

E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1972 — ŠT. 94-95

Comment?

Pourquoi?



?



?



Mark Cetinjski	146
Miša Grčar	151
Mark Cetinjski	154

Janez Povše	159
John Weightman	163

Denis Poniž	169
-------------	-----

Marjan Ciglič	172
---------------	-----

Denis Poniž	182
-------------	-----

Ana Barlič	183
------------	-----

Denis Poniž	186
-------------	-----

Igor More	188
-----------	-----

Igor More	187
-----------	-----

Igor More	190
-----------	-----

Mirjana Borčič	192
----------------	-----

Vladimir Memon	194
----------------	-----

Gideon Bachman	196
----------------	-----

Milan Ljubič	198
--------------	-----

Milan Ljubič	198
--------------	-----

Milan Ljubič	200
--------------	-----

Janez Povše	201
-------------	-----

Judita Hribar	203
---------------	-----

Judita Hribar	204
---------------	-----

Vasko Pregelj	206
---------------	-----

Tone Rački	212
------------	-----

Tone Rački	213
------------	-----

215

217

218

220

222

223

številka 94/95 — letnik X.

BEOGRAD 72

Dokumentarni film

Igrani film

Zapeljane in zapuščene?

PRVI PLAN

CATCH 22 in princip filmskega izraza
Pota spolnosti na filmu

FILM V ŽARIŠČU POZORNOSTI

Človek v zgodovinski perspektivi

STRUKTURA FILMA

Jezik — komunikacija II. del

TELEVIZIJA

Razmišljanje o razmišljanju

Odnos mladih do televizije

Zanussija DRUŽINSKO ŽIVLJENJE

Kronika neke zdravniške družine

Dva direktna TV prenosa: Parada košarke
in L. van Beethoven

Tiskovna konferenca pred kamerami RTV
Zagreb na temo »aktualni problemi
razvoja TV«

TELEOBJEKTIV

Duletičev film NA KLANCU na Koroškem

Nekaj misli ob srečanju v Belgiji

AU PARADIS PLUS VITE

(ob Fellinijevem novem filmu ROMA)

Retrospektiva jugoslovanskega
kratkega filma v Benetkah

Teden slovenskega filma v Celovcu

Pot h gledalcu

Slovenija v partizanski pesmi

Festival narodov v Firencah

Joseph Losey, UMOR TROCKEGA

Med moralo in filmom

Slovenski film v palači Chaillot

FILM ŠOLA KLUBI

Med ustvarjanjem in ocenjevanjem
amaterskih filmov

Avdiovizualni mediji, komunikacije
in vzgoja

EKRANOVE KRITIKE

ATENTAT NA MALTI

BARABA

ČAS VOLKOV

DNEVNIK JEZNE GOSPODINJE

DVA BREZ ŽENE

JOE — TUDI TO JE AMERIKA

KRVAVA MAMA

MAX IN TATTOVI

MESTO NASILJA

MOŽ, KI GA NI MOGOČE UBITI

PANIKA V PARKU MAMIL

PET LAHKIH SKLADB

PLAČANEC

PROMETNA ZMEDA

TAJNI HUDIČEV AGENT

ZALJUBLJENE ŽENSKE

EKRAN, revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, najmanj dve dvojni. Uredniški odbor: Mark Cetinjski, Srečo Dragan, Nuša Dragan, Viktor Konjar, dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik), Janez Povše, Vasko Pregelj, Tone Rački in Boštjan Vrhovec. Sekretar uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310-033, interna 311. Številka velja 3,50 dinarjev, dvojna 7 dinarjev. Letna naročnina 30 dinarjev, 7 dinarjev. Letna naročnina 30 dinarjev, Franci Planinc. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič. Pričujočo številko je tehnično uredil Tone Seifert. Naslovno stran je oblikoval Vasko Pregelj.

Na desni strani prizor iz slovenskega kratkega filma SLIKARJEV PORTRET, ki ga je za ASE posnel Nikola Majdak.



doku- mentarni film

mark cetinjski

Vrhunec festivala — Dva dokumentarna filma POSEBNI VLAKI (Specijalni vlakovi) Krsta Papića in DAN VEČ (Dan više) Vlatka Gilića sta dominirala ne samo v kategoriji dokumentarnega filma, marveč na celotnem festivalu dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu. Oba filma sta sicer različna po koncepciji, načinu realizacije in tudi v končnem učinku, predstavila pa sta jugoslovanski dokumentarni film v najlepši luči. Filma sta izzvala nedeljene simpatije tako tujih in domačih kritikov in poročevalcev kakor tudi občinstva v dvorani Doma sindikatov. Njihova naklonjenost je predstavljala hkrati priznanje avtorjema in potrdila, da velikanski napor, ki sta ga vložila v realizacijo svojih filmov, ni bil zaman.

Tematika POSEBNIH VLAKOV je povezana z našimi delavci, ki vsakodnevno zapuščajo domove, družino, domovino in odhajajo na »svobodno pot v nesvobodo«, na delo v tujino. Priča smo torej dejanju, ki je surovo in aktualno, tragično in zelo pomembno. Problemi, s katerimi se je srečal režiser Krsto Papić, so bili hkrati hvaležni in nevarni, uspelo pa mu jih je rešiti na najboljši način, po zaslugi znanja, talenta in iznajdljivosti. Ni se zadovoljil samo s suho registracijo in z naštevanjem dogodkov, marveč je zelo studiozno nabral veliko materiala, ki ga je nato s pomočjo montaže zložil v najbolj učinkovite in najbolj pretresljive kombinacije. Tako se mu je posrečilo, da je njegov film učinkoval zelo zanesljivo, jasno in ritmično skladno; s stopnjevanjem elementov po njihovi vznemirljivosti pa je zadržal občinstvo v napetosti do poslednjega kadra. Film je učinkoval kot velika obtožba naše družbe zavoljo mnogih nerešenih ali zapostavljenih problemov, tako da smo dobili vtis, kot da veliko bolj skrbimo za to, da bi naši ljudje odšli iz domovine, veliko manj pa, da bi rešili njihove težave, dokler so še tukaj.

Film je posnet v nekaj sekvencah, ki so bile pozneje, v skladu s potrebami dramaturgije, razčlenjene in spojene v kompaktno celoto. Glavna sekvenca, ki se kot osnovna nit vleče skozi ves film in sestavlja osnovo kot podlago za nadgradnjo, so posneti razgovori z našimi delavci v enem izmed številnih posebnih vlakov. Ljudje so govorili o sebi, o svojih družinah, o intimnih trenutkih svojega življenja in seveda o vzrokih, ki so jih prisilili, da so se odločili za najtežje: zapustiti svoje bližnje in oditi v neznano. Zavedajo se, da je pred njimi težak boj ob življenjskih pogojih, ki so jim tuji, vedo, da se odpravljajo v deželo, ki ji ne poznajo ne jezika ne zakonov in paragrafov, po katerih se odvija življenjski boj, neznane so jim tudi najrazličnejše malverzacije, ki bi se jih morali znati ubraniti. Zavedajo se, da se bodo morali naučiti obvladovati prenekatero nepredvidljive težave, zato se tudi bojijo, strah jih je te poti; toda boj za zaslužek je vendarle toliko močan, da jih je na neki način zlomil, zato je tudi vsaka njihova majhna izpoved učinkovala kot iskrena človeška drama.

In zdaj, ko smo vse to slišali, ko smo toliko pretreseni, da potrebujemo vsaj eno tolažilno besedo, nastopi vlakovni sprevodnik, ki pojasnjuje, kako so pred časom potovali naši delavci v tujino na delo: kakor je nanoslo, povsem neorganizirano. Danes pa se naša družba trudi, da bi se delavci počutili kar najbolj gotovo, da bi spoznali in doumeli, kako nekdo skrbi zanje in jim zato vsak teden organizira skupna potovanja, da bi jim olajšal težave prevoza. Čim bolj pa spoznavamo, da sprevodnik resnično misli, da dela za dobro delavcev, tem bolj surova postaja življenjska ironija. Ko pride posebni vlak v München, »organizatorji« odpeljejo delavce v nekakšno klet, kjer jim preko zvočnika sporočijo, da jih poslej ne bodo več klicali z imeni, marveč s številkami, ki so napisane v zgornjem desnem vogalu njihovih delavskih knjižic. Delavci so izgubili svojo osebnost in so postali številke v mogočnem taborišču dela. Ves postopek nenehno spominja na dogodke izpred tridesetih let, razlika je samo v tem, da je zdaj

formalno videti, kot bi bilo vse v redu. Sekvenca, ko nemški zdravnik pregleduje našega delavca v naši državi in preverja, če je dovolj močan in zdrav za delo v Nemčiji, je najbolj zgovorna metafora o odnosu med dvema državama, tiste, ki je zgubila, in tiste, ki je dobila zadnjo vojno. V naši državi nemški zdravnik poveljuje v nemškem jeziku, naš delavec pa poslušno izvaja počepe, poskoke, koraka gor in dol, pokašljeuje in zadržuje sapo. Takoj nato zaželi predstavnica banke delavcem srečno pot v upanju, da bodo njena banka in ti prestrašeni reveži uspešno sodelovali. Nato neki drug tovariš opozarja naše delavce, naj se v tujini lepo obnašajo, saj predstavljajo naš državo v svetu. Težko je opisati, kako so življenjske okoliščine brezobzirne do že itak pobitih in nerazpoloženih delavcev. Film je bil tisti, ki me je neskončno vznemiril, ker je žalosten, toliko žalosten, da sem začel dvomiti v človekovo dobronamernost.

Film Vlatka Gilića DAN VEČ (Dan više) je povsem drug tip dokumentarca; Papićev film bi lahko uvrstili v neki določen, do zdaj že viden način realizacije dokumentarnega filma. Gilićev način dela pa je originalen in se izogiba vsem do zdaj znanim okvirom. Tisto, kar bi bilo mnogim režiserjem dovolj za cel film, predstavlja Giliću šele iztočnico, od katere se pomika naprej v večslojno analizo neke življenjske teme, ki mu jo je uspelo izredno filmsko realizirati. Našel je temo, ki se mu je zdela zanimiva, v njej odkril nadrobnosti, ki mu dosledno očrtujejo trenutke njegove življenjske filozofije in pojmovanja umetnosti. Dokument je prilagodil sebi, svojim razmišljanjem o običnih témah in nam jih predstavil filmsko izjemno čisto. Ena izmed njegovih značilnosti je film brez govora; deluje kot najbolj prepričljiv odgovor tistim, ki so se nagibali k trditvi, da je težko delati dokumentarce brez avtentične, žive besede. Gilić je tako globoko doumel filmski medij, da dobi človek vtis, da bi bil zmožen z najskromnejšimi tehničnimi sredstvi in z velikimi omejitvami delati prav tako dobre filme. Kot režiser si je pridobil zaupanje in povsem zanesljivo je, da je že danes režiser zunaj kategorije. Takšno pohvalo Vlatku Giliću lahko napišem, ker poznam tudi njegove prejšnje filme; z zadovoljstvom lahko ugotovim, da so mnoga prejšnja ugibanja o njegovih kvalitetah potrjena, navsezadnje tudi na srečo filma. Ko sem gledal DAN VEČ, sem dobil vtis, da je celotna filmska ekipa tako imenitno sinhronizirana in tolikanj kvalitetna, da je praktično nemogoče pomisliti na spodrsljaj pri tehnični plati filma. Občutiti je razumevanje tako snemalca slike kakor tudi snemalca tona in montažerja, ki so režiserju omogočili, da se je osredotočil na najvažnejše, njegovi ustvarjalni impulzi pa so bili pravočasno in pravilno razumljeni. Če bi posneti material za film DAN VEČ z montažo nanizali brez kakršnegakoli reda in smisla, bi že sami sijajni kadri tvorili dober dokumentarec o zdravilnem blatu, v katerem se ljudje poskušajo pozdraviti, dobili bi tisto, kar predstavlja Giliću samo začetno inspiracijo. Z izredno vizualno kulturo je Gilić, slikajoč bolne kmete v črnini zdravilnega blata, ustvaril drobno študijo o ljudeh, ki upajo. Sugestivnost obrazov, zaskrbljenih do ravnodušnosti, deluje z veliko močjo in nam vzbuja asociacije na tisto, kar je najbolj vzvišeno, najbolj enostavno in najtežje hkrati, na problem življenja in smrti. Gilićev film je moč razdeliti na tri dele. Prvi del je statičen, v drugem delu zasledimo določena gibanja, medtem ko tretji del, ko ljudje vstajajo iz blata, se vzravnavajo in si s curki vode izpirajo blato s telesa, deluje kot akcija osvoboditve. Ves film nenavadno spominja na pekel, skozi katerega se ljudje prebijajo, in končno pridejo v vice. To je zgodba o ljudeh, ki so osredotočeni na pomen **dneva več**, o ljudeh, ki čutijo izjemno potrebo po življenju, to je zgodba o njihovi žilavosti in njihovem nepristajanju na pokorščino. Pripravljeni so na boj, dokler jim brli le najrahljejši žarek upanja. Ti ljudje so doumeli bistvo življenja, osvobodili so se vseh drobnih skrbi, otepli so se lažnega sramu, odnosov in morale, bojujejo se za najbolj sveto stvar, za čisto življenje. Za vse nepozabne trenutke, ki smo jih doživljali, ko smo gledali DAN VEČ, se moramo zahvaliti Vlatku Giliću, ki je doumel problem teh ljudi in ki je na dostojanstven in delikaten način osvetlil neko veliko stvar.

Tematska orientacija — Če nekolikanj pregledamo, kakšni tematiki so bili naklonjeni avtorji dokumentarnih filmov, ki so bili prikazani v uradnem programu, opazimo kaj kmalu, da nismo bili priče posebni tematski raznolikosti. Največje število filmov je kritično obravnavalo teme iz sodobnega družbenega življenja, zlasti na vasi. Nasploh so vaški ljudje in vas navdihovali večino naših režiserjev, medtem ko so bile mestne teme tako rekoč povsem zapostavljene. To dejstvo v nekem smislu zrcali tudi našega duha, temperament, nprav, namreč da se veliko raje ukvarjamo s problemi, ki nimajo z nami neposrednega stika. Seveda je pohvalno, da dogajanje na vasi ne ignorirajo, da so avtorji skušali dojeti bistvo vaške problematike, toda, mar vsi ti režiserji, ki sicer živijo v velikih mestih, res niso opazili nič zanimivega med stotinami tisoči ljudi, s katerimi živijo? Naša mesta hitro rastejo, prihajajo novi prebivalci z vseh strani, z razlogom pa tudi brez njega, marsikdo ne sodi v mesto, toda veliko mesto je postalo moda, skrivnostno je in privlačno, mogoče se da v njem uspeti. Ljudje prihajajo in odhajajo, bojujejo se, propadajo, ali pa se znajdejo, pošteno ali nepošteno. V vsakem primeru pa smo priče najrazličnejšim dogodkom. In vendar so naši dokumentaristi ostali letos imuni do takih tém.

Bilo je tudi precej filmov, ki so nam predstavili posamezne zanimive, širši javnosti neznane osebnosti, videli pa smo tudi večje število filmov, kjer so nam bili prikazani trenutni pojavi, dogodki, ki so po svoji vsebini dovolj zanimivi, prikazani so bili tudi nekateri naši ne dovolj znani običaji. Nato smo videli tri filme, ki bi se jih tematsko moglo uvrstiti v kategorijo filmov o kulturi in umetnosti, ter film o naravi oziroma o življenju živali. Postavlja se torej vprašanje, kaj je lahko videl gledalec, ki je vsak večer spremljal enoletno proizvodnjo jugoslovanskega dokumentarnega filma. Predvsem so se naši režiserji izkazali kot veliki kritiki, saj je večina njihovih filmov obravnavala problemske teme, gledane skozi prizmo kritičnosti. Opozorjeni smo bili na mnoge negativne pojave v naši družbi, ko pa smo o tem malo več razmišljali, smo ostali razočarani, ker smo opazili, da je vse skupaj samo beleženje posameznih problemskih situacij pri nas, kar pa nima nikakršnega neposrednega učinka. Nič se ne spremeni, čeprav mojstrsko ugotavljamo, da posamezne reči pri nas niso v redu. Celo najbolj polemični filmi, ki so zahtevali obširne razprave, ne morejo pričakovati nadaljevanja začete akcije. Človeku je težko ob misli, da niti takšna obtožba nerešenih odnosov v naši družbi, kakršno nam je posredoval film POSEBNI VLAKI, ne bo razburila nikogar drugega, razen tistih, ki sedijo v dvorani. Zato si nismo mogli kaj, da bi se ne spomnili lanskoletnega Žilnikovega ČRNEGA FILMA, ki je nakazal probleme nemoči prenekatere akcije s pomočjo filma. Kritizirati negativne pojave, ki jih ne odpravljajo, je prav tako nesmiselno kot hvaliti brezhibne stvari.

Menim, da so naši dokumentaristi postali izjemni iskalci problemskih tem, in kolikor že se jim je to posrečilo, jim je zmanjkalo volje, znanja ali nadarjenosti, da bi tako hvaležne teme tudi filmsko oblikovali in jih umetniško navdahnili. Zadovoljili so se s tem, da je že tema sama po sebi toliko močna in zgovorna, da lahko nosi samo sebe, in avtorjeve ambicije so se ponavadi tudi zaključile na tej stopnji. Nekateri pa so spet delali tolikanj zmešano in ihtavo, da niti tisto, kar je bilo zares avtentično, ni tako delovalo.

Opazili smo še en zanimiv pojav, ki ima mnogotere razloge pa tudi opravičila, v vsakem primeru pa je za avtorje zelo nevaren. Ker jim Beograd predstavlja edino možnost, kjer pri nas lahko uveljavijo kratki film, se tako avtorji kakor tudi producenti izogibajo kakršnemu koli eksperimentiranju in tveganju, temveč ubirajo samo steze, ki so jih pred njimi shodili že drugi. Opaziti je tudi določene kalkulacije v zvezi z okusom ljudi, ki

sestavljajo žirijo, začenja se ugibati, kaj naj bi bilo zanimivejše in učinkovitejše v danem trenutku. Posamezni avtorji so na neki način kopirali nekatere lanske nagajane filme, uporabili so obliko filmskega izraza ali pa tematiko, to pa je avtomatično pustilo sled dvoma v avtorjevo ustvarjalno domišljijo. Imeti dobre vzornike je vsekakor pozitivno dejstvo, vendar njihova moč ne sme preseči meje, ko začenja prevladovati tuj vpliv.

Ob koncu je treba ugotoviti tudi to, da ni bilo veliko debitantov niti mladih avtorjev, ki bi se prerinili v prve vrste; s kakovostjo svojih filmov so prevladovali dobro znani, že uveljavljeni avtorji.

Kdo je delal in za koliko — Naj uporabimo številke, ki nam bodo najbolj natančno pričale o tem, koliko filmov je bilo posnetih v preteklem letu in kdo jih je posnel.

Če upoštevamo samo filme, ki so bili prikazani v uradni konkurenci za nagrade, potem lahko ugotovimo, da največji delež pripada podjetju Zagreb film iz Zagreba, ki je v uradnem programu nastopilo celo z devetimi dokumentarnimi filmi, avtor Krsto Papić pa si je priboril najvišjo nagrado beograjskega festivala Grand Prix za svoja filma POSEBNI VLAKI in MALA VAŠKA PRIREDITEV (Mala seoska priredba). Poleg tega je Zagreb film letošnji nagrajenec za najboljšo selekcijo, dobil pa je še štiri producerske nagrade. Na drugem mestu je Dunav film iz Beograda, producent, ki je imel najboljšo selekcijo na prejšnjih treh festivalih, predstavil pa se je s štirimi filmi samostojno in z enim v koprodukciji z beograjsko Akademijo za gledališče, film, radio in televizijo. Dunav film je prav tako nosilec številnih avtorskih in producerskih nagrad letošnjega festivala. Velik korak naprej je napravilo podjetje Sutjeska film iz Sarajeva, ne toliko zavoljo števila filmov v konkurenci, bili so štirje, marveč zaradi usmerjenosti in načina obravnavanja tem. Četrto in peto mesto s po tremi filmi v konkurenci si delita Viba film iz Ljubljane in Zastava film iz Beograda, medtem ko so na šestem mestu Filmske novosti iz Beograda z dvema filmoma. Ostalih deset producentov je sodelovalo s po enim filmom, med njimi je tudi ASE (Avtorski studio EKRAN) iz Ljubljane, ki je v koprodukciji s FAS iz Zagreba predstavil film o slovenskem slikarju Janezu Berniku.

Če bi si kdaj ogledali celokupno proizvodnjo dokumentarnih filmov, prijavljenih za festival, torej tudi filme, ki so obstali v informativni sekciji, bi ugotovili, da je Zagreb film poslal na festival v Beograd 15 dokumentarcev, Dunav film 7 samostojno in 4 v koprodukciji, Sutjeska film — 6 filmov, Viba film — 4 filme, po tri filme so poslali Zastava film, Filmske novosti in Adria film iz Zagreba itd. Takšen pregled postavlja Vibo film na visoko četrto mesto v Jugoslaviji po proizvodnji dokumentarnih filmov. Vendar pa imajo številke tudi drugo stran medalje, ki jo odkrijemo, če si ogledamo proizvodnjo po republikah.

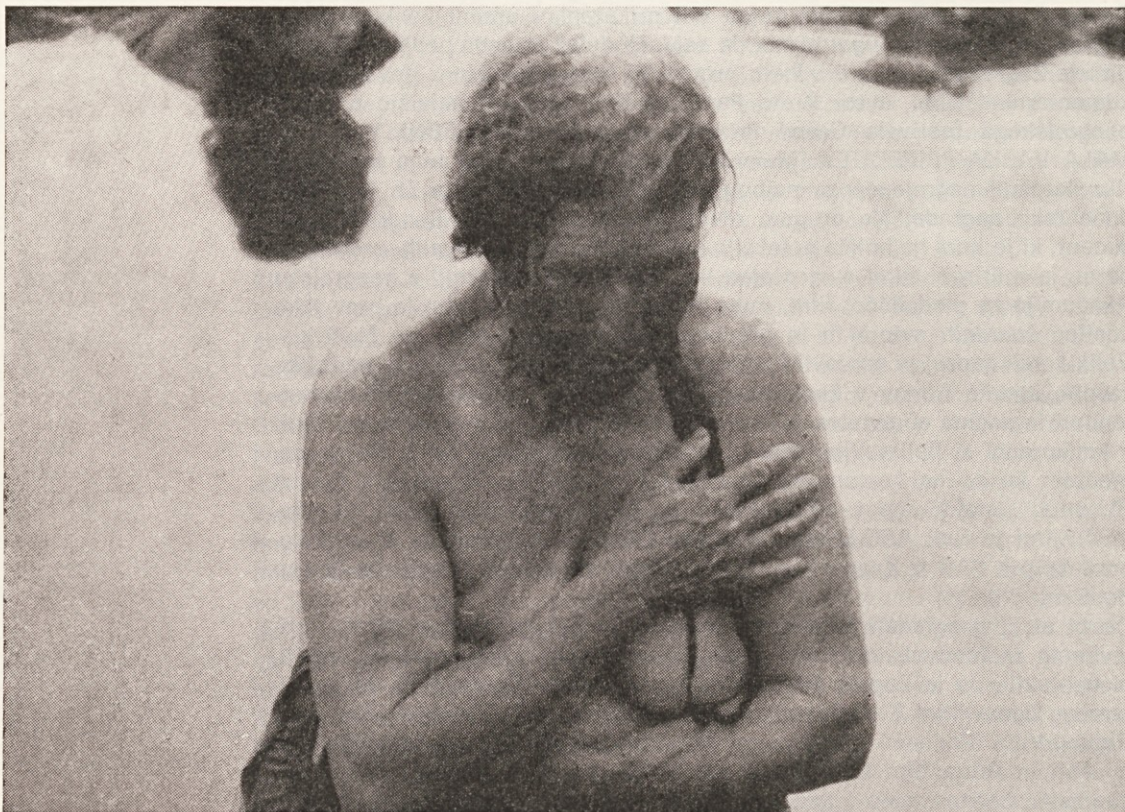
Izmed 62 dokumentarnih filmov, prikazanih v obeh sekcijah, so jih 25 prijavila podjetja iz Srbije, to pa predstavlja 40 % celotne jugoslovanske proizvodnje. Podjetja iz Hrvatske so prijavila 23 filmov oziroma 37 % naše lanske proizvodnje, podjetja iz Bosne in Hercegovine 8 filmov ali 13 %. Slovenija, oziroma edini proizvajalec Viba film, je prijavila 4 filme, kar pomeni 4 %, Črna gora 2 filma, to je 3 %. Iz Makedonije letos niso prijavili niti enega dokumentarnega filma.

Menim, da citirani podatki dovolj zgovorno sami po sebi pričajo in je tudi največjemu laiku jasno, da bodočnost slovenskega dokumentarnega filma — te trditve pa lahko razširimo kar na kratki film v celoti — ni niti najmanj rožnata. Ne toliko zavoljo zares minimalne proizvodnje, ki je neopazna celo v jugoslovanskih okvirih, kolikor zaradi zgrešene politike edinega slovenskega proizvajalca kratkih filmov Vibe filma. (Zavestno ne imenujem ASE, ki je dobro začel s proizvodnjo, a je vprašanje, kako dolgo se bo obdržal.) Človek dobi občutek, da je najmanj važen boj za kakovost in da prizadeti sploh ne spremlja gibanja sodobnega dokumen-

BEGRAD 72

tarnega filma niti pri nas niti v svetu. Kako bi si sicer razložili dejstvo, da Slovenija enostavno ne snema filmov, ki bi kritično obravnavali teme iz sodobnega družbenega življenja, čeprav je povsem jasno, da je prav takšna vrsta filmov požela skoraj vse nagrade letošnjega festivala v Beogradu, tako pa je tudi že nekaj let nazaj. Viba film vsako leto predstavlja iste avtorje, osvežitve z debutanti skorajda ni, celo med režiserji, ki uživajo zaupanje Vibe filma, so neprestana trenja, ker se v enem letu ne morejo vsi zvrstiti s svojimi projekti. Neuspehe pojasnjujejo s primanj- kovanjem denarja, čeprav je jasno, da nihče noče financirati slabega filma. Samo sprašujem se, kdaj se bomo Slovenci naveličali životariti na obron- kih vseh aktualnosti v jugoslovanskem kratkem filmu.

Prizor iz filma Vlatka Gilića DAN VEČ v proizvodnji Dunav filma, Beograd 72



Uspešnost in izvirnost jugoslovanskega kratkega filma je leta nazaj dobivala potrdila tudi v svetovnem merilu, potem je nekaj časa spala na lovorikah, se tu in tam predramila, lani zaživela z novim zanosom in letos ta zanos še posebej potrdila. Za uspešnost jugoslovanskega kratkega filma sta bila zaslužna predvsem dokumentarec in animirani film, medtem ko so druge kategorije — igrani, eksperimentalni, namenski — capljale bolj ali manj (vendar ne kar naprej) zadaj.

igrani film

Po lanskih kakovostnih obetih smo na letošnjem festivalu kratkega in dokumentarnega filma v Beogradu doživeli pravo renesanso in kljub temu da se s tem mnenjem ne strinjajo vsi, čisto vsi, ki so spremljali festival, je večina prepričana, da tako dobrega festivala že dolgo ni bilo. Zanimiv je letos podatek, da k tej renesansi ni prispeval zgolj dokumentarni film — ta pravzaprav le ponavlja lanski uspeh — marveč se je premaknilo predvsem v kratkem igranem filmu, v katerem so veterani (če lahko tako imenujemo avtorje, ki imajo že nekaj del za seboj) in novinci vnesli precej izvirne dimenzije povezovanja narativnosti in dokumentarnosti.

Verjetno je razveseljivo prav dejstvo, da imajo mnogi novinci ali študentje (študentje zadnjih letnikov beograjske Akademije za film itd.) možnost in izjemno priložnost prikazati svoje filme na festivalih, kjer jih ne le predstavljajo, marveč tudi merijo svoje moči in sposobnosti z izkušenimi avtorji; po drugi strani pa lahko v tem »dajanju šans« omenimo še posebej drugi beograjski televizijski program, ki prav tako podpira mlade avtorje (zanimivo je, da se le-ti v veliki meri odločajo za kratki igrani film, ki sodi med težje kategorije kratkega filma). Študentje so predstavili simpatični izsek iz življenja v študentskem naselju AMIGOS in študentje (s pomočjo beograjskega Dunav-filma) so imeli tudi film v informativni sekciji NA GLAVO PREBIVALCA, ki je sicer označen kot dokumentarni, a to vendarle ni povsem. Je svojevrstna kombinacija dokumenta in fabule, ki ni, kot pravi režiser v svojem končnem monologu, »nikakršna propaganda za alkohol ali proti njemu, marveč želi pokazati, kako ustvarjajo študentje na akademiji, predvsem pa igro osrednjega »pijanca«, ekonomista, ki študira igro na akademiji...« in je tako prepričljiv, da res mislimo, kako nesmrtno je pijan. Kako je z njim, zvemo ob koncu filma, ki je res posrečen preobrat in nam dokazuje pronicljivost mladih avtorjev. Sicer pa mladostni zanos ni značilen samo za avtorje študentskih filmov ali novincev; z njim, z iskanjem novih poti, se srečujemo tudi pri drugih igranih filmih, vendarle — če bi se že bilo treba odločiti, bi postavili na vrh kakovostne lestvice deli dveh mladih, Splitčana Lordana Zafranovića (ki nikakor ni novinec, saj ga poznamo po številnih amaterskih delih, po profesionalnih eksperimentih in tudi po celovečernem filmu) PREDMESTJE, čisti fabularni film, ki ga je naslonil na novelo poljskega avtorja Mareka Hlaska. To je pripoved, kjer ima glavno vlogo pravzaprav atmosfera — tu žgoča poletna atmosfera obmorskega življa, vegetirajočega v lenobnosti, iskanju hladu in česa, česarkoli, kar bi jih obudilo iz pripekajoče omame. Predstavniki tega življa so v filmu trije odcveteli moški, ki zalezujejo ljubkujoč se mlad par. Zafranović je v sekvencah voyerizma, ko ljubljenje mladeniča in mladenke prevzame tudi opazujoče tri dedce, vendar ne v slabostrastju, marveč v nežnosti, ustvaril nekaj najlepšega, ne samo na tem festivalu, marveč v jugoslovanskem filmu. Moč te kulminacije je tako silna, da si film najbrž ne more kaj, da ne bi začel polzeti navzdol in zato se malce blede sklene. Kljub temu pa ostaja PREDMESTJE kot celota silovit film in dokaz izrednega cinématičnega talenta.

miša grčar

BEOGRAD 72

Zelo blizu mu je mladi debitant Goran Paskaljević in njegovo delo *LEGENDA O LAPOTU*. Morda je tu zanimiv podatek, da sta oba diplomanta praške filmske akademije, in naj bo to zasluga te slovite šole ali pa Zafranovičevega in Paskaljevičevega talenta, oba sta ustvarila izredna filma, tako različna med seboj, a vendarle tako podobna v kvalitativnem prijemu mikavnih snovi: Zafranović pripoveduje zgodbo in jo gradi predvsem na nekem tipičnem vzdušju, Paskaljević pa je dokumentaren v krutosti prikaza nekega običaja. Lapot pomeni krut ljudski običaj, po katerem ubijajo stare ljudi, ki niso več sposobni služiti si vsakdanji kruh, in ga še vedno negujejo v jugovzhodni Srbiji. Gledalec bi dejal, da so bili takšni običaji odpravljeni že s poganstvom, vendar je avtor posnel film dandanašnji v bližini Niša. Je dokument, ki ga je prikazal prek naracije: prikaže starca, ki se onemogel zgrudi pri poljskem delu, ritual telesnega in duševnega očiščevanja in nekakšnega pogreba živega mrtveca — ali človeka, ki je seznanjen in spravljen z usodo — v skalnate gore, kjer ga »pogrebci« puste samega za trenutek, da bi ga takoj nato zasuli s kamenjem. Kljub krutosti veje iz filma veličina takšnega »evtanazičnega« posega v življenje odmirajočega bitja, lepota šege, bridkost nujnega slovesa od tega sveta. Film ima samo eno začetniško napako, tisto, ko je avtorju žal, da bi rezal in krajšal svoje prvorojeno delo.

K navdušenju nad kratkim igranim filmom na tem festivalu nista prispevala samo omenjena filma ali prej bežno pregledani študentski film te smeri. V ta uspeh se vključujejo tudi drugi filmi igrane kategorije, na primer *Zdravka Velimirovića POMIRJENJE KRVİ*, ki je tudi sicer najavljen kot dokumentarni. Ko je avtor poskušal prikazati »na licu mesta«, kaj pravzaprav je krvna osveta, od kod izhaja, kakšni so njeni zakoni, kje preneha čast in se začneja maščevanje, se je zgodil zločin iz okvira te naše južnobalkanske vendette in tako je v fabulativni prikaz svojega sporočila vpletel dokumentarne posnetke zločina in kazni, ki jima je zvesto sledil. Tako je ustvaril etnološko in dokumentarno zanimiv film, ki mu tudi po narativni plati ne gre odrekati impresivnosti.

V uspeh te kategorije sodijo tudi *Predraga Golubovića TIŠINE*, v katerih je impresivno zaigral Bert Sotler; film se kot baladno mračna fabulativna pripoved naslanja na resnične dogodke iz začetka zadnje vojne v Srbiji. Z njim nadaljuje svojevrstno načrtano antimilitaristično pot, ki jo je začel s *SMRTJO KMETA DJURICE* lani, z dramatično obarvanim fabulativnim prikazom nekega izjemnega dogodka, ki bi bil pozabljen, če ga ne bi avtor tako impresivno prenesel na filmski trak in tako spontano in neprisiljeno prikazal drobec človeka v kaosu grozotnosti vojne. Vendar ne gre samo za to, tudi za filmsko izraznost, ki gradi na napetosti do končne kulminacije — ta pa je v letošnjem filmu šibkejša kot lani.

Povsem drugo pot je ubral Bogdan Žižić s *POTOVANJEM*, ki je absurd z mnogimi poantami (morda je najbolj banalna in očitna pot skozi življenje, v katerem zginevajo potniki brez smisla eden za drugim, življenje pa se izgublja na slepi tir), v čemer sicer ni povsem izviren, saj smo to »izgubljanje« potnikov videli že v drugih filmih, a je kljub temu pestro svež in uporablja odlične igralce. V absurd sodi tudi vrsta drugih filmov: *Zafranovičeva MORA* (z dvojnimi pomeni v izvirnem hrvaškem naslovu, saj pomeni tudi »morja«), v kateri je osrednjemu akterju mōra vsakodnevno idilično družinsko življenje pa tudi dolgočasnost vedno enakega morja — v tem filmu se avtor izgublja v eksperimentiranju zaradi eksperimentiranja; pa *Dejana Djurkovića ČETRTO DIMENZIJA*, ki se hudomušno črnohumorno, a nezavzeto poigrava z Majakovskega parolo »Poženi stran nadležno zgodovino!« ter *Rajka Grlića EDEN DRUGEGA POJE*, ki je absurd o iskanju in izgubljanju ali različica na boj za obstanek, poleg tega pa je še zanimiv eksperiment s statično kamero in triki v laboratoriju. Med temi omenjenimi groteskami ali absurdi je slednji prav gotovo najbolj izviren in zato najbolj zanimiv.

Pri filmih, ki povezujejo dokument z igro ali se v igranem žanru naslanjajo na dokument, bi morali omeniti še *Vlatka Gilića JUDA*; ta je bil sprva

zamišljen kot dokument o življenju ljudi, ki žive svoje vsakdanje življenje med smrtonosnimi kačami, a se je prelevil v igrani film o lovcu na kače, njegovem odnosu do njih, njegovem sovraštvu in strahu. Vendar nam je moral avtor to šele pojasniti, ker iz filma vse to ni razvidno; precej jasna pa je simbolika, ki naj bi ponazarjala zlo, prisotno v vsakem človeku in se zdaj bolj, zdaj manj prikazuje tudi v svoji jasni obliki. In med igrane kratke filme sodi tudi VIKTOR Mirsada Begovića in Andersa Gothberga, posnet v Skandinaviji in je sarkastičen prikaz invalida, frustriranega v svojih seksualnih hotenjih. Takšna parabola seveda ni izvirna, zato je osrednji mik tega filma predvsem v igri osrednjega interpreta (igra ga Begović sam).

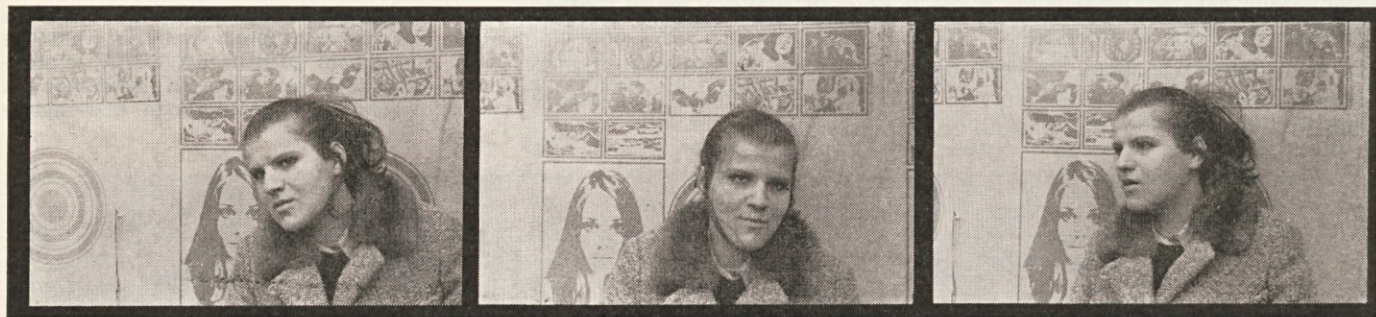
To je večina kratkih igranih filmov, prikazanih na 19. festivalu kratkega in dokumentarnega filma. Ostalo je še nekaj del iz informativne sekcije, morda po krivici spregledanih, na vsak način pa zato, ker vseh ni bilo moč videti. Toda to, kar smo videli v tej kategoriji na zadnjem Beogradu, prav gotovo dokazuje nenavaden zanos in novo valovanje v smeri kratkega filma, ki je bil doslej v precejšnji meri pastorek. Se pravi, da s ponovnim vzponom jugoslovanskega kratkega filma dobiva tudi ta kategorija izredno visoko mesto na kakovostni lestvici, tisto, ki je bilo toliko časa rezervirano za dokumentarni film, pa tudi za animiranega.

Režiser in scenarist Andrija Djukić se je na beograjskem festivalu predstavil s filmom ODHOD KAVBOJEV v proizvodnji Dunav filma in Akademije za gledališče, film, radio in televizijo iz Beograda



Pojav ženske-režiserke je pravcata redkost tako v svetovnem kakor tudi v jugoslovanskem filmu. Letos so se na XIX. Festivalu dokumentarnega in kratkometražnega filma med številnimi debutanti pojavila tudi tri dekleta, študentke beograjske Akademije za gledališče, film, radio in televizijo. Zapisali smo najbolj zanimive odlomke iz razgovora z njimi z željo, da bi jih predstavili tudi našim bralcem. Teme razgovora so se ponujale same, dekleta so govorila o sebi, o svojem delu pri filmu, o trenutnem položaju kratkega filma pri nas, o svojih načrtih za bodočnost, kakor tudi o problemih, s katerimi se srečuje mlad človek, ko iz brezskrbnosti študiranja in učenja prehaja v spopad s problemi obstoja in uveljavljanja.

TATJANA ŠUPUT



zapeljane in zapuščene

ali
kako
tri dekleta
postanejo
filmske
režiserke

Rojena sem leta 1947 v Beogradu, živela pa sem povsod po Jugoslaviji. Osnovno šolo sem končala v Ljubljani, gimnazijo v Zagrebu, Akademijo za gledališče, film, radio in televizijo pa v Beogradu. Ko mi je bilo 16 ali 17 let, sem se začela zanimati za film in v Kino-klubu Zagreb sem opravila tečaj za kinoamaterje. En amaterski film sem celo posnela samostojno, pri drugem pa sem bila soavtor. Ko sem gledala filme, sem spoznala, da je to najbolj vsestranska umetnost, saj zajema največ umetniških zvrsti. Pozneje sem se odločila za študij filmske režije, ker sem menila, da mi to najbolj ustreza, da bo moj duh prav tukaj našel svoje pravo mesto. Prišla sem v Beograd, ker leta 1967 filmska režija na zagrebški Akademiji še ni bila samostojna panoga študija. Razen tega pa tudi rada menjam okolje. Povratka zdaj ni več, prepozno je, da bi se človek vrnil. Vsi so me vedno svarili pred mojimi namerami, in tako delajo še danes. In vendar, ostala bom v Beogradu, zmagala sem.

Čeprav prevladuje mnenje, da je režija moški poklic, menim, da imajo ženske osebno in psihološko prednost pred moškim spolom. Nežnejše so, bolj čustvene in uspešneje vzpostavljajo stike med ljudmi. Več strpnosti in razumevanja je v njih in zato bolje sodelujejo z ekipami. Seveda morajo biti gotove same vase. Zgodovinska prednost je na moški strani, moške bolj poslušajo, zato mora biti ženska dvakrat močnejša. Prenekateri mišljenja o ženski so v resnici zgodovinski predsodek, njena pasivnost pa je posledica zgodovinskih pogojev. Kljub temu pa so se posameznice razvile tudi drugače.

Moj film NAŠ DOBRI PASTIR je dokumentarec. Pot do dokumentarnih tém je čisto naravna. Povsod in na vsakem mestu je mogoče slišati za najrazličnejše teme, na osnovi katerih se lahko napravi scenarij. Število vernikov raste, to dejstvo me je začelo zanimati. Zakaj se ljudje spet vračajo k veri? Najbrž zavoljo velike demokratičnosti cerkve, kar pa spet ni njena značilnost. Cerkev postaja ponovno uspešna, ker pušča ljudem na voljo, da si izberejo način kako se približati bogu.

Moj scenarij so sprejeli v Dunav filmu in moj profesor Saša Petrović mi je predlagal, naj bi bil film hkrati tudi moje diplomsko delo. Akademija

mi je dala slab filmski trak, tako da so me s tem bolj ovirali, kot pa da bi mi pomagali. Naša generacija je delala najmanj in tudi najbolj ne-profesionalno. V prvem letniku smo samo ustno odgovarjali in nismo posneli niti enega filma. V drugem letniku smo posneli en sam samcat 8 mm film, v tretjem letniku pa en 16 mm nemi film. Celoten moj razred odhaja na televizijo, kajti zgubili so pogum in možnost, da bi delali pri filmu.

NAŠ DOBRI PASTIR ni prišel v uradno konkurenco na tem festivalu, ker pa je vsak avtor neobjektiven, tudi jaz ne morem razumeti, da bi bil moj film zares slab, zlasti še, ker mi mnogi zatrjujejo, da je film dober. Zavedam se, da ima film napake, toda dolgočasen ni, zanimiv je in menim, da je bilo v konkurenci veliko slabših filmov. Sicer pa nam XIX. Festival dokumentarnega in kratkometražnega filma tako in tako ni predstavil idejnih in tematskih novosti, trdim celo, da je festival v občutnem upadanju. Letos sem v konkurenci opazila izjemno veliko slabih filmov, tako mislijo tudi moji kolegi, ki so del občinstva. Še posebej je zaostajal risani film. Lanskoletni festival je bil bolj izenačen pa tudi dosežki so bili pomembnejši.

