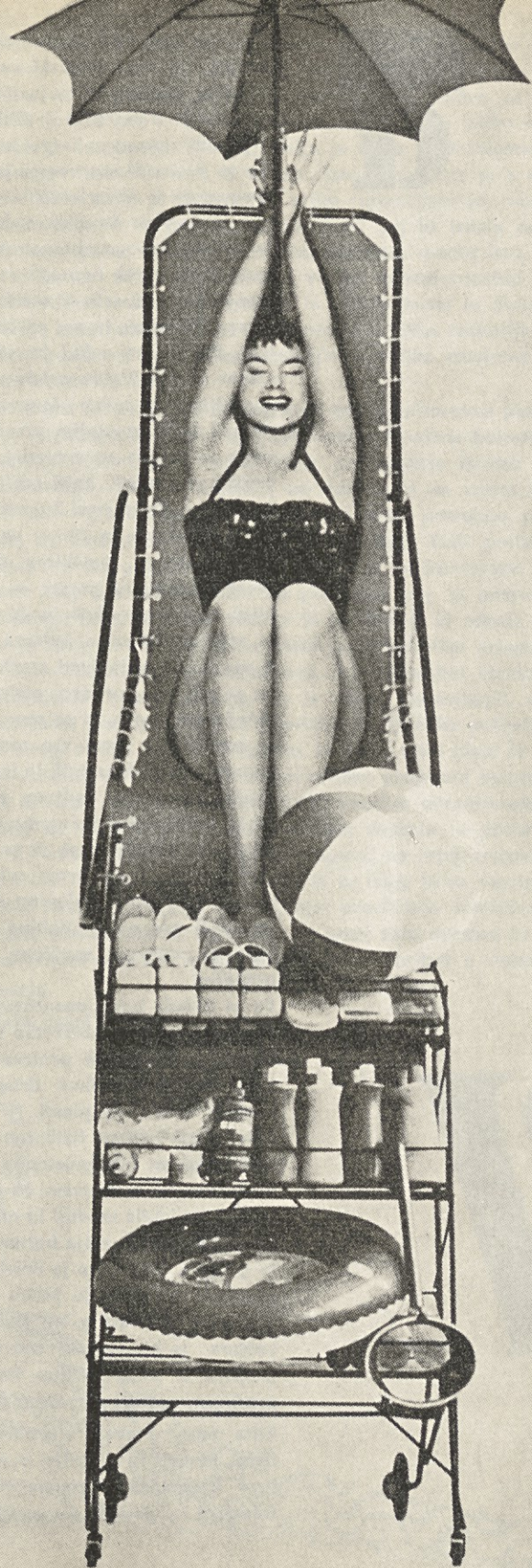
Podobno dogajanje se je ponavljalo tudi pri radiu in televiziji, ki sta se z relativno manjšo zamudo vključila v našo družbo. Le tu in tam so se pojavili članki, nekateri amatersko entuziastični, drugi kritični do manjvrednih proizvodov, ki sta jih ta dva medija začela pošiljati med ljudi. Prominenti stare klasične kulture, zlasti pesniki in pisatelji, so pristopali počasi, z večjim ali manjšim odporom. Oba medija so ustvarili v glavnem novi ljudje.

To pravilo velja v Ameriki ravno tako kakor v Evropi, pri velikih narodih ravno tako kakor pri malih. Slovenci nismo izjema. Seveda — ker smo vedno zamudili, ker so se tehnične pridobitve industrializirane kulture že prej afirmirale vseokrog nas — direktnega nasprotovanja skoraj ni bilo. Bilo pa je ignoriranje, sprenevedanje, izogibanje, molk.

Ko se je komaj pred desetimi leti pri nas pojavila televizija (zamudila je 10—11 let), smo jo sprejeli z navdušenjem. Odpor je nastajal pri njenem konkretnem vključevanju v naše kulturno okolje in po prvem prijaznem pozdravu jo je ovil skoraj popoln molk, ki je trajal nekaj let. Novi delovni kolektiv je bil pri svojih naporih precej osamljen. In vendar je televizija hitro zrasla in brž tudi pri nas postala najmočnejša komunikativna, vzgojno-politična in kulturna sila.

Njena kulturnost pa je seveda ostala v očeh mnogih intelektualcev — pri nas in v svetu — problematična. Njihova kritika je kritika elite in v svojih napadih obžaluje predvsem vdor manjvredne kvalitete med ljudstvo, ki bi ga bilo treba z deli višje kulture plemenititi, ne pa nasičevati s kičem. Politična kritika levih intelektualcev na Zahodu govori običajno o tem, da predstavlja

Kolaž francoskega umetnika Martiala Raysseja iz 1960. leta. Naslov: L'etalage hygiène de la vision





televizija (pa tudi film, radio, plošče) nov opij za ljudstvo, da mistificira resnico, da trga delavski razred od resničnih družbenih problemov, jih ne angažira, temveč le opaja. Globlja marksistična kritika govori o novi alienaciji človeka v razredni družbi. Alienacija se je začela pri delu in se zdaj nadaljuje tudi v prostem času s konzumacijo kvazikulture.

Vse to je seveda res, res pa je tudi to, da drugače biti ne more.

Pravzaprav je neverjetno in obenem čudovito, kako je vsak nov pojav v razvoju občevalne tehnike vselej porajal ugovore. Kritikom se je vselej zdelo, da uvedba novega občevalnega sredstva prinaša nekakšno poplitenje, korak nazaj in ne korak naprej v razvoju kulture. Sodobna oblačila imajo svojo »prazgodovino«, ki seže v stari vek in njen prvi »tehnični izum« je bil izum pisave. Pol zares in pol za šalo pogledajmo, kako so jo sprejeli takratni modrijani. Preberimo nekaj besed starega nazadnjaka Sokrata, ki jih je zapisal njegov učenec Platon v delu z naslovom »Phaedros«: ... in ta izum bo ustvaril pozabljivost v dušah učencev, kajti svojega spomina ne bodo več uporabljali; zaupali bodo zunanjim pisanim znamenjem in ne več svojemu spominu ... zdelo se bo, da so vsevedni, v resnici pa ne bodo znali ničesar; zoprno bo družiti se z njimi, kajti zdeli se bodo pametni, ne da bi to v resnici bili ...» Ni dvoma, da je imel Sokrat deloma prav. A danes, v dobi sedme sile, pa še radia, televizije in filma, se sicer lahko pritožujemo nad tem, da marsikaj, kar preberemo, pozabimo, da se ne trudimo, da bi vse znanje, ki smo ga prebrali, znali na pamet — da pa to vendarle ni tako strašno in da družba kljub temu napreduje in da se prav s pomočjo vseh teh sredstev naše znanje in splošna človeška kultura vendarle neprestano razširja in pogloblja.

A vprašanje boja med starim in novim je še mnogo bolj zamotano. Danes, ko se zdi, da je razvoj občevalne tehnike nekako zaključen, da smo dosegli določeno stopnjo, ki se mora zdaj ustaliti, so takšni ugovori premagani. Zdaj se odvija boj skozi vso zamotano strukturo neke nacionalne kulture, s pomočjo vseh, klasičnih in industrijskih občil.

Vsaka nacionalna kultura pa danes živi in utripa v nekaj plasteh, ki jih lahko preprosto imenujemo »visoko«, »srednjo« in »nižjo« kulturo. Pri ameriških sociologih so se za te plasti udomačili trije duhoviti izrazi: highbrow, middlebrow in lowbrow culture; se pravi visoka kultura je tista, ki jo je treba uživati z dvignjenimi obrvmi, gubati čelo in napenjati možgane, da bi razumeli vso njeno globino. Pri uživanju srednje in nižje kulture so obrvi kajpada ustrezno spuščene, duhovni napor je manjši — ali pa sploh ni potreben.

To je seveda hudo poenostavljanje, nekaj pa s tem le povemo — predvsem pač klasificiramo občinstvo po njegovih duhovnih potrebah in zahtevah.

Potrošnja kulturnih proizvodov je v razvitih industrijskih družbah seveda večja kot v katerikoli drugi dobi. Povečala pa se je seveda predvsem v spodnji in srednji plasti. Ni težko uganiti zakaj: lažja nabava, več prostega časa, manj težkega fizičnega dela, pritok ljudi iz razredov, ki jim nekoč kultura sploh ni bila pristopna, stoprocentna pismenost, porast individualizma, nesramežljivi hedonizem. Ni dvoma, da sta s pojavom industrializirane kulture največ pridobila srednji in nižji sloj.

A tudi potrošnja višje kulture se je povečala, čeprav ne v taki meri kot nižje in srednje. Relativno je delež višje kulture upadel in zdi se, da je vso družbo preplaval kič, kar je lahko omogočila samo moderna industrijska tehnika. V kakšni meri sta v teh treh plasteh zastopani »klasična« in »industrijska« kultura, je seveda odvisno od mnogih faktorjev. Pri množičnih proizvodih srednje in nižje kulture ima kajpak prednost industrija, ona je tista, ki predvsem zadosti potrebam tržišča.

Elita ostaja s svojo višjo kulturo v dotiranih ustanovah, kot so npr. gledališča, muzeji in galerije, v novejšem času kajpak tudi pri dotiranem filmu. Prav izjemoma se utegne oddaja, ki sodi v višjo kulturo, pojaviti tudi na televiziji — seveda samo v Evropi in zlasti v socialističnih deželah, kjer se



posameznim odajam ne izračunava rentabilnost, kakor je to onstran oceana. Trenja so takšna in drugačna. Danes ni več mogoče obsoditi industrijske kulture, da prinaša le kič in manjvredno zabavo za nevzgojene množice. Tako je bilo pač v njenih začetkih, danes pa se lahko vse tri kulturne plasti pojavijo vsepovsod. Kategorizacija je težka in problematična. Tudi tako imenovana visoka kultura ni vedno visoka, okužena je s snobizmom. Za njeno navidezno težko pristopnostjo, težko razumljivostjo, rebusno govorico, avantgardizmom in eksperimentalnostjo, ki naj bi iskala nova pota, se pogosto skrivajo plitve duše, uradno blagoslovljeni modni levi, ki znajo nastaviti le svoj žep pri državni blagajni. Z visoko privzdignjenimi obrvmi mukoma razrešiš njihov rebus, odkriješ pa le ničevo misel in duhovno revščino. Velika umetnina je, ko je nova, mnogim težko razumljiva — ni pa vsak kulturni proizvod, ki je težko razumljiv — velika umetnina, pa čeprav se uvršča v »visoko« kultura.

A ne gre za trenje ali za boj med tremi kulturnimi plastmi. Tudi ne gre za boj ali izpodrivanje stare, tradicionalne klasične kulture, ki naj bi jo nadomestila industrijska. Industrijska proizvodnja čevljev je izpodrinila ročno izdelovanje, film in televizija ne moreta in ne smeta izpodriniti gledališča. Še več — gledališče je za njun obstoj nujno potrebno, potrebno je prelivanje idej in umetnikov in umetniških izkušenj. Tudi proizvodnja gramofonskih plošč ne more obstajati brez orkestrrov in koncertov. Kakor vedno se boj tudi zdaj odvija predvsem na področju idej in umetniških stremeljenj. To področje boja, ta bojna taktika in strategija, ki odraža družbena protislovja, pa je zdaj — v industrializiranem svetu nekoliko drugačna. Industrija deluje v hierarhično urejenih kolektivih, z zamotanimi strukturami nadrejenih in podrejenih. Nosilec novega pa je vselej posameznik, umetnik. Medsebojna odvisnost ustanove, kot so televizija ali filmsko podjetje na eni in umetnik na drugi strani, je zdaj drugačno. In vsaka nova ideja še vedno naleti in vedno bo naletela na odpor. Od demokratične prožnosti celotne družbe je odvisno, če se bodo napredne zamisli tudi resnično uresničevale ali pa bodo zatrte. Kdaj in kako bodo besede postajale dejanja — hitro ali zamudniško, po svoji izvirni poti ali v zadnjem vagonu, na repu svetovnih dogodkov. V svetu industrije seveda ne gre le za ideje in za umetniško, temveč tudi za materialno tveganje. V družbi, kjer prevladuje družbena lastnina, ne tvegajo posamezniki, temveč »družba«, se pravi neki upravni in samoupravni organi, sestavljeni pogosto iz anonimnih posameznikov s slabo definirano odgovornostjo.

Kako daleč vidijo?

