

ERK RAN

67-68 LET. 6 REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO



DESETLETJE JEANA-LUCA GODARDA

**To številko je uredila Rapa Šuklje. Prevodi in adaptacija posameznih tekstov - Neva Mužič
in Janez Povše**

**PISMO MOJIM PRIJATELJEM
DA BODO VEDELI
KAKO SE SKUPAJ
USTVARI
FILM**

Igram
Igraš
Igramo se
Film
Misliš da obstaja
Pravilo igre
Ker si otrok
Ki še ne ve
Da je to igra in da
Je le za odrasle
Ki jim že pripadaš
Ker si pozabil
Da je to igra otrok
Kaj je njegovo bistvo
Več definicij je
Tukajle dve ali tri
Opazovati se
V ogledalu drugih
Pozabiti in spoznati
Hitro in počasi
Svet
In sebe
Misliti in izražati
Čudno igro
To je življenje

E K R A N

Š T E V I L K A 67-68, L E T N I K V I.

EKRAN 69. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanović, Mirjana Borčič, Vojko Duletič, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Mile Korun, Janko Kos, Vitko Musek, Božidar Okorn, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Toni Tršar (glavni urednik), Matjaž Zajec. Sekretar redakcije Breda Vrhovec. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poština plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 X 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metêr Franci Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava Kilišejev Tiskarna Jože Moškrič

o izražam zadržanost do vsega, kar danes ustvarja Godard, izhajam iz nekega dovolj točnega opažanja, da je Godard skomercializiral. Da Godard ni več cineast filmski avtor, marveč da je postal človek, ki sodi več v sociologijo kot pa v umetnost. Mislim, da je Godard danes primer nekakšnih obrobni oblik miselnega banja, ki pomeni resnično umetniško izpoved v filmu. Tako se je znašel v takšnem položaju, to je posebna odoba. Mislim, da je k temu precej prispeval komercijalizem ali nekakšna težnja h komercializmu. Godard vsname letno skoraj tri filme in s komercialnega vidika je snemanje teh filmov zelo zanimivo. Snema brez uporabe, torej s takšnimi, ki jim nič ne plača, uporablja zelo malo filmskega traku, saj je slednjič ustoličil kakšno umetniško ideologijo, s katero poudarja poudarnost in površnost, nekakšno delo brez sistema in tudi brez scenarija, vse skupaj posneto v naglici in enem ali v dveh objektih, tako da v filmu nič drugega ne stane, kot samo on. On sam pa stane toliko kot katerikoli drugi režiser. Zato lahko letno posname tudi filme, vendar je vprašanje, kaj ti filmi predstavljajo. Po mojem mnenju, čeprav sem cenil nekatere njegove filme, ne predstavljajo nič. Posamezni ljudje in še vse do danes niso dojeli bistva njegovega ustvarjanja. Poseben problem je v tem, ker so njegovi filmi vključeni v neke vrste poseben politični snobizem. Obžalovanja vredno je, pa tudi tragično, da je nova leva Zahoda prišla mnogim prav kot komercialna krinka. Toda že ta nova levica je razpadla prav zaradi tega, ker ljudje, ki so jo skušali zabetonirati, niso imeli nesnejših političnih kriterijev pa so to svojo politično opcijo dojeli kot stvar publicitete ter kot zadevo neaterih individualnih uveljavitev; samo spomnimo se, kaj se je zgodilo v Franciji po majskih dogodkih... in so ljudje resnično verjeli v tisto, kar so govorili... danes lahko govorimo o posebnem političnem delovanju, zaznamovanem s tem političnim razvojem nove levice, ki pa je izumrlo še prej, preden se je rodilo, kar je vredno resničnega obžalovanja. Godard direktno komentira s političnimi nesmisli. Godard je namreč vselej tam, kjer začuti kakršnokoli politično vrenje: kadar je beseda o Turkih, jih postavi v zvezo s svojo ženo, mislim na film, v katerem neka ženska izgovarja more stavke in pri tem parafrazira v dalijevskem stilu larksa pa Stalina in ne vem koga še, celo Tita, ali pa se zopet pojavi tam, kjer francoski študentje razpravljajo o Mao Ce Tungu ter praktično snema televizijske reportaže, konstruirane in napačne, kajti to niso ravi ljudje, saj gre za njegove znance in prijatelje, olovičarske umetnike ali celo za njegovo družino, ki on polaga na usta neumnosti. Tako je po vsem mnenju Godard popolnoma deplasiran...

**To številko je uredila Rapa Šuklje. Prevodi in adaptacija posameznih tekstov - Neva Mužič
in Janez Povše**

vsebina

IZJAVE O GODARDU

- Godard sodi v sociologijo (Aleksandar Petrović) . . . 221
Godardove antologijske sekvence (Dušan Makavejev) 222
Usoda velikih je takšna (Živojin Pavlović) . . . 222

GODARD — KRITIK

- Truffaut, ŠTIRISTO UDARCEV (J. L. Godard) . . . 224

ZAČETEK GODARDOVEGA DESETLETJA

Revolucija v dialogu

- Dialog iz filma DO ZADNJEGA DIHA (Truffaut, Godard) 225

REVOLUCIJA V POJMOVANJU FILMSKE UMETNOSTI

- Scenarij ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE (J. L. Godard) . . . 227
MLADI JEAN-LUC V OČEH SODELAVCEV 228
... IN FILM V NJEGOVH OČEH 230
V filmu je treba pokazati vse (Jean-Luc Godard) . . . 231

PRI JEDRU PROBLEMA: PIERROT

- Norost NOREGA PIERROTA (Denis Poniž) 232
PIERROT, moj prijatelj (J. L. Godard) 235

- Zgodba o PIERROTU (Jean André Fieschi, André Techné) 238

- Pogovarjamo se o PIERROTU (Razgovor z Godardom) 241

- O plodnem kanibal (Werner Kliess) 254

- Jean-Luc Godard ali umetniška nuja (Michel Delahaye) 258

- MADE IN USA (odlomek iz scenarija J. L. Godarda) 262

- Moje ustvarjanje ima štiri stopnje (J. L. Godard) . . . 263

- Manifest (J. L. Godard) 266

- So igralci svobodna bitja? (Jean Collet) 267

- Živeti Godardovo življenje — Ženska v Godardovih filmih (Vesna Marinčič) 268

- Godard in množične komunikacije (Miša Grčar) . . . 272

- Godardova filmska lekcija (Svetozar Guberinić) . . . 275

- ENA IN ENA (Jean Dawson) 284

- BIOFILMOGRAFIJA J. L. GODARDA 286

teleobjektiv

- Programska politika kinematografije (Matjaž Zajec) 293

- Ali je naš film res samo črn? In — ali je sploh črn? (Brane Šomen) 294

- Srečanje z Orsonom Wellsom (Janez Povše) 296

- Revolucija je sad biološke nujnosti, revolucija je anarhično dejanje. Razgovor z Živojinom Pavlovićem (Bogdan Tirnanić) 298

- Filmska trgovina (Matjaž Zajec) 307

- De Seta, Pasolini in psihoanaliza (Guido Aristarco) 308

- Nek svet nas čaka v zasedi (Dragomir Zupanc) . . . 313

- Insuficientnost filmskosti (Miha Brun) 316

- Obisk pri Rosselliniju (Leonhard H. Gmür) 319

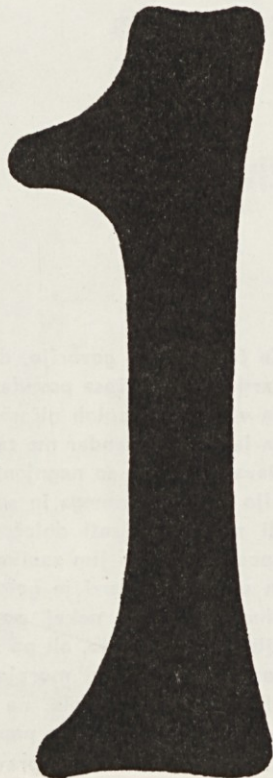
- Jasnyjeva izpoved o Rojakih (Senta Wollner) . . . 321

- Program jugoslovanske kinematografije (Brane Šomen) 324

- Program ljubljanskih kinematografov (Marjan Košir) 326

godard sodi v sociolo- gijo

aleksandar
petrovič



Ko izražam zadržanost do vsega, kar danes ustvarja Godard, izhajam iz nekega dovolj točnega opažanja, da se je Godard skomercializiral. Da Godard ni več cineast in filmski avtor, marveč da je postal človek, ki sodi prej v sociologijo kot pa v umetnost. Mislim, da je Godard danes primer nekakšnih obrobni oblik miselnega gibanja, ki pomeni resnično umetniško izpoved v filmu. Kako se je znašel v takšnem položaju, to je posebna zgodba. Mislim, da je k temu precej prispeval komercializem ali nekakšna težnja h komercializmu. Godard posname letno skoraj tri filme in s komercialnega vidika je snemanje teh filmov zelo zanimivo. Snema brez igralcev, torej s takšnimi, ki jim nič ne plača, uporablja zelo malo filmskega traku, saj je slednjič ustoličil nekakšno umetniško ideologijo, s katero poudarja nemarnost in površnost, nekakšno delo brez sistema pa tudi brez scenarija, vse skupaj posneto v naglici v enem ali v dveh objektih, tako da v filmu nič drugega ne stane, kot samo on. On sam pa stane toliko kot katerikoli drugi režiser. Zato lahko letno posname tri filme, vendar je vprašanje, kaj ti filmi predstavljajo. Po mojem mnenju, čeprav sem cenil nekatere njegove filme, ne predstavljajo nič. Posamezni ljudje pa še vse do danes niso dojeli bistva njegovega ustvarjanja. Poseben problem je v tem, ker so njegovi filmi vključeni v neke vrste poseben politični snobizem. Obžalovanja vredno je, pa tudi tragično, da je nova levica Zahoda prišla mnogim prav kot komercialna krinka. Toda že ta nova levica je razpadla prav zaradi tega, ker ljudje, ki so jo skušali zabetonirati, niso imeli resnejših političnih kriterijev pa so to svojo politično akcijo dojeli kot stvar publicitete ter kot zadevo nekaterih individualnih uveljavitev; samo spomnimo se, kaj se je zgodilo v Franciji po majskih dogodkih... tu so ljudje resnično verjeli v tisto, kar so govorili... Danes lahko govorimo o posebnem političnem delovanju, zaznamovanem s tem političnim razvojem nove levice, ki pa je izumrlo še prej, preden se je rodilo, kar je vredno resničnega obžalovanja. Godard direktno koketira s političnimi nesmisli. Godard je namreč vselej tam, kjer začuti kakršnokoli politično vrenje: kadar je beseda o Turkih, jih postavi v zvezo s svojo ženo, mislim na film, v katerem neka ženska izgovarja modre stavke in pri tem parafrazira v dalijevskem stilu Marksa pa Stalina in ne vem koga še, celo Tita, ali pa se zopet pojavi tam, kjer francoski študentje razpravljajo o Mao Ce Tungu ter praktično snema televizijske reportaže, konstruirane in napačne, kajti to niso pravi ljudje, saj gre za njegove znance in prijatelje, polovičarske umetnike ali celo za njegovo družino, ki ji on polaga na usta neumnosti. Tako je po vsem tem Godard popolnoma deplasiran...

godardove antologijske sekvence

2

dušan
makavejev

... Godarda leta nisem mogel prenašati, kar seveda še ničesar ne pomeni. Kot dijak sem bil zelo besen, dogmatsko besen na Državljana Kanea. Od takrat, neke v štiridesetih letih pa do danes, sem videl Kanea dvajsetkrat in to predstavlja danes zame enega izmed osnovnih temeljnih kamnov. Počasi sem gledal Godardove filme, ki so prihajali k nam drug za drugim in skoraj vedno sem našel v njih kakšno prijetno sekvenco pa tudi obilico zelo dolgočasnega gradiva. Toda počasi sem začel spoštovati njegovo trmasto avtohtonost, samostojni značaj... Počasi sem začel dojemati, kako živimo in kako obstajamo, prav po njegovi zaslugi. On je tisti udarni odred, tisti pravi raziskovalec, ki ga lahko kasneje vsi pozabijo in zavržejo. Toda on je bil tisti, ki nam je odkril neke nove prostore, ali pa posnel nenavadno dolg kader in to je storil samo zaradi tega, da je lahko uveljavil popolnoma novega igralca: tako je postal neka nova celina v svetu filma. Ali pa je vnesel v film branje knjige, glasno citiranje nepomembnih stvari ter pri tem ustvarjal nove možnosti in trditve, da je lahko film narejen kot knjiga, da je lahko narejen kot drama ali kot slika. Zelo postopoma sem se približeval temu, kar je Godard ustvaril in zdi se mi, da sem se naučil, kaj je Godard, prav tako kot na primer Želimir Žilnik, ki ga pozna in se lahko svobodno poigrava z njegovimi citati... In šele ko je Davy Holtzman rekel v filmu David Holtzman Diary, da je film resnica štirindvajsetkrat v sekundi, v resnici je citiral Godarda, sem to dojel in ne takrat, ko je to rekel Godard. Do Godarda čutim neki odpor, kajti nje-

gov počasni, raztrgani način govorjenja me je vedno živcirjal, kakor me pravzaprav nervirajo vsi dogmatiki. In šele ko sem premagal ta dogmatski odnos pri Godardu kot govorniku, pri Godardu, ki ima na pol prazne kadre pa potlej prihaja iz njih neka filozofija, pri Godardu, ki govori neke neumnosti, neke vsakdanje banalnosti, ki šele v svoji kulminaciji izpovedujejo svojo vsebino, šele takrat sem se navadil na to prevladovanje banalnosti in ničevosti v njegovih filmih. Nenadoma sem opazil, da ima v filmih nekatere izredno bleščeče odlomke, spomnimo se samo filma TOLPA ali pa v filmu NORI PIERROT na tisto čudovito sekvenco s petjem (tu je Makavejev zapel...) tako da ima vsak njegov film dve ali tri antologijske sekvence, ves preostali material pa mu služi kot debel in dolgočasen okvir...

usoda velikih je takšna

3

živojin pavlovič

Že čez dve leti govorijo, da je Godard v krizi, da Godard nima več česa povedati, da je Godard propadel in da v življenju sploh ničesar ni storil, da je prevarant, da je zavajal. Vendar me takšni glasovi sploh ne čudijo. Navadni ljudje so nagnjeni k temu, da tiste, ki pomenijo nekaj izjemnega in so sposobni izzvati revolucijo ali zrevolucionirati določen družbeni sistem, posebej apostrofirajo in jim zanikajo kakršne koli sposobnosti in uspehe. Godard je gotovo človek, ki je prinesel v kinematografijo nekaj popolnoma novega, kar pred njim ni bilo znano, ali pa zelo malo znano, in prav on sodi med ljudi, ki morajo doživeti takšno usodo, da jih mečejo s prestola, na katerega so jih postavljali leta in leta. To sicer ne pomeni, da so stvari res takšne. Žal pa je usoda velikih prav takšna.

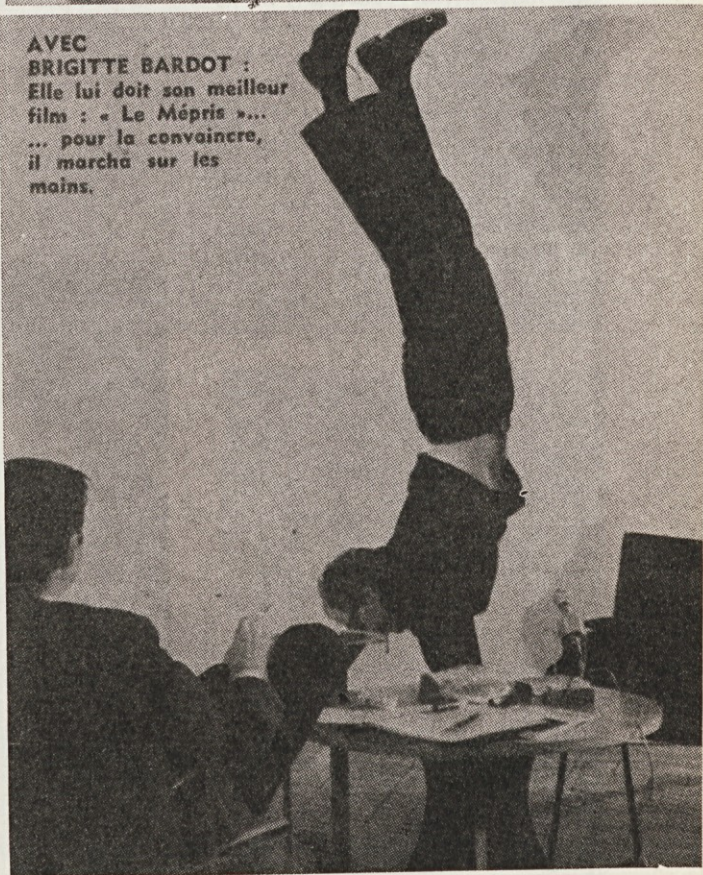
Jean Luc-Godard in igralka Mireille Dark med snemanjem filma WEEKEND



Jean-Luc Godard in igralka Brigitte Bardot med snemanjem filma PREZIR. Stoja na rokah kot režiserjeva rekreacija (spodaj)



AVEC
BRIGITTE BARDOT :
Elle lui doit son meilleur
film : « Le Mépris » ...
... pour la convaincre,
il marcha sur les
mains.





JEAN-LUC GODARD — KRITIK

S 400 UDARCI stopa François Truffaut v moderni film kot v skupnost našega otroštva. Bernanosovi ponižani otroci. Otroci močni kot Vitrac. Neznosni otroci kot Melville-Cocteau. In Vigojevi, Rossellinijevi otroci, skratka Truffautovi otroci; izraz bo postal ljudem domač, brž ko bo film na sporedu. Govorili bodo o Truffautovih otrocih, kot govore o bengalskih kopjanikih, sitnežih, kraljih mafije, norih vozačih in ne nazadnje, o drogiranih pri filmu. Pri 400 UDARCIH bo kamera režiserja, ki je posnel MISTONS, nekaj novega, nič več v višini odraslega moža kot pri očku Hawksu, ampak v višini otroka. In, če začutimo pri besedi višina, ko govorimo o nekom, ki jih ima več kot trideset, prevzetnost, kaj vse bi utegnil izraz pomeniti pri otroku, ki jih še nima šestnajst: ošabnost,

godard ocenjuje film françoisa truffauta štiristo udarcev



a saj 400 UDARCEV bo najbolj ošaben film, najbolj svojeglav, uporen, skratka najsodobnejši film na svetu. Moralno. In tudi estetsko. Dialogoskopični objektivni, ki jih ima v rokah Henri Decae, bodo pritegnili naše oči kot v filmu JUTRANJA STRAŽA. Rezi bodo živahni in zračni kot pri MLADOSTNIH STRASTEH. Dialog in kretnje rezki, kot v BABY FACE NELSONU. Montaža bo tenkočutna kot pri BOGINJI. Prezgodnja dozorelost pa nam bo dovolila, da sami odkrijemo njen pravi značaj kot v LEVIČARJU. Teh naslovov ne nizam kar tako po tipkah svojega električnega jopyja. Vsi so na listi desetih najboljših filmov leta 1958, kot jih je izbral François Truffaut. Šarmantna in lepa družčina, v katero se bo film 400 UDARCEV odlično vključil. Kaj naj rečem za povzetek? Tole: 400 UDARCEV bo film, pod katerim bomo zapisali: Odkritosrčnost. Naglost. Umetnost. Novost. Kinematograf. Izvirnost. Predrznost. Resno. Tragično. Osvežitev. Kralj-Ubu. Fantastično. Divjost. Prijateljstvo. Univerzalnost. Nežnost.

Cahiers du Cinéma 92, febr. 1959

Francoski filmski režiser Jean-Luc Godard (levo). DO ZADNJEGA DIHA, režija Jean-Luc Godard. Na slikah Jean Seberg in Jean Paul Belmondo

do zadnjega diha

Izvirni scenarij napisal

François Truffaut

Dokončni dialog: Jean-Luc Godard

Patricia: Mojega ključa ni?

Vratar: Morali ste ga pozabiti v vratih.

Patricia: Kaj pa delate tukaj?

Michel: V Claridgu ni bilo več prostora, pa sem prišel sem. Spodaj sem vzel tvoj ključ.

Patricia: Lahko bi šli kam drugam, saj ni samo Claridge.

Michel: Seveda, a jaz grem vedno le v Claridge.

Patricia: Čisto nor si.

Michel: Daj no, ne vihaj nosu... Sicer ti pa prav nič ne pristaja.

Patricia: Kaj pomeni vihati nos?

Michel: Delati tole.

Patricia: Jaz pa mislim, da sem čisto v redu.

Michel: Še bolj si neumna kot jaz. Vedno me zanimajo dekleta, ki niso zame. Si opazila, da sem vama sinoči sledil? Odgovori, no!



ZAČETEK GODARDOVEGA DESETLETJA REVOLUCIJA V DIALOGU

Patricia: Daj mi mir, preišlujem.

Michel: O čem?

Patricia: Stvar je v tem, da niti sama ne vem.

Michel: Jaz pa vem.

Patricia: Ne, nihče ne ve.

Michel: Misliš na sinoči? Seveda.

Patricia: Sinoči sem bila besna, zdaj pa, ne vem. Vseeno mi je. Ne, na



nič ne mislim. Rada bi o čem pre-
mišljevala, pa mi ne uspe.

Michel: Dobro, jaz sem utrujen in
bom spet legel. Zakaj me gledaš?

Patricia: Ker te gledam.

Michel: Morala bi ostati z menoj —
včeraj.

Patricia: Nisem mogla.

Michel: Prav lahko bi, le tistemu
tipu bi morala reči, da ga nočeš več
videti.

Patricia: A morala sem ga videti,
pomagal mi bo pri pisanju člankov
in to je zame zelo važno, Michel.

Michel: Ne, edino pomembno je, da
greš z mano v Rim.

Patricia: Mogoče, ne vem.

Michel: Si spala z njim?

Patricia: Ne.

Michel: Stavim, da si.

Patricia: Ne, veš, Michel, zelo je
prijazen, rekel mi je, da bova kdaj
skupaj spala, a ne tokrat.

Michel: Kaj pa ve o tem, saj me ne
pozna.

Patricia: Ne s teboj ... z njim. Bila
sva na Montparnassu, popila sva
kozarček.

Michel: Na Montparnassu ... tudi
jaz sem bil tam. Ob kateri uri?

Patricia: Ne vem, nisva dolgo ostala.
Zakaj si prišel sem, Michel?

Michel: Ker bi rad spet spal s te-
boj.

Patricia: To ni razlog.

Michel: Vse kaže, da je, to pomeni,
da te ljubim.

Patricia: Zase pa še ne vem.

Michel: Kdaj boš vedela?

Patricia: Kmalu.

Michel: Kdaj kmalu? Čez mesec?
Leto?

Patricia: Kmalu pomeni kmalu.

Michel: Ženske nočejo nikoli v
osmih sekundah narediti tistega,
kar store po osmih dneh. Vseeno
pa se zgodi, osem sekund ali osem
dni, zakaj ne kar osem stoletij?

Patricia: Ne, osem dni bo dovolj.

Michel: Da, ne, pri ženskah je ved-
no vse napol. To mi uničuje duha.
Zakaj nočeš spat z mano?

Patricia: Ker bi rada vedela, kaj mi

pri vas ugaja. Rada bi, da bi bila
Romeo in Julija.

Michel: Ta je pa res čisto dekliska.

Patricia: Vidiš, včeraj zvečer si mi
rekel, da ne moreš zdržati brez me-
ne, pa si prav lahko. Romeo ni mo-
gel brez Julije, ti pa si.

Michel: Ne, ne morem biti brez
tebe.

Patricia: O, la, la, to so pa čisto
fantovske misli.

Michel: Nasmej se mi. Dobro. Štel
bom do osem. Če se mi do osem
ne nasmehneš, te zadavim. Tako se
bojiš, da stavim, da se mi boš na-
smehnila.

Patricia: Danes se mi ne ljubi več
igrati.

Michel: Strahopetna si, škoda.

Patricia: Zakaj mi to pripoveduješ?

Michel: Ne vem, greš mi na živce.

Patricia: Ti si tudi.

Michel: Ne, jaz nisem bojzljivec.

Patricia: Kako moreš vedeti, da se
bojim?

Michel: Če pravi dekle, da je vse v
redu in si ne more prižgati cigarete,
se pravi, da se nečesa boji. Ne vem,
česa, a boji se.

Patricia: Na cigareto.

Michel: Ne, sranje, na maram che-
sterfieldk. Daj mi suknjič, moje so
v žepu.

Patricia: Je to vaš potni list?

Michel: Ne, bratov je, jaz ga imam
v avtu.

Patricia: Ampak v njem je ime
Kowacs.

Michel: Oh, ja, ni moj pravi brat,
ko se je rodil, je bila mama že
ločena. Vidiš, jaz se ne bojim.

Patricia: Saj nisem rekla, da se.

Michel: Pa si hotela. In zdaj si uža-
ljena, ker ne moreš več reči.

Patricia: Ne bom več govorila s te-
boj.

Michel: Misliš kdaj na smrt? Jaz
neprestano mislim nanjo.

* * *

Patricia: Veš, Michel, dejal si, da se
bojim. Res je, bojim se. Ker bi ra-
da, da bi me ljubil, istočasno pa,
ne vem, bi rada, da me ne bi imel
več rad. Zelo sem samostojna, veš.

Michel: A jaz te imam rad. Seveda
ne kot ti misliš.

Gradim z deli, ki mi jih ponuja stvarnost. Rad se
videvam v vlogi obrtnika. Ustvarjam objekt, ki je
»jaz«, vendar pa je obenem neodvisen od mene. Neka-
teri učinki se pojavljajo med stvarjanjem predmeta.
Mar nima obrtnik podobnih problemov? On ima idejo
celote, v nadrobnostih pa si privoščič, da ga vodi dre-
vesna iver. Včasih sem se rad primerjal z matemati-
kom. Ko sem bil še gimnazijec, sem želel študirati
matematiko, vsaj zdelo se mi je tako. Všeč mi je bila
ideja čistega raziskovanja. Obrtnik ustvarja isti pred-
met, matematik pa se ukvarja s čistimi idejami. Obe
dejavnosti se nekako dopolnjujeta, mar ne? (Jean-Luc
Godard)

Patricia: Kako?

Michel: Ne kot ti misliš.

Patricia: Saj ne veš, kaj mislim, o čem preišljudem. Ne, to ni mogoče. Rada bi vedela, kaj se skriva za tvojim obrazom. Že deset minut te opazujem in ne vem nič, nič, nič. Nisem žalostna, a bojim se.

Michel: Ljubezniva in sladka Patricia. Dobro, torej kruta, neumna, brezsrčna, bedna, strahopetna, zaničevanja vredna... še našminkati se ne znaš, grozno, naenkrat se mi zdiš strašna.

Patricia: Govori, kar hočeš, nič mi ni mar, vse bom napisala v knjigi. Pišem roman. Zakaj pa ne tudi jaz? Kaj delaš?

Michel: Slačim ti jopico.

Patricia: Michel, ne zdaj.

Michel: Ah, greš mi na živce, kakšen smisel ima vse to?

Patricia: Poznaš Williama Faulknerja?

Michel: Ne, kdo je? Si spala z njim?

Patricia: Ne, dragi moj.

Michel: Potem me nič ne briga. Sleci modrček.

Patricia: To je romanopisec, ki ga imam zelo rada; si bral Divje palme?

Michel: Če ti pravim, da ne. Sleci jopico.

Patricia: Poslušaj. Zadnji stavek je zelo lep. »Between grief and nothing, I will take grief.« Med žalostjo in ničem bi izbral žalost. In ti, kaj bi izbral ti?

Michel: Pokaži mi prste na nogah. Nikar se ne smej, prsti na nogah so pri ženski zelo pomembni.

Patricia: Kaj bi izbral ti?

Michel: Žalost. Kakšna bedarija. Izbral bi nič. Nič ni boljši, a žalost je kompromis. Treba je vse ali nič. Zdaj vem. Tako je. Zakaj si zaprla oči?

Patricia: Poskušam zapreti oči, zelo močno, da bi vse postalo črno, pa mi ne uspe. Nikoli ni čisto črno.

Michel: Tvoj nasmeh, v profilu, to je pri tebi najlepše. To si ti.

3

**REVOLUCIJA V
POJMOVANJU
FILMSKE OSEBNOSTI**

**filmski scenarij
živeti
svoje
življenje, 1962**

Film
O
Prostituciji
Ki
Pripoveduje
Kako
Mlada
In
Lepa
Pariška
Prodajalka
Daje
Svoje
Telo
A
Ohrani
Svojo
Dušo
Medtem
Ko
Doživlja
Kakor
V
Sanjah
Celo
Vrsto
Avantur
Preko
Katerih
Spozna
Občutke
Človeške
Globoke
Možne
In
Ki
Jih
Je
Posnel
Jean-Luc
Godard
In
Igrala
Anna Karina
Živeti svoje
Življenje
(kako je J. L. Godard)
predstavil **Živeti svoje
življenje**)



MLADI JEAN-LUC V OČEH SODELAVCEV . . .

FRANÇOIS TRUFFAUT (prijatelj) — 1963

Spomin na prvo srečanje z Godardom? Ni še nosil očal, bil je skodran, zelo lep in pravilnih potez. Sicer pa ga je Rivette izbral za igralca v svojem kratkem 16 mm filmu ČETVERKA, kjer je igrala tudi Anne-Marie Cazalis.

Od vseh njegovih filmov imam najraje DO ZADNJEGA DIHA. Je najbolj žalosten. Presunljiv film. Prikazuje globoko nesrečo in celo, kot pravi Aragon, »globoko, globoko, globoko.« Film je dobil Vigojevo nagrado.

In res, DO ZADNJEGA DIHA je potomec ATALANTE. Vigojev film se konča, ko se Jean Dasté in Dita Parlo objameta na postelji. Prav gotovo sta tisti večer zaplodila otroka: Belmonda iz DO ZADNJEGA DIHA.

Čudež filma je v tem, da je bil posnet v tistem trenutku človekovega življenja, ko navadno ne delaš. Ne snemaš, kadar živiš v pomanjkanju, kadar si žalosten. Snemati pomeni, da boš stanoval v hotelu ali najel stanovanje, kratka, imel boš materialne skrbi, film pa ustvarjaš z idejami tistega trenutka.

DO ZADNJEGA DIHA je posnel, skoraj bi lahko rekli, klošar. In to je čudež. Zelo redko se zgodi, da lahko narediš film tako nesrečen in tako sam.

Osebnostno delim Godardove filme v dve skupini: dvakrat po tri filme. V skupini, ki jo imam rajši, so: DO ZADNJEGA DIHA, ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE in PREZIR. Njihova skupna točka: na začetku je oseba, ki ji sledimo kot v dokumentarnem filmu. Vsi trije so žalostni filmi. Najbolj kruti. Avtobiografski delež v njih je večji kot izmišljeni.

Da stvar poenostavimo, povejmo, da je Godard v MALEM VOJAKU, ŽENSKA JE ŽENSKA in KARABINJERJIH posnel predvsem svoje misli. V DO ZADNJEGA DIHA, ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE in PREZIRU pa svoje občutke.

GEORGES DE BEAUREGARD (producent) — 1963

Godarda sem srečal v času, ko se je francoski film dušil v konformizmu. Filme so delali rutinsko. Godard pa je imel ideje. Hotel je končati s konformizmom, ustvariti moderen film, ki bi izražal tedanji čas. Dovolil sem mu, da je delal, kar je hotel. Izkazal se je za enega najresničnejših talentov svoje generacije. Zna se približati gledalcu, ima občutek za publiko, čeprav nekateri njegovi filmi niso imeli velikega komercialnega uspeha. Danes ima že veliko izkušenj. Njegov stil je stil človeka, ki je gledal okoli sebe in veliko pridobil. Odlično zna ravnati s tem, kar mu je na voljo. Pri njem cenim absolutno poštenost, tako pri delu kot v osebnih odnosih.

Ima čisto svoj način snemanja. Film pripravimo skupaj v svobodnem in prijateljskem pogovoru. Potem si sam organizira delo po svoji volji: določene dneve snema, včasih prekine in premišljuje. Zgodi se, da prekorači rok, nikoli pa proračuna.

AGNES GUILLEMOT (montažerka) — 1963

Vsak Godardov film je nekaj novega, razburljiva avantura. Vsakič si izmisli neko novo obliko, natančno določena razmerja, nov poskus, ki se ga namerava držati: gre za to, da vsebini najde najprimernejšo obliko, ki se tehnično izraža v izboru formata (skop ali 1,33), v kvaliteti slike, v montaži. Najti pravi ritem; tako je ŽENSKA JE ŽENSKA opera in ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE veličasten lento. Ritem, ki izraža zgradbo KARABINJERJEV ali PREZIRA; ritem, zaradi katerega nimamo pravice kritizirati na primer »partijo kart« v KARABINJERJIH, kakor ne moremo očitati koncertu, da je imel en takt preveč.

Isto velja za montažo: pri vsakem filmu iščemo specifično zvočno orkestracijo; poskus neposrednosti pri ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, takoj za popolno in »samovoljno« predelavo filma ŽENSKA JE ŽENSKA. Avtentičnost KARABINJERJEV (kot pravi sam v Cahiers du Cinéma, 145), je dosegel z neverjetno podreditvijo realizmu okolja in glasbe. In takoj nato direktni zvok v PREZIRU, z drznostjo resničnega, ki včasih skoraj ni verjetno: ptiči v Prokoschovi vili ali galebi v vili Malaparte, kdo bi si jih upal izmisliti?

Pri našem delu je najbolj razburljiv občutek, da slediš, kot Godard sam, ukazovalni potrebi po notranji resnici, ki njemu samemu uide, takoj ko postavi premise.

RAOUL COUTARD (snemalec) 1963

Ko sem drugič sodeloval z njim, v času priprav na film **DO ZADNJEGA DIHA**, je bil bolj zgovoren.

Vsak dan so detajli scenarija postajali jasnejši in razložil nam je potek snemanja: kamera brez podstavka, če le mogoče brez reflektorjev, travellingi brez proge. Polagoma smo odkrivali njegovo potrebo, da se odtrga od konvencionalnosti in nasprotuje pravilom in »kine-matografski slovnici«.

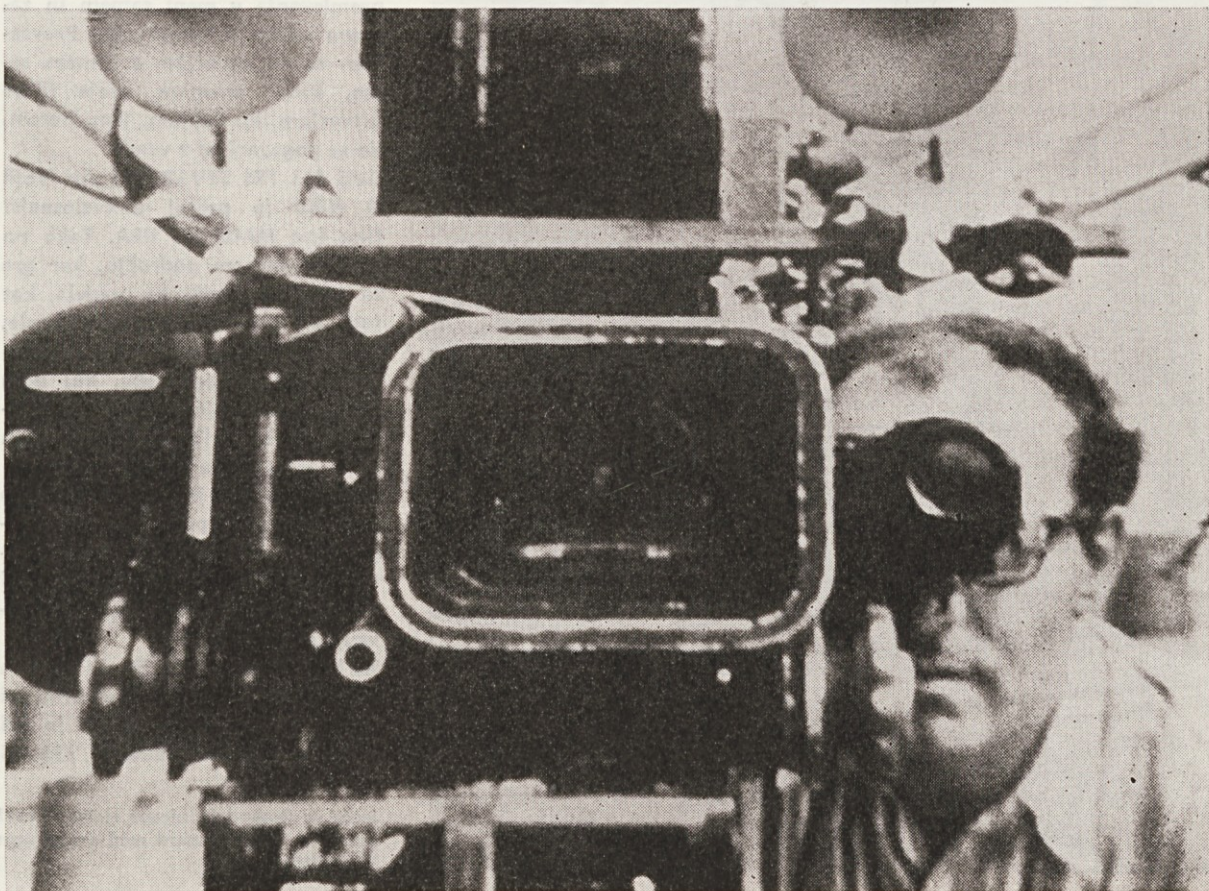
Snemanje je njegov odnos potrdilo, še toliko bolj, ker je reze in dialog pisal sproti.

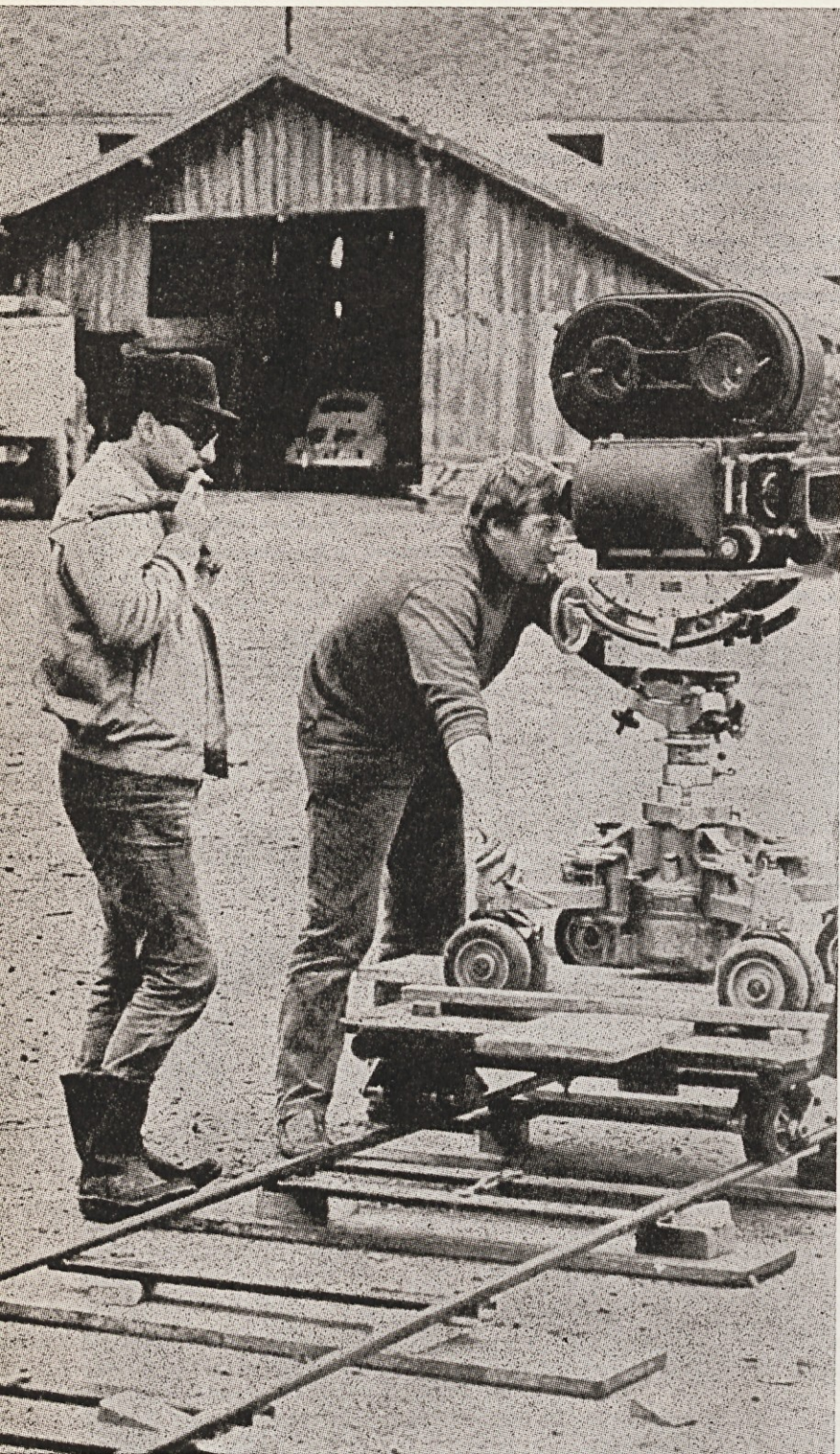
Film je nastajal slika za sliko in kadar ni vedel z dialogom naprej, ga je prepustil igralcem samim.

Zato ni mogel nikoli povedati prejšnji dan ali celo v trenutku snemanja, kaj se bo pravzaprav delalo — odločil se je med ponavljanjem scene, in včasih, ko smo kako sceno že posneli, jo je postavil še enkrat iz čisto drugega kota.

Rezov ne določi nikoli vnaprej. Tako ni vezan in lahko med snemanjem veliko spreminja in kadar ne ve še, kako bi posnel kako sceno, se zadnji hip odloči posneti nekaj drugega, v čisto drugem okolju.

Jean-Luc Godard za filmsko kamero. Posnetek je iz filma **DALEČ OD VIETNAMA**





**... IN FILM
V NJEGOVH
OČEH**

Svojih scenarijev ne pišem, improviziram med snemanjem. Tako je ta improvizacija sad predhodnega premlevanja v meni samem in zahteva veliko koncentracije. Pravzaprav se ne ukvarjam s filmom samo, kadar snemam, svoje filme ustvarjam, ko sanjam, jem, berem, ko se pogovarjam z vami.

DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ je precej ambicioznejši film kot **MADE IN USA**. Tako na dokumentarnem področju, ker gre za naselitev pariškega predela, kot tudi na področju čistega iskanja, ker je to film, kjer nepretrgoma sprašujem samega sebe, kaj bom storil v naslednjem trenutku. Seveda je tu še življenje kot pretveza in pa prostitucija v velikih naseljih; resnični namen je opazovati veliko spreminjanje. Opisovanje moderne življenja zame ni, kot za nekatere časopise, pisanje o izumih ali o razvoju dogodkov, ampak opazovanje sprememb.

Na kratko, pri svojih filmih skušam doseči, da bi gledalci sodelovali pri mojem samovoljnem izboru in pri iskanju splošnih zakonov, ki bi

Jean-Luc Godard in njegov stalni filmski snemalec Raoul Coutard med snemanjem **WEEKENDA**

jean-luc godard

v filmu je treba pokazati vse 1967

opravičili ta posebni izbor. Zakaj naredim prav tak film, zakaj prav tako? Ali pooseblja Marina Vlady tipično junakinjo prebivalcev velikih naselij? Nепrestano se sprašujem. Opazujem se, ko snemam, drugi poslušajo moje misli. Skratka, ne gre za film, vse je le poskus snemanja filma in se kot tak tudi kaže. Mnogo bolje se zasidra v moje osebno iskanje. Ni zgodba, hoče biti le zapis. Pravzaprav se mi zdi, da bi mi moral g. Paul Delouvrier sam ukazati, naj posnamem ta film. Sicer pa, če imam kakšno željo, bi rad postal urednik francoskih poročil. Vsi moji filmi so izpovedovali neko poročilo o položaju v državi, bili so aktualni zapis, morda nekoliko poseben, a v službi sodobnosti.

Da se vrnemo k filmu o velikem naselju: najbolj me je pretreslo to, da je zgodba, ki jo film pripoveduje, v popolnem skladu z eno od mojih najbolj zakoreninjenih misli. Namreč, če hočeš danes živeti v pariški družbi, si, na kateremkoli nivoju, kateremkoli okolju, prisiljen, da se prostituiraš, na ta ali oni na-

čin, ali pa da živiš po zakonih, ki so na moč podobni tistim o prostituciji.

V nekem filmu — v njegovi zgodbi, se pravi v pretrganem toku — bi rad prikazal vse: šport, politiko, celo gospodinjstvo. Poglejmo si moža, kot je Edouard Leclerc, ta je res pravi strastnež in zelo rad bi posnel film o njem ali z njim. V filmu lahko pokažeš prav vse. Moral bi pokazati vse. Ko me vprašajo, zakaj govorim ali pa pustim druge, da govore o Vietnamu, Jacquesu Anquetilu, o ženi, ki vara moža, spomnim spraševalca na njegovo vsakdanje življenje. V njem najde vse. In vse si stoji nasproti. Zato me televizija tako privlači. Televizijski dnevnik s skrbno posnetimi dogodki bi bil nekaj čudovitega. Kar bi bilo še čudovitejše, je pa, da bi vsi časopisni uredniki posneli lepo po vrsti televizijska poročila. Prav zato pa raje, kot da bi govoril o filmu ali televiziji, uporabljam splošnejša izrazna sredstva, kot sta slika in zvok.

L'Avant-Scène du Cinéma št. 70
maj 1967

6**PRI JEDRU PROBLEMA
PIERROT**

Moto (iz J.-L. Godard par J. Collet)

Kar naprej srečujem svoje prijatelje — in celo neznance: Kaj bomo zdaj, ko nam je »znanje« odprlo toliko vrat, ko vemo skoraj vse... ko smo tako hudobni?

Vprašanje mi ne da miru! Ta novi svet je vznemirljiv, čudovit, a vseeno moramo ta vražji novi svet požreti in prebaviti.

Jean Renoir

norostnore gapierrota

denis poniž



Čeprav je čustveno opredeljevanje umetniškega dela (filma) ne le tvegano dejanje, temveč tudi odkrit spopad z dogmami, ki vladajo v svetu umetniške kritike, pomeni takšno opredeljevanje v svojem najglobljem bistvu edini možni izhod v novi situaciji. To je situacija, ki jo uvajajo takšni filmi, ki jih ni mogoče uvrstiti v nobeno izmed obstoječih (torej institucioniranih) kritičnih kategorij; Godardov NORI PIERROT vsekakor potrebuje takšno razlaganje, ki ni izvedeno iz tradicionalne kritike, pač pa temelji na čustvenem odnosu tako do filma kot tudi do njegovega režiserja. Zakaj lahko zapišem, da je NORI PIERROT film, ki je nevrstljiv v obstoječe filmske kategorije, po drugi strani pa pomeni bistveno nov poskus v dimenzijah avtorjeve osebnosti in kompleksne celote francoske nove kategorije? Predvsem NOREGA PIERROTA ne smemo soditi kot avtonomno celoto, ne da bi se vsaj bežno ozrli na film, ki je nastal pred NORIM PIERROTOM in na tistega, ki mu je sledil. To sta filma ALPHAVILLE in MOŠKO - ŽENSKO. Prvi film pomeni s svojim vsiljivim komercializmom in šablonskimi prijemi »blaga za široko potrošnjo« nekakšen neuspeh, spodrslijaj ali, če smo manj strogi, stransko pot v delu Jeana-Luca Godarda. Če pa ga skušamo primerjati z nekaterimi poprejšnjimi filmi istega avtorja (MALI VOJAK 1960, ŽENSKA JE ŽENSKA 1961, ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE 1962), film ALPHAVILLE takšne komparacije sploh ne more vzdržati in pomeni globoko krizo v Godardovem ustvarjanju. Film, ki je sledil NOREMU PIERROTU, svojevrsten diptih o ljubezni med mladimi ljudmi, z naslovom MOŠKO - ŽENSKO, pa pomeni vzpon po poti novega humanizma, saj sta človek in njegova ljubezen (pa naj bo to ljubezen med ljudmi ali med človekom in bogom) tipični humanistični kvaliteti, nezamenljivi in brezčasni. Zato lahko trdimo, da je Godard prehodil pot od dehumaniziranega, fantastično grotesknega ALPHAVILLE do novega humanizma in svojevrstne realistične poetike v filmu MOŠKO - ŽENSKO. Na tej poti pa stoji film NORI PIERROT, sfinga, ki bo še mnogo časa zastavljala filmskim kritikom nova in nova vprašanja, ki jih bo celo begala, ali pa jih vodila v začaranem krogu.