Če je na koncu potrebno povedati še kaj o sebi, potem bi vam priznala, da se zelo bojim prihodnosti. Vse teže je začeti, obdržati se. Mislila sem, da bi nadaljevala s snemanjem kratkih filmov, da bi vztrajala do konca pri filmu. Čeprav mnogi odhajajo na televizijo, jaz še nisem poskusila, verjetno gre za neki spontan odpor. Pri filmu pa se medtem vse pogosteje dogaja, da ne izplačujejo honorarjev, ki so že itak tako skromni, da z njimi ni mogoče niti dostojno živeti. Zavoljo tega je televizija nemara kljub vsemu rešitev.

MIRJANA KESER



Rojena sem leta 1948 v Karlovcu. Končala sem gimnazijo v Karlovcu in sem se nato vpisala na zagrebško Filološko fakulteto. Dve leti sem ostala v Zagrebu, nato sem odšla v Beograd, kjer sem se vpisala na Akademijo za gledališče, film, radio in televizijo. Mislim, da je film neke vrste mladostniška opredelitev. Karlovčanka sem, pripadam mestu, kjer kinematograf igra pomembno vlogo. Sedela sem v dvorani, gledala filme in uživala, leta in leta. Film je ostal moja mladostna ljubezen. Čeprav sem pozneje vpisala jezike, sem bila veliko bolj reden poslušalec predavanj iz filmologije, ki so bila organizirana v okviru predmeta primerjalne književnosti. Ker se rada ukvarjam s stvarmi, ki me zanimajo, menim, da je bila moja odločitev študirati filmsko režijo čisto naravna opredelitev. Pospravila sem svoje reči in odšla v Beograd.

Zdaj se zavedam, da sem vstopila v izključno moški poklic in da kot ženska nimam nikakršnih prednosti. Vse je v moških rokah, od tistih, ki prenašajo kable pa tja do producentov. Ženska-režiserka mora imeti močne živce, če želi vzdržati vse mogoče šale in trike na svoj račun. Dejstvo, da smo bolj strpne kot moški, moramo krepko izkoristiti, če si želimo izogniti neštetim bodicam, s katerimi nam dajo vedeti, da režija ni posel za nas.

Mnoge neprijetne, toda koristne izkušnje sem si nabrala, ko sem snemala film ATLET, s katerim sem debutirala na letošnjem festivalu dokumentarnega in kratkometražnega filma. Žal mi je, da sem debutirala s filmom, ki je bil sneman v čudnih okoliščinah; kaže, da sem si edino jaz želela, da bi film ne prišel v konkurenco, a glejte, nisem imela sreče. Zaradi različnih tehničnih in organizacijskih težav film ni bil nikdar posnet do konca in prisiljena sem bila, da ga skrpam iz materiala, ki je bil že posnet. Čisto preprosto, film mi je padel iz rok. Še dobro, da se mi je to pripetilo v tretjem letniku, kajti poslej ne bom nikdar več dovolila, da se mi kaj podobnega zgodi, kajti hočem, da kot avtor stojim za filmom. To pot pa sem bila prisiljena delati na način, ki si ga nisem želela. Sicer pa je ATLET izpitna vaja v tretjem letniku, brez katere ne bi mogla vpisati naslednjega semestra. Scenarij, ki sem ga napisala, je bil sprejet, navdihnili pa me je tekmovanje za izbor mistra. Zazdelo se mi je, da je téma zanimiva in prav tisti čas sem prebrala neko reportažo o tem v Tempu, pa sem se odločila, da naredim šalo na račun moškega pavovstva, ki ga sicer moški vedno negirajo in ga pripisujejo ženskemu spolu, v resnici pa je takšno obnašanje nasprotnega spola čedalje pogostejše. To je torej dokumentarni film, ki sodi k obveznemu programu v tretjem letniku.

Moj razred pod vodstvom Vlada Slijepevića se lahko pohvali, da je imel srečo, kajti izrazito filmski razred smo, poslušamo filmske predmete, ni preveč teoretičnih in gledaliških predmetov, pa še kar dosti snemamo, po dva filma letno. V prvem letniku so bili to 8 mm filmi, v drugem letniku 16 mm, v tretjem letniku pa en 16 mm in en 35 mm film, oba največ desetminutna. S tonom smo se spoznali šele v tretjem letniku, kajti do takrat smo snemali samo neme filme. Čeprav smo bili veliko na boljšem kot na primer generacija pred nami, pa mislim, da bi se moralo marsikaj spremeniti na naši Akademiji. Predvsem nam je nujno potrebna nova stavba in kupiti bi morali celotno opremo, ki bi jo tovrstna visokošolska ustanova morala imeti. Šele pred kratkim je kupljena tonska 16 mm kamera in še za ta nakup imajo zasluge nekateri vztrajni posamezniki. Ko bom zaključila Akademijo, bom najbrž odšla na televizijo, saj je tudi prejšnja generacija našla kruh pod streho te hiše. Moja ljubezen je seveda film, toda iz povsem praktičnih razlogov se zavedam, da si ne morem privoščiti položaja, da bi scenarije ponujala producentom in živela od upanja. Treba je čimveč delati, na televiziji pa filmski trak teče v neskončnost in zato moramo biti tudi mi tam prisotni.

TATJANA ŽIVANOVIĆ



Rojena sem 24. marca 1949. leta v Beogradu, kjer sem končala klasično gimnazijo. Prijavila sem se na Akademijo za gledališče, film, radio in televizijo, pa nisem bila sprejeta, zato sem se vpisala na Filološko fakulteto. Naslednje leto sem ponovno prosila za sprejem na Akademijo

in tokrat uspeła. Toda še danes ne vem, ali se je to zgodilo zavoljo tega, ker sem medtem dozorela, ali pa zato, ker me je ocenjevala druga izpitna komisija.

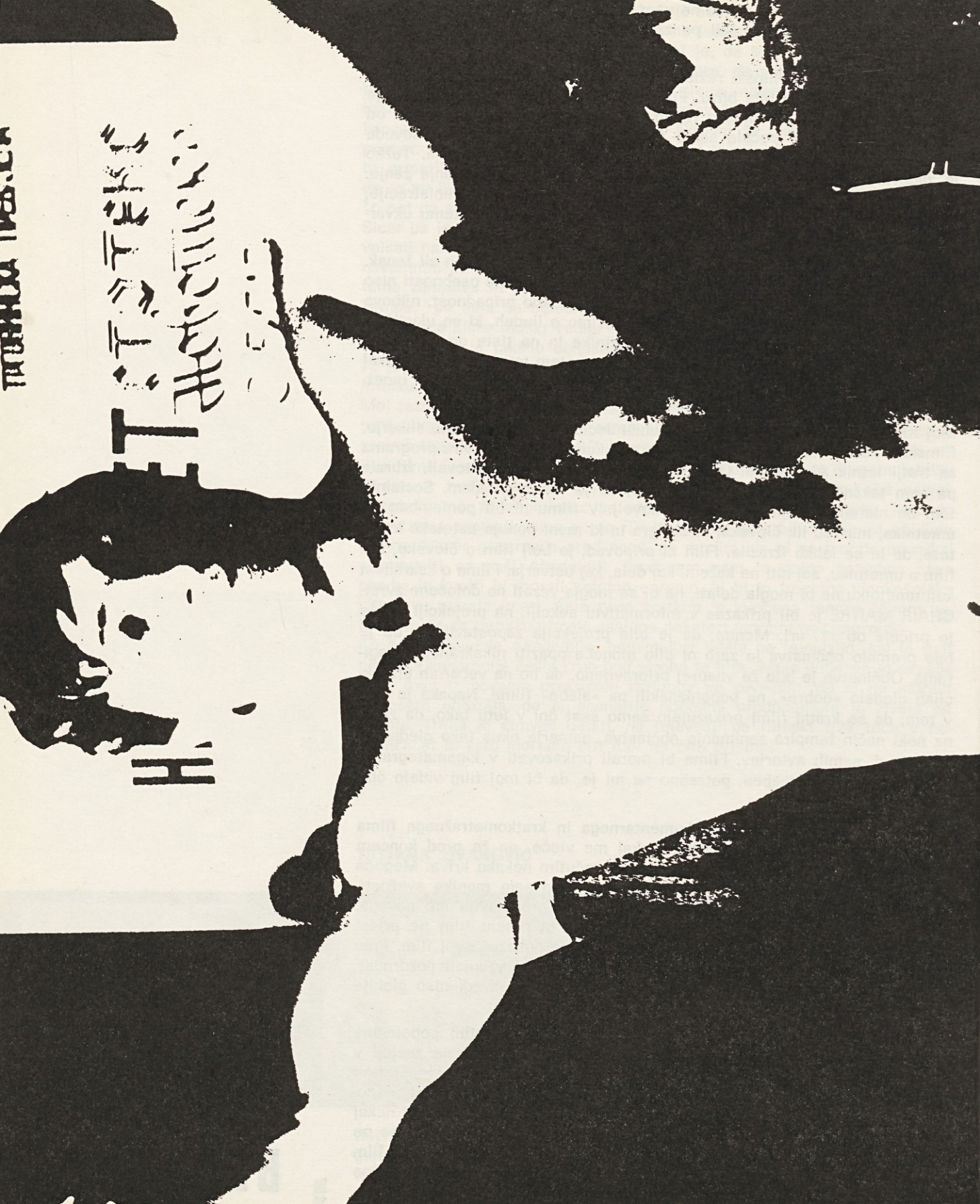
Mati je slikarka, oče filmski režiser, tako sem se že od nekdaj zanimala za umetnost, ki mi je bila blizu. Film me je privlačil zato, ker se mi je zdel najbolj celovit, za filmsko režijo pa sem se odločila, ker se že od nekdaj trudim, da bi počela samo tisto, kar mi je všeč. To je seveda zelo težko in nisem povsem prepričana, da bom tudi vztrajala. Težko je zagovarjati umetnost v družbi, ki ne kaže dovolj razumevanja zanje. Moje izkušnje so klavrne. Vzemimo samo primer odnosa administracije, primer odnosa ljudi, ki jih film sploh ne zanima, pa se kljub temu ukvarjajo z njim.

Umetnost je subjektivna in ne da se govoriti o prednosti moških ali žensk. Poklicev ne delim na moške in ženske poklice. Vse izjemne osebnosti niso vezane niti na spol niti na versko niti na narodnostno pripadnost, njihova umetniška občutljivost je posebna. Če govorimo o ljudeh, ki se ukvarjajo z umetnostjo, bi jih prej razdelila na umetnike in na tiste druge, ne pa na moške in ženske. Če se človek ne dokaže, potem mu je težko, in tukaj je nemara ženskam za odtenek še težje, toda to že ni več problem umetnosti, marveč problem tistih, ki odločajo v imenu umetnosti.

Moj film CHAIR MAITRE je film o Ljubiši Jociću, film o pesniku, slikarju, filmskem režiserju, igralcu, posnet je kot dokumentarec v okviru programa za tretji letnik Akademije. O scenariju smo se prej posvetovali, izbrala pa sem takšno témo, ker sem občutila, da jo lahko obdelam. Socialnih tém ne maram, ker jih ne poznam dovolj. V filmu ni bil pomemben lik **umetnika**, marveč lik **človeka, ki se igra** in ki meni ponuja estetske kvalitete, da bi se lahko izrazila. Film ni pripoved, je bolj film o človeku, kot film o umetniku, saj niti ne kažem, kaj dela, kaj ustvarja. Filma o kakršnem koli umetniku ne bi mogla delati, ne bi se mogla vezati na določeno zvrst. CHAIR MAITRE je bil prikazan v informativni sekciji, na projekciji, ki se je pričela ob 17. uri. Menim, da je bila projekcija zapostavljena, da je bilo premalo občinstva in zato ni bilo mogoče opaziti nikakršnega reagiranja. Občinstvo je bilo že vnaprej pripravljeno, da bo na večernih projekcijah gledalo »dobre«, na popoldanskih pa »slabe« filme. Napaka je tudi v tem, da se kratki filmi prikazujejo samo šest dni v letu tako, da žirija na neki način tempira zanimanje občinstva, usmerja okus tako gledalcev kakor tudi samih avtorjev. Filme bi morali prikazovati v kinematografih. Meni festival ni potreben, potrebno pa mi je, da bi moj film videlo čim več ljudi.

Napaka letošnjega Festivala dokumentarnega in kratkometražnega filma je v tem, da so filmi dolgočasni. Nekaj me vleče, da že pred koncem projekcije zapustim dvorano, potem pa se počutim nekako kriva. Mogoče je program slabo sestavljen. Zdi se mi, da predvsem manjka svežosti. Všeč mi je bil risani film MAČKA, čeprav ne predstavlja nič novega. Avtorji se bojijo novosti, ker jih je strah, da bi potem film ne prišel v selekcijo, naš festival pa je edina možnost, da pokažeš svoj film. Prav zato mnoge filme »krasijo« nekakšni štos, ki naj bi vzbujali pozornost. Moja misel pa je, da to kvari filme, kajti ti štos ponavadi niso globlje povezani s filmom.

Ko poskušam najti svoj prostor v svetu filma, se počutim popolnoma izgubljeno, niti ena vrata niso odprta pred menoj. Človek se znajde v položaju, ko bi moral nekaj ustvariti, pa se mora spopasti z neštetimi zaprekami in težavami, ki jih je težko obvladati in pri tem ostati nepokvarjen. Učenje je igra, ko pa se začneš gnati za delom, se v tebi nekaj zlomi. Pri meni do tega prelomnega trenutka še ni prišlo, ker niti še ne vem, če se je vredno tolikanj žrtvovati zaradi uveljavljanja. Snemati film je zame pravi užitek, toda, ali naj zavoljo tega izgubim svojo lastno osebnost?



THE NEW YORK TIMES

THE NEW YORK TIMES

Kot je bilo že mnogokrat ugotovljeno, in to celo s prizvokom splošnoveljavne resnice, je z vojnim filmom silno težko doseči v gledalcu tisti želeni aspekt, ki se mu reče antimilitarizem, osveščenje, ustrezno razmišljanje. Filmski ustvarjalci ob večini tovrstnih filmov, ki skorajda potrjujejo omenjeno, nekoliko skeptično domnevo in s posegom v žanr vojnega filma skušajo neposredno razreševati temeljna vprašanja predvsem našega, ne pa historičnega časa, filmski ustvarjalci torej, ki hočejo na tak ali drugačen način osveščati, so zaradi dejstva, da je filmska industrija skupaj s filmsko industrializiranimi gledalci tako rekoč z odprtimi rokami vabljeni v naročje skomercializirane, zabavniške, bondovske neobvezne etične igre prisiljeni v razne trike, zvijače, indirektnosti in posrednosti. Vsa tovrstna okolišenja so nastala — v želji po osnovnem humanem efektu — iz nuje pritegniti na ne prevelike miselne napore pripravljenega gledalca v tisto temeljno komunikacijo, ki ga bo obdržala pred projekcijskim platnom, in ga ne bo že takoj v začetku odvrnila z moralističnim ali celo napadalnim odnosom. Kljub zanimivi kontinuiteti obvezne komunikacije je gledalcu na ta način mogoče posredovati — bolj ali manj direktno, bolj ali manj očitno — tisto skrito, vendar globoko misel, da se je treba ves čas, vsak trenutek, zunaj sebe in v sebi bojevati za pozicijo, ki naj bi bila vojni do kraja nasprotna, vsaj enakovredna, če že ne docela odklonilna.

Brez dvoma je CATCH 22, z drugimi besedami MIKE NICHOLS, tako izrazit primer tiste vrste vojnih filmov, ki nikakor nočejo biti historični, zunanje dokumentarni, pogrošno zabavni ali pa moralistično odbijajoči, da je struktura te stvaritve z vsemi ravno nasprotnimi lastnostmi vredna podrobnejše analize, pazljivejšega obravnavanja. Že na prvi pogled je namreč mogoče ugotoviti, da MIKE NICHOLS ni prav nič zainteresiran za historični okvir, v katerem se zgodba dogaja in ki sicer zagotavlja faktografsko prepričljivost; da mu torej ne gre za obnavljanje bolj ali manj zanimivih zgodb, ki jih je mogoče najti v državnih ali vojaških dokumentih ali celo v zasebnih izpovedih; da torej bistvo in pomen zgodbe iz verjetno faktografskega okvira ne pada spet v taisti okvir, ampak se staplja s problematiko današnjega, tukajšnjega gledanja, da razpira današnje, tukajšnje oziroma naše probleme in jih proicirane v historično materijo, v historičen ambient vrača prav nam, ki v tem trenutku, prav danes ali včeraj prinašamo v kinematografske dvorane svoje lastne poglede, nastale iz preokupacij najaktualnejše sodobnosti in z njimi vstopamo v prirejeno zgodbo polpreteklosti. Ni namreč težko dokazati, da je vsebinski princip skupaj z oblikovnim poroštvo za razvijanje takšne teorije nastanka tega filma in da je prav na podlagi vsebinskih in oblikovnih filmskih elementov še kako zanimivo rekonstruirati vsebinskoizpovedno in ustrezno filmskooblikovno zasnovo.

Kapetan Yossarian je osišče filma in čeprav je njegov neobičajni upor zoper vojaške manipulacije z ljudmi in posredno celo zoper vojno samo verjeten tako v tedanjem kakor v današnjem času, pa je vsa filmska pripoved sestavljena tako, da omogoča gledalcu direktno razmišljanje o vojni, o posledicah, ki jih na sto in sto načinov povzroča vojna. Pri tem profil in postavitev osrednje osebe že tako rekoč vnaprej, v zasnovi filmske zamisli težita k ustvaritvi totalne komunikacije, kakršno lahko doseže samo notranje aktualna, v primeru historične materije v tej notranji aktualnosti še podrčtana in skrbno organizirana teoretična in praktična umetniško-filmska zamisel. Ne samo, da Yossarian z mehanično odzivnimi miselnimi impulzi, superlogičnimi vprašanji zoper večnostne postavke aksiomov, ki ne vzdržijo niti najpreprostejše intelektualno-huma-

catch 22 in princip filmskega izraza

janez povše

nistične analize, pomeni osebnost, ki spominja na iskrenost in miselnost pozicijo distanciranih in s konkretno situacijo neobremenjenih intelektualnih odnosov, osebnost, ki razčiščuje na videz za večno potrjene resnice v žonglerske kombinacije elektronske gibljivosti. Oseba Yossariana pomeni v organizaciji filmskega materiala tisti zorni kot celotne zgodbe, celotnega dogajanja in celokupne vsote teh registriranih in neregistriranih razmišljanj, da takšna postavitev v tako obsežni filmski materiji nikakor ne more biti slučaj, srečno naključje, navdih ali celo čudež. Mogoče je trditi še več: tako zastavljena in zasnovana oseba, kot je v tem filmu kapetan Yossarian, ne bi nikakor mogla doseči zaželenega učinka, načrtovane izpovedi, če ne bi režiser v pronicljivem profesionalnem vedenju, da je šele filmski medij tisti, ki zagotavlja uspešno realiziranje takšne ali drugačne izpovedi, takšne ali drugačne misli, če ne bi torej režiser želje po aktualni odzivnosti vojaške zgodbe iz druge svetovne vojne ustrezno realiziral še v okviru sveta, ki se mu pravi filmski medij. Da se je torej filmu, ki temelji v bolj ali manj znani preteklosti oziroma polpreteklosti, posrečilo predreti dokaj nezanimive okvire historičnih rekonstrukcij in prodreti v problematiko današnjega časa, v zdajšnje miselne preokupacije filmskih obiskovalcev, se je treba zahvaliti v prvi vrsti režiserjevi teoretični želji po resnični aktualnosti, pa — kar nas na tem mestu najbolj zanima — znanju pri prenosu koncepta v svet filmskega medija in mogoče že prej izčiščenim pojmom, da je šele realizacija v svetu (filmskega) medija tisti odločilni preizkus, ki mu bo uspelo utelesiti dano zamisel ali pa jo — v primeru neuspeha ali neznanja — docela zabrisati.

Filmska pripoved ni sklenjena, kaj hitro postane jasno, da sledimo posebni razporeditvi časa, da se dogodki ne vrstijo v tistem zaporedju, kot so se zgodili, ampak v neki povsem drugačni postavitvi. To pomeni, da smo takoj na začetku priče nekakšnemu atentatu na Yossariana, ko ta obleži na tleh zaboden z nožem, ko se kamera bliža njegovemu otrplemu izrazu, ko postane slika vse svetlejša in vse bolj ožgana — če lahko uporabimo to laično primer — in ko se po popolni zatemnitvi ali prelivu začne odvijati nekakšna zgodba, ki bi bila lahko reminiscenca umirajočega, zadnje razmišljanje lucidne agonije. Na ta način bi torej odigrali vsi tisti prizori, ki so vodili prav v to situacijo, smrt ali začetek smrti, ali pa bi bilo vse skupaj — namreč atentat — le dogodek, ki se je izvršil pred časom in ki ga je z velikim časovnim preskokom mogoče nadaljevati mnogo kasneje, mogoče celo na podlagi tega prvega dogodka, kot posledico takšnega in nič drugačnega junakovega izkustva. Da bi bila zadeva še manj pojasnjena, da bi npr. nedvomno vodila v razmišljanje o agonijskih spominih umirajočega junaka, pa v obratnem smislu govori takoj naslednja sekvenca, ki je vsa posneta v ožgani svetlobi razpadajočega filmskega traku, docela deformiranega v barvni strukturi, ko Yossarian pomaga ranjenemu bombardierju. Po tej sekvenci se začno dogodki odvijati v normalni svetlobi, v nekakšni docela stvarni konkretnosti, srečujemo celo vrsto dokaj čudnih, na neki način celo potenciranih ljudi, ki vsak po svoje postavljajo pred gledalca vprašanje o kriteriju normalnosti, duševne in človeške neoporečnosti. Tu se srečujemo z junakom v konkretnih, nedvoumni okoliščinah — vse to pa prvi občutek predsmrtnih reminiscenc diskvalificira v poroštvo nečesa dokončnega, gotovega, ker je vendar dogajanje tako konkretno, tako otipljivo in nemoteno, ker režiser celo operira z nenavadno dolgimi kadri, v katerih dogodki in osebe zažive trdno, neposredno in docela zaznavno. Takšni sekvenci zopet sledi dekorirana zgodba o pomoči ranjenemu bombardierju, kjer vidimo isto zgodbo ponovljeno od začetka, vendar nekoliko dlje, nekoliko več, in potem zopet sledimo poteku otipljive sekvence s pretežno dolgimi centralnimi kadri, nakar spet sekvenci z bombardierjem itd.

Čeprav postane jasno, da bistvo filma ni več v tem, ali gre za predsmrtno reminiscenco ali za predčasno šokantno uverturo, pa ni težko ugotoviti, da je načelo menjavanja tipov sekvenc bistveno za nekaj drugega, posebno še, ker je mogoče tudi med vezavami stvarnih, otipljivih sekvenc — če se

lahko tako izrazimo — opaziti zvočne asinhronosti, ko zvok predhodne sekvence sega v naslednjo, ali pa se pojavi zvok naslednje že v predhodni. Takšno menjavanje je bistveno za ugotavljanje ali doživljanje dveh načel, ki se v filmu ves čas prepletata in posredno zagotavljata komunikacijo z gledalcem na dveh vzporednih ravneh, kar bo zagotovilo tako imenovani antimilitaristični učinek celotne filmske pripovedi. V zvezi s posebnimi, milo rečeno grozljivimi prizori otipljivega filmskega dela te umetniške izpovedi, med katerimi je treba nedvomno omeniti avion, ki razreže vojaka, isti avion, ki ugasne motor in se samomorilsko raztrešči ob bližnji pečini, prizor v gostilnici na prostem, kjer en sam kader mogoče

PRVI PLAN



CATCH 22



minuto ali dve spremlja ali bolje rečeno registrira prosti vojaški čas in seznanjanje z vojaškimi cipami, sekvenco vrnitve iz javne hiše z noro starko, ki doji lutko, dalje oralno spolno varianto domačinke z ameriškim vojakom, z otroki, ki okradejo verjetno pijanega vojaka, z umirajočim konjem na ulici, z neenakim pretepom v stilu »vsi na enega«, z mrtvo žensko na uličnem tlaku in osamljenim belcantom nekje v daljavi — torej v zvezi s tovrstnimi sekvencami se začenja zdeti prekinitev filmske pripovedi s podzavestno, vse daljšo sekvenco pomoči ranjenemu bombarderju, zgubljanje kontinuitete, nezmožnost kontinuitete enega samega razpona misli, razpona misli in razmišljanja enega samega človeka, posameznika, ki je nujno razcepljen v grozljivem in apokaliptičnem ambientu boga vojne, če se izrazimo nekoliko patetično. Izhajajoč iz resnice in prepričanja, da v ambientu vojne v največji meri pride do izraza razlika med objektivistično voljo in subjektivističnim odklonom te volje, da pride torej v največji meri do izraza posameznikova nemoč v odklanjanju in celo razumevanju te resnice, je režiser organiziral filmsko materijo tako, da je zgradba celotnega filma tako rekoč oblikovna in vsebinska parafraza te resnice, tega razkola ali shizofrenije. Razpadati pričanja v resnico in odklon od nje, v boj zoper to resnico in kapitulacijo pred to resnico, ki je v vsakem primeru nad človekom, ga uničuje fizično in miselno, razkraja zunanje in notranje, v njegovi vsakodnevnosti, slučajnosti ter v njegovem jedru, stalnosti ali osnovni kontinuiteti. S tovrstno razdrobljenostjo ali zaporednostjo »resnične« in podzavestne groze, pri čemer gre za premišljene in občutene ritme ustreznega in pravočasnega menjavanja zunanjih dogodkov in notranjih komentarjev ali prisiljenih umikov, je režiser dosegel dvotirno fakturo filmskega dogajanja, v kateri sta oba tira popolnoma enakovredna, saj dialektično vplivata eden na drugega, se potencirata in ustvarjata brezizhoden krog dveh uničujočih pribežališč, vojnih dogodkov in posledic v zunanjem svetu ter vojnih dogodkov in posledic v notranjem svetu, dvotirno fakturo, ki je docela sodobnega značaja, saj pomeni v nekakšnem odtujevalnem konceptu mirno tekoče zgodbe v ponotranjem delu prostor za naša, gledalčeva razmišljanja, za naša, gledalčeva podoživljanja, če se že ne moremo identificirati z neposrednim udeležencem dogodkov oziroma z njegovim v bistvu že načetim potekom razmišljanja in funkcioniranja osebnosti. Ni izključeno, še več, zelo verjetno je, da je režiser s takó organizirano zgodbo v svetu filmskega medija omogočil svojemu vsebinskemu konceptu polnokrvno uveljavitev, da je vzpostavil s filmskim avditorijem ustrezen kontakt, da vojnih grozovitosti ni podal v prazno, se pravi v zunanjo učinkovitost kakšnega westerna, da je dal avditoriju možnost podoživljanja dogodkov z dolgimi, neakcijskimi kadri, ki — kot je znano — ne dopuščajo možnosti razbremenjevalne zabavnosti, da je s poosebljenjem filmske zgradbe v razdvojeno, že načeto fakturo posameznikove osebnosti, ki ne more več združevati tekočih dogodkov v smiselno zaporedje, pustil izzveneti zunanje dogodke v njihov višji, človeški odmev in na ta način posredno omogočil tudi čas za razmišljanje o njih ter o notranji drami sicer — znotraj teh dogodkov — lucidnega, dojemljivega in odprtega, sicer pa človeško občutljivega junaka.

In tako je nastala precizna filmska zgradba, precizno organizirana struktura filmskega medija, ki je z ustrezno razporejenimi elementi in upoštevanjem vseh osnovnih zakonitosti dosegla v avditoriju tisti učinek, tisti efekt ali tisti komentar, ki si ga je režiser želel. Skratka, gledamo film, ki je dejansko realiziral zamisel in je na ta način zaslužil mesto med kvalitetnimi filmi, od katerih se je mogoče kaj naučiti, če drugega ne, resnice, da tudi v umetniških organizmih, ki na videz delujejo lahko nemara samo sugestivno, čutno ali miselno, ni nič slučajnega, nenamenskega, nestvarnega in čarobnega. Vsak medij zahteva upoštevanje in poznavanje zakonitosti, je v svojem bistvu popolnoma otipljiv in konkreten, v možnostih neskončno gibljiv, v poti do enega samega cilja pa razrešljiv tako rekoč samo v enkratnem smislu. In CATCH 22 je brez dvoma primer prav takšnega filmskega organizma.

Moj najboljši prijatelj, za katerega bi lahko dejal, da je pretirano odkrito-srčen, me dolži, da zapravljam čas za tako nepomembne malenkosti, kot sta sodobno gledališče in film, ter da vedno znova objavljam enake članke. »Vidim, da si spet priobčil svoj večni prispevek o seksu,« melanholično pripomni, preden se loti plemenite naloge, da bi me poučil o trenutnem političnem položaju in žlahtnejših kulturnih dogodkih zadnjih dva tisoč let. »George,« mu odvrnem, »to ni pošteno. Kot sam prav dobro veš, ne pišem samo ene vrste člankov, temveč dve — tiste o spolnosti in one o moralnih vrednotah. Vzrok, da se prva tema pogosteje ponavlja, je treba očitno iskati v tem, da sem bil na odločilni stopnji razvoja prikrajsan za spolnost, a prenasičen z moralnimi vrednotami. Kljub tako visoki stopnji — problem je medtem postal že akademski — še vedno skušam najti ravnotežje. Prus, kakršen si, bi pravzaprav moral občudovati mojo vztrajnost. Le kako moreš preprosto obiti gledališče in film, četudi se resnično zrelemu umu, kot je tvoj, zdita še tako dekadentna? Vse ima svoj pomen in ceno; privilegiranih stvari ni. Čemu bi torej jaz ne skušal izluščiti idejo ali dve iz sveta igre? itd... itd...«

Resnici na ljubo bi bilo treba priznati, da gledališče in film še vedno dajeta prednost seksualni tematiki s primesjo nasilja pa tudi brez njega. Potem ko sem približno tri mesece zanemarjal dogajanje na filmskih platnih, sem se pred nedavnim odločil, da bom skušal zamujeno nadomestiti z ogledom šestih filmov zapovrstjo. Kar pri štirih med njimi, (SLAMNATI PSI oz. Paillski psi — op. prev., W.R. ALI MISTERIJ ORGA-NIZMA, POZNAVANJE TELESA in KLUTE) sem s presenečenjem opazil, kako sodobni okus vse bolj pušča v nemar ljubezen in jo nadomešča s spolnostjo.

Mislil bi, da je seksualna plima končno dosegla višek, na katerem se bo pokazala nadaljnja smer razvoja, preden se bibavica sprevrže — če se kdajkoli bo. Nedvoumne enozložnice, razstava spolovil, zmagoslavni galop živalskosti — vse to dokazuje malone preobrnjen puritanizem. Medtem ko so se v starih časih filmski junaki najprej zaljubljali in šele zatem — če je bilo potrebno — razkrivali spolnost v skrajno diskretnih oblikah — z drugimi besedami, pričeli s čustveno nadgradnjo, preden so se posvetili fiziološki infrastrukturi — pa danes pričenjajo s fiziologijo in kasneje, morda, pogledajo še za kakšno idejo ali čustvom, s katerim bi ta mesenost utegnila biti povezana. Začno pri živali in skromno nakažejo korak proti duši. Čemu spotika: saj to je vendar le alternativa, h kateri že stoletja teži vsa kultura. Dejstvo, da je toliko kulturne tvornosti anti-kulturne, si razlagamo s tem, da se človek skuša poživaliti v upanju, da bo tako odkril samega sebe, svoje resnično bistvo. A kaj ko se le vrti v začaranem krogu. Še ciniku Diogenesu, eni tistih pozabljenih duš iz obdobja »pred Kristusom«, ni povsem uspelo posnemati psa. Organske funkcije (vključno z masturbacijo, če se prav spominjam) je sicer opravljal javno, na zelo sodoben način; toda, uporabljal je jezik in celo izjavil, da išče »človeka«. Z drugimi besedami, duša je lahko fiktivna, človek pa je žival, ki vé, da je žival in prav v tej zavesti je vsa razlika. Sodobni junak, robot, grd in kosmat si lahko še tako prizadeva, da bi si nadel videz pubisa, a kljub temu ne bo le zbir potujočih genitalij, kot se je nekdo izrazil. Pretirano poudarjati žival v sebi pomeni delati nekaj, kar prekaša razsežnosti katerekoli živali.

Te misli so se mi porodile, ko sem bral nekaj ogorčenih odmevov na novi film Sama Peckinpaha SLAMNATI PSI (oz. Paillski psi — op. prev.) in obenem preudarjal, zakaj me je pustil povsem neprizadetega. Enega samega, neznatnega intelektualnega oreha mi še ni uspelo streti: nisem mogel razvozlati, kaj pomeni naslov filma. Bi utegnila biti učena besedna igra povezana z Diogenovim kompleksom? Osebe menijo, da so psi, a so le navadne, slamnate pasje lutke? Kakorkoli že, film se mi zdi prijetno razvedrilo v shrbljivem gotskem vzdušju, z obilico neverjetnih podrobnosti,

pota spol- nosti na filmu

john weightman

PRVI PLAN



in dokler traja, se gledalec ob njem izborna zabava. Téma je sub-Lawrencova. Ameriški profesor matematike (Dustin Hoffman) preživlja dopust v odmaknjeni cornwallski vasi, kjer piše knjigo o matematičnih problemih v astronomiji, obenem pa morda išče tudi zavetje pred politično zmedo Združenih držav. Njegova žena, po rodu Angležinja iz vasi, zdolgočaseno postopa po hiši, ker se on, namesto da bi ji izkazoval ljubezen, podnevi in ponoči posveča svojemu delu. Pol ducata vaščanov, med njimi ženin bivši ljubimec, vohlja okrog zakonskega para kot trop lovskih psov. Ozračje je težko od groženj. Amerikanec se zave prvobitne angleške sle, kadarkoli stopi v vaško krčmo po zavojček cigaret. Vaški nepridipravi obesijo ženi-nega mačka v njeno omaro; moža skušajo zaplesti v prometno nesrečo; z najstarejšo zvijačo ga zvabijo iz hiše, da lahko dva nemoteno posilita njegovo ženo.

Tega dela filma ne gre jemati zelo resno, ker je zasnovan na malo ver-jetnih domnevah. Iz lastnih izkušenj vem, da ima večina angleških vasi povsem zmerno število posebnosti, nikakor pa ne drži, da Britanci očitno zaudarjajo po spolnosti kot Sodoma in Gomora. Pa tudi profesorji niso nič manj obsedeni s spolnostjo kot poljski delavci ali gozdarji. Na splošno se zdi, da intelektualci prispevajo več kot zgolj nujen delež pri parjenju in komično je danes pomisliti, da je imel D. H. Lawrence Keynessa in Russela za brezspolna uma. Seksualna stimulacija ženske ni odvisna samo od grobe sile. Vzburi jih lahko kakršnakoli manifestacija moči: denar, zgovornost, inteligenca. Stavim, da bi marsikatero ženo presneto vzburljal mož, ki bi znal prekriti tablo z nerazumljivimi formulami ter da v takšnem položaju niti pomislila ne bi na razkazovanje svojega frustriranega oprsja zidarjem, ki popravljajo garažo. Pri človeških bitjih je spolnost komaj kdaj naravnost primerljiva z živalskostjo; če bi bila, bi nam bilo precejšnje število srečnih razmerij med lepimi in grdimi, starimi in mladimi, nedo-jemljivo.

Kar zadeva sceno posilstva, niti ni resnično šokantna, kot se zdi neka-terim, saj si mlada žena želi, da bi jo posilil vsaj en moški; o drugem lahko govorimo kot o dodatni nagradi. V vsakem primeru pa dovršeno hlinjenje ne pomeni ničesar drugega kot divje prilagajanje teles, ki je znanstveno ali zdravstveno. Ko je pred leti moj stari oče vodil kravo k biku, smo ga dečki ponavadi spremljali in opazovali, kako se ob podobni izmenični spremljavi udarcev in psov predmet A približuje ustju B. To preprosto rustikalno razvedrilo (danes so ga najbrž že nadomestili moške v belem, ki delajo tiho, z injekcijskimi iglami) nam je nudilo določeno zadovoljstvo, saj je bil posredi resničen naravni dogodek ter pomembna ugotovitev generacije, ki ji pripadam. Čemu torej sedaj plačati 75 novih penijev, da bi si lahko ogledali ponarejeno predstavo na Piccadillyju? Zalotil sem se, da na skrivaj razmišljam o tem, kaj bi rekel moj ded — ki ni nikoli prestopil praga gledališke ali kinematografske dvorane — in navdala me je globoka radost, da mu je to prihranjeno.

V zadnji tretjini preide film od spolnosti k čistejšemu fizičnemu nasilju. Ker je Američan ravnal kot dobri Samaritan z vaškim bebcom, ki so ga zagovedni vaščani nameravali pretepsti, slednji tedaj oblegajo njegovo hišo na robu vasi. On ne ve, da so mu ženo posilili; ni mu povedala, bržkone zaradi nejasnega zadovoljstva, ki ga je čutila ob dogodku. Najhuje ga prizadene to, da skrunijo svetost njegovega domovanja. Američanov dom na Angleškem, kjer preživlja enoletni dopust (do katerega ima kot univerzitetni profesor pravico vsakih sedem let — op. prev.), je njegov grad. Z drugimi besedami, njegovo moškost docela prebudi le »teritorialni imperativ« Ardreyeva. Zato se upira z vso trmoglavostjo, ki jo zmorejo ponižneži in v sijajni sekvenci ubije pet ali šest napadalcev, drugega za drugim. Vsa stvar je znova hudo nerealistična, kajti nobena skupina vaških zagovednežev v današnji Angliji ne bi tako ravnala, v vsakem primeru pa bi hrup priklical ljudi na miljo daleč. Epizoda sama je privlačna kot ponazoritev mitološkega spopada med dobrim človeškim bitjem in skupino zlih, zverinskih nasilnežev, nezmožnih kakršnegakoli vzvišenega čustva.



je uspelo pobiti pol ducata kosajočih se falusov. V zadnjem prizoru ga vidimo, kako mirno se smehlja sam sebi ob misli, da je počistil kandidatno listo. Zanimivost tega filma je pravzaprav eskapizem, ki se kaže skozi nasilje. Kako preprosto in zadovoljno bi bilo življenje, če bi lahko podobno kot živali v pragozdu pobijali drug drugega s čisto vestjo ali brez vesti sploh.

V SLAMNATIH PSIH (slov. prevod filma: Paillski psi) ni ljubezni; Američan v resnici ne ljubi svoje žene niti ona njega. Strast se razuzdano bohoti in edino nesebično čustvo je Amerikančev občutek, da vsakdanja spodobnost od njega zahteva, da zaščiti vaškega bebca. Toda to je le odsev velikodušnosti.

Ljubezni ni niti v drugih dveh filmih: W.R. ALI MISTERIJ ORGANIZMA Makavejeva ter v POZNAVANJU TELESA (Mike Nichols, scenarij Jules Feiffer). Za W.R. pravijo, da je »velik« film. Da bi ta naziv zaslužil, se mi zdi prehudo skrpucalo, negotovo v svojih namerah, dasi je nedvomno posebnost. Teza očitno sloni na domnevi, da more seksualna osvoboditev služiti rahljanju vezi vsesplošne tiranije. Kot izhodišče služi Wilhelm Reich, post-freudovski čudak, ki se je domislil, da blaženost orgazma omogoča človeku harmonijo s kozmičnimi procesi. Dobršen del filma sestoji iz dokumentarnih izrezov po Godardovem vzoru, o Reichovih učencih v Ameriki, inštitutu, ki še vedno pripada njegovi vdovi, ter o skupinah nazvanih Encounter (Trenja) — ni v zvezi z istoimensko revijo — ki skušajo uveljaviti svoje nazore. Vse to pa prav nič ne prispeva k boljšemu razumevanju Reichovih nazorov in nemogoče je reči, ali ga je Makavejev vzel resno ali ne. Verjetno ga jugoslovanski režiser uporablja le kot šibo, s katero bi rad prebičal vzhodnoevropsko viktorianstvo; po drugi plati pa je le perspektiva prenapete neuravnovešenosti, ki jo razkrivajo bežni pogledi na novo-Reichovce in ob kateri bi se povprečen liberacionist zgrozil.

Dejstvo je, da Reich sploh ni potreben dokazilu, da seksualna emancipacija pospešuje politično osvobajanje, pa tudi dokazilo samo ni preveč prepričljivo obdelano. Nagibam se k sumničanju, da se Makavejev ni potrudil dodobra pretehtati problema; verjetno ni prebral Huxleyevega Pogumnega novega sveta (The Brave New World), v katerem popolna promiskuiteta soobstaja z dovršeno družbeno urejenostjo, medtem ko je spolnost ljudem le navadno mamilo. Da bi spolna svoboda lahko imela prodornejši moralni vpliv, bi morala prerasti okvire naključnosti, spremljati bi jo morali pristni človeški odnosi, to je — ljubezen. O njej pa v W.R. skoraj ni sledu, najznamenitejša sekvenca, zaradi katere bo film obdržal sloves, pa je osupljivo nečloveška.

Omenjena sekvenca je bila verjetno posneta v Ameriki, saj sta moški in ženska Američana, prostor pa izžareva tisto značilno zmedenost, ki jo povezujemo z neko vrsto hippijevske miselnosti. Gospa se, kot je videti, specializira v pripravljanju mavčnih odlitkov penisov, ki jih zatem izdeluje iz bleščeče plastike. Mladi mož sleče hlače in leže na divan; ona ga z raztresenostjo profesionalke ljubkuje, dokler ne doseže potrebne stopnje otrdelosti, nato pa njegov ud prekrije s prozorno polo — ne preveč čisto na pogled — ter na tem sezida majceno mavčno gomilo. Sledi rez do trenutka, ko ona položi izgotovljen rdeč predmet na polico poleg drugih trofejev. Takoj zatem prehod od rdečega falusa na Stalina sredi skupine lizunov. Stalin je bil najbrž velik falus na področju (političnem), kjer bi falusi morali biti nepomembni. Možna implikacija, ki iz tega sledi, je ta, da vsa moč napačno teži k spolnosti. Stalin je bil vsakogar Veliki očka zaradi mešanice samovoljne oblasti s primesjo zakrite seksualnosti ter pristnega političnega zdravja, kar vse je združeval v sebi.

Prav dobra šala, vendar ne morem reči, da sem razumel sekvenco kot celoto. Čemu se gospa iz Amerike ukvarja z izdelavo plastičnih reprodukcij? Je seks brez spremljajoče osebnosti postal že tako pomemben, da smo prispeli do stopnje, kjer naj bi bil spolni ud ovekovečen kot pars

pro toto? Namesto da bi dejala: »Tu je oprsje mojega pokojnega moža,« bo vdova pokazala na napušč pri kaminu in zamrmrala: »To, vidite, je bil Percy v vsej svoji veličini...« Ločenke, blodnice in pederasti si bodo ustvarjali zbirke. Že si lahko predstavljam napete trenutke velike negotovosti pri Christiju in Sothebyju in Parke-Bernetu, ko se bo na tržišču pojavil kakšen komad prestižnega kova in ko bo, po zaslugi freudovskega preokreta, prenehalo povpraševanje po spominskih modelčkih Eiffelovega stolpa.

CARNAL KNOWLEDGE (Poznavanje telesa) bi lahko podnaslovili z »ali duševna revščina«. Film se mi zdi precej razvlečen in dolgočasen kot toliko drugih, pri katerih se razsežnost okvira ne ujema z intimnostjo teme. Sicer pa se popolnoma sklada z mojo razpravo, saj obravnava Amerikančevo nesposobnost, da bi od seksualnosti prešel na heteroseksualne odnose.