1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030
2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040
2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050
2051
2052
2053
2054
2055
2056
2057
2058
2059
2060
2061
2062
2063
2064
2065
2066
2067
2068
2069
2070
2071
2072
2073
2074
2075
2076
2077
2078
2079
2080
2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090
2091
2092
2093
2094
2095
2096
2097
2098
2099
2100
2101
2102
2103
2104
2105
2106
2107
2108
2109
2110
2111
2112
2113
2114
2115
2116
2117
2118
2119
2120
2121
2122
2123
2124
2125
2126
2127
2128
2129
2130
2131
2132
2133
2134
2135
2136
2137
2138
2139
2140
2141
2142
2143
2144
2145
2146
2147
2148
2149
2150
2151
2152
2153
2154
2155
2156
2157
2158
2159
2160
2161
2162
2163
2164
2165
2166
2167
2168
2169
2170
2171
2172
2173
2174
2175
2176
2177
2178
2179
2180
2181
2182
2183
2184
2185
2186
2187
2188
2189
2190
2191
2192
2193
2194
2195
2196
2197
2198
2199
2200
2201
2202
2203
2204
2205
2206
2207
2208
2209
2210
2211
2212
2213
2214
2215
2216
2217
2218
2219
2220
2221
2222
2223
2224
2225
2226
2227
2228
2229
2230
2231
2232
2233
2234
2235
2236
2237
2238
2239
2240
2241
2242
2243
2244
2245
2246
2247
2248
2249
2250
2251
2252
2253
2254
2255
2256
2257
2258
2259
2260
2261
2262
2263
2264
2265
2266
2267
2268
2269
2270
2271
2272
2273
2274
2275
2276
2277
2278
2279
2280
2281
2282
2283
2284
2285
2286
2287
2288
2289
2290
2291
2292
2293
2294
2295
2296
2297
2298
2299
2300
2301
2302
2303
2304
2305
2306
2307
2308
2309
2310
2311
2312
2313
2314
2315
2316
2317
2318
2319
2320
2321
2322
2323
2324
2325
2326
2327
2328
2329
2330
2331
2332
2333
2334
2335
2336
2337
2338
2339
2340
2341
2342
2343
2344
2345
2346
2347
2348
2349
2350
2351
2352
2353
2354
2355
2356
2357
2358
2359
2360
2361
2362
2363
2364
2365
2366
2367
2368
2369
2370
2371
2372
2373
2374
2375
2376
2377
2378
2379
2380
2381
2382
2383
2384
2385
2386
2387
2388
2389
2390
2391
2392
2393
2394
2395
2396
2397
2398
2399
2400
2401
2402
2403
2404
2405
2406
2407
2408
2409
2410
2411
2412
2413
2414
2415
2416
2417
2418
2419
2420
2421
2422
2423
2424
2425
2426
2427
2428
2429
2430
2431
2432
2433
2434
2435
2436
2437
2438
2439
2440
2441
2442
2443
2444
2445
2446
2447
2448
2449
2450
2451
2452
2453
2454
2455
2456
2457
2458
2459
2460
2461
2462
2463
2464
2465
2466
2467
2468
2469
2470
2471
2472
2473
2474
2475
2476
2477
2478
2479
2480
2481
2482
2483
2484
2485
2486
2487
2488
2489
2490
2491
2492
2493
2494
2495
2496
2497
2498
2499
2500
2501
2502
2503
2504
2505
2506
2507
2508
2509
2510
2511
2512
2513
2514
2515
2516
2517
2518
2519
2520
2521
2522
2523
2524
2525
2526
2527
2528
2529
2530
2531
2532
2533
2534
2535
2536
2537
2538
2539
2540
2541
2542
2543
2544
2545
2546
2547
2548
2549
2550
2551
2552
2553
2554
2555
2556
2557
2558
2559
2560
2561
2562
2563
2564
2565
2566
2567
2568
2569
2570
2571
2572
2573
2574
2575
2576
2577
2578
2579
2580
2581
2582
2583
2584
2585
2586
2587
2588
2589
2590
2591
2592
2593
2594
2595
2596
2597
2598
2599
2600
2601
2602
2603
2604
2605
2606
2607
2608
2609
2610
2611
2612
2613
2614
2615
2616
2617
2618
2619
2620
2621
2622
2623
2624
2625
2626
2627
2628
2629
2630
2631
2632
2633
2634
2635
2636
2637
2638
2639
2640
2641
2642
2643
2644
2645
2646
2647
2648
2649
2650
2651
2652
2653
2654
2655
2656
2657
2658
2659
2660
2661
2662
2663
2664
2665
2666
2667
2668
2669
2670
2671
2672
2673
2674
2675
2676
2677
2678
2679
2680
2681
2682
2683
2684
2685
2686
2687
2688
2689
2690
2691
2692
2693
2694
2695
2696
2697
2698
2699
2700
2701
2702
2703
2704
2705
2706
2707
2708
2709
2710
2711
2712
2713
2714
2715
2716
2717
2718
2719
2720
2721
2722
2723
2724
2725
2726
2727
2728
2729
2730
2731
2732
2733
2734
2735
2736
2737
2738
2739
2740
2741
2742
2743
2744
2745
2746
2747
2748
2749
2750
2751
2752
2753
2754
2755
2756
2757
2758
2759
2760
2761
2762
2763
2764
2765
2766
2767
2768
2769
2770
2771
2772
2773
2774
2775
2776
2777
2778
2779
2780
2781
2782
2783
2784
2785
2786
2787
2788
2789
2790
2791
2792
2793
2794
2795
2796
2797
2798
2799
2800
2801
2802
2803
2804
2805
2806
2807
2808
2809
2810
2811
2812
2813
2814
2815
2816
2817
2818
2819
2820
2821
2822
2823
2824
2825
2826
2827
2828
2829
2830
2831
2832
2833
2834
2835
2836
2837
2838
2839
2840
2841
2842
2843
2844
2845
2846
2847
2848
2849
2850
2851
2852
2853
2854
2855
2856
2857
2858
2859
2860
2861
2862
2863
2864
2865
2866
2867
2868
2869
2870
2871
2872
2873
2874
2875
2876
2877
2878
2879
2880
2881
2882
2883
2884
2885
2886
2887
2888
2889
2890
2891
2892
2893
2894
2895
2896
2897
2898
2899
2900
2901
2902
2903
2904
2905
2906
2907
2908
2909
2910
2911
2912
2913
2914
2915
2916
2917
2918
2919
2920
2921
2922
2923
2924
2925
2926
2927
2928
2929
2930
2931
2932
2933
2934
2935
2936
2937
2938
2939
2940
2941
2942
2943
2944
2945
2946
2947
2948
2949
2950
2951
2952
2953
2954
2955
2956
2957
2958
2959
2960
2961
2962
2963
2964
2965
2966
2967
2968
2969
2970
2971
2972
2973
2974
2975
2976
2977
2978
2979
2980
2981
2982
2983
2984
2985
2986
2987
2988
2989
2990
2991
2992
2993
2994
2995
2996
2997
2998
2999
3000
3001
3002
3003
3004
3005
3006
3007
3008
3009
3010
3011
3012
3013
3014
3015
3016
3017
3018
3019
3020
3021
3022
3023
3024
3025
3026
3027
3028
3029
3030
3031
3032
3033
3034
3035
3036
3037
3038
3039
3040
3041
3042
3043
3044
3045
3046
3047
3048
3049
3050
3051
3052
3053
3054
3055
3056
3057
3058
3059
3060
3061
3062
3063
3064
3065
3066
3067
3068
3069
3070
3071
3072
3073
3074
3075
3076
3077
3078
3079
3080
3081
3082
3083
3084
3085
3086
3087
3088
3089
3090
3091
3092
3093
3094
3095
3096
3097
3098
3099
3100
3101
3102
3103
3104
3105
3106
3107
3108
3109
3110
3111
3112
3113
3114
3115
3116
3117
3118
3119
3120
3121
3122
3123
3124
3125
3126
3127
3128
3129
3130
3131
3132
3133
3134
3135
3136
3137
3138
3139
3140
3141
3142
3143
3144
3145
3146
3147
3148
3149
3150
3151
3152
3153
3154
3155
3156
3157
3158
3159
3160
3161
3162
3163
3164
3165
3166
3167
3168
3169
3170
3171
3172
3173
3174
3175
3176
3177
3178
3179
3180
3181
3182
3183
3184
3185
3186
3187
3188
3189
3190
3191
3192
3193
3194
3195
3196
3197
3198
3199
3200
3201
3202
3203
3204
3205
3206
3207
3208
3209
3210
3211
3212
3213
3214
3215
3216
3217
3218
3219
3220
3221
3222
3223
3224
3225
3226
3227
3228
3229
3230
3231
3232
3233
3234
3235
3236
3237
3238
3239
3240
3241
3242
3243
3244
3245
3246
3247
3248
3249
3250
3251
3252
3253
3254
3255
3256
3257
3258
3259
3260
3261
3262
3263
3264
3265
3266
3267
3268
3269
3270
3271
3272
3273
3274
3275
3276
3277
3278
3279
3280
3281
3282
3283
3284
3285
3286
3287
3288
3289
3290
3291
3292
3293
3294
3295
3296
3297
3298
3299
3300
3301
3302
3303
3304
3305
3306
3307
3308
3309
3310
3311
3312
3313
3314
3315
3316
3317
3318
3319
3320
3321
3322
3323
3324
3325
3326
3327
3328
3329
3330
3331
3332
3333
3334
3335
3336
3337
3338
3339
3340
3341
3342
3343
3344
3345
3346
3347
3348
3349
3350
3351
3352
3353
3354
3355
3356
3357
3358
3359
3360
3361
3362
3363
3364
3365
3366
3367
3368
3369
3370
3371
3372
3373
3374
3375
3376
3377
3378
3379
3380
3381
3382
3383
3384
3385
3386
3387
3388
3389
3390
3391
3392
3393
3394
3395
3396
3397
3398
3399
3400
3401
3402
3403
3404
3405
3406
3407
3408
3409
3410
3411
3412
3413
3414
3415
3416
3417
3418
3419
3420
3421
3422
3423
3424
3425
3426
3427
3428
3429
3430
3431
3432
3433
3434
3435
3436
3437
3438
3439
3440
3441
3442
3443
3444
3445
3446
3447
3448
3449
3450
3451
3452
3453
3454
3455
3456
3457
3458
3459
3460
3461
3462
3463
3464
3465
3466
3467
3468
3469
3470
3471
3472
3473
3474
3475
3476
3477
3478
3479
3480
3481
3482
3483
3484
3485
3486
3487
3488
3489
3490
3491
3492
3493
3494
3495
3496
3497
3498
3499
3500
3501
3502
3503
3504
3505
3506
3507
3508
3509
3510
3511
3512
3513
3514
3515
3516
3517
3518
3519
3520
3521
3522
3523
3524
3525
3526
3527
3528
3529
3530
3531
3532
3533
3534
3535
3536
3537
3538
3539
3540
3541
3542
3543
3544
3545
3546
3547
3548
3549
3550
3551
3552
3553
3554
3555
3556
3557
3558
3559
3560
3561
3562
3563
3564
3565
3566
3567
3568
3569
3570
3571
3572
3573
3574
3575
3576
3577
3578
3579
3580
3581
3582
3583
3584
3585
3586
3587
3588
3589
3590
3591
3592
3593
3594
3595
3596
3597
3598
3599
3600
3601
3602
3603
3604
3605
3606
3607
3608
3609
3610
3611
3612
3613
3614
3615
3616
3617
3618
3619
3620
3621
3622
3623
3624
3625
3626
3627
3628
3629
3630
3631
3632
3633
3634
3635
3636
3637
3638
3639
3640
3641
3642
3643
3644
3645
3646
3647
3648
3649
3650
3651
3652
3653
3654
3655
3656
3657
3658
3659
3660
3661
3662
3663
3664
3665
3666
3667
3668
3669
3670
3671
3672
3673
3674
3675
3676
3677
3678
3679
3680
3681
3682
3683
3684
3685
3686
3687
3688
3689
3690
3691
3692
3693
3694
3695
3696
3697
3698
3699
3700
3701
3702
3703
3704
3705
3706
3707
3708
3709
3710
3711
3712
3713
3714
3715
3716
3717
3718
3719
3720
3721
3722
3723
3724
3725
3726
3727
3728
3729
3730
3731
3732
3733
3734
3735
3736
3737
3738
3739
3740
3741
3742
3743
3744
3745
3746
3747
3748
3749
3750
3751
3752
3753
3754
3755
3756
3757
3758
3759
3760
3761
3762
3763
3764
3765
3766
3767
3768
3769
3770
3771
3772
3773
3774
3775
3776
3777
3778
3779
3780
3781
3782
3783
3784
3785
3786
3787
3788
3789
3790
3791
3792
3793
3794
3795
3796
3797
3798
3799
3800
3801
3802
3803
3804
3805
3806
3807
3808
3809
3810
3811
3812
3813
3814
3815
3816
3817
3818
3819
3820
3821
3822
3823
3824
3825
3826
3827
3828
3829
3830
3831
3832
3833
3834
3835
3836
3837
3838
3839
3840
3841
3842
3843
3844
3845
3846
3847
3848
3849
3850
3851
3852
3853
3854
3855
3856
3857
3858
3859
3860
3861
3862
3863
3864
3865
3866
3867
3868
3869
3870
3871
3872
3873
3874
3

te leobjektiv

B

NAGRADE URADNE ŽIRIJE 15. FESTIVALA JUGOSLOVANSKEGA DOKUMENTARNEGA IN KRATKOMETRAŽNEGA FILMA

Žirija 15. Festivala jugoslovenskega dokumentarnega in kratkometražnega filma, ki jo sestavljajo Bato Čengić kot predsednik in člani Simon Drakul, Slavko Goldštajn, Branko Kalačić, Dušan Makavejev, Toni Tršar in Milan Vukos, — je pregledala letošnjo proizvodnjo jugoslovenskega dokumentarnega in kratkometražnega filma ter ugotovila:

pojav velikega števila novih avtorjev, ki z eksperimentalnim duhom ter tematskimi in stilnimi osvežitvami najavljajo neko novo filmsko občutljivost;

viden porast kvalitete in izgrajevanje posebnih repertoarskih fiziognomij proizvodnje v Sarajevu in Novem Sadu, kar ti dve mesti uvršča med naše vodeče proizvodne centre;

zaskrbljujoče upadanje proizvodnje kratkega filma v Skopju in v Ljubljani;

pomembno povečanje števila kratkih igranih filmov in raznovrstni poskusi igrane satire. Žal je večje število teh del bližji zanimivemu spodrseljaku kot pa ustvarjalnemu dosežku;

v zvrsti namenskega filma, ki je že tradicionalno predstavljala slabši del našega kratkega filma, se opaža občuten napredek;

da proizvodnja dokumentarnega filma nadaljuje visoko raven, osvojeno v zadnjih letih, svobodno se ukvarja z našim človekom, z njegovimi moralnimi dilemami in socialnimi nasprotji.

Na osnovi Pravidnika o festivalih domačega filma, Pravidnika o delu žirij in Odloka o izvedbi 15. Festivala, je žirija sprejela naslednje odločitve o nagradah:

a) V KATEGORIJI DOKUMENTARNEGA FILMA ŽIRIJA PODELJUJE

ZLATO MEDALJO »BEOGRAD« in 3500 N din Krstu Škanatu za re-

žijo filma Vampirjeva nostalgija, proizvodnja DUNAV-FILM Beograd; ZLATO MEDALJO »BEOGRAD« in 3500 N din Stjepanu Zaninoviću za pogumni in uspešni tematski prodor, dosežen v filmu Dialog tovarišev z vojne fotografije (Dialog drugova sa ratnog foto-sa), proizvodnja DUNAV-FILM, Beograd;

SREBRNO MEDALJO »BEOGRAD« in 2500 N din Želimiru Žilniku za nov in poseben avtorski pristop v filmih Nezaposleni (Nezaposleni ljudi) in Pionirji mali, mi smo vojska prava (Pionirji mali, mi smo vojska prava), proizvodnja NEOPLANTA, Novi Sad; SPECIALNO DIPLOMO režiserju Miroslavu Antiću za dramatično evokacijo v filmu Spomenik, proizvodnja NEOPLANTA, Novi Sad.

V tej kategoriji je žirija v najožjem izboru za nagrajevanje razpravljala tudi o filmih Hop Jan in Opuščen (Opušteni).

b) V KATEGORIJI KRATKEGA IGRANEGA FILMA

žirija ni podelila ZLATE MEDALJE »BEOGRAD« ugotavljajoč, da ta zvrst kljub nekaterim originalnim poskusom in napovedim še vedno zaostaja za animiranim in dokumentarnim filmom.

SREBRNO MEDALJO »BEOGRAD« dodeljuje žirija Karpu Ačimoviću-Godini za originalni avtorski izraz v filmih Piknih v nedeljo in Sonce vsesplošno sonce, proizvodnja FILMSKI AVTORSKI STUDIO, Zagreb;

SPECIALNO DIPLOMO dodeljuje žirija Lordanu Zafranoviću za impresivno ustvarjeno atmosfero v filmu Popoldne (Poslije podne), proizvodnja FILMSKI AVTORSKI STUDIO, Zagreb.

c) V KATEGORIJI AMINIRANEGA FILMA PODELJUJE ŽIRIJA

ZLATO MEDALJO »BEOGRAD« in 3500 N din Nedeljku Dragiču, režiserju in glavnemu risarju filma

Morda Diogen (Možda Diogen), proizvodnja ZAGREB-FILM, Zagreb;

SREBRNO MEDALJO »BEOGRAD« in 2500 N din Borivoju Dvorniču, režiserju in glavnemu risarju filma Kvak (Krek), proizvodnja ZAGREB-FILM, Zagreb.

V tej kategoriji je žirija v najožjem izboru za nagrajevanje razpravljala tudi o filmu O luknjah in čepih (O rupama i čepovima).

d) V KATEGORIJI NAMENSKEGA FILMA PODELJUJE ŽIRIJA

ZLATO MEDALJO »BEOGRAD« in 3500 N din Vladanu Slijepčeviću za režijo filma Lepenski vir, proizvodnja DUNAV-FILM, Beograd;

SREBRNO MEDALJO »BEOGRAD« in 2500 N din Maku Sajku za režijo filma Samomorilci, pozor! proizvodnja VIBA-FILM, Ljubljana;

SPECIALNO DIPLOMO Bogdanu Žižiću za režijo filma Z druge strani morja (S one strane mora), proizvodnja ZAGREB-FILM, Zagreb.

V tej kategoriji je žirija v najožjem izboru za nagrajevanje razpravljala tudi o filmu Embrion in Vojna v Južnem Vietnamu.

e) SCENARIJ

ZLATO MEDALJO »BEOGRAD« in 3000 N din za najboljši scenarij dodeljuje žirija Stjepanu Zaninoviću za film Harmonika, proizvodnja ZASTAVA-FILM, Beograd.

V najožjem izboru za to nagrado je žirija razpravljala tudi o scenarijih za filme Španija moje mladosti in Spomenik.

f) SNEMATELJSKO DELO

ZLATO MEDALJO »BEOGRAD« in 3000 N din za najboljšo kamero dodeljuje žirija Đorđu Joliću za snematejsko delo v filmu Hop Jan, proizvodnja SUTJESKA-FILM, Sarajevo.

g) NAJBOLJŠA SELEKCIJA FILMOV

Razpravljajoč o nagrajevanju proizvajalcev za najboljšo selekcijo filmov, prikazanih na festivalu, je žirija upoštevala raznovrstnost, repertoarsko iznajdljivost in smelost ter pomembne uspehe, ki so jih pokazali DUNAV-FILM — in visoko obrtniško ter umetniško raven Studija za risani film ZAGREB-FILMA.

ZLATO MEDALJO »BEOGRAD« za najboljšo selekcijo je žirija dodelila vojaško-filmskemu centru ZASTAVA-FILM iz Beograda, posebej upoštevajoč raznovrstnost repertoarja ZASTAVA-FILMA. Pomemben uspeh je dosežen tudi v zvrsti namenskih filmov, ki s svojo komunikativnostjo, avtentično dokumentarnostjo in z duhovitimi literarnimi in filmskimi rešitvami presegajo ožji namen in postajajo obča vrednost.

h) OSTALE NAGRADE

MEMORIALNO NAGRADO »ĐORĐE JOLIĆ« v znesku 3000 N din za najuspešnejšo dokumentaristično kamero je žirija dodelila Miloradu Jakšiću-Fandu za snematejsko delo v filmih Pionirji mali, Jutrišnje Delo in Snaga je pol zdravja.

V ožjem izboru za to nagrado je žirija razpravljala tudi o snemalcih Antonu Markiću in Branku Peraku.

SPECIALNO NAGRADO REDAKCIJE ČASOPISA »RAD« za najboljši film, ki se ukvarja s tematiko s področja dela in odnosov med proizvajalci — v znesku 2000 novih dinarjev — je žirija dodelila režiserju Vladimirju Basari za film Opuščen, proizvodnja DUNAV-FILM, Beograd.

SPECIALNO NAGRADO »STUDIO« za najboljšo igralsko stvaritev na festivalu — v znesku 2000 Ndin — je žirija dodelila Stojanu Arandeloviću za vlogo vódnika v filmu Harmonika, proizvodnja ZASTAVA-FILM, Beograd. Nagrada podeljuje zagrebški tednik »Studio«, revija za televizijo, film, radio in gledališče.

SPECIALNO NAGRADO ČASOPISA »ARENA« v znesku 2000 Ndin za režiserja, ki na festivalu doseže največji uspeh pri občinstvu, je žirija dodelila Vlatku Filipoviću za film Hop Jan, proizvodnja SUTJESKA-FILM, Sarajevo. **NAGRADE TURISTIČNE ZVEZE JUGOSLAVIJE** žirija dodeljuje:

Bakiru Tanoviću 2000 Ndin za režijo filma Nasledstvo, proizvodnja SUTJESKA-FILM, Sarajevo; Nikoli Majdaku 1500 Ndin za snematejsko delo v filmu Dolina vekov, proizvodnja DUNAV-FILM, Beograd; nagrada za scenarij ni podeljena.

1) NAGRADE PROIZVAJALCEM

V KATEGORIJI FILMOV, KI ODRAŽAJO DRUŽBENE ODNOSE V NAŠI SOCIALISTIČNI STVARNO-STI se z vsoto po 10 000 Ndin nagrajujejo:

— DUNAV-FILM za film Vampirjeva nostalgija;
— SUTJESKA-FILM za film Zemlja neretvanska;
— DUNAV-FILM za film Odpušeni;
— NEOPLANTA za film Spomenik;
— SUTJESKA-FILM za film Tehtnica;
— VIBA-FILM za film Jutrišnje Delo;

VARDAR-FILM za film Leto Gospodovo 67.

V KATEGORIJI FILMOV, KI OBRAVNAVAJO PRETEKLOST NARODOV JUGOSLAVIJE, se z vsoto 10 000 Ndin nagrajuje DUNAV-FILM za film Breze.

V KATEGORIJI FILMOV S PODROČJA KULTURE IN UMETNOSTI se z vsoto po 10 000 Ndin nagrajujeta:

— ZAGREB-FILM za film Z druge strani morja;

— DUNAV-FILM za film Lepenski vir.

V KATEGORIJI ANIMIRANIH FILMOV se z vsoto 30 000 Ndin nagrajuje:

— Studio risanega filma ZAGREB-FILMA za filme, prikazane v selekciji.