Že sam naslov je svojevrstno obarvana besedna ugan-ka.* Kajti francoska beseda »fou« ima naslednje pomeni: nor, blazen, neumen, brezumen, norčav in celo blodnomiseln. Jasno je, da Godard ni mislil na norost v smislu duševne bolezni, ko je svojega junaka krstil

* Prav zato slovenska prevoda Neumni Pierrot ali Norj Pierrot nista ustrezna prevoda francoskega Pierrot le Fou. Morda bi kazalo film v bodoče prevajati z naslovom Norčavi Pierrot; čeprav tudi ta beseda ne more v celoti zamenjati vseh odtenkov francoske besede fou.

za norega Pierrota. Primernejša razlaga je vsekakor, da je imel Godard v mislih norčavost ali celo brezumje, torej dve kategoriji, ki imata mnogo skupnega — človekovo pasivno stališče do sveta, ki ga ta človek skuša po svojih močeh obvladati. Torej nikakor ne gre za vprašanje norosti, temveč za vprašanje posebnega odnosa do sveta. Ta svet pa se nam izkaže za svet intelektualne krize, krize intelektualcev, v širšem smislu je to celo svet zahodne Evrope. Kriza, ki jo doživljajo intelektualci v Evropi, ni nič novega, pričela se je takrat v srednjem veku, ko je postala filozofija »notranji jaz« religije. Takšne intelektualne krize so se v Evropi pojavljale v bolj ali manj rednih intervalih, današnji študentski nemiri in Claude Levy-Straussi so samo oblike te intelektualne krize.

Vprašanje o poreklu teh kriz bi preseglo okvire mojega razmišljanja o določenem filmskem delu. S tem da kriza je in da krize ni moč kot deus ex machina odpraviti, smo prešli šele prvo stopnjo našega prodiranja v bistvo NOREGA PIERROTA; film sam je daleč od tega, da bi se spraševal, ali intelektualna kriza obstaja ali ne, NORI PIERROT pomeni tvorno sožitje v tej krizi in zaradi te krize.

Gotovo je, da je Jean-Luc Godard doživel in preživel intelektualno krizo evropskega mišljenja in delovanja. Kajti tisti trenutek, ko se je Godardu ta kriza razkrila v vsej svoji pošastnosti, je bila zanj edina rešitev, da se bojuje kot umetnik in kot ogroženi individuum. Nastal je film NORI PIERROT.

Mi kot subjekti opazujemo in doživljamo isto krizo, toda doživljamo jo po svoje, NORI PIERROT ne želi biti in ne more biti provokacija zaradi moralizatorske poslanice, ki jo navadno prinašajo konci filmov. Ne želi biti, ker je Godard preveč filozofsko meditativna osebnost, da bi uporabljal za izpovedovanje svojega življenjskega creda moralne nauke. Ne more biti, ker bi moralizatorstvo prav v tem primeru pomenilo predčasno kapitulacijo zaradi teže dejstev, ki jih prinaša intelektualna kriza. Godard evocira in dopušča edino rešitev, rešitev individualnega iskanja izhoda iz krize; trdim lahko, da je samo individualizem množice posameznikov zmožen pozitivne rešitve — kolektivni po-

Podpis k sliki na prejšnji strani: Jean Paul Belmondo in Anna Karina v filmu NORI PIERROT

skusi (socialistični realizem) ne morejo uresničiti rešitve, jo lahko samo predpišejo kot splošno uporaben obrazec, na katerega uporabo ne morejo vplivati. Verjetno se je tega zavedal tudi Godard, ko je zaupal usodo prometejstva v roke posameznika, s tem mimogrede znova osmislil antični mit, hkrati pa tudi doživel sam v sebi katarzo intelektualca, ki se življenju ne želi izmakniti na najlažji način.

NORI PIERROT je pahnjjen v svet samouničevanja človeka, v svet, ki se mu znova in znova prikazuje kot nadrealistični mrtvaški ples. Prizor, v katerem zagledamo goreče razbitine peugeota z razmetanimi trupli in ne vemo o njih ničesar, ko je naša informacija skrčena na golo gledanje, odpira globoko simboliko trikotnika, katerega ogljišča so civilizacija, narava in človekova smrt. Narava je samo »lepa slika«, v katero je postavljena nesmiselna, kruta, brezobzirna, uničevalna civilizacija; tu je smrt edini smisel in človek je reduciran na imenovalec smrti. Da razumemo ta problem, da ga doživimo v sebi, ni potrebno filozofiranje. Prav to je vedel tudi Godard, ki je sočustvovanju postavil nasproti realizem in nadrealizem, morda celo tenkočutni cinizem. Odpuščanje je Godard zamenjal z iskanjem, pomilovanje z resnico.

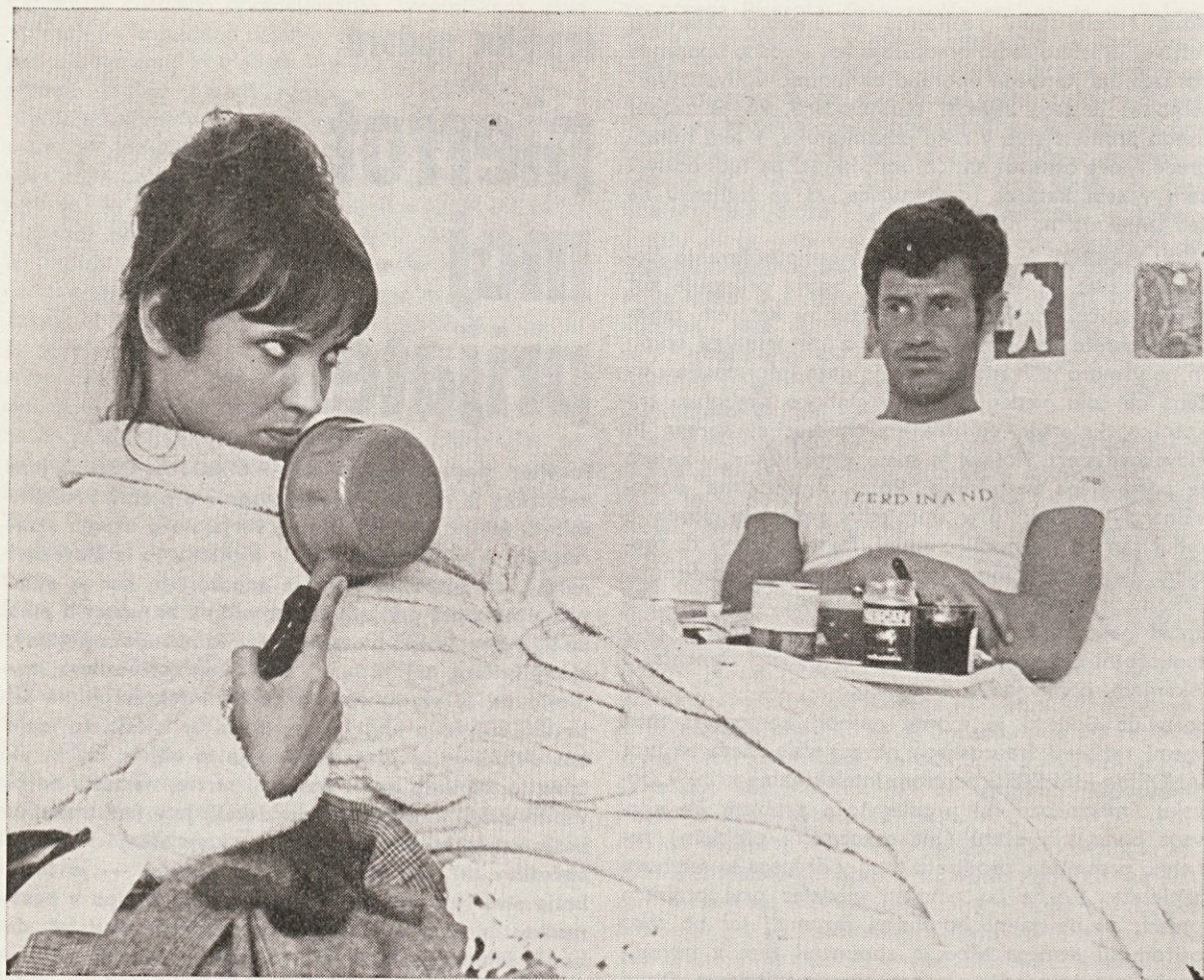
Jean-Luc Godard je morda najbolj komponist med vsemi režiserji francoskega novega vala. Zato se tudi v NOREM PIERROTU problem intelektualne krize v človeku (mikrokozmični problem) in problem človekovega bivanja v svetu (makrokozmični problem) nenehno prepletata, prodirata drug v drugega in se znova zapletata. Morda bo površen gledalec prvi problem prezrl, ali pa ga ne bo mogel razumeti ter bo tako osiromašil samega sebe in spremenil film z nevsakdanjo igro in protiigro v poprečno meditiranje. Drugi bo morda uzrl igro in protiigro, pa ju ne bo znal povezati, ne bo znal v tej poetični pripovedi o človekovi krutosti najti samega sebe. NORI PIERROT je bil posnet za tiste, ki bodo lahko sledili notranjemu dogajanju v igri in protiigri, ki bodo obe vodilni komponenti filma ves čas usklajevali s svojimi odkritji o svetu, ki so ga prisiljeni živeti.

Zato konec NOREGA PIERROTA ni istoveten s koncem filozofske misli Jeana-Luca Godarda; film je produkt globoke krize in hkrati globokega optimizma, ki se poraja sredi najtemnejšega alieniranja in obupa, pomeni pa napoved nove vrednosti človeka in njegovega življenja. S tem da je bil NORI PIERROT posnet, se je za Jeana-Luca Godarda pričel pohod iz zadnjega kroga Dantejevega pekla proti človeku in njegovemu bivanju. Morda se je to objektivno iskanje lastnega jaza najbolj potrdilo v Godardovem monologu v filmu DALEČ OD VIETNAMA.

jean-luc godard

pierrot, moj prijatelj

Pravite: pogovarjajmo se o PIERROTU. Odgovarjam vam: kaj je mogoče sploh povedati o njem? Pritrdite mi: to je točno! Zato se pogovarjajmo o drugih stvarih, saj to ne bo težko. Npr. o McArthurju in človekovi naravi, da potešimo željo za odgovori in ker je omenjena tema pač privlačna. Namesto da bi postavili piko na i (o čem govori ne vem katera Rimbaudova pesem), zakaj kritika najbrž le ni tako preprosta zadeva, namesto da bi razglabljali o poetični fakturi filma ali kratko rečeno o ideji, namesto da bi izločili to idejo kot objekt in se prepričali, če je ta objekt živ in vitalen in namesto da bi pokopali mrtve, namesto da bi vse to vedeli in predhodno raziskali, je v tem trenutku bolje kot iskati odgovore na vsa ta vprašanja in morje občutkov, ki se izgublajo v refleksijah, — je torej bolje stvari povezovati, kot pa izgubljati sapo v posameznostih. Bolje jih je spajati nekoliko od daleč, da bi jih lahko spet sestavili, sestavili drobne in razmetane koščke na našem belem platnu, ki ga je mogoče v tem smislu vsak hip zakrpati, potem ko smo se enkrat za vselej prepričali, da je platno nekaj večno deviškega kakor npr. negativ, pa najsi se imenuje Dupont, Ilford ali Kodak in da je vedno iz enega samega kosa in da je treba samo močno zadihati, pa ga napneš, kot to npr. delajo Skolimowski, Hitchcock ali Langlois. Da, povežemo stvari s pomočjo atraktivne montaže idej in to brez kakršnekoli priprave, saj nismo v svetu kriminalnega romana ali Céline; zapustimo vendar področja literature, film je povsem nekaj drugega, saj je najbolj podoben življenju, ki ni nič neznanega in novega, o katerem pa je vendar težko govoriti in ga je mogoče samo živeti ali pa v njem umreti. Za razpravljanje o njem so na razpolago knjige; o filmu pa na žalost nimamo knjig kot v idealnem pomenu tudi ne o glasbi in slikarstvu, pa vendar vsi živijo. Zdaj mogoče že malo razumete, kaj je treba povedati v zvezi s PIERROTOM: tema filma je življenje, pravzaprav bi



NORI PIERROT, režija Jean-Luc Godard.
Na obeh slikah Anna Karina in Jean Paul
Belmondo

moral reči začetek življenja, kot je npr. nastanek Evklidovega izreka začetek geometrije. Življenje so tudi levi, ki jih pobijejo z lokom, ali pa tišina v hotelu na severu Švedske. Toda življenje drugih dimenzij človeka bega. Prav zato sem hotel pokazati življenje samo na sebi, da bi ga bilo mogoče občudovati in to kakor profesor prirodopisa, ki bi z dobro definicijo PIERROTA zainteresiral učence, vse prebivalce zemlje, še posebej pa filmske gledalce. Skratka, gre za življenje samo, ki sem ga hotel obdržati in zaustaviti s pomočjo panoram zelo izrazitih krajin, strogo določenih planov smrti, s kratkimi in dolgimi slikami, temu primerno izrazitimi ali neizrazitimi in — vsaj upam — z Anno in Jean-Paulom. Toda življenje se prikazuje čisto kot Nanoukova riba, drsi nad med prsti kot spomin, zgublja se med podobami in na tem mestu lahko po igri naključja izjavim, da se mi zdi edini veliki problem filma, ki ga vedno znova srečujem, kje in zakaj pričeti plan in kje in zakaj ga končati. Z eno besedo, življenje polni zaslon, kot polni pipa kopalno kad, ki se na koncu prav tako hitro spet izprazni. Mine in nam zapusti spomine oziroma podobe v nasprotju s slikarstvom, ki ne pozna prozornosti Eastmana, v nasprotju z glasbo in romanom, ki ju je mogoče obvladati in definirati na več načinov. Življenje izginja z zatemnjenih zaslonov dvoran kot Albertine iz skrbno zaklenjene sobe. Zame bi bilo popolnoma nemogoče prirediti ta dogodek v temo, kot je storil Proust. Ko Pierrot pripoveduje zgodbe, ki aludirajo na samomor Nicolasa de Staëla, je to tisto, čemur pravimo življenje, zakaj v življenju se vse primeri, ne da bi točno vedeli, ali se stvari dogajajo zato, ker je to življenje ali obratno. Zato lahko rečem: verjetno velja druga možnost, saj jaz npr. opisujem dogodke z besedami, ki jih lahko spreminjam ali nadomestim z drugimi, življenja pa v resnici ne morem tako spreminjati. Ta dilema je zelo delikatna, težko rešljiva in opredeljiva in zame predstavlja sečišče idej, ki naj pomenijo vodilo v pravo smer. Ob tem se človek spomni Marianne Renoir, ki omenja čudoviti tekst, katerega avtor je Pavese in ki govori o tem, da si ne smemo nikoli zastaviti vprašanja, kaj je bilo prej — besede ali stvari, niti tega, kaj bodo prinesli prihodnji dnevi; važno je samo, da čutiš v sebi življenje. To je tudi vodilo pri snemanju in iskanju resnične podobe filma in resnično pristnih simbolov, poudarjam, simbolov in nič več, zakaj res je, da resnica Marianne in Pierrota, da se ne smeš vprašati, kaj je bilo v začetku, ne velja zame v trenutku, ko začnem snemati. Prav zaradi tega se mi življenje izmika in mi uhaja, da moram stopiti na trdna tla kot William Wilson, ki si domišlja, da je videl na ulici svojega dvojnika, mu sledil, ga ubil in opazil, da je bil ta dvojnik pravzaprav on sam

in da je on, ki je ostal živ, le dvojnik ubitega. Ta primer vsebuje dovolj dobro idejo ali poskus definicije bistvenih problemov filma kot takega, kjer sta domišljija in realnost jasno ločeni in ne predstavljata enega samega pojma, kot je npr. tehnika cinéma-vérité istočasno tudi polna fiktivnosti. Prav zato je tako težko definirati film kot tak. Tudi Eisenstein in Renoir lahko potrdita to resnico, sicer pa se namen in sredstva mešajo in prepletajo med seboj. Kakor je dejal Malraux, je treba slišati z lastnimi ušesi svoj lastni glas, pri čemer je težko doseči zadostno stopnjo objektivnosti. Toda v tem primeru bi vse probleme rešil magnetofon, pa najsi gre za Nagro ali Telefunken. Vendar tudi to ne zadostuje. Glas, ki prihaja iz zvočnika, moramo prej ali slej priznati za svojega, vendar ne moremo preprečiti ušesom, da se jim ne bi vendar zdel nekaj povsem drugega. Ta dvojnost, ki nas približuje drugim, istočasno pa nas prepušča nam samim, je definicija fizične zakonitosti filma. Poudarjam besedo »fizična« in mislim pri tem najenostavnejšo varianto nje-nega pomena. Lahko bi tudi rekel najpraktičnejšo in najkonkretnejšo varianto, da bi poudaril razliko od drugih umetnosti. Smrtni zvok Mozartovega klarineta je živ, metafizičen, boleč, vse, kar hočete, nikakor pa ni otipljiv. O njem lahko govorite ure in ure, pišete razprave in knjige. Prav tako je z Matissovo rdečo barvo in zeleno, ki nam jo je zapustil Delacroix, tako je s tistim, s čimer sta nas zabavala Aragon in Baudelaire in nas očarala tako na naše veliko veselje kot tudi verjetno v svoje zadovoljstvo. Mar pa je treba ure in ure govoriti o bolečini in trpljenju Yang Kwei Fei, o Aurori, detektivu Marku Dixonu ali šarmantnih in tragičnih očeh Luise Rainer? Kot vidimo, je o filmu težko govoriti in čeprav je res, da je to preprosta umetnost, je vendar vse prej kot lahko govoriti o njej kritično, saj ta medij ni nekaj povsem enotnega in ga je skoraj nemogoče obvladati, mišljeno seveda v fizičnem ali fizikalnem smislu. Z eno besedo, docela spoznati film se pravi prodreti v bistvo tako komplicirane stvari, kot je Claudelov odnos do Vzhoda, v zvezi s katerim pravi: nobena pot mi ne more ukazati smeri, po kateri naj krenem. Nobena vrnitev me ne sprejme, noben odhod me ne razbremeni. Jutrišnji dan nima z večerajšnjim nobene zveze. Ta zadnja misel pomeni v filmskem svetu približno tole: dva zaporedna plana ali kadra v bistvu sploh nista zaporedna. Enako velja za nezaporedne plane ali kadre. V tem smislu lahko rečemo, da PIERROT v resnici sploh ni film, ampak poskus filma. Film, ki se obrača k resničnosti, nas spominja in opominja na nujnost, da moraš poskušati živeti.

Cahiers du cinéma
oktober 1965

zgodba o pierrotu 1965

»Nikoli ne slikaš tistega, kar vidiš ali misliš, da vidiš. V tisoč različnih vibracijah slikaš tisto, kar te je prizadelo.« (Nicolas de Staël)

Z NORIM PIERROTOM se je zgodilo tisto, zaradi česar se zdi, kot da Godarda sploh ne bi poznali, in to tako na področju kritike kot na področju filmske režije. Kaj takega je bilo mogoče v nekem smislu pričakovati, namreč da bo film med njegovimi boljšimi dosežki, nikakor pa ne, da bo potem, ko je v veliki meri povzel najboljše iz tem, situacij, oseb in barv ter filmske gradnje filmov DO ZADNJEGA DIHA, TOLPA, PREZIR in ŽENSKA JE ŽENSKA, vse najboljše pustil daleč za seboj. Dandanes se lahko kritika počuti popolnoma nemočno pred vsemi temi čudovitimi deli, nemočno ali celo nedoraslo, saj ji je težko, da ne rečemo skoraj nemogoče, najti skupno izhodišče za neobvladljive mutacije stalno žive in spreminjajoče umetnosti. Dvom se meša s preudarnostjo in vprašanja prave kritike v večini primerov odgovarjajo umetnosti sami. Poglejmo, kakšen drzen zapis je povzročilo delo slikarja Fautriera v ocenjevalcu in komentatorju Paulhanu: »Čudovito je biti sredi sto in sto barv, med jodovo tinkturo in barvo grozdja, med črnilno modro in pekočo vestjo, med sinjo in nepopisno grozo. Vsako od teh srečanj vzbuja podobe in ravno tako zanimive asociacije, tako popolno zasnovane v resničnosti.« Ob tako čudovitem izbruhu in preciznem preobilju besed postane več kot očitno, da umetnost, ne pa kritika, napaja in poraja umetnost, in da je ustrezajoča kritika vedno blizu umetnosti.



»Takrat, ko sanjamo, da sanjamo, smo
tik pred tem, da se prebudimo.«

(Novalis)

Najprej: izolirati moramo Pierrota kot nekaj posebnega in zunaj zakonov celotnega Godardovega opusa, če ga že ne imenujemo oster odklon od filma DO ZADNJEGA DIHA ter od boleznega impresionizma filma TOLPA. Dodajmo tej splošni opazki nekaj detajlov: barva in ritem filma nam kljub vsem inovacijam kažeta pot k izhodišču, ki naj bi bil film ŽENSKA JE ŽENSKA. Tu razklanost dispozicije ne opravlja toliko funkcije predstavljanja oseb, temveč jih slika v veliko širšem smislu in jim daje takó potencirano amplitudo, da skoraj ni več mogoče govoriti o ravnotežju, ki ga navadno dispozicija prinaša s seboj. Nihajoča in zelo samovoljna napetost prav tako spominja na film ŽENSKA JE ŽENSKA. V PIERROTU ritem tudi ni stalen, ampak je sunkovit in dinamičen. Vendar ne v smislu slučajnosti. Ta splošna dinamičnost preprečuje vsakršna ločila in ustavitve, se ne ustavlja pred ničemer in uspešno razbija vsakršno mrtvilo in utrujajoče ravnotežje. Godard snema prsketajoč let v vsej njegovi zaporednosti. Ni več postopnega razvoja in naraščanja, ampak že dosežena hitrost. Film pripoveduje o trenutku, vse o njem, ne da bi se trudil za sosledje ali ponovitve. Hipni posnetek je tisti časovni okvir, v katerem je treba odkriti vse, kar človek išče. Hitrost, stalno prehajanje in iluzija ter neposredna in senzibilna zaznavnost so tista rahla vez, ki psihično in fizično napne gledalčevo pozornost. Godard spoštuje razdalje med posameznimi slikovitimi elementi in jih detajlira, razvija in pogloblja. Opaziti je nekakšno sozvočje med gestikulacijo ljudi in govorico krajine, podane zelo na široko v horizontalni varianti; ali pa je mogoče opaziti distanco kretnje od kretnje, distanco telesa od dekorja in pa stvari, katere se upirajo gibanju, ki jih premika in odplavlja. Zakaj gibanje, ki meša posamezne elemente,

megli obrise in razstavlja linije, ne prenese nikakršne harmonije in temeljito posega v vse odnose. Za krajino pa se zdi, da je absorbirala vse glasove in ves trušč, ki je vdrl vanjo, jih transformirala in jih zapečatila v neslišno mrmranje same sebe.

NORI PIERROT ima v sebi krčevit utrip, ki spominja na porod, prav tako pa tudi začetek konca, ki je vabljiv in resničen, prepričljiv in sluten in spominja na neke vrste posvetilo. Vzporedno s tem zagonom, ki hoče priti na površje, se mnogo rahleje pojavlja kontradiktorno gibanje s krvavimi obrisi, celo škrlatnimi progami. Zdi se, da črpata nervozni beg in samotno popotovanje moč iz groznje, ki ves čas preži nanju in je vse večja in večja, prihaja v nenadnih valovih, ki so vse bolj grozeči in silijo bežeča na skrite poti, pribežališča pa celo stranske poti. Pierrotov beg prinaša tisto drugo grozo, ki je zanj pripravila drugačno možnost konca, skorajšnji trenutek življenja.

»Slepo ulico, ki vodi v nebo, podpirajo
opojno sladke predstave.« (Hölderlin)

»Kadar sem pri snemanju filma naletel na težavo, sem se vprašal, kaj bi storil Hitchcock na mojem mestu. Ob snemanju PIERROTA sem imel občutek, da mi ne bi vedel odgovoriti drugega kot: ‚Pomagaj si sam‘ . . .« Truffaut: »Če je to film, potem bi bilo bolje vse skupaj pustiti . . .« Fuller: »Vse sem razumel. Film je tako lep kot kakšna abstraktna slika.«

Ta nenavadni odnos do filma, ki poudarja na eni strani širino, na drugi strani pa predlog za distanco, vsebuje misel, da moramo računati s tem, da smo priče neke vrste katastrofi. Središče te katastrofe je smrt, opustošenje vrta lepote, kot je rekel Rimbaud. V našem primeru tudi konec filma, ki se vrača k svojem rojstvu.

Cahiers du cinéma
oktober 1967

Podpis k sliki na prejšnji strani: NORI PIERROT, režija Jean-Luc Godard. Na sliki Anna Karina in Jean Paul Belmondo

CAHIERS: Kaj je bilo vaše izhodišče pri NOREM PIERROTU?

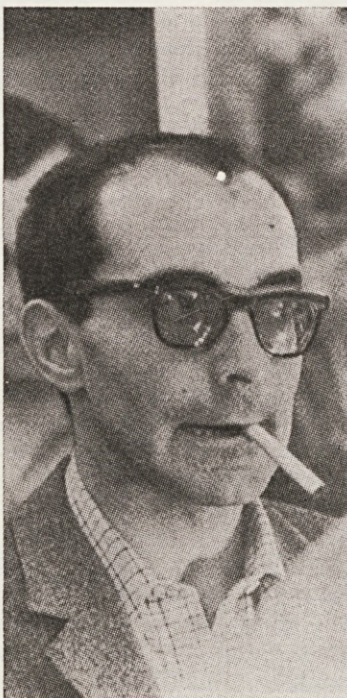
GODARD: Stilni roman LOLITA, za katerega sem odkupil vse pravice že pred dvema letoma. Glavno vlogo bi morala po prvi zamisli igrati Sylvie Vartan. Vendar vloge ni sprejela. Namesto tega sem realiziral film TOLPA. Hotel sem tudi narediti film z Anno Karino in Richardom Burtonom. Žal pa je Burton že zapadel vplivu Hollywooda. Končno je vse probleme rešila prisotnost Anne in Belmonda. Razmišljal sem o filmu z naslovom PRAVICO IMAM ŽIVETI (J'ai le droit de vivre). Želel sem posneti zgodbo poslednjega romantičnega para, zadnjih potomcev Nove Héloïse, Wertherja in Hermanna in Dorotheje.

CAHIERS: Se vam ne zdi, da lahko ta romantičnost moti, kakor je v svojem času tista iz filma PRAVILA IGRE (La Règle du jeu)?

GODARD: Vedno in povsod je mogoče najti stvari, ki motijo in človeka begajo. Pred kakimi štirinajstimi dnevi sem neko nedeljo popoldne videl v kinoteki OKTOBER. V dvorani so bili sami otroci. Kakor sem opazil, je bila večina med njimi prvokrat v kinu. V celoti so torej reagirali na prvo filmsko projekcijo. Kar sem opazil, je bilo to, da jih je mogoče motil kino kot tak, nikakor pa ne film, ki so ga gledali. Tako jih sploh nista motili hitra montaža in sintetika filmskega izraza. Vzemimo še drug primer. Ameriška televizija je mnogo bolj »fragmentarna« kot francoska. Tam sploh ne gledajo filma lepo po vrsti od začetka do konca, ampak istočasno kakšnih petnajst programov, ki vsi prikazujejo med seboj popolnoma raznorodne stvari. Če ne bi bilo vsega tega, bi najbrž gledalci ne bili zadovoljni. Ob razumevanju tega zanimivega fenomena je dojemljiva tudi resnica, da sta bila filma HIROŠIMA in LOLA MONTÈS bolje sprejeta na ameriški televiziji kot v kinu.

pogo varjajmo se o pierrotu

razgovor
z jeanom-
lucom
godardom



CAHIERS: PIERROT bo prav gotovo ugajal otrokom. Sanjali bodo o njem.

GODARD: Film je žal prepovedan mladini pod 18. leti. Utemeljitev? Intelktualni in moralni anarhizem.

CAHIERS: V filmu je videti mnogo krvi.

GODARD: Krvi sploh ni in sploh nikakršnega rdečila ne. Sicer pa težko govorim o tem filmu. S tem nočem reči, da nisem trdo delal, res pa je, da filma nisem strogo načrtno že vnaprej domislil. Vse se je zgodilo tako rekoč istočasno: ni bilo trdnega scenarija, ni bilo izdelane snemalne knjige in montaže, dokler nekega dne... Bonfanti ni poznal filma in ga je ustvaril brez običajnih priprav. Zgradba se je pojavljala v istem trenutku z detajlom. Tako je nastajalo zaporedje struktur, ki so izhajale druga iz druge.

CAHIERS: Sta nastala filma TOLPA in ALPHAVILLE prav tako?

GODARD: Preden sem posnel svoj prvi film, sem si vedno govoril: napraviti moram scenarij, in to kar najbolj temeljito. Ob vsaki taki meditaciji pa sem občutil, da imam še mnogo več možnosti, če improviziram med samim snemanjem, se pravi tedaj, ko ni treba a priori aplicirati filmskega izraza na nekaj tretjega. Opazil sem, da imata npr. Demy in Bresson ob snemanju filma neko »svetovno« idejo, ki jo hočeta aplicirati na filmski izraz ali pa »filmsko« idejo, ki jo aplicirata na svet. Film in svet sta tako kalupa za snov, v PIERROTU pa ni niti kalupa niti snovi.

CAHIERS: Mar ne pride v določenih situacijah do interference med filmom in trenutnim vzdušjem na snemanju? Npr. tedaj, ko Anna Karina hodi ob obali in ponavlja: »Kaj sploh lahko storim?... Ne vem, kaj naj storim...« Ali v tem trenutku res ni vedela — s stališča svoje filmske vloge — kaj naj stori pa je to izrekla in ste to posneli kot vnaprej domišljen kader?

GODARD: Ni bilo tako, vendar je povsem mogoče, da je tako videti. Ko bi npr. videl dekle, ki se spreha ob obali in govori: »Ne vem, kaj naj storim...« bi si najbrž celo mislil, da snemam filmski prizor. Izhajajoč iz te možnosti bi si tudi lahko začel predstavljati, kaj je bilo pred tem dogodkom in kaj bo prišlo za njim. Končni učinek je isti, kot če bi dekle govorilo o nebu ali o morju, ali pa bi bilo žalostno ali veselo, ali pa bi plesalo na obali. Za omenjeno sceno vsa ta improvizirana neposrednost ne velja, pač pa za neko drugo, v kateri pravi Anna Belmondu: »Dobro je, stari« in v kateri imitira Simona. V tej sceni se je zgodilo točno tisto, kar ste omenili za prejšnjo.

CAHIERS: Ob vsem tem ima človek občutek, da je tema gotova šele tedaj, ko je gotov film. Med projekcijo jo potem vidiš zdaj tu zdaj tam in šele na koncu opaziš, kakšna je pravzaprav bila.

GODARD: Prav to, kar pravite, je film. Življenje vendar sprti nastaja in se organizira. Navadno ne moremo točno vedeti, kaj bomo delali jutri, na koncu tedna pa bomo lahko rekli: živel sem, kot Camille Alfreda Musseta. Če npr. gledate ulico, je med desetimi mimoidočimi nekdo, ki ga gledate nekoliko dlje iz takšnega ali drugačnega razloga. Lahko da je to deklica z zanimivimi očmi ali nekdo z zanimivo frizuro. Potem posnamete film o življenju enega od teh dveh primerov. Tako nastane tema, ki je lahko neka oseba, neka ideja in končno svet, v katerem ideje nastajajo, ali pa ideja, ki združuje vse v eno samo celoto. V predgovoru eni izmed svojih knjig je Antonioni izrekel v bistvu prav isto misel.

CAHIERS: PIERROT se je torej odigraval v dveh časovnih prostorih. Najprej sta šla Anna Karina in Belmondo na Azurno obalo in tedaj sploh še ni bilo filma. To je bilo njuno resnično življenje. Na Azurni

obali sta srečala režiserja, ki sta mu zaupala zgodbo svojega življenja in ki je potem začel vse spet od kraja.

GODARD: V nekem smislu je to popolnoma res, zakaj celoten konec smo našli šele na mestu snemanja in to tako rekoč v nasprotnem smislu, kot je bil predviden. Snemanje je bilo neke vrste happening, kontroliran in obvladan. Film je nastal iz »nezavednih« vzgibov. Še nikoli nisem bil tako nemiren kot dva dni pred snemanjem. Prav nič nisem imel, na kar bi se oprl. Sicer pa... imel, na kar bi se oprl. Sicer pa... Vedel sem, da se bo zadeva odvijala ob morju. Film smo snemali kot v časih MacSennetta. Če gledate stare filme, nimate občutka, da so jih delali v dolgočasnem vzdušju, ker je bil tedaj film pač nekaj novega, medtem ko je dandanes prevladala težnja videti v filmu nekaj starega in dognanega. Ljudje pravijo: »Videl sem starega Charlota, starega Griffitha« in nikoli: »Bral sem starega Stendhala, staro Madame de la Fayette.«

CAHIERS: Imate občutek, da ste pri delu in pristopu do dela bolj podobni slikarju ali romanopiscu?

GODARD: Jean Renoir zelo dobro pojasnjuje to vprašanje v spisih, ki jih je posvetil svojemu očetu. Auguste je začutil potrebo po deželi. Torej je šel na deželo. Šel je v gozd. Spal je v najbližji krčmi. Čez štiri najst dni je prišel nazaj s sliko.

CAHIERS: Stari filmi nam govorijo o času, v katerem so bili posneti. To pa ne velja za tri četrtine sodobne proizvodnje. Ali daje PIERROTU utrip časa, dejstvo, da Belmondo piše svoj dnevnik, resnično in dokončno dimenzijo?

GODARD: Anna je utelešenje aktivnega življenja in on kontemplativnega. To je zaradi nasprotja. Sicer ju nikjer ne analiziram in tudi ni takšnega dialoga. Hotel sem doseči občutek refleksije, refleksije nasprotja.

CAHIERS: Nad vašimi osebami so dogodki, ki jih vodijo in ki se jim osebe prepuščajo.

GODARD: Osebe so prepuščene same sebi, gibljejo se znotraj dogodkov in samih sebe.

CAHIERS: Edino resnično Belmondovo dejanje je tisto, ko poskuša ustaviti in pogasiti ogenj.

GODARD: Ko bi mu uspelo premagati zažigalno vrstico, bi postal povsem nekaj drugega. Kot tak spominja na Piccolija v PREZIRU.

CAHIERS: Ta dogodek je dovolj to talen, da ni mogoče vedeti, kaj se bo zgodilo za tem.

GODARD: PIERROT je mnogo bolj film o dogodkih ali celo naključjih kot pa film o avanturistih. Film o avanturistih je npr. DALJNJA DEŽELA (Far Country) Anthonyja Manna, ko gledalec razmišlja o dogodkih, potem ko so bili najprej pustolovščina. V PIERROTU pa razmišljaš o pustolovščinah, potem ko si jih najprej zaznal kot dogodke. Teško je eno ločiti od drugega. Že od Sartra naprej vemo, da se svobodna odločitev posameznika meša s tisto, ki jo vsili usoda.

CAHIERS: Bolj kot v PREZIRU je poetična prisotnost morja...

GODARD:... Tu je poetična prisotnost morja izpovedana mnogo bolj kot v PREZIRU. To je tema in izhodišče.

CAHIERS: Tako kakor da bi bili v morju bogovi?

GODARD: Nikakor. Morje je stvarna prispodoba narave, prisotnost narave, ki ni niti romantična niti tragična.

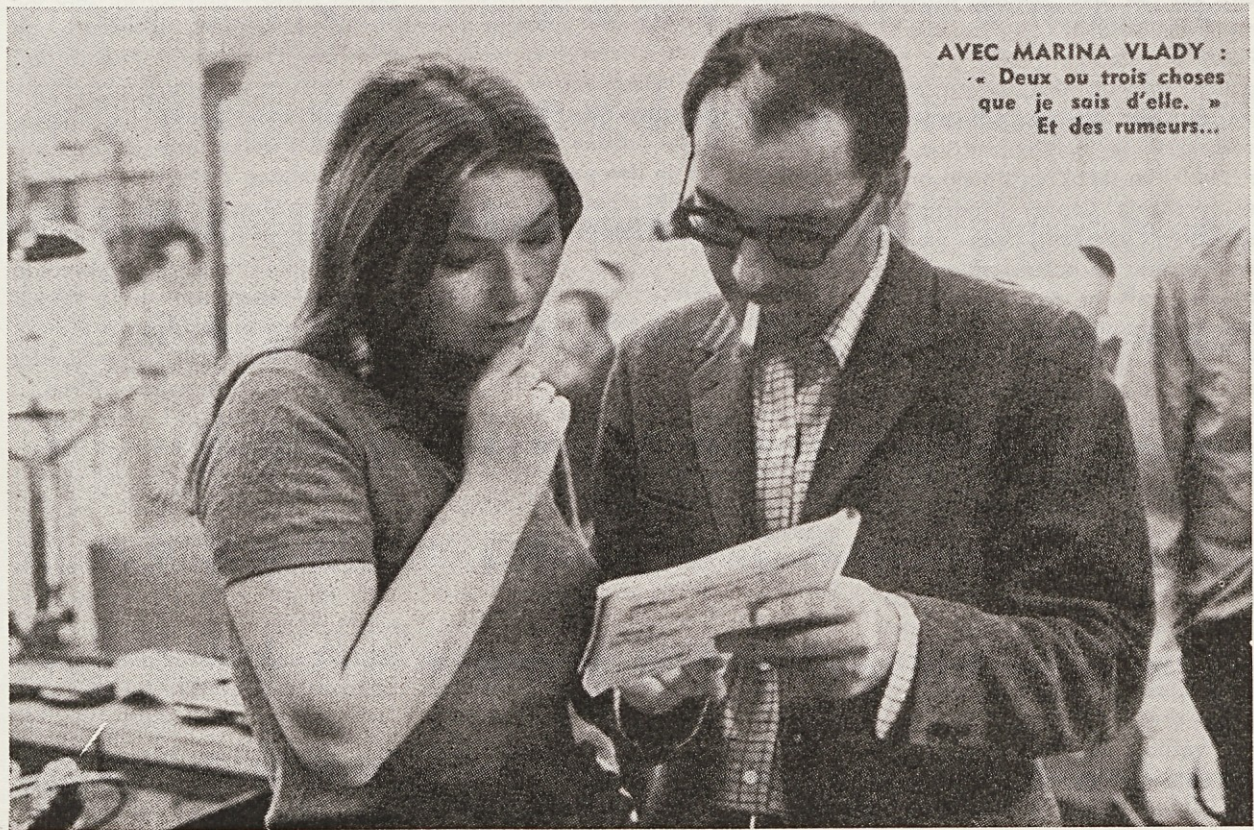
CAHIERS: Zdi se, kot da je danes dogodivščina v smislu dogodka ali pustolovstva izginila in da nima več domovinske pravice. Od kod provokativni aspekt dogodivščine v PIERROTU?

GODARD: Ljudje imajo navado dogodke ali doživljaje katalogizirati. Po tej logiki se začno počitnice šele tedaj, ko smo prispeli na morsko obalo. Trenutek pa, ko so kupili

Belmondo et Paul Belmondo
Belmondo et Paul Belmondo
Belmondo et Paul Belmondo



NORI PIERROT. Na sliki Jean Paul Belmondo (desno). **DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ,** delovni posnetek, na sliki Jean-Luc Godard in igralka Marina Vlady (spodaj)



AVEC MARINA VLADY :
« Deux ou trois choses
que je sais d'elle. »
Et des rumeurs...

karto za vlak, po njihovem mnenju ni nikakršen dogodek ali pustolovščina. Prav tu pa je treba iskati osnovni komunikacijski nivo filma: kupiti karto za vlak je prav tako vznemirljivo kot kopati se na plaži.

CAHIERS: Ne glede na tematiko so skoraj vsi vaši filmi napravljeni v duhu dogodka, dogodivščine ali pustolovščine.

GODARD: Točno! Bistveno je čutiti, da si, da eksistiraš. V enem dnevu tri četrtine dneva pozabljam to resnico, ko pa npr. opazujemo hiše ali rdečkasti plamen, imamo nena doma občutek, da v tem trenutku resnično eksistiramo. Prav zaradi tega je Sartre začel pisati svoje romane. Zame osebno nima ta ideja v sebi prav nič modernističnega, nasprotno, to je zelo klasičen občutek.

CAHIERS: PIERROT je istočasno klasičen film, saj ne operira z montažnimi triki, prav tako pa moderen, kar se tiče zgodbe oziroma osnovnega poteka.

GODARD: Moderen, kar se tiče zgodbe? Prej bi rekel, da gre za veliko svobodo izraza. Za vse moje prejšnje filme je bilo značilno, da je bilo lahko takoj najti odgovor na vsa vprašanja. Čeprav si postavljaš vse manj vprašanj, eno vendar ostane: če si ne postavljaš nobenih vprašanj, ali ni to prazno? Ena stvar me pomirja: Rusi si v času OKTOBRA sploh niso postavljali vprašanj. Nikoli si niso govorili: kaj naj bo film? Niso razglabljali o tem, ali je treba črpati iz nemškega filma ali pa je treba negirati filme, kakršen je bil npr. UMOR GUIŠKEGA VOJVODE. Namesto spraševanja je prevladoval mnogo naravnejši način. Občutek. Za avtomobilista, ki se kvarja s problemom cirkulacije, preprosto pravimo, da problema ni, saj se kolesa vrtijo in za Picassa pravimo, da slika. Vse ostalo ni važno.

CAHIERS: Mar ne mislite, da so večino velikih filmov zrežirali ljudje,

ki tudi do vprašanj, porojenih iz občutka — kot ste sami dejali — niso imeli nikakršnega nagnjenja?

GODARD: Tako misliti bi bilo zelo zmotno. Vzemite za primer starega Kinga Vidorja. Še danes vpliva na Hollywood. Vidor je že zdavnaj obdelal tako imenovane »pisarniške« teme, ki jih je Wilder podedoval od Lubitscha. Njegovih filmov danes ni več mogoče napraviti, ali vsaj ne na isti način. Zakaj nemi film je bil v svojem bistvu mnogo revolucionarnejši od govorečega oziroma zvočnega in gledalci so več razumeli, čeprav je izpovedni način nemega filma mnogo abstraktnejši od zvočnega. Ko pa bi danes režiral film tako, kot ga je nekoč Chaplin, bi gledalci »razumeli« manj. Rekli bi: kakšna trpararija, da moramo gledati zgodbo. Ob vsem tem ne govorim o filmih Eisensteina.

CAHIERS: Za veliko večino gledalcev je film samo funkcionalnost struktur, ki so postale konvencionalne, saj jih je zaznamoval Hollywood, res veliki filmi pa vsi po vrsti izvirajo iz zelo svobodne inspiracije.

GODARD: Veliki tradicionalni film je Visconti v primeri s Fellinijem ali Rossellinijem. Zanj je značilno selekcioniranje določenih scen. V tem smislu je Biblija tradicionalno čtivo, ker z ozirom na vsebino izvaja izbor v okviru same pripovedi. Če bi kdaj snemal film na temo Jezusovega življenja, bi izbral scene, ki v Bibliji sploh niso omenjene. V SENSU, ki mi je zelo všeč, bi najraje videl trenutke, ki jih je Visconti prikril. Vedno, kadar sem želel vedeti, kaj pravi Farley Granger Alidi Valli, praznina in tema! PIERROT je s tega aspekta anti-Senso. Vse trenutke, ki jih ni mogoče videti v SENSU, lahko vidite v PIERROTU.

CAHIERS: Lepota filma je najbrž prav v tem, da čutiš več te svobode.

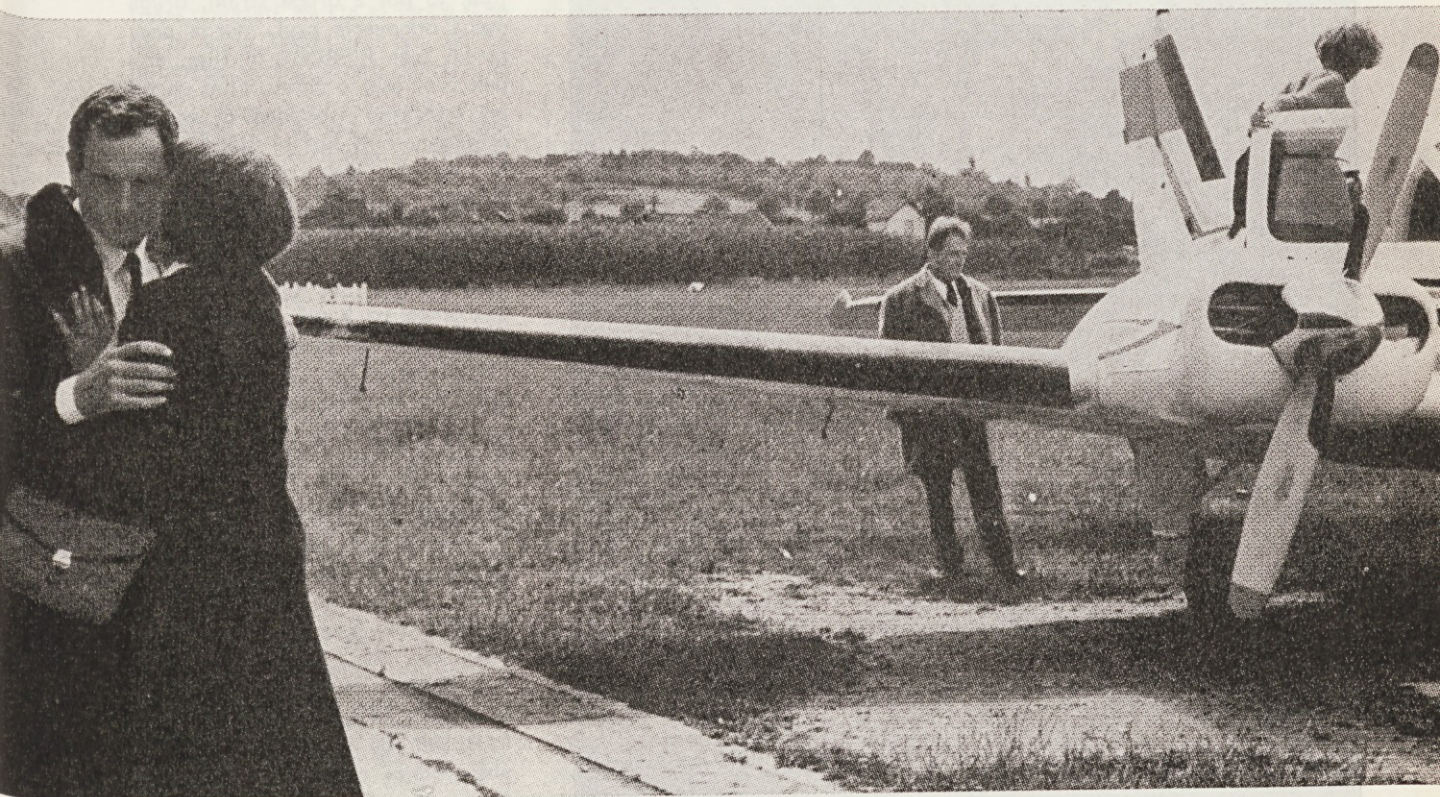
GODARD: Metraža vse bolj uvaja v film dolčas. Če lahko govorimo o nekakšni svobodi v mojih filmih, je to zato, ker prav nič ne mislim na metražo. Vseeno mi je, ali bo film trajal dvajset minut ali še enkrat toliko. Snemam tisto, kar mislim, da je treba posneti in preneham, kadar čutim, da sem prišel do konca. Ali pa nadaljujem, kadar mislim, da stvar še ni gotova.

CAHIERS: Zakaj mislite, je klasični film uvedel napete in grozljive prizore?

GODARD: Klasični film se je izčrpal na področju zgodb in njegov razvoj je podoben romanu »črne serije«, ki vas dneve drži v napetosti. Amerikanci znajo v tem smislu zelo dobro pripovedovati, Francozi pa sploh ne. Flaubert in Proust tudi nista mojstra tovrstnega pripovedovanja. Njuna domena je povsem drugače. Od velikih uspešnih sodobnih filmov so tako rekoč vsi zasnovani na nesporazumu. PSYCHO je uspel, ker so bili gledalci ves čas prepričani, da jim Hitchcock pripoveduje zgodbo. V istem smislu je VRTOGLAVICA gledalce zbegala.