Jack Nicholson in Arthur Garfunkel, prijatelja še iz šolskih klopi, prvi lep in neomajen, drugi grd in dokaj občutljiv, sta obsedena od skrbi, kako bi se kolikor mogoče hitro znebila svojega devištva. Prvi je obenem prevladujoči partner in čeprav ni nikakršnega namiga na homoseksualnost, je njuno prijateljstvo deloma zasnovano na principu moški/ženska. V okolju, v katerem je »tovariš« prevladujoč pojem, je moškim mogoče težko ustvariti popoln odnos do žensk. Ko sem bil mlad, se mi je zdelo, da je do neke mere tako celo v Franciji. Vsi mladi moški so se nagibali k zapuščini do najboljšega prijatelja, s katerim so živeli v tesni intelektualni in emocionalni povezavi, zaradi česar se je zdelo, da so ženske pravzaprav nepotrebne, razen po fizični plati. Od tod nenavadna mešanica pretirane vljudnosti in neobčutljivosti, ki je često označevala odnose med spoloma. Ne vem, čemu bi morali ta vzorec posnemati v Ameriki, kjer so buržoazna miselnost in dogovorjene poroke zelo razširjene. Morda pa gre le za zapuščino iz starih pionirskih časov, ko je bilo moško prijateljstvo mnogo važnejše od spolnih vezi.

Kakorkoli že, od nas zahtevajo, da verjamemo v čudovito uspešnost obeh tovarišev v poslovnem življenju (prvi je odvetnik, drugi zdravnik), medtem ko se vsi njuni seksualni odnosi izrode v razočaranje. Garfunkel se poroči, ima otroke in nekaj časa izjavlja, da z ženo živita v »zrelem razumevanju«, a se nedolgo zatem vrne k samskemu avanturizmu z Nicholsonom. Slednjemu ženske ne pomenijo drugega kot postavko v življenjski statistiki; centimeter preveč ali premalo na erogenih izboklinah, in že je njegova »delovna« sposobnost nevarno ogrožena. Spolna privlačnost ni nežno dehteč parfum zmešan iz psihologije in fiziologije; to je vprašanje fizičnih »točk«, kot če bi imeli opravka z nagrajenimi psi ali konji. Pri tem mi znova prihaja na misel tradicionalni pristop k stvari, ki je običajen pri Francozih. Spominjam se Francoza srednjih let, ki je med večerjo v moški družbi razglabljal o svoji trenutni zadregi v tako slovesnem tonu, kot bi bila posredi izredno resna zadeva. Njegova nova tajnica je namreč nakazala svojo pripravljenost iti v posteljo, medtem ko je njega razjedal dvom, ali bo mogel opravičiti svoj sloves, kajti bila je za spoznanje previtka: »Meni je treba mesa!«

Prijatelja doživljata vzporeden, a različen razvoj: Garfunkel ima vrsto metres, ki pa se jih sčasoma naveliča; konča kot dolgolas, brkat hippie srednjih let, ki se ob koncu tedna speča s povaljano najstnico, ki ga po njegovih besedah uvaja v skrivnosti mlajše generacije. Prelevi se v usteža, ki vara samega sebe. Nicholson je pošten, vsaj kar zadeva nastopajočo impotenco; film se izteče tragično — ob pogledu, kako se mu, ležečemu na divanu, za sto dolarjev vsakič, udinja vulgarna deklina upadlih prsi, ki z mešanico besed in dotikov še vedno zmore obuditi privid nabreklosti. Po načinu je vlačuga nenavadno podobna gospe z mavčnimi odlitki iz W.R. Dejal bi, da sposobna prostitutka, podobno kot katerakoli druga ženska, ni oseba, s katero bi človek imel vzajemne odnose, temveč le zrcalo, v katerem odseva njegova moškost. Prav ta moškost pa je vračajoča se, nesmiselna dokončnost, nenehno razletavaoč se kratkoročen

»projekt«, to je najbolj dražljiv simbol negotovosti. Če pomislim, je POZNAVANJE TELESA eden najbolj žalostnih filmov, kar sem jih kdaj videl. Heteroseksualnost prikazuje, kot bi bila enaka neplodnosti in puščobi najbolj sterilnih oblik homoseksualnosti.

Žarek upanja nam ponuja zadnji med štirimi filmi, KLUTE, ki, sodeč po zunanosti, ne presega okvirov dobro narejene shriljivke. V naslovni vlogi nastopa privatni detektiv, ki raziskuje skrivnostno izginjenje prijatelja, neoporečnega poslovnega moža in očeta, ki so ga pogrešili v Chicagu. Neznatna sled vodi do newyorške call-girl (Jane Fonda) in osnovna tema filma je pravzaprav študija njene duševnosti, tako da naslov filma le zavaja. Dejstvo, da je Jane Fonda prejela nagrado za najboljšo žensko vlogo, ne preseneča; njena igra je izredna upodobitev Nove ženske, ki se je iznebila nedrčka z edinim namenom kar najbolje izrabiti svoje prednosti pred lahkovernimi samci.

Po značaju je inteligentnejša dvojnica Jacka Nicholsona iz SPOZNAVANJA TELESA. Medtem ko njega, Don Juana, pesti nenasitna lakota, ki ga tira od ženske do ženske, ker v nobeni ne vidi osebnosti (vse so enaka brezimna spolovila, obdana z različnimi, toda nujnimi okrasnimi dodatki), so zanj vsi moški le pohotni, žoltokljuni adolescenti, katerih vsebino lahko izžme bistra ženska, ki ji je seks samo oblika duhovne in telesne masaže, brez katere moški ne morejo, ženske pa shajajo tudi brez nje. Kot sodobna ženska svoje kliente v resnici spodbuja, da se vdajajo najrazličnejšim muham, zato pa kot običajno s perversnostjo raste tudi cena. V svoji poklicni latovščini, ki jo lahko nekajkrat slišimo, utemeljuje nazor, da je vse naravno, zatorej ne more biti napačno. Vsekakor ji prav z razkritjem tega argumenta antagonistu filma uspe potlačiti v njem ubijalske nagibe, ki so povezani s spolnostjo. Odgovoren je za vrsto umorov, vključno s pogrešanim poslovnim človekom, s katerim sta bila tovariša, s sveta pa bi spravil tudi njo, če ji ne bi v poslednji sekvenci prišel na pomoč Klute. Klute je, razumljivo, »dobri« individuum, ki jo s svojo potrpežljivostjo, odločnostjo in ljubeznivostjo privede do spoznanja, da je sreča v ljubezni do enega moškega ter da jih ne gre jemati kot sovražnike, ki jih lahko izrabiš drugega za drugim. Iz njenih dolgih pogovorov s psihiatrom zvemo (vse prostitutke so od nekdaj zahajale k vedeževalkam, tu pa sem prvič naletel na primer značajne vlačuge, ki o sebi razpravljajo z analitikom, kot bi bila ona sama tema eksistencialističnega ali freudovskega seminarja), da ima neseksualne ambicije. Postati hoče igralka ali scenografka. Medtem pa ji prostitucija nudi udobno življenje in užitek, da se lahko poigrava z moškimi kot igračami. Po Klutovih prvih nežnostih ga prične zapeljevati, da bi prišla v nadrejen položaj, toda ko on vztraja pri spodobnosti, dekle nenadoma odkrije, da se njeno telo odziva njegovemu ter da je spoznala ljubezen. Namesto preživelega stereotipa z dobrosrčno cipo, ki teši moškega v stiski, imamo pred seboj prostitutko kamnitega srca, ki jo krepotni detektiv odtaja do človečnosti. Čeprav film ne kaže nobenih nag-njenj, da bi bil kaj več kot komercialnega kova, je razvoj dogodkov izpeljan brez sentimentalnosti, izogne pa se tudi očitnemu happy-endu; sedaj, ko je njena čustvena izobrazba končana, bosta stopala naprej vsak po svoji, ločeni poti.

Ostaja vprašanje »naturalističnega« vidika spolnosti. Antagonist, črna duša filma, sme, zatem ko v govoru izrazi prepričanje v svojo nedolžnost, napraviti samomor s skokom skozi okno. To pa je bolj ali manj spoznanje, da njegova duša niti ni tako črna: nesrečen človek je, čigar orgazem je slučajno združen z ubijanjem in uničevanjem, kot je pri nekaterih moških srednjih let povezan s krajo ženskega spodnjega perila z vrvi za sušenje. Pri tem se človek vpraša, kaj bi se zgodilo v Reichovih Encounter skupinah, če bi osvobojeni posameznik pričel daviti drugega, z edinim namenom, da bi tako dosegel popoln orgazem. Z vašim dovoljenjem, Wilhelm Reich, ampak tako težko si predstavljamo orgazem, ki ne bi bil v skladu s kozmičnim procesom. Naši dvomi se sučejo okrog tega, kaj je kozmični proces sam?!

Prevedel: V. Senica

Ljubljansko Kinematografsko podjetje je v tednu novega sovjetskega filma predstavilo dva filma, ki po svoji izrazni moči in estetskih hotenjih pomenita prelom s starimi estetsko-idejnimi kriteriji, ki določajo sovjetsko umetnost. To sta filma BELORUSKA POSTAJA (BELORUSKII VOKZAL) režiserja Andreja Smirnova in BELA PTICA S ČRNIM MADEŽEM (BELAJA PTICA S ČORNYM PJATNOM) režiserja Julija Iljenka. Prvi film je nastal v proizvodnji Mosfilma leta 1971, drugi pa v proizvodnji Studija Aleksander Dovženko leta 1970.

L.

Kljub temu da filma po svoji tematiki obravnavata dve različni zgodovinski perspektivi, prvi film govori o sodobni Moskvi, drugi o Bukovini pred, med in po vojni, pa ju vseeno marsikaj družijo. To, kar je skupno obema filmoma, je drugačno gledanje na nekatere temeljne pojme o družbi in človeku. Pravzaprav bi lahko rekli, da je porušen celoten sistem starega mišljenja, v katerem so pojmi človek, umetnost, družba in film tvorili popolnoma določeno, preverjeno in zaključeno mrežo. Človek, ki so ga prikazovali filmi poprečnih režiserjev (ki so snemali po poprečnih ali celo slabih romanih socrealističnega vala tridesetih in štiridesetih let), je bil človek zmagovite akcije, nedeljene moči in energije, bil je pozitiven junak, ki je s svojo voljo reprezentiral voljo in moč družbe. Bil je neločljiv del družbe, v okviru katere je mislil, delal in čustvoval. Vedno pa je bil nad njim še Nekdo, ki je usmerjal njegove napore, ki je potrjeval njegove, v bistvu ničeve in minljive napore. Bog je bil sicer izgnan iz sveta, toda namesto njega se je naselila Družba, Oblast, ki sta opravljali v bistvu prav takšne funkcije, kot so bile prej »poverjene« božjemu bistvu. Tip takega junaka je npr. Arsenij iz SMRTNEGA SOVRAŽNIKA (SMERTNIJ VRAG) režiserja Evgenija Matvejeva, ki smo ga tudi lahko videli v okviru Tedna novega sovjetskega filma. Film je v tem obdobju postal najreprezentativnejši in najuspešnejši glasnik takšne miselnosti, postal je orodje čiste ideološke propagande in navduševanja, pojem umetnost se je skoraj popolnoma izgubil, nadomestil jo je patriotični in internacionalistični optimizem, in ta se je hranil sam iz sebe in iz plehkkih, večidel šablonsko obdelanih idej, ki so se vse zaključevale z enako parabolo: (razredni) sovražnik je bil na ta ali oni način premagan, dobri, za sovjetsko stvar navdušeni protagonisti pa so triumfirali. Vsega tega v filmih BELORUSKA POSTAJA in BELA PTICA S ČRNIM MADEŽEM ni več. Še vedno je v ospredju človek, toda naenkrat se nam je prikazal pravi človek, ki diha in misli — po svoje, ki izbruhne v afekte in ni vedno pripravljen žrtvovati sebe in svoje bistvo za neotipljive in včasih celo kruto oddaljene ideje. Štirje vojni tovariši po pogrebu svojega poveljnika v sodobni moskovski brezčasnosti iz BELORUSKE POSTAJE in štirje cerkovnikov sinovi iz BELE PTICE S ČRNIM MADEŽEM delijo usodo. Zanje ni več velikega, svetlega sveta perspektiv in optimizma, ni več sveta obljub in pogledov, uprtih v bodočnost, je le sedanost, siva in temačna, ki jo mora človek sam spreminjati v luč in toploto. Pozicije junakov iz obeh filmov so skorajda identične: vsi so prikazani na koncu »poti« — vojni tovariši iz BELORUSKE POSTAJE so darovali svojo mladost vojnemu MOLOHU in sedaj sta pred njimi le še nepomembno, majhnih bolečin polno življenje in smrt, ki je že iztrgala enega izmed njih. Bratje iz BELE PTICE S ČRNIM MADEŽEM pa morajo svoje junaštvo, privrženost ideji in domu plačati z življenjem, ostane samo eden izmed njih. Toda prav on mora nositi breme smrti svojih bratov. In tam, kjer bi se po ustaljeni in preizkušeni formuli film smel šele pričeti (preživeli brat kot zdravnik pričanja socializirati zaostalo vas), se film že konča.

človek v zgodovinski perspektivi

denis poniž

ŽARIŠČU

POZORNOSTI

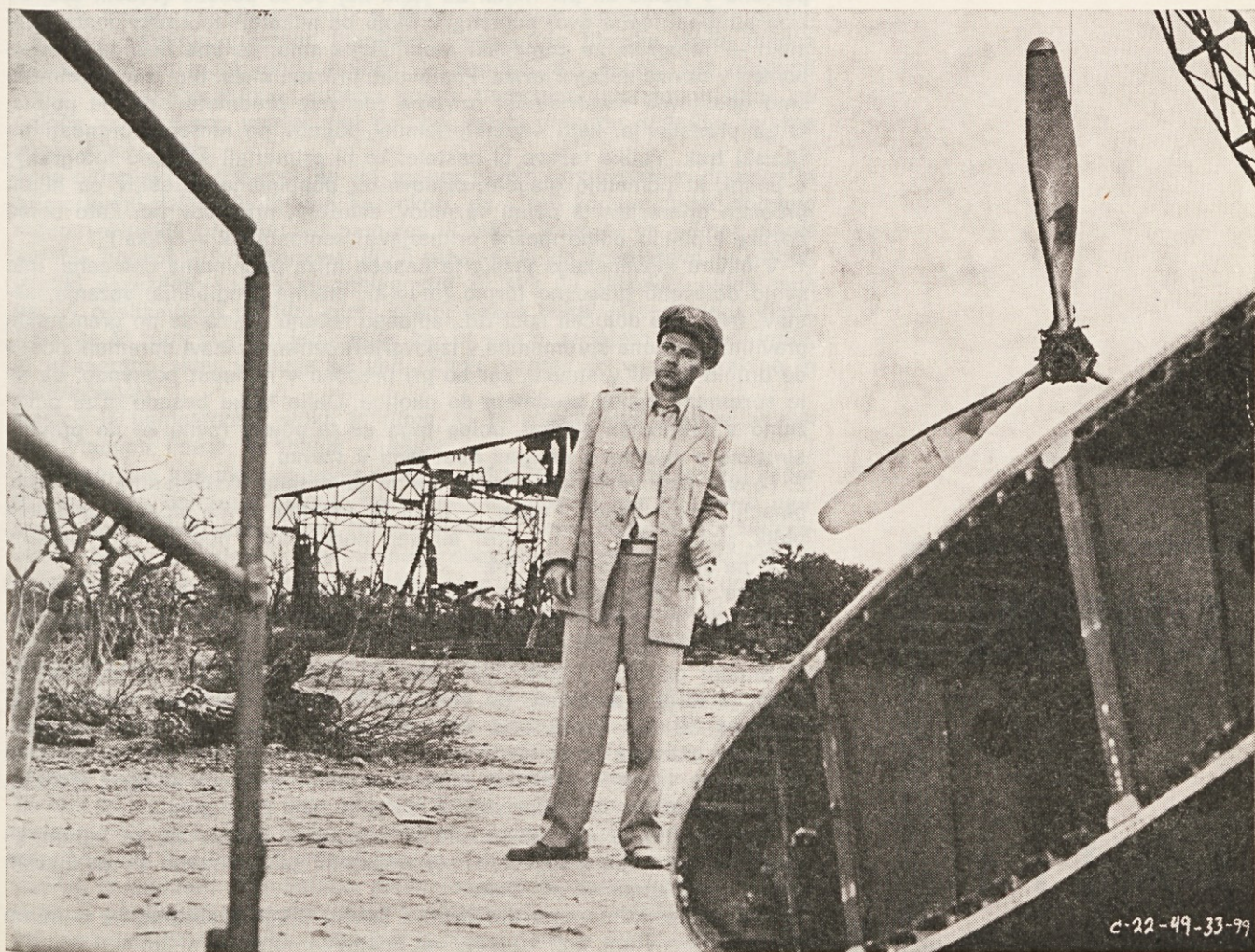
V jedro obeh filmskih sporočil je torej postavljen človek, soočen v svoji osamljenosti in večkrat tudi spreminjevalski nemoči s smrtjo ali pa z »navadnim« vsakdanjim življenjem, ki ne more biti merilo filmskega junaka, kot ga je kreirala prejšnja filmska estetika (ideologija). In ti preprosti ljudje morajo umirati in umirajo celo v najnenavadnejših situacijah, kjer prej »filmska smrt« ni bila mogoča ali pa je bila celo prepovedana. Filma BELORUSKA POSTAJA in BELA PTICA S ČRNIM MADEŽEM nista več sporočili o spopadu dveh ideologij, marveč sporočili o spopadu življenja in smrti. Življenje je v rokah nepomembnih, »nejunaških« ljudi, ki spreminjajo svet počasi, mnogokrat pa omagajo, spoznajo svojo majhnost, skrijejo se v slonokoščeni stolp in prepustijo bojišče drugim, ki šele prihajajo. Njihovo življenje ni usmerjeno le v bodočnost, marveč se velikokrat obrača v preteklost. Ukinjena je enosmerna zgodovinska perspektiva, ki sili človeka v nadčloveška dejanja, ki mu vsiljuje fiktivno moč, ki ga spreminja v orodje idej in ideologij in tako določa njegovo usodo za življenje ali smrt. Tavanje štirih prijateljev iz BELORUSKE POSTAJE je na moč podobno tavanju Stephena Dedalusa iz Uliksesa Jamesa Joycea, kjer realni svet velikega mesta pričenja mučno metamorfozo in se počasi spreminja v blodnjak, kjer se prično trgati medčloveške vezi in ljudje počasi spoznajo svojo veliko samoto in občutijo bližino smrti. Tudi v BELI PTICI S ČRNIM MADEŽEM nihče izmed protagonistov naravnost ne pojasni smisla svojega tveganja, svoje svet spreminjevalske akcije. Zdi se, kot da so tudi junaki tega filma pahnjeni v objem neusmiljene usode, ki pobira svoje žrtve med pravičnimi in krivičnimi. Tudi bratovska ali očetovska ljubezen kot tvorno nadomestilo ideologije ne more obvarovati junakov pred smrtjo, ki neusmiljeno pobira svoj davek. To je tudi pomembna značilnost obeh filmov: spokojna in umirjena podoba, ki jo ugle damo v prvem trenutku, prikriva svoj resnični obraz. Ko se odkrije obraz resnice, ugle damo človeka v njegovem boju za obstanek, za življenje, ki ga ogroža smrt. Spokojna podoba se v obeh filmih neprestano prepleta s podobami nasilja, mučne brezčasnosti, umiranja, spominov na preteklost, vizij nelepe prihodnosti.

II.

Tudi filmski izraz v obeh filmih presega s konvencionalno filmsko estetiko začrtane okvire in povezuje izročila sovjetske filmske avantgarde (Aleksandrov, Vertov, Pudovkin, Dovženko) s prizadevanji nekaterih režiserjev na zahodu, predvsem s sporočili Ingmarja Bergmana ter Viscontija in Antonionija. V BELORUSKI POSTAJI je režiserju Smirnovu uspelo reducirati dialoge na minimum in še ti so nedorečeni, prepleteni z zamolki in besednimi igrami. Kamera raziskuje človeka kot celoto: obraz in njegovo mimiko, postavo, hojo, kretnje rok. Človek je ves čas v gibanju, neprestano niha, interieri in eksterieri se mu podrejajo, svet je narejen po njegovi meri in se mu hkrati izmika. V BELI PTICI S ČRNIM MADEŽEM se vključuje v filmsko zgodbo še vrsta stiliziranih folklornih elementov, preskoki realnost/irealnost in grenki humor, kakršnega poznata Chaplin ali Wyler. Tudi v tem filmu je poudarek na gibanju človeškega telesa, ki ga omejujejo štirje praelementi: ogenj (sežig dveh bratov), voda (neuspešna tihotapljenja starega cerkovnika preko reke), zemlja (navezanost bratov na rodni kraj) in zrak (njihovo skupno hrepenenje po boljšem življenju brez lakote in smrti).

Umetniška sporočila BELORUSKE POSTAJE in BELE PTICE S ČRNIM MADEŽEM pomenijo premik v sovjetski filmski umetnosti. Poštenost njihovih ustvarjalcev, ki so zavrnili stare predloge in pričeli snemati na podlagi novih spoznanj, je vredna občudovanja. Zato nas obrobnosti ne motijo, pa čeprav zmanjšujejo filmoma njuno estetsko vrednost (slab ton, slabe barve, neskrbna montaža). Vrednost opisanih filmov pa je še toliko večja, če ju primerjamo z nekaterimi drugimi filmi, ki smo jih videli v Tednu novega sovjetskega filma. Tu mislim poleg že omenjenega SMRTNEGA SOVRAŽNIKA filma OGNJENA MAVRICA (OGNJENNAJA DUGA) Jurija Ozerova in eksperimentalni (!) film DVANAJST STOLOV (DVANADCAT STULJEV) režiserja Leonida Gaidaija, ki je svoj nič kaj eksperimentalni film (razen morda po nenavadni dolžini) posnel po romanu Ilfa in Petrova. V opisanem kontekstu BELORUSKA POSTAJA in BELA PTICA S ČRNIM MADEŽEM razkrijeta svoje kvalitete in umetniška hotenja, ki postavljajo filma v sam vrh sodobne filmske umetnosti.

CATCH 22



film - jezik

film - komunikacija

Nadaljevanje in konec

marjan ciglič

Najprej nas bo zanimala primerjava osnovnih znakov in bazičnih nosilcev pomena v jeziku ali pri filmu. Za jezik naj bo to beseda (včasih tudi že zlog ali glas nosita svoj pomen), v filmu pa nekateri teoretiki postavljajo silko — fotogram za pomenski atom. Rekli smo, da ima beseda fiksiran pomen v okviru nekega jezika. Postavimo primer: miza. (Pri izboru primera smo upoštevali materialnost oziroma realnost predmeta oziroma pojma, ki ga predstavlja, kajti »nematerialnih« pojmov ne moremo prenesti na filmski trak. Velike težave bi nastale, ko bi primerjali statično fotografijo s pojmi, ki pomenijo glagole, pridevnike, popolnoma nerešljiv pa bi bil problem primerjave s pojmi veznikov, zaimek, prislovov itd. Zato bomo dokazali črpali iz edino možne primerjave: samostalnika — slike.)

1. V okviru slovenskega jezika je beseda miza popolnoma določena, ima svojo določeno glasovno formo (m-i-z-a), pravila pregibanja, vezanja, sestavljanja, ima določen spol itd., splošno rečeno, ravna se po gramatskih pravilih; določena sprememba v izgovarjavi oziroma pisavi spremeni odnos do drugih besed v stavku, kar bo pri prenosu v realnost pomenilo, da se je spremenil odnos predmeta do okolice. Dalje lahko besedo miza povežemo v sestavljen simbol, poleg tega se ta pojem ravna še po pravilih sintakse v skladnji z drugimi besedami v stavku.

2. Pojem miza lahko definiramo, ker je ta beseda ekvivalentna celi kombinaciji drugih besed. Primer — miza je: pravilna ravna ploskev poljubnih oblik, postavljena na tri, štiri ali več podstavkov, nog; ali pa: hrastov plošč na štirih podstavkih, itd.

3. Miza, la table, der Tisch, a table, stol itd., itd., so vse izrazi za isti pojem, od tu izvira možnost prevajanja na različne jezike ob upoštevanju vsakokratnih jezikovnih posebnosti.

4. Simbol oziroma pojem mize nam označuje katerokoli in kakršnokoli mizo, je torej abstrakten. Ne vemo nič o tem, iz kakšnega materiala je narejena, kakšno obliko ima, velikost, barvo, v kakšnem stanju je, itd., v kakšne namene služi, ali je mogoče pisalna miza ali servirna miza na kolesih itd., odnosi do okolice so abstrahirani. Konotacije so torej splošne. Sedaj pa postavimo primer slike v filmu, ki nam kaže mizo.

1. Miza v sliki še nima dokončne in enoznačne oblike, saj se spreminja glede na zorni kot, kompozicijo, osvetljenost itd., ne ravna se po nikakih pravilih gramatike ali sintakse.

2. Slike mize ne moremo definirati s kakimi drugimi slikami, ne moremo je sestavljati v kak bolj kompliciran sestavljen simbol, sliko.

STRUKTURA

3. Slike mize nikakor ne moremo prevesti v kak drug likovni jezik, ker je slika univerzalna, za vsakega gledalca bo vedno ena in ista slika s svojo kompozicijo, odnosom in razmerjem svetlobe in sence, z barvami itd., v virtualnem prostoru.

4. V tej točki pa je razlika najočitnejša in definitivna. Predvsem miza s slike ni katerakoli abstraktna miza, ampak je točno določen predmet z vsemi odslikanimi materialnimi, oblikovnimi in časovnimi (zgodovinski stil) atributi. In nazadnje še najvažnejše: v sliki nikoli nimamo izolirane mize, ampak mizo v nekem prostoru, se pravi že v nekem odnosu (ki je popolnoma preciziran in enkraten) do tega prostora in predmetov ter oseb v okolici. Lahko bi temu ugovarjali in fotografirali mizo v praznem prostoru. Toda ugovor je odbit: še vedno ni na sliki »miza«, ampak je materialna, določena miza v praznem prostoru.

Primerjavo besede in slike pobija še eno dejstvo, namreč slika. Fotogram v okviru filma ni samostojna enota, kot je to beseda, ampak šele gibanje, sukcesivnost 26 slik na sekundo daje filmu njegov osnovni atribut žive slike. Iz tega pa tudi sledi, da osnovni izrazni semantični atom filma ni fotogram, ampak kvečjemu kader.

Da je Petričev izbor osnovnih delov jezika in filma, komparacije: črka — fotogram, še veliko bolj nedomišljen in zgolj špekulativen, ni treba dokazovati še enkrat, saj smo že v primeru beseda — slika ugotovili, da slika vsebuje poleg drugega že vse relacije do prostora, ki jih beseda sama še ni zmožna pokazati, ena sama črka ali glas pa še sploh ne.

Posamezni sodobni filmski teoretiki se pri svoji aplikaciji semiologije na film zavedajo teh problemov in razlik, saj morajo pri tej aplikaciji lingvističnih metod najprej poiskati v filmu analogon semiološkemu znaku, kakor je definiran v jeziku. Pier-Paolo Pasolini za filmske znake določa kineme (to so razni realni objekti, ki komponirajo kader) kot osnovne enote »filmskega jezika«; mnogo drugih teoretikov-semiologov filma se odloča za fotogram, vendar slej ko prej ostaja osnovna nedeljiva izrazna enota filma kader.

Toda ostanimo ta trenutek še pri našem prvem postavljenem primeru in primerjajmo dalje. Ugotovimo še enkrat, da v teh komparacijah izbiramo najenostavnejše primere, saj nam res ni jasno, kako bi na primer glagol »vreči« upodobili v fotogramu. Prvič gibanje, ki ga predvideva ta glagol, v sliki dosežemo šele s sukcesivnostjo 26 slik na sekundo, poleg tega pa pri odslikavanju na film mora realni **nekdo nekaj** materialnega vreči. Relacije so torej povsem konkretne, kar pa vse ni zaobjeto v besedi vreči, ki imanentno sicer vsebuje še več relacij, vendar so vse abstraktne in nedoločljive.

Naslednja komparacija jezika in filma, ki jo izvaja med drugimi avtorji tudi Vladimir Petrič, je stavek — kader.

Ta primerjava ima sicer trdnejše osnove, saj tako stavek kot filmski kader vzpostavljata določene relacije med predmeti, vendar moramo takoj ugotoviti: prvič abstraktnost teh relacij v stavku proti materialni enostranskosti kadra kot odslikavanju realnega dogajanja, in drugič — stavek je sestavljen iz manjših enot, ki vsaka zase prispevajo relaciji določeno pomensko nadgradnjo, kader pa je nedeljiv, akcija, mizanscena in ekshibicija kamere so neločljivi elementi gibljive slike in zato delujejo glede na izbor direktno, simultano in celovito kot umetniški simbol.

Zanimiva je v tej komparaciji diskurzivne forme jezika in filma smer in stopnja abstrakcije na posameznih nivojih sestavljanja. Za filmski kader sicer res lahko trdimo, da je vedno in v potankosti odraz neke realnosti, ki smo jo postavili pred kamero, da smo jo sploh lahko posneli, pa naj so bile to konec koncev celo sadrene kulise ali slikana platna, fotografija v osnovi ne laže, kljub temu pa moramo ugotoviti, da goli kader le ni enopomenski in natančno preciziran v svojem smislu. Šele s sestavljanjem kadrov, z montažo, kakršnakoli je že, namreč fiksiramo pomen in nadgradnjo posameznega kadra; ravno komponiranje — montaža je tista specifična kreativna operacija v filmu, ki določa pomen in mesto slike oziroma

F I L M A

STRUKTURA

FILMA

kadra v okviru celote. Odvisno od montaže nam isti kader govori množico pomenov; glede na to, na kakšne druge kadre ga vežemo in kako je spojen s celoto, nam bo enkrat ustvaril neko poetično vizijo, drugič bo ostajal realistično dejstvo, lahko bo pomenil sanjsko lahkoto ali mōro, deloval bo ekspresivno ali surrealistično. Vedno pa bo ostal en in isti nespremenjeni kader s fotografsko preslikano realnostjo. (Pri tem dejstvo, da v modernem filmu vlogo montaže vse bolj prevzema mizanscena, notranja kompozicija kadra in gibljivost kamere, v bistvu ne spreminja odnosa med posameznimi kadri.)

V primerjavi s povedanim stavek deluje ravno nasprotno: njegov pomen sam v sebi je splošen, abstrakten, ker je sestavljen iz abstraktnih simbolov za stvari in dejanja (besed), slika, ki jo stavek opisuje, ni enkratna preslikava realnosti, ampak je variabilna od bralca do bralca, odvisna od njegove fantazije in širine, obenem pa že komponiranje stavka samega določa jasnost celote, v katero je vključen (z več in preciznejšimi besedami bomo zmanjšali število možnih variacij relacije). Predvsem od stavka, ne pa zgolj od spoja stavkov je odvisna pomenska čistost in nadgradnja pripovedi.

Iz zgornjega lahko ugotovimo, da v jeziku abstrahiranje poteka od največje možne mere splošnosti osnovne enote (besede) proti vse bolj jasnim obrisom opisa realnosti; več ko je uporabljenih besed in vzpostavljenih relacij, bolj jasna in enopomenska je slika. Pri filmu (kot umetniškem delu) pa je pot abstrakcije ravno obrnjena — od konkretne preslikave realnosti v osnovni enoti, kadru, proti abstraktni nadgradnji dela kot celovitega nediskurzivnega simbola. (Opozarjamo, da s filmom vseskozi primerjamo diskurzivni vsakdanji opisni — znanstveni jezik, in ne literature kot umetniške dejavnosti, kjer ni cilj dela pomenska čistost in razumljivost, ampak neka nova simbolična nadgradnja, ki pa je dosegljiva šele po vnaprejšnji precizaciji in čimbolj verni besedni, jezikovni odslikavi realnosti.)

Nadaljna zelo pogosta in zanimiva analogija med jezikom in filmom je vloga interpunkcij v jeziku in iskanje adekvatnih funkcij v filmu. Tako razni teoretiki (med njimi tudi Petrić) smatrajo za interpunkcije v filmu vse vrste prehodov med kadri: ostri rez, zameglitev, zatemnitev in odtemnitev, preliv, presvetlitev, črni blank itd., ki da funkcionirajo enako kot ločila: vejica, pika, klicaj, tri pike, pomišljaj, podpičje ali dvopičje itd. v stavku. Moramo revidirati to mnenje in dokazati neumestnost in neutemeljenost. Interpunkcije spadajo v sam stavek, so bistveni del stavka in ga tudi določajo, so vizualna, to je pisana ali tiskana pomagala in določajo barvo in smer govorenega stavka, saj je znano, da govor ne pozna ločil. Nasprotno pa v filmu rezi in vsi prehodi ne določajo kadra, ampak so le nujna posledica montaže in omogočajo najrazličnejše spoje, to se pravi, so element nadgradnje filma.

Lahko bi še naprej sledili primerjavam in analogijam med jezikom in filmom, vendar smo z dosedaj povedanim že dovolj precizno dokazali nedoslednost in neupravičenost analogij in identifikacij med diskurzivnim simbolizmom jezika in neverbalnim sintetičnim simbolom filma, ki nam v svoji nadgradnji predstavlja tisto neizrekljivo in neopisno v stvarnosti. Zanima nas še, kje izvirajo razlogi za te tako pogoste analogije ob filmu. Omenili smo že širino delovanja filma na publiko in poskus približanja filma konzumentom s primerjavo z jezikom kot človeške osnovne simbolične komunikativne dejavnosti, da bi z opisanimi primerjavami povečali komunikativnost filma, vendar so to zunanji razlogi za omenjene analogije. Mnogo bolj so namreč zanimivi razlogi, ki izhajajo iz same narave in strukture filma kot umetniškega medija. Precizirajmo nekatere.

1. Sukcesivnost. Podobno kot v jeziku je prenos smisla in pomena v filmu pogojen s potekanjem v času. Besede moramo izgovarjati (ali čitati) in šele nato se združujejo v celoto smisla v govoru. Film je za razliko od likovne umetnosti ali arhitekture, ki delujeta celovito, ne glede na potekanje časa, vendar enako kot glasba (od tu izvirajo mnoge primerjave

med filmom in glasbo) in deloma kot ples ali literatura, tudi podrejen potekanju v času, se pravi, ne moremo ga videti v celoti, dokler se pred našimi očmi ne odvrti do konca. In prav ta sukcesivnost, ki je tudi bistvena za jezik, kot rečeno, daje nekaterim že dovolj trdne osnove za identifikacijo.

2. Iluzija realnosti. Čeprav je tudi glasba sukcesivna, so analogije z jezikom mnogo redkejša, ker so zvoki in ritmi kar najbolj mogoče abstrahirani, v nasprotju s filmom, kjer deskripcija in naturalizem fotografije daje vtis podobnosti z opisnostjo jezika. Različno naravo realnosti preslikave ali abstrakcije besednih opisov pa smo si že razjasnili.

3. Govor in zvoki v filmu. V tej točki tiči ena ključnih zablod, saj govorni jezik (povezan z zvoki in šumi ter glasbo) v umetniškem filmu ne opisuje zgolj realnosti, nima diskurzivnega karakterja, ampak kot dialog pomeni eno glavnih oblik dramatskega dejanja, pomeni gibanje v nasprotjih in protislovjih, agiranje, boj ali nasprotovanje med osebami ali v osebah samih, karakteriziranje oseb in dogodkov in je tako sestavni del integralne prezentacije.

4. Literarni scenarij. Film ni le vizualizacija besed, ker to po vsem povedanem niti ne more biti, ampak scenarij pomeni le dramsko predlogo, se pravi ekspozicijo in premikanje dejanja naprej ter karakterizacijo oseb in odnosov med njimi. Poleg tega je scenarij (oziroma snemalna knjiga) neke vrste pomoč režiserjevemu spominu, predvsem pa opora producentu pri njegovih odločitvah za ali proti realizaciji določenega filma, ki je vezana na ogromne izdatke in organizacijske probleme. Takoj in še enkrat moramo poudariti, da ne gre za prevod literarnega umetniškega dela v filmsko, ker prevoda med različnimi umetniškimi panogami niti ne more biti; če so že filmi delani po kakšni literarni predlogi, potem je njihova umetniška nadgradnja v popolnoma drugih sferah in specifičnostih in ohranja za svojo osnovo zgolj pripovedljivi del literarne umetniške predloge.

5. Narativnost. Filmski kritiki oziroma recenzorji običajno insistirajo pri opisu trivialne filmske fabule, torej na »pripovedljivem« delu filma in tako ustvarijo pri bralcih vtis, da je film prevedljiv v jezik, s tem pa spregledajo umetniško filmsko nadgradnjo, ki ustvarja simbolno celoto in je največkrat neizrekljiva ali pa le zelo skopo opisna. Film enostavno dojemamo, ko ga gledamo, dojemamo ga v vsej njegovi celovitosti kot umetniškem simbolu, nikakršnega artikuliranega sporočila ne nosi s sabo, zaradi katerega bi si morali izmisliti in odkriti neki poseben specifični jezik, da bi to sporočilo lahko čitali; film enostavno je to, kar se nam kaže in če kaj pripoveduje, potem pripoveduje sebe, kot celota pa nam v svoji fabuli, oblečeni v takšno ali drugačno obliko, posreduje tisto neizrekljivo in nedefinirano občutje, ki je v nastajanju filma trenutna ustvarjalčeva osnovna emocionalna preokupacija skozi njegovo večjo ali manjšo kreativno fantazijo, predelana v neko določeno, vendar še vedno nediskurzivno ekspresivno formo. Ali pa bo film deloval kot umetnina s svojo bogato nadgradnjo, to je odvisno od emocionalne senzibilnosti in širine gledalcev, vendar še vedno ne bo razlagal in enostransko opisoval te nadgradnje, ampak se bo vtis od gledalca do gledalca menjal, odvisno pač od njegove širine in občutljivosti ter rezonance z umetnikom.

6. Deskriptivni, učni, dokumentarni, znanstveni film. Last but not least se je uporaba filma pokazala kot idealna forma za opis aktualnosti, za kroniko in novičarstvo, ker daje pregled dogodkov v celoti, v vsej njihovi naturalistični razsežnosti. Brez filma si ne moremo zamisliti sodobnega informiranja, posebno bi brez njega ne bilo televizije. Sem moramo uvrstiti še znanstveni film in strogo dokumentarni film, kjer verizem kamere daje navidezne osnove za primerjanje z jezikom. Ne nazadnje je tu še učni film, ki pa pri nas še nima samostojne funkcije, ampak služi le za ilustracijo in dopolnitev siceršnjih verbalnih razlag učiteljev, zato ga tudi obravnavajo kot opisni, diskurzivni pripomoček in od tu tudi izvajajo analogije z jezikom.

STRUKTURA

F I L M A

Vprašanje »filmskega jezika« po vsem povedanem visi na nitki. Tudi Vladimir Petrić ni popolnoma trden v svojem prepričanju o obstoju »filmskega jezika«, pa tako v njegovih treh delih Uvodenja u film na različnih mestih zasledimo različna mnenja, tudi nasprotujoče si trditve. Imamo občutek, da ga novejši poizkusi filmske teorije, da bi našla izhod iz trenutnega stanja filmske estetike, ne morejo docela prepričati in odvrniti od filmskega jezika, saj na več mestih govori tudi o obstoječih »jezikih drugih umetnosti«.

»(...) Primere smo navedli prav zaradi tega, da bi pokazali, kako je likovno ustvarjanje eden od obstoječih jezikov umetniškega izražanja in kot tak lahko deluje tudi v času, ko se je tehnika likovnega izražanja popolnoma spremenila. Filmski medij pa je pravo samostojno bitje, ki deluje enako kot trenutna stvarnost, katero srečujemo v življenju in se mora spremeniti istočasno z vsemi komponentami, ki stvarnost sestavljajo, zaradi česar spet preseženih oblik filma ne doživljamo več kot določen stari stil slikanja, ampak kot arhaično stvarnost.« (Vladimir Petrić: Uvodenje u film, 1. knjiga, str.: 287.)

Tu smo naleteli na dodatno vprašanje, zakaj se nam stari filmi zdijo otročje smešni: zato, ker »filmski jezik« zastareva, ker filmsko »bitje« odrašča? Ne gre zgolj za vprašanje »staranja« v potekanju časa, ampak za obravnavanje umetniškega dela kot celote, kot umetniškega simbola, ki se troši, po drugi strani pa je treba uvideti prisotnost nekih pravil, dogovorjenega kodeksa, po katerem je film narejen, da je sploh lahko razumljiv v svoji zunanji pojavnosti, vendar ta pravila ne izhajajo samo iz strukture filma, ampak iz konvencije, iz koncesij gledalcem, da bodo lažje sledili kontinuiteti filma. Dozo originalnosti je pač treba opremiti z določeno gostobesednostjo, če naj sploh pride do konzumenta in če nočemo, da bo delo ostalo popolnoma nerazumljivo in nedostopno. S spreminjanjem in razvojem družbe se spreminjajo tudi te koncesije in obenem hitro zastarevajo in odpadajo, s tem hitro stari tudi oblika filma, koncesije pa sprožijo nasmeh pri kasnejših gledalcih zaradi svoje opisnosti in naivne diskurzivnosti. S kultiviranjem gledalcev (že samo stalna prisotnost filma gledalce privaja na svoj spremenjeni izraz) pa se kodeks širi in je vse manj obvezen, koncesije odpadajo, »polja svobode« in asociativne možnosti se širijo, s tem pa tudi mnogopomenskost zamenjuje enosmernost in določenost, umetniški simbol vse bolj deluje globalno, ker ni potrebna več konkretna metafora in enostranski simbol.

6. semiologija filma

Razlogi, ki smo jih navajali zgoraj, se zde že dovolj močni, da jih jemljemo kot osnovo za omenjane analogije in identifikacije jezika in filma, poleg tega pa nesporna bližina jezika pomeni tudi priročen izgovor in utemeljitev aplikacij semioloških lingvističnih raziskav jezika na film. V področju semiologije seveda ne gre za naivno iskanje podobnosti, ampak za prenos metode in terminoloških oznak, ki jih je izdelala taka znanost, kot je semiologija. Nerodnost je v tem, da je semiologija razčistila svoje metode analize in izdelala svoj terminološki aparat ravno ob jeziku kot osnovni komunikativni in spoznavni ekspresivni formi in da vsaka uporaba zunaj standardnega predmeta njene naravnosti, to je jezika, nehoti pomeni iskanje istih osnov z jezikom. Če naj namreč semiologija uspešno uporabi na filmu svoje metode, mora predvsem v svojem novem predmetu znanstvene analize odkriti filmske korelate lingvističnih pojmov, se pravi poiskati mora najmanjšo enoto filma, ki bo dobil razsežnosti znaka, dalje določiti sistem njegovega ponavljanja, določiti za film pojme denotacija in konotacija, označeno in označujoče, sintagma in paradigma, razsežnosti in način komunikacije itd. Večina teh raziskav prej ali slej pripelje avtorja do problema »filmskega jezika«, od avtorjeve bližine jeziku ali filmu pa

je odvisno, v katero smer bi vodil svoje raziskave. Ne glede na nekatere sporne opredelitve »filmskega jezika« pa moramo priznati, da je novi semiološki pristop k filmu že dal nekaj zanimivih rezultatov in vnesel v filmsko teorijo in estetiko dokaj svežine in širine.

Nas bo trenutno predvsem zanimalo, kako so se posamezni teoretiki odločili postaviti osnove semiologije filma (ki so pri različnih avtorjih dokaj različne) in kaj komu pomeni »filmski jezik«.