V KATEGORIJI FILMOV S SVOBODNIMI TEMAMI se nagrajuje z vsoto 16 000 Ndin:

— FILMSKI AVTORSKI STUDIO, Zagreb za stimulacijo eksperimentalnega dela z novimi avtorji; z vsoto 10 000 dinarjev pa se nagrajuje:

— AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, FILM, RADIO IN TELEVIZIJO, Beograd za film Projekcija Sizifa. **V KATEGORIJI POUČNO PROSVETNIH FILMOV** se nagrajuje z vsoto 10 000 dinarjev:

— Gozdno lovsko gospodarstvo »Jelen« za film Embrion.

V ostalih kategorijah nagrade proizvajalcem niso podeljene. V Beogradu, 25. marca 1968

Uradna žirija 15. festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma

OSTALE NAGRADE NA FESTIVALU

Nagrada CIDALC (Mednarodni komite za širjenje umetnosti in kulture s pomočjo filma) — Vlatku Filipoviću za režijo filma HOP JAN, proizvodnja SUTJESKA-FILM, Sarajevo;

Nagrada »EKTRAN NA EKRANU« — Krstu Škanatu za režijo filma

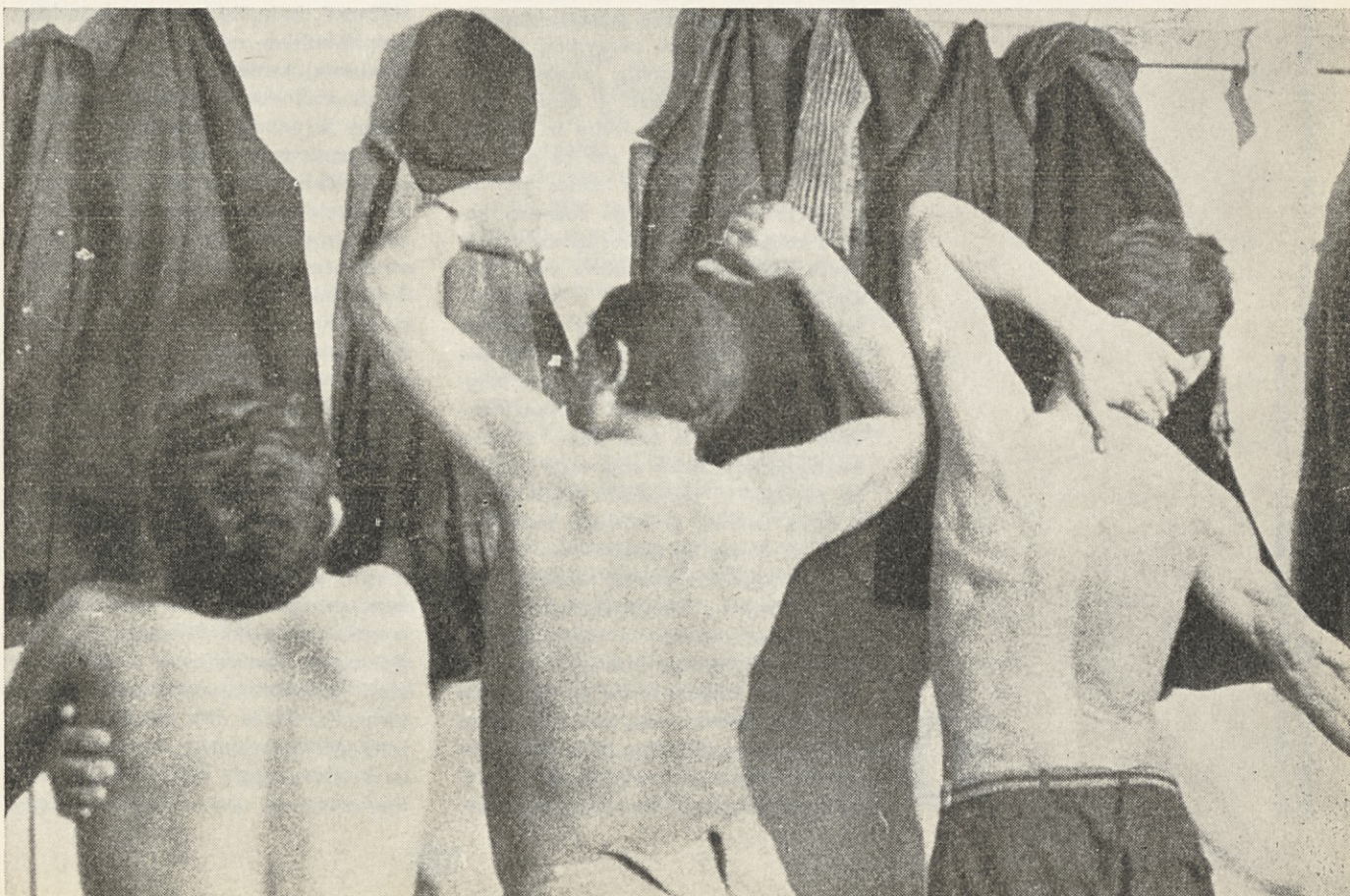
VAMPIRJEVA NOSTALGIJA, proizvodnja DUNAV-FILM, Beograd; Nagrada PRESEDSTVA ZVEZE MLADINE JUGOSLAVIJE — Maku Sajku za režijo filma SAMOMORILCI, POZOR! proizvodnja VIBA-FILM, Ljubljana;

Nagrada ŽAROMET revije za film in televizijo EKRAN — Lordanu Zafranoviću za režijo filma POLDNE, proizvodnja FILMSKI AVTORSKI STUDIO, Zagreb;

Nagrada TURISTIČNE ZVEZE BEOGRADA — Nedeljku Dragiću, avtorju filma MORDA DIOGEN, proizvodnja ZAGREB-FILM, Zagreb; Nagrada SINDIKATA GRADBENIH DELAVCEV JUGOSLAVIJE — Centru za znanstveno - raziskovalni film iz Beograda za film BOLJŠE JE PREPREČITI režiserja Nikole Stankovića;

Nagrada KEKEC — Vlatku Filipoviću za režijo filma HOP JAN, proizvodnja SUTJESKA-FILM, Sarajevo;

Nagrada časopisa SINEAST — Lordanu Zafranoviću za film POLDNE, proizvodnja FILMSKI AVTORSKI STUDIO, Zagreb, in Želimiru Žilniku za film PIONIRJI MALI, proizvodnja NEOPLANTA, Novi Sad.



Guido Aristarco
MISTICIZEM IN REALIZEM
V DREYERJEVEM DELU

»Je zblaznel zaradi kake ljubezni?«
vpraša pastor v Ordetu.

»Ne, ne, vzrok je Sören Kierkegaard,«
je Mikkellov odgovor. »Da, Johannes je
študiral teologijo. In spočetka je šlo
kar v redu . . . potem pa, saj veste, raz-
mišljanje in dvomi, in naenkrat je po-
stalo vse tako težko . . .«

Osrednja tema filma je sodba o današ-
njem krščanstvu, ki ni več pristno, po
katrem ni več mogoče uravnati živ-
ljenja. Take sodbe ne sugerirajo le za-
blode raznih cerkv, Borgenov in Pe-
trov egoizem, njuna trdovratnost, pa-
storjevo ravnanje, ko Johannesovo
Besedo obsodi kot nekaj sramotnega
in jo prekolne — ampak predvsem
Johannes sam. On je utelešenje Kristu-
sa, Preroka; še prej pa moramo videti
v njem Kierkegaarda. Že mnogi so po-
udarjali Dreyerjevo vernost in — pri
Ordetu — čudež, ki film zaključuje:
mrtva Inger oživi. Vendar pa je pri tem
danskem režiserju le malokdo skušal
doočiti naravo takega pojava, ki se ne
sklada z običajnimi naravnimi zakoni
in torej predpostavlja posredovanje
nadravnih sil; malokdo je skušal dolo-
čiti versko čustvo, ki izvira iz božjega
navdiha ali iz nečesa, kar se mu kot
tako kaže; in kakšen odnos naj bi
imelo prvo ali drugo do znanosti, se-
veda kolikor je tak odnos sploh mogoč.
Dreyerjevi filmi zlasti znova potrjujejo
»odkritje« Kierkegaarda v kinemato-
grafiji, filozofa, h kateremu se vračajo
z različno razlago in z različnim po-
udarkom tudi drugi režiserji kot Berg-
man pa tudi naš Fellini. Sekvenca po-
roda v Ordetu to lepo kaže: tesnoba
smrtnega boja točno odgovarja tesnobi
ob porodu; in na porodu Inger umre;
a njena bolezen ni »smrtna bolezen«:
kajti ob koncu na Johannesovo Besedo
vstane. Resnična smrtna bolezen, po-
navlja Dreyer s Kierkegaardom, je po-
manjkanje zaupanja in vere, osamlje-
nost človekove duše in obup, ki se mu
je mogoče iztrgati le na en način, da
se človek, posameznik, poveže z nekim
višjim bitjem, s tistim, ki je absolutno
samo, z Bogom. Šele ko Johannes ustva-
ri ta odnos, ko tako pride do »razu-

ma«, lahko napravi čudež: njegova
zmaga in »še več kot zmaga« je v nje-
govi veri.

Ordet, in Dreyerjeva dela nasploh, so
»rentgenske slike ženskih duš«; Inger,
pa tudi Jeanne in Anne — protago-
nistka v Dies irae — ter Gertrud so
osamljene ženske; »drugi« ne vidijo
vanje; ljudje govorijo ob njih ne z
njimi. Sodniki Jeanne ne razumejo in
jo sežgo; enaka usoda čaka Anno, in
Gertrud po lastni svobodni izbiri osta-
ne obsojena na osamljenost. In vendar
je v njih vseh silna želja po življenju,
po ljubezni (po božji ljubezni pri Jean-
ne), po tem, da bi jih ljubljena oseba
vzljubila. Ni slučaj, da v Dreyerjevih
delih prevladuje temačen ton; njegovi
ambienti so mrtvaški: sivi, mrzli, pu-
sti; ritem, sledeči si kadri, gibanje
oseb — vse je izredno počasno. Kot
Gertrud sta tudi Anne ter Inge edini
živi osebi v teh grobovih, kjer so ža-
lostni celo dnevi, ki bi morali biti pol-
ni veselja. Njihov glas, njihov smeh v
tragediji odzvanja sam. Nikoli ne do-
sežejo, da bi jim ljubljene osebe po-
darile svojo toplino.

Možnosti, še in še, a vse so abstraktne,
neoprijemljive; rešitev je le v čudežu.
Dies irae naznanja zaključek Ordeta
ter se indirektno navezuje na Jeanne
d'Arc: že namreč nakazuje edino mo-
gočo možnost rešitev v Kierkegaardov-
em smislu: povezati se z Bogom. Res
se zdi, da se Dreyerjeve ideje, vsaj po
večini in po več kot eni plati, uvrščajo
v eksistencializem danskega filozofa.
Tudi odnos, ki ga zavzema Dreyer proti
navideznemu krščanstvu, spominja na
Kierkegaarda. Zlasti v Ordetu in potem
v Trpljenju Jeanne d'Arc Dreyer potr-
juje svojo protestantsko naravo in ob-
tožuje kristjane različnih cerkv, da ne
verjamejo več v vero, ki jo izpovedu-
jejo; tudi ta njegov nastop spominja
na velikega danskega teologa, ki je bil
obsodil protestantsko Cerkev svojega
časa in se boril za obnovo Stare Za-
veze, za povratek k veri, po kateri je
mogoče uravnati življenje.

Ne pastor, svetovljanski in hladen v
svoji poklicni ljubeznivosti, temveč
zdravnik, ki je bil potrdil Ingerino
smrt, nekje verjame v možnost čudeža,
da bi žena mogla oživeti. Tukaj nale-
timo zopet na eno od osnovnih tém v

Dreyerjevemu delu: odnosi med vero in znanostjo. Avtor je prepričan, da obstaja neka dimenzija duševnosti, ki ima možnost že podoživljati tisto, kar šele pride; prepričan je, da so se odprle nove perspektive in sicer take, da bo po njih mogoče ugotoviti, kaj je pravzaprav v nekdanjem občutenem stiku med eksaktno znanostjo ter intuitivno vernostjo; in da nam ta nova znanost v bolj intimnem spoznanju približuje božjo moč ter nam že daje tudi naravno razlago za nadnaravne pojave. »Kakšno čudno moč ima lahko človek,« zatrjuje Anne v *Dies irae*; in marsikaj se uresniči: žena staremu in egoističnemu možu želi smrt, in le-ta umre. Že v *Vampirju* stoji v eni od didaskalij, da živijo predestinirana bitja, katerih življenje — se zdi — vežejo z nadnaravnimi svetovi nevidne niti; njihova domišljija je razvita v tem smislu, da lahko vidijo v daljave. In v *Gertrudi* je govora o nekem šestem čutu, o prenašanju misli, o psihiatrični poskusih, o hipnotiziranju.

Dreyer je v svojem delu večkrat predstavljal tisti »prepovedani svet«, o katerem v svojih esejih govori Leo Talmonti: to je telepatija, jasnovidnost v prostoru in času, pridobivanje vednosti iz neznanih virov; sama dejstva in pojavi najrazličnejših vrst, ki jih uradna kultura ne pozna, ki pa jim je vsem skupno, da njih učinki na človekovo fiziologijo kažejo povezanost, posredovanje nadnaravnega. Ti kažejo, nadaljuje Talmonti, da obstajajo nepoznane dimenzije bivanja, latentne in zaenkrat povsem izjemne sposobnosti, ki pa bi se nekoč utegnile izkazati kot značilne za človeka bodočnosti, nekoč proti koncu razvoja vrste »homo sapiens«. Dreyer se nemara strinja z avtorjem Prepovedanega sveta, ki zatrjuje, da obstaja v duši podtalen svet, iz katerega je misleči, čuteči in hoteči jaz nepreklicno izključen: »Ko vidimo, da je naš skriti jaz sposoben premagati prostor in čas in tudi razveljaviti igro mnogih sicer neizprosnih fizikalnih zakonov, tedaj šele se zavemo, kako omejeno je znanje, ki se z njim ponaša tako imenovana prvorazredna kultura.«

»Želimo, da bi nam film odprl špranjo, po kateri bi lahko vstopili v skrivnosten svet« — zatrjuje Dreyer; »hoče-

mo, da bi nas prizadela in ganila ne toliko zunanja dejstva v zgodbi, temveč razvoj duševnih konfliktov.« Poslanstvo režiserja je v tem, da zajema pri skrivnostnih koreninah podzvesti, da bi tako intuitivno prišel do poetične resnice sedanosti; uporabljal pa bo filmski izraz, da bi pazljivi gledalci pri njegovi viziji lahko bili soudeleženi. To opombo najdemo v tistem, kar je nemara njegov zadnji opis, duhovna oporoکا velikega in samotnega izginulega mojstra. »Filmskega dela ne smemo razumevati kot delo industrijskega tipa. Za režiserja mora to biti igra, čudovita igra, ali — če se mu tako zdi bolje — »sanje pri belem dnevu«; kajti po teh sanjah bodo elementi lepega prepojeni z irealnostjo; ko pa bodo realizirani v filmu, bodo torej daleč od vsakdanje banalnosti, vrnjeni v čudoviti svet poezije«.

»Neumnosti« — je odgovoril Dreyer, ko so ga definirali kot mistika. »Kaj pa naj bi bil mistik? Je bil Poe psiholog-realist ali mistik? In Jeanne d'Arc? Pripisovali so ji misticizem, ker je bil njen realizem daleč pred pojmovanjem njenih sodobnikov... Misticizem in realizem sta kot pojem in definicija omejena. Eden se ne končuje, kjer se začne drugi«. Gotovo da pri Dreyerju najdemo tako iracionalizem kakor tudi naturalizem. Ordet zagovarja prepričanje, da samo vera, samo tisti, ki resnično ima vero — izrazito religiozno, mistično in protestantsko v Kierkegaardovem smislu — lahko sledi cilju in ga doseže, lahko obvlada življenje. Trdnost v veri je tematična os v drugih Dreyerjevih delih; toda tu lahko stvar obrnemo v tem smislu, da teološko vero razumemo širše, drugače, nasprotno, namreč kot laično »vero«, kot zaupanje in upanje v svet ljudi. Seveda pa s tem sploh ni izključeno, da bi pri Dreyerju, kjer vera predstavlja odločilno gibalno zgodovino, »končno najbrž prišli do čistega misticizma.«



TRPLJENJE DEVICE ORLEANSKE. Režija Carl Theodor Dreyer. Prizor iz filma

Knjiga GEF 63 (232 strani, izdal Organizacijski komite GEF, odgovorni urednik Mihovil Pansini).

V tej vizualno in taktično dostopni knjigi so zbrani teksti razgovorov, spisov in citatov, z namenom, da bi »pokazali razvoj koncepcij GEF« od prvih pogovorov v Kino-klubu Zagreb aprila-maja 1962 in februarja 1963, kjer je bila prvič jasno definirana ideja antifikma, do posvetovanja o eksperimentalnem filmu, ki je teklo vzporedno s prvim GEF 19. do 21. decembra 1963, in reakcij javnosti na festival. Ideja GEF se je porodila ob koncu razgovorov v Kino-klubu Zagreb, na samem festivalu pa so poleg »zagrebške šole« sodelovali tudi predstavniki t. im. »beograjske šole«. V temeljno diferenciranje teh dveh šol se tu ne moremo spuščati; zadostuje naj le površinska označitev, da je (bila) zagrebška šola (Mihovil Pansini, Vladimir Petek) bolj »formalistična« (izraz ne pomeni odsotnosti vsebine, marveč zenačitev vsebine z obliko): eksperimentiranje s filmskim materialom in razbijanje oblikovnih konvencij skozi »novo senzibilnost«, beograjska pa bolj »vsebinska«, tj. oblikovno je ostajala na ravni »načina izražanja«, prilagojena razbijanju družbenih konvencij in »mitov« (Dušan Makavejev, Marko Babac). Na posvetovanju so bili opazni predvsem Zagrebčani (Pansini, Franjo Zenko), od Beograjčanov pa Makavejev ter teoretik in publicist Dušan Stojanović. Slejkoprej ostaja jedro prvega GEF antifikm, okoli katerega se je zbiralo vse temeljno dogajanje festivala. Posebno jasno lahko danes, po tretjem GEF (21. do 24. decembra 1967), preiščujemo o razvoju in bistvenih možnostih antifikma, ki pomeni v razponu od Pansinija do Petka tudi edino temeljno razkritje vseh treh GEF; temu preiščanju bo po krajšem orisu same knjige posvečen pričujoči zapis.