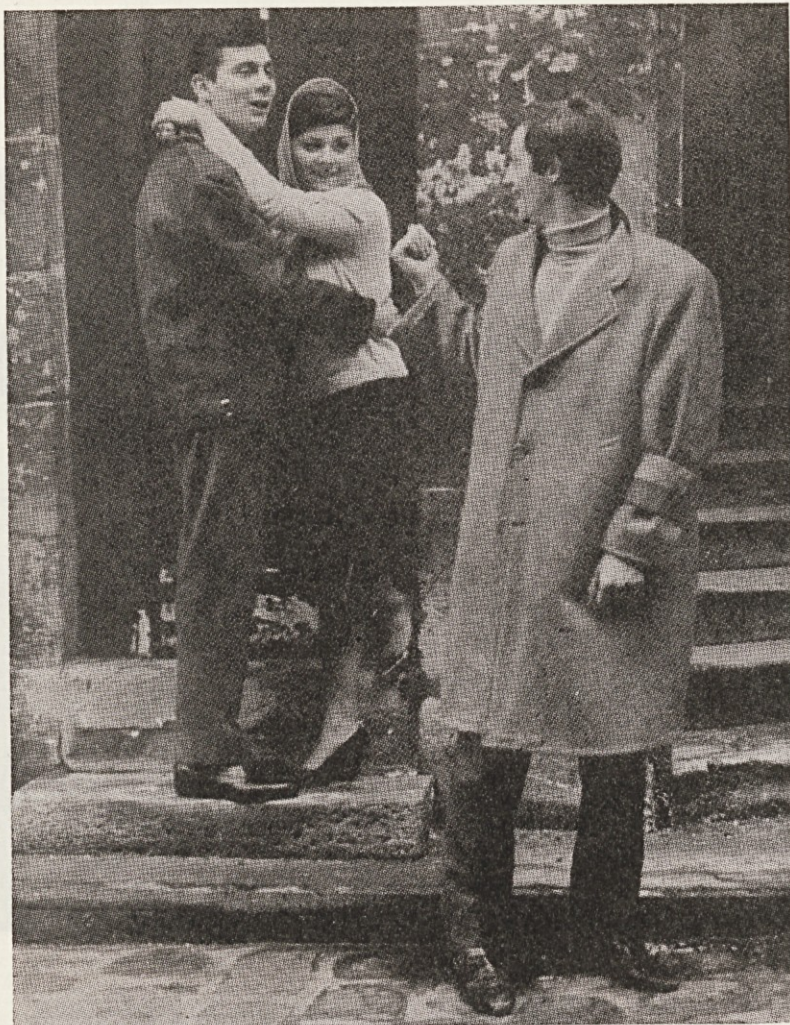
CAHIERS: Ob PIERROTU se človeku zdi, da prisostvuje rojstvu filma.

GODARD: Problem, ki me je vedno vznemirjal, ki si ga pa med snemanjem ne postavljam, je ta: »Zakaj izbrati prav določen plan in ne drugega?« Vzemimo za primer kratko zgodbo. Oseba v prostoru. Plan. Ta oseba sede. Drugi plan. Prižge cigareto. Spet plan itd. itd. Ko bi namesto takšnega zaporedja ubral povsem drugo pot, ali bi bil film zato boljši ali slabši? In končno, kaj je tisto, kar zahteva, da ostane plan isti in kaj je tisto, kar ga spreminja oziroma menja? Režiser tipa



POROČENA ŽENA (zgoraj). Na sliki Macha Meril in Bernard Noël. **MALI VOJAK** (desno). Na sliki Anna Karina in Michel Subor. Na drugi strani levo **ŽENSKA JE ŽENSKA**. Na sliki Jean Paul Belmondo. **ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE**. Na sliki Anna Karina in Jean Schlumberger (na drugi strani spodaj)





Delbert Mann verjetno nikoli ne razmišlja na tak način. Zanj so ustaljena in že preizkušena pravila. Pokrajina, oseba govori. Spet pokrajina, to pot z druge strani, druga oseba odgovarja prvi. Morda prav zaradi tega PIERROT ni film, ampak prej esej o filmu. Film se mi zdi istočasno svoboden in vendar obvladan. Bolj kot ta odkrita svobodnost pa me vznemirja nekaj drugega. V tekstu Borgèsa sem bral zgodbo o človeku, ki je hotel ustvariti svet. In tako je »ustvaril« hiše, pokrajine, doline, obale, ribe, zaljubljenca, na koncu življenja pa je opazil, da »ves ta labirint oblik ni nič drugega kot njegov avtoportret«. Nekaj podobnega sem začutil jaz ob PIERROTU.

CAHIERS: Zakaj citirate Velasquesa?

GODARD: To je téma. Njegova definicija namreč. Velasquez na koncu svojega življenja ni več slikal stvari »dokončno«, ampak jih je pustil nedovršene in to je ravno tako, kot tedaj, ko Belmondo imitira Simona: ni treba opisovati ljudi, ampak tisto, kar je med njimi.

CAHIERS: Če je PIERROT res film »nezavedne« neposrednosti, se vprašamo, zakaj je vendar tako zelo povezan z življenjem in aktualnostjo.

GODARD: Delati film je nekaj podobnega kot vojska, ki se pomika po deželi in se bliža prebivalcem. Potem je treba začeti govoriti o teh prebivalcih. In to je aktualnost. To je tista aktualnost, ki velja istočasno za film in žurnalistiko, vsakodnevna srečanja in pogovore ter praktično življenje sploh.

CAHIERS: Kadar se pojavi na filmskem platnu aktualnost, ima človek občutek, da se osnovni ton nalomi.

GODARD: V katerem trenutku npr.?

CAHIERS: Vojna v Vietnamu . . .

GODARD: Mislim, da ne. V svetu nasilja je nasilje tisto, ki predstavlja evolucijo. Anna in Belmondo srečata ameriške turiste in vesta, kako jih bosta zabavala. Igrata igro.

Ko bi srečala ruske ali španske turiste, bi verjetno reagirala drugače. Se pravi, jaz sem bil tisti, ki sem si izbral prav ameriške turiste in ne drugih. Z Belmondom je bilo treba pokazati, da sta se igrala tako on in Anna kakor tudi oni, da pa je vendar povod te igre obstajal že prej.

CAHIERS: Ali bi vas zanimala politična tema, obdelana z usodami posameznikov?

GODARD: Povsem politično temo je težko realizirati. Če hočeš razvozlati politiko, moraš po mojem mnenju prodreti v bistvo štirih ali petih med seboj popolnoma različnih ljudi, istočasno pa vedeti za vse »splošne« podrobnosti. Politika je istočasno sedanjost in preteklost. Če čitaš Churchillove spomine, zelo dobro razumeš, kaj se dogaja danes. Praviš si: prisostvoval je tako pomembni konferenci, to in to si je tedaj mislil in šele čez dvajset let so ga razumeli. Za film je mnogo težje, tega časa ni na razpolago. Zanimalo bi me npr. življenje študenta redaktorja. Toda tak film bi moral realizirati pred dvema letoma. Zdaj je prepozno ali pa prezgodaj... Treba bi ga bilo realizirati v času, ko so ga dogodki še omogočali in to z dovolj zanimivim scenarijem, da bi ga posnel v stilu »cinéma-vérité«.

CAHIERS: Pogosto lahko slišimo mnenje, da je diletantsko uvajati politiko v zgodbo, kakršna je ta, ki jo doživljata Anna in Belmondo.

GODARD: Odgovor je zelo enostaven: Le Monde lahko čitate diletantsko, ali resno in zrelo. To je pač odvisno od okoliščin, važno je dejstvo, da ga čitate. V filmu pa naspotno ne smeš »odpreti okna« in posneti tistega, kar se dogaja zunaj. Nezadovoljneži vidijo v tem kršitev enotnosti, ne vidijo pa, v čem je pravzaprav enotnost. V PIERROTU je ta enotnost popolnoma emocionalne narave in opazite lahko celo, da izstopate iz te emocio-

NAŠEL SEM IDEJO ZA ROMAN. NI TREBA PISATI O ČLOVEKOVEM ŽIVLJENJU SAMEM. O TEM, KAR JE MED LJUDMI, V PROSTORU... V ZVOKU, V BARVI. GOTOVO JE KAKŠEN NAČIN, DA SE TO DOSEŽE. JOYCE JE POSKUŠAL, Vendar MORA BITI ČLOVEK SPOSOBEN STORITI TAKŠNO STVAR ŠE BOLJE. (Jean-Luc Godard)

nalne enotnosti in se vanjo spet vračate. Prisotnost političnega vprašanja je zanimiva samo tedaj, kadar izvira iz osnovne emocionalne enotnosti. Mnogo in preveč se v tej zvezi govori tudi o znani klasifikaciji filmskih žanrov: film je poetičen, psihološki, tragičen, skratka vse, razen njegove osnovne pravice: da je preprosto povedano film. Ni težko predvidevati, da bi režiral Dreyfusovo afero tako, da bi zelo malo videli sam proces; videli bi ljudi v njihovih osebnih odnosih. V tem smislu bi bilo dandanes zelo zanimivo posneti zgodbo daktilografije v Auschwitzu (Michail Romm je po tem načelul posnel dokumentarni film z naslovom TO JE FAŠIZEM). Ali mislite, da bi gledalci odklonili film o daktilografiji iz Auschwitza? Vsi pravi izrazito levo usmerjeni filmski delavci so zelo pogosto prišli pod udar tako imenovane levice, kot npr. Pasolini in Rossellini v Italiji ter Dovženko in Eisenstein v Rusiji. Govoriti je pač mogoče samo o okolju, ki ga poznaš in potem se to okolje stopi z življenjem in se v njem izgublja. Zelo zanimivo je, da Francija še ni dala pravih filmov o svoji vstaji. Gotovo je bilo Italijanom lažje zastaviti problem vstaje in osvoboditve v okviru političnih terminov, ker je bila pač tam situacija mnogo jasnejša in ker je fašizem Italijo bolj zaznamoval kot Francijo.

CAHIERS: Zdi se, da se Francozi branimo ideološko definirati osvoboditev.

GODARD: V Italiji je vse to mnogo bolj odprto. V Franciji je politika zvezana s problemom sramežljivosti. To pa je seveda velika napaka. In vse samo zato, ker francoske politike sploh ni. V Franciji ne moreš resnično prikazati niti policije niti delavstva, niti tistega, ki daje udarce, niti tistega, ki jih mora sprejemati.

CAHIERS: V francoskem filmu ni komunistov.

GODARD: Saj jih sploh ne more biti. Ko bi se našel kdo, ki bi hotel napraviti film o komunistu, bi imel neznanske težave s Partijo. Ukazovali bi mu, kaj je treba pokazati in kaj ne. Ko bi npr. obravnavana oseba prodajala nedeljsko izdajo L'Humanité in medtem pila običajni kozarček, bi takoj očitali režiserju, da ni mogoče prikazati prodajalca tega časopisa v krčmi. To bi bil primer drugačne cenzure. Partija je tako kruta s svojimi učenci kot de Gaulle in Fouchet s svojimi.

CAHIERS: Kako začnete ustvarjati svoj projekt?

GODARD: Najprej se mi rojevajo detajli. občutek imam, kot da vem mnogo premalo. Nemogoče bi se mi zdelo snemati v okolju, ki si ga nisem predstavljal. Nikoli ne bi mogel predstaviti takšnega okolja, ki ga ne poznam. In ko bi začel snemati zgodbe iz meščanskega sveta, bi jih zato, ker pač sam izhajam iz buržoazije. Ko bi izhajal iz kmečkega rodu, bi verjetno isto ali podobno zgodbo posnel drugače.

CAHIERS: Dandanes grozi ideološka zbežnost, ki se je mladi zelo bojijo in ji podlegajo in ki jim preprečuje marsikaj, kar sicer obvladajo: dvom je postal zanje edina resničnost.

GODARD: Samo dvoje je potrebno za ustvarjanje: dobro moraš poznati problem in čutiti željo, da bi o njem govoril; in biti dovolj mo-

čan. Imeti moraš zanesljiv občutek, da ti je na voljo dovolj izraznih sredstev, da boš problem resnično obdelal.

CAHIERS: Kakšni pa so problemi tistega, ki hoče šele debitirati na področju filmske umetnosti?

GODARD: V nekem smislu je ta problem mogoče celo lažje rešljiv. Če želi kdo danes napraviti svoj prvi film, je 8 milimetrski trak pač cenejši od normalnega. Seveda, če si vtepeš v glavo, da boš kot svoj prvi film posnel **Spartaka**, je to vražje težko in mislim, da bo vedno tako. To bi se reklo hoteti objaviti svoj prvi članek v Cahiers du cinéma. Tedaj, ko je izšel moj prvi prispevek v Arts, je bil ta dogodek zame tako veličasten kot tisti, ko sem realiziral **DO ZADNJEGA DIHA**. Če ima npr. še anonimni filmski ustvarjalec možnost snemati dokumentarec o ne vem kateri stvari, ki sploh ni pomembna, je to zanj dogodek, do tega trenutka najpomembnejši v njegovem življenju. Mislim, da v tej trditvi ni nič izmišljenega. Prepričan sem, da je mladi ruski študent, ki so mu odobrili filmski projekt, od navdušenja ves iz sebe, saj bo imel končno v rokah kamero, nekaj filmskega traku in svoje igralce. V Franciji nudi več možnosti televizija. Najkasneje v letu ali dveh lahko debitiraš, zakaj televizija v nasprotju s filmom potrebuje še več ljudi in je ni mogoče nasiti. In že kratek dokumentaren film ti prej ali slej lahko odpre vrata. Mladi pa navadno ne vedo, da so nekaj drugega njihove predstave o filmu, nekaj drugega pa je film realizirati. Film vaših sanj ne pride nikoli, niti za Fellinija niti za koga drugega. Človek, ki ima npr. sijajno idejo za konstrukcijo avtomobilov, bo zelo težko prodrl tako daleč, da bo zamišljeno konstrukcijo izvedel v okviru Renaulta, Forda ali Citroëna. Treba pa je dostaviti, da je mnogo težje uveljaviti svojo morebitno nadarje-



KARABINERJI. Na sliki Marino Max in Catherine Ribero (zgoraj)
NORI PIERROT. Na sliki Jean Paul Belmondo in Anna Karina (desno)



nost delavcu Renaulta kot pa mlademu študentu, ki ljubi film: v filmskem svetu namreč ni razrednega boja. To ni povsem pravično, zakaj delavec ima občutek, da bo potekalo vse njegovo življenje po istem vzorcu in če mu hoče ubežati, se spusti na področje, kjer sploh ni in ne more biti priznan, istočasno pa mora delati, če hoče živeti. Pri filmu ali pri televiziji pa ustvarjaš podobe in od tega živiš in pri tem poslu najprej asistiraš in prej ali slej, če imaš le dovolj volje in vztrajnosti, postaneš tudi avtor takih ali drugačnih podob.

CAHIERS: Dve vrsti ljudi, ki si želijo filmati, poznamo: tiste, ki hočejo manipulirati s kamero in filmskim trakom ter tiste, ki hočejo posneti film.

GODARD: Jasno je, da tisti, ki bi rad napravil film, prav tako rad manipulira s filmsko kamero, saj gre v obeh primerih za film kot tak. Dreyer, Antonioni, Rivette, Rohmer, Marker, Bresson ne snemajo in ne bodo nikoli snemali tistih stvari, ki niso v sklopu filma, katerega hočejo posneti. V prvem filmskem poskusu pač navadno nastopi močna želja napraviti film v širšem in celovitejšem pomenu besede, in ne samo film, ki je strogo določen. Poleg tega je človek v začetku še dovolj nenatančen in zahaja na razna stranska pota. V vsakem primeru je treba film deskralizirati. IVAN GROZNI je za režiserja prav tako pomemben kot dokumentarec o petroleju. Danes so filmske oblike zelo raznolike, in ne bi smelo biti težko posneti zanimivega filma. Dovolj je že izbrati med poučnimi, dokumentarnimi in turističnimi filmi, med kategorijami torej, ki včasih še daleč niso bile tako številne. Včeraj sem v Rimu videl Bertoluccija. Trikrat je bil na Srednjem vzhodu na račun Shellove petrolejske družbe. Mislim, da je to dobro. Tako pri obiskovalcih kinoteke kot pri ljudeh, ki

NORI PIERROT v resnici ni film, čeprav je na ravni filmskega poskusa. Tema je življenje, s cinemaskopom in v tehnikoloru kot atributoma. Želim ujeti življenje takšno, kakršno je, pri tem pa uporabljam dolge in kratke posnetke, mehke in glasne zvoke, gibanje bodisi Anne bodisi Jeana-Paula. Z eno besedo, življenje, ki polni platno prav tako kot curek vode polni kad, ki se lahko z isto hitrostjo izprazni. To je nekakšen happening. Dva dni pred tem, preden sem začel snemati film, nisem imel v rokah ničesar. Da, imel sem knjigo in nekaj izbranih lokacij. (Jean-Luc Godard)

Književni kritiki pogosto hvalijo knjige, kot so Ulikses ali Konec igre, zaradi tega, ker oba romana končujeta z določenim žanrom, ker za seboj zapirata vrata. Toda pri filmu vedno cenimo stvaritve, ki vrata odpirajo. (Jean-Luc Godard)

distribuirajo filme, se pojavljajo predsodki, češ da je to dobro, pa da spet ni dobro, pa da bi bilo treba tako in tako itd. To pa je po mojem mnenju negativno in dela filmu veliko škodo. Tako pridejo na površje nesposobneži, ki ustrezajo nekim starim ali novejšim pravilom.

CAHIERS: Rekli ste, da so bile za vas osebno vaše prve kritike prav tako pomembne kot vaš prvi film. Kaj mislite o problemu debitiranja v svetu filmske kritike dandanes? Ali je problem leta 1965 isti kot leta 1955?

GODARD: Situacija je popolnoma ista. Filmske revije so med vsemi najtolerantnejše, najbolj odprte, čeprav niso seveda vse enako orientirane.

CAHIERS: Toda problematika je za današnjo kritiko bolj zapletena, kot je bila nekoč, mar ne?

GODARD: Mogoče res, vendar so problemi v bistvu ostali isti. Nekoč je Jean-George Auriol govoril o filmu tako, da je povedal, kaj mu je bilo všeč in kaj se mu je zdelo dobro. Bil je zelo prefinjen človek z izbrušenim in uglajenim okusom, inteligenten in resničen sodobnik svojega časa in je ves čas dokazo-

val, da je film prav tako popolna umetnost kot vse druge. Nato je prišel Bazin, ki je analiziral, zakaj mu je neka stvar všeč. Potem je nastopila reakcija zoper tovrstno analizo in kritiki so pričeli govoriti o strukturah in postavljali definicije filma in filmskega izraza, ki do tedaj še niso bile znane. Jean-George Auriol sploh ni imel navade definirati filma kot takega, nikoli ni dejal, da je Wyler manj pomemben režiser kot Ford ali obratno. Vse, kar je dejal, je bilo: Loretta Young je bolj ljubka kot Joan Crawford. Tedaj je bil tak način kritike ustrezen. Z Bazinom smo dobili idejo o prefinjenejši strukturi filma. Zdaj se vse bolj uveljavlja mnenje, da film ni nekaj povsem določenega in omejenega ter določljivega, da je treba vse ugotovljene stvari postaviti pod vprašaj in da je film samo ena izmed možnosti celokupnega filmskega izraza, iz katerega jemljemo posamezne primere. Bazin je obravnaval Charlota z aspekta njegovih zadnjih filmov in ga ni nikoli priznal za Griffithovega sodobnika in brata; to je storil novi val. Če so dandanes mladi kritiki brez dvoma mnogo bolj razdvojeni od režiserjev, je to zato, ker

morajo istočasno držati distanco in ne imeti distance, opazovati življenje in živeti ga. Zaradi tega je zanje položaj težji kot zame, ker meni ni treba več pisati kritik, saj filmam in bom to delal, dokler bo mogoče.

CAHIERS: Kar je počela kritika zadnjih deset let, je bilo zelo podobno sistemu Mendelejeva: veljalo je prepričanje, da ni več kot sedem ali osem elementov, novi val pa je razglasil, da jih ni sedem ali osem, ampak mnogo več, recimo 200 ali 300. To je podobno rojstvu moderne kemije.

GODARD: Tudi to obdobje je treba preseči. Takšen pogled na svet in stvari je postal zelo popularen in ga je mogoče najti že povsod.

CAHIERS: Zanimati nas mora predvsem tisto, kar nastaja novega v filmu. Zato je mnogo zanimiveje govoriti o Skolimovskem kot pa o Hitchcocku, čeprav s tem ne mislimo, da nam je kateri od njiju ljubši.

GODARD: Tako je.

CAHIERS: Druga težava sodobne kritike je pomanjkanje ustreznega besednega zaklada. Slovarček je tako skop in beden, da si filmska kritika pomaga z izrazoslovjem literarne kritike, ki vedno govori o vsem na popolnoma isti način.

GODARD: Ko sem pisal svojo prvo kritiko, sem odkrival film, istočasno pa pisal svoj prvi roman. Mogoče bi morali mladi danes vedeti,

da je pisati prav tako važno kakor kaj drugega, da pisanje človeku pomaga in da je pisati o filmu isto kot filmati, če seveda sploh hočejo kdaj filmati in da je zato treba najti svoj lasten izraz. Pisanje namreč ni preprosta aplikacija pojmov.

CAHIERS: Problem je govoriti o filmih, ki ne sodijo med tiste, o katerih se vedno govori, problem je govoriti na več načinov.

GODARD: Točno. Da bi ustrezno govoril o filmih Skolimovskega, bi bilo treba poiskati poseben način. Nekoč npr. v kritikah niso vedno govorili o »planih«. Danes čitamo samo o tem in ljudje dobro vedo, kaj je plan, vsaj tako dobro, kot vedo za igralce in ostale sodelavce. Problem filmske kritike je v tem, kateri je tisti žanr, ki ne sodi dobesedno v njeno področje. Tako so vse velike kritike s področja slikarstva napisali pesniki. Samo literarna kritika ne pozna tega problema, ker se objekt staplja z njo samo in je istega porekla. Ta resnica odpira mnogo možnosti in jo je mogoče aplicirati tudi na filmsko kritiko.

CAHIERS: Pisati in filmati, mar je to resnično ena in ista stvar?

GODARD: Seveda sta to dve stvari, ki pa sta med seboj tesno povezani. Kritika opravlja koristno funkcijo, ki je ne moremo zanikati: očiščuje. In to z ozirom na samo sebe in tudi z ozirom na film kot tak. Jaz za svojo osebo priznam, da

ALPHAVILLE. Prizor iz filma. Na sliki Eddie Constantine



pogosto pišem kritike in od tega imam veliko korist, seveda pa jih ne objavljam.

CAHIERS: Temu bi lahko rekli, da je danes kritika v filmih prisotna. Za filma kot sta **NORI PIERROT** in **ORFEJEV TESTAMENT**, bi bilo mogoče reči, da sta sestavljena iz dveh stolpcev: na eni strani slika, na drugi pa komentar, ki daje tej sliki pomen.

GODARD: Ni si težko zamišljati kritike, ki bi bila kot romani, kakršne piše Butor. Ti romani so bolj kritičen komentar dogodkov, kot dogodki sami. Filmska kritika bi bila lahko dialogi iz filma, opremljeni s fotografijami in opombami. Vse skupaj bi bila neke vrste kritika, filmska analiza.

CAHIERS: Tako načelo lahko zasledimo pri **Borgèsu**: ta izhaja iz besedila ali citata, ki je »bil že pred njim«, in ga potem na svoj način variira. To je neke vrste prilagoditev: ne gre več za to, da bi razlagali drugim, kaj neko delo pomeni, ampak da bi napravili temu delu sorodno delo.

GODARD: Tako je. Najboljše sredstvo za razlago filma, kot je **ORFEJEV TESTAMENT**, so primeri, kar je **Truffaut** tudi storil. Mislim, da je treba danes mnenja, kot so: to je v tem filmu dobro, zakaj je to dobro, podpreti s primeri. To je tudi zelo enostavno, zelo podobno koseriji ali neposrednemu razgovoru. Po mojem mnenju bi morala kritika razlagati in pojasnjevati. Seveda je težko pojasniti ljudem, zakaj je **Skolimovski** kvaliteten.

CAHIERS: Kaj ni nevarnost v tem, da se kritik bolj ukvarja s svojo emocijo kot s filmom?

GODARD: Emocija je precejšnjega pomena. Če hočete pojasniti občutke, ki ste jih imeli ob filmu, boste govorili zlasti o teh občutkih, toda ljudje vas bodo razumeli in bodo zaradi tega šli gledat film. V času, ko sem jaz pričel pisati filmske kritike, je šlo istočasno za odkritje

filma in filmske kritike. V tem boju je bilo naše življenje in fantastična možnost. Ista povezava je nastala ob začetku surrealizma. Za surrealiste je bilo pisanje obeleženo z izhodiščem in če je bilo to izhodišče »surrealistično«, je v vsakem primeru sodilo v okvir te struje, ne glede na tematiko. Prav nič si ni bilo treba prizadevati, da bi ločil posamezne elemente in ugotavljal, katerim je treba dati prednost.

CAHIERS: Dandanes pa se moramo boriti za filmske ustvarjalce, kot so **Straub**, **Bertolucci** in **Skolimovski** in to je vse prej kot lahek posel.

GODARD: V primeru **Strauba** prav gotovo. Za **Skolimovskega** je že lažje, seveda znotraj samih filmskih ustvarjalcev, mnogo težje pa v prisotnosti tradicionalnih filmskih kritikov.

CAHIERS: Tudi za filmske ustvarjalce in ljubitelje ni lahko razumeti novih stvari. Zdaj ko so ravno dojelj in spoznali ameriški film, nočejo videti nič drugega in so vedno bolj intolerantni, odkar se jim zdi, da ameriški film zgublja svojo pravo smer.

GODARD: **Skolimovski** je prvi, ki ga je treba braniti. Zato, ker je najbolj odprt in nekako spominja na jazz. Za svojo osebo bi lažje pojasnil **Mingusa** kot **Stockhausena**, prej in raje **Skolimovskega** kot **Strauba**.

CAHIERS: Problem je tudi v tem, da mnogo filmskih ustvarjalcev obožuje **Hawksa** ali **Hitchcocka**, istočasno pa odklanja tako vaše filme kot filme najmlajših filmskih ustvarjalcev. V bistvu ti ljudje zelo malo razumejo, ampak samo ponavljajo za drugimi, da je film režija in da je režija danes akademizem, za primer pa navajajo filma **THE SANDPIPER** (**Kljunač**) in **LORD JIM**.

GODARD: **THE SANDPIPER** je izjemen primer. To je pristni amaterski film, narajen po hollywoodskih pravilih. Dva peka sta posnela drug

drugega, kako pač vsak od njiju preživlja nedeljo. Izvrstna stvar.

CAHIERS: Vendar je treba resno računati na filmske ustvarjalce, za katere je film primer režije.

GODARD: **Minelli** svojih filmov ne režira, ampak počne vse kaj drugega: ne postavlja stvari, ampak jih pravilno vrednoti.

CAHIERS: Pred desetimi leti je revija **Cahiers du cinéma** zastopala stališče, da obstaja režija kot postavitev. Danes bi bilo treba verjetno dokazati nasprotno.

GODARD: Točno. Ne obstaja... To je bila napaka!

CAHIERS: Avtorstvo filmskega ustvarjalca je že dokončno triumfiralo nad filmsko režijo kot tako in to so priznali tudi najtrdovratnejši kritiki, ki pa istočasno še vedno govorijo o tradicionalni filmski režiji.

GODARD: Bitka za priznanje filmskega avtorstva v osebi »režiserja« še ni dobljena in spominja na šolo, v kateri moraš drugače razlagati v prvem kot pa v zadnjem razredu. **CAHIERS:** Ko bi še pisali kritike, kaj bi v njih zastopali in za kaj bi se bojevali?

GODARD: Filmi, ki so me v zadnjem času najbolj prevzeli, so filmi **Skolimovskega** in pa **DESNA**. To so filmi, o katerih sploh ne bi mogel napisati kritike in od katerih sem se ogromno naučil. Isto čutim ob **Rossellinijevem** filmu o železu. Vsi ti filmi so me popolnoma odprli.

Za vse druge lahko rečem, da jih sprejemam ali odklanjam. Seveda pa omenjenih treh ne postavljam nad druge, zame so to le filmi, o katerih bi se hotel pogovarjati, ker pač ne vem točno, kaj bi o njih rekel. Tako npr. mogoče dobro vem, kaj bi rekel o filmu GERTRUD in ne da bi trdil, da imam prav, čutim, da pomeni zame nekaj podobnega kot zadnji Beethovnovi kvarteti. Kadar pa snemam, iščem tisto, kar moram najti v filmu samem in ne občutim nikakršne potrebe, da bi se o tem pogovarjal. **CAHIERS: Ali vidite kakšno zvezo med svojimi filmi in filmi Skolimovskega?**

GODARD: Ne. Ali pa zelo veliko in nikakršno. Tisto, kar mi je pri zava posameznega in splošnega, zava posameznega in splošnega, stalna povezava in menjava. Istočasno opisuje posameznika in njegovo okolje in mogoče tega nihče ne zna tako dobro. V New Yorku so mu vsi po vrsti zagotavljali, da so njegovi filmi zelo francoski. Odgovoril jim je: zelo mi je žal, jaz sem Poljak in sploh še nisem bil v Franciji.

CAHIERS: Ali bodo po vašem mnenju ti filmi v bližnji prihodnosti doživeli velik uspeh, ali bodo sprejeti samo pri izbrani publikii, ali pa bodo postali »prekleti«?

GODARD: To so za večino težko dojemljivi filmi, ker se oddaljujejo od tako imenovanih »uradnih« filmov, ali kar je isto, od komercialnih in tradicionalnih filmov. Če je kateri Straubov film doživel priznanje, ga je MURIEL. Novi film je pač že v svojem izhodišču krenil v boj proti staremu. Danes je absolutno osamljen, sam s svojimi napakami, zablodami in kvalitetami.

CAHIERS: Danes imamo filmske ustvarjalce, ki sploh ne razumejo, kaj prinaša novi film. Na drugi strani pa pesnika, kot sta Aragon in Pasolini, ki docela razumeta sodobni filmski izraz.

GODARD: Bolje rečeno, čutita ga. Ni namreč treba, da ga razumeta. Nobene potrebe ne vidim, da bi se moral ob gledanju filma opredeljevati z ozirom na zgodovino filmske umetnosti in njenih teženj. Novi film je že dokazal svojo obstojnost in stopil pred kritiko kot težak problem, zakaj kritika je obremenjena s sveto dolžnostjo, da se mora vedno opredeljevati z ozirom na celokupno filmsko zgodovino. Kritika je neke vrste nadzor, neke vrste komunikacijska zveza s celom fronte, proti kateri se bojuje. Če pa je vojna končana, ni potrebno več razlagati in tako je filmska kritika prispela skoraj do iste točke, kot sta danes likovna in glasbena kritika: informacije ne zadostujejo več, ni več kaj razlagati, bolje je braniti, zagovarjati in napadati...

CAHIERS: Mogoče je poslanstvo današnje kritike samo to, da pripravlja teren, da npr. zagovarja Stockhausena, da bi ga še naprej izvajali na koncertih. Sicer pa novi filmi, ki nastajajo na Poljskem, v Nemčiji in Italiji, tako rekoč do Francije sploh ne pridejo. Tu se pojavlja problem distribucije. Vsak med nami bi rad izbral filme, ki se mu zdijo najboljši, za to pa nima nobenih možnosti. — Sicer pa je film neke vrste optimizem. Mar ne mislite, da Nicolas de Staël ne bi napravil samomora, ko bi se posvetil filmski umetnosti?

GODARD: Mislim, da ne bi in da je film res neke vrste optimizem, ker je v filmu vse mogoče, ker ni nobenih ovir. Treba je samo biti v kontaktu z življenjem. Pa tudi življenje samo je v nekem smislu optimistično, ne glede na grožnjo, da utegne zemlja napraviti samomor.

CAHIERS: Mnogokrat omenjate slikarstvo in glasbo. Zakaj je glasba v vaših filmih, razen mogoče v KARABINERJIH in POROČENI ŽENI drugačna od filmske glasbe kot take?

GODARD: Zato, ker se na glasbo ne spoznam dosti. Tako rekoč v vseh primerih sem zahteval isto glasbo, seveda od različnih komponistov. In vsi so napisali skoraj enako glasbo.

CAHIERS: Kaj bi bilo, če filma ne bi gledali, ampak samo poslušali?

GODARD: Nobenega vtisa ne bi imeli.

CAHIERS: Kako ste npr. delali z mladim komponistom Arthuysom, ko ste pripravljali KARABINERJE?

GODARD: To je »narobe reproducirana« glasba, če smem tako reči. Arthuysu sem rekel tole: poskušajva najti glasbo, ki bo lahko predstavljala Jurossa tako, kot bi imel glasbo v svoji glavi. Grozljivo, »narobe reproducirano«, votlo. V tem smislu je lahko kar tri četrť mojih filmov brez glasbe. Jaz sem jo sicer vstavil, toda če je ne bi bilo, ne bi bil film zaradi tega prav nič drugačen. V filmu ALPHAVILLE je glasba istočasno v kontrapunktu in kontradikciji s sliko. To je v nekem smislu tradicionalna romantična glasba, ki kontrastira s svetom na Alpha 60. Tako je glasba element pripovedi. Evocira življenje in je glasba zunanjih razsežnosti. In ker osebe velikokrat govorijo o teh zunanjih razsežnostih, poslušajo tovrstno glasbo. Ti zvoki imajo prav tako vrednost, kot jo ima slika. Drugače glasbe v filmu sploh ne uporabljam. Glasba ima zame v filmu popolnoma isto vlogo kot črna barva v impresionističnem slikarstvu.

CAHIERS: Če lahko igra glasba v filmu tako veliko vlogo, bi morali po tej logiki glasbeniki snemati filme?

GODARD: Odkar je Guitry snemal filme, ne vidim nobenega razloga, zakaj jih ne bi tudi Boulez. Ko bi hotel uporabiti njegovo glasbo ali glasbo Stravinskega, bi v tem primeru morala onadva posneti film. Jaz za svojo osebo ne bom nikoli prosil Stravinskega za sodelovanje pri filmu. V tem primeru bi si mo-

ral izbrati najslabši del njegove glasbe, zakaj če bi si izbral najboljšega, ne bi ves posneti material nič pomenil. Iz istih razlogov ne morem delati s scenaristom. Komponist izhaja iz sveta glasbe in jaz iz sveta filma. Oboje skupaj se mi zdi prenatrpano. Glasba je zame živ element, kot poulični utrip z avtomobili. To je prizorišče, ki ga je treba opisati in v katerem se nekaj dogaja.

CAHIERS: Kaj pa barve v PIERROTU? Npr. barvni refleksi na vetrobrano avtomobila?

GODARD: Kaj vidite, če se vozite po Parizu ponoči? Rdečo, zeleno, rumeno svetlobo. Samo to sem hotel pokazati, vendar ne tako, da bi te elemente ponazoril v njihovi realnosti, ampak na način, kot ostanejo v spominu, kot rdeče, zelene, rumene lise. Hotel sem poustvariti zaznavo z elementi, ki jo sestavljajo.

CAHIERS: V filmu je mogoče opaziti vpliv slikarstva.

GODARD: Osebno mislim, da je mogoče iti v tej smeri še mnogo dlje. Napraviti je treba v filmu to, kar je napravil Butor v literaturi. V filmu je še manj ovir. Pisatelji so se vedno ubadali z željo, da bi izdelali umetnino, ki bi bila prepričljiva kot film, da bi ustvarili film na beli podlagi: na tem prizorišču je vendar mogoče slikati in misel potem potuje od slike do slike. V filmu pa je to povsem pre-

prosto! Na žalost pa je čas nemega filma že tako daleč. Potem ko smo opustili nemi film, smo ogromno izgubili in šele v zadnjem času pričujemo spet odkrivati neizčrpna področja učinkovite enostavnosti, medtem ko vpliv govornega ali zvočnega filma ter njegove specifičnosti vse bolj pojenjujejo. Zakaj ves veliki nemi film ni bil nikoli aplikacija določenega stila, ki ga pogojujejo ustrezni dogodki. Po mojem mnenju bi moral biti film mnogo bolj poetičen, poetičen v smislu večje širine, kakor bi se morala tudi poezija smejeje razmahniti.

CAHIERS: Povejte kaj več o tem.

GODARD: Pred dvema letoma, mogoče celo pred tremi leti sem imel občutek, da je že vse narejeno in da ni ostalo prav nič, kar bi bilo mogoče še napraviti. Nisem mogel najti prav ničesar, kar bi bilo vredno napraviti. IVAN GROZNI je že posnet, prav tako NAŠ VSAKDANJI KRUIH. Govorili so nam, naj snemamo filme o množici, toda MNOŽICA je bila že posneta, zakaj bi jo snemal ponovno? Z eno besedo: bil sem pesimistično razpoložen. Po PIERROTU pa sploh nimam več tega občutka. Točno. Vse je treba posneti, govoriti je treba o vsem. Vse je treba šele storiti.

Jean-Luc Godard



Cahiers du cinéma
oktober 1965

7

ČAS POJASNJEVANJA ...
(NAJPLODNEJŠI REŽISER)

werner kliess

O PLODORNEM

**o godardovih filmih
made in usa
in dve ali tri stvari,
ki jih vem o njej**

Med atributi, ki jih pritikajo Godardu, je prav gotovo nesporen ta, da je najplodnejši režiser našega časa. Leta 1966 je posnel kar tri filme: DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ, MADE IN USA in pa epizodo v filmu NAJSTAREJŠA OBRT NA SVETU. Od leta 1960 sem so to filmi z zaporednimi številkami 11, 12 in 13. K vsemu temu je treba dodati, da je pričel snemati film MADE IN USA, ko sploh še ni končal prejšnjega, namreč DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ. Kakor je pojasnil v *Nouvel Observateur*, je bilo to zanj tako, kot bi dirigiral dvema orkestroma hkrati dve različni simfoniji. Podvig je bil toliko bolj naporen, ker za Godarda film ni presnemavanje natančno izdelane snemalne knjige, ampak improvizacija, se pravi iskanje najboljše variante, ki ti jo ponudi trenutek na podlagi temeljitih razmišljanj. Da je prišlo do tako nenavadne delavne intenzivnosti, je mogoče pojasniti s »športnimi« vzgibi: producent George de Beauregard je utrpel s prepovedjo svojega filma NUNA

resno finančno izgubo. Zato se je obrnil na svojega starega prijatelja Godarda in ga prosil, če bi lahko hitro nekaj posnel, saj bi ga lahko s tem rešil propada. Godard je sprejel ponudbo kot zanimivo nalogo (bil je sredi snemanja), ne da bi vedel, kaj bo pravzaprav režiral. Za njegovo nenavadno filmsko vnemo obstoji tudi druga razlaga, ki izhaja iz Godardove ustvarjalne metode. Godard ne ustvarja filmov samo takrat, kadar snema, ampak tudi, kadar bere, je, sanja ali se pogovarja. Da snema dva filma istočasno, pomeni zanj živeti dvojno življenje. Sicer pa je njegovo filmanje zelo podobno nekakšnemu samoutelešenju. Oba filma sta polna »golizma«, seksualnosti, Vietnama, prostitucije, plakatov, Anne Karine, glasbe, literature, Marine Vlady, Roberta McNamare in Donalda Ducka. In živeti istočasno v dveh filmih pomeni vablljivo možnost povzpeti se do Gargantue.

MADE IN USA je »film Walta Disneya, v katerem igra Humphrey Bogart, ki pa je v resnici političen film«

(iz scenarija). Film ima minimalno zgodbo. Osnova te zgodbe je obrobna epizoda iz afere Ben Barka, pa še grozljivka »črne serije«, ki jo je Godard slučajno bral, parlamentarne volitve marca leta 1967, ki bodo osnova za pojasnitev političnega ozadja. »Za koga ste glasovali pred dvema letoma,« sprašuje inšpektor Aldrich privatno detektivko Paulo (igra jo Anna Karina »v vlogi Humphreya Bogarta«). Paula gre preko Atlantika, da bi raziskala smrt svojega ljubčka Richarda. V neki garaži najde magnetofonski zapis njegovega političnega in volilnega prepričanja. »Tako se je pričela porajati zgodba, ki se je na mestu snemanja seveda spreminjala in je končno postala traktat o amerikanizaciji francoskega življenja,« pojasnjuje Godard. Ta preobrazba se mu zdi končno važnejša od zgodbe same. Bolj ko je prihajalo v ospredje tisto, kar se Godardu

krat priložnost videti v gangstrskih filmih in westernih, dobi z Widmarkovim počasnim padcem dobesedno nežen zaključni akord. Zdi se, kot da se je krogla razlila vanj. Počasi se pogreza, kot bi se spuščal na ljubezensko ležišče. Flirt s smrtjo je dosegel svoj višek. Osnovne barve so znamenje zdravega in čistega sveta. V tem filmu jih je mogoče videti predvsem na plakatih. To so vedno sintetične barve in so po besedah Louisa Aragona v sestavku o NOREM PIERROTU (Film 1/66) vedno »barve sveta, kakršen je v resnici«. Seveda to ne pomeni, da Godard in njegov snemalec Raoul Coutard slepo zaupata pojavnosti barv. Uporaba »pristnih« barv ima svoj izvor v globokem nezaupanju do gole resničnosti sveta same po sebi. Če se spomnimo funkcije omenjene zelene barve, lahko omenimo daljšo sekvenco z »naravnimi« barvami — sceno v baru. Prevla-

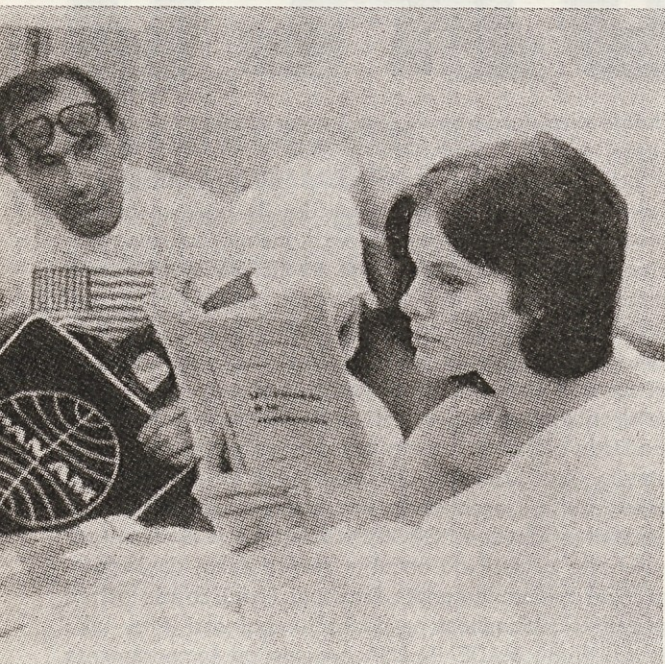
KANIBALU

kaže kot »moderno življenje«, bolj se je izgubljala zgodba o aferi Ben Barke. In čim bolj se je Godard ukvarjal z amerikanizmom, tem jasneje se je začel kazati na obzorju drug politični umor: Kennedy. Tako je postal MADE IN USA film o »krvi, vojni, grozi, politiki, denarju«, film, v katerem se sprehajata dva »mlada tipa«, ki se imenujeta Robert McNamara in Richard Nixon. Kdor vidi v tem politično aluzijo, mora seveda odkloniti film kot izrazito cenen primerek. Meni osebno se zdi, da je poimenovanje obeh gangsterjev magična poteza. Kakor primitivni lovci slikajo divje živali in jih navadno na teh slikah prikazujejo ujete ali ubite, tako imenuje Godard gangsterje po vodilnih politikih, da bi jih napravil neškodljive in ljubeznive. Godardovo veselje nad utelešanjem stvari in ljudi, pa čeprav gre samo za imena, je neke vrste intelektualni kanibalizem.

Posebno močno ostajajo v spominu tri osnovne barve: rumena, rdeča in modrozeleno, ki pa je redkejša in ima samo romantično moč. Predvsem je pomemben prizor v zelenem, ko Paula ubije inšpektorja Widmarka, ki jo hoče ubiti. Paula je iz Widmarka pravkar zvabila priznanje, da je ubil Richarda in v trenutku, ko se Widmark pripravlja, da jo bo s to informacijo spravil s poti in tako drugič moril, je sam ubit. Ta romantični razplet pred obličjem smrti, ki smo ga imeli že toliko-

dujejo oker in pa barve lesa, materiala kot takega. Ta scena je druga romantična epizoda filma. Anna Karina v pozi Humphreya Bogarta s kozarcem whiskyja v roki vzame od barmana sporočilo. Za hitre in hladne umore je prizorišče bela barva kopalnic, za Anno Karino, agentko nedotaknjene in čistega sveta, pa so prizorišče modra, rumena in rdeča. »Barve sveta, kakršen je v resnici« torej niso nepreobrazen svet kot tak, ampak zavestno opazovan svet in pa tudi svet, ki ni opredeljen samo z ideologijo. Barve ne govorijo v prid »plakatnega« sveta ali proti njemu, pri čemer so Godardu očitali predvsem prvo varianto, barve so enostavno tukaj. Godard jih samo dviga do zavesti. Prav tako je bilo s problemom uporabe ljubezenskih pospeševalnih sredstev v POROČENI ŽENI, ko je Godard spet vso stvar osvetlil do občutka zavesti tako, da je fotografiral reklamne panoje Dessous. Tedaj so mu očitali preveliko svobodnost na področju spolnosti. Prav tako je pri filmu MADE IN USA odvisno od temperamenta in občutka, ali je Godard na strani amerikanizacije ali pa jo obsoja.

DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ je film o amaterski prostituciji. Marina Vlady je žena, ki se občasno loteva prostitucije, da bi imela več denarja za vsakodnevno življenje in elegantne obleke. »Ona« za Godarda ni Marina Vlady ali oseba, ki jo Marina Vlady



MADE IN U.S.A. Na sliki Anna Karina in Ernest Menzer (zgoraj). **DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ.** Na sliki Raoul Lévy in Annie Duperey (spodaj)

predstavlja, ampak mesto Pariz in posebno njegova okolica s predmestji in razkošnimi stanovanji, ki jih prebivalci izkoriščajo za prostitucijo. Godard je takole pojasnil vzgibe za nastanek filma: »Izhodišče je bila široko zasnovana in izvedena reportaža v *Nouvel Observateur*. Potrdila je namreč pravilnost ene mojih najvažnejših in najmočnejših idej, ideje namreč, da se mora vsakdo, ki hoče živeti v pariški družbi, lotiti prostitucije in to na ta ali oni način, ki v primeru, da ni prostitucija, popolnoma določno spominja na prostitucijo. Delavec, bankir, poštni uradnik kot tudi režiser se prostituirajo v treh od štirih primerov in to vsak na svoj način z eno skupno in odločilno oznako: da so plačani za delo, za katero ne čutijo nikakršnega veselja. V moderni družbi je prostitucija normalen pojav. Moj film pomeni samo nekaj učnih ur o ustroju industrijske družbe. Pri tem velikokrat citiram Raymonda Arona in njegovo delo '18 lekcij o industrijski družbi'...«
 ...Zdi se mi, da filma ni mogoče bolje analizirati, kot je to storil sam Godard.* Temu ni kaj dodati razen nekaterih opažanj, kako Godardova metoda prehaja v posamezne primere. Sin Marine Vlady (Juliette) ima strojnico iz črne plastike z rdečim magazinom in rdečim obročkom na koncu cevi. Kadar potegne za petelina, seveda ne pride do streljanja, slišati je samo trdo in hladno drdranje. Igrača mora biti pač neškodljiva,

* Primerjaj Godardova članka *Moje ustvarjanje* ima štiri strani... in pa V filmu je treba pokazati vse... na prihodnjih straneh.

njena kvaliteta se meri po iluziji, ki jo je zmožna ustvariti. In to drdranje je zelo dobra iluzija pravega streljanja.

Ta strojnica je zanimiva še z drugega stališča. Izdelana je iz umetnega materiala. Magazin je rdeč zato, da spominja na kri, ki se pocedi ob streljanju oziroma zadetku. Umetni material vzbuja asociacije na stvari, ki pomenijo moč in užitek. Zato pomeni igrača seveda tudi to, da imaš občutek moči in lastništva.

Sicer pa, kaj ima to opraviti z Godardovim filmom razen tega, da iz filma izhaja? Strojica ni vendar nič posebnega, samo rekvizit med mnogimi rekviziti. Vendar je ta igrača tako rekoč neprestano na prizorišču. Nadobudni sin se igra z njo, odrasli jo jemljejo v roke in komur v šali grozijo z njo, nanjo sploh ne reagira, ker pač pozna trik. Gledalec pa ne ve povsem zanesljivo, če le ne bo priletela kakšna krogla in je potem iritiran, ker igrača samo drdra in ker se znova in znova izkaže, da gre le za igračo. To iritiranje pa gre še dlje. Vojaška igrača v filmu, ki ves čas govori o Vietnamu in v katerem se glavna gangsterja imenujeta McNamara in Nixon! Tam citati o Vietnamu, tu otroci s strojnici, to je že cel verz. Vendar se Godard ne ubada dosti s tem ozadjem. Stvari samo demonstrira, npr. igračo, ki jo analizira tako, da jo prepušča gledalcu. Še več: gledalcu tudi prepušča, ali sploh izvaja posledice ali ne. Jaz za svojo osebo raje delim Godardovo radovednost do posameznosti, ne da bi šel pri tem kaj dlje kot on sam.