Najprej skupaj z Zbigniewom Gawrakom ugotovimo današnji položaj semiologije in filma v njenih okvirjih: »Danes se z znaki, njihovo strukturo in funkcijo v kulturi v različnih kontekstih ukvarjajo lingvistika, logika, kibernetika, teorija informacij, strukturalistična etnologija, psihoanaliza itd., a vseeno — po mišljenju Rolanda Barthesa — vse te discipline težijo k temu, da bi se spremenile v splošno znanost o komunikaciji (science générale des communications) ali v splošno teorijo znakov — semiologijo — katere rojstvo je predvidel že Ferdinand de Saussure, veliki pionir lingvistike. Film ni področje čiste semiologije, ker izpolnjuje tudi druge funkcije, vendar kljub vsemu z nemajhnim svojim delom participira v velikem sistemu komuniciranja in zaradi tega mora — po mišljenju mnogih — nastati semiologija filma.« (Zbigniew Gawrak: Iz diskusije o semiologiji filma, Filmska kultura, 1970, št. 71, str. 63, 64.)

Tako dejansko pred našimi očmi nastaja semiologija filma z vsemi porodnimi težavami in nesporazumi. Gilbert Cohen-Séat je že leta 1946 v knjigi Načrt filozofije filma injiciral diskusijo o semiologiji filma. V filmu loči dva nivoja: Anekdoti in sliko, na prvem se film približuje jeziku, ker razvija vizualni dialog, na drugem pa se jasno loči od jezika. »Pojem jezika je sestavljen iz treh elementov: 1. iz znakov, 2. njihovega sistema, 3. principa dvostranskega razumevanja med predajnikom in sprejemnikom. Filmska slika, razumljena kot avdiovizualno semantično polje, ne izpolnjuje niti enega teh pogojev. V njem ni — kot v jeziku beseda — izrazito določenih znakov kot korelatov besedam, ni gramatičnega sistema, ki bi kodificiral smisel posameznih znakov in uua besed (v principu marginalni sloj slike). Razumevanje analognih in simboličnih znakov, ki so vsebovani v sliki, se pri konzumentu upira spajanju po analogiji ali intuiciji. Zaradi tega se film — na nivoju slike — približuje z ene strani poetičnosti, z druge strani pa likovnosti; posebno se približuje umetnostim, ki povezujejo gibanje in ritem, kjer se pomeni prelivajo in menjajo svoj smisel. Poleg tega je filmska slika v svoji osnovi predvsem reprodukcija realnosti, drugotne realnosti; vsebuje skrite pomene narave, ki so največkrat neodvisni od filmskega ustvarjalca. To je torej področje »ekspresije« v pomenu, ki ga sodobna semiologija poskuša pripisati tej besedi.« (Ibid, str. 65.)

Ugotovimo lahko, da se ta teza povsem pokriva z našimi prejšnjimi izvajanjem, nasprotno pa se na primer Pier Paolo Pasolini bistveno oddaljuje od tega mnenja in povsem direktno išče osnove za neki »filmski jezik«: »Ni točno, da je najmanjša filmska enota slika, kjer se pod sliko razume tisti 'pogled očesa', kakršen je kader, ali tisto, kar vidimo z očesom skozi objektiv. Vsi smo nekoč tako mislili, vključujoč Metza in mene. Toda najmanjše enote filmskega jezika so razni realni objekti, ki komponirajo kader.

Mislim, da ne more obstajati kader, komponiran samo iz enega objekta, ker v naravi ni objekta, ki bi bil komponiran samo iz samega sebe, in je nedeljiv, ki se ne more razstaviti, ali ki vsaj ne prikazuje različnih 'form'. Torej tudi če je kader detajl, je vedno komponiran iz raznih objektov ali form ali realnih dogodkov. (...)

Vse objekte, forme in realne dogodke, ki so v filmski sliki, lahko poimenujemo z imenom kinemi, ravno po analogiji s fonemi.« (Pier Paolo Pasolini: Jezik pisan akcijom, prevod iz Nuovi argomenti, Filmske sveske, 1969, št. 10, str. 653).

F I L M A

STRUKTURA

F I L M A

MORA Lordana Zafranovića v proizvodnji FAS iz Zagreba in Dunav filma iz Beograda

Dalje odkriva Pasolini filmske moneme (kader) in morfeme, definira gramatiko filmskega jezika s pravopisom, reprodukcijo, verbalizacijo in sintakso. Filmski jezik zanj pomeni »jezik človeške akcije«, »mednarodni ali univerzalni jezik«, »totalni jezik akcije«. Ne bomo se globlje spuščali v njegovo teorijo, omenimo naj le to, da je eden bistvenih dokazov za obstoj filmskega jezika tudi zanj »vizualna kontinuiteta ali veriga slik«, se pravi sukcesivnost percepcije filmske slike, poleg tega pa še funkcija filma kot komunikacije.

Podobno kot Pasolini tudi Umberto Eco govori o filmskem jeziku, le da je previdnejši in ne potegne direktne paralele z jezikom, ampak govori o kodeksu kot tisti dogovorjeni osnovi, ki dopušča, da drug drugega pri izmenjavi informacij sploh razumemo; »kodeks« se pri njem nekako pokriva s »formo« ali »repertoarjem« iz teorije informacij. Ko podvomi v obstoj »filmskega jezika«, pravi: »Poskušam uporabiti izraz 'kodeks' namesto 'jezik' in držal se ga bom tudi kasneje; po mojem obstaja razlog za sumničenje že, če poskušamo opisati razne komunikativne kodekse po vzorcu tistega posebnega in na poseben način urejenega kodeksa, ki pozna dvojno artikulacijo, to je po vzoru jezika. Semiološka razprava prihaja iz tega načela: sporočilo (to, kar sporočamo) je sporočilo toliko, kolikor ga ta, ki ga pošilja, organizira — tudi v podzavesti — na osnovi sistema družbeno dogovorjenih pravil, to je kodeksa. Tudi tam, kjer po našem mnenju odkrivamo svobodno in miselno 'ekspresivnost' med pošiljateljem in sprejemalcem, mora delovati kodeks; seveda če sprejemalec razume sporočilo. Če ne vidimo kodeksa, to ne pomeni, da ga ni, ampak da ga moramo iskati dalje. Mogoče gre za kodeks, ki sploh ni ustaljen, ki ima manjši pomen, ki bo postavljen, pa zopet zbrisan; vendar kodeks obstaja.« (Umberto Eco: O artikulacijama u filmskom kodeksu, prevod iz Film, Filmske sveske, 1969, št. 10, str. 678.)

Pri aplikaciji na film Umberto Eco definira deset kodeksov filmskega izraza: kodekse spoznavanja, prepoznavanja, prenosa, tona, slikovne kodekse, ikonografske kodekse, kodekse okusa in občutljivosti, retorike, stilistike ter podzavesti. V okviru teh kodeksov so določene vse izrazne posebnosti filma, kot so v izrazu »jezik« zbrane vse posebnosti jezika. Tudi Roland Barthes omenja kodekse, vendar je zelo previden ob primerjanju filma z jezikom.



»Verjetno zato, ker mi ni uspelo vključiti filma v področje jezika, ga ‚konzumiram‘ na čisto ‚projektiven‘ način, ne pa kot analitik. (...) Do sedaj smo mislili, da je ‚kalup‘ vseh jezikov beseda, artikulirani jezik. Ta artikulirani jezik je kodeks. Ta uporablja sistem neanalognih znakov (ki zaradi tega morajo biti in tudi so diskontinuirani). Nasprotno temu se film na prvi pogled pojavlja kot izraz, analogen stvarnosti (in povrh tega kontinuiran). Toda za kateri konec naj zgrabimo ta analoški in kontinuirani izraz, da bi v njega uvedli, da bi v njem pričeli z analizo lingvističnega tipa? Na primer, kako naj ga zrežemo na dele (semantične), kako naj izpeljemo variacije smisla nekega filma, nekega njegovega fragmenta? (...) To so vse problemi konkretnega raziskovanja, ki še niso obdelani, pa bi to lahko bili s pomočjo filmskih testov, na osnovi katerih bi ugotovili, ali je možno postaviti neko delno (brez dvoma samo delno) semantiko filma.« (Roland Barthes: Razgovori na semiološko temo, Filmske sveske, 1971, št. 2, str. 216.)

Verjetno je najdlje in najpopolneje razvil semiologijo filma Christian Metz, ki pa se kljub temu še vedno zaveda nezadostnosti sedanjega stanja semiološke znanstvene analize filma. Predvsem je za pričujoči diskurz važnih nekaj njegovih ugotovitev, ki se pokrivajo z našimi dosedajšnjimi izsledki.

»Film ni govor zaradi tega, ker deluje proti trem važnim posebnostim lingvističnih dejstev: govor je **sistem znakov**, namenjen medsebojnemu **sporazumevanju**; trem elementom definicije. Film je kot vse umetnosti in zaradi tega, ker je umetnost, enosmerna ‚komunikacija‘; v bistvu je bolj **sredstvo izražanja** kot komunikacija in samo delno je sistem, kakor smo videli. In nazadnje, zelo malo uporablja verbalne znake.« (Christian Metz: Film — govor ali jezik, Filmske sveske, 1971, št. 2, str. 161.)

Tudi Metz postavlja za osnovno enoto filma kader: »...zato lahko smatramo, da je kader v filmu minimalni izsek, glede na to, da je potreben najmanj en kader, da bi napravili film ali en del filma, enako kot en lingvistični izsek ne more vsebovati manj kot en fonem.« (Ibid, str. 196.) Zanima nas še Metzovo mnenje o »filmskem jeziku« ter o stanju in nalogah semiologije filma. »Tudi film, tako kot govorni jezik, ima marsikaj povedati; toda podobno kot tablice z napisi se v bistvu izmika tej prvotni artikulaciji; deluje skozi ‚stavke‘ enako kot ‚napisi‘, s tem da so njegovi stavki neomejeni v številu, prav kakor so neomejeni stavki govornega jezika. Le da stavki govornega jezika dopuščajo nadaljno razdelitev na besede, kar je nasprotje filmskih enot: film dovoljuje možnost biti razdeljen na velike enote (kadri), vendar teh kadrov ne moremo prevesti na manjše enote specifične osnove. Iz tega očitno lahko zaključimo, da film ni jezik, ali vsaj da je jezik v nekem zelo ali celo preveč figurativnem smislu in da zaradi tega semiologiji ne preostane drugega, kot da ga pusti ob strani. To pa je zelo neprijetna perspektiva, posebno v odnosu na tako važen družbeni dejavnik, kot je film. (...) Obstaja pa tudi drugo stališče, ki zahteva, da semiologijo razumemo kot odprto raziskovanje, ki mu ni prepovedano odkrivati nove osebe; ‚jezik‘ (v najširšem pomenu besede) ni enostavna stvar, a delikatne sisteme lahko proučujemo samo kot delikatne sisteme, s pomočjo ustrežajočih metod.« (Ibid, str. 170.)

In še nadalje pravi Metz: »Lingvistične pojme je mogoče uporabiti v semiologiji filma samo skrajno pazljivo. Za povračilo nudijo lingvistične metode — zamenjava, razdelitev na kadre, strogo razlikovanje oznake in označenega, vsebine in oblike, ustnega in ‚irelevantnega‘ itd. — filmski semiologiji stalno in precizno pomoč v tem, da se ugotove enote, ki so še zelo grobe in neizpiljene, vendar ki jih bo čas (in upajmo več kot en sam raziskovalec) postopoma izostril.« (Ibid, str. 197.)

Semiologiji filma se torej odpirajo lepe perspektive, obstaja pa stalna nevarnost, da bi prevelika navdušenost aplikacije atomiziranih osnov lingvistike na film razkrila razlike obeh predmetov analize v »makro razmerah«.

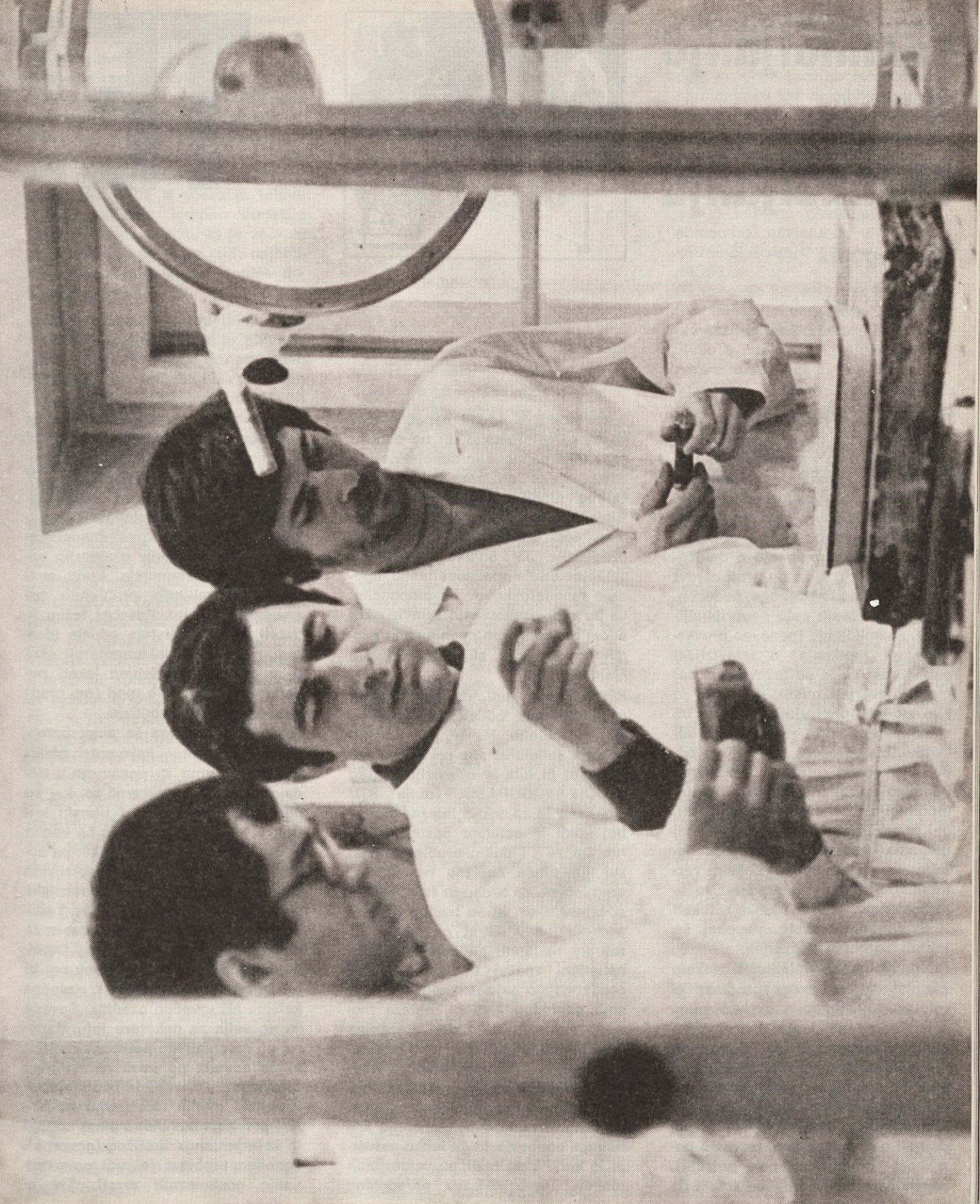
Naj to plastično pokažemo s primero iz fizike oziroma kemije. Materija ima v razmerah Zemlje zelo različno, celo neskončno variabilno pojavnost,

en sam predmet ali živo telo ni enako drugemu. Kemija je zmožna razgraditi telesa do molekul, s čimer se repertoar različnosti zmanjša oziroma preide v meje končnosti variacij. Dalje razbijanje molekul na atome različnost osnovnih enot, gradnikov molekul, zmanjša na komaj sto obstojnih variabel, pri razbijanju atomov pa spoznamo, da so vse neskončne različne pojavne variante makrokozmosa v bistvu zgolj variacije treh bazičnih delcev (vzeto z rezervo): protona, nevtrona in elektrona. Primer naj nam služi za ilustracijo, kako lahko poiščemo podobnost pojavov, če dovolj daleč razbijemo njihovo strukturo in jih nato primerjamo; vendar moramo pripomniti, da s tem postopkom še zdaleč nismo opisali njihovih razlik v makro-razmerah.

Lahko bi rekli, da je razmerje med simbolično semantiko in najnovejšimi raziskavami na področju semiologije (filma) podobno razmerju Newtonove mehanike in kvantne teorije, če še enkrat uporabimo primer iz fizike. Newtonova mehanika je namreč povsem »dobra« za opisovanje pojavov v makro-razmerah, odpove pa, ko se preselimo v mikrokozmos fizikalnih delcev in velikih energij. Nasprotno pa kvantna mehanika kot precizacija Newtonovih zakonov velja splošno, torej tudi za velika telesa in majhne energije. Opozoriti moramo samo, da je predmet znanstvene analize ostajal vseskozi isti in nespremenjen. Tako bi lahko analogno rekli tudi za semiologijo, da je precizacija teorij o jeziku in da velja specialno in obenem splošno za jezik, zdi pa se nam nemogoče te specialne raziskave in dognanja iz jezika prenesti in posplošiti na vsa področja človeške ekspresivne dejavnosti, torej tudi na vse umetniške panoge, s tem da bi nasilno poiskali ali umetno ustvarili neke skupne temelje. Semiologija kot »splošna znanost o komunikaciji« ima pravico raziskovati ta področja, vendar le v primeru, če je sposobna predelati in adaptirati svoje metode, ki izhajajo iz splošne lingvistike.

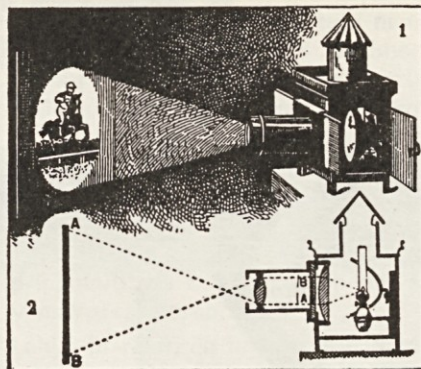
Podobno sodi tudi Christian Metz: »Razume se, da se razlika, ki se pojavlja med verbalnim jezikom (jezikom v pravem smislu te besede) in ostalimi 'semi-ji' (ki jih včasih poimenujemo z 'jeziki v figurativnem pomenu besede'), vsiljuje duhu in ne bi smela nikakor biti zamegljena. Povsem naravno je, da se semiologija ukvarja z vsemi 'jeziki', brez kakršnihkoli predsodkov do širjenja in odpiranja mej semiološkega področja. Semiologija se lahko in se mora močno naslanjati na lingvistiko, nikakor pa se ne sme mešati z njo.« (Christian Metz: Film — govor ili jezik, Filmske sveske, 1971, št. 2, str. 174, opomba 28.)

Zastavljeni in obravnavani problem »filma — jezika« in »filma — komunikacije« se nam tako sedaj kaže v veliko širši luči, ne samo kot specializiran problem ožjega področja filmske estetike, izhajajoče iz principa filma kot modusa sanj, tudi ne samo kot problem določanja mesta, ki ga ima film v sodobni umetnosti vizualne kulture in spraševanja, zakaj mu to mesto pripada. Kaže se nam kot povsem splošen problem pristopa k umetniškemu delu in določanja mesta umetnosti v človekovem ekspresivnem svetu in njegovi trivialni realnosti. Po drugi strani pa je še posebno akutno vprašanje situacije sodobnega človeka, ko zaradi neslutene razvoja modernih naravoslovnih znanosti prihaja do prekoračenja predmetno predstavljenega »zunanjega« sveta, ko se tehnično-znanstveni svet ne pokriva več s človekovim svetom predstav in še manj z njegovim čutno-afektivnim doživljanjem sveta. Verjetno to na neki način tragično situacijo lahko razrešujemo samo tako, da poskušamo celo najnepristopnejše strukturne teorije in abstraktni znanstveni matematični simbolizem z močjo razumske fantazije prevesti na spontano funkcionirajoče simbole človekovega čutno-miselnega bitja-v-svetu s formiranjem »slike sveta«, ki bi usmerjala njegovo prakso. Pri tem približevanju neki mistični enotnosti doživljanja sveta pa ima lahko bistveno vlogo umetnost in še posebno film, razumljena kot ekspresivna simbolična forma odražanja neizrekljivega v svetu. Na tak način bi se vrnili v svet slik, v svoje otroštvo, le da bi »slika sveta« funkcionirala na bistveno drugačnem nivoju, na nivoju globala.



razmišljanje o razmišljanju

denis poniž



TE

Razmišljanje o razmišljanju je vedno nevhvaležno delo, prav tako je nevhvaležno delo razmišljanje o razmišljanju o televiziji in njenih posebnostih. Kajti vsako razmišljanje, ki ima za predmet kako drugo razmišljanje (misel), ali pa ponovno preverja lastno mišljenje o določenem predmetu, je že po svoji naravi nujno nekaj nedorečenega, nedokončanega in včasih celo neoprijemljivega. Razmišljanje (ponovno preverjanje ali zanikanje) o televizijski publicistiki pa je še težavnejše, saj mora preverjati misel, ne da bi jo bilo mogoče preverjati hkrati še ob samem predmetu razmišljanja ali kritike, ob določeni televizijski oddaji. Povedano drugače: če želimo ponovno premisliti kritiko ali samo meditacijo o nekem literarnem delu, ga bomo verjetno poskušali prej ponovno prebrati, pa tudi med samim razmišljanjem o nekem razmišljanju, ki ima za predmet to literarno delo, se bomo lahko zatekali k literarnemu tekstu, posebej še takrat, ko bomo v dvomih.

Če pa želimo razmišljati o nekem razmišljanju, katerega predmet je televizijska oddaja, se lahko zanesemo samo na svoje enkratno videnje in slišanje, ki pa je prav zaradi svoje enkratnosti lahko pomanjkljivo, nepopolno, včasih celo popolnoma zgrešeno. Že ko pišemo in razmišljamo o neki televizijski oddaji ali o ciklusu oddaj, moramo pozornost podvojiti ali celo potrojiti, saj se nam lahko drugače zgodi, da

bomo dobili o oddaji napačno (nepopolno) informacijo, ki bo osnova prav tako napačne in nepopolne kritične ocene ali razmišljanja. Če želimo pisati o nekem filmu ali filmskem problemu, lahko film vidimo večkrat, možnosti ponovne produkcije TV oddaje pa so še omejene. Šele možnost hišne uporabe magnetoskopov bo omogočila, da bo tudi ocenjevanje televizijskih oddaj enakopravno ocenjevanju drugih umetniških ali informativnih medijev.

Hkrati vemo tudi, da razmišljanje o televizijskih oddajah pri nas še ni organizirano. Ne le, da nimamo nobene specializirane revije, katere predmet bi bila le televizija (bilten ŠTUDIJ PROGRAMA izdaja RTV Ljubljana le za svoje interne potrebe), tudi v ostalem časopisju so rubrike za TV dokaj problematične, saj jih nihče načrtno ne razvija, prepuščene so okusu in zmožnostim posameznikov, ki se trudijo na tem področju, največkrat pa imajo TV rubrike reklamni ali celo senzacionalistični značaj in kot take ne predstavljajo kritike programa. Če smo dosledno kritični, potem moramo zapisati, da tudi TV rubrika v EKRANU občuti tovrstno problematiko. Prvič je krog pišočih omejen in posledica tega je na eni strani nenačrtno spremljanje programa, na drugi strani pa pomanjkanje kritičnega soočanja, ki ga lahko ustvarja le večji krog različno usmerjenih piscev. Temu dejstvu personalne

narave se pridružujejo še druga dejstva: pomanjkanje strokovne literature in tujih časopisov, pomanjkanje slikovne dokumentacije (TV Ljubljana npr. skoraj pri nobeni oddaji ne posname delovnih posnetkov, ki bi jih posredovala časopisom in revijam), podatkov o avtorjih oddaje, načinu snemanja, kraju snemanja, morebitnih problemih pri snemanju itd. itd. Posebej težko je dobiti podatke za tuje oddaje (drame, reportaže, dokumentarci), saj je tu TV kritik prisiljen iskati podatke o ustvarjalcih med (oz. pred) samim gledanjem oddaje.

Pozabiti ne smemo še najpomembnejšega dejstva — kako sploh pisati o TV programu in posameznih oddajah. Dogaja se namreč to, kar se dogaja deloma tudi pri filmski kritiki. Televizijska kritika je še vedno pod vplivom literarne kritike, pa čeprav vemo, da večina televizijskih teoretikov meni, da je televizijska oddaja sestavljena devetdeset odstotkov iz vidne komponente in le deset odstotkov iz slišne. Dominantna naj bi bila slika, zvok naj bi bil le njeno dopolnilo, t. i. »zvočna kulisa« ali »zvočno ozadje«. Seveda to ne velja za nekatere informativne in informativno politične oddaje, ki pa seveda po svoji naravi niso televizijske, marveč le izrabljajo televizijski medij. Ocenjevati bi morali prvenstveno vidno plast oddaje in šele potem tudi slišno (govorno). Poseben problem je tudi poimenovanje posameznih zvrsti. Kje je

meja med reportažo in feljonom, kje je meja med reportažo in TV dokumentarnim filmom? Mar samo v tehniki reprodukcije? Samo v dolžini? Kljub temu da bo kvalifikacija TV zvrsti ostala še dolgo problematična, saj se zvrsti metamorfozirajo izredno hitro, skorajda preko noči, pa bi prav teoretično delo domačega strokovnjaka s področja televizijskih raziskav izredno koristilo televizijskemu kritiku, ki je večkrat prisiljen, da sam po svojih najboljših močeh poimenuje in opiše posamezno zvrst.

Pisanje, kritika in razmišljanje o televizijskih oddajah torej ni niti preprosto niti lahko opravilo, saj vsako poročanje o televizijskih oddajah hkrati pomeni tudi sodelovanje pri bodoči televizijski teoretiki (kritičnega) razmišljanja o televiziji.

Zdi se, da bo razmišljanje o televizijskih oddajah preseglo svojo otroško dobo šele takrat, ko bodo izpolnjeni trije osnovni pogoji: možnost »domače« reprodukcije kate-rekoli oddaje, teoretična in kritična osnova o televizijskem razmišljanju in problemu televizijskih zvrsti in končno večje zanimanje odgovornih ljudi pri televiziji za probleme televizijske kritike. Če lahko sodelujejo literati in njihovi kritiki, dramatik in njihovi kritiki, glasbeniki in njihovi kritiki, potem ni razloga, da ne bi mogli sodelovati tudi ljudje iz televizije in njihovi kritiki. EKRAN je že večkrat javno ponudil svoj prostor izmenjavi mnenj o televiziji in njeni kritiki, žal pa je bil ta prostor vse premalo izkoriščen. Zavedati se moramo namreč, da sredstvo javnega obveščanja, ki ga vsak dan gleda skoraj polovica vseh Slovencev, ne bi smelo biti popolnoma indiferentno (ali celo sovražno) do kritike, ki je doslej vedno in povsod pomenila ustvarjalen napor in v večini primerov tudi koristno sodelovanje. Vsaka osamitev pa nujno vodi v stagnacijo, tako televizijskega programa kot tudi njegove kritike. Prva dva pogoja, o katerih sem govoril, se bosta sama od sebe prej ali slej izpolnila. Vprašanje, ki je najvažnejše, pa ostaja še vedno odprto. Do kdaj?

odnos mladih do televizije*

Kako priljubljeno je gledanje televizije v primerjavi s priljubljenostjo drugih prostočasnih aktivnosti?

Priljubljenost televizije smo ugotavljali tako, da smo vsakemu respondentu pokazali seznam desetih prostočasnih aktivnosti (branje knjig, poslušanje gramofonskih plošč, zabavanje s prijatelji, poslušanje radia, ukvarjanje s športom, gledanje televizije, ukvarjanje s hobijem, obiskovanje kina, branje stripov in revij, zahajanje v mladinske klube) in mu zastavili naslednja vprašanja:

1. S katero od teh stvari se vi običajno najrajši ukvarjate?

2. Katera je glede na priljubljenost pri vas na drugem mestu?

3. Katera je na tretjem mestu?

Odgovori kažejo, da je televizija med desetimi prostočasnimi aktivnostmi glede na priljubljenost med mladimi ljudmi na petem mestu. Kot prvo, drugo ali tretje najljubše opravilo so jo respondenti omenili devetinpedesetkrat, kar pomeni 12 odstotkov vseh odgovorov. Gledanje televizije je v večini primerov druga oziroma tretja najljubša aktivnost v prostem času. Kot najbolj priljubljeno aktivnost pa jo omenja samo 5 respondentov.

Seveda nas je zanimalo tudi vprašanje, kako pogosto mladi ljudje gledajo televizijo. Izkazalo se je, da sploh ne gleda televizije oziroma jo gleda redkeje kot enkrat na teden 14 odstotkov anketiranih. 30

* Sestavek temelji na podatkih raziskave, ki sta jo opravila Inštitut za sociologijo in filozofijo pri Univerzi v Ljubljani in služba za študij programa RTV Ljubljana v maju 1971. leta. Vzorec je zajel 160 mladih ljudi, starih 16 let, dijakov gimnazij in učencev poklicnih šol iz Ljubljane in okolice ter iz Novega mesta in okolice.

odstotkov anketiranih jo gleda večkrat na teden; več kot polovica, 56 odstotkov pa gleda televizijo vsak dan, in sicer sedi ob televizijskem sprejemniku kar 49 odstotkov anketiranih eno do tri ure dnevno. Med dijaki gimnazij in učenci poklicnih šol ter med moškimi in ženskami ni pomembnih razlik, glede na to, kako pogosto gledajo televizijo, pač pa je količina gledanja televizije pomembno odvisna od tega, ali anketiranci živijo v mestu ali na podeželju.

Izkazalo se je, da namenijo gledanju televizije več časa tisti dijaki gimnazij in učenci strokovnih šol, ki živijo v mestu, kot pa njihovi vrstniki s podeželja.

Vprašanju o tem, kako pogosto mladi ljudje gledajo televizijo, neizogibno sledi vprašanje o tem, kaj na televiziji najrajši gledajo.

Izmed zvrsti televizijskega programa so med mladimi gledalci najbolj priljubljeni celovečerni filmi; nanje se nanaša kar 26 odstotkov vseh odgovorov na vprašanje o tem, kakšne vrste oddaj najrajši gledajo na televiziji. Precej pogosto omenjajo mladi gledalci še lahko zabavo (12 %), izobraževalne in informativne oddaje (11 %) in šport (10 %). Druge zvrsti so priljubljene pri zelo majhnem delu mladih ljudi. Pop glasbo in diskusijske sporede omenja po 1 odstotek respondentov kot priljubljeno vsebino.

Ugotovitev, da bi mladi ljudje gledali televizijo več, kot jo gledajo sedaj, če bi bilo na sporedu več vsebin, ki so jim najljubše,* se zdi sicer logična, prav nič pa ne optimistična glede na pričakovanja, ki jih do televizije gojijo kulturniki, politiki, pedagogi in drugi.

Pripombe mladih ljudi na televizijo

Da bi ugotovili, če mladi ljudje sploh imajo kaj pripomniti na televizijski spored, smo jim zastavili ne-

* Vprašanje o tem, katere oddaje na televiziji najrajši gledajo, kot tudi vprašanje o tem, v kakšnem primeru bi gledali televizijo več, kot jo gledajo sedaj, ni napačno predvidevalo odgovorov, med katerimi bi mladi ljudje izbirali tistega, ki jim najbolj ustreza. Intervjuisti so preprosto zabeležili odgovore. Zato je Spearmanov koeficient korelacije med zaporedjem vsebin, ki bi morale biti večkrat oziroma dalj časa na sporedu, da bi mladi ljudje več gledali televizijo, kot jo gledajo sedaj, toliko bolj pomemben. $Sr = 0,50$; 14 stopenj svobode; pomembnost je večja kot na nivoju 0,05.

koliko provokativno vprašanje: »O televizijskih sporedih se slišijo raznovrstne kritike. Ali imate tudi vi kakšne kritične pripombe? « Dobra tretjina mladih ljudi (38 %) na to vprašanje ni odgovorila, oziroma so izjavili, da nimajo nobenih pripomb na televizijski spored. Posamezne kritike si glede na število odgovorov, v katerih se pojavljajo, sledijo takole:

- splošno negativen odgovor (premalo je različnih vsebin, spored je dolgočasen, nerealističen) 19 %
- premalo je zabave in lahkih vsebin, preveč pa informacijskih sporedov 9 %
- neustrezna časovna organizacija sporeda 6 %
- premalo oddaj za mlade ljudi 5 %
- oddaje so na nizkem nivoju, preveč so prilagojene množičnemu okusu 4 %
- oddaje so preveč zahtevne, ne upoštevajo želja in okusa večine občinstva 4 %
- preveč je zabavnih in »lahkih« oddaj, ni dovolj aktualnih informativnih vsebin 2 %
- vsebine so potvorjene; niso v pravilnem ravnotežju 2 %
- preveč je uvoženih tujih oddaj 1 %
- drugo (ni bilo možno razporediti) 9 %

Mladi ljudje sicer poskušajo biti kritični do televizijskih sporedov, ki jih dan za dnem gledajo, toda njihova kritičnost se v največ primerih omejuje na splošno odklanjanje televizijskih vsebin. Tisti, ki imajo nekoliko bolj jasno oblikovane pripombe na televizijo, pa trdijo, da bi televizija morala vsebovati še več programov, ki že sedaj poplavlajo televizijske sporede zahodnih postaj, to je zabave in lahkih vsebin. Vprašanje »Kaj bi vi na splošno želeli, da bi se na naši televiziji spremenilo?« je zelo podobno vprašanju o tem, kakšne pripombe imajo mladi ljudje o televizijskih sporedih, le da je formulirano v pozitivni obliki. Razlike v odgovorih na obe vpra-

šanja so zelo majhne. 58 respondentov (34 % odgovorov) na vprašanje ni odgovorilo, 11 respondentov (7 % odgovorov) pa je kategorično izjavilo, da ne želi nobenih sprememb na televiziji. Med najpomembnejše spremembe, ki si jih mladi slovenski gledalci žele na televiziji, je drugačna časovna organizacija sporeda (17 ali 10 % odgovorov); splošno izražena želja, da bi bil spored bolj zanimiv in raznolik (15 ali 9 % odgovorov) in želja, da bi bilo na televiziji več zabave in lahkih programov (15 ali 9 % odgovorov). Med pogostejše odgovore sodi samo še želja, da bi bilo na televiziji manj reklam in komercialnosti (14 ali 8 % odgovorov). Skratka, tako kritične pripombe kot želja po spremembah v sedanjem televizijskem sporedu kažejo na to, da se okus mladih Slovencev prav nič ne loči od »množičnega« okusa. Seveda mladim ljudem tega ne gre zameriti, saj ni njihova krivda, da niso bolj zahtevni do televizijskega medija. Očitno jim niti organizirano izobraževanje niti vsakdanje izkušnje ne razvijajo estetskega okusa in kritičnosti, kar bi jim omogočilo kritični odnos do televizijskega medija.

Nekaj specifičnih komentarjev o televiziji

Odnos mladih ljudi do televizije smo ugotavljali tudi tako, da smo jih vprašali, v kolikšni meri se strinjajo z nekaterimi trditvami o televiziji. Petstopenjska lestvica je segala od »zelo se strinjam« na eni strani, do »zelo se ne strinjam« na drugi strani. V analizi predstavljamo samo povprečne ocene posameznih komentarjev, bodisi za celoten vzorec skupaj bodisi posebej po posameznih stratumih. Najvišjo povprečno oceno (4,05) je dobila trditev, da bi morala biti televizija pomembno sredstvo za spoznavanje drugih ljudi in skupin v družbi. Televizija je kot pot, po kateri je možno spoznavati druge ljudi in družbene skupine, pomembnejša gimnazijcem (povprečna ocena te trditve je 4,18) kot učencem poklicnih šol (povprečna ocena je 4,0). Ta trditev pa je dobila tudi višjo oceno pri mestni mladini

(4,16) kot pri mladini s podeželja (4,01). Med povprečno oceno moških in žensk ni nobene razlike. Povprečno oceno 4 je dobila trditev, da bi morale televizijske oddaje vedno skušati prikazati tako pravilno in nepotvorjeno podobo posameznih dogodkov in stvari, kot je le mogoče.

Želja po objektivnosti na televiziji je nekoliko bolj izražena pri mladih ljudeh iz mesta (povprečna ocena 4,13) kot iz podeželja (povprečna ocena 3,86) in nekoliko bolj med gimnazijci (povprečna ocena 4,06) kot med učenci poklicnih šol (povprečna ocena 3,96).

Večina mladih ljudi meni, da naj bi televizijske oddaje o političnih problemih nakazale jasne rešitve in naj ne bi bilo prepuščeno gledalcem, da delajo svoje lastne zaključke. Ta trditev je namreč dobila povprečno oceno 3,22. Zanimivo je, da želi preko televizije dobiti tudi rešitve protislovnih problemov več mladih ljudi iz mest (povprečna ocena 3,56) kot iz podeželja (povprečna ocena 2,88). Mnogo bolj to velja za učence poklicnih šol (povprečna ocena 3,16) kot za dijake gimnazij (povprečna ocena 2,71). Televizija je dobila razmeroma visoko oceno (3,09) tudi kot sredstvo za sprostitev in zabavo. S trditvijo, da naj bi televizija služila predvsem zabavi in sprostitvi, ne pa silila ljudi k razmišljanju, se strinja več gimnazijcev (povprečna ocena 3,23) kot pa učencev poklicnih šol

VI

(povprečna ocena 2,94). Televizijo kot sredstvo zabave in sprostitve so višje ocenile ženske (povprečna ocena 3,00) kot moški (povprečna ocena 2,68).

Najnižjo, čeprav še vedno visoko oceno (2,82) je dobila trditev, da naj bi televizijske oddaje služile tistim, ki jih delajo, zato da bi preko njih posredovali svoja stališča. Zdi se, da so to trditve mladi ljudje različno razumeli, saj je nedvomno vsaj do neke mere dvomna. Razmeroma visoka ocena te trditve opozarja na to, da mladi ljudje najbrž niso dovolj jasno ocenili nevarnosti, ki se v tej trditvi skriva, namreč nevarnost, ki bi nastala v primeru, ko bi bili televizijski ustvarjalci konformisti in bi televizijo zlorabljali za zaščito obstoječih vrednot, obstoječega družbenega sistema.

Zaključek

Sodeč po tem, kakšne televizijske vsebine najrajši gledajo in kakšnih vsebin si želijo več, je okus mladih Slovencev podoben okusu večine odraslih. Televizijo bi namreč gledali več, če bi bilo na sporedu več vsebin, ki jih že sedaj najrajši gledajo, to pa so predvsem lahke zabavne vsebine. Mladi Slovenci so tako rekoč popolnoma nekritični do televizijskega medija in sprejemajo vse, kar jim le-ta nudi.



Krzysztofa Zanussija družinsko življenje

ZI

denis poniž

ZYCIE RODZINE. Scenarij in režija: Krzysztof Zanussi. Igrajo: Daniel Olbrychski, Maja Komorowska, Jan Nowicki. Televizija Ljubljana, torek, 11. aprila, prvi program.

DRUŽINSKO ŽIVLJENJE režiserja in scenarista Krzysztofa Zanussija sodi med tiste moderne filme, katerih primarno sporočilo se ne sklada s našim videnjem in razumevanjem, marveč tudi z miselno sistematizacijo tega videnja in razumevanja. Z drugimi besedami: smo v kočljivem položaju — radi bi zvedeli za »skrivnost«, jo razkrili, predstavili sebi in svetu, a hkrati vemo, da bo prav razkrivanje in predstavljanje uničilo to, kar smo hoteli predstaviti svetu. Seveda je Zanussijevo **DRUŽINSKO ŽIVLJENJE** moč oceniti tudi z uporabo ustaljenih kritičnih prijemov. Iz sveta filma in njegovega dogajanja je mogoče izpeljati ravnanje ljudi, ki s svojo prisotnostjo določajo svet ali spreminjajo njegove meje. Ta zaključeni krog je mogoče presekati na kateremkoli mestu, ne da bi bili v nevarnosti, da nas takšna prikrita samovolja odvrne od resnične »vsebine« filma. Če gledamo na **DRUŽINSKO ŽIVLJENJE** s tega stališča, potem je kmalu vse jasno in razumljivo. Mladi Wit, ki se je odtrgal življenju v podirajoči se hiši (kjer še živijo njegov razlaščen oče-tovarnar, teta-očetova ljubica in Witova ekstravagantna sestra), se mora nekega dne vrniti domov zaradi lažnega telegrama, ki poroča o očetovi poškodbi. Domov ga pripele prijatelj Marek, ki ničesar ne ve

o Witovem prikritem družinskem življenju. Po burnem popoldnevu in noči se zopet vrnete v Varšavo: Wit z novo in dokončno izkušnjo o brezizhodnosti sveta, ki se mu je iztrgal, njegov prijatelj z okusom po pelinu in medu, ki ga je spoznal v ljubezenski noči z Witovo sestro. Proces treznega, v bodočnost uprtega življenja se je uspešno postavil po robu dekadenci razpadanja in minulosti.

Morda gre v osnovi res za spopad dveh različnih svetov, celo dveh nasprotujočih si zgodovinskih perspektiv, toda če hočemo **DRUŽINSKO ŽIVLJENJE** vsaj približno razumeti, moramo najprej opisati ti dve življenjski perspektivi. Witova perspektiva je jasna: sposoben mlad inženir je, s svojim delom (umom) ustvarja svojo eksistenco, hkrati služi svoji domovini, izpolnjuje občečloveške in moralne norme, je popoln tip človeka, ki naj bi ga oblikovala socialistična družba in ki oblikuje socialistično družbo. Toda ta Wit v nekem trenutku začuti pripadnost razpadli hiši in svojemu očetu, ki ga je zatajil. Wit ve, da koreninam svoje vrozenosti ni moč ubežati in prav beg pomeni potrditev dokončne in večne zaznamovanosti, ki loči Wita od »pravih« ljudi nove družbe, kakršen je npr. Marek. Wit sicer odide, toda nobenega zagotovila ni, da se ne bo zopet vrnil. Tu dobi **DRUŽINSKO ŽIVLJENJE** nenavadno zapleteno metaforiko: Marekov izbruh in teatralni odhod, Witovo mešanje z množico in scene na vlaku, Witovo odganjanje družinskega psa. Witova usoda torej ni niti preprosta niti enosmisel-

na, pravzaprav bi lahko rekli le, da je nakazana in hoteno nedorečena. Perspektiva Witovih sorodnikov (posebej očeta in sestre) je še bolj zapletena. Predvsem nimajo tiste nujne perspektive, ki vodi Witovo ravnanje, njihovo življenje ni povezano s prihodnostjo, ne živijo zaradi bodočnosti in svetlih perspektiv, ki jih prinaša ta (zaenkrat še imaginarna) bodočnost. Če živijo in kolikor živijo, potem je to le životarjenje v sedanosti, ki nikakor nima velikih razsežnosti, marveč je skrčena na razpadlo in zapuščeno vilo in na pomoč ubegle Witove matere, ki pošilja družini pomoč. Hkrati so skrčeni tudi medčloveški odnosi. Ko pravi Witova sestra na nekem mestu: »Jaz sem humanistka, ker imam rada vse, kar je ostudno«, s tem parafrazira brezizhodnost obeh svetov — Witovega in lastnega, saj humanizma ne more v popolnosti realizirati ne minula ne sedanja družba. Ni ne humanizma ne anti-humanizma, saj bi prevlada prvega ali drugega pomenila pot iz latentnega in zatohlega životarjenja.