Kot že rečeno, zajema izbor (spuščen so nekateri neaktualni prispevki) prerez dejavnosti, ki je privedla do GEF, dejavnosti, katere temeljna skušnja se nam bo razprla ob spraševanju bistvene možnosti antifikma (antifikm sam je bistveno možnost-vodprtem-stavljanja (Ernst Bloch: In-Möglichkeit-sein) raziskovanje). Temu je prirerjena sestava knjige, ki je razdeljena na štiri dele: Antifikm in mi (pet razgovorov o antifikmu v Kino-klubu Zagreb

z zaključnim spisom Mihovila Pansinija Kaj je antifikm), Genre Film Festival (podrobno poročilo s festivala z dodatkom Pansinija Druga vizija antifikma), Posvetovanje o eksperimentalnem filmu (teksti trodnevni razgovorov s prilogami) in Javnost o GEF (anketa gledalcev ter ponatisi člankov o GEF iz naše filmske publicistike). Knjigi sta dodana še Filmografija jugoslovanskega nekonvencionalnega filma Dušana Stojanovića (ki je že objavljena tudi pri nas) in zaključno poročilo GEF.

Reakcije »javnosti« kažejo le na to, da naša tedanja filmska kritika in teorija še ni zmogla (in razen redkih izjem še danes ne zmore) misleče slediti dogajanju so-dobnosti, s čimer bi se ji odprla šele možnost bistvenega spraševanja, ki ne vprašuje le po tem, kaj se dogaja, marveč tudi po tem, kako se to dogajanje bistveno dogaja. S tem pa postane vprašljiva sama uvrstitev poglavja Javnost o GEF v knjigo, razen če ni njen namen s triinpolletno zamudo izkazati zgoraj povedano in s tem dati »popolno podobo časa«.

S to izločitvijo smo dospeli do tekstov, ki omogočajo uzreti bistveno razkritost antifikma kot prodora v »samospoznavo medija«. Razsvetljava, ki omogoči ta prodor, se razsvetli iz preobrata k samo-pretakanju danosti, ki odstre bistvo samega filma kot reprodukcije tega pretoka, da se lahko kot film bistveno dogaja šele na način zastrte razlike svetovnosti: »povratak k avtentičnemu filmskemu prizoru«. Iz tega preobrata se razprta dve možnosti, ki izkazujejo isto: »redukcija intervencije avtorja na samo delo« (redukcija, ki hoče izmakniti zajemanje danega z očmi avtorja in postaviti na njegovo mesto le **kamero**, da bi na ta način osvobodila film »antropocentrizma« in s tem onstran filma kot izraznega sredstva odstrla »drugi glas« same slike-zvoka (filmskega prizora), kar vodi v raziskovanje t. im. fenomenološke ravni in iz

tega bistveno izvirajoča **razkritost doživetja**: »Vsak človek v bistvu gleda svoj film.« Dopuščanje »objektivnemu svetu«, da se pojavi preko redukcije intervencije avtorja, odstre umetniškost samo v subjektivnem doživljanju, kjer vsakdo na platnu intuitivno-neposredno spoznava svoje izkustvo: »Človek percipira samo tisto, o čemer ima neko izkustvo, če ni izkustva, ni percepcije.« Iz razdvojenosti »objektivnega sveta« in subjekta, ki ga »doživlja«, torej iz popolne zastrtosti bistvenega **odnosa** med njima, ki ju v svoji skritosti šele omogoča, se šele razpre možnost »odprtega dela« kot vnašanja-prepoznavanja humanuma v umetnino. V dvojnosti »sveta« in subjektivnega doživljanja se skriva še dvojnost t. im. ontološke in transcendentne ravni; več o tem smo povedali že v prikazu knjige Dušana Stojanovića Filmski medij (Ekran 48-9). Radikalno domišljena privede ta dvojnost do zenačitve estetike in psihologije percepcije, čemur so se približali že nekateri zapisi v tej knjigi. Zato ravna npr. Pansini povsem radikalno, ko se izogiba izrazu »umetniško delo« in ga omeji na »nestalno subjektivno doživetje«.

Iz te dvojnosti reduciranega »sveta« in doživljanja, ki je reprodukcija temeljne razklanosti subjekta in objekta, tj. njune brezodnosnosti, se razpre še tretja možnost, ki na neki način dovršuje prvi dve: ritual kot voljno samo-pretakanje razdanega jaza. Ugotoviti pa moramo, da do te dovršitve tudi po tretjem GEF še ni prišlo; zato so tudi glavni predstavniki antifikma (npr. Pansini) na zadnjem festivalu v imenu »humanističnega univerzalizma« odklonili novi ameriški film, ki se bistveno že dogaja na način razprtosti rituala. Prav pomen takega skušenega »univerzalizma« kaže zdaj domisliti, kajti v njem se skriva najbolj »notranje« bistvo GEF.

»Humanistični univerzalizem« se dogaja na način rušenja mej med umetnostjo in znanostjo, med

umetnostjo in življenjem, v imenu **raziskovanja**: »Treba je do kraja zrušiti meje, ki obstoje med različnimi oblikami izražanja, raziskovanja in življenja.« Raziskovanje postaja bistveno dogajanje samega življenja: »Raziskovanje preneha biti znanstveno-metodološka tema. Je vse bolj izključna mera, s katero se meri človeška digniteta posameznika, skupine, naroda. Postaja **egzisten-cialna** tema človeka.« S tem postane tudi antifikm »integralni del življenja«, življenja kot eksperimentirajočega raziskovanja. Ohranjujoč svojo raznolikost površine se različne dejavnosti vse bolj stapljajo v raziskovanje, ki privzema nase svobodo sodobne eksperimentalne znanosti, in se tako dogajajo kot **čisto Delo** (Vanja Sutlić). Delo kot raziskujoča igra ustvarjalnih **moči** predstavlja bivačje v stanju na razpolago in mu s tem odvzema samo predmetnost. To dogajanje popolne zakritosti (zato lahko Pansini govori o antifikmu kot o »neodnosu«) omeji samo **časovnost**, ki tvori bistvo svetovnosti, v okviru dovršitve subjekt-objekt na golo »senzibilnost« subjekta (»Čas korenin v moji senzibilnosti...«) in s tem dogaja **odsotnost sveta**. Po-stavje kot odsotnost sveta je eksperimentalna znanost-raziskovanje, ki razpira čisto Delo-Moč: igra, skušana na način volje do volje, v odsotnosti sleherne svetlobe razklepa bivačje. To razklepanje-raziskovanje, ki se na optični ravni daje kot »svoboda« razpolaganja in izzivajočega stavljanja na razpolago, pomeni prav popolno odsotnost bitne svobode, svobode kot svet-lobe biti. In ravno ta popolna odsotnost sveta (lika z-branosti) skriva v sebi **preobrat**, ne le preobrat sveta, svetovni preobrat (Sutlić), marveč preobrat same **svetovnosti kot bistva svetov**, od koder se šele razpre njih z-branost. To pa tudi izkazuje **bistven** pomen GEF, ki se še zdaleč ne omejuje na območje filma.

Slavoj Žižek

V ŽARU NOČI. Režija Norman Jewison. Na sliki Spencer Tracy in Katherine Hepburn, letošnja nagrajenca z Oscarjem



V noči od 10. na 11. aprila so v Santa Monici že štiridesetih podelili nagrade ameriške filmske akademije — Oscarje. Pet Oscarjev in naslov najboljšega filma je dobil film Normana Jewisona **IN THE SEAT OF THE NIGHT** (V žaru noči). Film poudarja sega v problematiko rasnih nemirov v nekem manjšem mestu na ameriškem Jugu. Ameriški igralec Rod Steiger (42), ki igra v tem filmu šerifa, je prejel Oscarja za najboljšo moško vlogo. Pri nas ga poznamo kot junaka italijanskega filma **ROKE NAD MESTOM**, sicer pa ima za sabo Kazanovo šolo in številne dobre vloge v gledališču in na filmu. Oscarja za najboljšo žensko vlogo je prejela Katherine Hepburn (58) za vlogo v filmu **GUESS WHO'S COMING TO DINNER** (Ugani, kdo pride na večerjo). Tudi ta film govori o rasni diskriminaciji v družini starejših ameriških zakoncev. Moža igra Spencer Tracy, njegovo ženo pa Katherine Hepburn. To je že njen drugi Oscar, prvega je dobila 1932. leta za vlogo v filmu **MORNING GLORY**. Poleg njiju igra v filmu še Sidney Poitier, ki postaja čedalje bolj priljubljen igralec v Ameriki. Film je režiral Stanley Kramer. Oscarja za najboljšo režijo je prejel Mike Nichols za film **DIPLOMANT**. Oscarja za najboljši stranski vlogi sta prejela Estelle Parsons in George Kennedy. Oscarja za najboljši filmski izraz je prejel film Arthurja Penna **BONNIE IN CLYDE**. O filmu in režiserju smo pisali v **EKRANU**, številka 51—52, stran 96—97. Za najboljši tuji film je bil spoznan prvenec češkoslovaškega režiserja Jirija Menzla **STROGO NADZOROVANI VLAKI**. Tudi o tem filmu smo objavili kritiko v **EKRANU**, številka 51 in 52, stran 94—95.



Spodaj: **PO STEZAH JUGOSLOVANSKIH PARTIZANOV**. Scenarij in režija Milan Ljubić. Prizor iz filma



← **STROGO NADZOROVANI VLAKI**. Režija Jiri Menzel. Na sliki Vaclav Neckar

POLJAKI V NOB JUGOSLAVIJE

Režiser Milan Ljubić je končal snemanje srednjemetražnega filma o udeležbi Poljakov v NOB Jugoslavije. Večji del filma je posvečen polskemu bataljonu, ki se je boril v sestavi 14. nato pa 18. srednjobosanske brigade ter poljski četi »Starega«, ki je bila v sklopu Mednarodne brigade »Liberte« v Sloveniji.

Producent filma je poljski filmski studio »Czolowka« iz Varšave, tehnične usluge pa nudi podjetje Viba-film iz Ljubljane. Filmski arhivski materiali so vzeti iz arhivov Triglav-filma, Zastava-filma, Muzeja ljudske revolucije Slovenije, medtem ko so slikovni material prispevali muzej v Trzinu, Muzej II. zasedanja AVNOJ v Jajcu ter Muzej Bosanske krajine v Banja Luki. S poljske strani so svoje slikovno gradivo prispevali Muzej poljske vojske v Varšavi, Zgodovinski inštitut CK Poljske združene delavske partije, Muzej revolucionarnega gibanja v Lodzu, kot tudi vrsta posameznikov, ki so ponudili filmski ekipi svoje osebne slike in spomine.

Film je bil gotov konec marca letos. Razen režiserja Milana Ljubića sodelujejo z jugoslovanske strani še snemalec Mile de Gleria in direktor filma Ljubo Struna. Vsi ostali sodelavci so Poljaki.



→ **BONNIE IN CLYDE**. Režija Arthur Penn. Na sliki Warren Beatty



VODNIK PO REVIJAH

FILM A DOBA, PRAGA

Tretja številka češkoslovaškega filmskega mesečnika **FILM IN ČAS** objavlja literarni scenarij Guyla Hernadija, Miklosa Jancsoja in Georgija Mdivanija **VOJAKI Z ZVEZDO** (film poznamo tudi pod naslovom **INTERNACIONALISTI** ali **PESEM O REVOLUCIJI**). Vsekakor je to film, ki je sprožil na Madžarskem ostre polemike, saj predstavlja udeležbo madžarskih internacionalistov v Oktobrski revoluciji kot popolnoma jalo vo in tragično stvar. Film je namreč ena sama likvidacija sočloveka, izvedena na vse možne načine. To je film o rojstvu Revolucije in umiranja človeka. Filozofsko študijo filma je prispeval Roland Desne. Ta številka je zanimiva posebej za jugoslovanske bralce in kritike, ker prinaša članek Dejana Đurkovića z naslovom **Verjemimo revoluciji in ne razumu**, ki ga je prebral na praškem mednarodnem simpoziju »Duh revolucije v socialistični filmski umetnosti«. Njegov članek komentira Antonin Sychra. Uredništvo je predstavilo še delo Nikole Majdaka in Borislava Šajtinca in ga ilustriralo z risbami iz raznih risank, predvsem z osnutkom risanega filma Nikole Majdaka z naslovom 293. dan.

FILMKULTURA, BUDIMPEŠTA

Prva številka madžarskega filmskega dvomesečnika **FILMKULTURA** — urednica je znana publicistka in kritičarka Yvete Biró — je objavila več zanimivih člankov. Uvodoma objavlja dva referata poljskega kritika Boleslava Michaleka in italijanskega kritika Giannija Totija z januarskega simpozija o novem madžarskem filmu, ki ga je organiziral FIPRESCI (Federation internationale de la presse cinematographique). Okrogla miza v tej številki je posvečena vrednotim filmske kritike. V njej so sodelovali trije režiserji (Peter Bacso, Istvan Gaal in Zoltan Varkonyi) ter osem filmskih kritikov. V tako imenovani rubriki **Premier plan** predstavlja Gabor Szilagyi življenje in delo Julienu Duvívierja. Na koncu prinaša **Filmkritika** scenarij **KITAJKE** režiserja Jeana Luca Godarda.

FILM, HANNOVER

Četrta, aprilka številka zahodnonemškega mesečnika **Film** prinaša več zanimivih člankov. Werner Kleis poroča o najnovejšem filmu Richarda Brooksa **Hladnokrvno**, ki je nastal po romanu Trumana Capota (roman je izšel pri nas v založbi Mladinske knjige **ZENIT**). Mario Deneva objavlja razgovor z italijanskim režiserjem Federicom Fellinijem. O svojem novem filmu **Kronika Anne Magdalene Bach** govori režiser Jean Marie Straub. Film prinaša več kritik italijanskih westernov in oceno razvpitega filma švedskega režiserja Vilgota Sjömana **Rado vedna sem**. Na začetku revije pa je **Film** objavil vest o filmu Helmuta Costarda **Besonders Wertvoll** (Posebno priporočljivo), ki je na minulem XIV. mednarodnem filmskem festivalu v Oberhausenu sprožil plaz negodovanja in celo ogrožal redno festivalsko življenje.

KINO, VARŠAVA

Prva številka letošnjega poljskega mesečnika, posvečenega filmski ustvarjalnosti in kulturi je objavila več zanimivih člankov domačih avtorjev o problemih nacionalne kinematografije. Predvsem je treba omeniti sestavek Alicje Helmanove o zvoku v poljskem filmu, izčrpen in zelo zanimiv članek Adama Przymanowskega o vojni tematiki. Jerzy Górzanski objavlja skico scenarija pod naslovom **Njihove romantične sanje**. Avtor sodi k mlajšim literarnim ustvarjalcem (rojen 1938). Izdal je pesniško zbirko in je to njegov prvi scenarij. Urednik poljskega tednika **FILM** Boleslaw Michalek je objavil zanimiv razgovor z režiserjem Andrzejem Wajdo, ki ga v tej številki v celoti objavljamo. Čehoslovaški filmski kritik in pisec aforizmov predstavlja bralcem **KINA** režiserja Miloša Formana, avtorja takšnih filmov, kot so **Črni Peter**, **Plavalaskine ljubezni** ter zadnji film **Gospodična, gori!** Na koncu je mesečnik objavil nagrade z dvanaajstih mednarodnih filmskih festivalov.

Ž Ž

Žirija EKRANA v sestavi Žika Bogdanović, Petar Krelja, Marija Majdak, Marjan Rožanc, Branko Šömen in Bogdan Tirnanić je podelila nagrado ŽAROMET LORDANU ZAFRANOVIĆU, režiserju filma POPOLDNE, kot avtorju individualnega dela, v katerem se na zelo oseben način in z ustreznim filmskim izrazom vstopa v neke osnovne determinante človeške biti.

Marija Majdak se je vzdržala glasovanja.



EKRAN: KAJ JE TO »AVTORSKI ODNOS DO STVARNOSTI«, IZRAŽEN S POMOČJO FILMSKEGA DOKUMENTA?

LORDAN ZAFRANOVIČ: V kontaktu vsakega subjekta z objektivnim svetom se rojeva in razvija neizogibni odnos do stvarnosti, ki ga ima vsak človek, pa najsi bo avtor ali ne. Zavaljo tega menim, da se pri nas izraz avtor ali avtorski velikokrat ne tolmači v pravem smislu te besede. Mislim, da sta moč in lepota umetniškega dela najprej odvisni od avtorskega odnosa do medija, s katerim se izraža; specifičnost tega dela izhaja iz specifičnosti materiala, ki ga človek-ustvarjalec uporablja, delo vrednoti stopnja in sposobnost človekovega spoznavanja in obvladovanja medija, in končno, kot posledico tega permanentnega kolidiranja ustvarjalec — medij, dobimo osebne emocije in odnose, aglomerirane v osnovni material (kamen, les, zvok ali gibajoča se slika). Tako imenovani umetnik je torej čutne impulze, pridobljene v stvarnosti, pretočil v obliko, kar pomeni, da je edina posebnost v korelaciji med avtorjem in stvarnostjo, njegova potreba in sposobnost, da najde izraz svojemu pridobljenemu občutenju, oziroma da ga oblikuje.