Od filma ŽENSKA JE ŽENSKA dalje je za Godarda eno od najvažnejših veselj snemati ljudi kot stvari, statično, pred stenami ali med okenskimi okviri, tako da so nekako iztrgani iz miljenja. DVE ALI TRI STVARI... je po tej lastnosti celo čistejši od MOŠKO-ŽENSKO. V tem filmu je šlo za intervjuje in vsaka oseba je imela nalogo izpraševati naslednjo. MADE IN USA ne uporablja te metode. Tehnika intervjuja je tu vpeljana brez vsakršnih komentarjev in vnaprejšnjih priprav. Kot na televiziji tudi tu kamera pričanja svojo pot v vlogi nevtralnega opazovalca in se samo udeležuje dejanja, ki ga snema, npr. v trgovini prodajalka zлага obleke, potem pa se to dekle obrne h kameri in prične pripovedovati o svojem poklicu in zasebnem življenju. Čim dlje pripoveduje, tem bolj postaja prodajalna dekor. Vsaka najmanjša reakcija postane pomembna. Tako kamera opravlja tisto, česar se drugače sploh ne bi dalo: določeno osebo lahko predstavi »od zunaj« in »od znotraj«. Iztrgati iz miljenja pa se pravi nekaj podobnega kot izrezati dogodek ali novico iz časopisa. Intervju pred kamero je namreč sam po sebi brutalen kot vsaka stvar, ki jo iztrgaš iz nje same. Tisti, ki vodijo intervjuje, imajo celo občutek, da svoje žrtve posiljujejo, zato jim dajo na razpolago življenjski prostor, v katerem lahko živijo po mili volji, preden se potem s skalpelom vržejo nanje.

DVE ALI TRI STVARI... je film, ki uporablja omejene televizijske tehnike in jih istočasno tudi analizira. Radovednost tistih, ki vodijo intervjuje, je prigana do viška, pri čemer postavlja Godard najenostavnejša vprašanja, ki potem sprožajo prav tako enostavne odgovore in često celo ponavljajo v obliki odgovora vprašanje. Oba filma MADE IN USA in DVE ALI TRI STVARI... sta polna teh lakoničnih skoraj avtomatičnih stavkov in istorečja. Sicer pa Godardova želja postaviti vse stvari v vprašanja popolnoma naravno vodi do istorečja in nekakšnega avtomatizma. Istorečje je istočasno tudi najčistejša oblika stavka. Vsebuje vsaj eno, čeprav bolj žalostno modrost, namreč to, da je popolnoma brezsmiselno. Zaradi svoje preprostosti vsebuje tudi jasnost igre. Užitek podrejata se pravilom igre je edini pravi izvor Godardovega zadovoljstva. V igri resnica umre in film je po tej logiki neprekinjeno uničevanje prozaične resničnosti, gon po tem uničevanju pa postane umetniški impulz.

Citat: »Z leti bomo vedno bolj prihajali do prepričanja, da je DO ZADNJEGA DIHA (1960) v filmski zgodovini prav tako odločilna prelomnica kot DRŽAVLJAN KANE iz leta 1940.«

François Truffaut

Film 1967 št. 4
(Berlin)

jean-luc godard ali

Jean-Luc Godard je posnel v letu 1966 kar tri filme. Kar se tega tiče, je manj plodovit kot Sacha Guitry, ki je posnel pred 30. leti (leta 1936) kar 5 filmov v enem letu s tem dodatkom, da je leto pred tem posnel tri filme in leto dni kasneje spet tri filme. Toda plodovitost Jeana-Luca Godarda je druge vrste: najnovejši film izhaja iz prejšnjega, vsi pa so polni domiselnosti, izzivanja in tudi znanja. Nekaj kraljevskega je v Godardovi samostojnosti, kar se tiče tematike in izdelanosti, če vse to primerjamo s proizvodnjo našega časa in prav tako kraljevski je Guitry, če ga primerjamo s filmsko proizvodnjo njegovega časa. Dodajmo še nekaj primerov: istorodni občutek in okus; samoizpovedovanje, ki je pri Guitryju ljubko obarvana bahavost, za katero je skrit sram, pri Godardu pa demaskiranje tega sramu; odnos do besede oziroma dialoga, ki ga oblikujeta vsak po svoje; pač pa je mogoče spet govoriti o istorodnem odnosu in nadarjenosti za provokacijo in prevratnost, ki sta prisotni že med procesom samega ustvarjanja.

Ogromna razlika pa je v vzdušju, iz katerega izhajata in v katerem se gibljeta. Filmski čas Guitryja je bil obdobje med obema vojnama, filmski čas Godarda pa je obdobje med dvema svetovoma. Tedaj se je čas ustavil in ni bilo jasno, ne kam ne kod. Danes je čas ponorel. Tedaj je šlo za evforično izgubo bistva stvari in globoko, vendar opojno žalost v sebi zaključenega obdobja, danes pa so to vrtinci in pretresi, v katerih naš svet umira, istočasno pa se poraja novi. Seveda v krvi in bolečinah. Z eno besedo: prisostvujemo koncu tega dolgega obdobja, ki so ga zaznamovali Hitler, Stalin in Mao. Pojavilo se je vprašanje apokalipse. Ali

kakor pravi Céline: »Pitekantropi spreminjajo mite. Brizgala bo kri.«

Tudi pri Godardu brizga kri. Od filma MOŠKO — ŽENSKO, v katerem vidimo kipenje neke kulture in čudno klico v njej, pa do KITAJKE in MADE IN USA ter DVE ALI TRI STVARI... je mogoče spremljati med seboj pomešane struje čustev in občutkov v zmedah našega časa, zmedah, ki so gibalo vseh teh filmov.

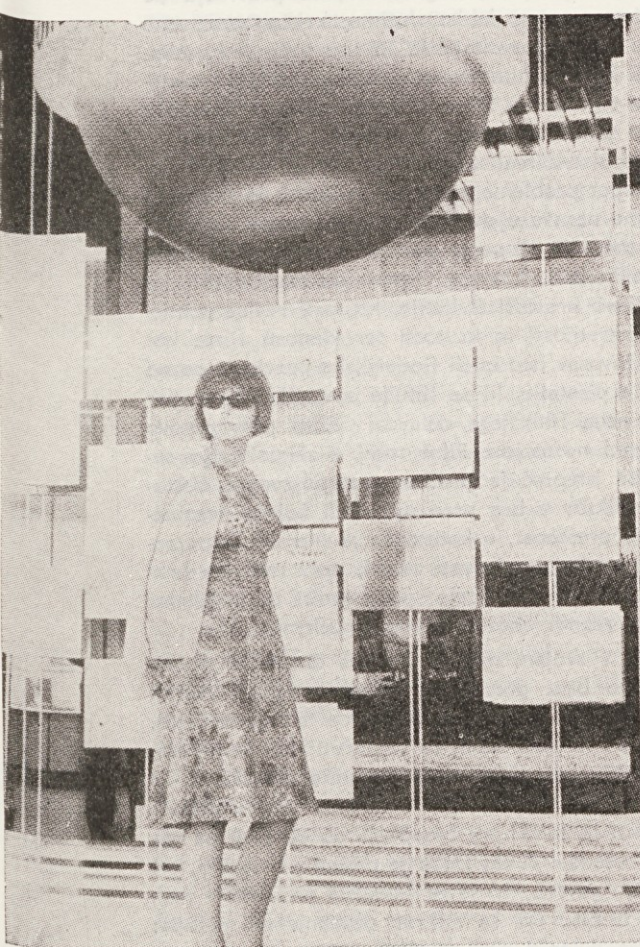
Film MADE IN USA je pisan in progast kot mučilno orodje. V barvah PIERROTA, ki so jim dodane še dve ali tri kapljice, ta pisanost že prestopa okvire. Pa način MALEGA VOJAKA (policija in politika), vendar z drugačnim motivom in nenadnimi preobrti, ki vas postavijo na »svež prijeten zrak« (ali oxygen kot v kabinah Apollo), skratka, najdete se sredi izbranih in skrbno pripravljenih stvari. Brez dvoma smo stopili v drugo dimenzijo.

DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ je film na podobni ravni, kot sta POROČENA ŽENA in MOŠKO—ŽENSKO. V teh filmih gre za seks. Skozi ta osnovni aspekt vidimo posameznika, zakonce, mesto, politiko... vse elemente, ki se vklaplajo v omenjeno osnovno gibalo. Prav tako se pred nami razgrne vsa socialna lestvica, skupek zgovornih podatkov, ki drug drugega dopolnjujejo, vse to pa pod pečatom Godardovega stila, opremljenega in utemeljenega z dvema esejema. Zgodbo filma MADE IN USA je Godard ponovil, seveda pa posamezne dele nadomestil z novimi.

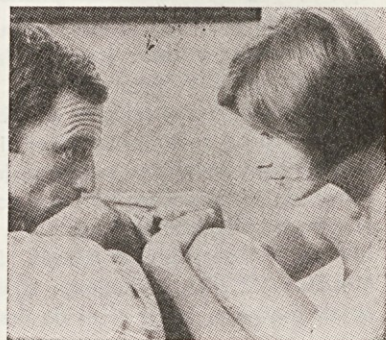
Obema filmoma pa je skupno nekaj. To je ženska, obsojena na muke, ki jo je mogoče videti tako v filmu DVE ALI TRI STVARI, kakor tudi v MADE IN ter v vseh Godardovih filmih ali pa se nam zdi, da morebiti

umetniška nuja 1966

michel delahaye



POROČENA ŽENA. Na zgornjih slikah Macha Meril, Macha Meril in Philippe Leroy (desno)



prazni prostor čaka nanjo, žrtev nekakšnih seksualnih, ekonomskih in političnih zakonitosti, pod znamenjem despotskega denarja, ki je izvor in gibalno univerzalno različnih vrst prostitucije.

Če se spomnimo MALEGA VOJAKA, vidimo, da je nuja po prikazovanju in izpovedovanju zasnovana v želji za oblikovnimi, ekonomskimi in političnimi prevrati. V tem nas potrjuje citat iz MALEGA VOJAKA, ki ga nosijo v sebi tako privrženci O. A. S. kot tudi F. L. N. v mislih na istega Lenina: »Včasih je treba utreti pot z bodalom.« Treba je razdražiti bolezen in predreti gnojne tvore ter rešiti telo vsakršnega strupa, ali pa celo zamenjati vso kri s totalno transfuzijo. Danes poznamo izumrle civilizacije, zakaj torej ne bi mogli v tem smislu pomagati tudi naši? Grozljiva stava: zakaj bi bilo to dobro in zakaj slabo?

Elia Kazan je izjavil v reviji Cahiers du cinéma: »V takem peklenskem ritmu nima nobena stvar pravega pomena...« Ali: »Kaj preostane umetniku drugega kot siliti ljudi, da ga gledajo, da ga poslušajo, če že nočejo gledati in poslušati drug drugega... Zdi se mi, da bi moral umetnik takole govoriti: Stop! Pridite! Stop! Glejte! Glejte me! Poslušajte me!...«

Izhajajoč iz te oznake naše dobe poskušajmo definirati Godardovo pojmovanje in interpretacijo seksa kot takega. Naš čas se hoče ponašati z oznako seksa, ki naj bi bil izpolnjena sanjska želja po prvobitnem poganskem transu, obstaja pa na ravni bolesterne obsedenosti. V resnici smo namreč kaj malo osvobojeni, saj je na drugi strani problema zasidran ideal čistosti, ki nam povzroča židovsko-krščanske nevroze. Godard pa sodi v krščansko formacijo, in to v miljeju, ki izhaja iz svojevrstnega puritanstva in skuša obdržati nekakšno ravnotežje med odpovedjo in resnico, ki je v znamenju seksa. Mnogo bolj direktno in jasno obravnavajo ta problem protestantsko usmerjeni avtorji, kot je npr. Bergman ali pa pri nas Roger Leenhardt, ki je v POLNOČNEM SESTANKU posredno obsodil opolzost. Dodajmo k temu še majhno zanimivost: cenzura se je zapičila v te scene, čeprav gre za obsodbo, kakor se je podobno zgodilo tudi z Bergmanovim MOLKOM.

Kar se tiče problema in teme seksualnosti, nas Godard provocira kar v dveh smislih. Nasproti našim obsesijam postavlja svoje puritanstvo, in to tako, da pred nami drastično reproducira podobo »mesene civilizacije«, nasproti našim predsodkom in zadržkom pa kaže svobodno in sproščeno pojmovanje ljubezni v prepričanju, da je taka smer koristna do nujnosti. Tako postaneta pri Godardu puritanstvo in odprtost nerazdružljiv par. V dejanjih in izjavah. Spomnimo se samo MALEGA VOJAKA, v katerem slišimo: »Ne spleča se objeti moškega, kadar ti ni do česa drugega.« Pa test

v filmu DVE ALI TRI STVARI... na temo svobode in zadržkov v seksualnem življenju, ki ga morata opraviti fant in dekle. Priče smo izjavam in izpovedim — to je značilno tako rekoč za vse Godardove filme in povsod čutimo tudi neresnico, ki se vpleta v te izjave. Če predpostavljamo, da je krščanstvo z noro obsedenostjo angelske čistosti preobrazilo svet v tisto, kar imenujemo napredek in zgodovina, se pravi tja do materializma, potem lahko slutimo, kakšno prevratno moč ima proces osvobajanja in vse večje odprtosti. Kajti laž in svetohlinstvo sta postala grozljivi sestavini prav tega sveta, ki ne bi mogel obstajati samo v znamenju odkritosrčnosti v dejanjih in besedah.

Film je v bistvu realistična umetnost, ki zahteva ves čas boj zoper probleme v stvareh in ljudeh in te zaradi svojevrstne narave v dveh smislih veže nase: tako da realnost ustvarja ali pa jo preobraža. Prav to je mislil tudi Jean-Pierre Lefebvre v Cahiers du cinéma 186, ko je govoril »o krutosti življenja, krutosti realne resničnosti, konkretnosti in krutosti ter klenosti filma kot takega«. In prav isto misli Godard, ko pravi, da pozna slikarje in pisatelje, ki se jim je omračil um, vendar pa niti enega filmskega delavca: »Film prav gotovo varuje pred norostjo.« Film torej z zakonitostjo samega sebe preprečuje pretirano stopnjevanje obstoječih konfliktov v beg pred njimi ali bolečo nezmožnost in je umetnost, s katero se je mogoče najtemeljiteje izpovedati, razkrivati stvari, prav tako pa je z njo mogoče najučinkoviteje spodmakniti tla radikalni hipokriziji raznih oboževanih materializmov.

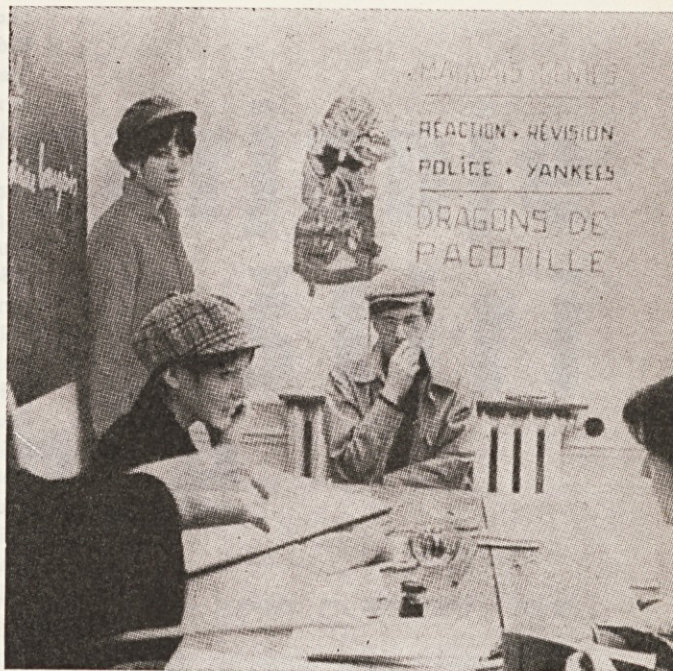
Godard je v svojem mediju ves čas dinamičen in vitalen in to brez prestanka v vseh mogočih ritmih in amplitudah. Zazdi se ti celo, kot da te trga iz sveta, istočasno pa te vrača vanj, da se počutiš kot kamikaze, ki bo uničil prav tisto bazo, s katere je vzletel. To metodo je mogoče čutiti v citatu iz ALPHAVILLA: »Spremeniti in zamenjati besede za občutke ali pa občutke za besede.« Zakaj treba je pričeti pri jeziku, pri vsakdanjem govoru; to je za Godarda problem v vseh njegovih filmih. Da še enkrat povzamemo metodo: treba se je dvigniti nad realnost, potem pa se vanjo vrniti. To pa je ključ do resnice v tem svetu.

Nekateri jo skušajo dognati tako, da opisujejo premike znotraj te resnice in jih bolj ali manj uspešno pojasnjujejo. Mnogo takih je npr. med novinarji, sociologi, znanstveniki in filozofi. Z ozirom na celokupno število jih je seveda malo. Pravi ustvarjalci pa lahko resnico samo utelesijo v svojem delu in Godard to počenja brez prestanka v smislu prej omenjene osnovne metode, po kateri sprejema svet in ga poustvarjenega spet vrača temu svetu. Ne smemo namreč pozabiti, da je leto 1966, ko je nastal tudi film MOŠKO-ŽENSKO, leto

sporočil in poslanic, ko se je svet začel zavedati nekatere stvari, ki se jih prej ni zavedal. Svet je tedaj prvič slišal besedo mladih in njihovo poslanico, mladi pa so tudi prvič zaslišali same sebe v kompleksni celoti. Smisel poslanice je bil ta, da civilizacija umira in da so na srečo ali na nesrečo Združene države Amerike njen poslednji in najmočnejši branik. Ob tej priložnosti se spomnimo filmov MADE IN USA ter DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ in pa protestnih pohodov v filmih MOŠKO-ŽENSKO ter KITAJKA.

Vse se pri Godardu odvija po načelu precizne dekompozicije in rekompozicije formalnih elementov, kar ustreza preraščanju oziroma razstavljanju resnice in za tem vračanju na novo poustvarjene resnice v svet, od koder je izšla. Godard pojasnjuje, očiščuje in razkriva bistveno ter navaja najustreznejše fragmente, ki so tako skrbno in inventivno izbrani, da lahko v njih prav vsakdo odkrije svojo resnico, istočasno pa so tako samostojni, da pride do tiste vabljive diskontinuitete, ki vzbuja fantazijo in soustvarjanje. To je preprosta in najosnovnejša aktivnost gledalca. Aktivnost, ki je v primeru Godarda toliko bolj elementarna, saj Godard govori vedno o najpreprostejših in najosnovnejših stvareh. Kompleks vseh teh preprostosti, kot je mogoče videti v skodelici kave v filmu DVE ALI TRI STVARI . . . pa prerašča od mikrokozmosa v makrokozmos in nas nujno aktivira v kontemplativno sodelovanje. V tem smislu lahko vsak vidi in razume tisto, kar hoče videti in razumeti. Lahko stvar sprejme, ali pa se izolira. Zakaj velike ali male Godardove ideje izhajajo iz evidentnih in najbolj preprostih stvari. In te je mogoče vedno zavreči. Lahko sploh nočeš pričeti te igre. Dobro. Lahko ves besen odideš. Tudi dobro. Toda igra se bo nadaljevala brez tebe. In prav to je najhujše. Potem je že bolje sprejeti igro. Igra pa je več in je mogoče izbirati. Poglejmo primer: ne boš sedel za mizo, za katero igrajo poker, pa začel razlagati pravila, ki veljajo za bridge. Pri tem tudi ne boš zmerjal igralcev, ki že igrajo poker. Edino, kar ti preostane, je, da sedeš k drugi mizi. Godard po tej logiki resnično ni edini, ki ima človeku kaj povedati, prav tako ni tisti, ki je že vse storil, vse povedal, enkrat za vselej. Je kratkomalo Godard in že to ni slabo priporočilo. Nekaj podobnega pravi Claude Lévi-Strauss, ki npr. ni navdušen nad Godardom, Jungom ali Picassom, pa jih kljub temu občuduje in spoštuje: »Tistim, ki mi pripovedujejo nekaj drugega, kot mislim sam, lahko rečem samo tole: dobro, to, kar govorite, je vaša stvar. Zahtevam samo eno, in to je, da ne pride do dogmatizma. Vsakdo naredi pač, kar more, in to tam, kjer more!«

Cahiers du cinéma
februar 1967



KITAJKA. Na sliki Juliet Berto, Anne Wiazemsky, Michel Semeniako in Jean Pierre Léaud

made in usa

(odlomek iz scenarija)

(končna scena)

1969. Richard Politzer umre v sumljivih okoliščinah. Njegova prijateljica Paula Nelson skuša odkriti, kaj se je zgodilo. Je novinarka in je nekoč delala pri velikem tedniku, katerega glavni urednik je bil Richard, ki se je precej zanimal za afero Ben Barka. Zaradi lju-bezni se bo šla detektiva in bo padla v mrežo policije in potepuhov.

Paula Nelson — Anna Karina — je pravkar ubila Da-vida Goodisa. Paula štopa na južni avtocesti. Ustavi rumen avto Europe št. 1. Za volanom sedi novinar Philippe Labro.

Paula: Glej ga, Philippe . . .

Philippe: Kaj pa delaš tukaj?

Paula: Kaj pa ti?

Philippe: Ah, neko manjšo reportažo za Evropo, v Châteauroexu. In ti?

Paula: Ubila sem dva človeka.

Philippe: Ni mogoče . . .

Paula: Me lahko pelješ?

Philippe: Seveda. Daj . . .

Vzame njeno prtljago. Nato vstopita v 404. Pogovor se odvija v avtu, ki drvi po sončni avtocesti.

Philippe: Ni se ti treba bati, fašizem ne bo nikoli izginil.

Paula: Saj to je tisto, moral bi izginiti in tudi bo, kot mornarica na jadra, mini-krila, rock. A dolgo bo še trajalo in često me je nekje v notranjosti prav zaradi tega strah, strah, da se bom prehitro utrudila, strah, da se ne bom več bojevala. Imaš cigareto?

Philippe: V predalu za rokavice morajo biti.

Paula: Boš tudi ti?

Philippe: Ne. Veš, glede Richarda mislim, da je šlo za maščevanje, a tvoja zgodba ni preveč jasna.

Paula: In afera Ben Barka je jasna?

Philippe: Afera Ben Barka je stara stvar.

Paula: Da, stara je res, ampak jaz imam principe.

Philippe: Še vedno delaš pri Radarju?

Paula: Da.

Philippe: Boš napisala članek ali celo knjigo, kot si hotela storiti takrat o Oswaldu?

Paula: Seveda . . .

Philippe: Potem pa ne govori o principih, Paula . . . (Čez nekaj časa) . . . Ne, nihče je ne bo spremenil!

Paula: Česa?

Philippe: Se spominjaš Elizabete v Neznosnih otrocih . . . (dvigne kazalec) . . . Desnica in levica, oboje je isto, ne boš ju spremenil. Desnice, ker je neumna iz zlobe. Levice, ker je sentimentalna. Sicer pa, desnica in levica, to je zastarela enačba, ne bi je smeli več tako postavljati.

Paula: Kako pa potem?

jean-luc godard

moje ustvarjanje ima štiri stopnje

poskus opisa (predstavitev filma dve ali tri stvari, ki jih vem o njej)

Kot sem rekel, zgodbe o Juliette v DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ, ne bom pripovedoval tekoče, kajti gre za to, da istočasno z njo opišem tudi dogodke, katerih del je. Rad bi predstavil »celoto«. To celoto in njene sestavne dele (v katerih sem si izbral Juliette za detajlnejše opazovanje in pokazal, da sestavni deli prav tako bivajo v vsej svoji globini), je treba opisati tako, da govorimo o njih istočasno kot o objektih in subjektih. Hočem reči, da ne morem mimo dejstva, da bivajo vse stvari istočasno znotraj in zunaj. To bi na primer lahko ponazorili tako, da posnamemo neko zgradbo od zunaj, nato pa še od znotraj, kot bi stopili v notranjost neke kocke, nekega objekta. Prav isto bi morali storiti z osebo, kajti navadno gledamo le njen obraz, se pravi, da jo vidimo le od zunaj.

A kako vidi oseba sama tisto, kar je zunaj nje? Hočem reči: kako fizično občuti odnos z drugimi in s svetom? (Malraux je dejal: Glas drugih poslušamo z ušesom, svojega pa z grlom.) Prav ta ,kaj' bi rad prikazal v filmu in želim, da ga gledalec ves čas občuti.

Če sedaj analiziramo potek snemanja, lahko ugotovimo, da ima moje ustvarjanje štiri člene.

1. objektivni opis

(ali vsaj poskus opisa, kot bi dejal Ponge)

a) objektivni opis objektov: hiše, vozila, cigarete, sta-

novanja, trgovine, postelje, tv sprejemniki, knjige, obleke, itd.

b) objektivni opis subjektov: osebe, Juliette, Amerikanec, Robert, frizer, Marianne, potniki, avtomobilisti, socialna delavka, starec, otroci, mimoidoči, itd.

2. subjektivni opis

(ali vsaj poskus)

a) subjektivni opis subjektov: predvsem s pomočjo občutkov, se pravi z bolj ali manj igranimi scenami in dialogom;

b) subjektivni opis objektov: dekor, ki ga gledaš od znotraj, ker je svet zunaj za šipami ali na drugi strani zidu;

3. iskanje struktur

(ali vsaj poskus)

1 + 2 = 3. Kar pomeni, da morata objektivni in subjektivni opis pripeljati do splošnejših oblik, poroditi neko globalno resnico, ampak določen »občutek celote«, nekaj, kar čustveno ustreza zakonom, ki jih je treba najti in uporabljati, da lahko živiš v družbi (drama pa je v tem, da ne odkrijemo harmonične družbe, ampak družbo, ki je preveč za potrošništvo in potrošnika).

Ta tretja točka ustreza tistemu globljemu v filmu, ki je poskus opisati celoto (bitja in stvari), ker ni med njimi nobene razlike, in ker, da poenostavimo, govorimo o bitjih kot o stvareh in o stvareh kot o bitjih in pri tem nismo krivični do naše zavesti, kajti ta nastane prav s tem filmskim dejanjem, ki me vodi k določenim osebam ali k določenim stvarem.

(Kot bi rekel Sternberg in njegovi privrženci: mislim, torej film je.)

4. Življenje

1 + 2 + 3 — 4. Se pravi, ker smo lahko prikazali določene pojave celote, tako da smo opisovali določene dogodke in občutke, smo bliže življenju kot v začetku. Če je film uspel (in da bi vsaj, če ne v celoti, pa v nekaterih trenutkih, v nekaterih scenah, šumih), se bo mogoče takrat razkrilo tisto, kar je Merleau—Ponty imenoval »posebna eksistenca« neke osebe, v našem primeru Juliette.

Nato je treba vse štiri stopnje med seboj premešati. Tako bi moral vsaj včasih uspeti dati gledalcu občutek, da je čisto blizu ljudi.

Če nekoliko premislim, je tako posnet film v celoti nekako takšen, kot bi hotel napisati sociološki esej v obliki romana in bi imel na razpolago le notno črtovje.

Je to sploh še film? In ali imam prav, ko želim še snemati.

L'Avant-Scène du Cinéma, št. 70
maj 1967

dve ali tri stvari, ki jih vem o njej - 1966

(skodelica kave)

Scena se dogaja v nekem pariškem bistroju. Juliette Janson se je ravnokar pogovarjala z neznanim zape-ljivcem, ki jo je vprašal, če bi hotela delati zanj. Naročila je coca-colo. Vso sceno polglasno komentira Jean-Luc Godard:

»Takole je Juliette ob 15.37 videla, kako se gibljejo listi predmeta, ki mu v časopisnem jeziku pravimo revija.

In takole je približno stopetdeset posnetkov kasneje videla isti predmet neka druga mlada žena, njena vrstnica, njena sestra. Kaj je resnica? Kako jo gledati? Od spredaj ali od strani? In sploh, kaj predmet je?« Sledi zelo velik plan kavine površine v barvnem posnetku, polna je vrtincev in pen, ki se nabirajo in razkrajajo v skodelici, Godard pa razmišlja:

»Morda je predmet tisti, ki omogoča vez, prehod od enega subjekta k drugemu, omogoča torej življenje v družbi, to, da smo skupaj. A ker je socialni odnos vedno dvoumen, ker moja misel ločuje prav toliko kot združuje, ker moja beseda približuje s tem, kar izraža, in osamlja s tem, kar zamolči, ker je med subjektivno gotovostjo, ki jo imam o sebi, in objektivno resnico,

kar sem za druge, velikanski prepad, ker se neprestano počutim krivega, ko sem nedolžen, ker vsak dogodek spremeni moje vsakdanje življenje, ker nikoli ne uspem komunicirati, hočem reči razumeti, ljubiti, biti ljub-ljen, in ker mi vsak neuspeh dokazuje osamljenost, ker... ker se ne morem iztrgati objektiviteti, ki me ugonablja, niti subjektiviteti, ki me preganja, ker se ne morem dvigniti niti do bivanja, niti ne morem pasti v ničnost... moram poslušati. Gledati moram okoli sebe bolj kot kdajkoli...

Svet

Moj vrstnik

Moj brat

Svet kot tak, danes, ko revolucije niso možne, ko mi grozijo krvave vojne, ko kapitalizem ni več trdno pre-pričan v opravičenost svojih pravic in ko se delavski razred umika, ko napredek... strahovit napredek zna-nosti daje prihodnjim stoletjem prav nadležno prisot-nost, ko je prihodnost bolj tu kot sedanjost, ko so oddaljene galaksije pred mojimi vrati.

Moj vrstnik

Moj brat

Kje se začenja? A kje se začenja kaj? Bog je ustvaril nebo in zemljo. Seveda, a to je malo strahopetno in preprosto. Treba bi se bilo bolje izraziti...

Trditi, da so meje govora tudi meje sveta. Da so meje mojega govora tudi meje mojega sveta. In da, ko govorim, omejujem ta svet, ga določam. In kdaj bo prišla upravičena in misteriozna smrt in uničila to mejo. In da ne bo niti vprašanja niti odgovora, vse bo le megljeno. A če postanejo stvari nekako spet jasne, se to lahko zgodi le s pojavom zavesti.

Nato vse sledi drugo iz drugega.

(Juliette je zdaj pod drevesi)

Juliette (njen glas)

Ne vem niti kje, ne kdaj, spominjam se le, da se je zgodilo. Ta občutek sem iskala ves dan. Vonj dreves. Da bi bil svet... Da bi bil svet moj... Pokrajina je kot obraz.

Postaja Carwash

Juliette se pripelje s svojim rdečim austinom do po-staje Ternes. Medtem ko pelje njen avto, komentira Godard prizor:

Vedno večja je povezanost med sliko in govorom. In skoraj bi lahko dejali, da je živeti v družbi danes tako kot živeti na velikanskem poslikanem traku. A vendar govor sam na sebi ne more natančno določiti slike... Na primer...

...Na primer, kaj storiti, da se bomo zavedeli do-godkov? Kako pokazati ali povedati, da sta tega po-poldneva okoli 16.10 Juliette in Marianne prišli v ga-ražo pri postaji Ternes, kjer dela Juliettin mož?

Smisel in nesmisel.. Da... Kako natančno povedati, kaj se je zgodilo? Seveda je tu Juliette, njen mož, garaža. Toda, je treba res uporabiti prav te besede, prav te slike? So edine možne? Ni drugih? Govorim preglasno? Gledam s prevelike ali premajhne razdalje? Na primer, to je listje. In četudi Juliette ni prav nobena Faulknerjeva junakinja, bi to listje lahko imelo tisto dramatsko moč kot v Divjih palmah...

A tu je še druga mlada žena, o kateri ničesar ne vemo. Ne vemo niti, kako bi vse skupaj na primeren način izrazili. In oblačno nebo, če pogledam gor, namesto da bi gledal srepo predse in se niti za las premaknil. In napisi na zidovih.

Zakaj vsi ti znaki med nami, zaradi katerih začnem dvomiti v govor in ki me preplavljajo s pomeni in utapljuje resničnost, namesto da bi je rešili domišljjskega?

Podobi je vse dovoljeno. Najboljše in najslabše. Prišel je k meni zdravi razum, da uredi moje blodnje. Predmeti obstajajo in če jim posvečamo več pozornosti kot

živim bitjem, to pomeni, da obstajajo bolj kot bitja. Mrtvi predmeti so vedno živi. Živa bitja pa so velikokrat že mrtva.

Nič drugega ne počnem kot da iščem vzrok za srečno življenje in če še malo naprej analiziram, ugotovim, da je čisto preprost — to je spomin. In sedanost in sposobnost, da se v njej ustaviš in uživaš, se pravi, da mimogrede ujameš smisel življenja in da ga, ko si ga odkril, nekaj časa ohraniš med vso navlako, ki ga obdaja.

Rojstvo najpreprostejših stvari v človeškem svetu, ki bi jih človeški duh osvojil, novi svet, kjer bodo med ljudmi in stvarmi harmonični odnosi, to je moj cilj. Prav toliko je političen kot poetičen. V vsakem primeru je izraz besnosti izražanja; a koga? Mene. Pisatelja in slikarja.

Zdaj je 16.45. Naj govorim o Juliette ali o listju? Ker nikakor ni mogoče govoriti o obeh hkrati, povejmo, da oba nalahno drhtita v tem začetku konca oktobrskega popoldneva.



8

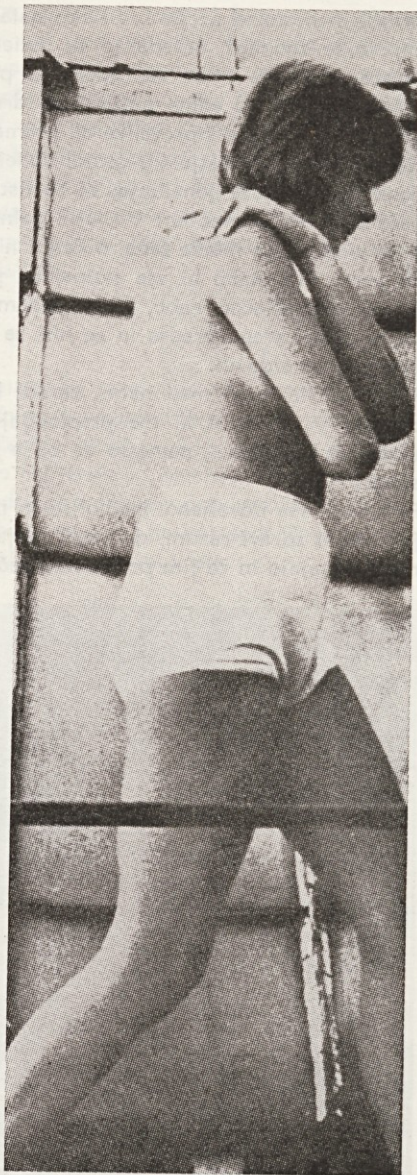
POGLEDI IN REŠITVE

mani fest

PETDESET LET PO OKTOBRSKI REVOLUCIJI JE AMERIŠKI FILM ZAVLADAL VSEMU SVETU. TU NIMAMO VEČ KAJ DOSTI PRIPOMNITI. RAZEN, DA BI MORALI, PO SVOJIH SKROMNIH MOČEH, TUDI MI USTVARITI DVA ALI TRI VIETNAME V OSRČJU MOGOČNEGA CESARSTVA HOLLYWOOD — CINECITÀ — MOSFILMS — PINEWOOD ITD. IN USTVARITI, TAKO V EKONOMSKEM KOT ESTETSKEM SMISLU, SE PRAVI, BOJUJOČ SE NA OBEH FRONTAH, NACIONALNO, SVOBODNO, BRATSKO, TOVARIŠKO IN PRIJATELJSKO KINEMATOGRAFIJO.

(Natisnjeno v zvezi s **Kitajko**, avgust, 1967)

POROČENA ŽENA. Na obeh slikah Macha Meril



so igralci svobodna bitja?

DAS VTI LKI SLAVNI KU THI ANFO O HTEI IF THT WHTA JHTA

Velikokrat so že bučno razpravljali o Godardovem prezirju do igralcev. Pri tem so se opirali predvsem na neko pripombo iz MALEGA VOJAKA: »Igralci se mi zde ničle, preziram jih... Niso svobodni.« In vendar poskuša vsa Godardova umetnost prav nasprotno, hoče se izogniti tej nevarnosti, osvobajajo igralce, z drugimi besedami, želi jih presenetiti, pokazati take, kakršni so. Godard sam je o tem izoblikoval jasno misel in treba je popraviti nesporazum:

»Igralec posreduje, a se tega ne zaveda. Ostati pa mora on sam. Resnični igralci (mislim na profesionalce) ne prispevajo ničesar, samo čakajo, da jim poveš, kako naj se gibljejo, kako naj govorijo itd... Meni pa je zelo všeč, če igralci ohranijo kakšne kretnje, ki jih rad vidim tudi v njihovem privatnem življenju. Kako vzamejo cigareto, kako se počesejo. Res govore moje misli, a imajo tudi svoje, saj ostanejo taki, kot so. Nikoli ne snemam več kot dvakrat. Bolj ko ponavljaš, bolj postaja vse mehanično, bolj se oddaljuješ od življenja.« (L'Express, 27. julija, 1961)

Zadostuje, da primerjamo Godardove osebe z vsem, kar smo rekli o svobodi: Godard išče svobodo svoje osebe v igralčevi naravnosti, natančneje, išče jo med naravnostjo in igro. (Podrobnejšo analizo o tem boste našli v članku »L'acteur à son insu...« v Etudes cinématographiques št. 14, 15.)

Bolj kot resnico neke osebe išče Godard resnico svojih igralcev. Gre tako daleč, da včasih oseba in igralec postaneta eno: Eddie Constantine v LENOBI je Eddie Constantine. Njegova soigralka Nicole Mirel pa je le starleta. V PREZIRU je Fritz Lang res Fritz Lang. In če občutimo njegove filme kot premišljevanje o filmu, botruje temu občutku prav dejstvo, da so vsi njegovi filmi v prvi vrsti zapisi o igralcih ali filmskih ljudeh.



Toda, da bi lahko odkrili resnico o igralcu, se je treba varati, motiti, treba je skratka igrati. S tako dialektiko: dokument-fikcija — ki je pravi ključ v Godardov svet — se njegovo vodenje igralcev radikalno razlikuje od »popolne oblasti«, ki je tako ljuba Bressonu.

Že v Arts (št. 656) je Godard opredelil oba pola te metode: »Igralca lahko uporabim na dva načina. Ali

mu dam vlogo, ki bo pravo nasprotje tega, kar največkrat igra, in iz tako nastalega kontrasta bo privrela njegova resnična interpretacija. Ali pa mu vlogo napišem na kožo in igra to, kar počne vsak dan.« Godard si v svojih filmih prizadeva, da bi združil oba načina interpretacije. In prav to je tisto, kar daje posebno lepoto Anni Karini v filmu ŽENSKA JE ŽENSKA ali v ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, se pravi, da jo vidimo, kako je prisiljena delati najprej nekaj, kar je v nasprotju z njo samo, da bi dosegla neko nedoločljivo kompozicijo. A pri tem naporu razkrije svojo lastno resnico, svoje življenje. Prav zato je lahko Godard izrekel naslednjo pronicljivo ugotovitev: »V svoji želji, da bi nekaj zaigrala, je bila tako iskrena, da je na koncu igrala prav ta iskrenost.«

Tako igra razkrije bitje. Poklic, znanje sta le sredstvi, s katerima izražamo življenje.

Zato je pogoj za uspeh snemanje v istem vrstnem redu kot v scenariju in Brigitte Bardot je v PREZIRU odlična potrditev te trditve. Če se nam zdi njena igra v tem filmu najboljša, je to zato, ker v njem zaporedoma razvija svojo masko in svojo odkritosrčnost. Vidimo jo, kako pride na sceno — morali bi dodati: in kako z nje odide — da bi naprej živela. V začetku filma, tista scena pri producentu, je posneta kot dokumentarec o B. B. igralki. Kar čaka, da ji nekdo pove, kaj naj igra. Od trenutka pa, ko je v stanovanju Paula in Camille, živi svojo vlogo. Na koncu, na Capriju, se tega zave in kritično premišljuje o vsem. Godard je sam izrekel najbolj natančno in najbolj ambiciozno definicijo svoje metode:

»Vodenje igralca je istočasno skulpturalno iskanje in odkritje človeške oblike in moralno in politično iskanje in odkritje človeške svobode.«

Etudes cinématographiques, št. 14, 15

živeti

»Še enkrat sem si ogledal vse svoje filme. Ne, nisem imel občutka, da gre za kontinuirano črto, ampak da gledam stvari, ki so si podobne, vzdušja, ki so si podobna, ali bolje, neko podobo atmosfere.«

Natanko to, kar preprosto izpoveduje umetnik sam, ko opisuje zaznavanja ob pogledu na svoje že opravljeno, pa ne dokončano delo, bi bilo moč trditi tudi tako za junake kot za junakinje njegovih filmov.

Najlepše in najbolj resnično bi Godardovo »filmsko žensko« opisal nekdo, ki Godarda pozna zelo dobro tudi osebno, ki torej pozna tudi njegovo »resnično žensko« ali ženske. Nedvomno je Anna Karina, režiserjeva bivša žena, pa če je hotel ali ne, dala filmom, v katerih je igrala, svoj posebni pečat; tako kot Monica Vitti Antonionijevim filmom. Ko se je v MADE IN USA pojavila druga gospa Godardova, Anne Wiazemsky, je bilo to za Karino zmagoslavje. Igralska in ženska osebnost Godardove druge žene je prvi segla komajda do kolen . . .

Toda ali sploh smemo Godardova osebna nagnjenja, odločitve, tako suvereno razlagati z njegovimi filmi? Ali narobe: ali si smemo njegove filme razlagati s pomočjo njegovega intimnega življenja?

Veliki ameriški režiser Elia Kazan pravi o svojem francoskem kolegu takole: »To je človek, ki nase ne gleda odkritosrčno. Težko je videti v samega sebe. Ne zna pokazati v svojih filmih tistega, kar v resnici doživlja; igra se s svojimi čustvi, igra z nasiljem. To je zelo ljubosumen človek, zelo nasilen človek. (...) To je igra okoli samega sebe.«

Če je sam Godard moral videti vse svoje filme že enkrat, in to skupaj, da si je lahko ustvaril podobo o vsem, kar je bil dotlej posnel, da je lahko dal omenjeno izjavo, potem je to za nekoga, ki se je lotil pisanja o čemerkoli v njegovi umetnosti, še tisočkrat bolj obvezno. Ljubljanska Kinoteka je pred časom pokazala veliko njegovih filmov na en mah, v tednu dni, toda od takrat je minilo toliko mesecev, da so se filmi nekako zilili med seboj, da človek ni več čisto prepričan, v kateri film sodi kateri prizor, da so vse Anne Karine postale ena.

Prvi Godardov film, ki smo ga imeli priložnost videti pri nas, je bil CHARLOTTE IN NJEN JULES iz leta 1958. To je bil kratek film, v katerem je že igral Belmondo s svojim malomarnim premetavanjem cigarete med ustnicami, ki ga je pozneje tako izpopolnil v DO ZADNJEGA DIHA in nikoli opustil. (Res je, veliko veliko lažje in zabavneje bi bilo pisati o Godardovih moških junakih!) Charlotte je samozavestno dekle, v resnici samozavestno in prav nič sentimentalno, medtem ko je njen Jules samozavesten le navidez. Zapusti

ga v navalu klepetanja, med katerim ona niti do besede ne pride, in ves čas je jasno, da ona prav dobro ve, kako si on v svoji moški samozadovoljnosti pač ne more misliti, da bo ona tista, ki bo mirno odkorakala iz njegove sobe. Tu je Godard — kar zadeva inteligenco — skorajda preveč naklonjen svoji junakinji. In s tem nadaljuje tudi v svojem naslednjem filmu, v celovečernem DO ZADNJEGA DIHA. Patricia — Jean Seberg vpraša Michela — Belmonda (pozneje ne več): »Poznaš Williama Faulknerja?«

»Ne, kdo je to? Si spala z njim?«

Patricia je ambiciozno dekle, ki bi si rado utrlo pot k časopisu, medtem ko je Michel trdovraten pariški gangsterček, ki »zna ravhati« z dekleti . . . »Keep going to the end«, je njegov življenjski motto, in drži se ga tudi takrat, ko ve, da mu je policija za petami. Patricia ga naznani. On ve, da je to storila in ko umirajoč leži na cesti in jo gleda nad seboj, jo imenuje cipa. Ona pa kot da ne razume: gleda ga z vprašujočimi očmi in ni videti, da bi se kesala svojega dejanja. Zanj so namreč vsa dejanja enaka, kar zadeva moralno (samo po sebi razumljivo ji je tudi, da je »prijazna« do moškega, ki bi ji utegnil pomagati pri njenih ambicijah in te nimajo zveze z njenim čustvovanjem), in to, da je izdala svojega prijatelja in ljubimca, ni nič slabše ali boljše od kateregakoli drugega dejanja.

Njegovo obnašanje (»Če vam ni mar za deželo in če vam ni mar tudi za veliko mesto . . . pojdite k hudiču«, pravi na začetku filma obračajoč se h gledalcem), kljub temu da ga družba ne odobrava in da ga je obsodila pač po meri svoje vesti in zakonov, vendarle izdaja neko moralno zavednost; medtem ko za njeno tega ni moč reči.

Ferdinand iz NOREGA PIERROTA narejenega pet let pozneje, bi bil kljub temu da je intelektualac, prav lahko taisti Michel Poiccard, ki ga je bila izdala Patricia; recimo, da je bil takrat na koncu pariške ulice samo ranjen in da so ga zdaj spustili iz zapora, poročil se je, pa spet srečal Njo in odpotoval z njo, kot sta hotela to storiti že v filmu DO ZADNJEGA DIHA, daleč nekam, kjer je morje. Oba, Ferdinand in Michela, igra Belmondo. Pierrotova oziroma Ferdinandova Marianne je Anna Karina, in Godard jo je hotel tudi za Patricio, pa je odklonila. Tudi Franz iz TOLPE najda

godardovo življenje

vesna
marinčič

svojo Odile (Anna Karina) in hoče z njo pobegniti. Ravno tako kot uide Lemmy iz ALPHAVILLA s svojo Natašo (spet Anna Karina).

Godardovi junaki odklanjajo družbo, v kateri naj bi morali živeti. Spuščajo se v pustolovščine, v katerih bi radi uresničili svoje sanje. Michel »se gre« Humphreya Bogarta (njegove gangsterske vloge v filmih), Bruno Forestier (iz MALEGA VOJAKA) vojaka, Arthur in Franz »se gresta« junake brez predsodkov iz kake »črne serije«. Vsi hodijo, pardon, se vozijo, po poteh, ki gredo vzporedno, vsi so »band à part« (tolpa zase), toda večina jih najde na koncu smrt.

Vedno in povsod pa je prisotna Ona, »ljubljeno dekle«, ona, za katero so vsi prepričani, da je del njihovih sanj, da sodi vanje, pa na koncu ugotovijo, da je neverjetno realistična v svojem mišljenju in dejanjih. Marianne ima na začetku zelo rada Pierrota. Potem se začne dolgočasiti: hodi ob obali in vpije, da nima kaj početi... Potem izda svojega ljubimca; ko ugotovi, da se je prevarala ona. Tako kot se je prevaral on, ko je mislil, da je ljubezen rešitev in zapustil družino in Pariz.

Ljubezen je rešitev, ampak samo pod pogojem (kot je dejal filozof Nani v ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE), da je prava. In da je prava, mora biti podeljena med dva. Charlotte (Macha Méril) v POROČENI ŽENI vara svojega moža in se pri tem obnaša, kot bi bilo to nekaj najbolj vsakdanjega na svetu. Saj tudi je. Takole premišluje: »... Rada imam ljubezen, seveda jo imam... Treba jo je živeti. Seveda je treba živeti tudi v sedanjosti, kajti če ni sedanjosti, to ni živo — to umre. Zame je najbolj važno, da razumem to, kar se mi dogaja. Rada imam sedanjost, kajti v sedanjosti nimam časa premišljevat, ne morem misliti.«

Godardove ženske ne premišlujejo veliko. No, morda so včasih radovedne kot Nana v filmu ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, ki se spusti v (neenakovredno, razumljivo) dolgo debato (snemano v živo) s pravim, nefilmskim filozofom. Ali pa celo mladostno zagnane kot svetovljanka iz MADE IN USA, Anne Wiazemsky, ki pa je prej nosilka Godardovega političnega razpoloženja, kot pa predstavnica njegovega ženskega sveta.

Ne, intelektualke Godardove junakinje niso. Tudi njegovi junaki so vsi po vrsti premalo intelektualni in premalo bistrourni, da bi lahko izražali svoje misli

ali svoja čustva. Vsi pa so dovolj kultivirani, tako da lahko svoja razpoloženja in čustvovanja razložijo z mislimi, s stavki, ki so jih napisali drugi.