Ali v Witu tli vizija drugačnega sveta, kjer niso mogoča takšna razočaranja, ki prodirajo v korenine človekove eksistence? Ali je mogoča vizija sveta, ki ne bo zgrajen na osnovi interdisciplinarne hierarhije ali propadlega buržujstva, marveč na nivoju vizionarnega družinskega življenja? Zanussi kot umetnik na ta vprašanja ne more deklarativno odgovoriti. Ponuja lahko le iztočnice, ki naj rabijo gledalcem pri individualnem spopadu z njegovo morečo in bolečo tematiko.

kronika neke
zdravniške
družine:

monitor angela miladinova in sandija čolnika

igor more



Ekipa Monitorja pri snemanju. Na zgornji sliki snemalec Ivo Belec, osvetljevalec Vaso Miličič in režiser Angel Miladinov



Na spodnji sliki avtor oddaje Sandi Čolnik v pogovoru z Angelom Miladinovim in Ivom Belcem

Ambulanta. Široki, svetli hodniki s čakalnico polno ljudi. Dr. Pesjak, specialist splošne prakse, njegova žena, ravno tako specialist splošne prakse. Pogovor s pacientom je sproščen in radoveden. Cilj je diagnoza ali pa vsaj pot k njej. Laboratorij, mikroskopi, epruvete. Medicinski sestre in ponovno On in Ona, pogovor o delu, novi ambulantni... Cvetoč sadovnjak. Nežen, žameten obraz mlade žene med otroki in ptičjim žvrgolenjem. Hladen raziskovalni prostor anatomije neke bolezni se izgublja. Obraza ostajata ista, le belina delovnih oblek in sten se razblinja v prostor trave in sonca. Otroci, polni začudenja, s široko razprtimi, radovednimi očmi, njihove pravljičnice in nežne, komaj odkrivajoče strune kitare, psi in srnjakovi rožički, velika medvedja glava s kožuhom na podu, svetlo stanovanje, dom. Občutek domačnosti prehaja s hiše na vrt in dalje na hrib nad mestom.

Ekipa Monitorja si je za razliko od prejšnjih tem tokrat izbrala in izdelala podobo o slovenskem zdravniku splošne prakse, zdravniku ambulante in njegovi družini.

Morda se je Angel Miladinov kot režiser tokrat prvič znašel pred kopico materiala, posnetega v ozkem familiarnem krogu.

Tak material mu je omogočil, da z ritmično in svobodno montažo zgra-

di samosvojo, popolnoma avtorsko podobo zdravnikov družine.

Zasedba vrha je klasična: intervju — Sandi Čolnik, kamera — Žaro Tušar.

Podoba specialista splošne prakse pri njegovem delu v ambulanti in na terenu, njegove žene, njenega dela ter ljudi, s katerimi sodelujejo in živijo, otrok in njihovega skupnega življenja. Tako bi lahko označili moto delovnega načrta.

Angel Miladinov je topel in odprt, človek idej in posluha za vsakdanje malenkosti. Je lirik, z veliko ljubeznijo in občutkom za glasbo.

Montažna kompozicija njegovega poslednjega Monitorja se skozi informiranje o delu in poklicu zdravnika počasi in prijetno gradi. Sočasno se, s Čolnikovimi prehodi v domači krog, z zanimanjem in tenkočutnim pristopom k otrokom, sprošča in se potem, v prepletu z življenjem in osebno srečo obeh zakoncev vklepa s podobo terenskega dela v zaključeno celoto. Skozi zadnje prizore pa izgublja svojo, v drugi polovici načeto montažno dinamiko.

Izredna dolžina (76 minut) in predolgi zaključni kadri, kljub čudoviti, a morda malce preobsežni glasbeni komponenti, ustvarjajo v nas **zamegljen sijaj obetavne kronike neke zdravniške družine.**

Ostajajo pa kadri, ki nam, polni svetlobe in Tušarjeve prefinjenosti, polni lirske mehkobe, francoskih in slovanskih glasbenih motivov, otroškega smeha, narave, človekove neposrednosti in odprtosti, odkrivajo, da obstaja Sreča intelektualcev tudi zunaj koncentriranih »dobrin« vlemesta in mondenih poklicnih specializacij v tujini.

Sreča je v njih samih in v okolju, ki si ga ustvarjajo.

Monitor nam je tako, kljub navidezni hermetičnosti le pripomogel do takega spoznanja, do nekega cilja našega lastnega iskanja v njem. Morda prav s takim učinkovanjem uresničuje svoj nepisani credo.

Ostali sodelavci Monitorja so bili:
ton — Igor Pfeifer
organizacija — Lojze Stanič
montaža — Ana Zupancič
tajnica — Majda Svetina

dva direktna TV prenosa:

parada košarke in ludwig van beethoven

igor more

Na večer prvega maja nam je bila na malih zaslonih predstavljena parada, ne tista običajna, polna cvetja, nasmejanih, skoraj lutkarskih ljudi, polna dosežkov naše socialistične izgradnje, pač pa parada gibčnosti teles, žoge, smeha in navdušenja — parada košarkarske tekme v Čačku, parada dveh moštev, njune volje, spretnosti in moči. Ambient je južnjaški, temperamenten, naelektren in željan, da se pokaže, manifestira in prenese na vse, ki so tekmi sledili preko televizijskih zaslonov.

Gre za direkten prenos športnega dogodka, ki pa mu očitno srbski ustvarjalci niso kos, saj so se ga lotili pionirsko in nesolidno, brez občutka za elemente gibanja teles, žoge in posameznih elementov same igre, kot so napad, obramba ali sam met na koš.

Glede na to, da so tekmo prenašale vse jugoslovanske televizije, se nam zdi skoraj škoda, da ob tako pomembnem športnem srečanju oziroma manifestaciji košarke najboljših ekip sveta, kot je le-ta v Čačku, beograjska televizija ni povabila kot realizatorje direktnega prenosa tudi ustvarjalce drugih jugoslovanskih TV centrov, ki so bolj izurjeni v posameznih operacijah takšnega prenosa.

Konkretno tu mislimo na Bena Hvala, ki je svoje kvalitete že večkrat dokazal — spomnimo se samo direktnih prenosov s svetovnega prvenstva v košarki v Ljubljani leta 1970.

Druga plat direktnega TV prenosa je govorna, slušna komponenta, je komentar, ki obvezno sodi k prenosu športnega dogodka, je komentar

televizijskega prenosa, ki pa se mora razlikovati od komentarka radijskega prenosa košarkarskih tekem. Očitno smo bili v prvem polčasu omenjene tekme priča komentaru, ki bi lahko bil tudi radijski. Statistično je ugotovljeno, da TV prenose košarkarskih tekem gledajo največ gospodinje in inteligenca. Menim pa, da le nismo na tako nizkem intelektualnem nivoju, da bi nam bilo potrebno po vsakem zadetku sporočati, koliko je rezultat, če ga lahko istočasno beremo na zaslonih.

Košarka je igra dvajsetega stoletja. Z dinamičnostjo in premišljenostjo realizacije teži k univerzalnosti. Sodi med igre, ki združujejo umske in fizične napore, med igre današnje dobe. Je intelektualna, terja tak pristop in realizacijo. K njeni popularnosti in razširjenosti je v veliki meri prispevala tudi televizija. Zato je njena možnost in odgovornost pri prenosih košarkarskih tekem velika, da pri tem ne govorimo o odgovornosti, ki jo prevzema sočasno z načinom prenosa v obliki vpliva in vzgajanja športnega in kulturnega duha v množicah pred zasloni.

Če pomislimo, kakšne neslutene možnosti ima danes tehnični značaj televizije, bi lahko rekli, da je televizija v prvi vrsti odličen oziroma najboljši medij direktnega prenosa športnih ali katerih koli drugih manifestacij.

Istočasno pa lahko ugotovimo, da ima ravno pri direktnih prenosih košarkarskih tekem največ možnosti, čudovite in še neodprte poti prikazovanja vseh njenih elementov. Lahko bi rekli, da je prav košarka televizijski šport.

Televizijski šport pa zahteva ne le ambiciozen in inovatorski televizijski prijem po vizualni plati, pač pa tudi televizijski komentar, ki bi lahko namesto rutinskih gesel radijskega prenosa vseboval vrsto informacij o formi in lastnosti igralcev, o karakteristikah ekip, o posameznih elementih igre, pa tudi intervjuje in izjave posameznih igralcev, trenerjev ali funkcionarjev, kar, moramo priznati, v majhni meri že zavzema prostor v takem komentarju. Televizijski komentar naj bi bil komentar igre, katere glavni cilj in smisel ni le rezultat, ni le tekma, pač pa igra — z vsemi elementi, ki so v njej prisotni in zanjo karakteristični.

Če smo bili na I. programu priče ponesrečenemu defileju košarke, smo na II. programu lahko prisostvovali resnični paradi simfoničnega koncerta, paradi, ki je dokazala, da se celo pri tako negibajočem procesu teles, kot je simfonični koncert, kjer je glavni poudarek in predmet osrednje pozornosti sam ton, glasba, zvok glasbil, in nikakor njihovo gibanje ali gibanje samih izvajalcev, izključujoč pri tem dirigenta, da daje televizija neverjetne možnosti prenosa občutkov, dejanskega živega dogajanja do najmanjših podrobnosti. Televizija ustvarja

celo pri tako determiniranem procesu, kot je simfonični koncert, širše dimenzije pomenskosti, lepote in podoživljanju. Tisto resnično televizijsko, kar smo zaman, a upravičeno pričakovali in iskali v prenosu košarkarske tekme, smo nehote našli v prenosu običajnega simfoničnega koncerta:

Ludwig van Beethoven: Simfonija št. 9 v d-molu, op. 125.

Čeprav je to oddaja drugega programa italijanske televizije (RAI), se nam zdi primerno, že zato, ker jo lahko vidimo in ker je takega značaja, da o njej spregovorimo.

Posnetek »javnega koncerta« pod vodstvom Herberta von Karajana je sledil sami simfoniji v štirih stavkih. Prvi trije, ki so vezani izključno na instrumentalno izvedbo, so bili po vizualni plati predstavljeni v pravi ekshibiciji, plesu godal, njih lokov, rogov in klarinetov in tolkal, ki so se z ritmičnim občutkom in natančnostjo menjavali z dirigentovimi rokami v prvem planu.

Kamera se je gibala izključno in strogo v ozkem prostoru glasbenega avditorija, ustvarjajoč pri tem ne le nepozabne slike, vredne fotografije lokov, ki poskakujejo gor in dol, čel, ki se gibljejo levo in desno, in obrazov, polnih zbranosti in miru in viharja, temveč tudi nedoločljiv ob-

JA

čutek skladnosti in predanosti sami simfoniji.

V četrtem stavku se je vključil baritonski solo, ponavljajoč recitativ globokih godal, nakar se je začela prava »himna radosti«. Prostor se nenadoma širi. Kamera prehaja od obraza do zbora pa nazaj na orkester in končno v prepletanju in skupnem variiranju himne, orkestra in zbora zariše prostor nad njimi: avditorij občinstva, arhitekturo velike dvorane, luči, zbor in ponovno arhitekturo, v mirnih odsekanih kadrih, ki neprestano sledijo in le poudarjajo glasbene prehode.

Več kot sedemdesetminutni prenos zapušča v nas val navdušenja in hrepenenja.

Tako se parada Herberta von Karajana in nemških televizijskih ustvarjalcev nehote vključuje v defile, tokrat televizijskih dosežkov.



»Udarna trojka«
Lojze Stanič
(organizator),
Angel Miladinov
(režiser)
in Sandi Čolnik
(avtor oddaj)

tiskovna konferenca
pred kamerami rtv zagreb na temo:

aktualni problemi programskega razvoja tv

igor more

V prijetnem ambientu studia C v Šubičevi ulici se je razvila skoraj triurna izmenjava mnenj in sugestij, vprašanj in odgovorov o televiziji nasploh, o njeni vlogi v današnji družbi in o tekočem programu RTV Zagreba.

Konferenco je odprl direktor TV Zagreb Tomislav Golubović, njen pravkar novo izvoljeni generalni direktor Franko Vinter pa je v pozdravnem govoru skupini televizijskih kritikov nekaterih osrednjih jugoslovanskih časopisov izrazil željo po sodelovanju in pogostejši izmenjavi mnenj.

V programu, ki je po besedah Vinterja RTV Zagrebu prva skrb, težijo predvsem po novih elementih, s tem da želijo sodelovanje vseh družbenih faktorjev, ki bi tako našli v programu tisto, kar si resnično žele videti.

Istočasno bodo poskušali pri sestavljanju programa intenzivno vključiti tudi vrsto javnih delavcev, ki naj bi svoje angažiranje pri televiziji čutili kot dolžnost javnega delavca.

Ena izmed nalog, ki ji trenutno posvečajo veliko pozornost, je zgraditev RTV centra v Zagrebu. Prav tako tudi upajo, da se jim bo posrečilo do jeseni 1973 pridružiti beograjski in ljubljanski televiziji s predvajanjem drugega programa.

V razpravi so se vprašanja pojavljala bolj v obliki sugestij, predlogov in mnenj, kot pa vprašanj s prave tiskovne konference. Združili bi jih lahko v nekaj osnovnih: — televizija je postala pri nas zaprta, sama sebi cilj, objekt in subjekt obenem;

— kaj dela Čolnik v Ljubljani, ali kaj snemajo v Sarajevu ali v kakšnem drugem TV centru, lahko izvemo le iz časopisov. Ali se lahko odprete v širši jugoslovanski prostor?

— televizija postaja šablona, saj primanjkuje novih vsebin, iskanja...

— regulirati je treba odnos do družbenih dogodkov — televizija se temu izogiba;

— izbor novic v TV dnevniku (čitamo jih lahko zjutraj v časopisu).

Branko Lentić (glavni urednik TV Zagreb): »Ni potrebno, da mi Mla-kar bere časopis — to lahko storim sam, kjer in kadar želim jaz. Tudi meni se zdi, da je treba pri oddajah iti na mesto dogodka, da si je treba prizadevati za večjo zanimivost in dinamičnost.«

— v tujini lahko zasledimo vrsto mednarodnih TV koprodukcij, v katere se jugoslovanska televizija oziroma posamezne republiške televizije ne vključujejo;

— vse naše televizije so majhne in

imajo kompleksne te majhnosti, prav zato pa morajo za svojo afirmacijo težiti k sodelovanju oziroma skozi sodelovanje k integraciji.

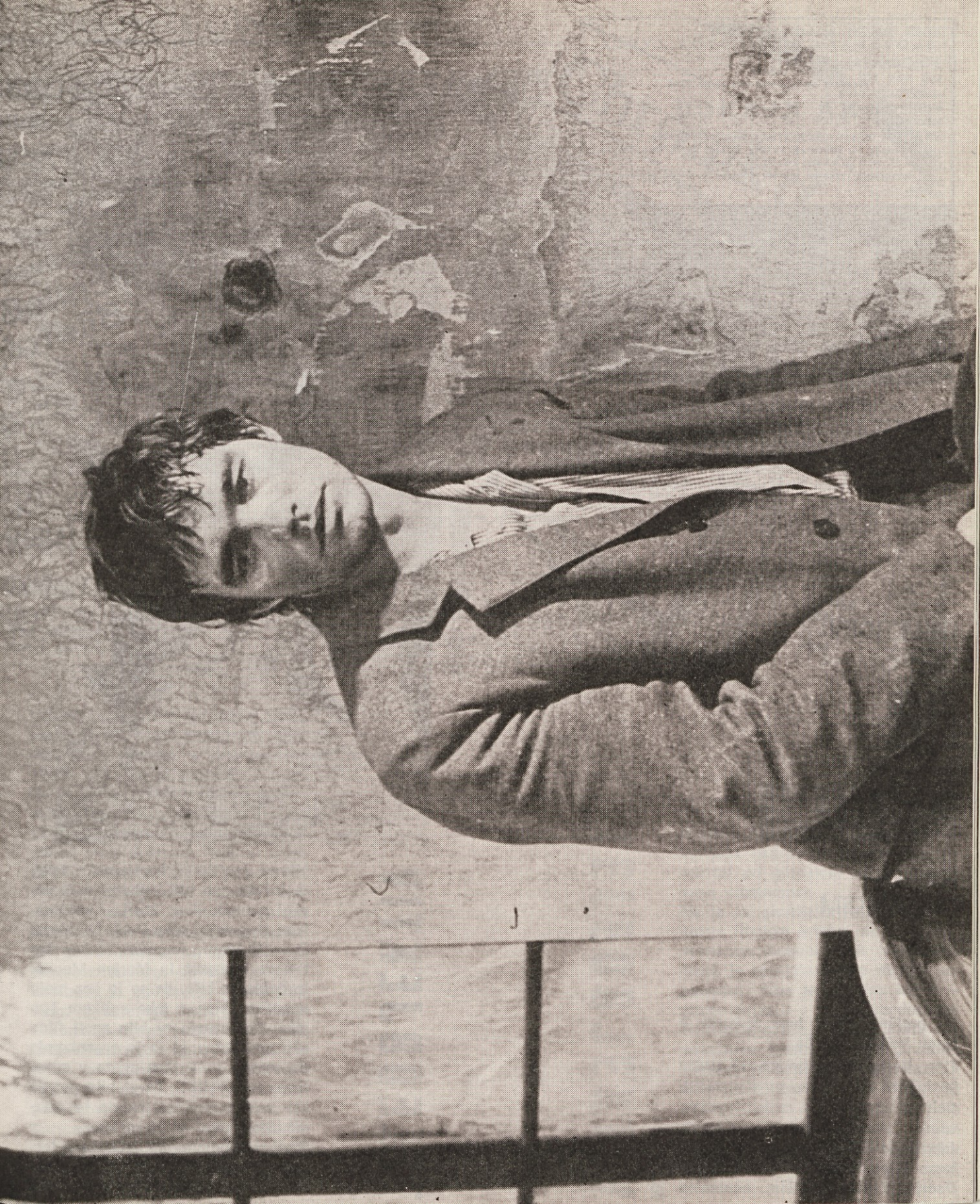
Filmski režiser Fadil Hadžić meni, da bi za boljši program, kajti kriterij TV gledalcev se je v teh šestnajstih letih zelo dvignil, morali licitirati ljudi z idejami. Televizija bi morala take ljudi iskati in jih vabiti k sodelovanju, ne pa da oni čakajo na hodnikih televizije, potem se naveličajo in seveda odidejo drugam. Mnenja je, da je pri nas organizacija televizije uradniška, kajti en ustvarjalec na televiziji na svojem delovnem mestu ne more biti svojo celo delovno dobo enako ustvarjalen in inventiven. Štiri, pet let — da, več — ne. Zato ima Hadžić licitacijo ljudi z idejami — kot on imenuje to obliko organizacije televizije — za nujno potrebno.

Igor Mandić je sprožil vprašanje o pojavu kontrole družbe v televiziji, vendar neposrednega odgovora ni, konkretno izoblikovane rešitve ni, čeprav se isti problem pojavlja tudi v tujini.

Branko Belan meni, da ima publika preveč vpliva na televizijo, Žika Bogdanović pa se precej zaskrbljeno sprašuje: kako se osvoboditi tiranije poprečnosti na televiziji. Eno izmed možnih rešitev je nakazal v uvajanju bolj profesionalnih in žurnalističnih oddaj v televizijski program.

Naj zaključimo ta kratki niz kritičnih pogledov na tekoči TV program z željo, da bi RTV Zagreb skozi težnjo, da dá svoji televiziji »moderno politično obliko«, upoštevala sugestije in mnenja njenih vsakodnevnih kritičnih opazovalcev, za kar je voljo prav s to »tiskovno konferenco« že pokazala. Sedaj ji ostaja le, da se izkaže z akcijo.

TELEVIZIJA



vabi na
premiero slovenskega barvnega filma

NA KLANCU

- v petek 10. marca ob 20.30 uri v Celovcu, Volkskino
 - v nedeljo 12. marca ob 11.30 v Železni Kapli, kino Ziegler
 - ob 17. uri v Št. Jakobu v Rožu, kino Janach
- ob navzočnosti režiserja, glavnih igralcev in drugih sodelavcev filma.



Film „Na klanecu“ je po istoimenskem romanu največjega slovenskega pisatelja Ivana Cankarja posnelo filmsko podjetje Vesna film v Ljubljani. Režiral je Vojko Duletič, ki je pripravil tudi scenarij; glasbo je prispeval Jože Privšek, v glavnih vlogah pa nastopajo Štefka Drolčeva, Janez Bermež, Tone Kuntner, Lučka Drolc-Uršičeva in Ivan Jezernik.

Ljubitelji slovenske filmske umetnosti prisrčno vabljeni!

DULETIČEV
FILM

na klancu

NA
KOROŠKEM

Na prejšnji strani Ivan Jezernik v filmu Vojka Duletiča

Film Vojka Duletiča NA KLANCU je doživel praižvedbo na slovenskih tleh zunaj državnih meja. Predstavam v Celovcu, Železni Kapli in Št. Jakobu je prisostvovala skoraj celotna ekipa. Poleg scenarista in režiserja Vojka Duletiča, snemalca

Die Träume ersetzen das Leben

Ivan Cankars „Na Klanecu“: Festliche Film Premiere Volkskino

Mit allen Anzeichen einer literarischen Film Premiere Freitagabend im aufgenfurer Volkskino: Die erste Aufführung des „Na Klanecu“ der Novelle von Ivan Cankar im Vorjahr bei den jugoslawischen Filmfestspielen in Pula.



14 SEITE — KLEINE ZEITUNG

ÖSTERREICHISCHE FILMPREMIERE

Fast ausschließlich von rhythmischer Bildfolge getragen

Jugoslawien: Besuchermagnet

Ausgezeichnete slowenischer Streifen im Klagenfurter Volkskino

Francka, hier mit ihrem Mann vereint. Eine Szene aus „Na klanecu“, mit Janez Bermež und Štefka Drolc.

Photo: Vojko-Film

TELEOBJEKTIV

Mileta de Gleria, komponista Jožeta Privška so bili prisotni tudi nosilci glavnih vlog: Štefka Drolčeva, Ivan Jezernik, Lučka Drolc-Uršičeva, Tone Kuntner, Angelca Hlebce ter France Lampret in Marjan Meglič. In dobro je bilo, da se je čez mejo napotila ekipa v tako velikem številu. Gostovanje ni bilo zgolj filmska predstava, ki jo je organizirala Slovenska prosvetna zveza v sodelovanju z ZKPOS. To je bila potrditev vezi z matično deželo in praznik Slovencev na Koroškem. Prvič v zgodovini so v Celovcu javno predvajali slovenski film. Vse dosedanje projekcije filmov za krog



KULTUR

CANKARS „NA KLANCU“ IM VOLKSKINO:

„Dies ist ein Denkmal für meine Mutter — eine leicht eine menschliche Mutter gehabt.“

Volkskino

povablencev niso združile tolikšnega števila naših zamejskih sonarodnjakov. Cankar v interpretaciji Vojka Duletiča je napolnil dvorano do zadnjega kotička. Morda je prav toliko Korošcev, slovenske in avstrijske narodnosti, ostalo pred zaprtimi vrati dvorane. Tudi za ekipo ni bilo prostora. Isto se je ponovilo v Železni Kapli in Št. Jakobu. Poleg narodne zavesti je temu interesu botrovala tudi zavzetost organizatorjev gostovanja, ki so uporabili vse možnosti dobrega obveščanja. Zanimiva je ugotovitev opazovalca. Film, za katerega kroži glas, da je nekomunikativen, je v teh dvoranah doživel absolutno komunikacijo. Korošci so sprejemali in doživljali Franckino usodo s pravo mistično pobožnostjo. Kino dvorane so se spremenile v hram kulture, napolnile so se s patetiko, kateri smo lahko verjeli. Redko se doživi tako slovesnosti polno zlitje gledalca s

Chronik der schönen Bilder

Festliche Film Premiere

„Na klanecu“, ein Farbfilm von Ivan Cankar

filmom. Ritem Duletičevega filma, koncept kadriranja in montaže je naletel pri gledalcih na nepričakovano odmevnost. Ne le pri gledalcih. Kajti tudi strokovna filmska kritika, ne zgolj slovenskega temveč tudi nemškega tiska, je sprejela lepoto filma s superlativi. Film je ocenjen kot dragocen poizkus v iskanju modernega filmskega izraza. Odprl je vrata slovenskemu filmu. Nemško govoreči Korošci že pripravljajo retrospektivo slovenskega kratkega filma. Nič več v okviru zaprtih projekcij za Slovence in oblasti na Koroškem, temveč odprte za najširšo javnost v največjem celovškem kinu.

nekaj misli ob srečanju v belgiji

Od 26. do 31. decembra 1971 je potekalo v prijaznem belgijskem mestecu St. Ghisleinu, nedaleč od Monsa, 4. mednarodno srečanje mladih ljubiteljev filma z naslovom »Film in položaj delavstva«. Tokrat smo se srečanja prvič udeležili tudi Jugoslovani, in sicer štiričlanska ekipa iz Slovenije. Pred odhodom iz Ljubljane so nas hudomušno opozorili na morebitne politične napade na Jugoslavijo — zgodilo pa se je ravno nasprotno: sprejeli so nas izredno prijazno in veliko poizvedovali o naši družbeni ureditvi, predvsem seveda o samoupravljanju. Morda gre zahvala za tak sprejem dejstvu, da smo bili edini predstavniki socialističnih dežel (prijavljeni Romuni in Čehoslovaki so udeležbo v zadnjem trenutku odpovedali) ter hkrati temi in mladim udeležencem srečanja iz Belgije, Francije, Portugalske, Luxemburga, Švice in Nemčije, v glavnem predstavnikom tako imenovanih »levih intelektualcev« (la gauche intellectuelle). Delo je potekalo v prijetnem in prijateljskem vzdušju, in sicer v treh skupinah (delovna jezika sta bila francoščina in nemščina), ki so se sestajale po jutranji, popoldanski in večerni projekciji.

Zaradi preozkega gledanja organizatorjev na problem delavstva, na delavski razred (kar je sploh značilno za javnost na zahodu), je bil izbor filmov močno omejen in filmi povečini povprečni in neprepričljivi. Vendar je bilo predstavljenih nekaj filmov, ki so ne samo po svoji tematiki, temveč tudi po izpovedni moči, morda pa tudi po tem, da jih je težko videti v normalnem filmskem programu, omembe vredni: **O Salto** C. de Chalongesa (35 mm), govori na pretresljiv, včasih pa skoraj preveč poetičen, nestvaren način o portugalskih emigrantih, ki

kaj kmalu spoznajo, da Francija ni njihova »obljubljena dežela«; romunski film (A. Blaier) **Jutra pametnega fanta**, ki si postavlja vprašanje smisla in smiselnosti življenja; Pabstov film **Tragedija v rudniku**, posnet 1931. leta — pretresljiv in topel film o nesreči v francoskem rudniku in o nemških rudarjih, ki priskočijo tovarišem na pomoč; film Renéja Claira **Svoboda je naša** (A nous la liberté); Eisensteinov **Štrajk** in dva kitajska filma: prvi lutkovni in drugi 16 mm dolgometražec **Zemlja v ognju**, ki je bil na Kitajskem ob kulturni revoluciji obsojen, češ da goji kult osebnosti Liu-šao-Čija ter uničen — videli smo najbrž edino še preživelo kopijo. Film je kljub močno poudarjeni agitacijski noti in dokaj naivni izpeljavi izpovedno in estetsko zanimivo delo. Vsekakor ne moremo mimo odličnega švedskega kratkometražnega filma **Postanek v Marschlandu** (Aufenthalt in Marschland), nagrajenega v Oberhausenu. Izmed vseh predstavljenih filmov je ravno to nekajminutno delo najmočnejše obdelalo problem delavstva — problem individuuma, njegove alienacije, nesposobnosti pristnega doživljanja življenja, narave, in to najbolj aktualno (dvema francoskima politično filozofskima filmoma z veliko pompa in nejasnosti navkljub). Razprave ob filmih so pokazale na silno raznolikost mnenj, idej ali celo ideologij in na razhajanja že v samem jedru problema, ob definiciji delavskega razreda. Tudi sam izbor filmov (povečini so to dela starejšega datuma) priča o preozkem mnenju, da sestavljajo delavski razred le tisti, ki delajo za strojem v tovarni, tisti, ki nimajo avtomobila in ki so nezadovoljni, medtem ko so uslužbenci nekaj drugega, inte-

lektualci pa nad vsemi. Po drugi strani je bila kljub vsemu precej jasno izražena misel, da spada v delavski razred vsak, ki je za svoje delo plačan (od delavca za strojem do intelektualca), rezultati dela pa gredo v roke lastnikom produkcijskih sredstev. Še očitneje je ta misel intuitivno obdelana v filmih zahoda, kjer gre za relacijo izkoriščanec — morda tudi izkoriščevalec (ki je vse manj viden) — potrošniška družba; ali bolje: človek-potrošniška družba, potrošništvo, kot posledica ali alienacija, izguba idealov, vrednot, morda iskanje novih in trpko spoznanje o edini jasni vrednoti — denarju.

Iz svojih razgovorov, dosedanjih izkušenj, seveda precej površnega poznavanja problema in predvsem iz srečanja v St. Ghisleinu ter filmov, ki so bili tam prikazani, sem prišel do zaključka (seveda še zdaleč ni rečeno, da je pravilen), ki se mi je dolgo upiral in mu nisem hotel verjeti, in sicer, da gre v zadnji konsekvenci — pot je morda veliko preabstraktna — za bistveno razliko med človekom zahoda in nami, ki imamo socialistično revolucijo (v grobem smislu) za sabo.

V zadnji konsekvenci je problem zahodnega človeka (pustimo ob strani moralo potrošništva, ki je vse značilnejša tudi za nas) še vedno problem eksistence, tiste najosnovnejše, materialne eksistence. Bije boj za obstanek, predvsem se čuti eksistencialno ogroženega, njegov najsplošnejši filozofski občutek, čustvo tesnobe — in od tod močna želja, intuitivna potreba po spremembi, po takojšnji akciji (stavke, študentska gibanja).

Pri nas je problem eksistence (v filozofskem smislu) kolikor toliko rešen, tesnoba ni tako močna, da bi postala naš temeljni občutek, čutimo se del družbe, ki sama odloča o sebi (teoretiziram). Zato se postavljajo nova vprašanja, bolj individualnega kot splošno družbenega ali celo političnega značaja. Večkrat se slišimo, ko govorimo: »Ali je pot, ki sem jo izbral, edina pravilna, ali je edina — ni morda kake druge osebne poti, druge resnice, ki bi veljala zame?« Gre torej za spremembo v kvaliteti (glede na zgornje

ugotovitev) — postavlja se zahteva po popolni izživitvi življenja, po iskanju ne toliko smisla življenja (življenje je samo po sebi umeven pojav, zato je bi bilo premočno izpraševati se o njegovi ontologiji ali celo ontološkem pomenu nesmiselnosti) kot vprašanje poti v življenje in popolni izživitvi le-tega. (Pri razmišljanju o vprašanih našega človeka sem izhajal iz prej omenjenega romunskega filma A. Blaierja, vsekakor pa predvsem iz samega sebe.) Morda je delitev (ki precej diši po politični, pa to še zdaleč ne bi želel, da bi bila) evropskega človeka na dva miselna prostora do neke mere točna, ne morem pa se zadovoljiti z dejstvom, da koreninijo vsa človekova hotenja, delovanja, gibanja in njegovo življenje samo v ekonomskem gibanju in trenutni politični ureditvi sveta. Ne samo, da je to občutno premalo in preveč preprosto definirano, še vedno mislim, da je za človeka in njegovo delovanje in bivanje taka srajca hudo preozko ukrojena. Zato kljub svojim prejšnjim razmišljanjem vztrajam pri trditvi, da je človek vedno in povsod samo človek.

V St. Ghisleinu smo veliko govorili o problemu delavstva in manj o filmu, kar pa je povsem razumljivo, saj so to vprašanja, ki so še kako aktualna in pomembna za zahod. Nasploh je pri njih čutiti silno dinamično življenje, vrenje, kresanje idej, misli ali celo ideologij in pa treznost, strokovnost in zrelost odnosa do problemov te vrste. Ne vem, kako je bilo z ostalimi tremi Slovenci, vendar se je meni večkrat zgodilo, da sem opazoval razgovore z neke objektivnejše točke, nekako zunaj kroga, ki so ga sklenili Francozi, Belgijci... ko so govorili o revoluciji... Te stvari so pri nas že za nami in taka razmišljanja (govorim zelo zasebno) v veliki meri že stvar še žive zgodovine, a vendar zgodovine.

V St. Ghisleinu nismo prišli do nikakršnih salomonskih zaključkov (kar niti ni bil namen srečanja), prišlo pa je do zanimive izmenjave mnenj, stališč, izkušenj, želja in projektov. Lepo bi bilo, če bi doživeli kakšen St. Ghislein tudi pri nas!

Vladimir Memon

večer novih slovenskih kratkih filmov

Viba film in kinoklub Minifilm (za stopala sta ju Franc Mikec in Vasja Herbst) sta pripravila s pomočjo Združenega podjetja Iskra dne 16. marca v klubu poslancev večer novih slovenskih kratkih filmov. Videli smo lahko tele kratke filme slovenskih režiserjev: TO JE ISKRA Črta Škodlarja, PISMO Z GORA Janeta Kavčiča, STOPNICE LJUBEZNI in SLAVICO EXCEPTION Maka Sajka, HAPPY? Rajka Ranfla, TRI ETUDE ZA CATHY IN MILOŠA Jožeta Pogačnika, OBČANA URBANA (OBČAN URBAN JE GLAVČA) in KRALJEVEGA BRIVCA Jožeta Bevca, PTUJSKO DEŽELO Franceta Kosmača in ZAPIS O SLIKARJU Nikole Majdaka. Trije izmed prikazanih filmov so dobili na letošnjem beograjskem festivalu kratkih filmov nagrade — Jože Bevc je dobil za KRALJEVEGA BRIVCA nagrado za najboljšo idejo in producersko nagrado, Mako Sajko je dobil za SLAVICO EXCEPTION producersko nagrado, Nikoli Majdaku pa so podelili za film ZAPIS O SLIKARJU nagrado za najboljšo kamero in producersko nagrado.

anekdota

Znano je, da televizija uradno ni zajeta v krog filmskih prikazovalcev, ki odvajajo prispevek za proizvodnjo, čeravno prikazuje največje število kinematografskih filmov največjemu številu gledalcev. To je v taki meri opustošilo filmsko proizvodnjo, da filmski delavci ne zaslužijo niti toliko, da bi plačevali socialno zavarovanje in jim s sodnimi postopki vlačijo hladilnike iz stanovanj. Vendar to do sem še ni anekdota (prej nasprotno); anekdota se začne s tem, ko so zadnja leta filmski delavci lahko delali filme samo na tak način, da so vlagali v proizvodnjo svoje honorarje in še je zmanjkalo denarja. Potem so si pomagali še na drug način. Prosili so drug drugega za nastop v filmih, s tem da »vrnejo« ta nastop, seveda vse brezplačno.

Tako je Mako Sajko prosil Boštjana Hladnika, naj mu statira v filmu KJER ME SRBI, TAM SE ČOHAM in mu obljubil, da mu to povrne. Boštjan ga je res klical pri svojih dveh kratkih filmih in pri MAŠKARADI. Ker pa je bil medtem Sajko izvoljen za predsednika Društva filmskih delavcev, je moral dvakrat s težkim srcem in slabo vestjo sporočiti, da pri najboljši volji nima časa.

Ko je pozneje videl te Boštjanove filme, je rekel: »Kakšna sreča, da ni bilo časa!«.

Vendar Boštjan ni pozabil na Makovo dolg in ga je poklical še pri ZGODBI O LEVU. Mako se je potrudil in odstatiral.

Zdaj sicer trepeče, ker ne ve, v kaj se je podal, vendar ga tolaži dejstvo, da se je Boštjan vseh svojih prejšnjih filmov odrekel in torej le obstaja možnost, da bo zadnji njegov film drugačen.

TELEOBJEKTIV

AU PARADIS PLUS VITE

Gideon Bachmann poroča iz Rima o
Fellinijevem novem filmu ROMA

Še pred nekaj meseci je bil Fellini v Rimu vsemogočen. Vsako noč je snemal na drugem koncu mesta. Če si ponoči nesel pismo v nabiralnik, si srečal v starem delu Rima hibridne kalifornijske rockerje na motorjih, velikanska vozila z reflektorji, slišati je bilo popačene glasove iz elektronskih megafonov, ki so grozljivo parali tišino jesenske noči, na zapuščenem trgu ali pred kakim turističnim spomenikom pa si videl stoglavo skupino največjih iluzionistov po Houdiniju.

Ob takih večerih se je vedno treba Felliniju le sprehoditi iz enega konca trga na drugega. Kot razosebljene prikazni so mu sledili tehniki, hippiji pa tujci, ki so se ob posebni Fellinijevi naklonjenosti prelevili v igralce, opazovalci in vsiljivci, ki tako ali drugače častijo tega novoromanskega zavojevalca in trgovca s sanjami.

Fascinantna igra, kot plima in oseka, ki je obenem tipična za vdanost in odvisnost teh kohort od njega. Toda zdaj, ko je bil tisku predstavljen rezultat teh dinamičnih večerov, se je hrup okrog Fellinija polegel. V predzverju projekcijske dvorane Fono - Roma so se sicer res prerivali radovedneži. Toda ko je Fellini, ki si je z levico diskretno prikril obraz za visokim ovratnikom plašča in, ne da bi odzdravljaj, skoraj smuknil v dvigalo, ga nihče ni poskušal »prepoznati«. Z modrim prikimavanjem in kvečjemu z razumevajočim smehljajem so ga pustili mimo. Kajti pričakovanja so se

spremenila: od njegovega filma ROMA si ljudje niso veliko obetali. V resnici je to delo, če ga prav presodimo, zelo osebno in ob njem se lahko razumevajoče smehljamo. Ta film je kot opera, toda nova opera navadno nima nove tematike. V filmu hočemo vsaj omejitev osebnih talentov. Po drugi strani pa lahko od novega filma pričakujemo novo inscenacijo. Zahtevati od umetnika vedno novih pogledov na njegovo lastno življenje je najbrž dvomljiv kulturno-industrijski pritisk, toda saj se v filmu oblikovano umetnikovo življenje lahko nanaša na življenje njegovih soljudi! In končno, ali nas ta film ne navdaja z žalostnim, nostalgичnim sočutjem? Preveč enostavno bi bilo, če bi poslednjo inkarnacijo provincialnega sanjarjenja malega Federica, ki je pobegnil iz šole in ki se zdaj samozavestno spopada z velikim, hudobnim, toda tako zapeljivim vele mestom, proglasili za skupek že znanih simbolov. Lahko bi naredili takole shemo: tu je scena, kot jo že poznamo iz filma VITELLONI, nadaljevanje filma SLADKO ŽIVLJENJE, reprodukcija filma TOBY DAMMIT. Močnejša kot vsaka druga pa se nam zdi asociacija, da gre za prečiščeno kopijo filma OSEM IN POL. V osnovi je Fellinijev film MORALDO IN CITTA (Moraldo v mestu) nadaljevanje filma I VITELLONI (Teleta), ki si ga je zamislil že leta 1954. Toda ni ga posnel, ker je dejal, da je »film doživel in ne čuti potrebe, da bi ga še posnel«. Kot Fellini v tistem ustvarjalnem obdobju, ko sveta še ni osvojil, ko še ni bil prepričan v svoj uspeh in ko je bil zategadelj od sveta še odvisen, živel, namesto da bi bil snemal, danes snema, namesto da bi živel.

Kolikokrat lahko človek napiše svoj testament? Buñuel, Blasetti, Cocteau in drugi, ki so v središču našega kulturnega sveta, že leta in leta snemajo svoj zadnji film. Fellini v filmu OSEM IN POL tega ni le jasno povedal, temveč je to idejo celo umetniško realiziral. In zdaj je žal dokončal že svoj tretji, kajpak novi testament. Najboljše, kar lahko povemo o filmu ROMA, je, da je v njem predstavljen makrokozmos

Fellinijevega fantastičnega sveta. Ob eni najboljših scen v filmu, ki prikazuje predor nastajajoče rimske podzemeljske železnice, nam postane jasno, da gre v filmu za Fellinijevo lastno preteklost.

In tako, kot uničuje v filmu val prodirajočega zraka razdvojene obraze starih rimskih fresk, tako razdirajo njegova preprosta montaža, od daleč prihajajoči industrijski hrup, nedramatično zaporedje slik in standardna umetniška konstrukcija tisto prefinjeno občutje, s katerim vedno znova sprejemamo Fellinijeve filme. Pričakovali pa smo, da nas to pot mojster ne bo razočaral in da bomo tudi tokrat začutili tisto nerazumljivo mitično vznemirjenje, ki nas obide, ko že tretjič ali desetič gledamo film BELI ŠEJK ali KABI-RIJINE NOČI.

Toda, kot že rečeno, kritika ne more biti tako enostavna. ROMA vsebuje sicer tudi nekaj čistih defektov in je ne moremo primerjati s prejšnjimi filmi. Toda obenem nas vizija tega filma vodi po ulicah ti-stega mesta, ki se nam v filmski reprodukciji zdi profanirano in pu-sto, prenasičeno in razjedeno. Ne moremo se znebiti vtisa, da takega mesta, kot smo ga ravnokar videli, ne bomo videli nikdar več. Fellini ga je spremenil. In ostala mu je prav ta moč, zmožnost abstraktne inscenacije resničnosti, ki je v filmski zgodbi edinstvena. Fellini vidi pravzaprav le tisto, kar vidimo vsi. Toda on vidi na »fellinijevski« način. Ta mali provincialni neotesanec, pa najsi bo še tako nepopoln v obvladovanju današnjih žgočih problemov, je iznašel neponovljivo filmsko govorico, ki ima v tragediji Grčije vlogo zbora. Gre za formo, ki je zvesta vsebini in morda vsebino prav zato tako pogrešamo. Veliki ameriški filmski komik Mack Sennett je nekoč definiral komiko kot neverjetno, toda možno. Fellinijevo orožje pa je že od nekdaj preseganje resničnosti pa abstrakcija in simbolika. In dejansko je razvoj v smer banalnega in družbeno nepomembnega pri Felliniju že od filma OSEM IN POL sèm povezan z vztrajno odsotnostjo humorja. Usodna kretnja pokazati se v preveč resni luči je opazna pred-



Prizora iz Fellinijevega filma ROMA, ki je s svojo drznostjo, neposrednostjo izraza in neonaturalizmom vzbudil v Italiji izjemno pozornost. Kdaj ga bomo videli pri nas??



vsem v tistih filmlih, ki so izgubili mikavnost in svojo povezavo z zanosnim prikazovanjem vsakdanjosti. Če bi imel razumevanje za gledališko umetnost, za montažo, dramsko zgradbo, muzikalično stopnjevanje in za »timing«, ki je tako pogost prav pri njegovih ljubljencih — klovnih, bi Fellini s svojo močjo predstavitve in s svojimi občeloveškimi liki lahko insceniral opero. Toda zaradi svojega zaupanja zmeraj istim sodelavcem, zmeraj istim neprofesionalnim igralcem in njihovim prisiljenim kretnjam ter zmeraj istim materializiranim sanjam ne more stopiti na pot umetniške abstrakcije. Tega je kriva tudi njegova zakoreninjenost v neorealizmu: toda Fellini ni bil nikdar Rossellini in nikoli ne bo Aishil.