Te oblike v filmu, v avtorskem filmu predstavljajo samega avtorja. Za razliko od nekdanjega objektivnega filma, ki je dogodek in vse stvari samo modificiral in jih iz stvarnosti prenašal takšne, kakršne objektivno so — nas vodi moderni film, kakor tudi vse ostale sodobne umetnosti, v neki nov svet, svet avtorja, v katerem tudi najosnovnejši in najsplošnejši pojmi dobivajo nov pomen v živem gibanju avtorjeve emocije, z njegovim pojmovanjem medija pa živijo in se gibljejo tudi tiste, doslej povsem abiotične stvari. Prepuščene zakonom in specifičnostim samega filmskega medija, so ponovno osvobojene in si pridobijo novo obliko in pomen.

Proces v ustvarjanju pravega dokumentarnega filma je praktično sestavljen tako, da doživljene in odbrane slike, potem, ko so izzvale razburjenje in določen tip emocije, začasno poza-

bimo in se prepustimo notranji stilizaciji filmskih elementov zato, da bi ob koncu filma dobili osvobojeni odraz, to je novo emocijo, izmodelirano znotraj samega medija. Zdaj je takšno delo nova realnost, ki se nam je odkrila v samem procesu ustvarjanja, nikakor pa ne samo kontrolirano izražanje zunanje stvarnosti.

EKRAN: KAKŠEN JE VAŠ ODNOS DO STVARNOSTI KOT EDINEGA MOŽNEGA VIDIKA ČLOVEKOVE EKSISTENCE?

ZAFRANOVIČ: Naš medsebojni odnos, izražen v merah, je 10 : 1 za stvarnost. Za zdaj me zasužnjuje, ker me fascinira, svobodna je; medtem pa je na drugi strani vsaka umetnost konkretizacija in materializacija občutenja stvarnosti, to je stvarnosti, ki ji je odvzeta svoboda. V umetniškem delu je zasužnjena v okvir osebnosti, ki ustvarja to delo. Obložena je z ustvarjalčevimi kulturno zgodovinskimi, etičnimi, religioznimi in estetskimi pogledi, ki jo po svojih najboljčutljivejših in najsubtilnejših mislih vendarle zapleta jo in pohablja jo.

Že leta nosim v sebi neka zelo močna občutja in morda prav zato, ker jih občutim kot imanentna čustva lastne osebnosti, mi še zdaj ni uspelo niti približno zaslutiti oblike, v kateri bi jih lahko izpovedal. Ta občutenja v meni prekrasno žive, svobodno rastejo in se razvijajo, jaz pa se upiram želji, da bi jih determiniral in uokviril v filmski medij iz strahu, da bi v samem procesu ustvarjanja ne občutil njihove smrti, da ne bi, prepuščajoč se samostojnim umetninam, na koncu dobil hladnega dela, ki bi podajalo samo blede slike transformirane emocije. Menim, da je film edini način izražanja, ki vsebuje življenjsko moč, in če se zanj lahko reče, da je umetniško delo, potem je film doslej edino takšno umetniško delo, kateremu ni potreben helozoistični pristop, kajti sam po sebi deluje in tudi preneha, kot življenje samo. Za razliko od ostalih umetnosti, ki nam nudijo samo mrtve, izgotovljene stvaritve, da jih gledamo, doživljamo, jih občudujemo ali jih ljubimo, vendar vedno samo kot dekoracije, kot ugoditev našim nagnjenjem ali potrebam, se film kot pravo življenje odvija



pred nami, in takrat, ko v kinematografu prižgo luči, se obrnemo od enega življenja k drugemu. Avtor filma je samo sprožil stroj, je torej samo oče, ki pušča svojega otroka, da samostojno živi, govori, ustvarja nove eksistence v novem svetu, z novo civilizacijo, z novimi občutenji.

Če naj se vrnem na svoj poskus definirati odnos med menoj in stvarnostjo v razmerju 10 : 1, moram pojasniti, da sem si edino točko zaslužil tako, da sem neke emocije, pridobljene v svobodni stvarnosti, prenesel na film. Lahko mi rečete, da je, v želji za čim hitrejšim zaslužnjenjem in definiranjem stvarnosti, pred menoj dolga in neenaka borba; nameravam se bojevati, zavedam se, da bi izenačenje pomenilo samo mojo smrt.

Pojem stvarnosti je zame vse, kar me obkroža, pa tudi moja lastna osebnost. Ne bi se smelo omejevali samo na dokumentarnost stvarnosti in samo na tisto, kar je lahko dosegljivo in lahko prenosljivo v okviru filma.

Potrebno je razmišljati tudi o tistih pojavih, ki eksistirajo v stvarnosti, v človeku, pa jih je nemogoče strpati v dokumentarni film — razmisliti bi bilo treba o možnosti, da bi z dokumentom izrazili žalost, veselje ali ljubezen, bolečino in podobno. Socialne, politične in ostale vrste zgodb niso postulati izključno filmskega materiala. Po zaslugi tehnike, oziroma izuma televizijskega medija, je film razrešen dolžnosti in »popačenosti«, da naj objektivno prikazuje in pripoveduje te zgodbe, kajti TV medij je izviren in postaja samostojen vprav zategadelj, ker je medij objektivnosti, to je medij prenosa. Tukaj je najbrž izvor novega aforizma, za dober dokumentarni toda »neavtorski« film, ki se je rodil v kuluarjih festivala: to je izredna reportaža za film, toda film ni.

Iz leta v leto se v to skupino uvršča vse več filmov, kar očitno dokazuje, da pravi film vse bolj in močneje prihaja do človekovega občutenja in zavesti.

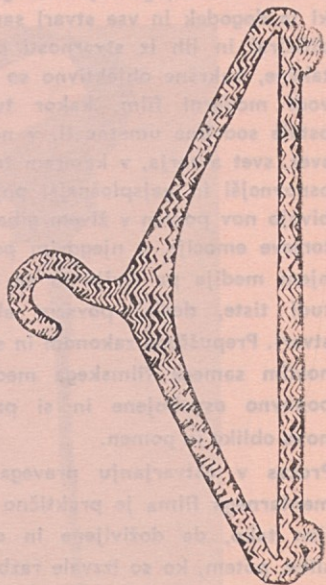
EKRAN: ALI BI RAZMIŠLJALI NA TÉMO ČLOVEK IN SVOBODA, FILM IN VOJNA?

ZAFRANOVIĆ: Vsak človek je prisiljen razmišljati o témi človek in svoboda,

ker ta dva pojma relativno predstavljata eno telo ali pa vsaj od svojega nastanka težita k popolnemu združenju, ki je verjetno nekje v neskončnosti.

Ko razmišljam na témo film in vojna, imam v mislih dokumentarni vojni film z ene strani, z druge pa film kot možnost, da se v njem zberejo in z njegovo pomočjo izrazijo emocije in razmišljanja o vojni.

Vojna apostrofira in v osnovi izziva emocijo absurda in osamljenosti. Zapira in zastruplja človeško psiho, ko ji preprečuje svobodno doživljati vsako drugo manifestacijo življenja. Smrt je kronično prisotna v razumskih dokumentih nedoumljive oblike, edini odgovor je na vsa mogoča vprašanja. Pojavlja se spoznanje, tragično človekovo spoznanje o nemožnosti trajne zmage nad zlim, spoznanje o razdiralni moči civilizacije in o nepremostljivem jezu med ljudmi. Film pa je, kot umetnost naših dni, omogočil, da se takšna spoznanja vtisnejo v njegov specifični medij in mislim, da so vprav takšna spoznanja ustvarila novo generacijo filmskih avtorjev, ki so se v obrambi in begu pred tolikšnimi razočaranji zaustavili v odtujenosti. Za svojo nagrmadeno grenkobo, pesimizem in odtujenost, za občutja nemoči in žalosti zavoljo takšnega sveta, takšnega človeka, raztrganega in premaganega od civilizacije, — za vse to so v filmu iznašli novo obliko. Nove oblike so filmski medij osvobodile konkretnosti in banalnosti njegovega najvišjega aduta — objektivne in jasne slike. Z eksperimentiranjem v tej smeri, to je z iskanjem po drugem sloju medija, tam, kjer se z avtorsko avtentično stilizacijo odstranjujejo filmski gramatični elementi, — se dogaja os in bit notranje emocije — vodnice, ki jo je potem samo še treba izpopolniti s sliko, z ambientom, igro igralcev, atmosfero itd. Film je postal delo avtorja, ki s pomočjo lastne strukture uporablja medij in odkriva njegove lasnosti in sposobnosti, ki zdaj izžarevajo samo iz avtentičnega avtorjevega stila ali pa takrat, ko je film duša njegovega stvaritelja (Antonioni, Godard).



EKRAN: KATERE SO TISTE KREATIVNE SILE, ZAVOLJO KATERIH DELATE FILME, DETERMINIRANE Z MEDITERANSKIM PODROČJEM?

ZAFRANOVIĆ: Mediteran je za mene izvir vedno novih emocij. Najdem jih v njegovi slikovitosti, v intenziteti barv in vonjev, v čistosti kamenja, morja in sonca, v izmenjavanjih vetra ali kadar pada dež. Ko analiziram atmosfero in ambient, ustvarjen iz teh elementov, pravzaprav iščem resnico o človeku, ki v taki atmosferi in v takem ambientu živi. S pronicanjem v mikrosvet človeka, ki se spopada z vsemi temi elementi, s tako jasnim in nedvomljivim tokom časa, velikokrat odkrivam osupljivo pogojenost in vpliv teh elementov na njegov karakter in obnašanje, — in tako skupaj postanejo univerzum za pripovedovanje o človeški zlobi, ljubezni, osamljenosti itd. Osnova vsem tem iskanjem je iskanje moje lastne resnice, resnice o meni kot delcu tega človeka, te atmosfere in okolja. Zapuščam do zdaj analizirane vzroke zla, izgubljenosti in pesimizma, ker me vse bolj zaposluje in razburja globoko akumulirana ljubezen, ki jo v sebi nosijo taisti ljudje. Vedno je bilo veliko težje izpričati lepoto kot pa zlo, nesrečo, grdost, kajti lepote ni mogoče ujeti v okvire dela in definicije; vendar sem močno prepričan, da je film medij, ki je formalno najbližji popolnosti, iz katere bo kot posledica vzšla samo lepota življenja ali pa vsaj tisti drhteči trenutki lebdjenja v občutenju življenja.

EKRAN: KAJ VAM POMENI POPOLDNE (PUŠKA) KOT FILM IN KOT MOŽNOST IZRAZITI SEBE Z NJIM?

ZAFRANOVIĆ: Film Popoldne (Puška) je sinteza nekega preživetega obdobja in definiranje emocije, ki ga je karakterizirala. Ta film ima vse odlike iskanja tistega, kar imenujem notranja struktura emocije v filmskem mediju. Preobširno bi bilo govoriti o tem, na kakšen način sem poskušal in če mi je uspelo, da svojo pravo vsebino, svojo tedanjo preokupacijo o minevanju in smrti časa zaprem v stilizacijo čisto filmskih elementov. Film sem delal v obliki piramide tako, da sem proti nje-



Snemalec Aleksander Petrović in režiser Ljordan Zafranović. Delovni posnetek

nemu vrhu z vsemi filmskimi elementi (plani, rakurzi, šumi, trajanji itd.) razvijal minevanje časa do končne smrti, ko se ti elementi niso mogli več naprej razvijati (npr. plan splošnosti — življenje — na začetku, do detalja na vrhu piramide), ko se neizbežni tok časa zaključi, to je umre.

EKRAN: MOŽNOSTI VAŠE PERSPEKTIVE IN PERSPEKTIVE LETOŠNJE GENERACIJE V SEDANJI KREATIVNI ATMOSFERI JUGOSLOVANSKEGA KRATKEGA DOKUMENTARNEGA FILMA?

ZAFRANOVIĆ: Povsem gotovo je, da je naša generacija šele na poti do polne afirmacije svojih še vedno meglenih ustvarjalnih in estetskih mišljenj. Negrešljive izkušnje in dozorevanje, ki se pridobi z leti, bo pripeljalo našo generacijo v vodilno pozicijo in že zdaj je navdušujoča edinstvena misel, ki se je na zadnjem marčevskem festivalu močno uveljavila, misel, ki so jo izrekli avtorji, moji vrstniki in ki so jo potrdili naši filmi. Če bi jo definirali s stavkom, ki je skupen nam vsem, bi se ta misel glasila: FILM, — TO SEM JAZ.

EKRAN: VAŠI NAČRTI?

ZAFRANOVIĆ: Moji načrti so usmerjeni k vse močnejšemu spoznavanju in izpopolnjevanju filmskega medija, da bi znotraj tega filmskega materiala našel ubranost in izraz za emocijo ljubezni. Menim, da se to najbolj drhteče in nepojasnjeno lepo čustvo ne more zapreti v splošne in enostranske medije in da samo film, zavoljo tistega enega elementa, življenjske slike, njegove osupljive podobnosti s pravim življenjem, da samo film lahko ljubezensko emocijo obdrži svobodno v neizmernem filmskem prostoru in času, v filmskem življenjskem prizoru, atmosferi itd. Želel bi torej najti formulo za močno emocijo ljubezni, kakor tudi za bistvo in smisel življenja, ki ga že dolgo občutim v sebi. Želel bi napraviti film, poln ljubezni, ki bi obdržal lepoto, analogno mojemu notranjemu razpoloženju, film, ki bi na svoj način razložil zmago te nove, lepe emocije nad preliminarnim občutkom izgubljenosti in miselnih vprašanj absurda. Moji konkretni načrti so vezani na moj prvi celovečerni film, ki ga pravkar pripravljam. V treh slojih njegove notranje strukture želim delati paralelno. Takšno razdelitev sem napravil z željo, da bi moj film zado-

voljil: povprečnega gledalca, mene kot avtorja ter publiciste in filmske estete. Seveda je to cilj vsakega izmed nas in naloga ni niti nova niti lahka. Povprečnemu gledalcu v prvem sloju bom dal življenjske in realistično formirane karakterje, dopuščajoč tem karakterjem maksimalno svobodo samostojnega življenja in afirmacije. V drugem sloju bom afirmiral sebe, uporabil bom filmske elemente in bom s formalno notranjo strukturo izrazil »glasbeno« občutenje problemov, o katerih govorim. V tretji, najvišji sloj želim penetrirati osnovno miselno poanto in zgodbo popolnoma osvoboditi vsakega omejevanja in vsakega definitivnega obeležja (z ozirom na lokalističnost itd.).

EKTRAN: ALI IMATE TUDI VI KAKŠNO VPRAŠANJE?

ZAFRANOVIĆ: Vprašanje, ki me vedno znova provocira, je eksistenca še neraziskanih možnosti filmskega medija. Vas pa, — ki z analizami vseh slojev nekega filmskega dela odredite vrednosti in specifičnosti stila nekega avtorja, kolikor je v notranji strukturi afirmiral svojo pravo vsebino, — vas bi vprašal, kakšne čisto filmske estetske kategorije in načela vas vodijo pri takšnih iskanjih in ocenjevanjih.

Split, 8. aprila 1968

BIOFILMOGRAFIJA

Lordan Zafranović je rojen leta 1944 v Maslinici pri Splitu. Leta 1966 je v Splitu diplomiral iz književnosti in likovne umetnosti. V kino klubu Split je režiral prvi film NEDELJA leta 1961 in z njim dosegel svoj prvi večji uspeh. Od takrat pa do danes je v glavnem po lastnih scenarijih z režiral preko 25 kratkih in srednjemetražnih filmov, ki so doma in v tujini dobivali vrhunska priznanja in nagrade. Leta 1966 mu je dodeljeno največje amatersko priznanje, proglasili so ga za »mojstra amaterskega filma«. Iz te dobe so najpomembnejši filmi: NEDELJA, ZGODBA, DNEVNIK, NOČ IN DAN, KONCERT, DIH, ARIJA, MALI VAGABUND, POR-TRETI (MIMOIDOČI), DEŽEVNO, MA-ESTRAL in KAVALKAD (TRIJE FILMI), vsi tudi nagrajeni. Po lastnem scenariju za Zagreb film profesionalno režira

leta 1965 film ŽIVELA MLADOST (DNEVNIK II). Na prehodu iz 1966. v 1967. leto profesionalno realizira dokumentarni film LJUDJE (MIMOIDOČI) za mlado producersko hišo FAS (Filmski avtorski studio), kjer je aktivni sodelavec pa tudi eden izmed ustanoviteljev. Ta film je na festivalu v Beogradu vzbudil veliko pozornost in je bil izbran v selekcijo Jugoslovanske kinoteke ter prikazan v ZDA.

Poslej preide povsem v profesionalni film. Njegovi scenariji so nagrajevani na vseh treh dosedanjih razpisih hrvatskega Sklada za pospeševanje kulturnih dejavnosti. Tako je v teku 1967. leta realiziral za časa asistence pri Mimičevem filmu UBIL TE BOM, KAJA dokumentarni film FILM O FILMU, poleti istega leta pa je realiziral kratki igrani film POPOLDNE (PUŠKA), prav tako za FAS. V Hrvatski je film proglašen za najboljši film leta in visoko nagrajen. V septembru 1967. leta posname, to pot za Zagreb film, dokumentarni film DAN IN NOČ (TRG). Že dve leti pa se pripravlja za realizacijo celovečernega filma z naslovom NEDELJA, za katerega je letos dobil denar, pa ga bo realiziral v 1968. letu. Študira v višjem letniku režijo na FAMU v Pragi.