Nataša iz ALPHAVILLA, Nana iz ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, Marianne iz NOREGA PIERROTA, Madeleine iz MOŠKO ŽENSKO, Josette iz ŽENSKA JE ŽENSKA sprejemajo svet tako, kot se jim kaže (Patricia iz DO ZADNJEGA DIHA ga skuša zavrteti, da bo njej v korist). Za razliko od svojih partnerjev gledajo na svet realistično, še malo ne sanjarsko; čeprav so zmožne romantičnih scen, kadar so zaljubljene, kadar mislijo, da so zaljubljene (Marianne pravi na začetku: »Rada bi, da bi se čas ustavil...« In še: »Najina Ljubezen je ljubezen brez jutrišnjega dne.« Toda na koncu, ko je bila svojo ljubezen že izdala, ker se je poprej tudi sama prevarila glede nje, samo odvrne pogled in zmigne z rameni, ko ji on ponovi iste besede). Marianne je kruta, ko čuti, da se pustolovščina razblinja, ker ji postaja dolgčas. Takole pravi: »Zdaj je konec z romanom Julesa Vernea, začenja se X-100.« Sicer pa se izda že na začetku, ko vpraša Ferdinanda ali Pierrota: »Kaj bova delala?« in ji on odvrne: »Nič. Eksistirala.« Josette iz ŽENSKA JE ŽENSKA je veliko ljubkejša v ljubezni, čeprav manj zagnana in predana kot Marianne. Vsak dan se slači v nekem kabaretu in trdno veruje v to svojo umetnost. In rada bi imela otroka, kar je konec koncev opravičljivo, saj jih šteje petindvajset. Ker pa ji ga On noče narediti, ker meni, da ji otroka lahko naredi čisto vsak na svetu, ona izjavi, da bo poprosila zanj prvega, ki bo prišel. Potem pozvoni in med vrati je hišnik...

Madeleine iz MOŠKO ŽENSKO postaja slavna; pevka popevk je. In kariera ji je skoraj tako važna kot Patriciji njena. Madeleine je mlajša od Marianne, življenje pa sprejema podobno: takšno, kakršno je, pri tem pa sama sebi nasprotuje, sprejema in odmetuje meje, ki si jih je postavilo človeštvo v pradavnih časih in še vedno držijo, ne meni se niti za moralo, ki jo te meje skušajo zadržati v svojem objemu. Pri vsem tem pa niti ni videti nemoralna, pokvarjena. Kruta da, toda

ženska v godardovih filmih



ŽENSKA JE ŽENSKA. Na sliki je Jean Paul Belmondo, Anna Karina in Jean Claude Brialy (zgoraj). POROČENA ŽENA (v sredi). Prizor iz filma. WEEKEND. Na sliki Marielle Darr

ta krutost kot da izhaja iz nevednosti, naivnosti, deliške želje po popolni svobodi.

Madeleinin Paul naredi samomor. Njeno pričevanje na policiji je podobno pričevanju očitvidca, ki žrtve nikoli ni poznal.

Tudi Mariannin Ferdinand ali Pierrot naredi samomor. »Jaz pa ti povem,« ji pravi, »da nikoli ne boš našla rešitve zase, te ni. Treba se je bojevati, in ko si prisiljen biti sredi bojev, se na koncu le naučiš.«

Toda vse te Godardove ženske vendarle imajo neki smisel za kulturo: Nana je tik pred tem, da se seznanj z njo (čita Ovalni portret Edgarja Poeja), toda prepozno, kajti umreti mora. Nataši so prepovedane knjige in Lemmy Caution jo rešuje iz pekla, ki se imenuje Alphaville s knjigo, ki ima naslov Capitale de la douleur; uči jo besede ljubezni, ki jo bo rešila (toda le Natašo, drugih Godardovih junakinj ali junakov ne). Marianne pa nima časa za knjige, prezaposlena je z uživanjem življenja. Odile iz filma TOLPA se na univerzi uči angleškega jezika. Sicer pa nima rada kina, nima rada gledališča, niti plesa, ne parkov, rada ima samo abstraktno, improvizirano naravo . . .

Skoraj v vseh Godardovih filmih se prej ali slej pojavi med junakoma neki nesporazum, ki mu sledi smrt enega izmed njiju (Nana na primer umre brez pravega vzroka, tako rekoč po naključju, prav tako ni popolnoma jasno, kaj se dogaja med Marianne in Ferdinandom ali Pierrotom, kaj se je zgodilo pravzaprav med Madeleine in Paulom, da se je ta odločila za prostovoljno smrt). Pri NOREM PIERROTU se je rodila iz njegove naivnosti in morda njene slabe vesti, ker ga ni več ljubila.

Michel umre zaradi Patricije. Bruno (MALI VOJAK) zaradi Véronice, Nana zaradi Raoula, Paul zaradi Madeleine, Pierrot zaradi Marianne. Kajti pri Godardu sta si čas ljubezni in čas smrti vedno le korak vsaksebi. Med njima je le še čas izdaje in čas, ko eden ne ljubi več; in to je zelo kratek čas, ki ne more nikoli postati trajnost.

»Godardisti« pravijo: Godard gleda svoje ljudi, kako živijo, ne razlaga jih, ne sodi jih, nikoli ne skuša iz njihovih dejanj potegniti zaključka, nikoli jih ne skuša zapreti v zakone, podrejene psihologiji ali družbi.

Tako bodi. In tako se je najlažje opravičiti za vse, kar o njegovih junakinjah ni bilo izrečeno, kar je bilo o njih narobe povedano.

Ferdinand ali Pierrot pravi, ko oponaša na svojem robinsonskem otoku Michela Simona: »Ne morem opisovati življenja ljudi, ampak samo življenje, tisto, kar je med ljudmi in vesoljem, barve . . .«

(Tudi Godardovi junaki, kot rečeno, uporabljajo misli in stavke drugih, če ne znajo opisati svojih čustev . . .)



NORI PIERROT. Na sliko Jean Paul Belmondo in Anna Karina



Jean-Luc Godard je bil v vsej svoji filmsko režiserski karieri svojevrstna osebnost in je vzbujal najbolj živahne reakcije pri gledalcih in ocenjevalcih svojih rezultatov. Reakcije so bile redko spontano enoglasne, bolj pogosto se je filmsko občinstvo opredeljevalo bolj ali manj izrazito pro ali contra njegovim delom. V vseh teh pros in cons pa Godardu nihče ni mogel zanikati zanimivosti, iskanja novih filmskih poti, želje po iskrenosti, neuklanjanja raznim filmskim okusom, nekonformizma in še česa.

Tak ostaja Godard v vseh svojih obdobjih, od DO ZADNJEGA DIHA prek politično angažiranih filmov do najnovejših, ki se vse bolj enačijo s sredstvi množičnih komunikacij, postajajo del mass media samih. Od filma MOŠKO ŽENSKO (1965) naprej utegnemo govoriti o dveh Godardovih tokovih, ki se oba bolj ali manj naslanjata na sredstva množičnega obveščanja. To, da naslanja nekatere svoje filme WEEKEND, MADE IN USA, DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ na časopisno kroniko, ni pravzaprav nič novega. S tem so se ukvarjali že pred njim in se še ukvarjajo (tudi pri nas). Toda Godardov pristop k časopisni kroniki je drugačen, vestični podatki so mu le osnova, ki na njej gradi svoje široke poglede na sodobno civilizacijo, na absurde, ki jih le-ta prinaša s seboj, na kaos človeškega čustvovanja v stehiniziranem svetu; vse to pa ovija v tragično politično misel o razhajanju ideologij, o teptanju človeških norm in o uničenju človekove prostosti, izgubljene v kolosu moderne tehnizacije. Godard je v teh filmih krut, že skrajno brutalen (WEEKEND), ne poskuša zmanjševati vtisa o vsem, kar nas obdaja, nasprotno: dejstva potencira do absurda, vendar ne do tistega, ki ga odklanjamo, marveč do tistega, ki sili v razmišljanje. Godard ocenjuje in obtožuje stanje na raz-

ličnih koncih sveta, spremlja dogajanja na kulturnem, gospodarskem, političnem področju, ugotavlja in ironizira. V tem si dovoli — in zna — več kot vsa druga sredstva množičnih komunikacij, navaja dejstva, jih hkrati komentira in sugerira lastno stališče.

Od filma MOŠKO ŽENSKO naprej, prek KITAJKE, ENA PLUS ENA do RADOSTI VEDENJA in do skeča LJUBEZEN v italijanskem omnibusu LJUBEZEN IN NASILJE se Godard pa po drugi plati usmerja v pravo teorijo mass media, bolje v teoretiziranje o dognanih načelih o učinkih sredstev množičnega obveščanja. Bilo bi verjetno zanimivo prikazati te filme, ki slonijo bolj na dialogih kot na fabulativnosti, eksperimentalnim skupinam za ugotavljanje »emocionalnih« in »racionalnih« reakcij. Pomembna postavka za poročevalca je faktor, ki vpliva na učinkovitost sporočila, se pravi, pri Godardu kot avtorju moramo zaznati resnico, njegove namene in angažiranost za predmet, ki ga obravnava. V skrajnem primeru že zaznava določenega vira, ki zagovarja novo mnenje, zadovoljuje in zadostuje, da ga sprejmemo. To sodi že na področje »prestizne sugestije«, in tu smo pri Godardu.

miša grčar

godard

in

Tematika in ozadje njegovih filmov sta nam znana. Gre samo za to, ali naj verjamemo in zaupamo stališčem, ki jih zavzema do teh dogodkov. Godardovo sporočilo je inteligentno, v njem sta zaznavni obe plati, sprejemajoča in odklanjajoča, odobravajoča in odbijajoča.

Ozadje MOŠKO ŽENSKO so MK same, téma smrt Johna F. Kennedyja. Interpreti v filmu se pogovarjajo o čustvovanju in reakcijah v svetu, kot bi se pogovarjali v intervjuju na televiziji, kot da bi brali njihove pogovore v tisku. Temu množično komunikativnemu okolju je Godard dodal še fabulativni okvir in z njim povečal impresivnost vesti, dodal mu je privlačnost pripovedi, ki je še tembolj stvarno prepričljiva, ker jo je položil v usta mladih, rekli bi »nevezanih« ljudi.

V MOŠKO ŽENSKO je ozadje še dokaj pomembna prvina filma, v KITAJKI (1966) že manj. V tem filmu nastopajo štiri osrednje osebnosti, ki prek filozofskih traktatov izmenjujejo svoja mišljenja o politični situaciji v svetu, o Kitajski, o komunizmu, o razhajanju in skupnih postavkah Vzhodnega in Zahodnega sveta. Tu je prvina filma — dialogi — še bolj poudarjena; interpreti KITAJKE so v neki meri posredovalci Godardovih političnih in

apolitičnih stališč, poročevalci njegovega poznavanja situacij v tem ali onem delu sveta, komentatorji Godardovega odnosa do njih. Podobna je, da so akterji v filmu KITAJKA le nekakšni komunikacijski kanali, prek katerih Godard »prestizžno sugerira« svoja stališča do področij umetnosti in mednarodne politike. Verjetno je prav v teh suggestivnih stališčih vzrok za intenzivno razhajanje med Godardovimi privrženci in tistimi, ki mu zanikajo vsakršno umetniško estetsko angažiranost. Estetika pri Godardu — vsaj v večini filmov zadnjih let — izgublja pomen prvotne definicije o filozofiji lepote in umetnosti; njegova estetika dobiva druge dimenzije — če lahko tako rečemo: estetske dimenzije sredstev množičnih komunikacij, katerih osrednja »estetska« lastnost naj bi bila resnica.

Godard namreč deluje iskreno s svojimi filmskimi sporočili, argumentira tiste odlomke, ki utegnejo izzveneti naverjetno, ali pa jih pušča in jih le ugotavlja.

Očitki Godardovim neumetniškim odnosom do snovi utegnejo biti še glasnejši pri njegovih naslednjih filmih (žal so mnogi njegovi filmi tako nekomercialni, da jih lahko gledamo le po festivalih, na izbra-

nih programih filmskih gledališč in kinotek ter tu pa tam po televiziji). Film ENA IN ENA (ali z drugim naslovom SIMPATIJA DO HUDIČA) je spet eden tistih, ki deli gledalce na izrazit pro in contra brez vmesnih strpnosti. Téma tega filma je vloga nasilja in cenene literature v sodobni družbi. Zanimivo je postavljena v okolje vežbanja Rolling Stonesov, ves film pa je razdeljen na alternativno menjavanje režiserjevih misli in izražanja Rolling Stonesov. Godard izraža svoje ideje na isti način, kot se Stonesi poskušajo z igranjem skladbe, po kateri je film dobil naslov. Njihove in njegove misli se prepletajo v ljubezni in sovraštvu, vendar se ne izgublja v nepomembnem meditiranju in ostajajo ves čas »prestizžno suggestivni« v inteligentnem poznavanju vsak svojega predmeta. Film deluje kot improvizacija srečanj in razgovorov, a to ni. Godard od samega začetka ve, da mora izraziti svoj odnos do nasilja — ki ni le komercialni faktor šund literature, marveč domala vseh sredstev množičnih komunikacij — in izraža ga neposredno, napadalno in prepričljivo. Še bolj neposreden in omejen zgolj na svoje misli o ničejansko pogojenem boju za prevrednotenje kulturnih vrednot — to pot televizije

množične komunikacije

in filma — je njegov film ZADOVOLJSTVO VEDENJA (ki najbrž ne nosi po naključju istega naslova kot Nietzschejevo delo iz leta 1882, Die fröhliche Wissenschaft). Samo dve osebi se pogovarjata v filmu: on in ona, oba mlada, oba inteligentna, oba poznavalca vsega, kar se dogaja v svetu. Toda spet sta le komunikacijska kanala za Godardova sporočila — njune igre besed, črk, sinonimov, vse vodi v razmišljanje o podobi in zvoku, o njunem združenju na velikem in malem platnu, kjer posredujeta gledalcem in poslušalcem vesti in dogodke. A₁ in A₂ v tem Godardovem filmu sta medija ironičnih avtorjevih domislic, ki so se rodile bodisi ob filmu ali televiziji bodisi so zrastle zgolj iz Godardove seznanjenosti z dogajanjem in bivanjem. Absurdnost dialogov je prepletena še z absurdnimi bliskovitimi podobami. Montaža besede in slike je tako dinamična, da zahteva popolno gledalčevo koncentracijo — in še tako ni moč slediti vsemu. A vendar je Godard v ZADOVOLJSTVU VEDENJA logičen v vsej svoji nelogičnosti: kljub stavkom brez repa in glave imajo dialogi smisel, npr.: »... med biološko naravo človeka in med konstrukcijami inteligence je treba postaviti stalno zvezo« in nato se pojavijo črke T . E .

L . E . V . I . S . I . O . N in C . . . I . . N . . E . . M . . A . Ali naj ti sredstvi torej predstavljata to stalno zvezo, tok miselnih prenosov? Zakaj ne!

Skeč Ljubezen v LJUBEZNI IN NASILJU pa je omejen samo na film, na Godardov film. Par snema film o nemoči ljubezni med dvema predstavnikoma različnih kast, razredov, ras . . . Drugi par pa ju opazuje in komentira. Ta drugi par je mediator ob tem, kar se dogaja v filmu. Tudi tu je akcija potisnjena v ozadje, vendar manj kot v ZADOVOLJSTVU VEDENJA. Vse je beseda; beseda, ki izraža Godarda kot vir sporočila, ga v filmski podobi prelevlja v sporočilo samo, položeno v dialog ter nam ga posreduje s filmskega platna, da ga sprejmemo z našimi organi zaznavanja.

Te Godardove filme lahko enačimo z drugimi sredstvi množičnih komunikacij. Godard ve, da v njegovih sporočilih ni nobenega pomena per se in da je pomen v njih le, če ga mi položimo vanja. Pomen pa obstaja le v terminih naših izkušenj. Godard računa z njimi — zaenkrat — vprašanje pa je, kam bo odslej vodila njegova pot, kajti takšna, kakršna je zdaj, lahko vodi le v precenjevanje ali podcenjevanje naših izkušenj.

POROČENA ŽENA. Prizor iz filma. Na sliki Macha Meril



Godardova ustvarjalna osebnost in njegov nedvomen uspeh v kulturnem svetu sta v sodobni kulturi in umetnosti ter posebej v filmski umetnosti zanimiva. Že s svojim prvencem DO ZADNJEGA DIHA si je Godard zagotovil naklonjenost tako elite pomembnih filmskih kritikov in odločilnih občudovalcev sedme umetnosti ter inteligence kot tudi poprečne množice gledalcev, ki največkrat pričakujejo od filma zabave, presenečenj, senzacije in pikantnosti. Temu filmu verjetno niti sam avtor ne pripisuje posebnega pomena, zaradi tega ker je to delo zgolj improvizirana ilustracija občutij in idej, izhajajočih iz nepopolnega čustvenega, estetskega in intelektualnega izkustva mladega intelektualca; toda delo vsebuje, bodisi po obliki ali kot obet velikih del specifičnih idejnih in izraznih odlik, ki jih je Godard obširneje in popolneje razvil v relativno visokem številu svojih poznejših del.

Film DO ZADNJEGA DIHA je daleč od izrazne popolnosti in popolnega videnja in doživetja neke sodobne zgodbe, v kateri je neposredno in neodložljivo pokazan in razvit eksistenčni problem življenja sodobnega človeka. Film ta problem sicer vsebuje, toda ne kot resnično kreativno doživljen in oblikovan v tisti umetnosti lastni formi, v kateri bi se predstavil kot neizogibno veljaven in kot takšen potencialno univerzalen, pač pa je prisoten samo v ideji, ki sodobno eksistenco kvalificira na določen negativen način in se odvrča od zahteve vtisniti ji končno estetsko formo zaradi odpora do njene nepopolnosti. Godard se torej od začetka opredeljuje za tisto ustvarjalno orientacijo, zaradi katere morebitne ustvarjalne sposobnosti ne bo žrtvoval prizadevanju po dovršeni obliki kot estetskem utelešenju, pomanjkljivosti človekove situacije — toda katerega oblika bi morala vsebovati tudi odpor proti takšnemu stanju; pač pa nasproti nepopolnosti in katičnosti realne situacije postavlja enako nepopolna in formalno do kraja nedefinirana sredstva odpora do sveta in diskusije z njim.

Od splošno strukturalnih komponent, po katerih je Godardov prvi igrani film podoben kasnejšim delom, prihaja na prvo mesto kvaliteta snovi ter obseg implikacij, do katerih segajo ideje, ki so prisotne v filmu. Godardova snov je bolj funkcija idej, ki so avtorja vodile, da jo je individualno koncipiral (z ozirom na to, da izhodiščna koncepcija v filmu DO ZADNJEGA DIHA izhaja od François Truffauta, medtem ko je z izjemo nekaterih scenarijev, ki jih je sestavljal na osnovi literarnih del, Godard za vse ostale filme pisal scenarije sam), kot pa funkcija hotenja utelesiti neki kompleks avtentičnega izkustva, v katerem bi bile morebitne ideje dramskih oseb ali avtorja pritažene ali skrite za primarno strukturalnimi oblikami tega kom-

godardova filmska leksika

svetozar guberinič

pleksa izkustva. Idejnega stališča, da družba in družbena eksistenca nista tolikanj idealni in neoporečni, da bi bilo treba v trenutku in brez rezerve obsoditi početje kriminalca in morilca, Godard umetniško ne ostvarja s tem, da kompleksno in plastično prikaže družbene pogoje, v katerih se zločin poraja — ali s tem, da poseže po psihološki introspekciji osebnosti zločinca — pač pa se zadovolji s tem, da idejno stališče ilustrira z detajli akcije, v kateri pristransko kaže zločinca pri njegovi nameri, da do kraja pogoltno lastni stil popolnega preziranja družbenih obvez in odgovornosti. Takšen postopek omogoča v okviru splošne idejne opredelitve brez težave najti prostor za celo vrsto izgovorjenih ali vizualno ilustriranih idej, ki vse težijo k istemu cilju: prikazati zdolgočasnost zaradi kanoniziranih družbenih vrednot in diktature tradicije, kulture in lepega vedenja. V tem filmu Belmondo pravi Jean Seberg: »Vi Amerikanci od vseh Francozov najbolj občudujete Napoleona, Lafayettea, Mauricea Chevaliera, toda to so trije najbolj neumni Francozi.« Podobno se izražajo in vedejo tudi osebe iz ostalih Godardovih filmov: ŽENSKA JE ŽENSKA, ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, POROČENA ŽENA, NORI PIERROT, MOŠKO-ŽENSKO. V nekaterih od teh je poleg glavnih oseb omogočeno tudi osebam, nepomembnim za pripovedni tok, izraziti svoje misli ali življenjsko filozofijo in to v obliki razgovora ter tako, da se kader intervjuvane osebe v načelu ne prekine, dokler ima ta kaj povedati. Tako v filmu ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE Anna Karina poslušala obširno razlago razmišljanj o jeziku filozofa Bricea Pareina, v POROČENI ŽENI spremljamo neobvezno izpričevanje osebnega izkustva pilota, Charlottinega moža (ki ga v resnici predstavlja igralec, toda tako, kot da improvizira svoj nastop), v filmu MOŠKO-ŽENSKO v drugem kadru, ki je posnet v nasprotni svetlobi in american-planu, pa spremljamo slučajno izbrano mlado dekle, ki odgovarja na vprašanja moškega junaka o politiki, umetnosti in kontracepcijskih pilulah.

Od splošnih idej, ki so inervirane v strukturo Godardovih filmov — tako kot jih podajajo osebe ali avtor sam na drugačen neposreden način — so posebno značilne tiste, ki se nanašajo na umetnost. V filmu DO ZADNJEGA DIHA odgovori ameriška študentka, ki jo igra Jean Seberg — ta se emocionalno in instinktivno opredeli za kriminalca, ki na dušek izpije življenje do zadnje kaplje in sprejme od njega vse, kar se mu slučajno ponudi, nasproti intelektualcu-novinarju, ki je izobražen in umirjen mladenič, toda togo zrasel z družbenim organizmom — na Belmondovo vprašanje, ali pozna Faulknerja, takole: »Nikoli nisem spala z njim.« V PREZIRU, filmu, ki je delan po romanu Alberta Moravie — kar Godarda ni oviralo, da

ga je impregniral z lastno občutljivostjo in ideologijo, nastopa v vlogi režiserja filmski veteran Fritz Lang in skupaj sta posnela cele scene, v katerih Lang, ki v filmu snema film o Odiseju, glasno razmišlja o stari Grčiji, o odnosih bogov in ljudi, o zvezi antike s stihmi nemškega pesnika Hölderlina. Pod velikim platnom, na katerem teče projekcija fragmentov posnetih scen dramskega filma, je dal Godard na veliko izpisati: IL CINEMA E UNA INVENZIONE SENZA AVENIRE — LOUIS LUMIÈRE. Te estatske ekskurzije pričajo o širokem spektru avtorjevega interesa za razne oblike kulture, istočasno pa tudi o težavah in občutenju nemoči sodobnega intelektualca, da bi integralno doživel kulturno tradicijo. Scena, v kateri se kopičijo kadri z grškimi kipi, ki so posneti iz različnih kotov in v menjajočem se medsebojnem zaporedju in jim je avtor naivno načrtal poteze obraza, da bi jih spreminjajoč v maske laže primerjal z osebami iz svoje zgodbe, je tako estetsko dvomljiva, kot je integralni del dramske in vizualne kompozicije, ker v okviru psihološko kompaktno zasnovane pripovedi predstavlja zgolj grobo skico in nejasno študijo neke kulturno zgodovinske reminiscence. PREZIR se začinja s kadrom približevanja kamere po tračnicah s snemalno ekipo dramskega filma (ODISEJ) in samo demonstracija zunanega vidika akta ustvarjanja umetniškega dela dobiva tu specifični intelektualnoestetski značaj. Na demonstriranju filmske kamere kot sredstva za doseg individualne smiselne eksistence umetnika — intelektualca, je Godard zasnoval tudi vsebino svojega dela — dokumentarno esejističnega omnibusa DALEČ OD VIETNAME: ker so mu preprečili posneti avtentične kadre z bojišča in tako prispevali k obsodbi anarhističnega človeškega ubijalskega brezumja, je Godard prikazal sebe samega, kako sede na vse strani obrača ogromni mehanično-optični aparat kamere kot nekak nesmiseln perpetuum mobile. V filmu ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, kjer Anna Karina igra vlogo male pariške prostitutke, katero kot orodje uporabljajo sebični možje-obiskovalci javne hiše ter njen zaščitnik, ta jo na koncu umori, vidimo fragment Dreyerjevega filma TRPLJENJE DEVICE ORLEANSKE in ta sekvenca, bolj kot bi bila element snovi ali fragment za žalostno življenje nemočne kurtizane, asocira na zgodovinski fenomen filmske umetnosti in na njegove brezmejne posledice.

Godardova snov ni enosmerna: posamezni ločeni deli vsebine nimajo funkcije variriranja ali poglobljanja in tenzitet glavne toka pripovedi, temveč prej tvorijo relativno samostojne paralelne tokove, ki kot mozaik izpolnjujejo prostor splošne slike. Razbita dramaturgija je karakteristična že za film DO ZADNJEGA DIHA: tu se zgodba o kriminalcu in družbenem renegatu odvija po določeni logiki pripovedi in ni prekinjena z

divergentnimi fragmenti ter z iztrganimi razgovori o za zgodbo nevažnih temah — skladno s tem je tudi bolj enotna, kot pa so temeljni snovni tokovi v filmih ŽENSKA JE ŽENSKA, POROČENA ŽENA ali MOŠKO-ŽENSKO. Toda sami deli zgodbe v medsebojnem prepletanju ne tvorijo togo planirane soodvisnosti niti niso strogo časovno omejeni, pač pa gradijo medsebojni odnos in trajanje v časovni sukcesiji na posebni provizorni ležernosti.

Z ozirom na to, da snov ali bolje rečeno način, po katerem se ta konstituira — z izjemo PREZIRA — pri Godardu nima dramsko psihološke teže, pač pa je bolj konverzijskega značaja in enostavna, se v večini njegovih filmov pojavljajo mesta, ki, z nalogo povezati detajle tako simplificirane snovi, predstavljajo posebne strukturalne elipse, vendar so v resnici pogosto mlahavo konstruirane skice, ki povezujejo in rezimirajo posamezne komplekse vsebine. Kot eno takšnih elips smo omenili sceno iz PREZIRA s stiliziranimi kipi grških mitoloških oseb. V filmu ŽENSKA JE ŽENSKA je takšna scena, v kateri Anna Karina in Belmondo improvizirata varietejski ples, kjer sta postopno prikazana v nekaj fotografsko razmejenih plesnih položajih. Čeprav posamezne skupine kadrov formalno predstavljajo elemente snovi, se po načinu, kako vztrajajo na eventualni idejno estetski emanaciji prikazanega objekta, toliko odmaknejo od njega, da jih je moč glede snovi razumeti kot samostojne filmske teme. Ena izmed takih tem je človeško telo, predvsem žensko. V filmu DO ZADNJEGA DIHA boksarske Belmondove prsi ter obla in gladka stegna Jean Seberg še ne silijo iz svoje funkcije z ozirom na tok zgodbe, ampak jih vidimo nekaj trenutkov v sceni iz Belmondove sobe, nato pa, ko razmerje para postane intimno, se skrivajeta v rjuhah — toda v PREZIRU in POROČENI ŽENI ima žensko telo mnogo splošnejši značaj od svoje funkcije v sami zgodbi. V PREZIRU je telo Brigitte Bardot posneto v pritajeni svetlobi in ko leži gola na trebuhu, se najprej analizira verbalno — v dialogu z možem, ki ji pritrjuje na vprašanja, če ljubi posamezne dele njenega telesa — ko pa je kader močnejše osvetljen, so vidne vse njene telesne odlike. Njeno golo telo vidimo v filmu nekajkrat iz raznih kotov v karakteristično se menjajočih eliptičnih kadrih. V POROČENI ŽENI je vznemirljivo Charlottino telo nadvse senzibilno posneto. V interjeru vidimo posamezne povečane telesne dele, v sceni eksteriera, kjer leži s svojim ljubimcem na pesku, dobi tema telesa bolj metafizični prizvok: posneta v tehniki preekspozicije postanejo telesa tenkih oblik in s temnimi fakturami predstavljajo žive stvore, katerih roke se, posnete v velikem planu, lenobno iščejo po razgretem pesku.

Film je zame obrt in dobri delavci morajo imeti tudi dobro orodje. Seveda je prav, da obstajajo zakoni, a pod pogojem, da so vredni Montesquieuja. Saj ne zahtevamo, da zaposli mizar, ki dela stol, prav toliko delavcev, kot bi jih potreboval za gradnjo hiše. Ni važno, da imaš snemalca z dobrim spričevalom v žepu (celo vlačuge jih nimajo več), važno je, da je slika dobra; isto velja za zvok. Vse je dovoljeno. Mišlim pa, da so C. S. T. in sindikati že kar škodljivo popustljivi do kinooperaterjev. Kaj pričakujem v bližnji in daljni prihodnosti od francoskega filma? Sem optimist, pesimist ali pa samo čakam?

Z optimizmom pričakujem konec filma.

J.-L. Godard

Cahiers du cinéma 1965

Erotika v Godardovih filmih je sicer zastopana v razumni meri. Razen scen, v katerih je golo žensko telo tema, so kratki kadri, v katerih se iznenada pokaže golo telo ali prizor s seksualnim prizvokom. V filmu ŽENSKA JE ŽENSKA je taka scena v kabaretu, v katerem poje Anna Karina; golo dekle se sprehodi po podiju z ene strani kadra do druge, vse v srednje velikem planu. V filmu ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE v nekem kadru nekdo odpre vrata javne hiše in videti je golo žensko. V filmu MOŠKO-ŽENSKO sreča junak v toaleti dva moža, ki se poljubljata. V istem filmu je fragment iz anonimnega filma, ki prikazuje sadistično ljubezensko sceno. Svoje najbolj pogoste junakinje Anne Karine pa Godard nikoli ni prikazal v funkciji njenega morebitnega seksualnega učinkovanja, temveč je trenutke, ko bi bilo upravičeno pričakovati tudi to, rešil tako, da je dlje vztrajal pri njeni ženski občutljivosti. V nekem razgovoru o problemu izbiranja igralcev, je Godard trdil, da bi Anna Karina v vlogi Camille Javal za razliko od Brigitte Bardot izrazila tri perspektive svojega spora z možem: njeno lastno, možovo in gledalčevo, medtem ko je Brigitte Bardot s svojo emocionalno zaprtostjo v lastno osebo uresničila zgolj lastno perspektivo. Da pa sicer ne obžaluje, ker

je dal vlogo Brigitti Bardot, ker je do popolnosti izrazila neko koncepcijo iz zgodbe Moravijevega romana in sprašujemo se celo, ali bi tri perspektive Anne Karine mogle zamenjati (kot je dejal) eno edino, kakršno je s svojo pojavo in učinkom uresničila Brigitte Bardot. Ko smo na začetku dejali, da film DO ZADNJEGA DIHA šele napoveduje nekatere vsebinske in izrazne posebnosti poznejših Godardovih filmov in zatem, da je ta film enostavnejši od nekaterih poznejših avtorjevih del, smo s prvim menili očitno lahkotnost, s katero so vizualno-dramsko registrirane posamezne intelektualno čustvene teme, z drugim pa na vsebinsko izrazno enovitost zgodbe, ki jo v poznejših filmih prekinja vrsta variacij in divergentnih motivov. V filmu ŽENSKA JE ŽENSKA, ki je zasnovan na lažni tematiki, je dosti prostora za razvijanje vzporednih tokov teme, ker ta ne vodi, kot v prvem filmu, k fatalnemu dramskemu zaključku, ki ne bi ali pa bi zgolj pogojno in strogo funkcionalno dovoljeval vzporedno horizontalno razvejanost. V tem filmu takšne bogatitve centralne teme ni in v tem smislu smo omenili eliptične kadre iz tega filma in sceno v kabaretu, lahko pa dodamo še sceno iz restavracije z Belmondom in Anno Karino, ki niti dramsko niti vizualno ni posebno zanimiva.

Film ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE ima originalno vizualno dramsko strukturo. Razdeljen je na nekaj delov, ki so povezani z razvojem usode male prostitutke in z dosledno obliko narativne inspiracije. Vsak od teh delov tvori po eno relativno enotno sekvenco, katere vsebina je registrirana v adekvatno inspirirani filmski fotografiji z jasno fiksiranimi liki in robovi slike, ki se stopno gubijo v nejasnost. Posamezne dele ločijo naslovi, ki se ponovijo tudi drugje, kot tisti, ki so vključeni v fragment Dreyerjevega filma. Dramska kompozicija, če film iz posameznih delov sprejmemo kot celoto, je razbita ter interpolirana s samostojnimi fragmenti, kakršen je tisti z Briceom Pareinom, ki smo ga omenili.

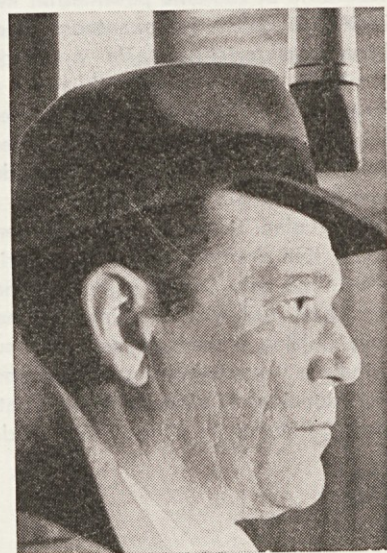
PREZIR je — nedvomno zaradi scenaristične podlage, ki je zasnovana na Moravijevega romanu — vizualno dramsko najkompleksnejši Godardov film v tradicionalnem pomenu besede. Godard je izjavil, da je v tem filmu prvič prekosil svoje osebe, toda ta trditev je pogojena v dvojnem pomenu. Po eni strani glede na to, da so osebe psihološko in likovno tolikanj poglobljene, da vnašajo prepričljivost tudi v svoje okolje ter film tako predstavlja relativno kompleksen estetski svet — je avtor lahko suveren nad svojim delom, kot je lahko suveren do nečesa, do česar se je na določen način opredelil in to nato upodobil. Toda po drugi strani, čemu naj bi se avtor bolj distanciral od oseb, ki jim je dal integralni ton prepričljivosti, kot pa od tistih, ki jih je le slučajno izbral za ilustrativne nosilce svojih

idej in ki jim niti ni imel namena dati samostojne eksistence? Čemu bi se distanciral od estetsko zgrajenih oseb, katerim je, četudi ne svojih idej poklonil svoje izkustvo, bolj od tistih, ki so se porajale skladno z njegovo ideologijo, ki je sama odvisno spremenljiva z ozirom na izkustvo? Kadri tega filma vsebujejo težo, ki primanjkuje vsem ostalim Godardovim filmom, in jo tvori večdimenzionalna forma delovanja oseb, psihološka napetost med osebami in izpopolnitvijo kadra z elementi, ki poglobljajo stopnjo delovanja in prepričljivosti tega odnosa. Zaradi vsega tega imajo tudi fragmenti, ki navidez divergirajo od osnovnega toka zgodbe, drugačen značaj od značaja ostalih filmov s tem, da drugače vzpostavljajo razmerje do vsebine. Filma POROČENA ŽENA in MOŠKO-ŽENSKO imata podobno raztrgano dramaturgijo, ker sta sestavljena iz mnogih fragmentov, v katerih se razvija nekaka estetsko drobnjarska interiorizirana aktivnost izbranih oseb.

NORI PIERROT, film nadvse pogumno posnet po romanu Lionela Whitea, ki je vzpodbudil tudi mnoge intelektualce, da so mu izrekli visoka priznanja — tako je, pravijo, Claude Mauriac dejal o tem filmu, da je »genialen«, a Louis Aragon, da je zanj to film »božanske lepote« — je v resnici problematična verzija Godardovega filmskega postopka. Idejo o absurdnosti človekove eksistence in odporu proti družbenim okoliščinam, v katerih se nujno porajajo take ideje — iz filma DO ZADNJEGA DIHA — je tu Godard privedel do skrajnih nihilističnih konsekvenc, v katerih je pot subjektivne akcije, usmerjena k uničenju, obrnjena k samouničenju: na koncu filma Pierrot, ki ves čas kot papiga in pod nivojem radijske humorske nekega ameriškega pisca z naslovom IME MI JE HERBERT, ponavlja dekletu: »Jem' apelle Ferdinand« — najde smisel samo še v tem, da si namaže obraz z modro barvo, ovije okoli glave vrsto metkov dinamita, zažge zažigalno vrstico in — se srečen izgubi v plamenu. Našega odpora, da bi sprejeli takšno manifestacijo subjektivnega občutenja nesmisla, ne izziva samo skrajno nihilistična ideja: imamo na primer literarno delo TUJEC, v katerem prav tako ni sprizajzjenja z malenkostnimi zemeljskimi konvencijami, ki jih imamo, napačno, za normalne — delo, do katerega ne čutimo odpora, ker vsebuje kvaliteto, s pomočjo katere ideja doživlja bistveno transformacijo — intelektualno-estetsko sublimacijo. Ta film pa, kot je realiziran, ne opravičuje valentnosti tako ekstremno idejnega stališča, temveč prej vzbuja vtis, kot da je sprejel nalogo, za katero avtorju primanjkuje tako moralne upravičenosti kot intelektualno kreativne energije. Godardova svoboda glede na roman je v tem, da spregleda celovitost in medsebojno odvisni pomen strukture: v filmu na primer osebi, ki



ALPHAVILLE. Na obeh slikah Eddie Constantine, zgoraj z Anno Karino



na slepo odpreta knjigo na mestu, kjer piše, »nato so odšli na jug dežele«, sedeta v avto in se odpeljeta na jug. Dialog je ali literaren ali neobvezno observatorski. Film je interpoliran s fragmenti, v katerih Pierrot-Ferdinand kot faliran dijak recitira iz zakladnice nacionalne poezije. V filmu je scena, v kateri Pierrot z dekletom, preoblečena sta v ameriškega oficirja in Vietnamko, izvaja politično aktualen skeč pred ameriški turisti, kar naj bi pomenilo del obveze, ki si jo je postavil Godard zaradi onemogočenega odhoda v Vietnam in snemanja prave vojne, katero omenja v vsakem svojem filmu.

Čeprav je mogoče prepoznati vsak Godardov film — tako po kvaliteti teme in vsebini, kot tudi po specifični metodi, ki jo uporablja pri formiranju umetniškega dela — prinaša vsak njegov film tudi nekaj novosti na področju obeh teh konstitutivnih elementov. Tako filmi KARABINIERJI (narejeni po delu Benjamina Joppola), BANDE A PART (narejen po romanu D. in B. Hitchensa) ter ALPHAVILLE vsebujejo nekatere specifične odlike, po katerih se v mnogočem razlikujejo od ostalih filmov, a se prav tako razlikujejo v določenih komponentah tudi med seboj. Prvi je neka na poseben arhaičen način vizualizirana obsodba vojne in tekme za osvajanjem zemeljskih dobrin, ki dobiva poseben abstrakten ton. Drugi je neobvezno igrakkanje na osnovi zabavne in kriminalne snovi, tretji pa, ki govori o izgubljanju človeških občutij, kot so sposobnost smeha in joka v abstraktnem mestu Alphaville, predstavlja prispevek k težnji znanstveno-fantastičnega filma oziroma tiste njegove veje, ki v filmu FAHRENHEIT 451 François Truffauta ne predstavi perspektive prodora v kozmične svetove, pač pa gradi fabulo na abstrahiranju možnosti degradacije med ljudmi samimi.

Že v prvem Godardovem filmu je navdušila kritike metoda njegovega konstruiranja zaodbe z ozirom na povezovanje in spajanje posameznih kadrov. V filmu DO ZADNJEGA DIHA je šokantnost zgodbe kot njena odlična karakteristika našla v kompozicijski kinetični strukturi izraz v pogumnih rezih med strukturnimi fragmenti, različnimi med seboj glede stopnje akcentuiranja tega vsebinskega toka in glede velikosti plana. Tako se s splošnega plana Belmondoja, ki zasledovan zaradi kriminala beži pred policijo, naglo preskoči na splošni plan tistega, v katerem nemočen beži preko polja. Ker dramska kompozicija pri Godardu pravzaprav nima neke idejno psihološko natančno izmerljive strukture, tudi vizualno-kinetični značaj kadra in njegova dolžina v medsebojnem odnosu ter način, kako prihajata v medsebojni odnos, v uporabi nista strogo tradicionalna. Ni mogoče določiti natančnega razmerja med statičnimi in dinamičnimi kadri v njegovih fil-

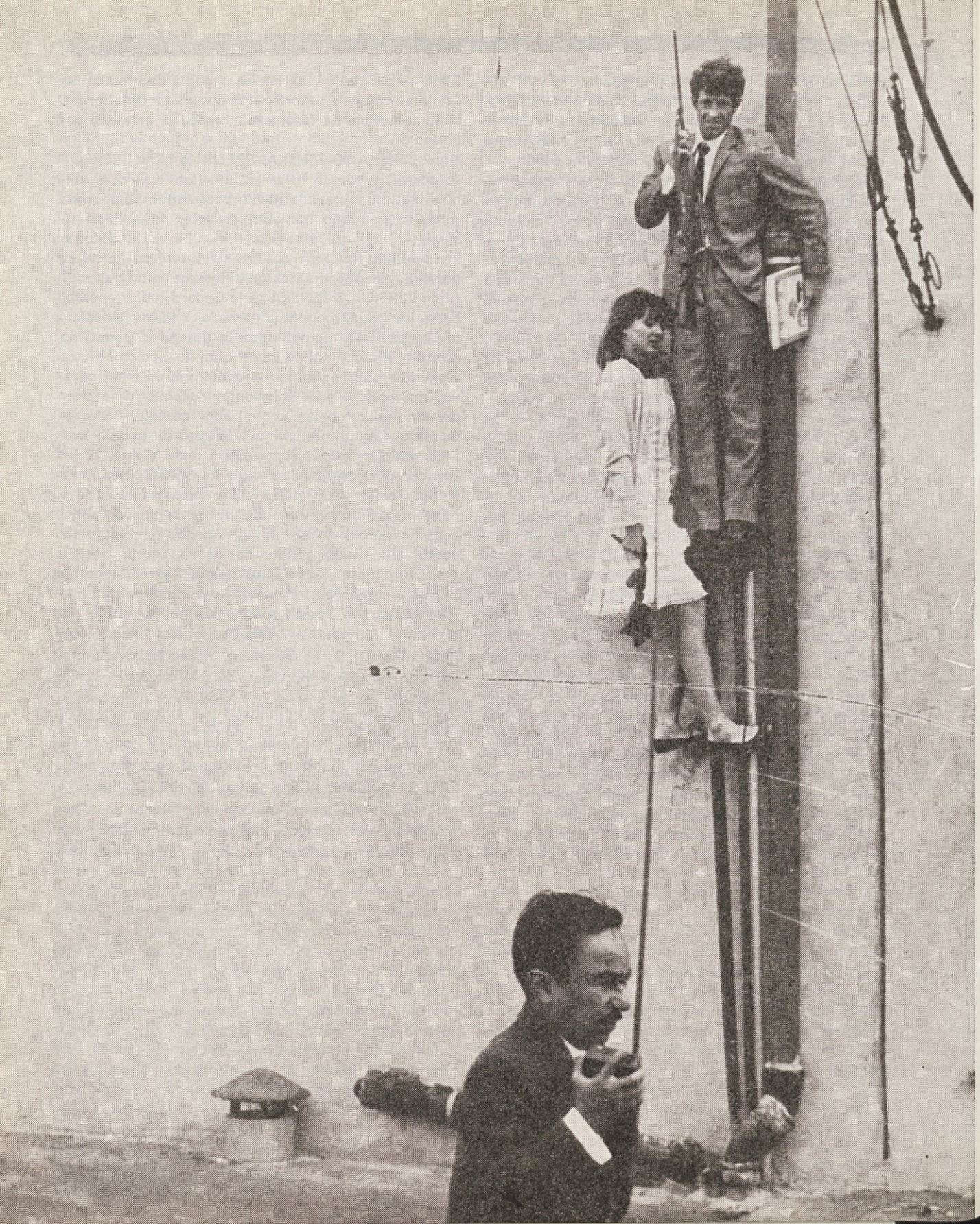
mih, kot tudi ne med dolgimi in kratkimi. Glede omenjenega razmerja, če gledamo Godardove filme v celoti, z ozirom na pretrgano in fragmentarno zgrajeno kompozicijsko strukturo, lahko rečemo, da so kadri v načelu kratki. Do tega zaključka vodi tudi dejstvo, da Godardovi filmi niso likovno in psihološko toliko obteženi, da bi se morali dolgo izpostavljeni očesu, pač pa je vizualno-vsebinska materija takšne kvalitete, da jo je v principu mogoče opaziti takoj. Sicer Godard v filmih pogosto uporablja neznosno dolge kadre, v katerih ne le ni kakih bistvenih sprememb, ki bi razbile monotonijo, pač pa prizor, na katerem vztraja, celo ne predstavlja strukturalno intenzivnega vrha v pomenu dramsko psihološkega akcentuiranja. V filmu ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE je na začetku izjemno dolg kader iz restavracije; v hrbet je videti moškega in žensko, ki sedita na visokih stoli pred točilno mizo in se pogovarjata o nepomembnih stvareh. Dolgi kadri razgovora iz filmov ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, POROČENA ŽENA in MOŠKO-ŽENSKO, ki smo jih omenili, so drugačni zaradi tega, ker njihovo notranjo dinamiko predstavlja z osmislitvijo verbalno-zvočnega aspekta govora intervjuvanih oseb. V NOREM PIERROTU je statični kader z navidezno dinamičnim ozadjem, ki naj predstavlja junaka, posneta v velikem planu, med nočno vožnjo z avtomobilom, a na najslabši hollywoodski način doseže učinek vožnje pod svetilkami tako, da izmenično registrira žarkasto svetlobo reflektorjev, ki se obračajo ven iz kadra.

Vse Godardove filme, ki smo jih omenili, je posnel en sam snemalec, Raoul Coutard, toda ker Godard nikjer razen v PREZIRU ni pokazal želje, da bi likovno minuciozno obdelal kadre ali intencionalno akcentuiral likovni material, ki ga ta vsebuje, lahko govorimo o fotografiji v njegovih filmih edino v funkciji njegove lastne načelne metode konstruiranja filmske snovi in načina niene vizualno dramske predstavitve. Film DO ZADNJEGA DIHA, ki je zasnovan na verziji dokumentarnega stila filma-resnice, je posnet v naravnih svetlobnih pogojih z morebitno uporabo dopolnilne svetlobe zaradi efektov ekspozicionalne svetlobe v interieru. V tem filmu ni uporabljen nikakršen poseben efekt za stilizacijo slike, ki se fiksira, kot tudi ne v kompoziciji kadrov, ki ustreza metodi reprodukcije pri konvencionalni fotografiji-dokumentu, to je, ki se omejuje na to, da izpolni pogoj in pokaže bistveno interesno točko v liku osebe ali objekta, ki je nepomemben za tok pripovedi. Perspektiva pogleda tudi v ostalih Godardovih filmih ne divergira od normalne perspektive v realnem gledanju, medtem ko se posamezni njegovi filmi bolj razlikujejo po osvetlitvi, svetlobnih efekti in tehnično estetski registraciji tonov. Medtem ko je prvi film posnet v neizraziti srednji tonalnosti, kot posledici mož-

nosti ekspozicionalne osvetlitve, prevladuje v filmih ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE, KARABINIERJI, POROČENA ŽENA, MOŠKO-ŽENSKO nizka tonalnost, to je težnja prehajanja optično osenčenih delov v črno. Čeprav se noben kompozicijski vidik v Godardovih filmih, od dramsko psihološkega in igralsko interpretativnega mimo kinetičnega vidika in vidika montaže, do optične kompozicije in sistema osvetlitve, ne podreja nekemu strogo estetskemu sistemu, kljub temu variirajo od enega do drugega filma, skladno z značajem in namerami splošno estetske kulture posameznega dela. Vizualna forma v filmu ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE je, z ozirom na prvi film, dobila posebno likovno obeležje — preko skrbnejšega izbiranja elementov, ki sestavljajo kader in načina uporabe svetlobe kot konstitutivnega elementa vizualnega simbola — adekvatno vsebini tragične zgodbe o ženski, ki se prodaja in katere usoda ne more dosti vplivati na usode drugih. Tudi zvočni vidik, ki ga ustvarja osnovni motiv neke klasične sentimentalno intonirane skladbe, je uporabljen v istem smislu, za gradnjo edinstvenega avdio-vizualnega kompleksa kot podobe anonimne subjektivne sodobne usode. Tudi elementi narave v tem filmu — deli urbanega pariškega dekorja, drevesa po parkih med bloki hiš in asfaltom ter temnosivo nebo — dobivajo poteze ambienta, ki je neločljiv od eksistence osebe v drami. V POROČENI ŽENI so osebe v interjeru likovno obdelane — in v skladu z značajem zgodbe o ženski, ki je zrasla z urbano prirodo in družbo — je posvečena posebna pozornost obdelavi tonalnosti faktur površine teles in ustreznega dekorja. V eksteriorni sceni na pesku, ki smo jo že omenili, s temno fakturo od sonca zagorelih udov, je narejena metafizična evazija na periferijo zemeljske osamljenosti. Film MOŠKO-ŽENSKO kot intimno narejena podoba polprivatnega življenja več mladih junakov, daje vtis, da je posnet v trenutnem navdihu na ulici, v stanovanju, v moški in ženski toaleti, v kino dvorani. Le da kvaliteta optične registracije ne izhaja od naravnih svetlobnih pogojev, ki bi zadostili stopnji naravne vidljivosti — kot je to v filmu DO ZADNJEGA

DIHA — pač pa je vsak takšen pogoj, z dodatno osvetlitvijo ali brez nje, izkoriščen za dosego značilne forme, ki je zasnovana na fenomenalni specifikki naravnih pogojev.