Pripravljen pa ima dober izgovor: človek počne v življenju le tisto, kar mu je »congenial«, se pravi tisto, kar mu leži glede na občutje in temperament. To je povedal skupini študentov, ki v filmu površno predstavljajo nekakšne revolucionarje. Ti ga »med snemanjem« v nekem rimskem parku pokličejo na odgovor v zvezi z dvomom kritikov nad izjavo, da njegovi filmi nimajo političnih pretenzij. Ameriški pisatelj Gore Vidal pravi v filmu, da je mesto iluzij (cerkev, vlada, film) pravi kraj za opazovanje propada, ki je zajel ves svet. Obdelava kritičnih komentarjev je v filmu ROMA vodilni motiv. Kot mali deček, ki je prevzel krivdo nepopolnosti na svoja ramena in s tem omečil vsa srca, Fellini nenehno kaže na slabosti. Anna Magnani, ki se ob koncu filma le bežno pojavi kot »rimska volkulja«, pravi: »A Federico, va-te-ne a dormí, va! Non me fido! Buona notte!« (Pojdi, Federico, le pojdi spat! Ne zaupam ti!) Kaj naj pomeni ta tuji efekt? Gre za nastop, ki je podoben Sordijevemu ali Mastroiannijevemu. To pa sta igralca, ki jima je prav Fellini pomagal do slave.

Toda kaj je avtor s to površno samokritiko prevzel nase? Da je to nadaljevanje avtobiografije? Veste, vaša kritika se me zelo tiče! Fellini je nenasiten zbiralec, prežvekovalac impresij, predelovalec srečanj, cementni mešalec ljudi in občutij. To-

na kamera prežekuje samo do-
oločene meje. Zato do ustvarjalnega
akta, ki bi nastal ob popolni obde-
lavi materiala, ne pride.

»Oh, bambina, to je smrad stolet-
ja!« — pravi potrpežljivi Mastroian-
ni mikavni turistki, ki se ga poskuša
ubraniti. Tako je prav lahko razu-
meti dejstvo, da se tu že stoletja
ni nič spremenilo, tem bolj, ko vi-
dimo, kako malo se je spremenil
sam Fellinijev Rim. Vsi ti filmi o
volkulji, vdanost topli, mesnati ma-
teri, debeli vlačugi, ki ji je ime Ro-
ma in ki jo v njegovi mladostni fan-
taziji vedno predstavlja ženska z
debelimi stegni... Ne da bi študi-
rali psihologijo, lahko popolnoma
razumemo človeka, ki še danes ni-
ma nikakršnega zavestnega odnosa
do svoje prave matere in obiskuje
družinsko grobnico v Riminiju sku-
paj s sorodniki le na Dan mrtvih.
Odbijajoči Texačan Peter Gonzales
se zmeraj pristrčno smehlja, ima
dolge lase, kot jih narekuje moda
sedemdesetih let, in mahedravo be-
lo obleko iz tridesetih let. To je Fel-
linijev Moraldo, torej Fellini sam ob
začetku fašističnega Rima in ne bi
ga mogli predstaviti bolje kot z
naslednjimi besedami: delomrznež,
popotnik brez kakršnihkoli stikov z
okolico, Fellini.

Ena najboljših scen filma, ki pa za-
radi slabe montaže najprej povzroči
v nas pravo praznino, prikazuje
cerkveno modno razstavo, baročno
zbirko bleščečih in šumečih duhov-
niških oblačil, ki jih vsakokrat pred-
stavi plešoč par častitih nun in du-
hovnikov. Čim bolj potratna je oble-
ka, tem bolj nepremičen je obraz
njenega lastnika. Popotnik, bi lahko
rekli, potratnež, razsvetljen z odrsko
lučjo, v grozljivo lesketajoči se ob-
leki iz majcenih zrcalnih ploščic, ki
je podobna Cardinovi, a la Cavali-
ere Inesistente, kot neresnični vi-
tez, ki ima na pokrivalu utripajočo
neonsko svetilko in se nam prikaže
le za hip skozi tipično fellinijevski
oblak dima. Konferansje komentira
modele: primerno za tropske kraje
— stilizirana tropska čelada; za od-
ročne kraje — kolesarski model; in
— piece de resistance — model
s kotalkami: »Au paradis plus vite!«
(Hitreje v paradiž!) To bi želeli tudi
Felliniju.

RETROSPEKTIVA JUGOSLOVANSKEGA KRATKEGA FILMA V BENETKAH

V okviru Mednarodnega filmskega
festivala v Benetkah, ki bo od 19.
do 26. avgusta 1972, bo organizi-
rana retrospektiva jugoslovanskih
kratkih filmov. S to retrospektivo
bo predstavljen razvoj in prerez ju-
goslovanske proizvodnje kratkih fil-
mov, ki je trenutno po mnenjih ne-
katerih filmskih kritikov, kot so
Marcel Martin in drugi, najboljša na
svetu. V sedmih dneh bo medna-
rodno občinstvo v Benetkah videlo
sedem dvehurnih programov naših
kratkih filmov. Vseh prikazanih fil-
mov bo 71. Programi, razvrščeni po
tematiki, bodo zajeli športne filme,
risanke, filme o kulturi in umetno-
sti, kratke igrane in dokumentarne
filme.

Mednarodna selekcijska komisija,
ki je v Ljubljani izbirala celoten
spored, je med 71 filmov uvrstila
13 slovenskih. Od risank so izbra-
ne tri, in sicer Ljubičevi ORDEN in
BRODOLOMCI ter Ranitovičevi VE-
LIKI IN MALI MANEVRI, dokumen-
tarne filme zastopajo Povhova DVE
KORAČNICI in TRIJE SPOMENIKI,
Sajkovi SAMOMORILCI, POZOR!,
Pogačnikov film KO SEM ŠE MAJ-
HEN BIL, s filmi na temo likovne
umetnosti so zastopani Nikola Maj-
dak z ZAPISOM O SLIKARJU, Fran-
ce Kosmač z MRTVAŠKIM PLESOM,
Boštjan Hladnik s FANTASTIČNO
BALADO, od športnih filmov so se-
lektorji vzeli dva Pogačnikova, in
sicer ZLATI FANTJE in TRI ETUDE
ZA CATHY IN MILOŠA, z igranim
filmom pa je zastopan Jože Bevc,
avtor OBČANA URBANA.

Organizator si je zamislil izvedbo
retrospektive tako, da bo vsak spo-
red predstavil eden izmed avtorjev
kot gostitelj večera.

M. Lj.

TEDEN SLOVENSKEGA FILMA V CELOVCU

Koroški odbor avstrijske organiza-
cije Aktion »Der gute Film« je v so-
delovanju s slovenskimi kulturno-
prosvetnimi organizacijami na Ko-
roškem povabil Društvo slovenskih
filmskih delavcev in Viba film, da
v Celovcu predstavita izbran spo-
red slovenskih igranih in kratkih
filmov. Prireditve je določena za
čas od 13. do 16. junija v celovškem
Ljudskem kinu, kjer je že bila
premiera Duletičevega filma NA
KLANCU.

Pobuda za prireditve je prišla po
uspehu, ki ga je slovenski film do-
živel v Parizu v okviru počastitve
Franceta Štiglica in retrospektive
slovenskih kratkih filmov. Predstav-
nik organizacije »Der gute Film«,
znani filmski publicist Horst Dieter
Sihler, je za teden slovenskega fil-
ma v Celovcu izbral Klopčičeva fil-
ma SEDMINA in NA PAPIRNATIH
AVIONI, Štigličev film TISTEGA
LEPEGA DNE, Babičev PO ISTI POTI
SE NE VRAČAJ, Pretnarjeve SAMO-
RASTNIKE, Galetov film SREČNO,
KEKEC in Hadžičev film PROTEST.
Temu sporedu bosta dodana še en
do dva programa kratkih filmov.

Društvo slovenskih filmskih delav-
cev je sprejelo pobudo koroških lju-
biteljev filma in obenem sprožilo
idejo za organizacijo stalnih film-
skih srečanj »Alpe-Adria« med Ko-
roško in Štajersko, Furlanijo-Julij-
sko krajino ter Hrvaško in Slove-
nijo.

M. Lj.

Ob zaključku redakcije so nas obve-
stili, da je zavoljo tehničnih težav pri-
reditve preložena na jesen.

PORTRET MENIHA Milana Ljubiča



POT H GLEDALCU

Leto 1972 pomeni nedvomno prelomnico v odnosih, ki jih slovenski kinematografi kažejo do kratkega filma. Po letih kritike in stokanja, da kratki film ne najde poti do gledalca, smo prišli v fazo, ko ta vprašanja skušamo urediti tudi na zakonski ravni. Že prej so bili kinematografi oproščeni plačevanja prispevka, če so kazali kratke filme oziroma prirejali večere kratkih filmov. Čeprav ne gre za velike zneske, je zakonodajalec le pokazal dobro voljo, ko je kinematografe oprostil plačevanja 25 % prispevka v slovenski filmski sklad. Toda ta ukrep še ni povzročil večjega zanimanja za kratke filme, saj distributorji sploh niso razpolagali npr. s celovečernimi programi sestavljenimi iz kratkih filmov — iz risank, filmov na temo likovne umetnosti, športa in turizma idr. Izjema so bile risanke Walta Disneya, pa še te so prišle na spored samo v času okrog Novega leta. Obstaja predlog, da bi bodoči slovenski zakon o filmu, ki ga bomo dobili v letu 1972, vseboval tudi definicijo filmske predstave; sestavljal naj bi jo poleg celovečernega tudi kratek film, ki pa ne sme biti filmski tednik. Poleg kratkega filma pa lahko kino podjetje predvaja še filmski tednik in reklamne filme, kot je to navada v nekaterih evropskih deželah. Ali bo ta uredba prišla v končni tekst zakona, še ne vemo.

Ne oziraje se na zakonska določila pa sta Viba film in Društvo slovenskih filmskih delavcev pokazala dobro voljo in vrsti slovenskih kinematografov ponudila spored slovenskih kratkih filmov, sestavljene po temah ali po prbizvodnih obdobjih, npr. kratke filme iz let 1970 in 1971. Prvi so tak spored sprejeli Koprčani. Kino podjetje v Kopru, ki ga vodi Andrej Jelačin, diplomant ljubljanske igralske akademije, je v okviru svojega filmskega gledališča organiziralo predvajanje kratkih fil-

mov v Kopru, Piranu in Izoli. Gledalcem so se predstavili tudi avtorji, ki so imeli po predstavah razgovore z gledalci. Koprsko iniciativo je povzelo Novo mesto, kjer je Zavod za kulturno dejavnost v sodelovanju s tovarno Novoteks organiziral tri predstave kratkih filmov, od tega dve za šolsko mladino iz Novega mesta in okolice, eno pa za odrasle. Tudi te predstave so pokazale, da kratki filmi zanimajo tako mlade kot tudi starejše gledalce. V pogovoru s pedagogi so prišle na dan še dodatne možnosti organizacije takih sporedov. Gre namreč za filme, katerih vsebina sovпада s šolskim programom, npr. likovne vzgoje, narodne obrambe, športa, zemljepisa itd.

Filmsko gledališče v Idriji je predvajalo izbran spored slovenskih kratkih filmov, kino podjetje v Celju pa je imelo na programu celotno retrospektivo slovenskih kratkih filmov, ki so bili predvajani marca v okviru proslave 75 let svetovnega filma v dvorani Francoske kinoteke v Parizu. Pri tem velja posebej opozoriti na pozornost, s katero je kolektiv celjskega kino podjetja sprejel avtorje slovenskih kratkih filmov. Kritične pripombe pa so deležni celjski gledalci, ki so se dokaj maloštevilno udeležili obeh predstav. Ob tem velja opozoriti na nekaj organizacijskih pomanjkljivosti, ki so se pojavile tudi v drugih krajih: sovpadanje večjih prireditvev na isti dan, čeprav npr. pred ali po določenem dnevu v posameznih krajih tudi po dva tedna ni nobene druge prireditve.

Kino podjetje v Mariboru je v okviru filmskega gledališča že dvakrat organiziralo predstave slovenskih kratkih filmov, in sicer jeseni 1971 in spomladi 1972. Prvi spored je bil prilagojen posebnemu zanimanju Mariborčanov, saj so v sodelovanju s tovarno TAM predstavili Bevčev film URBAN JE GLAVCA, ki govori o avtomobilu TAM 5000 ter še nekaj drugih naročenih filmov, ki obravnavajo mariborsko in ptujsko regijo, njune turistične zanimivosti in prirodne lepote.

Slovenj Gradec kaže zanimanje za filme z likovno tematiko, ki jih je v okviru slovenske filmske proiz-

vodnje dozda posnetih okrog 20. In za konec še Ljubljana. Po že tradicionalnih predstavah novih slovenskih kratkih filmov v dvorani Kluba poslancev smo bili letos prvič deležni celotne ponovitve beograjskega festivala kratkih filmov v kinu Komuna, za kar gre ljubljanskemu kino podjetju vsekakor polno priznanje.

Razprodane dvorane in precejšnje zanimanje gledalcev, ki so se udeležili razgovora o kratkem filmu v Klubu poslancev, kažejo, da se motijo tisti, ki trdijo, da pri nas ni zanimanja za kratek film.

Društvo slovenskih filmskih delavcev pripravlja v sodelovanju z Viba filmom za jesen nekaj novih sporedov kratkih filmov, ki bodo tematsko povezani in bodo kino podjetjem v Sloveniji dostopni po dokaj zmernih cenah.

M. Lj.



SLOVENIJA V PARTIZANSKI PESMI

(režija: Kruno Cipci, kamera: Viki Pogačar)

V okviru prazničnega programa je bila 27. aprila na TV na sporedu tudi 15-minutna oddaja z naslovom SLOVENIJA V PARTIZANSKI PESMI (Gozdovi so peli). Oddaja je omembe in celo obravnave vredna zaradi več razlogov, ki so tako formalno-izvedbenega kakor tudi konceptualnega značaja.

V prvi vrsti je treba omeniti nekakšno žalostno tradicijo tako imenovanih prazničnih prireditev, prazničnih oddaj, ki so v povprečju toliko bolj anahronistične, kolikor novejšega datuma so. Seveda ne anahronistične z ozirom na temo, ki jo obravnavajo in ki so ji posvečene, ampak z ozirom na obdelavo dane teme. Slej ko prej se v vseh medijih srečujemo z bolj ali manj bombastičnimi, patetičnimi, celo kičastimi primerki, ki skušajo za vsako ceno poustvariti npr. vitalnost NOB, pa je edini rezultat tovrstnih naporov nabrekla pompoznost, ki dolgočasi, ubija gledalce in poslušalce ter posredno celo škoduje stvari, ki ji je namenjena. Večina pripravljalcev raznih slavnostnih programov se sploh ne zaveda, da šablonizirani primerki patetičnih prireditev mnogokrat ubijajo v gle-

dalcih tisti intimni odnos do nekega obdobja, do nekega dogodka, ki ga nosijo v sebi, namesto da bi ta odnos v novih časovnih razmerah na ustrezen način obujali.

Prav kratka oddaja SLOVENIJA V PARTIZANSKI PESMI na naši TV pa je primer, kako tako rekoč minimalna oblikovna sredstva, intimen in skromen dostop do obravnavane teme dosežata želeni učinek brez tistega puhlega ropotanja, zaklinjanja in prenapetosti, ki jih navadno srečujemo v podobnih žanrskih oddajah in prireditvah. Prvi izhodiščni princip, ki zagotavlja v gledalcu asociiranje, retrospektivo, je brez dvoma prepričanje režiserja Kruna Cipcija, da osnovnega namena praznične oddaje ni mogoče doseči z željo po poustvarjanju obravnavanega časa, in to iz dveh razlogov: ker je to kratkomašo nemogoče in ker živi dandanes že toliko (mladih) ljudi, ki NOB niso mogli zavestno doživljati. Če hočemo priznati ali ne, s stališča vsakdanjosti, v katero je vržen sodobni človek, je NOB dandanes vendar preteklost, seveda zvezana s sedanostjo — in kot takšno jo moramo obravnavati. Vse rekonstrukcije tistega časa s pomočjo bombastičnih besed, plemenitega patosa in zanosa, ki je takrat bil pristen izraz časa, danes pa ni več in to v časih, ki ne slišijo več teh tonov, te intonacije, vse te quasihistorične rekonstrukcije so tako s konceptualnega kot tudi umetniško-oblikovnega stališča čisti nesmisel, ki se — kot rečeno — konča z že kar obvezno zdolgočasenostjo gledalcev ali poslušalcev.

Drugi princip obravnavane režiserske zamisli, ki sledi prvemu in narekuje stvaritvi tudi njeno konkretno umetniško obliko, pa je intimnost kot sredstvo za dosego komunikacije gledalca z neko še živo preteklostjo v njem. V ta namen je Ko-

roški akademski oktet v diskretnih panoramskih razporeditvah, oblečen v koncertne obleke, večinoma prisoten samo glasovno in manj tudi vizualno, ustvarjal v razpoložensko koordiniranih kadrih gozda in številnih različic nemo prisotne narave tisto reminiscenčno povezavo s samó sluteno oziroma v gledalcu na novo oživljeno preteklostjo, ki je lahko v avditoriju resnično in individualizirano zaživel. Prav panorame narave, povezane z občutenjem partizanske pesmi, povezane z mirnim pogledom na tiho pokrajino (kjer se je dogajalo precej precej stvari), so lahko vzbudile v gledalcu njegov lastni odnos, njegove lastne podobe, njegov lastni spomin in na ta način je v gledalcu nevsiljivo, brez obveznega skupnega recepta zaživel tisto, kar ob takih dnevih v človeku lahko zaživi.

Brez dvoma je treba poleg režiserja Kruna Cipcija omeniti še snemalca Vikija Pogačarja in montažerko Olgo Meglič, ki sta zelo harmonično, z neposrednimi slikovno-glasbenimi modulacijami takojšnjih pričetkov vsake naslednje pesmi ustvarila skromno, zato pa tem bolj prisrčno stvaritev. Ne glede na eno samo pripombo, namreč verjetno ne povsem potrebno vizualno prisotnost okteta — kar pa je dilema, vredna tehtnejše debate — je omenjena TV ekipa dokazala, kako je mogoče s skromnimi, zato pa pristnimi pretenzijami ustvariti umetniško prečiščeno delo, ki je dostojno časa, zaradi katerega je nastalo, ki nikakor noče biti ta čas v svoji osebi ali celo več od njega in ki ostane v spominu prav zato, ker gledalca ni oropalo izvirnega spomina.

Želeti bi bilo, da bi bilo takšnih in podobnih spominskih posvetitev na TV kakor tudi povsod drugod več. Končno bi bilo želeti, da bi bile vse tovrstne prireditve in oddaje na takšnem nivoju.

TELEOBJEKTIV



FESTIVAL NARODOV V FIRENCAH

Vsak december (tokrat že enajstič po vrsti) Firenze povabijo v goste vsakoletno mednarodno bero dokumentarnih filmov s socialnim obelježjem. Letos so naredili izjemo: prikazali so pregled najboljših ali pa najbolj značilnih filmov, ki so bili predstavljeni ob dosedanjih desetih priložnostih. V sedanjem obdobju, ko si filmska in tudi vse druge kulturne institucije utirajo nova pota, je florentinski festival, ki trdoživo ohranja svoj osnovni značaj, skušal z retrospektivo proučiti smer dosejanega razvoja tovrstnega dokumentarca in na podlagi tega študija ustvariti hipoteze, na katerih bi slo-nel program novih iskanj oziroma pobud.

Kaj je družilo dela, ki smo si jih lahko ogledali na tem festivalu? To je morda označitev, ki je postala že splošno priznana formula za dokumentarne filme s socialno tematiko ter si vsakoletno florentinsko delovanje prisvaja nekaj zaslug za njeno uveljavitev: »dokumentarec naj bi skušal prikazati vidike človeških pogojev, pridobljenih na individualnem ali kolektivnem nivoju v vseh družbenih slojih«. Mnogi filmi, ki smo jih videli, so presegli osnovno stopnjo golega zapisa in so postali instrument neposrednega odkrivanja in posega.

Seveda je tako javno pregledovanje pomembnih preteklih dosežkov zelo primerno za spremljajoči seminar, ki ima v Firencah še daljšo tradicijo kot festival sam, saj je bil že šestnajsti po vrsti. Letošnja izmenjava mnenj se je v treh dneh razporedila

pod tremi različnimi okvirnimi temami, ki so jih izmenjevali znanstveniki z raznih humanističnih področij ter seveda filmski delavci. Pogovarjali so se o »razvoju izraznih sredstev v dokumentarnem filmu«, »o odnosu med tematiko socialnega dokumentarca ter novimi družbenimi, kulturnimi in političnimi problemi v zadnjih dvajsetih letih« in o »vzajemnosti med socialnim dokumentarnim filmom, televizijo in ostalim filmom«.

Videli smo triinštirideset filmov raznih dolžin in tematik. Z izjemo filmov Jeana Roucha so filmi iz petdesetih let etnografsko-sociološki zapisi o življenju in pogojih nekega okolja; taki so filmi ON THE BOWERY Lionela Rogosina, NOTE SU UNA MINORANZA Gianfranca Mingozzija pa tudi MANDARA Reneja Gardija ali TERMINUS Johna Schlesingerja (o enem dnevu na londonski železniški postaji); včasih se tak objektivni zapis osredotoči na življenjsko situacijo kekega posameznika, kot se je to zgodilo pri filmu JANE Američana Leacocka in njegove skupine, ki so s kamero spremljali nastajanje in uprizoritev nekega ponesrečenega gledališkega dela, v katerem je nastopila Jane Fonda na začetku svoje igralske poti. Dokaj pesimističnemu ozračju je botrovala igralkina nesproščenost, dramatično doživljanje gledališkega in filmskega medija hkrati je dalo filmu specifičen izraz ter ga uvrstilo v kinotečno filmsko zbirko. Veselejši je LONELY BOY znamenitega kanadskega avtorja Wolfa Koeniga, ki je prisostvoval s petimi filmi. Film je sedaj že kar klasična (posebno za televizijsko reportažo) predočitev načina kako predstaviti pevca popevk, v našem primeru gre za Paula Anko: kombinacijo med javnim in privatnim obrazom označuje dokajšnja ironija in tudi kanec snobizma. Koenig, kot utemeljitelj »candid eye« šole, je s svojimi kanadskimi sodelavci tudi avtor filma BIENTÔT NOËL, ki prikazuje razburjenje v zadnjih urah pred praznikom. To je dober predstavnik kolektivnega filma, ki se je predvsem razvil v Kanadi. Po Rouchovem mnenju (Cahiers du Cinema, junij 1963) je Koenig prvi vzel filmsko

kamero v roke in se s svojimi sodelavci infiltriral v šole, tovarne, domove, na ulice ter s tem speljal tokove kanadske šole dokumentarnega filma (letos bo slavila že šestindvajseto obletnico) na novo področje; tu temeljito podirajo stare programe in tradicionalni način snemanja. Kamera je postala instrument za odkrivanje resnice, ki se nahaja v žarišču problema, v prizadetih samih; njena izredna teža učinkuje na gledalca in potisne malo vstran njegov užitek ob umetniških kvalitetah filma. Ostali filmi, pri katerih je sodeloval Koenig, so BLOOD AND FIRE, CITY OF GOLD (oba sta zgodovinska pregleda, prvi o Vojski odrešitve, drugi pa je zanimiva fotografska lepljenka o dirki za zlatom na koncu prejšnjega stoletja).

Rouchova filma MOI, UN NOIR (poznamo ga z naše televizije) ter LA PYRAMIDE HUMAINE sta se z znanim avtorjevim revolucionarnim pristopom osredotočila na problem rasnega razlikovanja v Slonokošeni obali. Strogo gibanje dokumentarne izraznosti je Rouch sprostil, običajno objektivno obravnavanje snovi je zamenjal z močnim subjektivnim posegom v dogajanje in to tako, da se je sam kot udeleženec vključil v svet pred kamero; deloval je kot stimulator, in ne kot neprizadet opazovalec zanimive situacije, kar se je dogajalo pri mnogih dokumentaristih. MOI, UN NOIR smatrajo za prvi resni filmski zapis psiholoških in socialnih nasprotij mladih Afrikancev, ki v posrečeni filmski anketi pripovedujejo in igrajo svoje probleme. Tako je film mešanica igranih in avtentičnih situacij. Podoben je njegov drugi film LA PYRAMIDE HUMAINE, kjer s pomočjo dijakov liceja v Abidjanu ustvari rasistično ozračje ter sam vpliva na pomiritev. S tem individualnim poseganjem v dogajanje ustvarja situacijo, ne vpliva pa na pogovor, ker se dialogi sami pletajo. Zanimiva je avtorjeva trditev, da je kamera prej motivirala in vzpodbujala pogovor, kot pa ga zavirala. Poleg teh dveh pomembnih dokumentaristov so na festivalu sodelovali tudi Frédéric Rossif s filmom o varšavskem ghetu, Rossellini s si-

Mako Sajko se je na letošnjem festivalu kratkega filma v Beogradu predstavil s filmom SLAVICA EXCEPTION

jajnim in dobro znanim zapisom o Indiji; skupina mladih poljskih dokumentaristov je le delno predstavila dokumentarno dejavnost vzhodnih držav, mnogo bolje so bili zastopani mladi ameriški snemalci. Njihove teme se lotevajo znanih problemov, kot so rasno razlikovanje (SILENT REVOLUTION Kanadčana Yvesa de Laurota), vietnamski spopad (PROFILE OF A PEACE PARADE Loeba Weissa, SONS AND DAUGHTERS J. Stolla, IN THE YEAR OF THE PIG de Antonia), ali preobrazba hippijev v politične borce (LAST SUMMER WON'T HAPPEN Petra Gessnerja in Toma Hurwitza). Kot vidimo, med izjemnimi dokumentarnimi dosežki jugoslovanskih predstavnikov ni, kar seveda ne pomeni, da takih filmov pri nas ne snemamo; nasprotno, naši filmi bi prav gotovo uspešno sodelovali na tej manifestaciji. Problem je najbrž drugod, vendar gotovo ni tako velik, da bi ga ne mogli rešiti.

Judita Hribar

Joseph Losey:

UMOR TROCKEGA

Končno se je na zahodnoevropskih platnih pojavil novi Loseyev film Umor Trockega, o katerem so večkrat poročali tudi naši časopisi. Notice so predvsem omenjale Richarda Burtona, ki je istočasno upodabljal predsednika Tita v Sut-

jeski. Filma si prav gotovo nista podobna, ker je v Loseyevem filmu malo akcije, v Sutjeski pa je menda ne bo manjkalo.

Kakšen je prvi vtis po velikem pričakovanju, ki so ga vnaprej deležni že vsi Loseyevi filmi? Vtis na žalost ni najboljši, zato je morda primerna pripomba, da je to njegov »vmesni film«, v katerem ima bolj ali manj vlogo standardnega režiserja, in ne avtorja. Videti je, da so njegovi pomembni filmi povezani s Pinterjevimi scenariji, slabši pa z igralskim parom Burton ali Taylor.

Umor Trockega skuša biti mešanica korektnega zgodovinskega zapisa zadnjih nekaj mesecev življenja sovjetskega politika ter psihološke študije njegovega skrivnostnega atentatorja. Film se izogiba spektakularnemu načinu pripovedi, vendar si ne more kaj, da ne bi uporabil privlačnih prizorov mehiške biko-borbe, ki je v tako kruti obliki še nismo videli. Le-ta služi kot metaforična primerjava večno brezuspeš-



Serija o Občanu Urbanu Jožeta Bevca neutrudno spremlja vesele in žalostne pojave v našem vsakdanjem življenju. Film POSLEDNJI PEŠEC iz te serije je izbran za retrospektivo jugoslovanskega kratkega filma ob beneškem festivalu.

nega bikovega boja z brezupno situacijo Trockega in njegovih sodelavcev v obzidani haciendi, ki je bila vseskozi cilj stalinističnih napadov in končno tudi prizorišče politikove smrti.

Filmska zgodba je preprosta in pregledno teče v dveh vzporednih tokovih, ki se na koncu združita v pripovednem višku, to je v atentatu. Prvi predstavlja vsakodnevno življenje Trockega, ki je poenostavljena sinteza pisatelja in malomeščana, drugi tok pripovedi pa se začne z neuspelim atentatom, ki so ga organizirali mehiški stalinisti, kasneje pa se nadaljuje z razvijanjem frustriranega lika bodočega atentatorja Jacquesa.

Loseya je preprosti scenarij oviral, ker mu ni dal možnosti, da bi ustvaril prepričljive osebnosti. Tako je Trocki kdove katera upodobitev domišljajske predstave o sentimentalni slovanski duši, ki jo zahodnjaki tako svojevrstno interpretirajo in vanjo verjamejo. Loseyu in Burtonu

skupaj ni uspelo rešiti Trockega iz tega komičnega kalupa, ki je politika označil z nalepkami, na primer: ljubitelj zajcev in zelenjave, spoštljiv in ljubeč mož, čustven sogovornik, globok mislec itd. To je nekaj značilnih potez, s katerimi naj bi pričaral podobo neke osebnosti, ki pripada naši dobi, vendar z njo nima realne povezave. Njegov morilec je prepričljivejši. Toda množica odtenkov neuravnovešenega Jacquesovega značaja je bila le pretrd oreh za Alaina Delona, ki je igral v okviru svojih zmožnosti ter postal poudarjena inačica osamljenega Melvillovega Samuraja.

Jacquesova politična prepričanost ni jasno opredeljena, posebno je dvomno njegovo sodelovanje z mehiškimi stalinisti, ki so še posebej šibka točka tega filma. Kljub temu da se je film kar se da malo ustavljal na političnih elementih, ki so pripeljali do umora in je raje uporabljal citate iz del Trockega, so redki prizori, ki prikazujejo mehi-

ško revolucionarno mrzlico, neizdelani in nepristni. Začetni prizor prvomajske demonstracije je vse preveč podoben italijanskim predvolilnim manifestacijam, kar neugodno vpliva na neizogibno gledalčevo sprejemanje, ki je nujno pri taki narativni obliki umetnosti.

Losey ne slovi kot avtor, ki raziskuje pota novega filmskega izraza, temveč je mojster atmosfere, ustvarjene z medsebojnimi odnosi njegovih junakov, zato najbrž ne bomo nikoli pozabili filma Nesreča. V Umoru Trockega pa to čudovito lahkotnost vodenja in kreiranja značajev pogrešamo ter avtorju zamerimo togo odvisnost od splošne predstave, ki jo imamo o Trockem in njegovi smrti.

Povprečna raven filma pomeni izgubo časa za Loseya in neizkoriščeno priliko izrabiti sicer zanimivo snov za kakega hollywoodskega režiserja, ki bi z manj ambicijami ustvaril več.

Judita Hribar



Dokumentarni film Milana Ljubiča **POMLAD OB ŽICI**, ki je bil posnet med prireditvijo Pohod ob žici okupirane Ljubljane

Kadar občinstvo, ali v širšem okviru celotna družba načne vprašanje morale ob posameznem umetniškem delu, smo vedno v dilemi, kako razumeti takšen odnos. Imamo namreč več možnosti opredeljevanja, od katerih nam že samo vprašanje zastavlja dve mogoče najosnovnejši. 1. Lahko izhajamo s stališča, da umetnina, ki vsebuje elemente nemoralnega — to pomeni sadizem, anarhizem, družbeno prevratnost in podobno, sama v sebi preko avtorja zagovarja in obelodanja nekaj, kar je potrebno zavreti in osamiti. Takšno mnenje ima vedno tisti tip določene skupnosti, ki napada tako zasnovano umetniško delo, saj je takšen napad vedno posledica zunanjega opazovanja sveta brez vpogleda v globlji ustroj.

2. Temu nasprotno pa je stališče, da umetnina kot prostor najširšega sporazumevanja človeka ni more in ne sme biti zaprta za kakršnokoli tudi najtemnejšo misel, saj le z razkrivanjem katastrofalnih razsežnosti lahko omejimo ali pokažemo njih uničujoče delovanje. To sta v kratkem dve najosnovnejši možnosti, rekel bi skoraj publicistično vsakdanje reakcije na posamezno moralno oporečno delo. Sam problem pa je širši in ne zadeva le konkretno delujoče družbe sedanjosti. Morala in etika, kot ta pojma poznamo danes, izhajata iz v našem času že močno razkrojene, a institucionalno še vedno dejavne krščanske metafizike. Le-ta je, kot vemo, vzpostavila neke osnovne premise, ki jih poprej antika ni poznala. Bistvo teh opredelitev je v človekovi apriorni telesni dokončnosti in hkrati grešnosti. Oba pojma pa izhajata iz človeškega kot takega v primerjavi z božjim, ki je na tem svetu človeku nedostopno, saj ga že grešna rojstvenost s pripadajočo telesnostjo omejujeta od najvišjega. Vzporedno pa se s tem pojmovanjem razvije cel sistem institucionaliziranih so-

cialnih, moralnih, skratka družbenih okoliščin, ki na osnovi opisane kodifikacije vzpostavljajo vsesplošni red. V tem redu je seveda prvotni pomen norm izgubil primarni smisel in postal instrument centra moči, ki je ne glede na resnico kot tako razpolagal s stoletnimi zakonitostmi. Vprašanje morale oziroma greha, kot to poznamo danes, je torej povsem praktično manipulativne narave v okviru posamezne skupine in nima neke globlje religiozne ali posvetne zveze s prvotnimi zakonitostmi. Pojem danes lahko pojmuje kot čas celotnega razvoja novoveške misli. Eden najbolj tipičnih izrekov o morali in grehu je izpod peresa znamenitega Moliéra, ki preko Tartuffovega dialoga z Elmiro lepo pove, kje se skriva bistvo morale novega veka, ko pravi:

»Skrivnost ostane moja le in vaša, in krivde ni, če se ne razglasi. Greh je pohujšanje, ki se raznaša, in kdor skrivaj greši, sploh ne greši.«

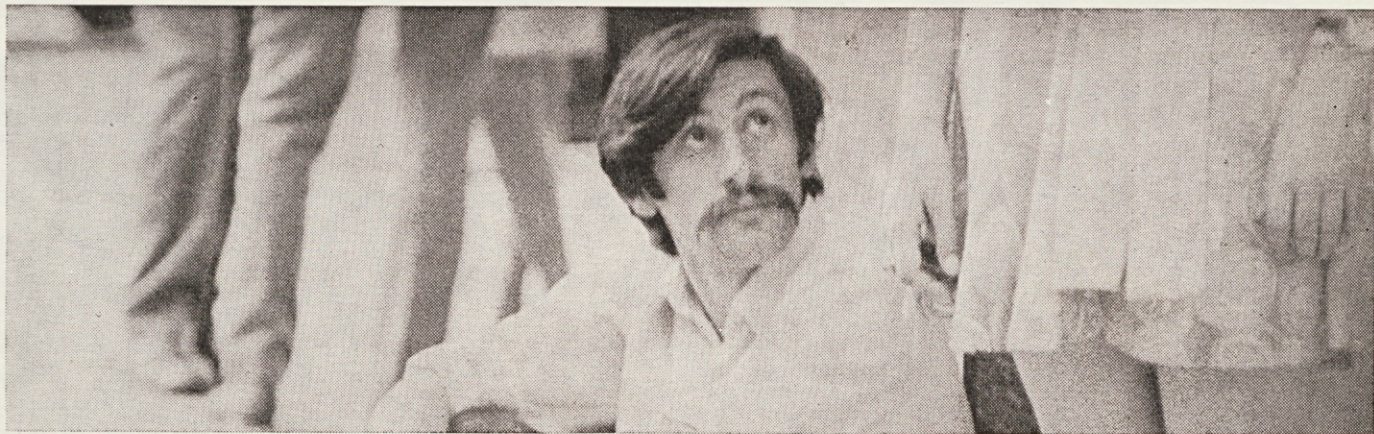
V teh besedah se skriva celotno pojmovanje naše civilizacije. To pomeni, da imamo opraviti z dvema sferama. Na eni strani je sklop dejanj, ki jih družba zavrača in kaznuje, na drugi strani pa so taista dejanja, le s to razliko, da so prikrita, ali izvajana na takšen način, da so za institucionalne norme nevidna, čeprav jih vsakdo vidi. Problematičen v tem območju ni tisti, ki je resničen subjekt deviacije, ampak tisti, ki o tem govori in to prikazuje. To pa je seveda v novem veku najpogostejše umetnik, zato ni čudno, da je že od Michelangela in Moliéra pa do Flauberta, Balzaca, Zolaja in našega Cankarja vedno ravno slikar ali pisatelj večni krivec vseh nemoralnosti in grehov. Iz tega sledi, da je prikazovanje temnih strani življenja toliko težje tam, kjer se posamezna družba resnično bliža določeni krizi, saj iz

lastnih obrambnih nagibov noče poznati obstoječega. Umetnost sama na sebi ne more zamajati posamezne družbene strukture, je pa lahko dober spremljevalec tistega, kar takšen razkroj omogoča ter enkrat dokument bodočim rodovom. To pomeni, da je njena moralna vrednost vedno v območju določene kontrole, posebno tam, kjer je moralna, socialna ali politična kriza stalen element vsakdanjega. Moralno kot tako pa je seveda močno problematičen pojem, saj se v posameznostih spreminja hkrati s nazorom sloja ali celotne družbe. V trenutnem položaju evropske umetnosti zahoda je v ospredju problematika, ki nedvomno močno načenja moralne vrednote preteklih generacij. Političnost kot permanentna kritika obstoječega, seksualnost kot razvrednotenje vseh mogočih tabujev in brutalnost kot zunanji izraz notranjega ustroja današnjega sveta — to so v glavnih potezah bistveni problemski elementi filma, slikarstva in dela literature. Pogosto pa srečamo vse omenjene komponente združene, saj tako pride do najmočnejše učinkovitosti umetniškega dela. Če si ogledamo najprej prvi element, to je politično možnost, bomo ugotovili, da znotraj tako imenovanih demokratičnih družb pogosto ne izraža neposrednega bistva določene krize, saj se npr. cela vrsta zahodnih političnih filmov ukvarja z ozko problematiko posamezne ideologije, ki jo na tak ali drugačen način kuje v zvezde. Izjeme so prisotne tam, kjer določeno delo prikazuje stanje zunaj območja, kjer je nastalo, kot to kaže ta oba Gavrasova filma — Z in PRIZNANJE. Tu gre za prikazovanje totalitarnega režima, ki znotraj njega kot takega ne bi moglo nikdar zagledati luč sveta, pa je zato tem potrebnejše tam, kjer bi do takšnega položaja lahko prišlo. Toda kakorkoli že, politična problematika

znotraj demokratičnega režima ne more imeti bistveno odločujoče vloge, saj ni križnih žarišč, ki bi omogočala nastanek takega dela. Zato je v takih strukturah tem močnejše uveljavljanje celotnega razpona humanističnih vrednot v smislu preverjanja njih samih s stališča umetnosti. Tu pa je najmočnejše prisotna ravno zveza med spolnostjo in brutalnostjo. Oba pojma seveda nista nekaj novega v umetnosti našega časa, saj ju srečujemo v različnih idejnih preoblekah skozi vso zgodovino evropske civilizacije. Ko danes srečujemo na platnih kinematografov celo plejado sadizmov in perverznosti, smo seveda pogosto močno ogorčeni nad neokusom takšnega prikazovanja, čeprav gre pogosto za dela, ki sama na sebi niso brez umetniške vrednosti. Omenjena trditev pa seveda kaže zelo površno reakcijo na opisano problematiko, saj se ne spušča globlje v sam pojav takšnih procesov. Če si ogledamo renesanso ali barok, bomo površno ugotovili, da je pretežni del

sebnost, če je obdelana na tako verističen način, kot je bila posebno v renesansi in tudi deloma v baroku. Najbolj tipičen primer je verjetno Boschov Vrt naslad, kjer lahko najdemo vse perversnosti, kar jih premore današnji film. Iz lastne izkušnje vem, da je Giottova Capella degli Scroveni za nekoga, ki spričo let še ne more dojemati verskih abstrakcij, lahko enako zastrašujoča, kot marsikateri film, pa vendar se nihče ne razburja, če otrok vidi grozote, naslikane s fantastiko začinjene Poslednje sodbe. Tako je jasno, da očitki današnjemu filmu, češ da prikazuje brutalnost in sadizme v večji meri, kot so to delali umetniki preteklih dob, niso na mestu. Razlika je le v tem, da je današnje prikazovanje osvobodjeno vsakršne transcendence, kar seveda močno razvrednoti človeka kot takega in ne le njegov slabši del, ki se na platnih starih mojstrov cvre le v peklu. Človekova narava je tako razprostrta v vsej celovitosti; postane nedeljiva, zato je reakcija na

malom verjetno, da bi nekdo ubijal ali mučil nekoga le zato, ker je to videl v kinu. Takšno dejanje je posledica cele vrste dejavnikov, tako v človeku kot zunaj njega, zato je v skrajni konsekvenci lahko film le vzvod, ki sproži nekaj, kar bi tako ali tako planilo na plan. Film torej pripoveduje o stvareh tako, da prikrita dejanja v vsej veristični širini svojega medija razprostira pred občinstvo. S tem širi vsesplošen občutek tesnobe, ki človeka odvrča od udejstvovanja v smislu neke ideologije stalnega in sakraliziranega ter ga vrača k samemu sebi. Posredna reakcija na Bergmanovo prikazovanje spolnosti ne more buditi vsesplošnega razvrata, kot bi nekateri radi dokazali, ampak lahko človeka le povrne v razmislek nad ničevostjo tistega, kar se razglša za moralo in tistega, kar v resnici je. Takšno razgaljanje mitov se kaže tudi v vsesplošnem pogledu, saj celo današnji junak ameriškega filma ni več vzor vsega moralnega in heroičnega, ampak je le odraz voj-