1. NEDELJA (1961), amaterski film
2. DEČEK IN MORJE (1962), amaterski film
3. SPLIT, MESTO (1963), amaterski film
4. OTOK (nedokončan) (1963), amaterski film

5. ZGODBA (1963-64), amaterski film
6. DNEVNIK (1964), amaterski film
7. PESEM (nedokončan) (1964), amaterski film
8. NOČ IN DAN (1964—1965), amaterski film
9. KONCERT (1965), amaterski film
10. DIH (1965), amaterski film
11. SONCE (1965), amaterski film
12. 3-1-5-ARIJA-4-2-6 (1965), amaterski film
13. ŽIVELA MLADOST (1965), profesionalni film, producent Zagreb film
14. ANNE MARIE (nedokončan) (1965 in 1966), amaterski film
15. MALI VAGABUND (1966), amaterski film
16. POR-TRETI (MIMOIDOČI) (1966), amaterski film
17. OBLAČNO (1966), amaterski film
18. SONČNO (1966), amaterski film
19. MAESTRAL (1966), amaterski film
20. PROIZVAJALEC (1966), amaterski film
21. DEKLICE (nedokončan) (1966), amaterski film
22. DRAGI JONNY, ZLATO TI KRADEJO (1966) amaterski film
23. KAVALKAD (TRIJE FILMI) (1966), amaterski film
24. LJUDJE (MIMOIDOČI) (1966-67), profesionalni film, producent FAS, Zagreb
25. FILM O FILMU (nedokončan) (1967), profesionalni film, producent FAS, Zagreb.



DRAGOCENOST DOKUMENTOV ČASA

Cinéma vérité se je iztekel v slepi tir. Kot edina metoda prikazovanja življenja se je izkazal kot nezadosten. V precejšnji meri je kriva njegove neuspešnosti skorajda manira nekaterih ustvarjalcev, ki puste govoriti »življenju za življenje samo«. Na videz so objektivno beležili naše življenje, prepustili graditev dramaturgije filma spontanosti in tako pristali v žurnalizmu.

Večina filmov o vojni v Vietnamu je dokumentarnih, zelo malo izmed njih uporablja metodo filma-resnice in vendar jih je veliko, ki ne dosegajo najslabšega filma posnetega po tej metodi. Ta vojna je na naših malih zaslonih vsak večer prisotna, priče zločinov smo, ki so enaki tistim med zadnjo svetovno vojno. Zato tudi nočemo, da nas dokumentarni filmi o vietnamski vojni informirajo, ne moremo se tudi strinjati, da nas prepričujejo v njeno nečlovečnost; smo proti tej vojni, smo proti njej vsak večer, ko gledamo televizijski spored in vsako jutro, ko v časopisih preberemo novice s tega bojišča.

Nekaj napačnega je torej že v zasnovi večine filmov o Vietnamu. Ostajajo namreč v sferi političnega, ideološkega in propagandnega. Za njimi stoji preveč splošen človek, ki nam tudi prikazuje le splošno, ne življenja takega kot je, temveč tako, kot bi ga v okviru določenega projekta želel videti.

Za nastajanje filmov o Vietnamu je zelo značilen opis poteka snemanja v Severnem Vietnamu, ki so ga pripovedovali znani dokumentaristi. Svojih snemalnih kamer niso smeli nameriti na porušene hiše Hanoja, vodili so jim pred kamere nasmejane in lepo napravljene prebivalce Hanoja, peljali so jih v tovarne pod zemljo, šole na prostem... Pravo stanje stvari so le težko snemali in to je tudi razumljivo. Ti filmi nastajajo v izjemnih pogojih in ustrezati morajo povsem določenemu namenu — ustvarjanju pozitivnega javnega mnenja. Zato jih tudi težko ocenjujemo po splošnoveljavnih merilih. Zdi se, ko da ustvarjalcem in nam gledalcem manjka tiste potrebne zgodovinske odmaknjenosti, ki bi nam omogočala strogo ocenjevanje. Zato ne bom pisal o filmih, ki so jih posneli severnovietnamski snemalci, ne bom ocenjeval filmov, ki so nastali v socialističnih državah in izognil se bom vsem filmom, ki so imeli kakršenkoli propaganden namen. S tem seveda ne bi hotel jemati pomembnosti dokumentarnim (novinarskim) zapisom vojne, ki se dogaja pred očmi vsega sveta. Nočem zmanjševati pomembnosti, ki jo imajo ti filmi, to je pomembnosti usmerjene informacije. Tovrstni filmi bodo tudi obstali, seveda ne kot umetniške stvaritve, temveč kot dokumenti, ki jih bomo skrbno hranili v filmskih in drugih muzejih. Morda bo iz tega filmskega materiala nastal, seveda šele čez nekaj let, film, ki bo podoben Rommovemu Navadnem fašizmu ali morda švedskim dokumentarcem o zadnji svetovni vojni.

Zanimajo me predvsem filmi, ki izražajo širše, človeške odnose do vojne v Vietnamu. Zanimajo me filmi, ki niso le informacija, temveč tudi odkrivanje sveta ustvarjalca, filmi, ki kažejo življenje v tem našem svetu, ne da bi se zatekali pod okrilje kakršnihkoli ideologij. Navidez gre za odrekanje pomena razredni opredeljenosti ustvarjalcev, za prosto lebdečega umetnika, izrazitega subjektivista. Vendar mislim, da film, kot vse ostale umetnosti, ne more doseči univerzalnosti in trajnosti, če ne preseže okvirov razredne opredeljenosti.

Po pomembnosti bi izločil tri dokumentarce; agitiko (ki se presega), madžarski film OBTOŽUJEM, ameriški dokumentarec SINOVI IN HČERE in francoski celovečerni dokumentarni film DALEČ OD VIETNAMA. Vsak izmed teh treh filmov dosega v svojem namenu (kategoriji) vrh. Film Obtožujem je odlična agitka, Sinovi in hčere izraža prizadetost nemočnih in Daleč od Vietnama iskanje tistih vezi, ki povezujejo svet v nedeljivo celoto. Vpliv omenjenih filmov je v skrajnosti res političen, toda vsak zase je nekaj več, predvsem pa za njimi stojijo ustvarjalci s svojim prepričanjem v resničnost slike sveta, ki ga prikazujejo.

Film Obtožujem je režiral madžarski režiser Peter Róna. Kot slikovni material je uporabil agencijska filmska poročila. Za tekst pa je uporabil obtožnico, ki jo je bil na nürnberškem sojenju vojnim zločincem podal ameriški tožilec Jackson. Učinek je neverjeten. Spojitev dveh dokumentov, filma in teksta, iz različnih časovnih obdobjev daje zrazito propagandnemu filmu Obtožujem novo dimenzijo. S to sintezo je namreč film izgubil obeležje samo konkretnega, postal je splošnejši — pričevanje o določenem času našega sveta.

Na precej višji ravni obravnava problem vojne v Vietnamu ameriški off-hollywoodski dokumentarec Sinovi in hčere, ki ga je režiral Jerry Stoll. O sami vojni govori le indirektno, prisotna je kot preokupacija mladih Američanov. Stoll nam ni pokazal življenja in dilem Američanov nasploh, izbral je trenutke njihove angažiranosti ob vpoklicu v vojsko, pokazal nam je priprave na demonstracije in povedal nam je, da se od teh mladih ljudi, ki jih prikazuje, nič ne razlikuje. Njihovo življenje je njegovo in njegov film je podoba njegovih spoznanj in prepričanj o življenju nasploh, še posebej pa o edinosti misli ob vojni v Vietnamu.

Metoda filma-resnice je v Sinovih in hčerah le pomožna metoda. Stoll jo uporablja sicer skozi ves film, vendar je ves čas s korekturami prisoten tudi sam. Za jasnost svoje misli uporablja tudi konstrukcije, lahko bi rekli celo igrane vloške, ki dajejo barvo dokumentarno posnetemu gradivu. Ti igrani-konstruirani deli filma delujejo prav tako avtentično kot ostali del filma.

Posebno vrednost filmu pa daje občutek indirektnosti prisotnosti vojne, ki veje iz njega. Prav gotovo velja, da lahko najbolj neposredne filme o Vietnamu posnamejo ali Američani ali pa Vietnamci. Ta vojna njih najbolj prizadeva, še bolj kot naša je njihova vsakdanjost. Bolj neposrednega odnosa do te vojne ne more imeti nihče drug.

Najbolj pomemben izmed filmov o Vietnamu se mi zdi francoski celovečerni dokumentarec Daleč od Vietnama, ki ga je posnela vrsta znanih ustvarjalcev igranega in dokumentarnega filma pod vodstvom Chrise Markerja. Prav gotovo je ta film plod iskanja odnosa do te vojne, bolj intimna potreba vsakega posameznega ustvarjalca tega filma, kot pa neko splošno ideološko vodilo. Svoj odnos, naš odnos do vojne v Vietnamu, so izkazali že s samim naslovom — Daleč od Vietnama. Naj bo ta vojna še tako prisotna v naši vsakdanjosti, naj njeno realnost gledamo na takšen ali drugačen način vsak dan, še vedno je daleč od nas, tako kot da bi se dogajala na nekem drugem planetu in bi v njej nastopali nam tuji in nepoznani ljudje.

V okvirih iskanja odnosov do življenja v tem trenutku smiselno obstaja film Daleč od Vietnama. Razpenja se od iskanja determinant našega življenja pa do naše vsakokratne odgovornosti za vse, kar se dogaja. Film ne propagira konkretne politične akcije, ki naj bi bila ali protest ali pa pozivanje v odporiško gibanje v Južnem Vietnamu. Oboje je namreč absurdno. Film nam enostavno govori o iskanju intimnega odnosa ustvarjalcev do vojne in ne zahteva, da smo enakega prepričanja.

Film Daleč od Vietnama bi lahko razdelili v vsaj tri samostojne linije, ki se med seboj prepletajo. Prva nam govori o realni vojni v Vietnamu, njen namen ni preseganje informacije. Druga linija so demonstracije proti in za vojno v Vietnamu. In tretja so izjave mladega pisatelja, Jean-Luca Godarda in Fidela Castra ob vojni v Vietnamu. Vsaka po svoje so razkrivanje intimnega sveta konkretnega človeka. Povezava vseh elementov filma pa daje enkratni rezultat. Pravzaprav so posamezni deli filma, ki so jih posneli različni ustvarjalci, neverjetno ubrani v monolitno celoto.

Skorajda ne morem mimo kubanskega režiserja Santiaga Alvareza in njegovega filma Hanoi, torek 13. Film je sestavljen iz dveh delov. V uvodnem pamfletu — v njem konfrontira slikarsko umetnost Vietnamcev z razkrojenim in kičastim svetom Amerike, plemenitost z nečlovečnostjo Johnsonovega koncepta razreševanja nasprotij — je izrazito političen.



Matjaž Zajec

V dokumentarnem nadaljevanju pa film steče. Predvsem je dobra informacija, ki jo ponekod preveva skorajda mehkobnost in prizadetost ustvarjalca.

In tako lahko razdelimo filme o vojni v Vietnamu na dve vrsti. Le redki so umetnina, ki izpolnjuje vse zahteve, postavljene pri takšnem vrednotenju. Ti filmi so pričevanje človeka o našem času, iskanja osebnega odnosa do sveta, umetniški opisi sveta. Ne eksistira v okviru obstoječih ideologij, še manj so njihovi zagovorniki; hkrati osebni in splošni so in zato za vsakogar sprejemljivi.

Veliko več je seveda filmov z izrazito agitatorskimi in propagandnimi težnjami. Ti filmi so kot nezlepljeni posnetki vojnega stanja, ki so vsak zase izredno dragoceni, zbrani v film le aktualna informacija, ki to preneha biti s trenutkom, ko je film zapustil montažno mizo. Zelo nepremišljeno bi bilo jemati pomembnost tem »posameznim posnetkom«. Če ne zaradi drugega, zato, ker je na njih ustavljen čas, tudi zato, ker so dokument časa in končno zato, ker so že danes včerajšnji del zgodovine našega sveta.

Njihova edina nesmotrnost je v tem, da so prišli nepravemu človeku v roke, ker so bili izrabljeni in so zato izgubili svojo prvinsko vrednost. Z njimi se je zgodilo nekako tako kot s posnetki filma, ki ga je zmontiral Zastava film in ga pod naslovom Vojna v Vietnamu ponudil kot šolski film. Nekaj črnega je v takem gledanju na vojno v Vietnamu, človek se počuti nelagodno, ko ga hočejo poučevati in pripravljati na vojno s posnetki prave vojne, ki danes še traja.

Kot sem že na začetku zapisal, da bodo ostali predvsem posnetki in da jih bomo hranili v najrazličnejših muzejih kot dokumente včerajšnjega in današnjega časa našega sveta, to pomeni, da je osnovna vrednost posnetega filmskega traku o Vietnamu objektivna ohranitev časa. Oko kamere namreč ne more lagati in v tem je vrednost metode filmaresnice.

Dokumentarni posnetek iz vietnamske vojne



2

Ustvarjanje sveta in človeštva

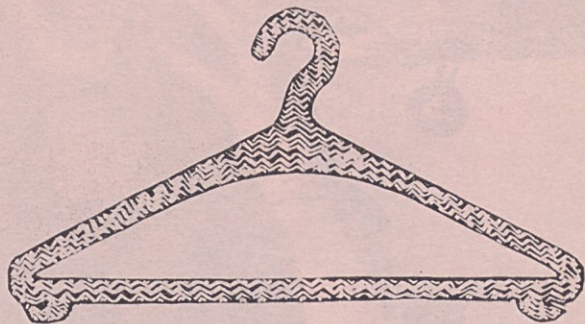
Marjan Rožanc

Ob filmu Daleč od Vietnama

V besedah »daleč« in »Vietnam«, ki sta zapisani v naslovu filma DALEČ OD VIETNAMA, je že zaobjeta tista problematična dvojnost, ki se nam pozneje izkaže kot temeljni problem tako ustvarjalcev tega filma kot filma samega, hkrati pa seveda tudi kot problem vietnamske vojne, kolikor to vojno doživljamo kot problem Sveta in Človeštva. Ta problematična dvojnost tiči v dejstvu, da smo po eni strani moralno prisotni v vsem svetu, da se torej moralno enačimo s svetom in človeštvom in da je naša duhovna prisotnost Povsodpričujočnost — in da smo po drugi strani platí telesno omejeni na najožji prostor, se pravi istočasno tudi odsotni od sveta. Po eni strani nam je Vietnam zelo blizu, po drugi strani neznansko daleč. Vojna v Vietnamu torej v vsakem izmed nas zaostruje problem razdvojenosti med duhovnim in odsotnim ... In ta problem je še toliko občutnejši, kolikor bolj nas naša morala priganja, da moramo učinkovito poseči v stvarnost, kolikor bolj si želimo iz splošnega v konkretno, iz kontemplacije v akcijo — skratka, kolikor bolj smo prizadeti in angažirani, kakor so ob vietnamski vojni angažirani avtorji tega filma, Joris Ivens, Agnes Varda, Jean-Luc Godard, Villiam Klein, Claude Lelouche in Alain Resnais.

Z angažmajem ob vietnamski vojni torej kar takoj trčimo na problem razklanosti, na našo moralistično pripravljenost na delovanje in na našo istočasno nemoč, da bi mogli tudi dejansko posredovati, na našo duhovno prisotnost in istočasno telesno odsotnost — torej na problem razdvojenosti, ki ga moramo v okviru samega angažmaja premagati. Ta problem je seveda še toliko bolj živ, ker smo prek modernih obveščevalnih sredstev, prek televizije, radia in časopisja postavljeni kar v sredo dogodkov in se tudi dejansko počutimo kot prebivalci sveta. Vietnamska vojna je v živih slikah navzoča tudi v naši dnevni sobi, tako da je naša prizadetost več kot razumljiva, s tem pa seveda tudi naš namen, da tudi sami odločujoče posežemo v spopad med silami FNO in US Army. Pri tej svoji zavzetosti pa seveda prej ko slej ostanemo kar tu, kjer smo, pred televizorjem v dnevni sobi — in ne samo, da nikoli ne premaknemo nič bistvenega, temveč se nam največkrat celo izkaže, da je naše moralno ogorčenje le odraz našega sveta, da merimo tuj prostor in oddaljene dogodke z merili tukajšnjega prostora in dogajanja. Avtentičen odziv na vietnamsko vojno nam skoraj ni mogoč. Naša povsodpričujočnost je tukajšnjega izvora, naša morala kljub svoji splošnosti slovenska morala ... Nasilje je pri tem — kakor vidimo — še vedno nasilje! Skoraj goloroko ljudstvo se še vedno bojuje za svojo svobodo in svoje temeljne človeške pravice, očetje krvavijo in umirajo, domovi gorijo, matere brskajo po pogoriščih in ne morejo izbrskati niti zrnca riža za zlakotene otroke ... Kako torej uskladiti našo duhovno prisotnost z našo dejansko odsotnostjo, naše neobvezno moraliziranje z obveznim svetom? To je torej problem, ki muči ob vietnamski vojni

slehernega Evropejca in ki so ga občutili tudi ustvarjalci filma DALEČ OD VIETNAMA. Da so se zavedali prav tega problema, nam jasno izraža sekvenca v njihovem filmu, ki jo je prispeval Jean-Luc Godard. V tej sekvenci znani režiser moralistično meditira o Vietnamu, Amerikancih in vietnamski vojni, pri tem pa vidimo, da docela nesramežljivo stoji v svojem osebnem svetu — ne samo v Franciji in v intelektualni sferi zahodno-evropskih levičarjev, temveč prav pri filmski kameri, pri enem od tehniških sredstev njegovega režiserskega poklica. In tudi tisto, kar nam z obrazom ob kameri pripoveduje, je v skladu z njegovim položajem v svetu. Kot režiser je bil na poslaništvu v Parizu zaprosil za vstopno vizo Severnega Vietnama, čakal na to dovoljenje nič več in nič manj kot osem mesecev, ko so mu iz Severnega Vietnama slednjič odgovorili, da ne poznajo njegovih moralno-političnih nazorov, da so jim ti njegovi nazori premalo jasni in da ga torej ne morejo sprejeti v Vietnam. In Jean-Luc Godard je hočeš nočeš ta njihov odgovor sprejel kot nekaj najnaravnejšega: njegove moralistične pobude so se tudi njemu samemu zdele preveč splošne in neoprijemljive narave, zakaj zlo in dobro sta v Vietnamu neusmiljeno konkretna, zemeljska, sta konflikt neposrednih življenjskih interesov, ki stojita drug proti drugemu s puško v roki in ki ne moreta imeti zaupanja do moralističnih ali avanturističnih popadkov evropskih intelektualcev. Morala tam ni samo duhovna, ampak je tudi telesna.