Filmi ŽENSKA JE ŽENSKA, PREZIR in NORI PIERROT so posneti v barvah in zaradi kvalitete optične strukture v celoti in značaja njenih posameznih komponent je nujno potrebno uporabiti drugačen kriterij od tistega, ki velja za črno-bele filme. Barva je dodatna komponenta svetlobno optične strukture, po kateri se preverja avtentičnost nekega filmskega ustvarjalca. V filmu ŽENSKA JE ŽENSKA se je Godard tudi v uporabi barve izkazal za sodobnega ustvarjalca in intelektualca, ki brez želje ali nezmožen, da bi dosegel avtoritativno estetsko sintezo, poišče zameno za to pomanjkljivost v akumuliranju v provizorno celoto bolj ali manj zadovoljujoče oblikovanih fragmentov vsebine, ki je sicer pretežno lahko konverzacijskega značaja. Barva je Godardu dala priložnost, da je, zaradi senzibilnih kvalitativnih svetlobne strukture, uporabil razne efekte, ki jih svetloba omogoča. Medtem ko v kabaretski sceni Anna Karina izvaja svojo točko, slika hromatsko variira v raznih osnovnih barvah, odvisno od barve uporabljenega filtra na kabaretskih reflektorjih, ki osvetljujejo sceno. Slika v tem filmu dosega na uspelih mestih transparentnost akvarela na steklu. Takšnih mest je največ v scenah eksteriera; to je kader posnet z gibljivo kamero, ki spremlja Anno Karino, ko veselo hiti skozi mestni vrvež — medtem ko sceno dopolnjuje glasbeni motiv, ki ga izmenično in nepričakovano prekinja in zamenjuje popolna tišina — pa kadri velike stare hiše z rjavo streho, s svetlomodrim nebom v ozadju, nekdo tu po terasi odide na podstrešje, kot tudi kader dela pariškega predmestja v somraku s silhuetami nizkih hiš na bledikastem večernem nebu. PREZIR je posnet v cinemaskop tehniki. Oblika slike njegovih kadrov se je posebno povečala ne le s pomočjo tehnike, temveč kot posledica poglobljenega psihološkega modeliranja oseb, vzpostavljanja več-



plastnega odnosa med njimi in obravnave njihovega življenjskega prostora. Scene interiera v razkošnem stanovanju književnika Paula Javala, kjer se pričinja, razvija in dobi svojo potrditev sum v pripadnost žene in njeno pripravljenost, da svojega moža še naprej pozitivno emocionalno doživlja, so postavljene v skladni kompoziciji delov pohištva in notranjosti stanovanja v razkošni dnevni svetlobi, ki prodira skozi velika nizka okna s prozornimi čipkastimi zavesami. Scene eksteriera so manj kompaktne: variirajo od funkcionalno komponiranih kadrov in adekvatno registriranih tonov na objektih — v kadrih, kjer se zakonca prvič srečata z ameriškim producentom, ki kasneje povzroči dokončen razpad skrhanega zakona ter lastno in ženino tragedijo — preko samostojnih, v funkciji kulturno zgodovinske reminiscence improviziranih kadrov z materiali dramskega stila, do kadrov, ki so dramsko in vizualno pa tudi barvno koncipirani v stilu takšnega efekta, kot ga imajo na primer barvni filmi Louisa Malla (VIVA MARIA) ali Rogerja Vadima (BOJEVNIKOV POČITEK). S pomočjo takega stila, katerega avtorji, ki se zavestno bojujejo proti literarno ilustrativnemu postopku komercialne kinematografije, ne sežejo mnogo dlje od tekmeča, s katerim se spopadajo. Takšna je poleg drugih tudi scena smrti žene in producenta pri avtomobilskem trčenju z naslikano krvjo in prizvokom melodrame.

Film NORI PIERROT, ki je prav tako posnet v cine-maskopu, nima tako povečanega učinka optične slike, kakršen je v kadrih PREZIRA. V prvem delu filma, v stanovanju Fernanda in njegove soproge, se na bolj ekstremen način ponavljajo monohromatski svetlobni efekti iz filma ŽENSKA JE ŽENSKA. Kader, kjer preko nekakšne televizijske naprave soproga v okviru quiza odgovarja na vprašanja iz studia, in v kadrih, ki kažejo anketirance — med temi se pojavi tudi kaka gola zadnjica — je prizor izmenično osvetljen s svetlobo raznih istovalovnih žarkov. V nadaljnjem poteku filma kadri nimajo kake izrecno likovne fiziognomije in svetlobno optični vidik deluje v funkciji dolgočasne in toge literarne inspiracije.

S svojimi dvanajstimi igranimi filmi in nekoliko kratkometražnimi, ki jih je posnel od 1959. leta do danes, se je Godard brez dvoma potrdil kot iskalec, intelektuallec, moralist, esteta in ustvarjalec, ki, stoječ sredi dogajanja v sodobnem svetu, to dogajanje individualno doživlja v mediju neke umetnosti. Če je kot moderni umetnik bolj idejno-imaginativna kot znanstvena delavnica, je — razen finalnega izdelka — pustil v svojih delih tudi dosti bergelj, toda res je tudi, da se je v filmih mnogostransko angažiral za to, naj se usoda človeka v sodobni družbi končno znajde v njegovih lastnih rokah.

NORI PIERROT. Prizor iz filma. Na sliki Anna Karina in Jean Paul Belmondo

jean dawson

ena in ena

1969

»Sit sem bil vsega... In kot je dejal Lenin, »Kaj sedaj?«, sem vzel v roke politični roman, ga ne slepo odprl in začel brati.«

Prvič v svojem ustvarjanju se Godard ne drži niti najmanjše pripovedne linije; namesto tega nam prikazuje na slepo srečo in samosvoje neurejene strani iz »političnega romana«, v katerem se ilustracije le redkokdaj ujemajo s tekstom, ali so v kakšni dialektični zvezi z njim. Bolivijski revolucionar se skriva v nekem londonskem stranišču, preden bo »odšel in na obali počakal rumeno podmornico strica Maa, ki ga bo odpeljala,« ne vidimo ga, on pa bere v presledkih in z brezizraznim staccato glasom poklicnega pornografa iz »romana«, v katerem so politične osebnosti (tiste, ki jih najdemo v naslovih Timesa) predstavljene v izmišljenih erotičnih situacijah (ki so bližje časopisu News of the World): »Ti si moj tip, Pepita,« pravi papež Pavel, ležeč ob njej v travi, »toda nimam navade, da bi si dekleta jemal s silo.«

Med te scene pa kamera natresa še hladne in dolge posnetke Rolling Stonesov, ki snemajo novo ploščo in še mnoge druge: 1. skupino privrženecv Black Powera na avtomobilskem odpadu v Battersei, ki prisegajo na besede Eldridgea Cleaverja, LeRoija Jonesa in drugih, pa ujetnike pasivnega kavkaškega dekleta s strojnico in v čisto beli nočni srajci; 2. televizijski intervju v zelenečem gozdu z Evo Demokracijo (Anne Wiazemsky), skrivnostno hippijevko, ki odgovarja le z »da« ali »ne« na vrsto najpomembnejših vprašanj o povezanosti med kulturo in revolucijo; 3. trgovino s pornografijo, kjer Ian Quarrier na glas bere iz Mein Kampfa in obiskovalci plačujejo poslušanje z nacističnim pozdravom, potem pa udarijo dva obvezana levičarja, ki odgovarjata na provokacijo z mehanično odpetim geslom. Med vse to pa se vrivajo še kratke scene prevrantke (zopet Anne Wiazemsky, ki pa je tu presenet-

ljivo podobna Guy Fawkesovi), ki piše zagonetne protestne parole po oknih, stenah, avtomobilih in biljardnih mizah.

Godard se tokrat prvič izogne tudi dialektiki, ker izenači do sedaj pri njem tako znano nasprotje med prostitucijo in revolucijo: vendar pa, četudi identifikacija med skomercializiranim seksom in protirevolucionarnimi dejanji v izmišljeni pripovedi vzdrži... postane to enačenje vprašljivo, ko govori bolivijski revolucionar jezik pornografa, pornografijo pa prikaže v sekvenci iz knjigarne kot orodje fašizma.

Take vrste dvojnost je značilna za ENA IN ENA. Namesto da bi ustvaril dinamično povezavo med različnimi deli filma, ali pa bi vsakemu posebej dal metaforično vrednost, jih Godard namenoma prikazuje vsakega zase. Kar nam ponuja, ni toliko lepljenka, kot njeni sestavni deli (citati, naslovne strani časopisov, napis, politične fantazije, nepopačena resničnost Stonesov, formalizirana resničnost črnca na odpadu, simbolični in gledališko pripravljeni intervju z Evo Demokracijo). Tu je tudi komentar, ki še povečuje samosvojo in nezadovoljujočo ureditev delov in vse skupaj nas sili k lastni preureditvi filma tako, da si ustvarimo naš film in potrdimo resničnost Godardovega aksioma: »Živo ni tisto na platnu, ampak kar se dogaja med platnom in gledalci.«

Pristaviti pa je treba, da vidimo na platnu sence in ne resničnosti; in da bi nas o tem prepričal tudi na fizičnem nivoju, ne le abstraktno, zagotavlja Godard (tako, da zanika kakršen koli spontan dialog svojih igralcev — karakterjev), da vsebuje vsak košček njegovega filma tudi nekaj preživetega, mrtvega. Revolucionar bere iz knjige, ki je že napisana; črni uporniki tudi berejo že obstoječe tekste; Frankiju Dymonu pa šepetalec narekuje stavke iz enega njegovih lastnih govorov, prodajalec knjig postane trobilo Hitlerjevih paragrafov; in s tem, ko prikazuje Stonese na vaji in ne na predstavi — ko kar naprej ponavljajo en sam verz

— hoče pokazati, da celo njihova nova pesem kaj kmalu zveni kot citat.

Morda je poskus napisati oceno ali analizo anti-filma, ki je v širšem smislu kreacija vsakega posameznika, le znak nezaupanja. A navsezadnje (in če upoštevamo mnoge »citate«, ki označujejo kulturo in intelekt kot resnična sovražnika revolucije, se nihče tega bolj ne zaveda kot Godard sam) je ustvarjanje filma kot konec-filma ali pa snemanje intelektualne fantazije zato, da bi dal stvarjem intelektualni karakter, samo na sebi vprašljivo. Izkušnja, opazovanje, revolucionarni študentje sami so morda pokazali Godardu, »da si lahko intelektualec-revolucionar le na en način, namreč tako, da nisi več intelektualec«, a Godard je slab učenec v svoji lastni »šoli dekulturnizacije«, še najbolj pa se zapre vase, ko se hoče izogniti pastem elitne umetnosti. S svojim anti-publiciranjem si izmišlja nekaj novega, celo takrat, ko mu dialog implicite odkrije, da je novost iluzija in da je bilo vse povedano že davno prej. Čeprav njegov način snemanja filma kot lepljenke omogoča, da zapustimo zavetje umetnosti, da lahko vidimo surovo resničnost zunaj nje in si tako lahko izoblikujemo lastne zaključke in sami določimo možnost povezave med nerazdružljivimi elementi naše družbe, pa Godard tudi opozarja, da, »ko bo konec romana, bo tehnološka družba popolnoma zavladala nad nami.«

ENA IN ENA morda res predstavlja anti-kulturo toliko, kolikor se niti vidno niti slušno ne naslanja na spomenike preteklosti (v njem ni najti starih zgradb, Mozarta, niti en citat ni starejši od tridesetih let); toda tista preživetost, o kateri govori Godard, velja tudi za njegovo odpovedovanje preteklosti in je prav tako, kot zavračanje kakšnega koli strikturalizma kot oblike militarizma, močan razlog v prid dediščini, ki se ji hoče Godard odpovedati. Paradoks je nerešljiv: in kljub vsemu humorju se zdi film često prikaz obupa in nemočnosti umetnika, ki bi bil raje aktivist in ki želi v eni sapi uničiti umetnost v imenu revolucije in ustvariti s pomočjo umetnosti revolucionarno družbo.

Ta kontradikcija pa ni prisotna le na teoretski ravni. Ločenost različnih skupin »karakterjev« — zasnovana kot metoda — postane v filmu vodilni motiv in mu daje lepoto in tematsko enovitost, ki je (teoretično) film ne bi smel imeti. Stonesi so prav tako osamljeni v svojih kabinah za snemanje, kot Eva Demokracija med televizijskimi grabežljivci ali revolucionarni pisec parol v Hilton hotelu.

Ploskovnost, aritmetična ureditev različnih sekvenc (naslov je zelo pomemben) dokazuje, da pripisuje Godard isto vrednost temu, kar je človek naredil s človekom in kar bi lahko naredil, tako da daje vsem

analogam — uničevanju (Evinemu), ustvarjanju (Rollingov), rekonstrukciji (črnih bojnikov) ali samo-uničevanju (Godardovemu) — videz enake nepomembnosti. Namerna obrabljenost izposojenih besed in odsotnost resnične akcije (v nasprotju z nasilnim klanjem v WEEK-ENDU); streljanje dekletovih ujetnikov obravnava le mimogrede; kamera je v primerni razdalji in ujetniki pač izginejo s platna) se zdi kot spodbujanje k indiferentnosti, lahko pa tudi k spreminjanju situacije. Kot v filmu DO ZADNJEGA DIHA je treba tudi tu izbrati med žalostjo in ničem.

Kajti, če je filmu potrebno predvajanje, da ga lahko organiziramo in da obstaja, velja isto tudi za ideje, ki so v njem, razen če ne vzamemo filma kot metaforo stanja v Angliji, kjer eksistirajo ekstremisti vsake vrste drug ob drugem kot mrtveci, ki se ne zanimajo za nikogar. Film zastavi mnogo vprašanj (in ne malo takih kot o relativnosti Rolling Stonesov in Godarda kot svet spreminjajoči sili: jasno je, da Godard zavida preprostosti Rollingov, ki jim omogoča, da združijo v isti pesmi Kristusovo in Kennedyjevo smrt), a odgovorov nanje ni ali pa sploh niso možni.

Čeprav je morda res, da je bila namesto nas na glas izrečena marsikatera misel in da bi mi prav tako lahko citirali, pa obstaja bistvena razlika med tem, da si izposodimo besede drugih, ali pa kaj sami ustvarimo (razen če kdo zagovarja lepljenko kot najbolj kreativno obliko umetnosti). Takoj ko intelektualec-revolucionar preneha biti intelektualec in začne govoriti parole, postane, kot borci za mir v knjigarni s pornografijo, avtomat, kultura, ki reagira na podatke s plošče brez vsakega premišljevanja, prav tako kot avtomatsko njegovi someščani sprejemajo obvestila sama. Ugotovitev »tragična ironija je, da ustvarjamo komunizem v lastni družbi, ko se proti njemu bojujemo«, je tragično in ironično resnična tudi v obratnem smislu. Ko se bojujemo proti fašizmu in proti komunističnemu delovanju tako, da imenujemo ta boj zavračanje (»razbij okno in izgini«), postavljamo našo revolucijo v fašistične okvire. S tem da nočemo slišati za našo nekam nadležno dediščino kulture in akademske discipline, so naši glasovi le odmev Hitlerjeve ideologije za množice in zagovarjamo premoč propagande nad umetnostjo.

Krute alternative, ki se jih je Godard lotil v WEEK-ENDU, so tu zaokrožene v izprijen in brezživljenjski krog, v njegovo središče pa Godard postavi brez kakršnekolik zveze Stonese, takoj za sceno s svinjo.

Sight and Sound
zima, 1968/69
zvezek 38, št. 1



BIO- FILMOGRAFIJA

1930 — Jean-Luc Godard se rodi v Parizu, 3. decembra. Starši so protestanti. Oče zdravnik. Mati bančnikova hči.

Študira v Nyonu (v Švici ob Lémanškem jezeru) in v liceju Bufon v Parizu.

1949 — Vpiše se na Sorbono. Konča etnologijo.

1950 — Obiskuje filmske klube (klub v Latinski četrti), pozneje Kinoteko. Sreča Andréja Bazina, François Truffauta, Jacquesa Rivetta, Erica Rohmerja.

Objavi prve članke v La Gazette du cinéma, v sodelovanju z Rivettom, Rohmerjem, Astrucom. Podpisuje se Jean-Luc Godard ali Hans Lucas. V istem času objavi kot Lucas prve članke v Cahiers du cinéma.

1951 — Zapusti Pariz, potuje v severno in južno Ameriko.

1954 — Aprila. Mati se ubije v avtomobilski nesreči. Zaposli se kot delavec pri gradnji jeza Grand-Dixence v Švici. Z zasluženim denarjem posname svoj prvi 35 mm film.

1954
OPERACIJA BETON
OPERATION BETON

Scenarij: Jean-Luc Godard. Komentar: Jean-Luc Godard, sam tudi bere. Kamera: Adrian Porchet. Dolžina 20 min. Distribucija Gaumont.

1955
KOKETA
UNE FEMME COQUETTE

Scenarij: Hans Lucas (Jean-Luc Godard) po noveli Guya de Maupassanta. Kamera: Hans Lucas (16 mm). Igrajo: Marie Lysandre, Roland Tolma. Dolžina: 10 min.

1957
VSI FANTJE SE IMENUJEJO
PATRICK
TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT
PATRICK
(CHARLOTTE IN VERONIQUE)

Scenarij: Eric Rohmer. Kamera: Michel Latouche. Glasba: P. Monsigny. Montaža: Cécile Decugis. Igrajo: Jean-Claude Brialy (Patrick), Anne Colette (Charlotte), Nicole Berger (Véronique). Produkcija: Films de la Pléiade (Pierre Braunberger), 1957. Distribucija: Gaumont (skupaj s filmom Priča v mestu Edouarda Molinara). Dolžina: 21 min.

1958
ZGODBA O VODI
UNE HISTOIRE D'EAU

Scenarij: François Truffaut. Kamera: Michel Latouche. Mizanscena: Jean-Luc Godard in François Truffaut. Igrajo: Jean-Claude Brialy (on), Caroline Dim (ona). Produkcija: Roger Fleytoux za Films de la Pléiade (Pierre Braunberger). Distribucija: Unidex (skupaj z Lolo Jacquesa Demyja). Dolžina: 18 min.

1959
CHARLOTTE IN NJEN JULES
CHARLOTTE ET SON JULES
Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera:

Michel Latouche. Glasba: P. Monsigny. Montaža: Cécile Decugis. Igrajo: Jean-Paul Belmondo (Jean), Anne Colette (Charlotte), Gérard Blain (tip) — namesto Belmonda govori Godard. Produkcija: Films de la Pléiade (Pierre Braunberger). Distribucija: Unidex (skupaj z Lolo Jacquesa Demyja). Dolžina 20 min.

1959
DO ZADNJEGA DIHA
A BOUT DE SOUFFLE

Scenarij: Jean-Luc Godard po izvirni zgodbi François Truffauta. Slika: Raoul Coutard. Tehnični svetovalec: Claude Chabrol. Glasba: Martial Solal, Mozartov koncert za klarinet in orkester K. 622. Montaža: Cécile Decugis. Igrajo: Jean Seberg (Patricia Franchini), Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard alias Laszlo Kovacs), Henri-Jacques Huet (Berutti), Jean-Pierre Melville (Parvulesco), Liliane David (Liliane), Daniel Boulanger (inšpektor), Claude Mansard (priložnostni prodajalec avtomobilov), Van Doude (novinar), Jean-Luc Godard (Mouchard), Roger Hanin, Michel Fabre (drugi policist), André S. Labarthe (izpraševalec), Jan Herman (vojak, ki prosi za vžigalice), Jean Douchet (mimoidoči v trenutku nesreče), Jean Domarchi (mož, ki ga ubijejo na stranišču). Produkcija: Georges de Beauregard, S. N. C. Distribucija: Impéria film. Dolžina: 90 min. Nagrada Jean Vigo 1960.

1960
MALI VOJAK
LE PETIT SOLDAT

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Raoul Coutard. Tajnica režije: Suzanne Schiffman. Glasba: Maurice Le Roux. Montaža: Agnès Guillemot, Lila Herman. Igrajo: Michel Subor (Bruno Forestier), Anna Karina (Véronica Dreyer), Henri-Jacques Huet (Jacques), Paul Beauvais (Paul), Laszlo Szabo (Laszlo). Produkcija: Georges de Beauregard

S. N. C. Distribucija: S. N. C. Impéria. Dolžina: 88 min. Cenzura ga je prepovedala do 1963.

1961

ŽENSKA JE ŽENSKA

UNE FEMME EST UNE FEMME

Scenarij: Jean-Luc Godard po ideji Geneviève Cluny. Kamera: Raoul Coutard (Franscope in Eastmancolor). Dekor: Bernard Evein. Tajnica: Suzanne Schiffman. Glasba: Michel Legrand. Zvok: Guy Villette. Igrajo: Anna Karina (Angela Récamier), Jean-Claude Brialy (Emile Récamier), Jean-Paul Belmondo (Alfred Lubitsch), Marie Dubois, Nicole Paquin (Suzanne), Marion Sarrault, Jeanne Moreau (ona sama v času Julesa in Jima), Ernest Menzer (lastnik kabareta). Produkcija: Rome-Paris-Films (G. de Beaurgard). Distribucija: Unidex. Posebna nagrada v Berlinu 1961. Nagrada za žensko vlogo Anni Karini. Berlin 1961.

LENOBA

(epizoda iz Sedem glavnih grehov)
LA PARESSE

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Henri Decaë. Glasba: Michel Legrand. Montaža: Jacques Gaillard. Igrajo: Eddie Constantine (Eddie Constantine), Nicole Mirel (starleta). Ostale epizode so režirali Claude Chabrol, Edouard Molinaro, Jacques Demy, Roger Vadim, Philippe de Broca, Sylvain Dhomme. Produkcija: Films Gibe, Franco-London-Films (Paris) — Titanus (Rim). Distribucija: Consortium Pathé.

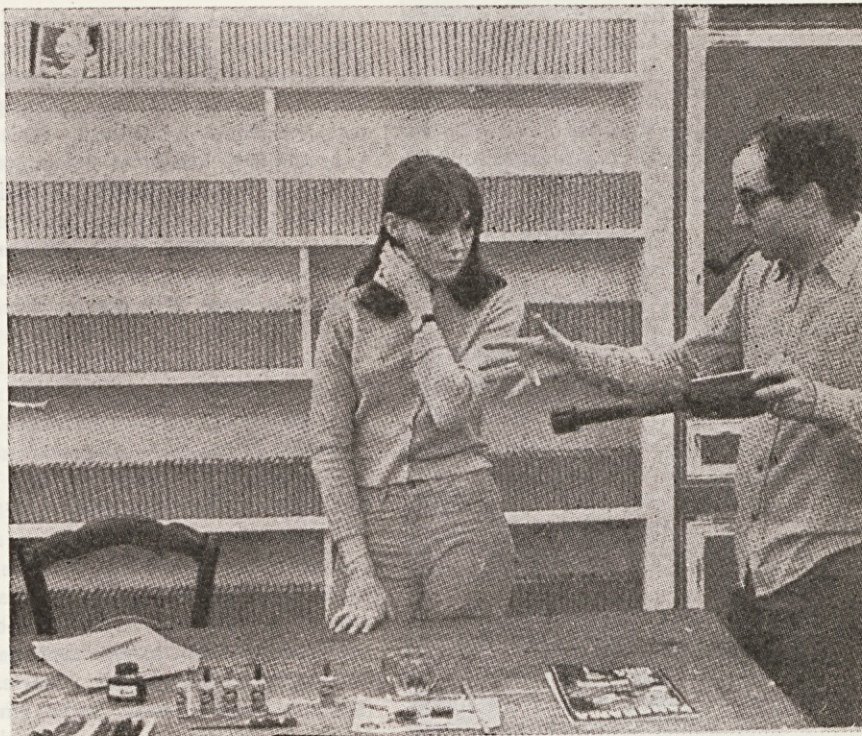
1962

ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE

(film v 12 slikah)

VIVRE SA VIE

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Raoul Coutard. Kader: Charles Bitsch. Tajnica: Suzanne Schiffman. Glasba: Michel Legrand. Pesem: Jean Ferrat. Igrajo: Anna Karina



ENA IN ENA. Delovni posnetek. Na sliki Jean-Luc Godard in igralka Anne Wiazemsky (zgoraj). Jean-Luc Godard med snemanjem. V ozadju njegov snemavec Raoul Coutard (desno)



(Nana), Saddy Rebot (Raoul), André S. Labarthe (Paul), Peter Kassovitz (mladenič), Jacques Floreny (mož v kinu), Monique Messine (Elisabeth), Gille Quéant (stranka), Dimitri Dineff (Dimitri), Gérard Hoffman (mož, ki kupi Nano), Jean Ferrat (mož pred jukeboxom), Guylaine Schlumberger (Yvette), Brice Parain (filozof), Paul Pavel (novinar), Eric Schlumberger (Luigi), Marcel Charton (zapisnikar), Henry Atal (Arthur), Odile Geoffroy (Bamaid).
Produkcija: Pierre Braunberger (Films de la Pléiade). Dolžina: 90 min. Distribucija: Panthéon-Distribution. Posebna nagrada žirije (Benetke 1962). Nagrada italijanske kritike (Benetke 1962).

NOVI SVET

(epizoda iz ROGOPAGA)

LE NOUVEAU MONDE

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Jean Rabier. Glasba: Beethovnovi kvarteti. Montaža: Agnès Guillemot. Igrajo: Alexandra Stewart, Jean-Marc Bory, Jean-André Fieschi, Michel Delahaye, Alexandre Alexandre, bral je André S. Labarthe. Ostale epizode so režirali Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti. Produkcija: Sté Lyre Cinématographique Paris-Arco film, Rome (Alfredo Bini). Dolžina: 20 min.

1963

KARABINJERJI

LES CARABINIERS

Scenarij: Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Jean Gruault, po igri Benamina Joppola. Kamera: Raoul Coutard. Glasba: Philippe Arthuys. Montaža: Agnès Guillemot. Igrajo: Marino Mase (Ulyse), Albert Juross (Michel-Ange), Geneviève Gáléa (Venus), Catherine Ribeiro (Cléopatre), Gérard Poirot (karabinjer), Jean Brassat (drugi karabinjer), Alvaro Gheri (tretji karabinjer), Barbet Schroeeder (prodajalec avtomobilov), Jean Gruault

(Bebejev oče), Jean-Luis Comolli (karabinjer z jeguljo), Odile Geoffroy (revolucionarka), Catherine Durant (pocestnica), Jean Monsigny (karabinjer), Gilbert Serien (karabinjer), Wladimir Faters (revolucionar), Roger Coggio, Pascale Audret (par v avtomobilu).
Produkcija: Rome-Paris Films (Georges de Beaugard, Carlo Ponti), Les Films Marceau. Distribucija: Cocinor.

VELIKI SLEPAR

LE GRAND ESCROC

(epizoda iz Najlepše sleparije na svetu)

LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Raoul Coutard. Glasba: Michel Legrand. Montaža: Agnès Guillemot, Leila Lakshmanan. Igrajo: Jean Seberg (Patricia Leacock), Charles Denner (slepar), Laszlo Szabo (inšpektor). Ostale epizode: Chabrol, Roman Polanski, Ugo Gregoretti, Hiromichi Horikawa. Koprodukcija: Ulysse Productions (Pierre Roustang), Ulysse Productions LUX/CCF (Paris), Vides Cinematografica (Rome), Toho/Towa (Tokio), Caesar Film Productie (Amsterdam). Dolžina: 25 min.

PREZIR

LE MEPRIS

Scenarij: Jean-Luc Godard po romanu Alberta Moravie. Kamera: Raoul Coutard (Franscope in Eastmancolor). Tajnica: Suzanne Schiffman. Glasba: Georges Delerue. Zvok: William Sivel. Igrajo: Brigitte Bardot (Camile Javal), Jack Palance (Je-

remiah Prokosh), Fritz Lang (igra sebe, režiserja Odiseje), Michel Piccoli (Paul Javal), Georgia Moll (Francesca Vanini), Jean-Luc Godard (Langov asistent pri Odiseji) in nekaj kipov. Produkcija: Rome-Paris-Films (Carlo Ponti, Georges de Beaugard). Films Concordia, Paris, Compania Cinematografica Champion, Rome. Dolžina: 110 min. Distribucija: Marceau, Cocinor.

1964

TOLPA

BANDE A PART

Scenarij: Jean-Luc Godard, po romanu Norčevo zlato Dolores in B. Hitchensa. Kamera: Raoul Coutard. Zvok: René Levert. Glasba: Michel Legrand. Montaža: Agnès Guillemot. Igrajo: Anna Karina (Odile), Claude Brasseur (Arthur), Sami Frey (Franz), Louisa Colpeyn (g. Victoria), Chantal Darget (Arthurjeva teta), Ernest Menzer (Arthurjev stric), Danièle Girard (profesorica angleščine), Michèle Seghers (učenic angleščine), Georges Staquet (legionar), Michel Delahaye, Claude Makowski, Peter Kassovitz in čuvaji Luverskega muzeja. Produkcija: Anouchka Film-Orsay Films. Distribucija: Columbia. Dolžina: 95 min.

MONT-PARNASSE — LEVALLOIS

(epizoda iz Pariza, kakor ga vidi-jo...)

PARIS VU PAR...

Scenarij: Jean-Luc Godard. Adaptacija zgodbe, ki jo pripoveduje Belmonto v filmu Ženska je ženska, le-ta pa je vzeta iz Ponedeljkovih pripovedk Jeana Giraudouxa. Kamera: Albert Maysles (Ektachrome).

Montaža: Jacqueline Raynal. Igrajo: Johanna Shimkus (Monika), Philippe Hiquily (Ivan), Serge Davri (Roger). Ostale epizode so režirali: Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean Rouch. Produkcija: Les films du Losange (Barbet Schroeder). Distribucija: Sodinez. Dolžina: 18 min.

POROČENA ŽENA

(bivša POROČENA ŽENA)

UNE FEMME MARIEE

(ex — La FEMME MARIEE)

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Raoul Coutard. Tajnica: Suzanne Schiffman. Dekor: Henri Nogaret. Montaža: Françoise Colin. Glasba: Odlomki iz Beethovnovih kvartetov št. 10, 7, 14, 9, 15. Jazz: Claude Nougaro. Pesem: Sylvie Vartan. Zvok: Antoine Bonfati, René Levert. Montaža: Agnès Guillemot. Igrajo: Macha Méril (Charlotte), Bernard Noël (Robert), Philippe Leroy (Pierre, mož), Roger Leenhardt (on sam), Rita Maiden (g. Céline), Margret Le-Van, Véronique Duval (dekletki ob bazenu), Christophe (Nicolas Bourseiller). Produkcija: Anouchka films-Orsay Films-Philippe Doussart. Distribucija: Columbija. Dolžina: 98 min.

ALPHAVILLE, ČUDNA DOGODIVŠČINA LEMMYJA CAUTIONA

ALPHAVILLE, UNE ETRANGE

AVENTURE DE LEMMY CAUTION

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Raoul Coutard. Zvok: René Levert. Glasba: Paul Mizraki. Montaža: Agnès Guillemot. Igrajo: Eddie Constantine (Lemmy Caution), Anna Karina (Natacha Vonbraun), Akim Tamiroff (Henri Dickson), Howard Vernon (profesor Leonard Nوسفératu, alias profesor Vonbraun), Laszlo Szabo (glavni inženir), Michel Delahaye (asistent profesorja Vonbrauna), Jean-André Fische (profesor Heckell), Jean-Luis Comolli (profesor Jeckell), Christa Lang

(zvodnica) in Alpha 60. Produkcija: André Michelin, Chaumiane Prod.-Filmstudio Rim. Distribucija: Athos Films.

1965

NORI PIERROT

PIERROT LE FOU

Scenarij: Jean-Luc Godard po romanu Lionela Whita (Gallimard). Asistenti: Philippe Fourastié, Jean-Pierre Léaud. Kamera: Raoul Coutard (Techniscope in Eastmancolor). Kadriranje: Georges Liron. Zvok: René Levert. Glasba: Antoine Duhamel. Pesmi: Bassiak. Montaža: Françoise Colin. Igrajo: Jean-Paul Belmondo (Ferdinand), Anna Karina (Marianne), Dirk Sanders (»brat«), Raymond Devos (mož v pristanišču), Graziella Galvani (Maria), Roger Dutoit in Hans Meyer (gangsterja), Jimmy Karoubi, Christa Nell, Pascal Aubier, Pierre Hanin, Laszlo Szabo, Jean-Pierre Léaud, Samuel Fuller, Alexis Poliakoff (župan), princesa Aïcha Abadi. Produkcija: Georges de Beauregard-Rome-Paris-Films (Paris) in Dino de Laurentis (Rim). 1965. Distribucija: S. N. C. Impérial. Dolžina: 112 min.

1966

MOŠKO — ŽENSKO

MASCULIN — FEMININ

Scenarij: Jean-Luc Godard, prosta adaptacija dveh novel Guya de Maupassanta. Kamera: Willy Kurant. Montaža: Agnès Guillemot. Zvok: René Levert. Igrajo: Jean-Pierre Léaud (Paul), Chantal Goya (Madeleine), Marlène Jobert (Elizabeth), Michel Debord (Robert), Catherine Isabelle Duport (Catherine Isabelle), Eva Britt Strandberg (Ona), Birger Malmsten (On), Elsa Leroy (19 letna gospodična iz Gospodične mladih let), Françoise Hardy (spremljevalka ameriškega oficirja v avtu), Brigitte Bardot in Antoine Bourseiller (par, ki se pogovarja v neki kavarni), Chantal Darget (po-



Jean-Luc Godard in Raoul Coutard

snetki iz Métro-Fantôme). Vodja produkcije: Philippe Dussart. Produkcija: Anouchka Films-Agnos Films (Paris) — Svensk Filmindustri-Sandrews (Stockholm), 1966. Distribucija: Columbia. Dolžina: 110 min.

MADE IN USA

Scenarij: Jean-Luc Godard po romanu Nič v kovčku Richarda Staraka. Asistenti: Charles L. Bitsch, Jean-Pierre Léaud, Claude Bakka, Philippe Pouzenc. Kamera: Raoul Coutard (Techniscope in Eastmancolor). Kameraman: Georges Liron, Jean Garcenat. Glasba: Schumann, Beethoven. Zvok: René Levert. Montaža: Agnès Guillemot. Igrajo: Anna Karina (Paula Nelson), Laszlo Szabo (Richard Vidmark), Jean-Pierre Léaud (Donald Siegel), Yves Afonso (David Goodis), Ernest Mnezer (Typhus), Jean-Claude Bouillon (inšpektor), Kyoko Kosaka (Doris Mizoguchi), Rémo Firlani (barski uslužbenec), Philippe Labro (Philippe Labro, novinar pri Evropi št. 1), Sylvain Godet (Robert Mac Namara), Jean-Pierre Biesse (Richard Nixon), Marianne Faithfull (pevka v baru), Claude Bakka (njen spremljevalec), Roger Scipion (zdravnik na inštitutu), Rita Maiden (žena, ki obvesti Paula), Isabelle Pons (novinarka s podeželja), Alexis Poliakoff (tip z beležnico in rdečim telefonom), Eliane Giovannoli (laborantka pri zabozdravniku), Miguel (dentist), Marc Dudicourt (barman), Philippe Pouzenc (policaj), Fernand Coquet (lepi lepake), Danièle Palermo (sobarica v hotelu), Marika Peroli (dekle s psičkom, ki se ubije), Annie Guégan (dekle v obvezah), Jean-Philippe Nierman (zapisnikar), Daniel Bart (policaj z mitraljezom), Charles Bitsch (šofer rdečega taksija), Politzerjeva senca in glas Jeana-Luca Godarda na magnetofonu. Direktor produkcije: René Demoulin. Produkcija: Georges de Beauregard,

Rome Paris Film, Anouchka Films, Sepic 1966. Distribucija: Lux. Dolžina: 90 min.

DVE ALI TRI STVARI, KI JIH VEM O NJEJ

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

Scenarij: Jean-Luc Godard po anketi Catherine Vimenet, objavljeni v Le Nouvel Observateur. Kamera: Raoul Coutard (Techniscope in Eastmancolor). Kameraman: Georges Liron. Kostumi: Gitt Magrini. Asistenti: Charles L. Bitsch, Isabelle Pons, Robert Chevassu. Zvok: René Levert. Montaža: Françoise Colin. Igrajo: Marina Vlady (Juliette Janson), Anny Duperey (Marianne), Roger Montsoret (Robert Janson, mož), Raoul Lévy (Američan), Jean Narboni (Roger, družinski prijatelj), Christophe Bousseiller (Cristophe), Marie Bousseiller (Solanget), Joseph Gehrard (g. Gérard), Héléna Bielinic (dekle v banji), Robert Chevassu (uslužbenec E.D.F.), Yves Beneyton (dolgolasec), Jean-Pierre Laverne (pisatelj), Blandine Jeanson (študentka), Claude Miler (Bouvard), Jean-Patrick Lebel (Pécuchet), Juliet Berto (dekle, ki govori z Robertom), Anna Manga (dekle v ječi), Benjamin Rosette (črnc v ječi), Helen Scott (ženska, ki se igra s plavutmi). Direktor produkcije: Philippe Senne. Produkcija: Anouchka Films, Argos Films, Les Films du Carrosse, Parc Film, 1966. Distribucija: U.G.C., Films Sirius, C.F. D.C. Dolžina: 90 min.

KITAJKA. Prizor iz filma. Na sliki Anne Wiazemsky in Jean Pierre Léaud



ANTICIPACIJA ALI LJUBEZEN LETA 2000

ANTICIPATION ON L'AMOUR EN L'AN 2000

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Pierre Lhomme (Eastmancolor pozitiv in negativ, obdelan v laboratorijih). Glasba: Michel Legrand. Igrajo: Jacques Charrier (Dick), Anna Karina (Natacha), Marilu To-

lo (Marlène), Jean-Pierre Léaud, Daniel Bart, Jean-Patrick Lebel. Producent: Joseph Bercholz. Produkcija: Francoriz Films, Films Gibé (Paris), Rialto Films (Berlin), Rizzoli Films (Rim), 1967. Distribucija: Athos Films.

**DALEČ OD VIETNAMA
LOIN OU VIET-NAM**

Sodelovali so še Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais in Agnès Varda. Scenarij, igra, režija: Jean-Luc Godard.

1967

**KITAJKA
LA CHINOISE**

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Raoul Coutard (Eastmancolor). Zvok: René Levert. Montaža: Agnès Guillemot. Asistenti: Charles Bitsch. Igrajo: Anne Wiazemsky (Véronique), Jean-Pierre Léaud (Guillaume), Michel Semeniako (Henri), Lex de Bruijn (Kirilov), Juliet Berto (Yvonne), Omar Diop (Omar), Francis Jeanson, Blandine Jeanson. Produkcija: Anouchka Films — Les Productions de la Guéville. — Athos Films — Parc Films — Simar Films. Distribucija: Athos Films.

VANGELO 70

Celovečerni film s tem naslovom naj bi bil sestavljen iz skečev, ki bi jih realizirali Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Pier Paolo Pasolini in Valerio Zurlini. Zurlinijev skeč je prekoračil določeno mejo, zato so ga začeli predvajati posebej, skupaj s skečem Marca Bellocchia.

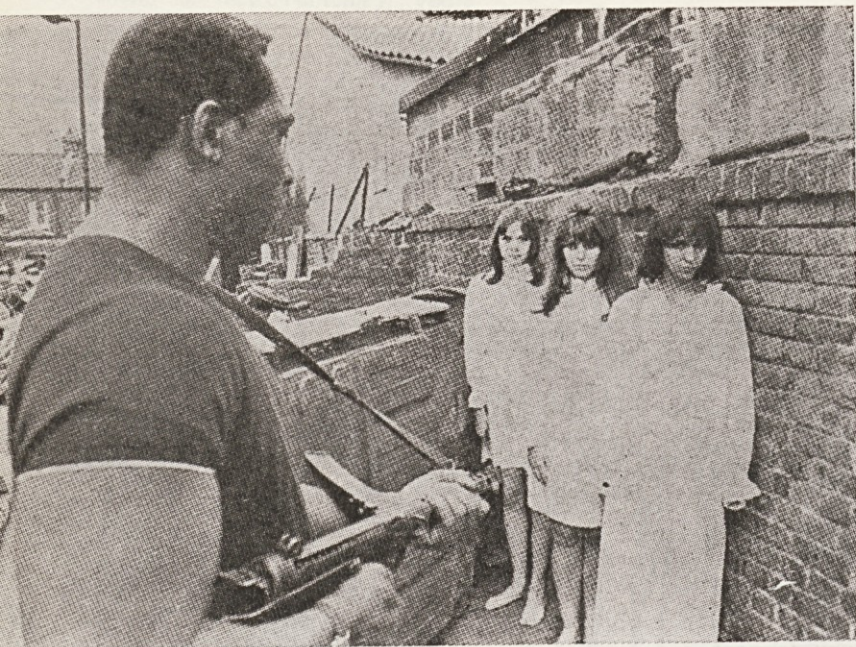


ENA IN ENA. Delovni posnetek. Na sliki Jean-Luc Godard in Rolling Stones

Naslov Godardovega skeča je: **ODHOD IN VRNITEV IZGUBLJENIH OTROK** (L'aller et retour des enfants prodiges). Igrajo: Christine Guého, Nino Castelnuovo, Catherine Jourdan in Paolo Pozzesi. Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Levent Glasba: Giovanni Fesco. Režija: Jean-Luc Godard. Produkcija: Castoro Film, Rim, Technicolor.

WEEK-END

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Raoul Coutard (Eastmancolor). Zvok: René Levert. Montaža: Agnès Guillemot. Asistent: Claude Miler. Igrajo: Mireille Darc (Ona), Jean Yanne (On), Jean-Pierre Kalfon (šef), Jean-Pierre Léaud (Sveti just, pojoči muček) Yves Afonso (Mon Gros), Daniel Pommereulle (Joseph Balsamo), Blandine Jeanson (Emily



ENA IN ENA.
Prizora iz filma



Brontë, ljubiteljica glasbe), Virginie Vigner (Marie-Madeleine), Ernest Menzer (kuhar), Laszlo Szabo (Arabec, ki govori za svojega črne- ga brata), Paul Gegauff (pianist, ki kritizira samega sebe), Juliet Berto (mlada buržujka, ki ima nesrečo), Valérie Lagrange (šefova žena), J. C. Guilbert (klošar), Anne Wiazemsky, Michel Cournot (mimoido- ča). Produkcija Films Copernik (Francija), Ascot Cineraid (Italija), 1967. Distribucija: Films Copernic.

1969

ENA IN ENA
ONE PLUS ONE

(angleški barvni)

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Anthony Richmond (Eastmancolor). Zvok: Arthur Bradburn in Derek Ball. Glasba: Rolling Stones ponavljajo Sympathy for the Devil (Sočutje s hudičem) s plošče Beggar's Banquet (Beračeva pojedina). Montaža: Ken Rowles. Asistenti režije: Tim van Rellim, John Stone- man. Igrajo: Anne Wiazemsky (Eva Demokracija), Ian Quarrier (fašistični knjižničar), Frankie Dymon (on sam), Bernard Boston (on sam), Rolling Stones: Mick Jagger, Brian Jones, Keith Richard, Charlie Watts, Bill Wyman. Produkcija: Michael Pierson in Ian Quarrier, za Cupid Productions, 1969. Distribu- cija: Images Distribution. Dolžina: 110 min.

ZADOVOLJSTVO VEDENJA
LE GAI SAVOIR

Scenarij: Jean-Luc Godard. Kamera: Jean Leclerc. Igrajo: Juliette Berto (A₂), Jean-Pierre Léaud (A₁). Pro- dukcija: Bavaria Atelier GmbH, München, Anouchka Films, Neuilly s. Seine, Eastmancolor. Dolžina: 91 min.



TELEOBJEKTIV

programska politika

Nekaj let je že tega, kar je umetniško vodstvo podjetja Viba film skušalo opredeliti programsko usmeritev slovenske filmske proizvodnje. Takrat smo nasploh veliko govorili in pisali o različnih kratkoročnih in srednjeročnih načrtih. In tako je program, ki so ga predstavniki Vibe zagovarjali na različnih sestankih, obsegal predvsem število filmov, ki naj bi jih v bodoče snemali vsako leto in nakazali so programsko pestrost. V sedmih letih naj bi bili predstavljeni vsi filmski žanri.

No, danes lahko ugotovimo, da se je uresničilo le malo od vseh teh načrtov. Predvsem proizvodnja ni rasla v predvidenem tempu, pa tudi žanrsko je ostala relativno skromna.

Vsekakor ni moj namen, da bi zvrčal krivdo za vse to na Vibo, skušal pa bom vsaj v grobem nanizati nekaj vzrokov in pomanjkljivosti takratnega filmskega načrta. Predvsem so se v teh letih spreminjali instrumenti delitve sredstev filmskega sklada, na drugi strani pa sredstva niso naraščala v tolikšnji meri, da bi omogočila večjo proizvodnjo. Povečanje je bilo namreč le tolikšno, da je pokrivalo občuten porast proizvodnih stroškov. Zato se je število vsako leto posnetih celovečer-

nih filmov celo zmanjševalo. Izkazalo se je torej, da takšen načrt razvoja ni ustrezen in popoln. Manjka predvsem opredelitev virov za povečanje skladovih sredstev in možnosti proizvodnje brez udeležbe sredstev filmskega sklada. Če je namreč osnovni namen sklada le pospeševati proizvodnjo in je ne v celoti vzdrževati, potem seveda pade določena odgovornost za filmski program tudi na filmska podjetja in na njihovo iznajdljivost ter sposobnost pri iskanju koproducentov, dodatnih sredstev in končno snemanja takšnih filmov, ki bodo v resnici komercialni.

Tudi zaradi tega je prišlo letos do zastoja v slovenski filmski proizvodnji. Pišemo namreč že september in letošnja proizvodnja celovečernih filmov se še ni pričela. Spremenjeni pogoji financiranja so slovenska podjetja, predvsem Vibo, našli povsem nepripravljene. Nesmiselno je bilo tudi določanje žanrov, ki naj bi bili zastopani v določenem obdobju v slovenski kinematografiji. Glede na šibko zaledje je namreč skorajda nemogoče pričakovati, da bi lahko posneli filme prav vseh žanrov. To bi bilo uresničljivo edino v primeru, če bi pri sprejemanju projektov odstopali od kriterija kvalitetenosti.

Namesto tega pa bi moral

program obsegati kadrovske bogatenje slovenske proizvodnje; v mislih imam neprestano vključevanje novih ustvarjalcev — torej dajanje možnosti vsakomur, ki nekaj obeta. Seveda bi bilo pri tem veliko tveganja, vendar ne veliko večjega, kot je tudi sedaj običajno v slovenskem filmu. Saj je znano, da je zanimivost neke kinematografije odvisna predvsem od njene svežine.

Za zaključek lahko ugotovim edino to, da je bil med drugimi neprimerno zastavljen program eden izmed vzrokov za sedaj že prav akutno stagniranje slovenskega filma. Povsem jasno je, da v tem trenutku zelo potrebujemo strokovno zastavljen program razvoja slovenskega filma. Gre namreč za problem smotrnega usmerjanja razvoja, za take vrste delovanje vseh dejavnikov naše kinematografije, ki bo takšen razvoj omogočalo, in končno za zagotovitev neke trdnjše in svetlejše perspektive za vse, ki se in bi se želeli na Slovenskem ukvarjati s filmom.

Pa še to, takšen program ne more biti plod interesov le nekaterih, saj je filmsko udejstvovanje končno širše družbeno pomembno in je tudi zaradi tega, čeprav morda ne najbolj ustrezno, zaščiten.

MATJAŽ ZAJEC

20

let zagrebške kinoteke

Oktobra je Zagrebška kinoteka slavila svojo dvajsetletnico. Slovesnost je bila v drugi dvorani, saj so morali v Zagrebu kinoteko 1963. leta zapreti, ker je bila zgradba neprimerna za filmske obiske. Ob dvajsetletnici so gostom pokazali približno deset arhivskih filmov, za katere so bili mnogi prepričani, da so izgubljeni ali uničeni. Tako so si gostje lahko ogledali film Franje Ledića, filmskega režiserja, književnika, scenarista in lastnika prvega filmskega ateljeja na Hrvaškem DOBRODELNICA BALKANA.

kinematografije

ali je naš film res samo črn? in - ali je sploh črn?

Pred kratkim, dvajsetega novembra letos, je komisija Predsedstva Zveze komunistov Jugoslavije za kulturo sklicala Posvetovanje o problemih jugoslovanske kinematografije. Posebna delovna skupina pod vodstvom Dušana Vukotića, imetnika edinega ameriškega Oskarpa pri nas, je pregledala številne probleme in sedanjí položaj jugoslovanske kinematografije. To je bila tudi osnova za posvetovanje, ki so se ga udeležili številni filmski, politični in kulturni delavci. Šesturno razpravljanje je minilo v znamenju dialoga, polnega demokratične tolerance, kakor je poudaril predsednik komisije Avdo Humo.