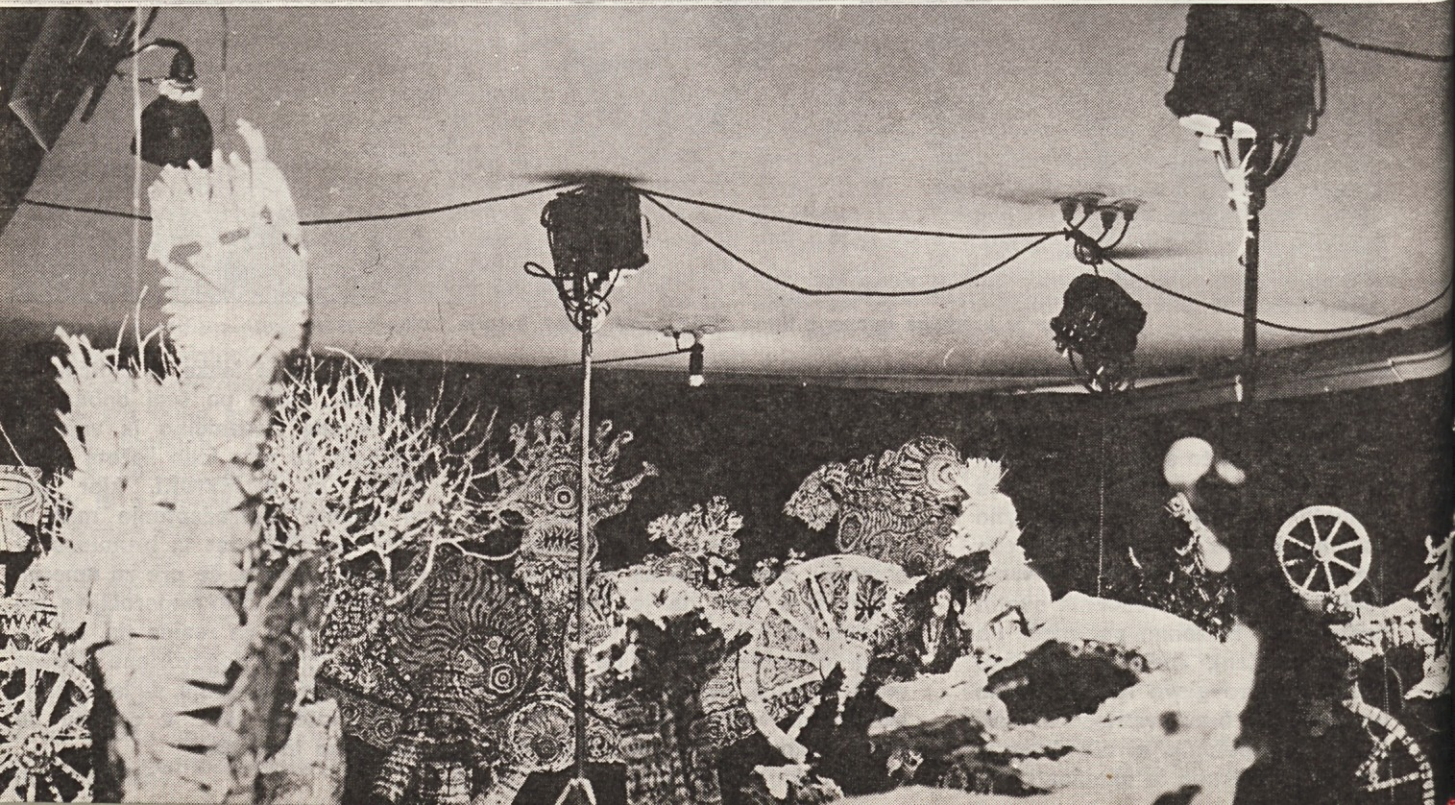
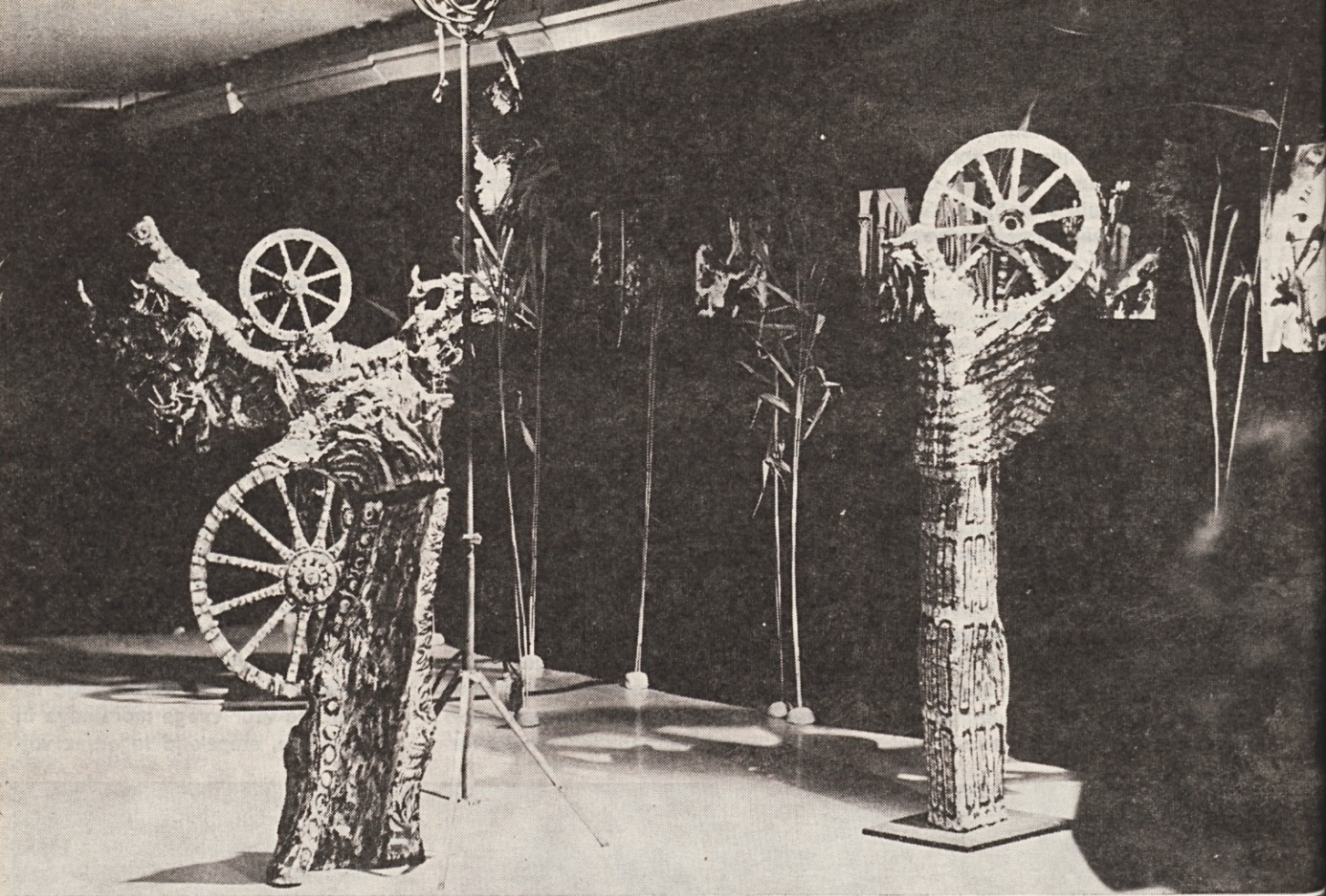
Prizor iz kratkega igranega filma PRAKTIČNA ŽENA avtorja Gojka Šarića

slikarstva glede morale, kot jo razumemo danes, povsem svoboden. Prikazovanje golote je na isti način intenzivno, kot to srečamo v današnjem filmu, le s to razliko, da je pogosto napolnjeno z religiozno vsebino, kar pa je seveda bistvena razlika. Predstavljajmo si celo vrsto Poslednjih sodb, prebodenih svetih Boštjanov z blaženim pogledom na obrazu, križanj, Judit z odsekano Holofernesovo glavo itd., pa bomo ugotovili, da brez svetnega obeležja takšna tipologija ni nič drugega kot splet sadizma in spolnosti, po-

dosledno prikazovanje deviacij vseh vrst lahko tako enovitna, saj prizadeva vse in ne le tiste skupnosti, ki je spričo ideje določena, da pade. Kakor hitro pa pristanemo na misel, da ni vse, kar kaže umetnost, dopustno prikazovati, se znajdemo v območju smisla takšne prepovedi. Zopet smo tam, da je nemoralno dejanje takšno le, če ga vidimo oziroma prikazujemo in ne če ga delamo na skrivaj. Ugovori, češ da filmsko prikazovanje sadizma in spolnosti lahko povzroči konkretno škodo, je dokaj na trhljih nogah, saj je

ne. Kot tak je lahko le ciničen in brutalen, lahko pa tudi dober, če ga seveda izvajamo iz vojnega položaja. To nam lepo kažeta filma MASH in BOJEVNIKI, kjer gre za tipično razvrednotenje mita o vojni. Nemoralnost in brutalnost v filmu je, seveda, če gre za umetniško delo, tako celo priporočljiva, saj človeka vrača na realna tla, mu izpodbija vero v dogovorjene idilične mite ter ga vzpodbuja, da lažje uravnava samega sebe v odnosu do sočloveka in sveta.

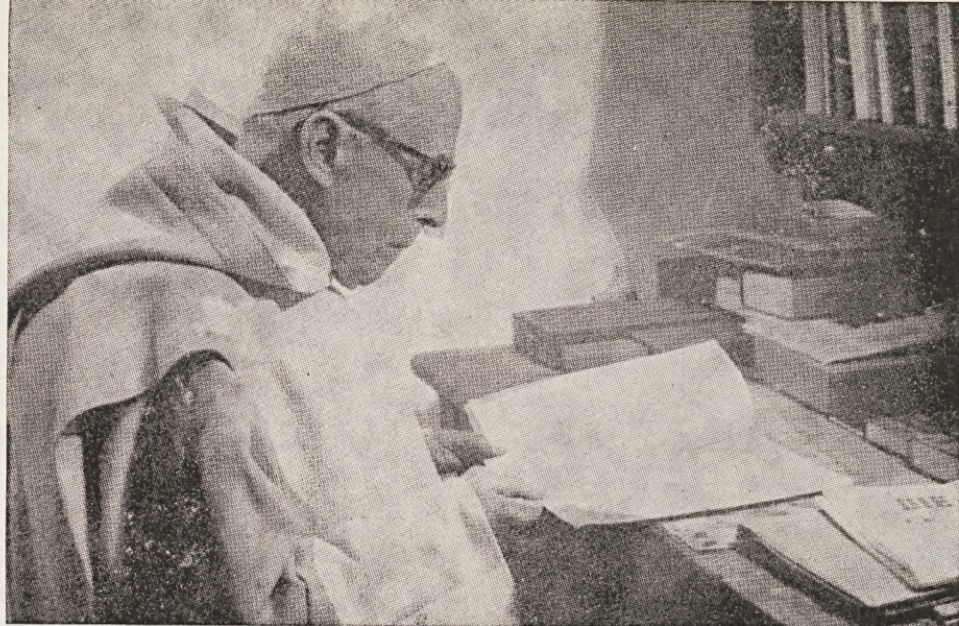
Vasko Pregelj



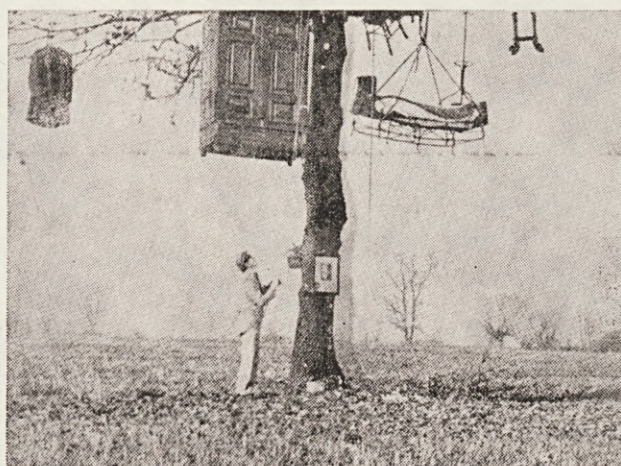


V PALACI
CHAILLOT
JE BILA 18. IN
19. MARCA
LETOS
RETROSPEKTIVA
SLOVENSKEGA
KRATKEGA
FILMA

RETROSPEKTIVO
JE ORGANIZIRALA
FRANCOSKA
KINOTEKA



PORTRET MENIHA: Milan Ljubić



OBČAN URBAN: Jože Bevc



MONSTRUM: Rajko Ranfl



BALADA O TROBENTI IN OBLAKU: France Štiglic

DOLINA MIRU: France Štiglic



**POD
POKROVITELJSTVOM
FRANCOSKE
KINOTEKE
JE BILA PRAV TAKO
V PALAČI CHAILLOT
RETROSPEKTIVA
DEL SLOVENSKEGA
REŽISERJA
FRANCETA ŠTIGLICA**

**PREDVAJANI
SO BILI FILMI
NA SVOJI ZEMLJI
DOLINA MIRU
DEVETI KROG
BALADA
O TROBENTI
IN OBLAKU
IN
TISTEGA
LEPEGA DNE**

FILM · ŠOLA · KLUBI

MED USTVARJANJEM IN OCENJEVANJEM AMATERSKIH FILMOV

Ob V. medklubskem festivalu
amaterskega filma na Jesenicah

Tega naslova nisem izbral zato, ker bi na tem festivalu nastopili kakšni posebni problemi glede ocenjevanja filmov. Spodrsljajev žirije ni bilo ne več ne manj kot drugod. Festivalске projekcije sem si ogledal z namenom, da pišem o njih. Filmi me niso preveč pritegnili, pač pa so se mi začele, ob migotanju svetlobe na platnu, nizati misli, ki jih bom skušal zapisati pod tem naslovom. Skoraj ne mine festival, da ne bi prišlo do polemik o takšni ali drugačni usmerjenosti žirije, o tem, da ni nagradila filmov, ki bi to zaslužili, ampak neke druge. Problem je stalen, zato se sprašujem — zakaj? Sprašujem se, ali je res nezmožnost žirij, oziroma njihova usmerjenost kriva za razprtije te vrste. Menim, da ne, pač pa je kriva oblika festivalov in pojmovanje amaterskega filma v osnovi.

Če pogledamo amatersko filmsko dejavnost dovolj široko, lahko rečemo, da so filmski amaterji vsi, ki imajo ozkotračne filmske kamere

in snemajo, ne glede na to, ali pošiljajo svoje filme na festivale ali ne. Razvrstili bi jih lahko v tri skupine. Razvrščam jih ne po kvaliteti, žanru ali vsebini njihovih filmov, pač pa glede na ambicije filmskega udejstvovanja avtorjev.

V prvo skupino bi lahko uvrstili tako imenovane snemalce družinskih in potopisnih filmov. Ti snemalci izkoriščajo svoje kamere predvsem zato, da ohranjajo na filmskem traku družinske dogodke. Posnetke redko oblikujejo z montažo ali jih opremljajo z zvokom. Te filme redko srečujemo na festivalih. Pogosteje kot družinski prihajajo na festivale potopisni filmi. To so zapisi z izleta ali potovanja. Največja ambicija teh filmov je čimlepša fotografija čimlepše pokrajine in čimbolj duhovit komentar. Teh filmov je čedalje več in predstavljajo večino med dokumentarnimi filmi.

Pravo nasprotje tem so filmi, ki se skušajo vključevati v iskanje novih izraznih možnosti filma. Avtorji teh filmov so v manjšini. Poročevalci s festivalov istovetijo dejavnost teh avtorjev z amaterskim filmom. Film jim je večinoma življenjsko zanimanje ali pa se vzporedno udejstvujejo na drugih področjih umetniškega ustvarjanja. Mnogim pomeni amaterski film odskočno desko k profesionalnemu, neposredno ali kot priprava za študij na Akademiji. S svojimi filmi nastopajo na festivalih enakovredno z ljubitelji in naključnimi snemalci, zato je razumljivo, da prihaja do dilem in nesporazumov.

V tretjo skupino spadajo resnični kinoamaterji. So najštevilnejši. Poizkušajo se v vseh žanrih. Dober film jim pomeni dobro idejo. Obliki filma ne posvečajo prevelike pozornosti. Prevzemajo že ustaljene forme profesionalnega filma in jih prilagajajo omejenim možnostim amaterskega snemanja. Svoje dobre ideje skušajo kolikor mogoče dobro

in kar najbolj nazorno realizirati, ne da bi se posebno trudili odkrivati kake nove možnosti filmskega izražanja. So trn v peti ambicioznim eksperimentalistom, kajti pogosto so na festivalih nagrajeni, kar je edino pravilno — festivali amaterskih filmov so namenjeni njim.

Ker festivali ne upoštevajo teh, za amaterski film kot celoten pojav značilnih vidikov, ne dosegajo cilja — to je dviganje kvalitete filmov. Še posebno, če imajo tekmovalni značaj. Prirejanje teh festivalov je večinoma dejavnost Ljudske tehnike, ki ji pomeni širjenje amaterskega snemanja širjenje tehnične kulture. Festivalске žirije pa nihajo med ocenjevanjem tehnične in oblikovne ravni filmov.

Namen festivalov in popularizacijo amaterskega filma bi morali gledati s filmskopedagoškega stališča, s stališča širjenja filmske kulture. Kajti vsak, ki sam snema, ima veliko več možnosti za razumevanje strukture filma, kot gledalec, ki tega ne počne. Filmski amaterji so tisti potencial gledalcev, pri katerih je senzibilnost za neposredno sprejemanje filmskega dela močnejša. Z ustreznim oblikovanjem strukture festivalov in širjenjem ustrezne filmske publicistike bi morali to potencialno senzibilnost razvijati in širiti, ker bi se na ta način najlažje izognili literarno opisnemu ocenjevanju filmov, saj je ta zadnje čase v občutni krizi.

S tega stališča so avtorji, ki izkoriščajo svobodo amaterskega filma za iskanje novih izraznih možnosti, manj zanimivi. Obravnavati bi jih morali enakovredno s profesionalnimi avtorji kratkih eksperimentalnih filmov ali kot kategorijo zase. Pač pa bi ostalim morali posvečati vso pozornost. Še posebno tako imenovanim družinskim in popotnim snemalcem. Kajti ti so najštevilnejši in so iz vseh slojev in poklicev, med njimi so tako mladi kot starej-

ši. Do teh bi morali ljudje, ki se ukvarjajo z vzgojo filmskega gledalca in dviganjem filmske kulture, najti poti. S tem, ko bi snemalci začutili, da je snemanje z ozkotračno kamero lahko še kaj več kot zgolj beleženje dogodkov v družini ali na izletu, bi hkrati tudi spoznali, da je tudi filmska predstava lahko kaj več kot sobotno razvedrilo.

Obenem ko bi dvigali kvaliteto njihovega snemanja, s tem da bi razvijali občutljivost za opazovanje pojavov v okolju in izražanje misli in občutkov na avdiovizualen način, bi vzbujali tudi zanimanje za dogajanje v filmu nasploh. S tem pa bi se vsekakor množilo filmsko razgledano občinstvo. Če gledam na amatersko filmsko dejavnost s tega stališča, lahko naslov tega članka zaključim v stavek: **Med ustvarjanjem in ocenjevanjem amaterskih filmov je vzgoja filmskega gledalca.**

Da ne bo podnaslov članka izzvenel kot fraza, moram napisati, da so se organizatorji festivala trudili zbrati kar največje število filmov z vseh področij Jugoslavije. Žal so bili filmi že precej stari in že prikazani na drugih podobnih prireditvah. Festival na Jesenicah dobiva mednarodni značaj, saj so sodelovali tudi kinoamaterji s Koroške in Trsta. Omeniti moram tudi posebno projekcijo filmov s planinsko tematiko, kar je pravzaprav spodbudilo to moje razmišljanje.

Tone Rački

AVDIOVIZUALNI MEDIJI KOMUNIKACIJE IN VZGOJA

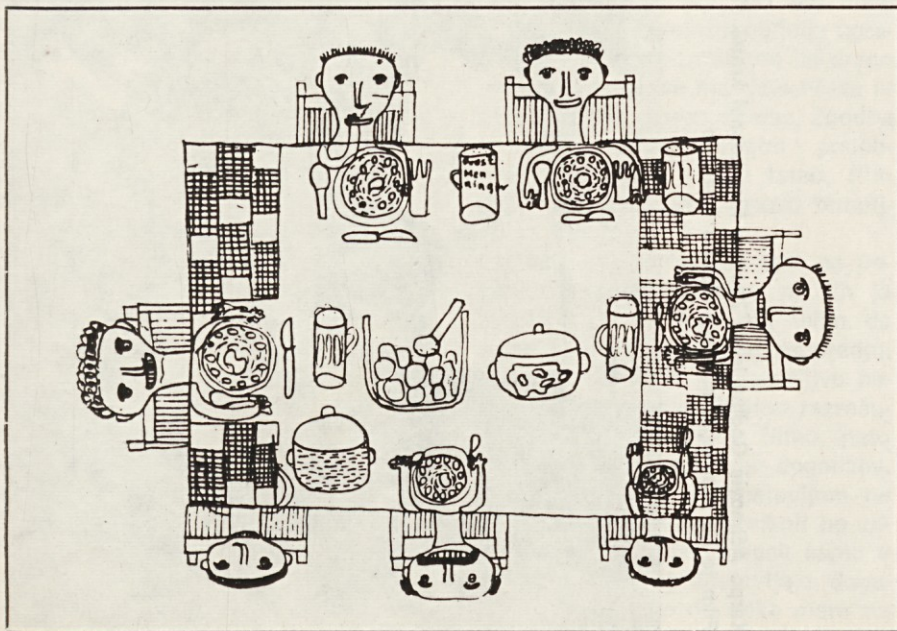
Vsako novo odkritje povzroči pojav novih neznank in sproži vrsto novih odkritij. Zato se giblje razvoj naravoslovnih znanosti z vse večjo naglico, hkrati pa povzroča vse hitrejši tempo družbenih in kulturnih dogajanj. Vsekakor je razvoj na vseh področjih človekovega udejstvovanja vse hitrejši.

Zanima me predvsem pojav množične porabe kulturnih dobrin in odnos vzgoje do tega pojava. Pojav množične kulture je omogočil predvsem razvoj komunikacijskih medijev, ki so povzročili, da je postal porabnik kulturnih dobrin sleherni posameznik. To so predvsem radio, gramofon, film, televizija in ilustrirani tisk. Na pohodu pa so zvočne in video kasete.

Pedagoške ustanove posvečajo temu fenomenu premalo pozornosti. Seznanjanje učencev z dediščino

preteklosti zdaleč ne zadošča, da bi se pozneje, kot zreli ljudje vključili v okolje in dogajanje, v katerem bodo živeli. Tudi ne zadošča zgolj seznanjanje s podobnimi dosežki, pač pa bi morali učenca pripraviti na sprejemanje bodočih oblik in vsebin. Kajti šola je v svojem bistvu ustanova, katere namen je vzgoja in izobraževanje naraščaja, torej ljudi, ki bodo zavzeli položaj v družbi šele v prihodnosti. Ker pa je razvoj težko ali nemogoče predvideti, posebno na področju kulture in umetnosti, kjer prihaja do nepričakovanih preobratov v pojmovanju estetike in v odnosih do pojavov in stvari, se človek, ki ima od šole vcepljeno pojmovanje vrednot, kot so bile veljavne v času njegovega šolanja, težko znajde ob pojavu novih in se ne more svobodno in enakovredno vključevati v snovanje družbe, v kateri živi. Zato bi moral biti namen šole na področju estetske vzgoje razvijati otrokovo senziбилnost za sprejemanje sporočil medijev množične kulture in razvijati otrokovo domiselnost za lastno kreativno dejavnost, hkrati pa učenca navajati na kritični in selektivni odnos do porabe proizvodov množične kulture, a pri tem ne vcepljati določenih modelov vrednotenja teh proizvodov. Mimogrede naj omenim, da tudi na področju izobraževanja ne zadošča seznanjanje s čim večjo količino podatkov in znanja, ki je v veliki meri obsojeno na pozabo, pač pa bi otroku morali privzogiti željo po samoizobraževanju, ker še tako obširno znanje v današnjem tempu razvoja ne zadošča, če ga nenehno ne dopolnjujemo.

Šola je pripravljena vključevati avdiovizualne medije v svoj sistem izobraževanja kot učne pripomočke,



ker omogočajo hitrejšo, nazornejšo in kvalitetnejše posredovanje znanja. Pozablja pa, da so ti avdiovizualni mediji tudi nosilci množične kulture, katere porabniki so tako otroci kot odrasli. Pozablja, da ti mediji povzročajo nove oblike kulture. Pedagogi pojmujejo množično kulturo kot škodljiv pojav in odvrčajo učence od porabe le-te, čeprav opažajo, da pri tem nimajo nobenega uspeha. Ničesar pa ne store, da bi mlademu človeku pomagali, da bi se znašel v poplavi proizvodov te kulture. Na področju estetske vzgoje še zmeraj vztrajajo pri literarni, likovni in glasbeni vzgoji klasičnega tipa. Ob strani pa puščajo film, televizijo, ilustrirani tisk in zabavno glasbo, kar pa so poglavitni mediji, katerih proizvode današnji človek, še posebno mladi, množično sprejema.

Filmsko vzgojo so poskušali vpeljati v šolo. Toda, še preden je bila vpeljana, je postala nepotrebna, ker bi bila ob literarni, likovni in glasbeni vzgoji le predalček več. Značilnost avdiovizualne kulture je, da je homogena in zabrisuje meje med klasičnimi oblikami — literaturo, likovnostjo in glasbo. To bo vsekakor treba upoštevati pri oblikovanju estetske vzgoje v bodoče. Izoblikovati bo treba takšne programe in metode dela, ki bodo razvijali otrokovo senzibilnost za dojemanje slušno-vidnih oblik komunikacije, ki ga bodo ne le učili razumevati tovrstna sporočila, pač pa mu tudi razvijali občutljivost za neposredno sprejemanje teh sporočil, šele nato ga navajali na kritično presojo sprejetega.

Za sedaj takšno obliko estetske vzgoje imenujemo avdiovizualna vzgoja. Zajela naj bi zvočne in vidne, oziroma zvočno-vidne oblike komunikacije. Zvočnih in vidnih pojavov ne bi pojmovali kot glasbo in likovnost, pač pa bi vključevali tudi film, televizijo, fotografijo in strip. Največji problem pri vpeljavi tovrstne vzgoje so učni kadri in pa izdelava ustreznih programov in metod dela. Vsekakor bo potrebno nekajletno pripravljalo in eksperimentalno delo. Prvi korak je že storjen.

Tone Rački

Karpo Aćimović Godina je za Zastava film posnel kratek film TU IN TAM KAKŠNA BARVA. Film je bil predvajan na beograjskem festivalu



ekranove kritike

ATENTAT NA MALTI

The Witness. Angleški barvni. Scenarij: Terence Simons. Režija: John Hough. Igrajo: Mark Lester, Sussan George, Lionel Jeffries. Distribucija: Avala Genex.

ATENTAT NA MALTI je film, ki želi ambiciozno posnemati psihološki utrip najboljših Hitchcockovih kriminalk. Seveda pa sama želja še ni dovolj in film je najboljši dokaz za to trditev. Na koncu gledanja moramo priznati, da se režiserju Johnu Houghu ni posrečilo narediti kaj več kot poprečno in ne preveč dinamično kriminalko. Pregarjanje malega dečka, ki je videl morilca nekega afriškega predsednika (krogla je bila namenjena policijskemu šefu zaradi obračuna z mafijo), divji lov preganjancev in preganjalcev, scene umorov in požigov, razbijanj so samo (dolgočasna) paša za nezahtevne oči in ušesa, ki želijo videti kolikor mogoče veliko krvi in slišati kar največ krikov ubogih žrtev. Toda jasno je že na polovici gledanja, kako bo končal morilec in katere izmed žrtev bodo še morale plačati svojo radovednost ali nevednost s svojim življenjem. Vsa zgodba pa je prepletena z angleškim humorjem, ki včasih zabava in preglasi monotono divje jage, včasih pa je na moč dolgočasen ali pa je celo (za naše pojme) popolnoma odveč in

brez vsakega smisla. Zato nas še najbolj razveseljujejo panoramski posnetki otoka Malte, ki ne bi delali sramote nobenemu (dobremu) turistično-propagandnemu filmu, tu pa učinkujejo kičasto in zapolnjujejo praznine, ki jih puhlost filmske zgodbe, dobri igri navkljub, nikakor ne more zakriti.

D. P.

BARABA

Le voyou. Francosko-italijanski barvni. Scenarij, režija, kamera: Claude Lelouch. Igrajo: Jean Louis Trintignant, Christine Lelouch, Daniele Delorme, Charles Guérard. Produkcija: Les Films Ariane, Les Films 13, Artistes Associees, P.E.A., 1970. Distribucija: Croatia film.

BARABA je izrazito komercialen film. S svojo zgodbo ne predstavlja nobene novosti. Je zgolj izredno spretno izpeljana pripoved o ozadju, vzrokih in posledicah drzne ugrabitve. Inteligentni Simon le Suisse s svojimi pomagači ugrabi otroka revnih staršev, odkupnino pa zahteva od banke, v kateri je oče zaposlen. Banka da denar, otrok se vrne k očetu, nato ugotovimo, da sta ugrabitelj in oče delovala skupaj. Oče izda Simona policiji, ker mu noče dati njegovega deleža, policija ugrabitelja zapre, on iz zapora na drzen način pobegne, se maščuje očetu in odleti v inozemstvo. Konec. Zgodba je podobna tisočim drugim v podobnih kriminalkah z isto temo, film pa se od vseh prav gotovo temeljno razločuje.

Lelouch je zgodbo razrezal na posamezne dogodke, nato pa jih je združil v celoto, a na tak način, da si ne slede v časovnem zaporedju. S tem je dosegel presenetljivo napetost. Gledalec dvakratno razrešuje. Najprej situacijo v filmu, nato pa še film kot zaporedje dogodkov. Le-ti dogodki pa so sestavljeni na tak način, da gledalca nikoli ne zavedejo v nejasnost, ampak samo v obrnjeni smeri predstavljajo dogajanje. Spominjajo do neke mere na

filme o Arsenu Lupinu, kjer vemo, kdo je krivec in kaj je zagrešil, napetost pa nastaja, ker ne vemo, na kakšen način se bo izmaknil policiji. Take strukture Lelouch ni izbral slučajno. Film je grajen kot portret, kot popolna predstavitev nekega človeka. V našem primeru je to kriminallec. Film ga predstavlja v vseh njegovih razsežnostih. Pred nas stopa kot do konca izgrajen subjekt, z jasno karakterno opredelitvijo in izdelan v vseh detajlih. Celotna zgradba filma mu je podrejena. Z alogično montažo dogodkov, katerih zaporedje vsaj navidezno določa protagonist, skuša režiser doseči občutek, da Simon obvladuje prostor in čas v taki meri, da lahko dejansko spreminja zaporednost dogodkov. Kamera ga vedno postavlja v tak položaj, da je v kadru dominanten. Celo glasbeni motiv poudarja njegovo prisotnost in podčrtuje njegovo aktivnost. Ob vsem tem pa je ta junak predstavljen tako človeško in toplo, z vso simpatičnostjo, da ima gledalce takoj na svoji strani. Nastopa kot gentleman, je prefinjen v oblačenju, jedi in pitju, deluje kot vitez, saj ne krade denarja ljudem, temveč neki brezosebni instituciji, banki.

Ob vse te odlike lahko postavimo še bleščečo režijo, ki skrbi, da dogajanje nikjer ne zastane, da vlada v filmu vedno napetost in da kljub nenavadnosti ostane zgodba še vedno verjetna. Tako je nastalo izredno barvito in figurativno, mojstrsko narajeno komercialno delo; to kaže, da se da tudi v tej zvrsti narediti film, ki zadovolji tako ljubitelje kvalitetnih kot ljubitelje kriminalno-avanturističnih filmov.

B. V.

ČAS VOLKOV

Le temps des loups. Francosko-italijanski barvni. Scenarij: Georges in Andre Tabet. Režija: Sergio Gobbi. Igrajo: Robert Hossein, Charles Aznavour, Virna Lisi. Produkcija:

Dokaj stereotipna zgodba o uspešnem pariškem gangsterju, ki ga zasleduje njegov mladostni prijatelj, sedaj policijski inšpektor in ga na koncu seveda najde — se ne zadržuje veliko na gangsterskih podvigih. Njeno jedro tvorita osebnosti gangsterja in policista. Predvsem je v ospredju prvi, Robert, ki si je nadel ime »Dillinger«. Režiser pušča ob strani jasno psihološko utemeljitev takega poimenovanja, četudi sam daje slutiti globlje vzroke. Z netočnimi pomeni nas le obremenjuje. Več pozornosti je posvečeno Dillingerjevemu strahu pred nasilno smrtjo. Avtor večkrat vključi v film kratke prizore z igrami dveh dečkov, ki so posneti v stilu nemih burlesk. Namigujejo na staro prijateljstvo med Dillingerjem in »Šerifom« ter na odnos gangster-policaj, ki se je začel že takrat. Njuno nekdanje prijateljstvo naj bi spravljal »šerifa« v dileme, toda režiserju so vajeti ušle iz rok. Razmerje med tema dvema nasprotnikoma nikakor ni zanimiv psihološki konflikt, temveč le blede senca melanholije in sovražnosti. Nedomiselnost in popolnoma nemočna igra obeh glavnih igralcev ni njuna krivda. To bi morda lahko iskali v režiserjevi nesenzibilni razčlenitvi značajev ali pa tudi v njegovem neznanju prenosa psiholoških odtenkov ne ravno zapletenega doživljanja na filmski trak. Film je poskušal obravnavati še en problem, to je vprašanje nasilja. Kdo so ti volkovi? Prav vsi, policaji, ki lovijo gangsterje, gangsterji, ki ubijajo policaje in nedolžne ljudi, in mirni meščani, ki v živalski maščevalnosti pobijejo Dillingerja. Izredno neprecizen pristop k tem relacijam nas večkrat prisili, da v svojem čustvenem spremljanju dogajanja nemalokrat zanihamo v odnosu do dobrega in zlega. Zalotimo se, da smo na strani hrabrih in privlačnih kriminalcev, ki so tako sijajno opravili nekaj ropov, pobili svoje nasprotnike gangsterje in policaje in na žalost na koncu plačali s svojim življenjem (da je nekako zadoščeno pravici).

Ko bi delo oklestili vseh olepšav, ki so streli v prazno, bi morda dobili boljši film. Ostala bi le akcija: standarden boj med gangsterji in policaji ter nekaj bleščečih kriminalnih podvigov, ti pa v našem filmu nikakor ne dolgočasijo. So domiselni, dobro posneti in tvorijo močno nasprotje nesmiselnemu poigravanju s tehničnimi pripomočki in slabimi orisi junakov.

ČAS VOLKOV je široko zasnovan in ambiciozen film. Skuša obravnavati več problemov, toda končni uspešni rezultat je izostal, kajti zastavljena ideja v vseh primerih ostane le nakazana. Tako bi lahko ta film najkrajše označili kot film neizkoriščenih možnosti.

J. H.

Ameriški film DNEVNIK JEZNE GOSPODINJE režiserja Franka Perryja



DNEVNIK JEZNE GOSPODINJE

Diary of a Mad Housewife. Ameriški barvni. Režija: Frank Perry. Igrajo: Richard Benjamin, Carrie Snodgrass in Frank Langella. Distribucija: Vesna film.

Ameriška meščanska družina, ki hoče biti še več, kot lahko je. Posebno mož je ambiciozen, a le spozna svoje realne zmožnosti, potem ko je poslovno in »ljubezensko« propadel. Vrne se k ženi in otrokoma in vsi bodo lepo mirno živeli v vsakdanji poprečnosti. Mož bo še naprej sitnaril in gospodaril, žena bo še naprej jezna gospodinja s fakultetno izobrazbo, otroci pa, ti bodo razvajeno izkoriščali oba.

Naslov veliko obeta, vsaj vse »gospodinje« tega sveta si od njega veliko obetajo. Problem pa, ki se pojavlja morda bolj prikrito vsak dan, ki ga ljudje kar naprej rešujejo in ni nikoli rešen, ostaja tudi po tem filmu še za kakšno večnost. Čeprav je scenarij napisala ženska, ni niti malo zagrizeno borben ali prizadet. Ostaja na ravni vsakdanjega in brezuspešnega godrnjanja. Še manj primerna je začasna rešitev z ljubimcem, skoraj neverjetno pa možovo priznanje nemoči. Morda je pa to le trenutek ženinega zmagoslavlja, vendar prekratek, da bi odtehtal vse ostale dneve pokorščine, ponižanja in razžaljenja. Kljub mnogim pohodom žensk za zahtevo enakopravnosti se zdi, da večina »gospodinj« še vedno rešuje svoje nezadovoljstvo z molčanjem, nekakšno vzvišenostjo in rahlim posmehom, ki pa nimajo nobenih stvarnih rezultatov.

V trenutku ko film ponuja kot rešitev še en poskus, ki bo prav taka polomija kot prvi, dokazuje, da avtorji problema ne rešujejo, ampak nanj pristajajo. Prav tako je to dejanje le dokaz, da je stara morala še močno zakoreninjena v naši družbi, morala namreč, da je žena pokorna možu. Tako neodločne »jezne gospodinje« kot je ta v tem filmu, ne bodo nikoli dovolj učinkovite. Sama pravi, da je le preprosta in poprečna ženska. Poprečnost pa še nikoli ni spreminjala zgodovine.

Prav tako je ne bodo taki filmi, kot je ta, ki pod masko revolucionarnosti reklamirajo že priznano in uzakonjeno razmerje. Njihova naloga je za nekaj ur ustvariti vzdušje, da stvari take so in jih je treba take sprejeti, pa mir besedi. Nesrečo prenašati v skupini je seveda lažje kot posamezno. Vendar pa je vsaka »gospodinja« kljub enakemu položaju v domačem okolju le sama proti vsem. Zato jezne gospodinje vedno bodo in prav tako podobni »toložilni« filmi — in seveda problem. Čeprav z obravnavo snovi ne moremo biti zadovoljni, pa lahko pohvalimo oba igralca. Carrie Snodgrass je solidno upodobila gospodinjno, ki kljub svoji izobrazbi ne najde poti ne dovolj moči, da bi se bolj učinkovito bojevala za izboljšanje svojega položaja. V vlogi moža, nervoznega in domišljavega poslovnega človeka, je odličen Benjamin ...

N. M.

DVA BREZ ŽENE

OLD COUPLE. Ameriški barvni. Scenarij po lastni gledališki igri Neil Simon. Režija: Gene Saks. Igrajo: Jack Lemmon, Walther Matthau, Monica Evans, John Fidler. Produkcija: Paramount Pictures. Distribucija: Kinematografi Zagreb.

DVA BREZ ŽENE je tipično ameriški film. Za temo si je izbral priljubljeno posmehovanje zakonskim težavam malomeščanskih parov. Scenarist je poiskal malo manj klišejsko zgodbo, kot je pri večini podobnih filmov, a kljub temu ne presega standardnih komedij na to temo.

Mož, ki je dvanajst let živel v zakonu kot preveč vestna gospodinja, doživi, da ga žena prav zaradi te

vestnosti požene na cesto. V sili poišče zavetje pri svojem prijatelju, ravno tako ločencu, ki pa je njegovo pravo nasprotje, človek brez občutka za red in čistočo. Iz te razlike izhajajo vsi konflikti v filmu. Popolnoma jasno je, da temeljijo zgolj na situacijski komiki, ki je včasih izbrana prav nesrečno. Glavno težišče filma je na dialogu, ki je bolj ali manj obupno dolgočasen. Večina dogajanja je postavljena v zaprt prostor, v stanovanje k obema možema. Kljub režiserjevi iznajdljivosti pri nizanju dogodka na dogodek se film ne more rešiti monotonomosti. Kmalu začne utrujati s ponavljanjem, z nasilnimi obrati v dogajanju in cenenimi komičnimi efekti. Film DVA BREZ ŽENE lahko sprejmemo kot komičen film, ki bi nas dve uri zabaval in sprostil le, če se odrečemo kritičnemu pogledu in pristanemo na podano raven.

B. V.

JOE — TUDI TO JE AMERIKA

JOE. Ameriški barvni. Scenarij: Norman Wexler. Režija: John G. Avildsen. Igrajo: Dennis Patrick, Peter Boyle, Susan Sarandon, Pat McDermott. Produkcija: Cannon Productions, David Gil, 1970. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

JOE, TUDI TO JE AMERIKA je izrazito večplasten film. Lahko ga pojmuje kot kriminalko, kot sociološko-kritičen film, kot flim o generacijskem konfliktu ali kot kritiko nekega pojava, v tem primeru uživanja mamil. Vse te oznake nosi s seboj že scenarij, ki daje moč celotnemu filmu, čeprav je nekaj nejasnosti v njem.

Začetek filma pomeni v klasični dramaturški strukturi že konflikt. Družinski oče Bill ubije hippija, fanta svoje hčere, ker jo je navadil na mamila. To ni naklepni umor, Bill

pa prestraši, medenosti vso stvar v baru poleg sebe stoječemu možaku Joeju. S tem priznanjem se nehote povežeta, čeprav pripadata različnim družbenim plastem, družbi pa ju sovraštvo proti hippijem. Skupno iščeta Billovo hčer, pohod pa se tragično konča s tem, da oče nevede v besu ubije lastnega otroka.

S katerekoli strani pogledamo ta film, ne moremo prezreti kritike, ki leti na življenje v ZDA. Ameriška družba je prikazana kot krut sistem zaprtih kast, pregrade premaga lahko le skupno sovraštvo proti najnižji kasti, hippijem. Skozi to sovraštvo se sprošča vsa zavrta energija, nabrana in akumulirana v običajnem življenju. Na drugi strani pa so postavljeni hippiji, ki kljub temu da uživajo mamila in so zaradi tega družbeno zaznamovani, s svojimi medsebojnimi odnosi, kjer ni socialnih razlik, kažejo na možnost drugega življenja brez medsebojnega sovraštva.

Scenarist je ostro, skoro shematično začrtal like posameznih oseb. Joe, kot predstavnik srednje generacije spodnjega meščanskega sloja, brez možnosti napredovanja v družbi, išče rešitev v sovraštvu do vseh, ki so različni od njega. Ob tem pa pristaja in izkorišča seksualno svobodo, katero so si priborili hippiji, kar kaže na njegovo dvojno moralo. Njegova ljubezen do orožja, streljanja in pobijanja je dediščina ameriškega Divjega zahoda. Bill, kot predstavnik srednjega sloja meščanske družbe, je odtujen vsemu. Ženi, hčeri, družbi. V vrtnec dogodkov ga potegne Joe proti njegovi volji. Pristaja na Joejevo delovanje, prepusti se toku dogodkov in strasti, kar se tragično konča.

Konec je problematičen. Kljub temu da si dogodki slede v logični povezavi, se pojavlja občutek skonstruiranega moralističnega zaključka v biblijskem stilu. Kdor je ubijal, bo kaznovan. Ne more ga kaznovati družba, kaznoval ga bo bog. Slabo so izdelani tudi prehodi in uvajanja posameznih oseb. Z nastopom Joeja se v filmu pokaže tako ostra cenzura, da dobimo vtis, kot da se začneja nova omnibusna zgodba.

Kljub tem pomanjkljivostim, ki bi

jih lahko režiser zabrisal ali vsaj omilil, je JOE, TUDI TO JE AMERIKA dober film. Njegovo odkrito obravnavanje teme, ki je do nedavnega v Ameriki veljala za tabu, je pošteno opravljeno in sociološko utemeljeno. To je pogumen film, ki se ne boji pokazati Združenih držav takih, kot so.

B. V.

KRVAVA MAMA

BLOODY MAMA. Ameriški barvni. Scenarij: Robert Thom, Don Peters. Režija: Roger Corman. Igrajo: Shelley Winters, Pat Hingle, Dom Stroud, Diane Varsi, Bruce Dern, Clint Kimbrough. Proizvodnja: American International Pictures, 1969.

Vsebina filma je skoraj identična z ono iz BONNIE AND CLYDE: gospodarska kriza v tridesetih letih je povzročila razmah vsakovrstnega gangsterstva, ki se je ponavadi končalo v spektakularnih pobojih, saj se je vedno našel kdo, ki je za nekaj dolarjev prodal zavržena življenja gangsterjev federalnim ali državnim policijam. Takšna je tudi zgodba KRVAVE MAME: Kate Barker se je nekega lepega dne odločila, da s svojimi štirimi sinovi prične živeti drugačno življenje — življenje ropov in nasilstva. Pozneje se skupini pridruži še Mona, prijateljica vseh bratov, in nekoliko mazohistični Kevin Dirkman, ki ga je eden izmed bratov srečal v jetnišnici. »Kate Ma«, krvava mama, nadaljuje svoj divji pohod po deželi, vendar pa prihaja med njo in ostalimi člani bande često do nesporazumov. V enem izmed njih njen sin Herman prevzame oblast. Njena krvoločnost doživi še en hud udarec, ko drugi sin Lloyd umre zaradi prevelike doze mamil. To in

pa streljanje aligatorjev opozori na Barkerje lokalno policijo, ki napade njihovo zatočišče. Kevin želi zbežati, a ga »Kate Ma« na begu ubije, njen najljubši sin umre, ko jo ščiti pred strelji. Herman se ubije sam, Kate Barker pa umre pod strojničnimi streli policajev in detektivov. Film je narejen kot kriminalka in zbuja pri gledalcih zelo preproste reakcije: Barkerji so »sile«, toda ko prekoračijo meje nasilja, ki je še »dovoljeno«, jih je treba pokončati. In pri tem pokolu enako uživajo gledalci, ki se v primerni bližini zberejo okoli Barkerjeve koče, kot tudi tisti, ki film gledajo. Če pa gledamo na film KRVAVA MAMA z nekoliko premaknjene izhodiščne točke, moramo reči, da je to film, ki je tehnično solidno narejen, vendar se vsa perfekcija omejuje le na zunanje dogajanje in tudi nekatere mlačne izjave o ameriški demokraciji in nedemokraciji, svobodi in nesvobodi, sreči in nesreči, ne morejo bistveno spremeniti tega občutka. To je film, ki je po svoji zasnovi namenjen zabavi, kruti in neusmiljeni, kot je bilo življenje Barkerjevih. Na vprašanje, od kod ta krutost in kako so jo doživljali posamezni člani Barkerjeve tolpe, pa film ne odgovarja in tako ostaja docela zunaj območja izpovedne umetnosti.