Ta Godardova skušnja, ki naše uvodno razmišljanje o vietnamskem problemu samo dopolnjuje, je k sreči opredelila skoraj vse ustvarjalce filma DALEČ OD VIETNAMA. Predvsem pa je opredelila vsebino angažmaja v njihovem angažiranem filmu, ki jo je mogoče strniti v dva stavka: moralo je treba napraviti za stvarnost in stvarnost za moralo, človeka je treba poistovetiti s svetom in svet s človekom. Ustvariti je treba Moralo, ki bo v sebi združevala vse konkretno pogojene morale in vse ljudi, in Svet, ki bo istočasno konkreten svet vseh njegovih prebivalcev — skratka Človeštvo in Svet, ki bosta enega duha in enega telesa, v katerem se bo vietnamsko zlo in vietnamsko dobro povsod in vsakomur kazalo kot njegovo zlo in njegovo dobro.

Joris Ivens in večina njegovih kolegov je torej startala iz razklanosti. Pri tem se je pri ustvarjanju lastnega koncepta Morale sveta najprej spopadla s tisto splošno človeško moralo, ki nam vsem pripoveduje, da naj ljubimo svojega bližnjega, da naj ne ubijamo. Ta splošna morala, ki temelji v nadnaravnih simbolih, v katerih naj bi se ljudje spoznavali kot bratje, je bila za njihove namene očitno neuporabna — zavrgli so jo kot moralo, ki ljudi v njihovem konkretnem življenju ne more več obvezovati in ki dopušča, da se v Vietnamu bije tako krvavi boj. Upoštevali so seveda svoje lastno hotenje, hotenje po Morali sveta, po Bogu, v katerem bi bili vsi ljudje sorodni in drug drugemu bratje, ampak ob grozotah vietnamske vojne jim je bilo že jasno, da je splošni moralni imperativ neobstoje, da je torej morala, kolikor je sploh še je in kolikor je zares obvezna, že zdavnaj stopila iz duhovne splošnosti v konkretnost, v kateri se zdaj skrivajo vse njene moči. In ko so že hoteli ustvariti novega Boga, enega in za vse obveznega, ustvariti iz posameznikov in narodov Človeštvo, so se zavedali tega, da vse to lahko ustvarijo samo pod pogojem, da različne konkretnosti postanejo ena sama Konkretnost, parcialni politični interesi en sam Interes, da napravimo torej iz Morale tudi Svet.

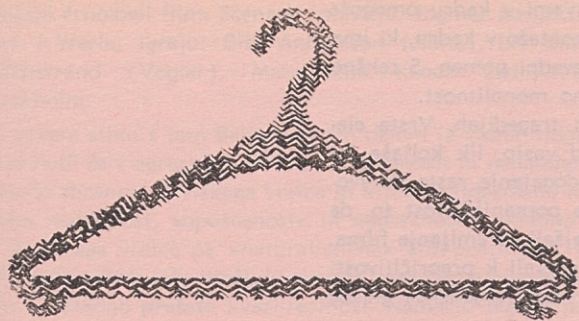
In temu primerno so tudi ravnali. Nič vnaprejšnjega, splošnega moraliziranja, temveč le slikanje sveta, naštevanje otipljivih dejstev, prek katerih naj Vietnam postane Amerika in Amerika Vietnam, obe deželi pa ves Svet. Prikazali so nam tehnično dognano mašinerijo



DALEČ OD VIETNAMA. Režija Joris Ivens, Agnes Varda, Jean Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch in Alain Resnais

ameriške vojske, ameriške mladeniče v počitniško rdečih majicah, ki dognano opravljajo avtomatizirane posle na letalonosilkah, prikazali vzletavanje z bombami natovorjenih letal, prikazali primitivno zidanje zaklonišč po hanojskih ulicah, splašenost in nemoč gospodarsko in tehnično manj razvitega naroda, prikazali ameriške demonstracije za in proti vojni v Vietnamu, prikazali pred komunizmom zastrašene Amerikance z zlatimi zobmi, moralistično razpoložene evropske publiciste, Fidela Castra . . . Napolnili nas niso z moralo, temveč s svetom.

Tako so s filmom DALEČ OD VIETNAMA dosegli, da je naša prejšnja dvojnost prisotnosti in odsotnosti, morale in sveta, ki je zijala v nas kot nepremostljiv prepad, postala celovitejša — postavili so nas v konkretnije pojmovanje dobrega in zla v vietnamski vojni in nam omogočili realnejše odločanje. To pa je najbrž največ, kar lahko pri tako zahtevni nalogi, kakršna je ustvarjanje Človeštva, film doseže.



Scenarij: Đorđe Kadijević in Aleksandar Petković; režija: Đorđe Kadijević; fotografija: Aleksandar Petković; igrajo: Jovan Janićijević, Anka Zupanc, Dušan Janićijević, Bata Živojinović. Dolžina 2280 m, widescreen, proizvodnja Kino klub Beograd.

Debut Đorđa Kadijevića je bil morda še največje presenečenje letošnjega puljskega festivala; odkril nam je vsestranskega ustvarjalca, ki popolnoma obvlada zakonitosti filmskega medija, hkrati pa je dokaj močan mislec. Njegov film Praznik omejenosti teme navkljub prerašča okvire posamičnosti, odpira neminljive dileme našega življenja, ki se ponavljajo kot kruta danost neprestano v tej ali oni obliki.

V majhni srbski vasi se je na božič leta 1943 zgodil zločin. Četniki so ubili dva rojaka, da bi premotili Nemce in njuni trupli predstavili kot ameriška pilota, ki sta jim ponoči ušla. Zločin se je zgodil na praznik in v njem so poleg koljaša sodelovali četniki pa tudi vaščani, ki so pasivno opazovali dogajanje. Strah pred nasiljem in smrtjo je vse vaščane spremenil v krivce, ki so se povsem človeško prilagodili situaciji.

Nehote se mi vsiljuje primerjava Kadijevićevega filma Praznik z Mimičevim Kaja, ubil te bom. V obeh filmih gre za enak problem — oblast v rokah enih za brezpogojno vodenje drugih. Vendar Mimica gradi svoj film kot tezni, vse v filmu mu služi le kot dokaz vnaprejšnje teze in zato film deluje kot preračunana konstrukcija, izumetničena, daleč od resničnega življenja. S tem pa je Mimica svoj film osiromašil za čar nepredvidenega in za množstvo asociacij, ki jih daje življenje.

Pri Kadijeviću je bistveno drugače. Prepušča se življenju, vtaplja se vanj, samo v njem išče impulzov in dokazov za svoj film. In tako se pusti življenju nositi, njegov aktivni opazovalec je, ki beleži vse, kar je vrednega in to na umetniški način urejuje v filmsko pripoved. Zato ima njegova pripoved vse elemente za življenje značilnega prepletanja nepredvidljivosti z zakonitostmi, zato njegovi junaki žive na realnih tleh in reagirajo na pritiske različno, vendar v predvidljivi smeri.

Življenje se Kadijeviću kaže v najrazličnejših pojavnostih, ki imajo tako kot v grških tragedijah obeležje tragične usodnosti. Kadijević pa se ne omejuje le na najbolj očitne in karakteristične determinantne dogodke, upošteva dialektično prepletanje vzrokov in posledic, vzrokov ne omejuje le na preteklost, upošteva tudi intuitivno reagiranje kot posledico nakopičenih izkustev.

Nasilje in oblast gresta z roko v roki, ljudi (prej enake) spreminjata v oblastnike in vódene, večina družbenih norm se spremeni in morala posameznika v neprestanem konfliktu išče srednje poti, ki se pokažejo kot neučinkovita odložitev nujnega konflikta. To tragično obeležje naše preteklosti in sodobnosti je Kadijević zajel v dokaj širokem okviru. Pravzaprav smo s filmom Praznik dobili prvi temeljitejši prikaz četništva, ki daje objektivno sliko njegove rasti iz naroda in nato njegove odcepitve in osamosvojitve kot samostojne sile nad narodom, zunaj njega in njegovih interesov. Če smo zatrjevali, da nosi krivdo za vzpon nacizma celoten nemški narod, potem se moramo z isto oznako sprijazniti tudi za naše razmere: za izdajniška gibanja pri nas so bili krivi predvsem tisti, ki se niso opredeljevali v situaciji, ko je bilo to potrebno. Vsestranska neosveščenost pa je bila le eden izmed razlogov za to.

3

Praznik

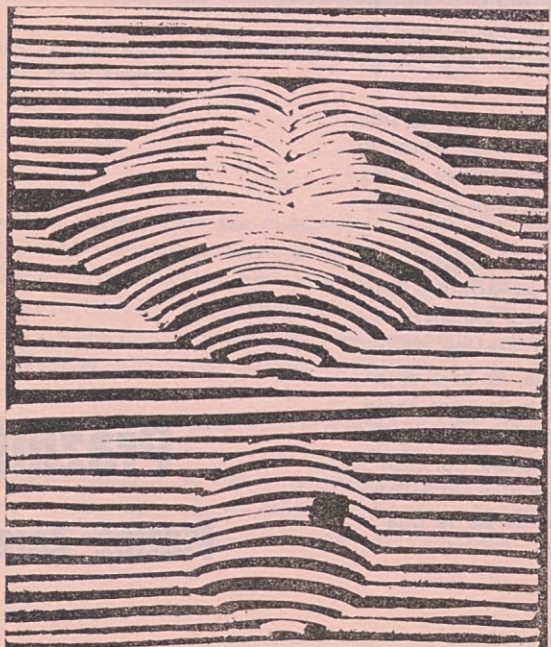
Matjaž Zajec

Kadijević je v filmskem delu dosledno funkcionalen. Z razporeditvami v kadru omogoča montažno rast filma kot celote. Gre torej za dvojno montažo, za montažo v kadru, ki ima simbolni in asociativni pomen in za montažo kadrov, ki ima pripovedni pomen. S takšno zasnovo je dosegel večdimenzionalnost in napetost priprevedi, njeno monolitnost.

V sami dramaturški strukturi filma se je zgledoval pri klasičnih tragedijah. Vrsta elementov napoveduje nesrečo (grozljivo bobnenje letal, ki lete nad vasjo, lik koljaša, ki vnaša elemente pričakovanja, asociacija na zadnjo večerjo), nato dogajanje raste do svojega viška in potem v ostrem loku pade. V taki zasnovi je edina pomanjkljivost to, da Kadijević vanjo ne vnaša sprostitev elementov, ki bi gledalcu olajšali spremljanje filma. Omeniti moramo še vsaj tri samostojne elemente filma, ki so prispevali k prepričljivosti Praznika. Gre za snemalno delo Aleksandra Petkovića, za izbor narodne (ciganske) glasbe in za igro.

Prav gotovo je ena velikih odlik filma odlična igra celotne igralske ekipe. Đorđe Kadijević je dosegel s smotrnim izborom in vodenjem igralcev neverjetno usklajenost in vigranost vseh — poklicnih igralcev in naturščikov. Prav gotovo sta presenetila oba Janičijevića, ki sta zelo plastično podala svoji vlogi. Zelo svež je tudi Bata Živojinović. Slovenska igralka Anka Zupanc pa je podala sicer majhno (toda zahtevno) vlogo z veliko mero posluha in igralskega znanja.

Praznik je enkratno filmsko doživetje, enakovreden film v letošnjem »filmskem letu«, ko smo dobili velike stvaritve našega »novega filma«, v katerega se je Kadijević kot debutant imenitno vključil. Debut, kot da to ne bi bil.



Švedski črno-beli film. Scenarij in režija: Ingmar Bergman; kamera: Sven Hykvist; glasba: Lars J. Werle; igrajo: Bibi Andersson (Alma), Liv Ullman (Elisabeth Vogler), Gunnar Björnstrand (Vogler), Margaretha Krook (zdravnica); proizvodnja: Svensk-Film, Stockholm.

Pri prvem stiku s tem Bergmanovim delom je vidna njegova **ne-zbranost** in ne-usklajenost, ki se nudi že v agresivni ostrini, neizdelanosti in neuglajenosti same slike. Umirjeno prevzemajočo zbranost Deviškega vrelca in kljub navideznemu nasprotju tudi Molka so zamenjale groba razklanost, »opuščenost« in »površnost«, skladno grajeno poetiko Sedmega pečata in Deviškega vrelca pa »naturalistična« anti-poetičnost, kot da je ustvarjalcu primanjkovalo tiste odločujoče **moči**, ki poveže posamezne elemente in silnice bodočega umetniškega dela v skladno **prežeto** kvazi-realnost. Namesto tega prizori skorajda »silijo narazen«; to domnevo nam potrdi še avtorjev poseg ob koncu filma, poseg, ki dokončno zniči sleherni preostanek skladnega žarenja. Lahko bi ta proces preprosto razložili kot pojemanje Bergmanove ustvarjalne moči, če med drugim ne bi podobnega stanja opazili pri mnogih najpomembnejših avtorjih sodobnega evropskega filma. Vzemimo za primer J. L. Godarda, pri katerem gre gotovo v mnogočem za nasprotje Bergmanovemu načinu ustvarjanja. Vzporedno z obdobjem Bergmanove ustvarjalnosti, ki se zaključijo z Molkom, je posnel Godard trojico »umetniško« najbolj enotnih in usklajenih del, prežetih z zanj značilno žarečo zbranostjo (Do zadnjega diha, Mali vojak, Živeti svoje življenje). Nato sta oba avtorja posnela »lahkotno komedijo« (Bergman Vse te ženske in Godard Ženska je ženska). Ta navidez poljubna paralela bi iz temeljne skušnje njenega razpora pokazala »nujnost« tega, da je Bergman po usodni dovršitvi razklanosti skozi »negacijo« Boga, skozi vztrajanje v Odprtem njegove gole odsotnosti, posnel ravno »lahkotno komedijo«. Po tem pa pri obeh avtorjih dospemo do »odprtega in neusklajenega« obdobja; izjemi sta le Godardova filma Prezir in Alphaville, ki pomenita v mnogočem (a ne popolnoma, kar se jasno izkaže posebej ob Preziru) povratek na prejšnjo točko (posledica tega je med drugim tudi manjša »umetniška moč« Alphavilla). Tu bomo pustili ob strani razvoj v poslednjih Godardovih filmih, njegov fatalni nihilizem, ki v posameznih sekvencah sicer še vedno iz območja pred »nulto točko« že razpira možnost Rituala. Primer takšnega Rituala so npr. dolgi pogovori v Masculin-feminin in prizor s popevko v Poročeni ženski. Skušali bomo ugotoviti, v čem leže bistvene poteze tega razvoja, kaj tvori temelj, iz katerega se šele razpre »možnost« razpada **Zbirajočega** v umetniškem delu. Obnovimo še enkrat poglobitvene značilnosti tega razkroja: pomanjkanje ustvarjalne **moči**, ki bi zbrala elemente umetnine v skladno **Žarenje**, s tem pa tudi **odsotnost** tistega, kar naj bi to žaranje izžarevalo. Če opredelimo umetniško delo nasploh kot **prehajajočo z-branost** (opredelitev, ki obvelja tudi v primeru, ko umetnina prehaja v Nič in tako šele doseže svojo sicer še iz metafizike skušeno svobodo), vidimo, da se nam izmakne temelj, ki umetnino v njeni umetniškosti šele **omogoča**. V luči radikalne skušnje se ta razkroj izkaže za **umiranje umetnosti**, je torej razkroj umetnosti same in ni določljiv brez vpogleda v izvor svet-enja umetniškega dela.¹ Dvojnost »racionalne strukture« umetnine in njene umetniškosti, umetniške moči, izkaže svojo vprašljivost, ker pričujočega dela ni moč obravnavati v okviru takšnih in podobnih dihotomij, razen če ga preprosto ne odklonimo kot ponesrečenega in si s tem dokončno ne zapremo poti vanj (vsako spraševanje po »umetniških kvalitetah« izpričuje torej v tem primeru le zaprtost spraševalca samega). V našem sestavku bomo zato skušali tostran vsakršnih »kriterijev« izprašati pomen tega Bergmanovega dela, ki je po svojem bistvu **razkroja** umiranje umetnosti.

Tema. Platno se osvetli, slika kaže žarnico v projektorju. Žarnica razžareva obenem z osvetljevanjem platna iz teme. Film je stekel skozi projektor, gledamo neurejene znake in številke, ki kmalu zadobijo svoj red, 543210, film se lahko prične. Nobenega čara »avtonomnega filmskega sveta«, le opozorilo, da gledamo **Film**.

Na platnu se pojavi **Slika**, osamljen avto vozi po večerni podeželski cesti. Prizor kmalu izbruhne v neurejene delirične vizije: povprek platna izgubljeno oko, ogramen pajek, dlan, pribita z velikim žbljem, obupani obrazi, kladivo pribija roko. Vizualno razsekanost in deliričnost spremljajo neurejeni vali violin in bobnov atonalne glasbe. Po uvodnem spo-

¹ Vprašanje po umetniškem v umetnini je ob filmu Persona nujno, ker je to vprašanje tega filma samega. Kakršnkoli skromno« izogibanje temu vprašanju pomeni a priori napačen do-stop.