V zadnjih dveh treh letih se je jugoslovanski film vzpel v vrh evropske ustvarjalne miselnosti: s sabo je prinašal odkrito, svobodno in izvirno razmišljanje o Jugoslaviji kot o moderni in mladi družbi ter o Jugoslovanih, kot o družbeno in sociološko determinira-

nih ljudeh. Filmski kritiki so NOVEM jugoslovanskem filmpisali o tem pojavu kot o mu, kot o filmu s specifičnimi psihološkimi, filozofskimi in moralnimi strukturami. Poguma jugoslovanskega filma pa ne smemo vrednotiti samo kot uspeh posameznih ustvarjalcev, ki so se s talentom prebili iz sive ustvarjalne anonimnosti in si pridobili privrženca pri gledalcih, domačih in tujih filmskih kritikih: pogum v naši filmski miselnosti je že rezultat demokratičnega vrednotenja filma pri nas. Saj je prav družba s svojimi številnimi kulturnimi organi in organizacijami omogočila izreden razvoj in vzpon našega filma, ko mu je nenehno dajala denar za vse večje in čedalje zahtevnejše filmske načrte.

Od prvih filmov, ki sodijo pod skupni imenovalec NOVI JUGOSLOVANSKI FILM, omeni samo film Boštjana Hladnika PLES V DEŽJU in filma

Aleksandra Petrovića DVA in DNEVI, v katerih so glavni junaki sicer nosilci subjektivnega življenja, toda še vedno brez sociološkega ozadja, tako da bi bili lahko to tudi junaki iz kakšne druge dežele. Tem trem filmom so se kmalu pridružili še beograjski filmski amaterji — Pavlović, Babac, pred kratkim umrli Rakonjac, Lazić in Makavejev — ter dali domači filmski proizvodnji bolj življenjsko in konkretnjšo podobo. V teh filmih je čutiti izredno plastičnost življenjskih zgodb, kakršnih so polna srbska mesta in s kakršnimi se lahko ponašajo skoraj vse prestolnice sveta: režiserjem ne gre za estetiziranje, marveč za realizem, zato se nam včasih zdi, ko da gledamo življenje, obrobjeno s črnim okvirjem. Drugačnji so zagrebški ustvarjalci: njim gre predvsem za estetsko formo izpovedali misli. Filma se lotevajo kot filozofske izpovedi, kjer ni nič kon-

kretnega in dokončnega: junak vstopi, živi pred nami in odide; pusti nas same, da razmišljamo o lastnih, eksistenčnih stvareh. Dragoceni so še uspehi sarajevske dokumentarne šole, morda še vase zaprt, hermetično hladen svet Matjaža Klopčiča in programski nacionalni opus makedonskega režiserja Branka Gapa. To so namreč danes koordinate, v katerih se giblje izredno živa, mnogostranska jugoslovska filmska misel. Na letošnjem festivalu jugoslovskega filma v Pulju pa je prišla na površje oznaka za naš film: da namreč prevladujejo tako imenovani »črni filmi«. Bilo je precej vroče krvi, nasprotujočih si izjav in predvsem nepravilnih analiz »črnine« v naših filmih. Predvsem je sporen pridevnik »črn« v naši filmski polemiki: nikakor namreč ne gre za črne filme, marveč samo za črn prikaz »črne realizacije« naše stvarnosti. Rezultati te »črnine« pa niso samo avtorska razmišljanja, marveč so problemi globlji. Naši filmi so skoraj vsi, razen tistih, ki obdelujejo narodnoosvobodilni boj ali kašne zgodovinske in literarne teme: MONOLOGI ustvarjalcev in v izjemnih primerih tudi DISKUSIJA s stvarnostjo. To je razumljivo: film je postal pri nas AVTORSKA izpoved, skoraj vedno zožena na kakšno anekdoto, na ohlapno zgodbo s skonstruirano dramaturgijo. Ali, kakor je pred kratkim ocenil novi film po svetu italijanski režiser Visconti: mladi režiserji nimajo poguma, da bi se lotili širokih tem. Ne trudijo se, nimajo sape, talenta ali energije. Dodajmo: nimajo profesionalizma, zato se je v njihove filme naselila špekulacija, ki je neopazno izrinila iz filma — umetnost. Vse to velja tudi za našo kinematografijo, ne le za italijansko. Te pomanjkljivosti so bile poglaviti vzrok za beograjski pogovor, na katerem so navzoči komunisti ugotovili še druge, dovolj zapletene mehanizme v filmski proizvodnji.

Mi še vedno nimamo filmskega zakona, da bi uredil neke

medsebojne odnose okrog filma kot umetnosti in industrije. V državi imamo že enaintrideset filmskih producentov ter štiriindvajset distribucijskih podjetij. Glede na to, da uvozimo vsako leto približno 400 tujih filmov pa domači film, ki je glede na tuje čedalje manj zaščiten, izgublja gledalce. Marsikateri filmski producent dela filme stihijsko in brez vsakršnih ambicij. Toda tisto, kar je bilo pri pogovoru bistveno, je zajelo problem, kakšno je staljšče družbe, ko je film kritičen do nje in kakšna naj bi bila v tem primeru reakcije družbe na kritiko filma. Vprašanje je zastavil beograjski kritik Slobodan Novaković, Oskar Davičo pa mu je odgovoril, da je sicer nastopil čas demistifikacije, da pa bi filmski režiserji morali vedeti, da je demistifikacija revolucije zelo delikatna. Kritik Milutin Čolić pa je k temu dodal, da so si zagovorniki avtorskega filma re-

zervirali zase vse, kar ustreza njihovi določeni shemi in da je samo ta sposoben »predstavljati« življenje. Takšne kritične pavšalizacije pa samo podaljšujejo slepo ulico, v kateri se je znašel funkcionalizem domačega filma. Posvetovanje v Beogradu se ni končalo z nobenimi navodili, še manj s kakršnimi koli ukrepi, ostalo pa je jasno, da je postal film preveč zapleteno in zanemarljivo družbeno področje v našem celotnem ustvarjanju. Demokratični sistem naše družbene ureditve je pač tak, da je pustil filmskim delavcem proste roke, lastne pobude pri ustvarjanju in uresničevanju posameznih filmskih načrtov. Za film se v preteklosti ni nihče posebej zanimal pa naj je pri tem šlo za republiške sklade ali za kakšne druge republiške in zvezne organe. Stihijsko ustvarjanje je vneslo v vrednotenje filma vrsto novih problemov in zdaj, ko so se z njimi soočili ustrezni politični funkcionarji in organi, bo morda svoje ustrezno funkcijo in tudi film dobiti v prihodnosti v miselnem razvoju našega širšega kulturnega prostora. Kajti, če bi se že prej spoznali s problematiko in vsebino jugoslovskega filma, bi bila posvetovanja o tej temi odveč, tako pa je bilo takšno srečanje filmskih delavcev s političnimi in kulturnimi delavci - komunisti potrebno. Seveda pa šesturna analiza ni mogla do kraja razčistiti nasprotij znotraj naše kinematografije: ta pa so idejne narave in ne v kakšnih drugih, manj pomembnih, vzporednih stvareh, ki jih sleherni film pač prinaša s seboj. Ugotovitev »pravega stanja stvari« bo najbrž prispevala k večji resnosti in odgovornosti za vse, kar bodo filmski ustvarjalci v prihodnje delali, saj je film izredno močno propagandno in komunikacijsko sredstvo v rokah tistega, ki se tega zaveda. Prav zato želimo našemu filmu še hitrejši razvoj in jasnejšo umetniško govorico, ki bo znala poglobljeno izpovedati resnico o naši duhovni moči.

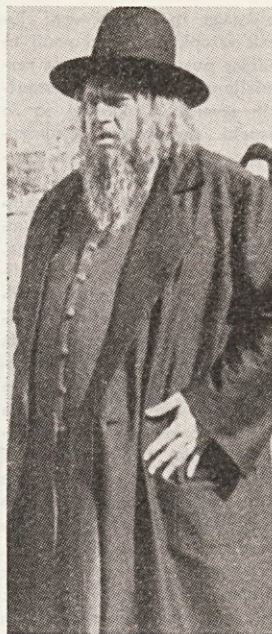


muzikanti in dragan zarič

Jugoslovanski televizijski gledalci so lahko v televizijski seriji MUZIKANTI v režiji Dragoslava Lazića spoznali poleg Milana Sardoća in Janačka še Dragana Zarića oziroma »lepega Caneta«. Za film ga je odkril Dragoslav Lazić ter mu pred leti ponudil vlogo v svojem kratkem filmu MLADOST-NOROST, Bora Drašković pa mu je ponudil eno izmed petih fantovskih vlog v HOROSKOPU. Zdaj, ko je poleg starejših dveh igralcev postal tudi sam priljubljen, se rad pohvali, kako je po naključju prišel na televizijo in do najbolj gledane oddaje v sezoni. »Ko sta scenarist Žika Lazić in režiser Dragoslav Lazić krojila Canetovo vlogo, sta mislila na Mijo Aleksića. Toda kmalu sta ugotovila, da bi bil ta igralec preveč »močan« in da bi ga ostala dva težko izrinila iz »prvega plana«. Poleg vseh simpatij do Aleksića je vseeno bolje, da se je v vlogi harmonikarja pojavil nov obraz — moja malenkost.« Dragan Zarić ima prav: čeprav je njegova vloga malenkostna, ni malenkost nastopati ob Janičijeviću in Sardoću, ki sta res velika umetnika malega zaslona.

Videti Orsona Wellesa pri snemanju je posebno doživetje, ki ga je težko predstaviti s priložnostnim zapisom. To nepričakovano srečo sem imel septembra v Benetkah, ko sem se kot vsak dan pripeljal na San Giorgio. Tam so bila namreč predavanja gledališko-zgodovinskega seminarja. Prav na ploščadi pred cerkvijo se je mudila maloštevilna filmska ekipa s statisti. Med njimi se je sprehajal možakar v modri srajci in prevelikih sivih hlačah, kadir cigaro in govoril angleško. Sedaj ni bilo nobenega dvoma več. To je Orson Welles.

Čez pol ure sem se vrnil s fotoaparatom in tedaj je bil že maskiran v Beneškega trgovca. Statisti, oblačeni v beneška karnevalska oblačila s slikovitimi maskami, so povedali, da snema za ameriško televizijo in sicer v določenih večjih mestih po en značilen prizor. Za Benetke si je izbral znano izpoved preganjanega Žida Shylocka. (III. dej., 1. prizor.) Govoriti s slavnim umetnikom ni bilo mogoče. Bil je že sredi dela. Ponavljal je besedilo, vsake toliko časa pogledal, če je maska



v redu, pa se spet pozanimal za položaj kamere. V vsem nastopu je najbolj impresioniralo popolnoma nezvezdniško obnašanje, v katerem ni bilo mogoče odkriti niti prikritega veselja, da ga opazuje toliko nepoklicanih gledalcev. Pač pa je Wellesova sugestivnost v neposrednem kontaktu še grozljivejša kot na filmskem platnu. Vsa njegova znanost, skoraj temačna eruptivnost, sicer ves čas kot na silo obvladana, v resnici pa najbolj opazna prav zaradi nekam mrtvega izraza in čudne mlaha vo monumentalne države, vzbujata stalen občutek potencialnega izbruha, ki bo uničil vse, kar je trenutno v bližini.

Maloštevilna ekipa s snemalcem, ki ni bil nihče drug kot naš Tomislav Pinter, tonskim snemalcem, tajnico režije, ma-

skerko in organizatorjem snemanja oziroma vodjo statistov je pod Wellesovim vodstvom uporabljala takšne filmske trike, ki bi se skladali s siromašnim amaterskim filmom. Iz dveh lat in belega platna na mestu samem sestavljen pano je odbijal sončno svetlobo, v prizoru, ki je na sliki, pa je igralec s hrbtom proti kameri sam uravnaval mikrofon. Kljub temu da je Welles ves čas ponavljal tekst, so mu na velike bele pole napisali, ali pa si je sam napisal nekatera mesta, kot so naštevanje in iztočnice, pri čemer so bile ob teh tekstovnih markacijah razne puščice in klicaji. Za kamero so mu potem neslišno prišepetavali in treba je priznati, da ni bilo niti enkrat samkrat v dveh urah in pol opaziti, kdaj in kako je Welles lovil ne dovolj utrjene iztočnice.

Najzanimivejše je bilo slediti stopnjevanje igralskega izraza. Monolog je posnel v različnih planih vzdržema najmanj desetkrat in mogoče je reči, da je bila interpretacija vedno zanimivejša. V začetku je zvenel monolog nekoliko recitacijsko, pozneje pa je Welles v premorih utrjeval ravno tista mesta, ki so bila kasneje najzanimivejša. Vedno več je bilo v njem ponižanega človeškega ponosa in vedno več je bilo nevsiljivega apela na človečnost. Welles je pri tej poglobitvi izhajal iz stavka: »I am a Jew...« (»Žid sem...«), ki je najprej zvenel agre-

tekst
in fotografije
janez povše

srečanje z orsonom wellesom

ORSON WELLES med snemanjem, na fotografiji spodaj vidimo našega snemalca Tomislava Pinterja



sivno, pozneje pa vedno bolj skromno in ponižno, tudi sam razmišljajoč, zakaj naj bi bilo to nekaj tako groznega, da ga samo zaradi te resnice preganjajo.

Neverjetna je tudi njegova koncentracija. Pri njegovi igri ima gledalec občutek, da prihaja nenavadna sila iz največjih globin nagona in podzavesti, kjer je še vse kaotično, neobvladano in zato usodno. Welles kot da prisluškuje tem notranjim viharjem in pretresom in od tod »premorik« v njegovi igri in z njimi najsugestivnejši trenutki. Radovedni gledalci so se postavili za kamero in misleč, da je filmsko snemanje igračkanje, ki na lahek način prinaša slavo, ves čas skakali sem in tja in iskali najboljše zorne kote za svoje fotografske in filmske posnetke. Dvakrat ali trikrat je Welles prenehal igrati in je prosil navzoče, naj se ne premikajo toliko, sicer pa je mirno prenašal ves direndaj, ki se je po vsaki prošnji kmalu spet ponovil.

Po končanem snemanju je bil zelo razpoložen, na veliko je dajal avtograme, za katere je bil precej slabo dostopen, potem pa sedel na posebno baroko in se odpeljal na kosilo. Mnogi smo ostali brez njegovih odgovorov na številna vprašanja, vendar zadovoljni, da smo ga videli pri delu, kjer je pač na najbolj neposreden način mogoče spoznati človeka in umetnika.

Preden si se začel ukvarjati s filmsko režijo, si dolgo pisal filmske kritike. Kaj te je takrat posebej privlačilo k delom posameznih avtorjev, kakšno je bilo v tem obdobju odpora, boja in ljubezni za neko vizijo filma tvoje primarno interesno področje?

Predvsem moram nekoliko popraviti vprašanje: nisem se ukvarjal s filmsko kritiko (če pojmuemo filmsko kritiko v ožjem smislu besede), pisal sem le od časa do časa, sporadično. Če se sedaj povrnem k tekstom, napisanim pred desetimi leti, potem moram ugotoviti, da sem se tistikrat nagibal k abstraktnemu ali polabstraktnemu teoretiziranju in sem na film gledal kot na fenomen stvarnosti. Konkretnih tekstov o konkretnih filmih je manj, čeprav mi tudi to področje ni ostalo tuje. In prav zavoljo tega, ker se je moje zanimanje vezalo predvsem na teorijo, in ne na prakso, na ideje, in ne na dela, so tudi moje kritike v določenem smislu predstavljale težnjo, da bi se teorija in pojmovanja, ki sem jih v tistem trenutku zastopal, konkretizirale.

Zato bi odgovor na vprašanje začel pri poizkusu, da predvsem — če je to sploh mogoče — najprej definiram, kaj mi je takrat film pomenil, in šele nato, kaj mi je pomenila kritika.

Z ene strani me je tistikrat dražil in nerviral deskriptivni film. Z druge strani pa me je strašno begala misel, kaj film sploh je, kaj je umetnost filma, in poskušal sem najti odgovor na to vprašanje: ali je filmska umetnost nekaj specifičnega in samosvojega, ali pa je film na neki način križanec, drugorazredna umetnost v odnosu, na primer, do literature, v tistem smislu,

revolucija je sad biološke nujnosti, revolucija je anarhistično dejanje

razgovor z živojinom pavlovičem

v kakršnem razumemo odnos med slikarstvom in gobelinom. Vsi vemo, da sta gobelin in tapiserija uporabno slikarstvo, in vprašal sem se: mar ni tudi film uporabna literatura ali uporabno gledališče? Poskušal sem to dokazati, vendar bolj zaradi ljubezni in s pomočjo ljubezni do filma kot pa zavoljo čiste teoretične definiranosti svojega odnosa do tega fenomena — namreč, da je film avtohtona umetnost — in vsi naporu različnih teoretikov, od nastanka filma pa do danes, ki so trdili, da je film vendarle drugorazredna umetnost, so me spravljali v bes, ker sem bil prepričan, da človek, ki ima film rad, ne more tako misliti.

V tem precej abstraktnem približevanju filmu sem, iščoč odgovore na svoje dileme, zaslučil nekatera področja filmskega ustvarjanja, ki so se mi zazdela zelo zanimiva. V svojih prvih tekstih sem se pod vplivom eisensteinovskih izkušenj zelo zanimal za vprašanja montaže. Ti teksti so govorili o vlogi in pomenu montaže v filmu predvsem kot elementa, ki skuša oddvojiti čisti film od njegovega deskriptivnega surogata. Takšni naporu se mi danes zdijo precej smešni in jalovi, vendar pa od tod izvira nekaj, kar sicer najbrž za druge avtorje ni tako važno, za mene pa zelo. Po eni strani sem prišel do spoznanja, da tisto, kar se v filmu imenuje »glavni junak«, ni ravno tako pomemb-

no, po drugi strani pa sem — in to je zame pomembnejše — odkril vlogo drastičnega šoka, drastičnega udarca, ki ga je Eisenstein v svoji teoriji o montaži atrakcij definirala na povsem drug način in poskušal to v svojih prvih filmih tudi ustvariti. Oplajal sem se s tistim, kar je uspelo Luisu Bunuelu v njegovih filmih. Pojasnitev te volje, te moči, tega, kar zmore samo film — kolikor mi je do danes to uspelo spoznati — te surovosti, drastičnosti, življenjskega podatka, ki je nezaželen, to je tisto, kar se mi še danes zdi zanimivo v tekstih, ki sem jih svoj čas pisal. Tako, v svetlobi vsega tega bi bilo treba gledati na tisto, kar bi se lahko imenovalo moje delovanje v filmski kritiki. Seveda s ponovno pripombo, da sem manj pisal zavoljo ljubezni ali sovraštva do konkretnih filmov in več zavoljo tega, ker sem v posameznih stvaritvah našel elemente za dokazovanje ali za zanikovanje teorij o filmu, najsi je bilo govora o teorijah, ki sem jih takrat zastopal, ali pa o teorijah, ki so bile takrat v modi, meni pa niso bile všeč.

Kako danes po izkušnjah z nekaj filmi gledaš na te tekste? Kaj je neposredno režisersko delo demantiralo in kaj potrdilo? Kako bi na primer danes ocenil tekste, kot so Poerija surovosti ali Meril:

ti lahko ti teksti pri delu koristijo? Ali ti lahko nasploh praktično koristi kateri izmed člankov iz revij Danas, Film danas, Razlozi, Gledišta . . . ?

Prav ta dva teksta — Poezija surovosti in Meri! — sta v nekem smislu sinonima mojih tedanjih in nemara tudi mojih sedanjih pojmovanj o filmu.

Če je že omenjena revija Danas, v kateri sem v največji meri konkretiziral svoje teoretične razlage o filmu skozi kritiko ali prek tekstov, pisanih ob določenih pojavih v naši kinematografiji — bi bilo po mojem mnenju treba poudariti, da je bil vroči in razbeljeni čas kritične prakse in naših teoretičnih ambicij predvsem plod stanja v domačem filmu. Z ene strani — velika in nora ljubezen do filma. Z druge strani nemogoča situacija, v kateri se je tedaj nahajal jugoslovanski film, njegova resnično nezanimiva, minorna, dirigirana in siva atmosfera. Prav zares, če se danes človek zamisli v tisti čas, potem lahko razume, da je vse, kar je storila skupina okoli revije Danas in skupine še nekaterih časopisov in revij, bil samo krik za resnico. Ker je v filmu prav tako važno, kako se nekaj pove, kakor tisto, kaj se pove, smo menili, da je potrebno bojevati se prvenstveno za tisto, »kako se pove«, ne zanemarjajoč pa pri tem — jasno — tistega, o čemer se govori. Danes so stvari precej drugače. Danes se človek, ki se postavi pred kamero in začne nja svoj prvi film, zaveda, da prava kritika ne bo govorila o tem, če mu je uspelo lepo in normalno povedati vsebino svojega filma. Ve, da mu mora biti film popolnoma jasen in čitljiv, da »abeceda« obsega že samo dejanje snemanja in realizacije. Po vsem tem danes, ko imamo v našem filmu dostojne in celo zanimive rezultate v okviru svetovnih

filmskih strujanj, bi se tisto, za- voljo česar smo se bojevali mi in o čemer smo pisali kot o stvarnih rezultatih (na primer o Hladniku ali o prvih filmih Saše Petrovića), ne moglo več ponovno zgoditi. Danes namreč — spomnimo se samo primerov nekaterih režiserjev, ki so nedavno stopili pred javnost ali pa bodo to pravkar storili, kot na primer: Čengić, Kadrijević, Žilnik ali Drašković — nihče niti za trenutek ne pomisli, da bi bilo nemara dobro ali celo potrebno pisati, kako režiserji svoje zgodbe pripovedujejo. Ne. Danes se razgovarjamo o tem, kaj je ta film povedal ali kaj je hotel povedati.

Menim, da so to bistvene razlike med tistim obdobjem, ko se je bojevalo za film kot za način govora in med današnjim časom, ko se govori o tem, v kolikšni meri se je posamezni film uveljavil na filozofskem, etičnem ali estetskem področju.

Kaj misliš o sedanjem trenutku naše kritike? Meniš, da je njeno spremljanje filmov in pojavov v kinematografiji na dovolj strokovni ravni in dovolj etično odločujoče, da bo lahko še vnaprej pozitivno sodelovala v rasti jugoslovanske filmske umetnosti? Se ti ne zdi čudno, da so predstavniki tvoje generacije filmskih kritikov odstopili v trenutku, ko so bile v praksi realizirane njihove ideje, ali pa so prešli med avtorje, — naslednja generacija pa ne samo da nima pomembnih idej, ampak namesto med avtorje vse bolj množično stopa v vrste filmske birokracije?

Zdi se mi, da je tu govora o obstajanju ali neobstajanju idealov. To,

kar imenujemo rezultat jugoslovanskega filma, je v resnici potrditev idealov, za katere se je bojevala kritična generacija pred desetimi leti. Zgodilo pa se je nekaj zanimivega: medtem ko so se takrat kritiki bojevali za film, ki ga ni bilo, je bila filmska kritika superiorna, avantgardna v odnosu do jugoslovanskega filma. Zdaj so se odnosi spremenili in jugoslovanski film je superiornejši od kritike. Kritika, ki je zdaj aktivna, je ostala brez svojega ideala, ali bolje rečeno, ni ga našla: ni dozorela do svojega ideala, v imenu katerega bi negirala ali podpirala tisto, kar nastaja. Je v poziciji opazovalca in se pojavlja v vlogi tistega, ki ocenjuje pojave. Zategadelj se mi zdi, da kritika danes nima tistega čara, kot ga je imela včasih. Seveda mislim ob vsem tem vendar na tisto pravo kritiko, kritiko iz strasti in razburjenja zaradi fenomena filma. Kajti ne smemo pozabiti, da imamo še vedno sivi tok tekoče modne kritike, katero predstavljajo ljudje, ki so začeli pisati takoj po vojni najprej o filmih SLAVICA in TO LJUDSTVO BO ŽIVELO, pisali v času, ko je snemal Hanžeković pa tudi v času, ko se je pojavil Bulajić in še, ko je bil Branko Bauer in zopet, ko je startal Saša Petrović in tudi še, ko smo prišli Makavejev, Mića Popović in jaz, in nazadnje, ko prihajajo Žilnik in Drašković. Vedno pišejo. Vedno so sposobni najti odlične filme.

Midva pa sva poskušala govoriti o gorečnejih, ne o uradnikih, mar ne?

II. PISATELJ IN REŽISER ALI: KAKO SE ODPOČITI OD FILMA Z USTVARJANJEM LITERATURE

Študiral si slikarstvo, aktivno pišeš, snemaš filme . . . Mar to pomeni, da ti film kot sredstvo izražanja ne zadostuje, in, na drugi strani, zakaj ti je prav film primarno sredstvo izražanja?

Ljudje mi pripisujejo različne dejavnosti, vendar to ni povsem točno. Res je, da sem študiral slikarstvo, vendar se s slikanjem ne ukvarjam. Ukvarjam se s pisanjem proze in z delom pri filmu.

Najbrž mi je samo na videz film primernejši od pisanja: film je umetnost, ki je danes v modi, tako kot je bila v modi opera v XIX. stoletju. To, kar sem tukaj ustvaril, to, kar sem — morda — dosegel, privlači zavoljo te mode večjo pozornost kot pa pisana beseda, ki je danes v nekem smislu voutu. Rad imam film. Z njim se ukvarjam zato, ker ima, ne glede na to, da je sâmo snemanje zelo težko, utrudljivo in ubijajoče delo, določen čar ki nastaja v kontaktu z drugimi ljudmi, ob združenih razumskih in manualnih naporih, skozi akcijo telesa in duha.

Pisati pa pomeni sedeti popolnoma sam in ločen od ostalih, v situaciji, kjer si kralj in poraženec, kjer zmaguješ in padaš, kjer sam sebe rušiš in dviguješ. Ne bi mogel reči, kateri izmed teh dveh dejavnosti intimno dajem prednost, vendar me malce preseneča, da se to vprašanje sploh postavlja tako pogosto. Verjetno zavoljo tega, ker pozabljajo, kako so v prejšnjih časih pisatelji želeli vizualizirati svojo fantazijo in da so, ker film še ni bil izmišljen, pisali drame. Tisto, kar pišem, ali tisto, o čemer sanjam, mi v zavesti včasih postaja bolj intenzivno, če to opazujem v slikovno-akcijskem smislu,

nato pa to poskušam realizirati v filmu. Tisto pa, kar je filmu nedostopno, kar se ponavadi imenuje notranja vsebina življenja, prepuščam literaturi, prepuščam papirju. Z ozirom na to, da so pri nas možnosti za delo zelo omejene in da lahko človek v najboljšem primeru realizira en film letno, imam dovolj časa, da se lahko ukvarjam z eno in drugo dejavnostjo, ker si ob eni odpočivam od druge in obratno. Mislim, da bi bilo hipokrizijsko skrivati, da mi film omogoča materialno eksistenco in neodvisnost za literarno delo, kajti pri nas je morebiti samo pet, šest pisateljev, ki lahko živijo od svojega literarnega dela, medtem ko se vsi drugi v glavnem ukvarjajo z uradniško dejavnostjo. Jaz sem na boljšem toliko, ker se, pišoč, ostrim za film, ko pa snemam film, si s tem omogočam, da pišem v času, ko ne snemam.

Čeprav si pisatelj, do danes še nisi posnel niti enega filma po lastnem scenariju. Bilo bi zanimivo vedeti, zakaj se zatekaš k tekstom drugih avtorjev, kakor tudi to, na kakšen način asimiliráš te tekste kot pisatelj prej, preden njihovo filmsko izvršitev prevzame režiserski del tvoje osebnosti.

Ni točno, da doslej še nisem napisal scenarija za svoj film: ŽIVE VODE sem napisal v sodelovanju z Olgo Vujadinović, scenarij za epizodo MESTO pa sem napisal sam, tudi po Dvojniku Fjodora Mihajloviča Dostojevskega sem sam napisal scenarij za film SOVRAŽNIK. Tudi: adaptiral sem scenarij za filme VRNITEV, PREBUJANJE PODGAN in KO BOM MRTEV IN BEL, in končno sem po neki pripovedki Antonija Isakovića in po nekih mojih pripovedkah iz zbirke Vijugava reka

napisal scenarij za film ZASEDA. Za kaj pravzaprav gre: zelo slabo se počutim, medtem ko pišem scenarij. Zato, ker mi je vedno žal, da ne pišem romana. Gre torej za povsem enostavne razloge. Drugič: ko pišem scenarij, se precej izpraznim in izčrpam nekakšen naboj fantazije, ker se tu praznim kot pisec in potrebujem precej časa, da se lahko vrnem k tekstu in da ga lahko obravnavam čisto filmsko, to je z režiserskega stališča. Zategadelj tuje tekste — in v glavnem delam po tekstih istih avtorjev (Mihić-Kozomara), kolikor so možni sprožiti mojo fantazijo, če me prisilijo, da jih sprejemem kot svoje — režiram, kot da bi jih sam napisal.

Rekel si, da so pisatelji vedno želeli vizualizirati svojo fantazijo in da so zato pisali drame, nato pa si rekel, da ti je, medtem ko pišeš scenarij, žal, da ne pišeš romana. Zakaj potemtakem ne vizualiziráš že napisanih romanov, zakaj iz njih ne napravíš filmov? Na primer: ali morda vidiš roman Lutke kot enega izmed svojih bodočih filmov?

Ne vem. Lutke se mi zdijo neprikladne za film.

Toda dam ti možen odgovor na tvoje vprašanje: v samem procesu mojega dozorevanja kot pisca se dogaja, da prehajam od ekstrovertne literature k introvertni. Precej »krivde« za to ima tudi film. Ko sem se začel ukvarjati s filmom in čim bolj se ukvarjam z njim, dozorevam kot pisatelj in vse bolj razumem, da je pravo mesto literature v tistih človekovih medprostorih, kamor prodre samo pisana beseda. Že moja prva zbirka pripovedk Vijugava reka, ki je v nekem smislu najkonceznejše pisana, ki je najbolj »filmska«, je grajena tako, da sem



ZASEDA. Režija Živojin Pavlović. Proizvodnja FRZ, Beograd, 1969. Na slici prizor iz filma

notranja stanja ali monologe v ljudeh pisal v kurzivu in jih jasno izdvojil od tistega, kar je akcija ali dialog. To se je nadaljevalo tudi v mojem naslednjem tekstu, v Lutkah. Tudi v tem tekstu je jasna omenjena dvojnost, ki sem jo, kot se mi zdi, v svoji tretji knjigi združil. Tako je v Dveh jesenskih večerih prišlo do tega, da se akcija, zunanji dogodki lomijo skozi prizmo subjektivnega doživljanja, skozi prizmo notranjega doživljanja. Tako sem končno stopil na tla čiste literature, kot to intimno imenujem. Pri tem pa ima zasluge film.

III. ETIKA IN ESTETIKA ALI O VZROKIH IN POSLEDICAH

Ustvarjaš filme prav v času, ki se veže na sintagmo »novi jugoslovanski film«. Kaj je zate »novi jugoslovanski film«? Gibanje,

strujanje, težnja, zbir, ali pa samo obrat v dosedanjji praksi? Ali je »novi jugoslovanski film« bolj estetski ali etično-kritični poskus sprememb pozicij v jugoslovanski kinematografiji?

Težko mi je odgovoriti, ker nisem sposoben definirati frazo »novi jugoslovanski film«. Posebej mi je težko oceniti jo v luči svetovne kinematografije. Edino, kar lahko storim, je, da ocenim tok jugoslovanske kinematografije pred pojavom »njf« in po njem.

Popolnoma mi je jasno, da »estetske revolucije« ni bilo in da je tisto, s čimer se je začelo »eksperimentirati« na področju oblike, bil in ostal korak v slepo. Ko pa je kasneje prišlo do upora na področju etike, se je morda — pravim morda — rodila neka nova estetika. Tisto, kar je racionalno napravljeno kot estetski napor — Hladnik, Petrović in pozneje Mimica — ni odzvanjalo, in iz tega se ni nič rodilo, kar samo dokazuje, da je estetika proizvod in ne hotenje.

Če je bil to etični upor, potem je bil zagotovo usmerjen k rušenju mitov neke družbe, in Makavejev je na primer to v PARADI povsem eksplicitno tudi pokazal. Po sedmih letih so se na porušeni mitih rodile, po Slobodanu Novakoviću, privatne avtorske mitologije, v katere okvirih še danes niz ustvarjalcev baročno ponavlja svoje prejšnje ideje. Kaj je vzrok za dekadenco tega etičnega upora, kaj je vzrok, da se zadržujejo na zdavnaj osvojenih pozicijah. Ali obstaja racionalna razlaga tega stanja in ali nima Miloš Forman prav, ko pravi, da če je cenzura močnejša, umetnik toliko natančneje ve, kam mora iti, in obratno? Ali so osvojene svobščine preplašile posamezne avtorje »novega jugoslovanskega filma«?

Pravi odgovor je v tejle resnici: to je vprašanje ustvarjalnih moči posameznikov. Točno je, da so si nekateri avtorji ustvarili svoje sveto-ve. Ne trdim, da je to napaka. Na koncu koncev je v umetnosti vedno tako, po tem se ustvarjalec loči od drugega, a še najbolj od tretjega. Vendar je beseda o tem, ali in v kolikšni meri avtor svoj notranji svet bogati in uporablja. Želim reči: kolikšna je ustvarjalna moč, kakšen ustvarjalni naboj je v njem, da ta svet širi, ali pa na drugi strani: če je ta moč usahnila, pa zdaj tisto, kar je ustvaril, ko je še imel pogonsko gorivo, začenja polagoma gladati kot hrček, dolbsti in prežekovati svoje lastno umetniško telo. Ne vem, vendar menim, da ta trenutek ni primeren za definitivne odgovore; meni pa je še teže čeprav samo poskušati z nekakšno definicijo, kajti aktiven sem še in nimam možnosti vzpostaviti distanco in bolj trezno razmišljati o tem.

Točno je, kar je rekel Forman, čeprav to ni nič novega, samo spomnimo se, kako je pel Kranjčević: »okovi so krila, s katerimi je moč hitreje leteti«. Vprašanje je, v kolikšni meri so ti veliki vznemirjujoči centri zunaj umetnika in ali se umetnik umiri, ko se umirijo zunanji potresi, ali pa so ti epicentri spet v njem, samo da po vsem tem manj odvisni od zunanjih povzročiteljev. Na primer: Ivan Bunin je odlično pisal, dokler je bil v Rusiji, ko je odšel v emigracijo, je pisal slabo. Vendar, drug primer: Luis Bunuel nosi vedno s seboj svoj strup, kjerkoli že je.

Kakšne so bile tvoje filmsko-estetske, plastično-formalne zahteve v prvih filmih in kako danes gledaš na filme TRIPTIH O MATERJI IN SMRTI, LABIRINT, ŽIVE VODE in MESTO?

Na to vprašanje bom bolj ugibal, kot pa natančno odgovoril, predvsem zavoljo tega, ker nerad gledam svoje filme: največ dvakrat jih gledam in sicer neposredno po tem, ko je film dodelan. Vendar se svojih prvih filmov dobro spominjam in se jih kljub njihovi naivnosti ne sramujem. Ti filmi so zgoščeni do simbolizma. To je njihova napaka. Če pa upoštevamo, da so bili amaterski in so želeli povedati vse na kar se da majhnem prostoru, je bilo to neizogibno. To je bila bolezen, ki je podobna situaciji, ko otrok spregovori in s tremi besedami pove cel stavek, nam pa prepušča, da v telegrafskem izražanju odkrijemo smisel. Nekaj pa je, zavoljo česar trdim, da so ti filmi še danes zanimivi. To je dejstvo, da vsebujejo neprekinjeno težnjo k vizualni ekspresiji skozi atmosfero in skozi neki notranji spoj med ljudmi in okoljem, iz katerega raste moja ideja. To naj bi bila skupna definicija za te filme. V njih bomo prepoznali, če bomo odstranili simboličnosti, ki sem jih uporabljal, in jih abstrahirali, konstantno težnjo, da se — če smem pogojno uporabiti to frazo — neko občutenje sveta izrazi skozi pristop k ambientu in človeku. V nadaljnjem delu je prišlo do konkretizacije teh občutenj, teh teženj, teh kalnih reči, pa me je to pripeljalo do verizma kot do sredstva; želim reči, da mi verizem ni bil nikoli cilj, avtentičnost detajla, avtentičnost okolja, človeka, človekove situacije, človekove besede, človekove mimike je tisto, kar je kasneje prešlo v moje delo in kar je nemara obogatilo osnovo, ki je prisotna od mojih začetkov pa do danes in ki me sili, da skozi okolje, atmosfero in človeka, združenega s to atmosfero in s tem okoljem sugeriram neko intimno občutenje sveta.

V svojem prvem delovnem obdobju si menil, da je

ekspresija filma predvsem tisto, kar izvira iz montaže, in tvoja osnovna definicija tega časa je sintagma: film, to je akcija plus montaža. Zdi se mi, da danes zagovarjaš drugačne pozicije in da vidiš glavni ekspresivni trenutek filma v dogajanju znotraj kadra, kar zopet menja tudi samo načelo tvoje realizacije: dajati vse večji poudarek prizoru, delu kamere in igralcem.

Ker sem bil zaljubljen v film in ker sem oboževal Eisensteina, sem mislil, da je montaža v filmu vse. Ko pa sem se osebno in brez kakršnekoli profesionalne izkušnje spopadel s filmom in njegovimi skrivnostmi, sem se zapletel prav pri montaži. Najprej sem mislil, da je vzrok neznanje, danes pa lahko trdim, da ni bil vzrok pomanjkanje izkušnje, ampak neprimerna metoda. Kajti tisto, kar je skupni imenovalec vseh mojih filmov, je ljubezen do atmosfere, okolja in človeka, vsajenega v to okolje. S temi sredstvi posredujem svoje občutenje sveta. Montaža prostor drobi in s tem uničuje atmosfero. Montaža mi torej ni dovoljevala kompletnega, zanesljivega ustvarjanja lastne ekspresije.

Tako kot vsi začetniki sem tudi jaz dolgo časa begal in se mučil vse dotlej, dokler nisem povsem slučajno odkril te zakonitosti, ko sem gledal material iz filma VRNITEV, in sicer kader, v katerem se kamera ni premikala, scena na reki med dvema igralcema pa je odigrana strnjeno. Naenkrat se je med tema dvema človekoma ustvaril človeški, normalen, pristen odnos in vse to je bilo obkroženo z atmosfero ledu, vode, pustinje, ki ju je obkrožala. In odgovor na vprašanje — kako in kam moram iti — je bil tu. To me je spomnilo, da je bilo tisto,

kar sem brez besed izvedel v filmu ŽIVE VODE, v resnici moj lastni notranji filmski svet, ekspresija, ki jo moram uporabljati in s pomočjo katere bom našel sebe in bom lahko materializiral svoje lastne vizije. In ko sem se po VRNITVI, ki je slučajno postala moj drugi film, čeprav je bil posnet pred SOVRAŽNIKOM, lotil realizacije filma PREBUJANJE PODGAN, mi je bilo precej jasno, kaj moram delati. Res da to ni bila zavestna spekulacija, bilo pa je izkustveno dozorevanje nekega občutenja o tem, kako se moram približati materiji, da bi čim bolj natančno in čim bolj popolno izrazil sebe. In tako se je zgodilo, da sem gostoto dosegel znotraj kadra in ne s spajanjem kadrov.

IV. PISATELJ IN DRUŽBA ALI: O KRITIKI IN REVOLUCIJI

Nasprotniki tvojih filmov vedno poudarjajo, da je kritičnost do družbe tendenciozno zlonamerna, ker temelji na življenjskih primerih ljudi, ki niso pravi odraz stvarnosti in katerih tragična življenjska problematika ni produkt socialnih nasprotij in etičnega razslojevanja skupnosti, marveč nasprotno preprost rezultat njihove lastne ničevne nravi. Takšno mišljenje je zelo pogosto, ko s pozicij forumskih struktur govore o Makavejevu in tebi. Igor

Mandić, famozni novičar Vestnikovega koncerna, pa o tem piše na identičen način: »... življenjsko bedo in tragiko naših situacij predstavlja Pavlović izključno v ljudeh, ki so vse drugo, samo osveščeni, resni, pametni in tragični ne. Če nam želi skozi Pacolina »prikazati stvarnost«, potem je po sredi nesporazum: neumnež ne more biti tragičen in ni nosilec tragičnih situacij...« Kaj misliš o tovrstnem odporu do filmov, ki jih delaš?

Verjamem, da v Sovjetski zvezi tistih štirideset milijonov birokratov in njihovih ožjih sorodnikov, ki so privilegirani in ki predstavljajo kasto, katera molze ostalih stošestdeset milijonov, misli, da se dogajajo družbeni procesi med njimi in ne med ostalimi stošestdesetimi milijoni. Če upoštevamo, da se ti kritiki »črnega« v naši kinematografiji nahajajo v podobni situaciji, ko teče beseda o naši družbi, in če upoštevamo, da so neskončno oddaljeni od prve ulice levo ali desno, skozi katere vodi njihov ozki vsakdanji trikotnik od doma do kabineta, od kabineta — z avtomobilom jasno — do konferenčne dvorane, od konferenčne dvorane na večerno partijo pokra ali do budoarja svoje ljubice in zopet nazaj domov — in tako se krog večno vrti — pa jim novice servirajo prek referatov iz različnih institucij, ki jih oskrbujejo z informacijami o tekočih družbenih gibanjih; logično je torej, da je tisto, kar Maku in meni predstavlja — da parafraziramo naslov prelepega brazilskega filma — »suho življenje«, za njih nekaj povsem drugega: izvrtček življenja. Toda, kaj naj storimo, ko pa nam ta »izmeček« predstavlja devetdeset odstotkov tistega, kar naša stvarnost je.

So moji filmi tendenciozno kritični v odnosu na družbo? Lahko rečem v svojem imenu, pa tudi v imenu Makavejeva, ker ga dobro poznam, da nama tako imenovana kritika družbe, kar tej gospôdi pomeni tudi kritiko družbenega sistema, ni bila nikoli vzvišena ambicija.

Midva, kakor tudi drugi iskreni filmski ustvarjalci pri nas, želiva in sva vedno želela prikazovati subjektivne resnice, subjektivna pojmovanja o življenju, o ljudeh, o položaju človeka danes v družbi, in to ne samo v naši družbi, ampak v družbi nasploh. Izhajajoč iz dejstva, da je film konkretna umetnost in da ne more pobegniti od življenjskega blata niti od nas, ki ga delamo, ni prav nič neobičajnega in čudnega, da v teh mlakah in močvirjih odseva tudi obraz stvari in pojavov, ki se okoli nas dogajajo in ljudi, ki žive okoli nas — in po vsem tem tudi obraz tega družbenega življenja, takšnega, kakršen je. Menim pa, da nisem daleč od resnice, ko trdim, da ni bilo izhodišče, ki nas je vrglo v avanturo, imenovano sne-manje filma, — kritika družbe ali družbenega sistema.

Toda kaj bi se zgodilo, če bi ti bila slučajno ta kritika družbe izhodiščna pozicija? Kako bi kritiziral družbo? Navznoter, z operativno, konstruktivno kritiko? Ali navzven, z globalno, v imenu nekoga drugega, boljšega človeka, spodobnejšega družbenega modela? Ali sploh obstaja tak model?

Najprej, tako imenovana parcialna kritika je v resnici strahopetnost do vladajoče situacije. Takšna parcialna kritika me popolnoma nič ne zanima. Konstruktivna kritika, kritika, ki hoče menjati počeno gumo na družbenem mehanizmu, namesto da bi cel avtobus poslala k hudiču,

ni zame nikakršna kritika, nikakršna akcija, na kratko: nič pomembnega.

Težko pa mi je odgovoriti, kaj bi v globalni kritiki postavil kot model, kot nekaj novega nasproti obstoječemu. Naj povem zakaj: iz preprostega razloga, ker s tem prihajamo do vprašanja povsem filozofske narave — v imenu česa menjati to, kar je in kakor je? Odgovor na to dilemo bi težko dal celo človek, ki se z družbenimi in filozofskimi vprašanji resneje ukvarja kot jaz. V tem trenutku lahko — kolikor nama to čas in prostor dovoljujeta — rečem samo tole: živimo v času, ko je prišlo do usihanja idej, v imenu katerih so se sklepali osebni angažmaji v družbenem smislu in angažmaji celotne družbe, v imenu katerih je prišlo do družbenih pretresov, revolucij, lomljenj, menjanj razredov, kast, oblasti in tako dalje. Atrofija idealov, ki je nesporna in nespodbitna, pomeni pravo stanje ideologije danes. Še nikjer, niti v enem tekstu ni najti niti zametka nove ideologije, nikjer ni novih idej, za katere bi se človek lahko oprijel in v imenu katerih bi se lotil menjanja današnje situacije.

Nekaj pa je jasno: težnja po spremembah, menjavah, redukcijah je tu in je vse bolj akutna. In kaj? Torej: po mojem mišljenju so anarhistični udari bistveni udari tudi revolucije, kljub vsem idejnim in ideološkimi obratom so to anarhistična dejanja. Revolucije, lomi, ki so nastajali in ki še nastajajo, te velike človeške množične tragedije, so sad bioloških nujnosti, ideje pa, ki so se ob njih pojavljale, so neobhodni narkotični napadi na človekovo zavest, da bi bila le-ta sposobna speljati stvar do konca. Zdaj smo v situaciji, ko je človeška zavest v takšni slepi ulici, da je ne more omariti nikakršna narkoza ideološkega ali religijskega smisla, hkrati pa se nahajamo tudi v nekem čudnem času, v katerem je postala človeška

zavest tako osveščena, da se tega celo zaveda, hkrati pa se zaveda tudi vitalne nujnosti po spremembah kot smislu življenja.

Ne sprememba v imenu nečesa, ampak sprememba zavoljo menjanja kot smisla trajanja. Zaradi tega mislim, da bi ne mogel reči, v imenu česa se angažiram, vem pa, da se moram angažirati.

Neki naš znani filozof-humanist mi je po projekciji Žilnikovih ZGODNJIH DEL rekel, da po filmih Pavlovića in njegovih sklepa, da je vsa naša domovina en sam velik sekret in da vsa ta akumulacija surovosti in ves ta nihilizem ni nič drugega kot izraz ustvarjalne nemoči, da bi kot ob primeru Tolstoja, opevali življenje v vsej njegovi kompleksnosti, da bi nudili integralno podobno stvari. Tak odnos ni osamljen in zelo mi gre na živce. Tudi tebi?

Odgovor na to vprašanje je že v tistem, kar sem prej rekel o pomanjkanju novih idealov. V filmih, o katerih govorimo, manjka zaključni trenutek, ki mora po Aristotelu nujno biti prisoten: žal ni katarze. Namesto katarze zažigajo mlade osebe, ali crkavajo na straniščni školjki, ali pa nekoga utope v rimskem vodnjaku. A kaj moremo zato! Očitno je, da se nismo dogovarjali, očitno je stvar slučajna, da je prišlo do določenih podobnosti. Kar pa se tiče filozofa-humanista, velikega sekreta, metod realizma, integralne slike stvari častivrednega Leva Nikolajeviča Tolstoja — lahko rečem samo tole: Leva Nikolajeviča Tolstoja danes čitajo kot muzejsko vrednost, nekega drugega Rusa, nekega Fjodora pa čitajo s strastjo — vsi so nori na Fjodora! Pri Fjodoru

ni govora o straniščih, govora je o norišnicah!

Zakaj imajo vse tvoje osebnosti natančno »biografijo« (na primer Pacolino je bivši IBejvec)? Mar naj biografija jasneje kaže na korenine njihovega sedanjega položaja, na vzroke njihove socialne krize in etičnih dilem? In ali ni film, ki si ga posnel, ZASEDA poskus, da bi definitivno izoblikoval pravi vzrok stvari, da bi končno neka mitologija dospela tudi do področja svojih vzrokov?

»Biografija« mi je odločno potrebna z ozirom na to, da operiram, ali vsaj želim operirati, s človekovimi etičnimi dilemami (celo kadar je govora o Džimiju Barki). Zakaj? Zato, ker samo na tej ravni človek doživlja prave drame; ostalo so slučajnosti. Prave tragedije se dogajajo samo tukaj.

Točno je, da Pacolino v scenariju ni bil IBejvec, bil je samo navaden uradnik in pisal je na pisalni stroj. Zakaj je postal IBejvec? Zato, ker so naši dedje in očetje živeli, ker mi živimo in ker bodo naši otroci živeli v političnem peklu! To pomeni, da ne moreš ostati zunaj, če pa ostaneš zunaj, postaneš siv — siv si ti, tvoja eksistenca je siva, brez pomena si zase in za druge. Tisti, ki so občutili strup, se pravi, vstopili noter, so se opekli in zategadelj so tudi postali zanimivi. Kot v Laličevi literaturi, kot pravzaprav v vseh velikih literaturah: pri Dostojevskem, pri Cervantesu, Shakespearu ali kjerkoli je politika glavna stvar, politika je to, kjer se človek preizkuša, lomi ali potrjuje. Zato mi je bilo potrebno, da je bil Pacolino prav IBejvec.