D. P.

MAX IN TATOV

Max et les Ferrailleurs. Francoski barvni. Režija: Claude Sautet. Igrajo: Michel Piccoli, Romy Schneider in Francois Perier. Distribucija: Vesna film.

Policiji gre v njeni nemoči že precej za nohte. Zato si mali policijski inšpektor sam izmisli načrt, kako bi majhno tolpo tatov pripravil do večjega bančnega ropa. Policija jih seveda vse polovi in tako rehabilitira svoje potemnelo ime. Ker pa bi mo-



Ameriški film KRVAVA MAMA re-
žiserja Rogerja Cormana (zgoraj)
Francoski film MAX IN TATOVI re-
žiserja Clauda Sauteta (desno)

ralo zaradi te zavijave pripravi deklet, s pomočjo katerega je Maxu uspelo izvesti načrt in v katero se med dogajanjem tudi zaljubi, se Max zanjo žrtvuje. Ustrelil policijskega komisarja in gre namesto nje v zapor. Čeprav je film kriminalka, to zvrst presega ne zgolj v akcijskem smislu. Ne le da odkriva pogosto umazani svet policije, ampak se režiser poglablja predvsem v človeško psiho. To mu tudi uspe, saj je kljub pripadnosti organizaciji, katerikoli, vedno človek tisti, ki daje stvarim in dogodkom zadnjo barvo in izid. Kljub prikritosti čustva vendar odigrajo najvažnejšo vlogo. Režiser je ta izredni posluh za človeka, predvsem pa za njegovo včasih navidez nerazumljivo ravnanje pokazal že v svojem prvem filmu MAJHNE STVARI, KI SO ŽIVLJENJE in lahko bi rekli, da gre tu prav za isto — za navidez majhne, prikrite stvari, ki veliko pomenijo. Njegova pripoved nikogar ne obsoja, le beleži neizbežnost stvari. Če bi rekli, da gre na eni strani za izredno tankočuten posluh za človekovo čustvovanje, tako moškega kot ženske, saj je v prikazovanju rojevanja ljubezni med Maxom in prostitutko Lily pravi mojster, lahko rečemo prav isto tudi za njegovo vodenje zgodbe in vzdrževanje napetosti prav do zadnjega trenutka. Krhka nitka človeškega ravnanja mu nikoli ne uide iz rok, čeprav je konec znan že kmalu po začetku filma. K dokončni podobi ljudi kot tudi situacij mu pomagajo prav vsi igralci, še posebno Romy Schneider, Michel Piccoli in Bernard Fresson kot vodja tolpe. V celotni podobi prav gotovo ne moremo mimo moralističnega pogleda na stvari, ki je strogo v okvirih kaznovanja, na katerikoli način, nepoštenega dejanja. In čeprav se Max žrtvuje na prvi pogled zaradi ljubezni, je to le olepšava za tisto temeljno kaznovanje, ki mora slediti njegovim nepoštenim namenom, pa čeprav za dobro nečesa »višjega«, tokrat časti policije. Tako je z moralističnega stališča film neoporečen, resnica pride vedno na dan, prej ali slej, in kdo se tega ne bi bolje zavedal kot režiser Claude Sautet, ki je bil najprej pravnik, šele potem filmski režiser. Lahko zaklju-

čimo, da njegovi delovni sadovi kažejo na uspešno kombinacijo poznavanja obeh poklicev.

N. M.

MESTO NASILJA

Violence City. Ameriško-italijanski. Scenarij: Sauro Scavolini. Režija: Sergio Sollima. Igrajo: Charles Bronson, Jill Ireland, Pelly Savalas. Proizvodnja: UNIDIS Fono Roma, 1970. Distribucija: Kinema.

Samostojen gangster noče v skupino in je zato v večni življenjski nevarnosti. Zaljubi se in prav ženska ga najbolj prevara in izda. Vse sovražnike in tudi njo počasi pomori, sam pa se preda policiji.

Film je kriminalka. Kljub naši razvajanosti v tej zvrsti nas film prijetno preseneti. Dogodkov ne moremo vnaprej predvideti in to prinaša novo svežino, napetost in zanimivost. Film prinaša tudi novo moralo. Ne gre več za dvoboj dobrozlo, ampak za osebno sposobnost. Kdor je najbolj zmožen, umre zadnji, kot se to zgodi z našim junakom. Ne le da je najbolj pretkan, ampak do konca je potreben kot sredstvo raznih manipulacij. Policija ni zmagovita, kar daje realen občutek kontinuiranosti eksistence dobrega in zlega. Film je solidno posnet. Igralci veliko pomagajo nadpoprečni kvaliteti. Posebno Charles Bronson s svojim »grdim« obrazom je vedno boljši in posega v igralski vrh.

N. M.

MOŽ, KI GA NI MOGOČE UBITI

Monte Walsh. Ameriški. Scenarij: Lukas Heller in David Goodman (po romanu Jacka Schaeferja). Režija:

William Fraker. Igrajo: Lee Marvin, Jeanne Moreau in Jack Palance. Distribucija: Kinema.

Originalni naslov filma je MONTE WALSH, našim distributorjem pa se je zahotelo, da bi bil naslov atraktivnejši in dvoumen, pa so filmu nadelili ime MOŽ, KI GA NI MOGOČE UBITI. Tako so bili na film opozorjeni tisti, ki pričakujejo, da bo Lee Marvin (Monte Walsh) nekakšen superman z Divjega zahoda, ki ga je nemogoče (fizično) ubiti, na svoj račun pa pridejo tudi tisti bolj romantični in manj krvi željni gledalci, ki menijo, da gre za človeka, ki je psihično neuničljiv, ker se je pogumno in dostojanstveno uprl vsem surovostim življenja, ki so ga preganjale druga za drugo. Pravzaprav pa bi se ne strinjal niti z originalnim naslovom, saj sugerira balado o izjemnem človeku, čeprav film pripoveduje predvsem o izjemnem obdobju.

Monte in njegov najboljši prijatelj potujeta in si iščeta delo, kajti za preproste kavboje, kakršna sta, so nastopili težki časi. Nastajajo močna združenja, ki s svojo politiko in z nagrmađenim kapitalom posredno vodijo usode nemočnih kavbojev, katerih znanje in veščine postajajo čedalje cenejše. Nahajamo se na križišču dveh obdobj, nastajajo novi družbeni odnosi, ljudje pa so pahnjeni v tak položaj, da se morajo zadovoljiti s kakršnimkoli poslom. Montejev prijatelj se odloči zapustiti nezanesljivo potepuško življenje, poroči se in postane trgovec. Monte, ki svoje redke trenutke nežnosti poklanja neki krhki barski dami (Jeanne Moreau), hoče storiti isto, toda nikakor se mu ne posreči najti stalne zaposlitve, ki bi mu bila porok za mirno in skromno življenje. Odločitev, da bo počakal na boljše dni, se mu bridko maščuje. Izgubi zaposlitev, dekle mu zbolí in umre, prijatelja pa mu ubije Shorty Austin, nekdanji tovariš z ranča, ki je prav tako izgubil delo, vdal pa se je nepoštenemu življenju. Monte zbere še toliko moči, da maščuje svojega prijatelja, ubije Shortyja in ostane popolnoma sam.

Monte Walsh je človek, ki živi vzravnano, spoštuje postavljene mo-

ralne principe in noče nikakršnih kompromisov. Človek je, ki je nostalgичno povezan z »dobrimi stari mi časi« in novi odnosi v družbi ga grobo prizadenejo. Nesreče, ki se ga nenehno lotevajo, mu dokazujejo, da biti pošten pomeni tudi možnost občutiti najbolj krute življenjske utripe. Končno sporočilo filma je dokaj pesimistično; Monte sicer ostane živ, toda zanj nima življenje nobene velike prednosti, saj je oropan najlepših odtenkov življenja. V zadnjem prizoru ga vidimo osamljenega in zlomljenega, kako se pogovarja s konjem; nemara nam želi povedati, da ga čaka isti konec kot Borca Joeja, ki je obupan nad življenjem jurišal v lastno smrt.

Zanimiva je tudi osebnost Shortyja Austina, ki si je izbral drugo življenjsko pot. Je otročji in nerealen, stvari ne zna postaviti na pravo mesto, niti jim ne ve prave vrednosti, teži k ekshibicijam, želi očarati okolico in prav njegova plaha nprav, odsotnost treznega razmišljanja in hladnokrvnosti ga pripeljejo do preizkušnje, ki ji podleže. Ko izgubi delo na ranču, ni več dovolj hraber in potrpežljiv, da bi počakal in potrpel, ampak se odloči za linijo manjšega odpora. Znajde se v položaju, da ubije svojega nekdanjega prijatelja, nato pa ga doseže maščevanje, ki si ga je, takšen vtis smo namreč dobili, njegova vest celo želela.

Film je poln zanimivih nadrobnosti, ki nam pripovedujejo, kako so se novi medčloveški odnosi odražali v dušah mirnih in skromnih ljudi. Film se giblje na področju intimnih doživljajev in predstavlja pravicato malo študijo o nekaterih osebah, ki so v nemirnih, kavbojem nenaclonjenih časih poskušali uresničiti svoje skromne želje, kar pa jim seveda ni uspelo. Vrednota filma je v tem, da smo dodobra spoznali ljudi in okolje, da nam je bil predstavljen velik razpon razpoloženj, od komičnih do tragičnih, film sam postaja resnično življenje. To je lep umirjen western o nekem obdobju, ki je na srečo prešlo in na srečo ni pozabljeno.



PANIKA V PARKU MAMIL

THE PANIC IN NEEDLE PARK. Ameriški barvni. Scenarij: Joan Didion, John Gregory Dunne. Režija: Jerry Schatzberg. Igrajo: Al Pacino, Kitty Winn, Alan Vint. Proizvodnja: 20th Century Fox, 1971. Distribucija: Zeta film, Budva.

Helen in Bobby živita v Parku mamil. Imata se rada, a močnejše od ljubezni je mamil. Zanj se prodajata in celo izdajata. Film govori predvsem o tem, kako boleč je pekel mamil in kako nemočen je človek, ko se jim enkrat vda.

Takoj na začetku povejmo, da je to predvsem pripovedni film, kjer kadiranje in montaža ne vzbujata nikakršne senzacionalnosti, ampak ostajata na ravni realne pripovedi usode ljudi, ki so se prepustili drogi. Kot je bil prvi korak njihova odločitev, je tudi ves nadaljnji potek njihova stvar, njihovo trpljenje. V tem življenju so vse norme podrejene eni sami vrednosti, in to je doza droge, ki je nujno potrebna za njihov nadaljnji obstoj. Film pa se ne spušča le v trenutke obupa in prostituiranja drogirancev, ampak prikazuje tudi vso organizacijo nabavljanja in razprodaje tega »strupa« pa tudi policijske postopke pri preprečevanju prodaje. Film ima predvsem dve kvaliteti. Prva je res realen prikaz moči mamil, od koder ni poti nazaj, kljub vsemu trpljenju in žrtvam. Druga pa igra obeh mladih igralcev. Celota deluje skoraj dokumentaristično, je brez olepšav in lažne tolažbe. Vse sanje o morebitni rešitvi se končajo že z utopitvijo s psičkom in od tod dalje bi film lahko bil malo krajši, kar bi mu le pomagalo k še večji učinkovitosti in kvaliteti. Že v Evropi bi veljal film za poštenega, ker pa je prišel z one strani Atlantika, je to še bolj omembe vredno.

N. M.

PET LAHKIH SKLADB

Five Easy Pieces. Ameriški barvni. Režija: Bob Rafelson. Scenarij: Adrien Joyce po zgodbi Boba Rafelsona in Adriena Joyca. Igrajo: Jack Nicholson, Karen Black, Susan Anspach, Lois Smith, Ralph Waite, Billy Bush, Irene Dailey, Tony Basil. Proizvodnja: Columbia, 1970. Distribucija: Kinema Sarajevo.

Bobby bi bil lahko uspešen pianist, pa odide od doma v svet iskat uspeha. Tega pa ni. Niti pri delu niti v ljubezni in tudi ne v prijateljstvu. Za hip se še enkrat vrne v kraj svojega otroštva in mladostne ljubezni, a čuti, da ni več del domačega ognjišča. Zapusti vse in se odpravi neznanu kam na sever. Še enkrat bo poskusil, čeprav ni mnogo upanja.

Tema je tipično ameriška. V deželi, kjer ljudem skoraj vcepijo misel na hiter uspeh, se mora kazati tudi druga plat tega iskanja in upanja, namreč neuspeh in s tem tragičen propad človeka-iskalca. O enem teh sanjačev govori ta film. Ker je snov že tako znana, da o njej nima več smisla govoriti, saj vsi dobro vemo, kako redek je hiter in lahek uspeh, bi si raje pogledali spremembo ameriške kinematografije v odnosu do tega problema. Ta je namreč v tem, da so nam nekoč slepili pogled vsaj s filmskimi srečnimi konci, ki so še dajali kanček upanja, kljub kruti in popolnoma drugačni resničnosti. Danes pa se Amerika, s tem pa tudi ameriška kinematografija, prilagaja počasnemu, a zanesljivemu propadu takih in podobnih sanj. Zato se stvari lotevajo bolj realistično, kajti taka je tudi tržna zahteva, ne le veristično-umetniška. Vendar pa kljub bolj realnemu pogledu na svet sanje še vedno ostajajo, težnja po nečem novem, drugačnem je v človeku stalno prisotna. Ko spozna svojo nemoč, je navadno že prepozno, njegovo življenje se izteka. Povratka ni, ostaja le spoznanje zmote in nemoči, popolnoma izničiti svojih sanj pa človek, v našem primeru Bobby, le ne more. Zato poskuša še enkrat, a vsi vemo, da bo tudi drugič zaman. Amerika priznava počasno umiranje svojih

sanj; Pet lahkih skladb je popoln odraz tega stanja. Zato ne moremo reči, da je film kakršnakoli novost v pristopu k tematiki, je le prikaz resničnega stanja, tudi v kinematografiji, ki se skuša prilagoditi novi generaciji gledalcev; ti zahtevajo resnico in poštenost. V prvem trenutku so taki in podobni filmi precej navdušili Evropo, saj so se zdeli sila pogumni za ameriško kinematografijo, kakršne smo bili vajeni, kmalu pa se je izkazalo, da se le zvito prilagajajo trenutnim zahtevam. Film v režijskem pogledu noče biti prav nič novatorski in je tudi prav tako. Solidno je narejen in primerno prikazuje, kar hoče povedati. Velja pohvaliti prav vse igralce, še zlasti Nicholsona; ta je v svojem cinizmu kot edinem orožju, ki mu preostane, nekakšno slepilo navidezne moči, res odličen. Morda bi na koncu veljalo omeniti, da je film v drugi polovici mnogo boljši kot v prvi.

N. M.

PLAČANEC

A PROFESSIONAL GUN. Ameriško-italijanski barvni. Scenarij: Luciano Vincenzoni, Sergio Spira, Sergio Corbucci po knjigi Franca Solinasa. Režija: Sergio Corbucci. Igrajo: Franco Nero, Tony Musante, Jack Palance, Giovanna Ralli. Proizvodnja: P.E.A. Rim, United Artists, 1970. Distribucija: Makedonija film.

PLAČANEC spada v množico italijansko ameriških koprodukcij, pri katerih je poglavitno eno samo — ubijanje. To niso več westerni v pravem smislu te besede, čeprav se še vedno dogajajo na ameriškem zahodu, temveč le pretveza za strelja-

nje, posiljevanje, pretepanje, klanje. Če si predstavljamo, da je v tem filmu poglobitveno prav to in da se to ubijanje odvija na profesionalni ravni in v mezdnem odnosu, potem dobimo pravo sliko filma. Mojster pištole, noža, puške, strojnice in strategije prodaja znanje skupini meksiških banditov, ki plenijo in pobijajo v imenu osvoboditeljev zatrtga naroda. Vmes se kot po navadi vplete še romantična ljubezen in filmu ne manjka nič več. Tako nastane eno tistih skrupal, ki polnijo filmske blagajne in privabljajo mlado in staro v kinematografe. Sergio Corbucci se je v PLACANCU izkazal sicer za dobrega obrtnika s poznavanjem filmskega medija, kajti izkoristil je vse tiste stvari, ki dajejo filmu napetost, hiter tempo, nepričakovane obrate in sklenjen tok dogajanja. S temi kvalitetami bi lahko nastal celo dober film, če ne bi pretiraval na drugi strani, pri pobijanju, pretepanju, pri vseh grobostih, ki smo jim priča. Tako je nastal nesprejemljiv film, na katerega ne moremo gledati kot na dveurno zabavo, če se le malo zamislimo nad snovjo in načinom njenega prikazovanja.

B. V.

PROMETNA ZMEDA

Traffic. Francoski barvni. Scenarij in režija: Jacques Tati. Igrajo: Jacques Tati, Maria Kimberly. Proizvodnja: Le Films Corona, 1971. Distribucija: Kinema Sarajevo.

Najnovejši model francoske avtomobilske industrije je treba spraviti na razstavo v Amsterdam. Kaj pa, če pri tem nastopijo težave? O njih pripoveduje ta film.

Dogaja se predvsem na treh ravneh. Prva je razstava in vsa pripravljanja in reklama v zvezi s tem. Druga je cesta in nevšečnosti, ki jih prinaša.

Tretja pa ljudje v svoji majhnosti, neokretnosti, pretirani pomembnosti, radovednosti in še drugih majhnih napakah, ki pridejo prav za komični film. Saj to Tatijev film je, še več, že kar satira. V njej imajo stvari in ljudje enako vlogo in pomembnost, kot v življenju tudi je: človek je vsak dan obkrožen s stvarmi, nekatere tudi uporablja. Tati pa ima izredno izostreno oko in vse to dolgo opazuje, potem pa posname film, v katerem razgali majhne resnice, navadno smešne, in tako zabava gledalca, kar mu je, kot pravi sam, tudi končni cilj. Ljudje se smejijo svojim napakam in izumom hkrati. Njegova atmosfera je nezgrešljiva. Ima svoj stil, kot bi se izrazili strokovno, tako v notranjem kadriranju kot v montaži in glasbeni opremi. V vsakem filmu posname vsaj nekaj nepozabnih prizorov, ki vedno znova potrjujejo njegovo miselno in obrtno originalnost. Tokrat so nepozabni prizori iz razstavne hale in prometna nesreča. On pa, kot vedno, je gospod Hulot, v dežnem plašču in s pipo v ustih. Neokreten, smešen, a dober in človeško topel. Njegovi filmi se ukvarjajo z majhnimi stvarmi in majhnim človekom, drugim prepušča mnoge ostale »važnejše« stvari. Sam pravi: »Ne vem, zakaj se čovek ne bi razvedril za pet minut, ko je ves ostali čas obremenjen z resnimi zadevami.« Tati s svojimi gagi to prav vztrajno tudi dosega.

N. M.

TAJNI HUDIČEV AGENT

Upperseven, agente del diavolo. Nemško-italijanski barvni film. Režija: Alberto de Martino. Igrajo: Paul Hubschmidt, Karin Dorr, Vivi Bach, Nando Gazzolo. Distribucija: Zeta film.

Najprej velja povedati, da ta film sploh ne bi bil vreden razpravljanja — čeprav mu ne gre oporekati dočlenega spektakularno dinamične-

ga zamaha — če ne bi šlo pri njem za val ponarejene »bondovščine«, ki ga je pred leti sprožil nepremagljivi in šarmantni Flemingov agent 007.

Filmi o Jamesu Bondu so bili predvajani v svetu z večjim ali manjšim komercialnim uspehom, za niti enega med njimi pa ni moč reči, da ni prinesel proizvajalcem lepih denarcev. Prav zdaj prebiramo o fantastičnem uspehu trenutno zadnjega iz te serije DIAMANTI SO VEČNI. Ne gre v tem trenutku za razpravljanje, koliko so ali niso filmi o Jamesu Bondu nevzgojni, škodljivi za mladino ali za bolj odrasle, o njegovem fantazijskem vplivu na realno življenje posameznikov. To je stvar pedagogov in podobnih strokovnjakov. S filmskega stališča povemo lahko le, da so bili ti filmi ustvarjeni za razvedrilo in so ta namen tudi dosegli; bili so dinamični, polni preobratov, pestrih dogodivščin in prikupnih akterjev s Seanom O'Conneryjem na čelu. Do tu je vse še kar lepo in prav.

Žal pa je izreden uspeh tovrstne serije povzročil, da so začeli »bondovščino« posnemati po vsem svetu, posamezni producenti pa so jo posnemali na način, ko so kar tekmovali med seboj, kdo bo bolj spreten v prikazovanju nasilja, erotičnih spakovanj in do nesmiselnosti zapletenih akcij. Šem sodi tudi TAJNI HUDIČEV AGENT, za katerega ne moremo trditi, da je čisto najslabši te vrste. Bili so še slabši — če je to opravičilo zanj! Vendarle nam je tehnika razvijanja dogodkov znana, znana nam je celo fabula, čeprav ima svoje nove primesi, a vendarle gre predvsem za prikaz neprekosljivega osrednjega junaka — v akcijah in v ljubljenjih — to pot po imenu Upperseven, kar pomeni, da je še več kot 007. Zgodba je pač usmerjena v to, da se osrednji junak izkaže, da premaga zlo, ki grozi vsemu človeštvu, zato ni pomembna. Nov v tem filmu je aparat, s katerim glavni junak upravlja in je nekakšna vsemogočna puška.

Če koga tak film zabava — prav. Škoditi najbrž ne more. Za druge, ki jim takšna ponarejena »bondovščina« ni pri srcu, pa je zanimivo srečati se spet z nemškim igralcem

Paulom Hubschmidtom, ki so ga skoraj petnajstih letih »privlekli na beli dan« in s to vlogo oživili spomin na Langovi ekranizaciji INDIJSKEGA NAGROBNEGA SPOMENIKA in EŠNAPURSKEGA TIGRA, v katerih je bil tudi dinamični osrednji junak, vendar drugačne, bolj romantične vrste.

M. G.

ženski sta različni. Ena je ona »prava« ženska, gospodinja, ki želi poroke in varnega domačega zapečka, druga pa je bolj svobodnih nagnjenj in so ji vseč perverzne igrice. Igrajo Glenda Jackson, ki je lani za vlogo dobila zasluženega Oskarja. Na prvi pogled gre torej bolj za deviacije kot normalne pojave, vendar pa je danes pri bolj tolerantnem in odprtem gledanju na te stvari že težko govoriti o tem, kaj je perverzno in kaj ni. Pogledi se zelo relati-

vizirajo. Seksualni problemi obstajajo, mi pa živimo v času, ko o njih lahko svobodno beremo in jih celo snemamo. Ken Russel jih je posnel z izrednim poslušom za naravnost in prvinskost, ki nikoli ne uide razumskemu nadzoru. Mnogo je tudi prizorov v naravi, kar le še poudarja osnovni namen in ton filma. Zelo soliden, kar odličen film, v že preveč modni poplavi gole seksualnosti.

N. M.

ZALJUBLJENE ŽENSKE

Women in Love. Ameriški barvni. Scenarij: Larry Kramer. Režija: Ken Russel. Igrajo: Glenda Jackson, Alan Bates, Oliver Reed, Jennie Linden. Proizvodnja: United Artists.

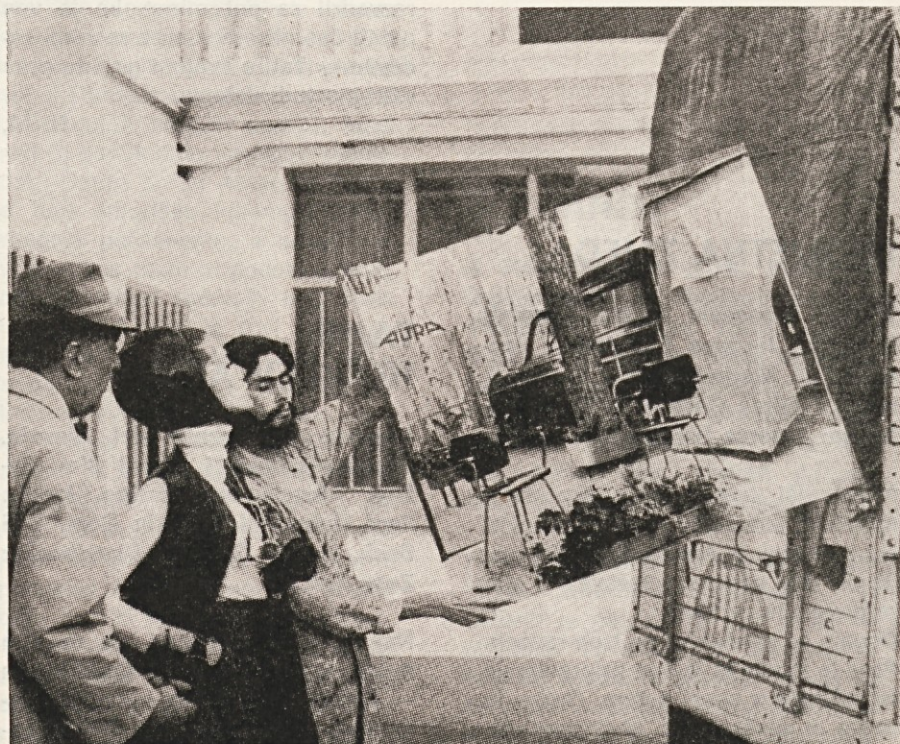
Gre za dve ženski in dva moška. Njih zблиžanja in poglede na ljubezen. Najprej so v Angliji, potem odpušajo v Evropo, kjer se njihovi pogledi in odločitve popolnoma izoblikujejo.

Film je posnet po romanu D. H. Lawrencea. Angleža, ki je imel v začetku našega stoletja velike težave s svojimi pogledi na ljubezensko življenje, pisatelja, ki ga je Freud obeležil z Ojdipovim kompleksom. Film je v osnovnem tonu zvest knjigi. Ima pa še eno izredno kvaliteto, namreč to, da učinkuje popolnoma naravno in je posnet pošteno, brez komercialnega koke-tiranja s publiko, kljub kočljivi temi in mnogim golim prizorom. So ga pač posneli korektni Angleži, z igralci, ki na stvari gledajo, kot je treba, kot na del življenja. Ljubezensko čustvo je razdeljeno na več plasti. Na ljubezen med žensko in moškim, na ljubezen med moškima in prav narahlo še na navezanost na mater. Eden od moških ima v zvezi s tem nekaj težav v odnosu do ženske in ker ne prenese njene-ga ponižanja, se ubije. Drugemu moškemu ljubezen do ženske ni dovolj in najde popolnost v še dodatni navezanosti na moškega. Tudi

S KRITIKAMI SO SODELOVALI: MARK CETINJSKI, MIŠA GRČAR, JUDITA HRIBAR, NEVA MUŽIČ, DENIS PONIŽ IN BOŠTJAN VRHOVEC

(desno) Mladega Fellinija v filmu ROMA igra ameriški igralec: sanje ali resnica? Danes ali leta 1939?

(spodaj) Francoski film PROMETNA ZMEDA





**favit
film —
audio-
vizualna
istraživanja —
televizija**

vladimir petek

1. Ideja za izdelovanje časopisa v obliki »mikro filma« (dia film) 35 mm z največ 16 originalnimi stranmi (A 4), posnetimi s filmsko kamero in kopiranimi kot film.
Programiral: Vlado Petek
2. Sodelavci iz vseh centrov pošiljajo material na formatu A 4 (papir za pisalni stroj) in sicer:
 - a) tekste, napisane z roko
 - b) tekste, napisane s pisalnim strojem
 - c) tekste, ki so bili že prej tiskani
 - č) fotografije Č/B
 - d) barvne fotografije
 - e) diapozitive
 Obvezen je format originalne predloge A 4.
3. Možnost snemanja: 8 mm film, 16 mm film, 35 mm film, 60 × 60 mm film. Zaradi boljšega izkoriščanja obstoječih »odčitovalcev« (diaprojektorjev) se prehaja na format 35 mm, izkoriščanje efektivne slike: 22,05 × 16,0. Format negativa 35 mm.
4. Negativni material se jemlje po potrebi: črno-beli ali barvni.
Film: 35 mm negativ Č/B ali barvni.
5. STUDIO za snemanje predlog:
 - a) kamera (filmska) 35 mm Arriflex s 3 objektivni (obročki za mikro)
 - b) razsvetljava 2 reflektorja 0,5—1 kW
 - c) naprava za posamično snemanje
 - č) pretvornik-popravljalac 16 V Max in stabilizator 220 V
 - d) držalo za papir
 Tehnika: kamera 35 mm s posamično sliko.
6. Delo v studiu: snemanje predlog (tekstov, fotografij) s predhodnim označevanjem strani (ker je zaporedje snemanja obvezno), vseh 16 strani se snema 10-krat zaradi izdelave »večnega traku« za kopiranje.
Snemanje »večnega traku« z razmahi za rezanje.
7. Laboratorijska obdelava:
 - a) razvijanje negativnega materiala (črno-belega ali barvnega)
 - b) možnost montiranja »večnega traku« pred kopiranjem
 - c) branje svetlobe
 - č) kopiranje pozitivna (dvojni negativ je obvezen pri večjem številu kopij)
 - d) kopira se v dolžini »x« metrov pozitivna, odvisno od števila potrebnih pozitivnih kopij
 - e) razvijanje pozitivne kopije
 Obvezna izdelava dvojnega negativa »večnega traku« pri večji nakladi.
8. Rezanje primerkov z velike pozitivne kopije (po 16 kvadratkov) + začetek in konec, ki ostanejo blank.
Rezanje po 16 kvadratkov.
9. Izrezane pozitivne se vstavi v embalažo iz tršega papirja in se jih po pošti razpošlje.
Embalaža.
10. Cenzura: glede na značaj publiciranja in javnega distribuiranja informacij je potrebno dovoljenje Sekretariata za notranje zadeve, odgovorni urednik mora pred distribuiranjem imeti dokumentacijo o dovoljenem pošiljanju kopij.
Cenzura — dovoljenje za distribucijo.
11. Pošta: pri pošti dobiti dovoljenje, da se časopis na filmu »FAVIT« frankira kot tiskovina.
Film — tiskovina.
12. S pošiljanjem kopij naročnikom in s prodajanjem na določenem mestu pridejo kopije do potrošnikov. Pred uporabo potrebna ustrezna tehnika »bralcev« za filmski časopis.
 - a) »diavizor«, plastični, možnost čitanja ene osebe, cena 25 ND
 - b) »diaprojektor« otroška igrača (za otroške dia filme), možnost čitanja od 1 do 10 oseb, cena 80 ND
 - c) »diaprojektor«, navaden, možnost »čitanja« od 1 do 30 oseb (brez ventilatorja), cena 250 ND
 - č) »diaprojektor« z ventilatorjem, možnost »čitanja« od 1 do 500 oseb (potrebno posebno držalo za FAVIT), cena 1000 ND
 - d) »grafoskop«, isto kot pod »Č«, cena 4000 ND
 - e) »diaprojektor« v kinematografski dvorani« z obločno svetlobo (potrebno držalo za FAVIT), možnost »čitanja« od 1 do 2000 oseb

- f) »adapter za kinoprojektor«, obstaja možnost, da se namesto objektivna na projektorju vstavi »adapter za dia-film« in da se z držalom za FAVIT projicira tudi v kinematografski dvorani
- g) televizija; z napravo za »telekino« in z adapterjem za FAVIT je možna distribucija direktno v TV program, možnost »čitanja« od 100 do »x« milijonov gledalcev.
- »Čitanje« s tehniko dia-projeckije.
13. Odlaganje FAVIT-a in arhiviranje; lahko se odlaga v embalaži, v kateri je bil poslan, ali se daje v posebne »arhivske« vložke, kjer se jih zлага po zaporedju izdajanja (posebna embalaža za odlaganje fotografskega negativa 35 mm).
14. Zaradi boljšega in lažjega čitanja je mogoče določene strani izdelati na papirju (foto postopek), kopija, ki se gleda kot original.
Foto postopek (izdelava dvojnika, kopiranje).
Grafo postopek (kopirni aparati).
Možnost izdelave pozitivne kopije na papirju (brez dia-projektorja).
15. Zaradi boljšega hranjenja in zaradi možnega prikazovanja v avtomatskih dia-projektorjih se FAVIT reže na posamične strani in se vstavlja v »dia-okvirčke«, ki se vlagajo v »pripravljalnike« in se tako v istem zaporedju projicirajo v avtomatskem dia-projektorju.
Hranjenje takih okvirov je enako kot hranjenje dia-pozitivov.
(Pri vlaganju v dia-okvirčke je potrebno okrog pozitivna nalepiti črn papir, ker je manjši od dia-okvirčka, ali pa se lahko napravijo posebni dia-okvirčki iz papirja, ki naj imajo večjo masko.)
Možnost vlaganja FAVIT-a v dia-okvirčke za avtomatsko prikazovanje.
16. FAVIT lahko uporabljajo vsa ostala sredstva za informacije, radio (kot vesti in ocene, analize), ostali tisk kot osnovo za članke ali kot originalni material.
Radio distribucija in tisk v drugih časopisih.
17. Oznake na FAVIT-u: na filmu bo označena številka, datum izida, vsaka skupina tekstov pa bo imela posebno svetlobno oznako zaradi strojnega arhiviranja (kjer se bo v vsaki številki določena skupina tekstov na plošči za odčitanje takoj pokazala kot izdvojena — lažje iskanje).

nuša dragan

omogoča 25. V. 1972 ob 19.30 na Filozofski fakulteti v Ljubljani udeležbo na projekciji, pri razgovoru s filmi in avtorjem Ivico Matičem (Sarajevo), ustanoviteljem in edinim članom Komunističnega filmskega centra v Sarajevu.

Avtorjev projekt temu tiskanemu materialu.

Film je potrebno snemati.

Filmi so poslastica. Če imate sovražnike, jih lahko zavarujete pred ciankalijem.

Pogoj je, da so filmi hranljivi. Filmi so tu, da se z njimi hranite.

Bolni (na duhu) se morajo držati dietne hrane.

Filmi so edino orožje, dostopno samo cineastom.

Filme je možno snemati samo z umom in kamero.

Zaželeno je čim manj uporabljati kamero. Sam snemam samo ljudi, ki so zame zanimivi, a vesel sem, da lahko snemam tudi brez njih.

Ženske so ljubosumne. Imajo željo uničiti film.

In moške so taki, da lahko doživijo orgazem s filmom.

Boj med njimi še traja.

Vesel sem, ker obstaja na tem svetu nekaj, kar je vidno samo z mojimi očmi.

Filme od časa do časa montiram tako: 5 cm gros plana objekta a, 15 cm total plana, 8 cm gros plana osebe C, 13 cm gros plana osebe A, 20 cm zemlje, itd. Jaz sem vendar geometer.

Nisem zagovornik novega filma. Še nismo ugotovili, kaj je stari film. Raziskovanje je izgubljeno.

Sedaj smo leta 1972: Duca Stojanović, Sava Trifković in Velimir Stojanović — snemali Kapo.

Pavza, pavza, pavza, pavza, pavza, pavza

Na koncu to tudi ni važno, mojih filmov ni potrebno sprejemati, toda v tem primeru ne boste nikoli snemali tako dobrih ali slabih filmov kot jaz.

00011 Ljubljana

00000

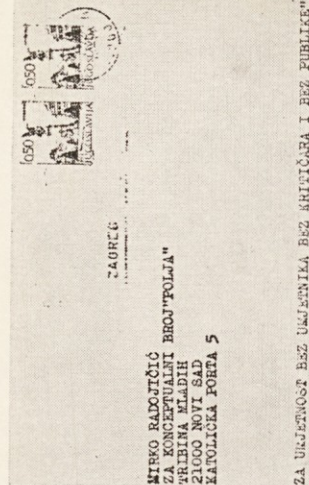
00000

00000

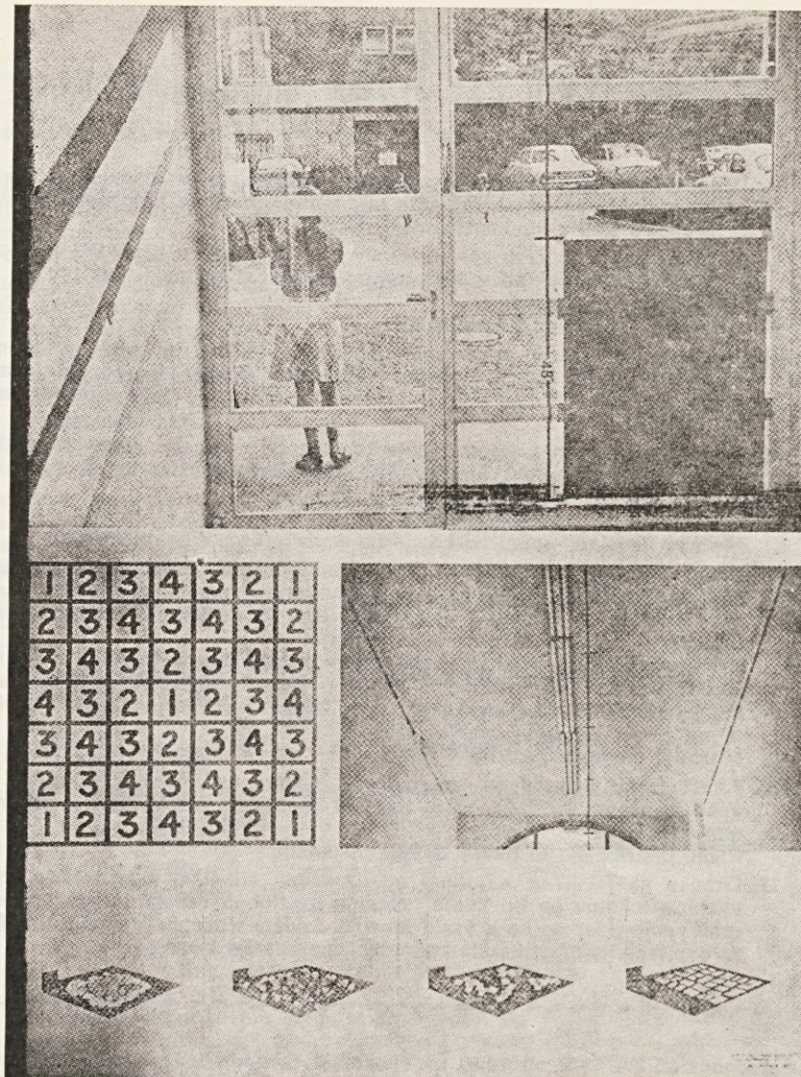
11000

PROGRAM FILMOV

1. Intervju z ljubico
2. Yaga
3. Človek v belih hlačah
4. Nedolžna dama v zeleni travi
5. Proces
6. Mali oglasi
7. Šest minut ubogi John
8. Gospodična Legranden
9. Theme 1
10. Theme 2



MEDTEM KO SE JE SKUPINA INFORMIRALA, SEM VSTAL Z NAMENOM, DA GREM PROTI ČRTI. OPAZOVAL SEM SLIKO OKNA — KAZALA JE SKUPINO, KATERI SEM PRIPADAL. MOJA POZORNOST JE BILA FIKSIRANA NA VERTIKALNI ROB OKNA, KI SE JE ZAKLJUČEVAL NA KONCIH S HORIZONTALNIM OKVIRJEM. SPOMNIL SEM SE SLIKE IN TANKE VERTIKALNE ČRTE, KI JO JE DELILA IN SE ZAKLJUČEVALA Z NAJVIŠJIM IN NAJNIŽJIM HORIZONTOM RAVNE SLIKE. VTIS V MOJIH NOGAH, MOJIH RAMENIH IN MOJIH PLEČIH SE JE KAZAL, KOT DA JE POGOJEN Z MOJIM POLOŽAJEM. NISEM MOGEL UGOTOVITI, ALI BI KAKI DRUGI VTISI BILI LAHKO PODOBNI, ALI PA SO BILI TI VTISI EMOTIVNEGA IZVORA. HOJA PROTI ČRTI ME JE SOMNILA MOJEGA PRVEGA VTISA SLIKE Z OKNA.



viktor burgin

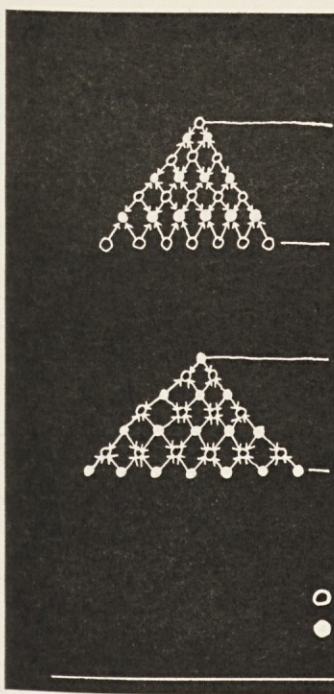
A	B	C	D
A			
A	B		
	B		
	B	C	
			D
		C	

A NE
"
"
"
"
"
"

B	C	D
	C	D
		D
A		C
A		C
A	B	D

JE SLUČAJ
"
"
"
"
"
"

**DISTRIBUTIVNOST
MATERIALA
TEH
STRANI
KOMUNICIRA
V
SMERI
(SELEKCIJE)
IZPOSTAVITEV**



LITERARNI JAZ

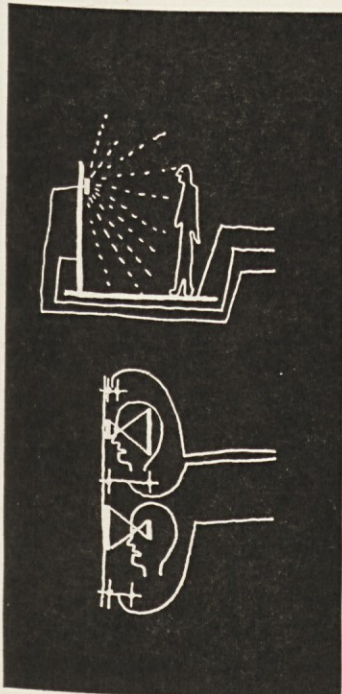
SKRAJNA MEJA
LITERARNEGA JAZA

PESNIŠKI JAZ

SKRAJNA MEJA
OD PESNIŠKEGA JAZA
DOŽIVETEGA SVETA

ELEMENTI BESEDNJAKA
OBČUTJE

DITER ROT:



TLA
STENA
SLIKA

OKO — SLIKA
SLIKA — SLIKA

OKO SLIKA

VELIKA ZAHTEVA
MALE SLIKE
KAKO MORE
IMETI MALA SLIKA
VELIKO IN
VELIKA SLIKA
MALO ZAHTEVO

**SELEKTIVNA
RELACIJA
AKCIJE
JE
SELEKTIVNA
RELACIJA
NAČINA
ŽIVLJENJA
IN
STRANI
I.C.V.K.
REVIJE
EKTRAN
OPOMBA
UREDNIKA**