Persona

Slavoj Žižek

znanju, da gledamo **Film-Svet**, odstre slika temeljni Kako tega sveta: **volja do volje**. Valujoča ostrina slike-zvoka, ki v neubranem ritmu udarja v nas z grobostjo slike (krvava pribita roka), z zatohlo in gnusno neposrednostjo (roka širi očesno jamo, iz katere sili izbuljeno oko), z mračnim vzdušjem naglih izsekov, kjer valujočo agresivnost violin prekinjajo neurejeni udarci bobnov. Slika-zvok se noče umiriti v opuščenosti, vztraja v Zaprtem samopretakanja, v Istem vedno znova vzpenjajoče se Moči uničevanja, ki hoče iz groze pred Odprtim podaljšati lastni Zdaj v neskončnost in tako ostane prav iz stalnega vzpenjanja vedno na istem izničenju: volja do volje. Predmeti rinejo v nas, slika z ostrino šokira, noče nam prepustiti niti trenutka, pa iz te **vse-hoteče** voljnosti zgublja mir svoje pojavnosti.

Ostrina v trenutku preneha. Postavljeni smo pred opuščeno Tišino beline. Dvanajstleten deček, bled in suh, leži v hladni mrtvaški sobi. Pokrit z belo rjuho leži na hrbtu, mrtev je. Nenadoma se premakne, nasloni na roki, seže po velikih naočnikih, jih natakne in odpre knjigo, ležečo pred njim. Deček ima suho, plavolaso, skoraj preveliko glavo, oči kažejo »svežo izčrpanost«, zaupanje in plašnost, skrito vlado krhkega razuma, nematerialno čistost. V popolnem miru zre v nas. Prične se glava filma: spet delirni prividi, ki se izmenjujejo z ostrimi, jasnimi napisi na belem ozadju. Ponoven preskok v mrtvaško sobo. Deček gleda v široko stekleno steno pred njim. Na belini stene se kažejo medli obrisi nečesa, deček seže z golo suho roko, tipa po steklu. Obrisi počasi nekoliko jasni in znova medlijo, čez vso steno se razpotegne lik ženskega obraza, mirnega in brezizraznega. **Misterij**, ki se postavlja pred **čistost**, razkriva in prikriva, odteguje in obvladuje. Začenjamo tam, kjer smo nekoč končali, s stih Gregorja Strniše:

Tu je bled deček s preveliko glavo.
Čarovnik ga je s pletenicami zakril.
Brez šuma zasaja skoznje bodalo.
Pa ne priteče kri.

Čistost sama umira brez krvi. Čistost sama se izpostavlja misteriju nevarnega: medlo, neurejeno, temno, žensko, Eros. Čistost je mrtva, prikrita resnica sveta je Eros (za Bergmana razkrita volja do volje). Čistosti se Eros kaže le v medlih obrisih, čistosti je Eros neznano, gnus in groza. Eros je madež, njegov način izziva grozo. Čistost, ki zmaga ob koncu Sedmega pečata in Deviškega vrelca, je mrtva. Vendar še živi: še gledamo svet z njenimi očmi. Zato je to svet groze. Zato se pred začetkom zgodbe odstre medleči obris Erosa. Še vedno gledamo svet skozi oči dečka, torej živimo v praznem. Zgodba sama je poskus prodreti v ta medleči lik.

Prične se **Zgodba**. V zdravniški sobi prisostvujemo razgovoru zdravnice in sestre Alme o novi pacientki, igravki Elizabeti Vogler. Elizabeta je med predstavo Elektre za minuto obmolknila (kamera kaže nemo predstavo, Elizabeto, ki v vlogi Elektre obmolkne, se za trenutek ozre v težnji k **varnosti**, nato se opusti: dogodil se je sestop). Naslednjega dne ni prišla na vaje, ležala je v postelji in molčala. Sedaj ne spregovori besede. Noben poskus ničesar ne razkrije, pacientka je psihično in fizično popolnoma zdrava. Ne kaže nobenih znakov histerične reakcije, le v miru molči. Torej ne gre za nikakršno bolezen, marveč za **usodno** stisko.

Elizabeta leži v bolniški sobi in gleda TV-program. Na sporedu je poročilo iz Vietnama: najprej opisi bojev, nato prizori samosežiganj budistov. Molijo v plamenih, s sklenjenima rokama, brez krikov, v miru klečijo, dokler se ne sesedejo na tla. Elizabeta prestrašeno zre, stopi v kot sobe, razprtih oči in z roko zakrije usta. Nem, bolešno spačen obraz, ki zre Nič iz vztrajanja v njegovi nemožnosti, ki zre Odprto Smrti iz vztrajanja v nemožnosti njene odprtosti. Še vedno zremo svet z obrazom čistosti, četudi je ta obraz zviti v bolesi molka. Elizabeta na predstavi obmolkne: propade težnja k varnosti, ostane molk. Budist gori v plamenih, Elizabeta zre »obraz pred rojstvom«, čistost ga zre, ostane molk. Svet obvladuje groza: **Človek** umira. Človek še ni mrtev.

Ker Elizabeta ne more več ostati na kliniki, pa tudi domov noče, jo pošlje zdravnica s sestro Almo v Almino oddaljeno in osamljeno obmorsko hišo. Alma je naravno, »nepro-

blematično« dekline, ki s klepetom zabava molčečo pacientko. V okolici lesene hiše skupaj nabirata gobe. Elizabeta sprejema Almino govorjenje s prijaznimi nasmehi, razvije se vzdušje tihega prijateljstva in harmonije.

V deževni noči, ko sta obe nekoliko opijanjeni, pripoveduje Alma popolnoma odkrito in podrobno o spolnem doživetju, ki sta ga imeli ona in neko tuje dekle z dvema mladeničema na plaži. Po opisih podrobnosti očarana doda: »Nikoli se nismo tako dobro imeli, ne prej ne kasneje... lahko ti to razumeš?« Elizabeta očitno razume, kot ponavlja se nasmeje. Toda o tej Almini zgodbi pripoveduje v nekem pismu zdravnici, kjer pove tudi, da je Alma najbrž nekoliko zaljubljena vanjo in da jo njeno pripovedovanje precej zabava. Medtem ko naj bi ga odnesla na pošto, Alma pismo slučajno prebere: to je izdaja, njuna harmonija je zrušena. Ko se vrne domov, zagleda ob oknu Elizabeto in zastane: Elizabetin tih in brezizrazen, obenem pa mračen pogled znova razpre delirične privide z začetka filma. Izkaže se lažnost njunega tihega sožitja, lažnost sožitja Subjektov. Prej prikrita, zdaj razkrita, prej tiho tleča, zdaj orgijastično uničujoča resnica Sveta se znova pokaže: volja do volje. Vsako sožitje je le začasen umik, naklepna preobrazba Subjekta. Navidez sta še prijateljici, zvečer pa Alma izbruhne in ji pove, da je prebrala pismo. Poslednja tančica lažne skladnosti odpade in pokaže Almino tiho zadovoljstvo v pravi luči: volja do volje. Nastane oster spor, Elizabeta oklofuta Almo, ki zagradi lonec vroče vode s štedilnika in jo hoče politi. Elizabeta, ki je doslej vztrajno molčala, spregovori: »Nel!« Alma je zadovoljna, prisilila jo je, da je spregovorila. **Govor**, v metafiziki edina »intersubjektivna skušnjava«, se ob njeni dovršitvi izkaže za **govor groze**, za umik in poskus zničenja groze. Človek govori, kar iz umiranja metafizike pomeni: groza ga je Niča in beži v varnost zbranosti. Obenem pa ta govor iz groze izstavi ničnost **Jaza**: govor groze je »postajanje-odsotnega« Subjekta, Človeka, njegovo samoizničevanje.

Elizabeta zdaj postopoma »inficira« Almo, razvije se neke vrste »sovražna ljubezen«, polna nasprotujoče si privrženosti. Še gledamo svet z očmi čistosti, zato se samoizničevanje Človeka daje kot agresivno in dejavno samo-uničevanje, sovražen boj. Volja do volje zbira Subjekt, groza ga opušča: ko pride na obisk Elizabetin mož, prevzame Alma vlogo »ljubeče soproge«. Ob postelji z objemajočim se parom stoji Elizabeta; znova njen tih in brezizrazen mračen obraz. Subjekt se je razpustil, volja do volje izničila, Jaz izginil. Alma se tako »vživi« v Elizabeto, da postane sčasanačas z njo identična. Kamera kaže veliki plan Alme, leva polovica se pretopi v Elizabetin obraz, ponovna menjava, spet pretopitev velikega plana: Jaz umira. Subjekt kot na sebi in po sebi zbirajoča pod-stat (substancia) bivajočega, njegova moč, razpada in s tem končuje obdobje, katerega začetki segajo nazaj v staro Grčijo, še bolj nazaj, v tisti čas, ko je pred šest tisoč leti egipčanski svečenik vrezal v kamen: »Naša zemlja je degenerirana... otroci več ne ubogajo staršev.« Pomena tega dogajanja na tem mestu ne moremo niti približno nakazati. Iz svoje usodnosti je premišljen v delih Martina Heideggra, Kostasa Axelosa, Jacquesa Derridaja in še nekaterih mislecev Evrope. Tu se bomo ustavili le ob vprašanju Jaza kot poslednji točki tega dogajanja, kateri zapade tudi pričujoče Bergmanovo delo. Ustavimo se ob naslovu filma: *Persona*.

Persona izvorno pomeni igralsko masko, za katero živi skrito življenje samosvoja osebnost. Carl Gustav Jung, ki je največ pisal o njej, razlaga persono kot javno osebnost, sklop ali področje psihe, ki je nastalo pod pritiskom družbenih zahtev in norm. Njen temeljni sklop je določen že z arhetipom (komponento podedovane skušnje v skupinski podzavesti), torej nikakor ne gre za poljubno »menjavo vlog«. Če se zavestni Jaz zenači s to masko in tako skuša zadušiti svoje prave nagone in čustva, nastopi po Jungu odtujitev človeka od samega sebe.

Takoj lahko sprevidimo, da Bergman za persono ne dopušča nikakršnega »skritega življenja samosvoje osebnosti«, ves Človek je persona (odtujitev). Torej mu v tem filmu zničenje persone pomeni prav zničenje »bogastva samosvoje osebnosti« (prizor pretapljanj velikih planov), persona mu pomeni prav Jaz, njegovo »skrito ozadje« pa Nič. Osvoboditev tega Jaza, njegovo resnično z-ni-č-en-je, izhaja iz groze pred Ničem in pomeni trenutek resnice Subjekta. Tu se »stikata Bergman in zen-budizem:

Učenec: »Kako morem jaz doseči osvoboditev?«

Učitelj: »Praviš: Jaz se hočem osvoboditi. Pokaži mi ta jaz!«

Ali drugi rek o nič-nosti Jaza:

Učenec: »Kaj je moj jaz?«

Učitelj: »Ali si pojedel jutranjo kašo?«

Učenec: »Pojedel sem.«

Učitelj: »Če je tako, potem operi skodelico.«

Učenec: »Kaj je moj jaz?«

Učitelj: »Ali vidiš cipreso na dvorišču?«

Seveda gre tukaj le za »stično točko« in prav iz te »stičnosti« lahko najbolje doumemo temeljno razliko, ki loči budizem od Bergmanove metafizične točke zrenja: Bergmanov Nič Jaza je obenem Nič groze, Nič samoizničevanja in kot tak še ostaja »poslednje dejanje« metafizike. Zato tudi ne more dospeti dlje od stalnega potrjevanja tega Niča in Identičnosti (»redukcija«). Bergmanov Nič je še vedno zastoj, zastoj pred Igro Sveta. Njegova resnica kaže resnico groze: še vedno gledamo svet z očmi čistosti.

Elizabeta in Alma že hodita v enakih oblekah, po videzu si čedalje bolj ustrezata. Ko nekoč Elizabeta ob mizi prikriva pod roko neko sliko, jo Alma prisili, da ji jo pokaže: fotografija dvanajstletnega dečka. Sledi pogovor o sliki, Alma sama pripoveduje, kako je Elizabeta zanosila, moški ji je rekel: »Imate vse lastnosti velike igralka, le materinskosti vam manjka...« Dosežena je tudi zenačenost »notranjosti«, torej popolni Nič Subjekta. Ta prizor se docela identičen ponovi, dosežena je tudi zenačenost Filma samega, tiste kvazi-realnosti, ki se je pričela s svetlečo žarnico ob začetku filma, z opozorilom, da gledamo Film: zničeni smo tudi **mi** kot Subjekti, ki gledamo Film, »igra« je končana. Jaza ni več. Alma je osvobojena.

Zjutraj stopi Alma, znova oblečena kot medicinska sestra, odločno v sobo. Smo v osvobojenem svetu Funkcionalizma, vse je na svojem mestu, Alma spregovori: »Jaz nisem Elizabeta Vogler!« To ni povratek Subjekta, ker je Subjekt že mrtev; gre le za »zaprtost« Funkcionalizma. Alma zaukaže Elizabeti pospraviti hišo, odšli bosta. Elizabeta komaj slišno spregovori besedico »Nič«.

Alma odide s kovčkom, kamera ji v panorami sledi, nenadoma pa se v ostrem loku obrne in pokaže z reflektorji in osebjem obkroženo drugo kamero, s katero so ravnokar snemali **ta** film. Sledi ponoven preskok na Almo, ki vstopi na avtobus. Avtobus odpelje, pojavi se napis Konec. Zrušena je poslednja sled »avtonomnega filmskega sveta«: Bergman je radikaliziral odnos iz prejšnjih filmov in dosegel do **smrti Človeka**, s tem pa izkazal svoj »poslednji« zastoj pred **Igro** sveta. Iz tega zastoja nujno zapade »redukciji« (zrušitev kvazi-realnosti), obenem pa takšna »redukcija« pokaže, da Bergman »objektalizma« nikakor še ni do kraja domislil, tj. »redukcija« se mu še ni **razprla** kot »redukcija na bogastvo« (Alain Robbe-Grillet: Cilj novega romana je totalna subjektiviteta.). Prispel je torej do tja, kjer se »objektalizem« prične, do Funkcionalizma. Ker še ne vidi možnosti Rituala, mora prav tako zapasti »odprtemu filmu«: Bergman sam je zapisal v predgovoru k rokopisu filma, da »vabi fantazijo gledavca, naj svobodno razpolaga z materialom, ki mu ga nudi (njegov) film«. Poudaril je tudi, da se njegov film »ne da intelektualno razložiti«. Iz navedenih stavkov (ki določajo tudi **ta** sestavek za poljubni voluntarizem) se daje samoizničevanje subjektivitete subjekta, katerega konec pomeni ravno Bergmanova »redukcija«: Človek-Bog je mrtev, zato filma ni moč »intelektualno razložiti«. Preostane nam totalno doživetje (»svobodno« razpolaganje gledavca s filmskim »materialom«), tj. dovršujoči se **nihil** Subjekta. »Objektalizem« kot **zaključek** tega dogajanja vzpostavi »totalno subjektiviteto« in tako znova potrdi **zaprtost** novoveškega subjektivizma, kar se pa Bergmanu še prikriva.

S tem je tudi razjasnjeno, odkod neusklajenost svet-enja Persone, njena ne-zbranost. Umetniško delo se je vselej vzpostavljalo iz bistvenega **Spomina** in se dogajalo kot Zbranost, ki se **prehaja** v spominjano. Proces se dokončuje s humanizmom, kjer postane zbirajoče središče Človek sam, »objektalizem« pa že pomeni **konec** Spomina. Neskladnost in razbitost dela pogojuje dejstvo **odstotnosti** in **pomanjkanje** nečesa. Iz tega se razpre film Persona kot samoizničevanje v grozi **ne-moči Zbirajočega**: umiranje umetnosti.

Spet se pojavi deček na mrtvaški postelji, obrisi velikega ženskega obraza, ki jasno in medljo.

Spet se neurejeno iztekajo številke, spet v projektorju ugasne žarnica. Tema.

VSEM, KI SE UKVARJAJO S FILMSKO UMETNOSTJO ALI SE ŽELIJO Z NJO SEZNANITI TER SE POGLOBITI VANJO, PRIPOROČAMO TRI TEMELJNA DELA, KI JIH JE IZDALA

založba

Mladinska knjiga

George Sadoul:

Moč filma

KNJIGA, KI JE BOGATO ILUSTRIRANA S ČRNOBELIMI IN BARVNIMI FOTOGRAFIJAMI, PRIKAŽUJE FILMSKO UMETNOST VČERAJ IN DANES, PRAV TAKO PA TUDI PRIHODNOST FILMA. IZREDNO ZANIMIVO, POGLOBLJENO DELO. CENA KNJIGE 5 N DIN.

Marcel Martin:

Filmski jezik

NEPOGREŠLJIV PRIPOMOČEK, KI OBRAVNAVA SPLOŠNE IN POSEBNE ZAKONITOSTI V USTVARJANJU FILMA, OD VLOGE KAMERE IN OSVETLJAVE, KOSTUMOV IN DEKORJA DO METAFOR IN SIMBOLOV, MONTAŽE, DIALOGOV ITD. S FOTOGRAFSKIMI PRILOGAMI. CENA KNJIGE 3 N DIN.

Dr. Vladimir Kralj:

Dramaturški vademekum

AVTOR, ZNANI GLEDALIŠKI KRITIK IN PROFESOR DRAMATURGIJE, PODAJA BRALCU V NAJBOLJ ZGOŠČENI, PREGLEDNI IN ZAOKROŽENI OBLIKI OSNOVNE POJME DRAMATURGIJE, VAŽNE TUDI ZA SLEHERNEGA ČLOVEKA, KI SE UKVARJA S FILMOM. CENA KNJIGE 3 N DIN.

NAVEDENA DELA SI LAHKO NABAVITE V KNJIGARNI ALI PA JIH NAROČITE NEPOSREDNO PRI PRODAJNEM ODDELKU ZALOŽBE MLADINSKA KNJIGA V LJUBLJANI, TITOVA 3, OZIROMA PRI ZASTOPNIKI ALI POVERJENIKI ZALOŽBE.



REVISTA
ZA
FILM
IN
TELEVISIONE
MAR 6 LETO

BEK RAN



53