To je dobro opazno v vprašanju, kaj naj bi pomenil film ZASEDA. Želim,

da bi s tem filmom na določen način utemeljil svoje prejšnje filme, da bi se dokopal do klice in do korenine. Zato tudi odhajam v svet svoje mladosti, kajti tam tiče odgovori; vsak človek namreč dobi odgovore v izkušnjah in travmah lastne mladosti. Posegam v čas neposredno po osvoboditvi, da bi videl, kaj se je takrat, ko se je revolucija na vojnem področju potrdila in ko se je oblast začela konsolidirati, dogajalo z osebnostmi, z ideali. Govora bo o mladem človeku, ki poleg tega, da je obseden z ideali, doživlja še lastno pubertetno revolucijo; menim, da je samo tako mogoče govoriti o političnem filmu, o političnem filmu, ki se lomi skozi usodo človeka. To je zame politični film, ne pa tisto, kar imenujejo »angažiran« film, katerega ambicija je analizirati, razčlenjevati, kritizirati družbo ali je ne kritizirati. Ne, ne gre za to. Gre za neke druge stvari, za stvari celo religijske narave, ki pa se jih sedaj morda niti ne zavedamo. Zame je bilo zelo pomembno, ko sem pred tremi leti v Tunisu, kjer sem na tamkajšnjem festivalu sodeloval s filmom SOVRAŽNIK (za katerega ne mislim, da je nekaj najboljšega, kar sem doslej napravil) slišal iz ust njihovih mladih kritikov, da med vsemi filmi, ki so jih videli tiste dni, samo pri jugoslovanskih filmih občutijo, da gre za nekaj, česar sicer ne razumejo popolnoma, kar pa je na skoro religijskem področju zelo važno za človeka. Če je držalo, kar so rekli, potem je beseda o veliki stvari, kajti tudi celotna ruska revolucionarna literatura od Majakovskega do Pasternaka, od Babelja prek Piljnjaka do Ivanova temelji na nekem čudnem religijskem in zavoljo tega tudi etičnem lomu. Če pa povrh vsega pomislimo še na Bese (Dostojevskega), nam vse postaja še jasnejše.

V твоjih knjigah in filmih se ponavadi samo ena

oseba bojuje za svojo celovitost, ali pa se dve osebi bojujeta za eno mesto pod soncem, medtem ko ostala množica samo mirno opazuje, pripravljena, da premaganca pozabi in krene po poti, ki jo odpira trenutni zmagovalec. Je resnica, da se v твоjih delih posameznik postavlja po robu nedefinirani množici in da ta nedefinirana množica četudi implicitno prizna moč individualne zavesti?

Da, mislim, da je popolnoma točno. Točno je zato, ker prav tukaj tiči definicija moje pripombe, da nisem predstavnik nikakršnega angažiranega filma v ozkem smislu besede in da je družbena kritika sekundaren rezultat in ne primarna ambicija. O čem je govora? Govora je o sporu človeka z okolico, o sporu človeka s situacijo, kakršna je, z njegovimi osebnimi projekcijami tistega, kar se imenuje življenje, prihodnost, upanje, o sporu med tistim, »kakor bi moralo biti« in »tistim, kar je«. Tolikanj drzen in neskromen sem, da rečem: moji filmi in filmi drugih naših avtorjev ne bi bili tisto, kar so, če bi v njih ne bilo tega, o čemer sva govorila, če bi se ne vključevali v obči svetovni problem s tem in na ta način. Če bi tega ne bilo, bi naša kinematografija ostala provincialna in bi bila vezana le na trenutke in tekoče probleme. In po zaslugi dejstva, da skozi trenutne in tekoče probleme želimo in morda nam uspe povedati stvari občega človeškega interesa in obdelati probleme, ki se ne tičejo samo nas, ampak tudi drugih ljudi v drugih miljeih, v drugačnih življenjskih okoliščinah — s tem se nam odpirajo vrata, ki vodijo k bratstvu celega sveta, to so vrata, skozi katera bomo vstopili (a morda smo že vstopili, ne vem), to je ti-

sto, zovoljo česar ti filmi niso samo naš privaten sekret, kot pravi tisti filozof-humanist, ampak projekcija nečesa univerzalnega, problem, ki se človeku vsiljuje, kjerkoli že je, človeku, ki hoče potrditi sebe, izkazati se in se dokazati nasproti tistim, ki ne samo da nočejo tega, ampak želijo onemogočiti tudi njega. To je spor človeka s svetom, v katerem so tisti, ki vladajo, in tisti, katerim se vlada. In ti drugi s silo množice, s silo fašistične moči, ki je povsod navzoča, želijo samo eno, čeprav se tega morda niti ne zavedajo: da se jim vlada in da jih nihče ne vznemirja, da so obvladani in vodeni in da žive v miru. Naši junaki, ne glede na to, kakšni so, želijo vznemirjati s seboj in s svojim lastnim primerom. Bolje povedano, želijo vznemiriti tiste druge, sive in potopljene, želijo vznemiriti njihovo strukturo in jih potem prepuščati lastni osamljenosti, iz katere so pobegnili v sivino in v kateri bi se, če imajo dovolj moči, morali očlovečiti, to se pravi, pridobiti si toliko moči, da bi živeli samostojno. Seveda tudi naši junaki ne uspejo in utonejo v sivini. Njihova dilema je: ali obvladati sivino ali pa se v njej utopiti. To so dileme, ki indirektno, v nekih daljnjih odsevih predstavljajo most, po katerem se naši filmi brez kakršnegakoli načrta vzpenjajo na univerzalno polje problematike, ki muči ljudi povsod na svetu.

V. Zaključek

Kaj želiš še povedati?

Nič. Vsaj za zdaj.

**Vprašanja je pripravil in zabeležil odgovore
BOGDAN TIRNANIĆ**



rod steiger in postelja

Ameriški igralec Rod Steiger igra vlogo Napoleona v filmu Sergeja Bondarčuka WATERLOO. Med drugim je odigral tudi sceno, v kateri spi na postelji zadnjo noč pred odločilno bitko. Napoleonovo posteljo je preskrbel italijanski zasebni zbiralec Francesco Moltoni. Rod Steiger trdi, da mu je

spanje na Napoleonovi postelji v veliki meri pomagalo, da se je lahko vživel v njegove cesarske odgovornosti.

Kaže, da pri nas spijo na Napoleonovih posteljah mnogi filmski delavci, ki se morajo prav tako odločiti za svoj zasebni filmski Waterloo.

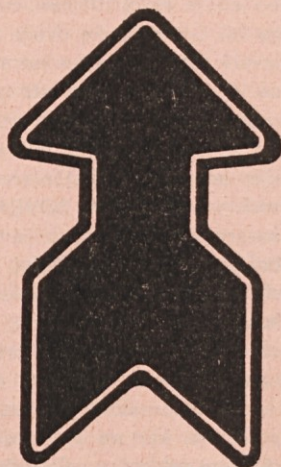
neda arnerič in njena leta

Ali lahko uganete, koliko je stara jugoslovanska filmska igralka Neda Arnerič? Povedali vam bomo, da je igrala glavno vlogo v filmu POLDNE Puriše Đorđevića in v filmu Branka Gapa ČAS BREZ VOJNE ter v filmu VIŠNJA NA TAŠMAJDANU Stoleta Jankovića. Letos je bila na

jugo-slovanski filmski dinar

Srbska republiška kulturna skupnost se je znašla v zagati, ker v skladu za pospeševanje kinematografije ni niti dinarja. Zaradi tega so ustavili snemanja vseh filmov, režiserji pa čakajo, da se bo v sklad stekel denar. Srbski sklad je namreč doživel dvojno krizo; denar se je odcepil v dva pokrajinska centra, v Novi Sad in v Prištino, razen tega pa so filmi, posneti lani, pobrali iz sklada 589 milijonov starih dinarjev. Zdaj imajo filmski proizvajalci na voljo samo 320 milijonov starih dinarjev, pri čemer bodo 64 milijonov razdelili proizvajalcem najboljših filmov, 256 milijonov starih dinarjev pa bo ostalo za regres po koeficientu, ki bo

manjši od enega dinarja. Kakor je znano, so v SR Srbiji lani uredili tako, da je prejel film na vsak zaslužen dinar od kino vstopnic še dinar od sklada. Zdaj bodo dajali na vsak dinar iz sklada samo 0,35 dinarja, kar je izredno malo. Tako imajo trenutno najboljši položaj slovenski filmski delavci. Slovenski sklad pokriva vsak film s petdesetimi milijoni starih dinarjev, krije pa izgubo do 75 odstotkov, kar je idealno. Toda filmski delavci se še zdaj niso sporazumeli, kaj bodo delali in s kakšnim programom se bodo predstavili slovenski javnosti.



mednarodnem filmskem festivalu v Riu de Janieru in izbrali so jo za najbolj prikupno festivalsko igralko. Trenutno je končala snemanje v novem filmu Fadila Hadžića DIVJI ANGELI. Med snemanjem filma je rekla svojim soigralcem, da praznuje svoj

šestnajsti rojstni dan. Igalo Galo, Božidar Orešković in Mladen Crnobrnja ji niso verjeli, zato so ji izmaknili osebno izkaznico in šele ko so se prepričali, da govori resnico, so ji čestitali. Pa so res mlade naše filmske zvezdnice!

V enem prejšnjih sestavkov smo govorili o jugoslovanskih distribucijskih razmerah. Ugotovili smo, da naraščajo števila distributorjev in števila vsako leto uvoženih filmov močno vpliva na kvaliteto raven odkupljenih filmov. Trgovska konkurenca med distributorji sili največkrat v nezdravo komercialnost in nakup filmskega šunda. Seveda pa ima vse to precejšen vpliv tudi na kinematografska podjetja, ki izbirajo filme.

Trenutno kroži na našem filmskem trgu okoli devetsto filmov. To število je v občutnem nesorazmerju s številom kinematografov, ki jih imamo v Jugoslaviji. Teh je le okoli 1700, od tega vsega 200 takšnih, ki imajo predstave vsak dan. Dogaja se celo to, da število kinematografov iz leta v leto upada, število odkupljenih filmov pa narašča. Take nezdrave razmere so pripeljale kinematografska podjetja v močno privilegirano položaj, v odnosu do svojih odjemalcev — gledalcev so si zagotovili monopolističen položaj, ki ga le delno omejuje televizijski spored.

Vse te absurde razmere pogojujejo dokaj čuden način prodaje filmov. Kinematografsko podjetje namreč plačuje distributorju pavšalno najemnino za vsako predvajanje filma. Le redke pogodbe med distributorjem in kinematografskim podjetjem so sklenjene drugače, to je za fiksno vsoto, ne glede na število predvajanj. In tako kinematografska podjetja ne eksploatirajo filmov, temveč svoje dvorane. Najemnina filma in prispevki podjetja so danost, od števila obiskovalcev pri posameznem filmu pa je odvisen zaslužek podjetja.

Na prvi pogled se zdi, da je vse v redu. Pa ni tako. V interesu kinematografskega podjetja je, da kar najhitreje menja svoj spored, iz ekonomskih interesov umakne vsak film s sporeda, ko mu pade obisk pod povprečje solidno obiskanih filmov. Hkrati pa se mu ne izplača investirati v propagando za posamezne filme, ker so to dodatni stroški, ki manjšajo zaslužek. Filmov



filmska



trgovina



je namreč dovolj in zato je tudi možno hitro menjavanje sporeda, premočrtnost zaslužka, skratka »ekonomsko poslovanje« kinematografa.

V skladu s spoznanjem, da, kot je znano naši kinoobiskovalci niso najbolj naklonjeni kvalitetnim filmom, se ravna tudi kinematografsko podjetje. Zanje je neki film zanimiv, ne glede na svojo kvaliteto, temveč glede na zaslužek, ki ga prinese. Vse to gre na škodo kvalitetnih filmov, ki so redki in bežen gost na naših filmskih platnih, in to v prid slabe filmske komercialne in filmskega šunda.

Nič drugače ne posluje ljubljansko Kinematografsko podjetje. V Ljubljani si je priborilo monopolen položaj. Pod svojim okriljem ima vse kinematografe razen kina Triglav, Kinoteke in Filmskega gledališča. V svojih kinematografih je utrdilo predvsem komercialna spored, z edino izjemo kinematografa Komuna, v katerem skušajo voditi kulturnejšo filmsko politiko, a še vedno pod navedenimi ekonomskimi pogoji.

Z redkimi izjemami tako tudi v Ljubljani dobri filmi hitro zapustijo spored, filmsko plažo pa predvajajo včasih tudi po več tednov. Skratka, gre za nemogoče in nekulturne razmere, proti katerim glede na obstoječe zakonske predpise ne moremo čisto nič ukreniti. Vsi se zavedamo, da politika kinematografskih podjetij najbolj neposredno filmsko vzgaja in s tem vpliva na splošno filmsko kulturo. Takšno stanje vlada že precej časa in so zato posledice že občutne. Čutimo jih pri distributorjih, ki skušajo ugibati okus občinstva, okus velikokrat zelo nestrokovnih vodstev kinematografskih podjetij in zato znižujejo kvaliteto raven vsako leto odkupljenih filmov. Na drugi strani pa narašča filmska nezgojenost kinoobiskovalcev, še posebej mladine, ki je najbolj množičen obiskovalec filmskih predstav. O posledicah za domači film ne govorimo, ker so tu še posebno občutne.

MATJAŽ ZAJEC

de seta, pasolini in psihoanaliza

posebej za ekran

guido aristarco

Danes režiser ne poskuša prikazati s filmom nekega logičnega sporočila, trdi Michel David, gledalec si razlaga film sam. Po drugi strani pa filmi za množice še naprej ponujajo bolj ali manj posrečene vulgarizacije stare psihoanalize. Razmerja med starši in otroki, homoseksualnost, incest že nekaj let sem neomejeno prikazujejo, nadaljuje David, sadizem in mazohizem sta uglašena vedno bolj grozljivo, bičanje je potreba vseh zahodnih filmov. Današnji človek se boji nevroze, duševne neuravnovešenosti, poudarja Vittorio De Seta, upiramo se, da bi zanikali resničnost podzavesti, toda blaznost obstaja, ljudje ne znajo več govoriti, misliti, hoditi, pozabljajo vonj hrane, čustva. Sprašujemo se, če je vse to naravno in ali naj bi rekli »dovolj je zdaj psihoanalize«.

Te krize nevrotične osebnosti, te nekomunikativnosti, tesnobe, odtujenosti ne zapaža samo Michele, pisec De Setovega scenarija, ampak tudi filozof Remo Cantoni opozarja na to pogubo, ki se širi na zahodu med vsemi sloji in vsemi razredi. De Seta je prišel do enega zaključka: odtujenost na žalost obstaja in ta pojav povzroča nevrozo. Nedvoumno je treba povedati, da tako patološko stanje ne ustreza človeški naravi, ni nekakšna metafizična zla usoda, pač pa je zgodovinsko pogojen in se da in mora spremeniti. »Nismo obsojeni na tesnobo, absurd, nevrozo,« zaključuje Cantoni. »Naš čas je preživel težka in dramatična protislovja na vseh področjih. Sprijaznimo se s tem in skušajmo razumeti. Točna diagnoza je že začetek terapije.« Zakaj je prišlo do tega? ZAKAJ je vprašanje, ki si ga je že v začetku, že v polni krizi zastavil Michele. In kakšna je v nadrobnostih terapija, ki nam jo nudi De Seta? Dve poučni sceni, prva na začetku in druga na koncu filma,

poudarjata raztresenemu gledalcu ideološko os, ki je tema filma UN UOMO A META (Polovični človek, 1966). Ne skrivaj svojih ran pred svojimi očmi in pred očmi svojih bližnjih, ker se ti bodo prisadile in to bo smrt, pokaži jih raje sončni luči in to bo zdravje — opozarja prva scena. In druga: to, kar je prej bilo vzrok ostrim konfliktom in strašnim čustvenim nevihtam, je sedaj kot nevihta, ki jo gledamo s hriba. Zato ni nevihta nič manj resnična, toda sedaj si nad njo in ne v njej. Ta zadnja prispodoba je Jungova in treba je ugotoviti, na katero strujo psihoanalize namerava režiser nasloniti svoje delo, se pravi na analitično psihologijo švicarskega učenjaka. Važno je vedeti, skušati razumeti. Kako preiti od iskanja izgubljenega časa k iskanju najdenega časa?

Michele je opozoril, da ni dovolj spominjati se. Da bi spoznal vzroke bolezni, za avtentično in resnično razjasnitev raznih dogodkov — svoje nevroze, svojih kompleksov — jih moraš še enkrat preživeti, znova pretrpeti in to je edina pot, ki pripelje v življenje. Ta pot mu je bila v začetku zaprta — razumeti z vso voljo, z vso močjo — in medtem ko je lagal, je sebi in drugim skrival rane, ni jih izpostavil sončni luči. Za De Seto, ki izhaja iz kritičnega realizma (BANDITI A ORGOSOLO — Razbojnik z Orgosola, 1961), prijateljstvo ni nestanovitno, začasno čustvo. Ugo skuša govoriti z Michelom, biti z njim v kontaktu, ponuja mu svoje razumevanje in pomoč. Prijateljstvo in upiranje tesnobi, s tem da jo premaguješ, sta dva redka vidika v tolikerih filmih o odtujenosti. »Avantura« duše, ravno nasprotno kot pri Antonioniju, tu ne pristaja na »noč«, »mrk«, »rdečo puščavo«. De Setov človek je resda polovičen, pa vseeno zna ohraniti pozitivne lastnosti,

ali pa jih vsaj zna poiskati. Podzavest se pri Michelu ne javlja toliko v sanjah, kot to hoče Freud, ampak v vizijah, fantazijah in predvsem v simbolih. Po Jungovem vzoru De Seta izpričuje »odločilno funkcijo teh mnogoličnih nagonov, ki razodeti v simbolih povezujejo podzavest in zavest in kažejo posamezniku cilj njegovega razvoja.« Simboli so Michelova mati, oblastna in brez čustva zanj, njegov brat kolaboracionist, ki ga imata njegova mati in njegovo dekle raje od njega, simbol je tudi slučajna smrt tega brata, ob kateri protagonist ni občutil ne sočutja in ne bolečine, ampak samo kes, kot da bi jo bil sam zakrivil. Simboli so tudi gostje rojstne hiše pred sedemnajstimi leti, deklice v tej hiši, namigavanja na voljo in bombardiranja, simboli so kraji in osebe. Travmatično jedro se razširi, da povzamemo z De Seto, v trenutku, ko ga Michele spozna in skozi boleč postopek samoanalize spoji vse fragmente svoje preteklosti in jih uredi. Tudi tu se režiserjeva metoda zgleduje po Jungu, metoda, ki jo imenujemo perspektiva in dialektična in ki skuša odkriti sintezo med rastočimi kontrasti s pomočjo kompleksnosti, najti zvezo med zavestjo in podzavestjo.

Od kritičnega realizma v filmu BANDITI A ORGOSOLO je De Seta prešel k »čisti sugestivnosti«, k primeru »nevroze izpovedane od znotraj« in pri tem uporablja ne samo lastna izpovedna sredstva, ampak tudi sredstva, kot jih je uporabljal Bergman v POSTO DELLE FRAGOLE (Divje jagode): poleg notranjega monologa, miselnih asociacij in asonanc, poseganj naprej in nazaj, razdrobljenega časa, spreminjanj vsebine zavesti prikazuje pri slikah fantazije in misli kot edini objektivni podatek, kot prisotnost realnosti, obraz glavnega junaka, ki je pri spominjanju in podoživljanju preteklosti otrpnil v brezčutno, mirno masko. Da bi odbil obtožbe o lepispnem filmu in poudaril to realno prisotnost obraza pri irealnih podobah, je Alberto Moravia pripomnil, da nenavadna in misteriozna lepota nekaterih sekvenc prihaja prav od teh pripetljajev, od teh notranjih doživetij, ki jih glavni junak ne doživi, ampak le opazuje. Primer te vrste je prizor v oozdu, ko Michele znova zagleda ljubljeno ženo v objemu brata.

Pri prehodu od kritičnega realizma k »čisti sugestivnosti« doseže De Seta stilistične in vsebinske uspehe: posebno namen odbiti tesnobo v istem trenutku, v katerem jo lahko odbiješ kot dano dejstvo. Nekaj nejasnosti seveda ostane, a se ne tičejo pogročja psihoanalize, posebno ne Jungove analitične psihologije niti strukture. Izrazna sredstva, ki jih tokrat uporablja De Seta, pa naj bo to še tako fantastična upodobitev pojavov, niso v nasprotju z zrcaljenjem stvarnosti, eno pomirljivo izhaja iz drugega in tako zrcaljenje lahko samo prispeva k psihoanalizi, kakor je tudi psihoanaliza razširila svoje obzorje s sredstvi literarne kritike. (To se vidi posebno v esejih Michela Davida in



KRALJ OJDIP. Režija Piero Paolo Pasolini. Prizor iz filma

Giacoma Debenedettija.) Nejasnosti je treba iskati drugje. De Seta trdi, da je resnica individualna in da je subjektivnost resnica, posameznik zadostuje sam sebi. Celo prijateljstvo, ki je imelo takšno čustveno vrednost, je tu odrinjeno, obsojeno kot nezmožno za delovanje, torej definitivno zanikano. »Če hočeš vplivati na druge, moraš biti človek, ki vzbuja v ljudeh zanimanje in naklonjenost.« (Marx) Filozofi so nas učili, da resnično duhovno bogastvo zavisi od bogastva realnih odnosov in da se zgodovina ne konča v razkrojitvi lastne zavesti ali v empiričnem materializmu, ampak vsebuje na vsaki stopnji neko stvarno rešitev, neki zgodovinsko pogojen in naraven odnos med posamezniki. Verjamemo, da samo s to stvarno dialektično metodo razdvojeni človek lahko najde svojo enotnost, seveda če ima upanje v možnost odnosov med zunanjim in notranjim svetom. Zdi se nam, da je De Seta vendar prešel iz enega labirinta v drugega, čeprav se ni uklonil labirintu sodobnega življenja.

De Seta odklanja ta naš zaključek, on trdi, da je resnica individualna, da posameznik zadostuje samemu sebi, da je le notranje doživetje tisto, ki kaj velja, in konec. »Priznam vam, da sem preplašen, ker mi pripisujete poglede, ki jih nimam. Ustvaril sem UOMO A META (Polovični človek), ker me je očarala ideja združiti popolnoma zunanje stvari z notranjimi doživetji, z dogodki iz psihičnega sveta. In da bi to idejo izrazil v filmskem jeziku z najprikladnejšimi sredstvi. »Naši ideološki pomisleki se zde De v rešitvi individualnih problemov. V resnici ne razumem, zakaj mora obstajati ta neumna alternativa, po kateri se ukvarjaš ali z dušo ali pa z zunanjimi stvarmi. Zakaj pa ne z obema?«

Z obema, seveda, toda da dosežeš dialektično enotnost, brez katere je nemogoče zrcaliti realnost v vsej njeni celovitosti, ne smeš ločiti ene od druge. In zato smo citirali Marxa in poudarili, da resnično duhovno bogastvo zavisi od bogastva realnih odnosov in da se zgodovina ne razpleta v razkrojitvi lastne zavesti ali v empiričnem materializmu, ampak vsebuje na vsaki stopnji neko stvarno rešitev, neki zgodovinsko pogojen in naraven odnos med posamezniki. Ne dvomimo o dobrih namenih De Sete, toda lahko se zgodi, da so nameni avtorja eno, film pa drugo, to dokazuje, da so rezultati često drugačni od namenov, če že ne prav nasprotni.

Zdi se, da rafinirani snobi prezirajo UOMO A META (Polovični človek), nemara, ker je jungovski, pripominja Michel David, »toda v resnici je to prvi film, kolikor vem, v zgodovini svetovnega filma, ki skuša prenesti na platno subjektivno in avtobiografsko pripoved resnične psihoanalize.« De Seta seveda ni pripovedoval točnih dejstev svoje lastne nevroze, ampak si je pripoved izmislil, doda David, toda dinamika raziskovanja in občutek tesnobe sta izražena avtobiografsko. »Še eno tehnično novost moramo

omeniti pri tem pogumnem in simpatičnem filmu: z razliko od POSTO DELLE FRAGOLE (ki je nemara najbolj podoben poskus) se De Setov nevrotični junak sredi postav svojih otroških spominov ne opazuje kot objektivna prikazen, se pravi kot otrok, kakršen je takrat bil, ampak se v podoživljanje scene postavi točno takšen, kakršen je v trenutku nevrotične krize in analize. Rešitev še bolj ustreza, kolikor poznamo psihološko dinamiko, toda treba jo bo še temeljito pretresti, in vsak bodoči poskus se bo moral z mnogo pozornosti lotiti tega problema.« Tudi filmska kritika ne more zametavati sredstev, ki jih nudi psihoanaliza, predvsem ne pri takih režiserjih, kot sta De Seta in Pier Paolo Pasolini.

Io sono una forza del pasato
Solo nella tradizione è il mio amore
vengo dai ruderi, dalle chiese,
dai borghi dimenticati . . .
Ed io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare i fratelli che non sono più.

(Sem moč preteklosti, le v izročilu je moja ljubezen, prihajam iz razvalin, iz cerkva, s pozabljenih trgov . . . In jaz, odrasli zarodek, krožim, bolj moderen od vsakega modernega in iščem brate, ki jih ni več.) Tako Pasolini v pesmih MAMMA ROMA, medtem ko je ustvarjal svoj drugi film. »Sem moč preteklosti,« ponavlja skozi osebo režiserja (Orson Welles) v filmu LA RICOTTA. Pasolini je z »antropološkim besnilom« iskal moč preteklosti med razvalinami, med primitivci in divjaki, po dnu



KRALJ OJDIP. Režija Piere Paolo Pasolini. Na sliki Franco Citti. Poleg njega igrajo še Alida Vali, Silvana Mangano, Julian Beck in Carmelo Bene

proletariata, v predmestjih, na oddaljenih poljih. Njegove osebe so često živi okostnjaki.« Ambient njegovih filmov je arhaičen svet, pa naj se dogajajo v današnjih časih, kot npr. ACATONE (Berač), kjer je z režijo šele pričel, MAMMA ROMA in LA RICOTTA, ali pa v preteklosti, kot sta IL VANGELO SECONDO MATTEO (Evangelij po Mateju) ali pa KRALJ OJDIP. Vse te filme veže globoka, avtobiografska vez, postanki, trenutki silnega življenja, protisloven notranji potek, izhajajoč iz problematične in tesnobne osebnosti — te filme bi prav lahko imenovali »družina filmov«, kot imenujemo »družina romanov« Freudove »maskirane zgodbe«. Pasolini je v bistvu vedno režiral filme o samem sebi, o tem, kar je imenoval svojo »nevrozo,« svojo »obupno strast biti na svetu«.

»La nevrosi mi ramifica accanto,
L'esaunimento mi inariscse, ma
non mi ha.

(Nevroza se razrašča poleg mene, izčrpanost me suši, vendar me nima.) Ni slučaj, da se je takoj po UCCELLACCI E UCCELLINI (Ptice in ptičice) in epizodi TERRA VISTA DALLA LUNA (Zemlja, kot jo vidimo z lune) lotil Sofoklejeve tragedije in jo prikazal na platnu. Izbiro mu je narekovala notranja nuja, posebno razpoloženje avtorja, ki je bilo v skladu s kulturno in ideološko situacijo. Vsi so govorili o avtobiografski naravi KRALJA OJDIPA, o poudarjanju Freuda na škodo Marxa in psihoanalitična literatura o filmu in sploh o Pasoliniju režiserju na noben način še ni zaključena (treba bi bilo analizirati ne samo njegovo filmsko dejavnost, ampak tudi njegove mnogovrstne izkušnje na različnih področjih).

V takem kontekstu se zde problemi identičnosti, ki jih zastavlja KRALJ OJDIP, še bolj številni in še bolj določni, posebno z ozirom na prejšnje Pasolinijeve filme. V zaključnem ideološkem obdobju in na začetku novega obdobja (kriza marxizma in režiserja »govoreči vran, ki ve, da bo umrl«) se zdi, da tudi Pasolini trdi s Freudom: »Ko so se sesule vse vrednote, se je rešila samo psihološka teorija. Teorija sanj velja bolj kot kdaj.« Včerašnje alternative »Marx ali Gobetti«, »Gramsci ali Groce« se danes zde zastarele in v Pasolinijevem delu ne živijo več, kot so živele nekoč, ko je bil »Marx cepljen na Freuda«. Prvi je za Pasolinija vedno manj »suh zlat« in drugi je vedno bolj »ljubljenec«. Pasolini trdi, da se marxizem nikoli ni na zadovoljiv način spopadel z iracionalnostjo. Freud mu je sedaj bolj kot kdaj koli prej preizkušena opora pri odkrivanju človeške podzavesti in mu pomeni sredstvo pri odkrivanju tega »misterioznega področja«. »Vico ali Croce ali Freud mi navdihujejo bajke in znanost pri slabosti moje volje. Ne Marx...« Po tej »režijski poti« proti podzavesti je prikazal Ojdipovo legendo kot »boleče zamotane odnose s starši, ki jih povzročijo prvi vzgibi seksualnosti.« (V prologu filma je prikazana potrto in nemirno otroka, ko ga mati zapusti in gre z očetom na ples.) Moški homoseksualci so morali imeti v prvem otroštvu erotično zvezo z žensko osebo, večinoma z materjo — piše Freud — to zvezo je povzročila in opogumila pretstvi razuma in osvojitvi. Brez te združitve danes ni izhoda za človeka. Vendar to še ne pomeni, da je konec štrene rana materina nežnost in odsotnost očeta v otroškem življenju. Ljubezen do matere se ne sklada z nadaljnim raz-



KRALJ OJDIP. Režija Piere Paolo Pasolini. Zgoraj Silvana Mangano in Franco Citti

vojem zavesti, nadaljuje Freud, in deček zatre to ljubezen tako, da sebe postavi na materino mesto, se identificira z njo in vzame za model svojo lastno osebo (narcizem) ter išče nove objekte ljubezni med sebi podobnimi. Tako postane homoseksualec: dečki, ki jih sedaj mladostnik ljubi, niso drugega kot surrogati za njegovo otroško osebo in ljubi jih na isti način, kot je njega kot otroka ljubila mati. Kdor je postal homoseksualec na ta način, nadaljuje Freud, temu obvladuje podzavest materina podoba. Ko se odmakne ljubezni do nje, ji ostane zvest in se izogiba drugih žensk, ki bi ga lahko zapeljale k nezvestobi. Freud poudarja, da je rojstvo prvo tesnobno doživetje za moža in dejansko pomeni ločitev od matere, prav kot se je to dogodilo v Ojdipovem mitu. Ljubezen do matere je v središču Pasolinijevega dela in ima neobičajno težo, pa naj bo to MAMMA ROMA ali EVANGELIJ. Toda samo v KRALJU OJDIPU je zavzela dimenzije, ki niso bile nikoli prej izpovedane. Noben drug Pasolinijev film ni na tako tesnoben način »zasebna zgodba«. Prolog in epilog se kronološko in geografsko skladata z rojstvom avtorja. Sacile tridesetih let v prologu in šestdesetih let v epilogu ustreza kraju njegovega otroštva, kamor je sledil očetu, uradniku v vojski (uradnik je tudi Ojdipov oče v filmu). Arhaični svet, v katerem se odigra tragedija, predstavlja rimske trge, kjer je »odrasli zarodek« Pasolini nekoč »iskal svoje brate«. Pri proučevanju zgodovine primitivne družbe je učinkovito pkihoanalitično umovanje, piše Freud, kot novo sredstvo raziskovanja, lahko se podedujejo določene psihološke vsebine, ostanki spominov predzgodovinskih dogodkov.

Sklicujoč se na Fergusona, ki je v KRALJU OJDIPU videl neke vrste match med Teresiasom, slepcem, ki vidi, in Ojdipom, ki vidi, a je slep, je Moravia pripomnil, da je treba kar najbolj podaljšati ta dvoboj in pustiti v ozadju incestno zvezo z materjo. Toda prav ker je film avtobiografski v nakazanem smislu, je Pasolini prevrnil ta odnos in hote vztrajal na ljubezni med Ojdipom in Jokasto. Po analogiji je nadomestil Antigono z Angelom, na mesto žene je postavil moža. Tudi mi lahko rečemo, kar je o Freudu napisal njegov biograf Ernest Jones: kot da bi Pasolini vedno slutil, da ga bo pot, po kateri je hodil, prej ali slej prisilila razkriti strašne skrivnosti, ki se jih je bal razkriti, pa je prav kakor kralj Ojdip vseeno vztrajal na tej poti. V tem smislu je tudi konec filma »zaseben, simboličen, žalosten« in na noben način ne smemo reči, da izključuje katarzo. Pasolini je boleče resigniran (»Življenje se prične tam, kjer se konča«), toda istočasno, spričo spola »živeč v krivde polnem, toda fatalnem in usojenem suženjstvu« se s spovedjo na kvaj katoliški način (»moje globoko, intimno arhaično katolištvo«, izpove v LA RICOTTA) odreši krivde.

Vračam se. Kaj naj sicer delam na področju usod in karakterjev po Džimiju Barki? Mogoče kakšne variante ali kaj drugega, a v tem trenutku me zanimajo kalí.

(Živojin Pavlovič, intervju iz knjige Vražji film)

Zgodilo se je tisto, kar je neizbežno. S svojim zadnjim filmom je Živojin Pavlovič napravil sintezo vsega, kar je doslej posnel. Povratek je bil nujen, kajti v svetu, ki ga je gradil, je marsikaj ostalo nedorečeno ali ne dovolj pojasnjeno. Trilogija, ki jo je tako skrbno zgradil, je dobila svoj začetek: ZASEDO, ki ji sledita PREBUJANJE PODGAN in KO BOM MRTEV IN BEL. Odkod ta nepremagljiva potreba po zgodovini? V obeh filmih, ki sta predhodnika ZASEDE, smo pričala že popolnoma oblikovani atmosferi in stanju. Prizori so povsem prepričljivi in življenjski, ker se realno vključujejo in navezujejo na zapazanja in doživljanja, ki so na neki način skupni tako avtorju kakor občinstvu. Kontakt je vzpostavljen na direkten način, ne da bi bil uporabljen uvod ali razlaga. Vendar pa se tukaj, kakor se to dostikrat dogaja tudi v življenju (pravi film pa je v tem in v vsakem drugem primeru prav tako samo ena vrsta življenja), instinktivno pojavlja nepremagljiva potreba tako pri avtorju kakor tudi pri občinstvu, da bi se dokopali do bistva-povzročitelja vrste pojavov, ki si jih je avtor kot stvarnost osvojil in s katero je obdan. Preteklost je edina solidna stezica, ki nas privede k bistvu, zanjo pa ni nujno, da bi bila zgodovinsko dejstvo, dovolj je, če se kot vzrok sklada s svojo posledico. Ustrežajoči vzrok tako za PREBUJANJE PODGAN kakor za KO BOM MRTEV IN BEL pa je odkrit prav v ZASEDI.

Če smo bili doslej prepričani samo v iskrenost Živojina Pavloviča, pa se ob poslednjem filmu zavedamo tudi

nek svet nas čaka v zasedi

njegove doslednosti in zvestobe do lastne resnice in lastnega sveta. Uvajanje preteklosti ni izlet v nikogaršnjo zgodovino (niti naroda niti revolucije), razlaga in opazovanje zgodovine na način Živojina Pavloviča postajata drugotnega pomena. Najpomembnejše je vzpostavljanje popolnega kontakta med občinstvom in avtorjem, kajti Živojin Pavlovič ponuja samo svojo resnico in pravi: od nekdaj je bilo tako.

Celovit svet, kakršnega nam je v svojih zadnjih treh filmih ponudil Živojin Pavlovič, je nova resnica, ki postaja, če je povezana z zgodovino, neizogibno nasprotje uradnih tolmachenj preteklosti. Pri tem vladajoča doktrina zopet ponovno potegne na plan vprašanje spoštovanja in doslednosti do zgodovinskih, zemljepisnih, bioloških in drugih dejstev. Kajti kadar je beseda o vplivanju umetniške resnice, je povsem drugotno njeno upodabljanje sedanjosti, na katero je še mogoče vplivati, zato pa so neizvedljive kombinacije in transformacije preteklosti, kajti obstajati mora (s stališča nekega sistema) samo ena objektivna verzija zgodovine. Vsaka druga preti sistemu in ga ogroža. Živojin Pavlovič se je pod svojo verzijo podpisal. Torej je njegovo pojmovanje preteklosti

subjektivno. Njegova verzija je tudi dokončna. Zanj je revolucija stalno nasprotovanje, poniževanje in ubijanje, porolucijski čas pa tavanje in brezupno iskanje človeka v sebi.

Subjektivno doživetje lastne preteklosti, soočeno z umetniškovo verzijo, bo ostalo nedotaknjeno, če se izključi trenutek vživljanja v prizore, ki si po svoji zakonitosti sledijo na filmskem platnu, se dogajajo na odru ali so opisani v romanu. Stopnja sodelovanja gledalcev ali bralcev ob danem prizoru je prvenstveno odvisna od prepričljivosti umetniškega dela. Ni potrebno, da bi se Pavlovičeva vizija skladala ne z objektivno (zgodovinsko) in tudi ne z mojo osebno verzijo preteklosti, toda čeprav vem, da je tisto, kar se dogaja v njegovih filmih, nemara nemogoče, se mi to vendarle zdi bolj verjetno od tistega, kar se dogaja v filmih Veljka Bulajića. Izmed dveh umetniških resnic lažno tisto, ki je sicer bližja si izberem vedno tisto, ki je verjetnejša, in odklonim kot možnemu, vendar pa je brez vrednosti, ker je neprepričljiva.

Filmska trilogija Živojina Pavloviča predstavlja edinstveno demonstracijo uporabljanja umetniške svobode. Če bi izostala ustrezajoča umetniška

oblika, bi teme, obdefane v njegovih filmih, delovale kot naivna politična provokacija ali pamflet. Tako kot politika ne bo nikdar sposobna, da bi manipulirala z umetnostjo, tako je tudi povsem brezuspešen in žalosten vsak poskus umetnosti, da bi vplivala na politiko. Politika ima na voljo samo en čas: sedanjí, in ljudi, ki žive v tem trenutku. Umetnosti pa pripadajo vsi trije časi kakor tudi vsi ljudje, živi in mrtvi. Virtuozno vzpostavljen odnos življenje-smrt v umetniškem delu se ne bo nikdar nagibal samo k sedanjemu, ampak k večno sedanjemu, k času, ki združuje preteklo, sedanje in prihodnje. Z ZASEDO postaja Živojin Pavlovič svoboden, ker njegova sedanjost ni več odvisna od objektivne preteklosti — uradne zgodovine, ampak od zakonov, ki jih je sam vzpostavil v okviru svojih časovnih relacij.

Še ne zabeleženo in povsem neopazno se filmski gledalci navajajo na filme Živojina Pavloviča. Kaj jih odbija oziroma privlači v kinematografske dvorane, kjer vrte njegove filme? Edini odgovor, ki ga je brez neobhodne ankete moč dati, je: univerzalnost. Temu času je bila tudi potrebna tragedija. Namesto plemenitih značajev, ki so ustrezali groškimi lastnikom sužnjem, so se pojavili navadni in »lumpeni« proletarci, uslužbenci, miličniki, gospodinje in brezposelni. Zavidanja vredna in prava večina gledalcev v vseh filmskih dvoranah sveta. Gledajo in vzporejajo svojo usodo z junaki filma, odtehtajo dobro in rečejo: da, prav tako je bilo. Prečiščujejo zavest o sebi, ko ponovno zagledajo prepelele barake, umazana dvorišča, pijance na ulicah, mrličje v močvirju, pa naj se počutijo kot podgane, čolni brez krmila ali ubiti iz zasede. Katarza.

Vedno znova me impresionira tišina, ki vlada, medtem ko vstajamo in zlagoma zapuščamo kinematografsko dvorano po kakem Pavlovičevem filmu. Doživetje je bilo popolno.

Dragomir Zupanc

Tudi to področje naše kinematografije govori o njeni neurejenosti. Jasno je, da bo treba njeno strukturo in medsebojne odnose v njej temeljito spremeniti. Na področju reproduktivne kinematografije bi bilo treba z zakonskimi predpisi stimulirati predvajanje dobrih, še posebej kvalitetnih filmov in destimulirati prodor filmskega kiča. Trenutno ima kinematograf status podjetja, ta status se mora spremeniti v status podjetja s posebnim kulturnim pomenom. To bi vsekakor omogočilo kulturnejši filmski spored in s tem tudi rast naše splošne filmske kulture.

film a doba

Filmski mesečnik, številki 8 in 9, 1969. Urednik dr. Antonin Novak, uredništvo Praha 1, Vaclavske namesty 43, ČSSR

V ospredju osme številke je sestavek filmskega publicista Miloša Fiale o nekaterih vrednostih modernega češkoslovaškega filma. Pisec se ustavlja predvsem pri novjših filmih, ROJAKIH, ŠALI in pri filmu POGLED NAZAJ. Ester Krumbachova in Jaromil Jireš objavljata filmski scenarij po tekstu Vitezslava Nezvala VALERIJA IN TEDEN LEPOTCEV. Eva Hepnerjeva poroča z letošnjega MFF v Cannesu. O jugoslovanskem filmu Aleksandra Petrovića KMALU BO KONEC SVETA poroča, da je film izdelan po njegovi prejšnji filmski formuli, po ZBI-RALCIH PERJA in da tokrat ni bil tako izviren kot lani, ko je bil prejel ex auquo nagrado FIPRESCI. V tej številki razmišlja Jan Kučera še o tem, ali je zgodovinski film v krizi ali ne.

Deveta številka je nekako posvečena anatomiji političnega

umora kjerkoli na svetu. Seveda so imeli uredniki v mislih film Coste Gavrasa Z. Objavljeni so štirje krajši razgovori z ustvarjalci filma, z že omenjenim režiserjem, z igralcem Jacquesom Perrinom, z Vassilijem Vassilikom ter s španskim levičarskim intelektualcem Jorgom Semprunom. Objavljen je tudi scenarij filma Z. Jan Kučera v tej številki razmišlja o ljudeh in o smrti. Predvsem si je izbral za izhodišče film BEGUNCI IN POTNIKI slovaškega režiserja Juraja Jakubiska. Med ostalimi besedilji je zanimiv še poslednji razgovor z S. M. Eisensteinom, ki ga je pripravil sovjetski filmski publicist I. V. Vajsfeld. V rubriki festivali poroča Jaroslav Brož z MFF v Zahodnem Berlinu. Posebej omenja Grand Prix za film Želimirja Žilnika in ugotavlja, da je ta »črna komedija« izredno zanimiva za nadaljnji razvoj jugoslovanskega filma. Pohvalil je tudi retrospektivo naših najboljših sodobnih filmov na berlinskem festivalu.



LETOS NA POMLAD JE JEAN-LUC GORDARD OBISKAL ČEŠKOSLOVAŠKO. V HOMICH POČERNICICH JE SNEMAL KRATKI, DOKUMENTARI FILM O SODOBNI ČEŠKOSLOVAŠKI. O FILMU NI HOTEL DATI NOBENE IZJAVE, REKEL PA JE, DA BO TO FILMSKI ZAPIS O SODOBNEM ČEŠKOSLOVAŠKEM ČLOVEKU

Peter Sellers sodi med najvidnejše angleške igralce, ki so se uveljavili na filmskem platnu s komiko in duhovitostjo. Njegova pot k filmu je bila prav tako nenavadna, kot je njegov sedanji obstoj v svetu sedme umetnosti. Začel je kot radijski napovedovalec, toda službo si je poiskal sam na izredno nevsakdanji način. Vsak dan je telefoniral B. B. C. in pri tem posnel glasove najbolj znanih filmskih zvezdnikov, ki naj bi v svojem imenu prosili direktorja radijske postaje, naj vendar enkrat že zaposli nekega Petra Sellersa, ki da je najboljši igralec na svetu. In direktor je nasedel.

In tako se je bivši letalec znašel v radiu ter začel voditi tako imenovani Goon Show, humoristično oddajo v dialektu. Potlej mu je bilo enostavno prenesti tradicionalni literarni in komedijantski humor na film. Prvič se je pojavil pred kamerami 1951. leta, vendar je zaslovel šele leta 1955, ko je igral v filmu KAKO UBITI STARO GOSPO. Tukaj je zablestel, čeprav je imel glavno vlogo takrat že sila priljubljeni igralec Alec Guinness. Začel je dobivati ponudbe in igrati tatove in detektive, zdravnike in bolnike, generale in knjižničarje. Njegova igra je pestra, skoraj v vsakem filmu se predstavi drugače, presenetli. V glavnem pa se je oprl na situacijsko komiko, na avtoironijo ter na hladen, kritičen komentar. V fil-

mu, MIŠ, KI JE KRIČALA, je igral kar tri vloge, medtem ko je v znanem filmu DR. STRANGELOVE igral vlogo ameriškega predsednika, nemškega jedrskega fizika in letalca. Ne dolgo tega je izjavil za Daily Mirror: »Vsak izmed nas je v nekem smislu smešen. Eni pišejo pesmi, drugi se gredo politiko, jaz se skušam z igrilstvom... Zato mislim, da bi vsak igralec moral biti v zasebnem življenju čim manj igralca.« Bil je izredno dober in

peter sellers



duhovit v filmu KAJ JE NOVEGA, MUCKA?, kjer je igral skupaj s Petrom O' Toolom, svojim najboljšim prijateljem.

V zadnjem času se mu je zasebno življenje zalomilo. Ločil se je od svoje dvajset let mlajše žene Britt Ekland ter začel snemati filme, ki si jih marsikateri igralec ne bi upal. Odpotoval je v Ameriko, kjer je najprej posnel nenavaden film PARTY. Gre za Indijanca, ki pride naravnost iz svoje domovine v Hollywood in se znajde v vrvežu popolnoma novega in njemu tujega življenja. Poleg tega filma je posnel še film z naslovom RAD TE IMAM, ALICE TOKLANS. Gre za odvetnika, ki ne najde smisla življenja med svojimi kolegi in ljudmi iz svoje ulice, zato odide med hippyja pa tudi med njimi doživi razočaranje. Ko so ga vprašali, kaj sodi o njih, je preprosto odgovoril, da so hippyji lahko prav tako dobri ali slabi kot drugi ljudje. Pri tem jim ni zameril, da jemljejo mamila, saj bi se v nasprotnem podrl njihov svet... Seveda so bili hippyji v New Yorku zaradi tega užaljeni in so mu napisali pismo, v katerem so mu sporočili, da ni več zaželen med njimi. No, Sellers si tega ni gnal k srcu, odpotoval je v Evropo in zdaj že zopet snema. Njegova največja strast je fotografiranje in nekateri večji angleški dnevniki so mu že objavili fotografije, s katerimi se Peter rad pohvali.

filmkultura

filmski mesečnik, številka 3, 1969, urednica Yvette Biro, redakcija Budimpešta, 14., Nepstadion ut 97. Madžarska.

Zanimiv je razgovor filmskega režiserja mlajše generacije Ištvana Szabója z njegovim nekdanjim profesorjem in filmskim režiserjem Felixom Mariassyjem, ki je posnel več pomembnih filmov, med drugimi tudi Budimpeštansko pomlad. Anna Földes razmišlja o vrednostih novega in prvega filma mladega režiserja Pala Gaborja, medtem ko Gabor Görgey piše o nekaterih problemih madžarskega risanege filma. Poseben prostor ima članek o novi zahodnonemški kinematografiji, kakor tudi portret češkoslovaškega režiserja Jiržija Menzla. Številka prinaša še nekaj sestavkov kot na primer poročilo z MFF v Krakovu, kolokvij združenja filmskih kritikov, zbranih v organizaciji FIPRESCI, kakor tudi več novic iz filmskega sveta. Kljub vsemu temu je filmska revija nerazgibana in preveč akademska, tako da si najbrž težko pridobi širši krog bralcev na Madžarskem.

Nikakršnega dvoma in zadrege ne more biti glede tega, ali se je ali se ni afirmiral jeseniški medklubski festival amaterskega filma (in sicer v širšem, republiškem in jugoslovanskem merilu), zakaj organizacija, nad katero so skrbno bedeli prizadevni gostitelji (Filmska skupina ODEON Jesenice in Železarna Jesenice), kvaliteta filmov in kvantiteta, ki se je v primerjavi z lansko malodane podvojila, dasiravno so prireditelji uvedli numerus clausus (klubi so lahko prijavi po pet filmov, posamezniki pa dva filma), so invalidirale, če ne celo obskurirale in podredile tovrstni festival republiškega merila ter razblinile vsakršen dvom o afirmaciji te prireditve.

Prirediteljem je bilo poslanih 79 filmov, vendar so jih šest izločili, še preden bi jih pregledala žirija (sestavljali so jo: Tine Arko, Miha Brun, Bojan Čebulj,

Vlado Škarica in Mario Šubic) ker niso ustrezali festivalskim propozicijam. Žirija je tako iz pregledanih filmov (21 dokumentarnih, 28 igranih in 24 žanrskih), določila 30 filmov, ki so bili uvrščeni v festivalsko projekcijo.

Zanima nas, kaj so filmski amaterji pokazali, kakšen je njihov skupni jezik, kolikšna je njihova turbulenca, ali imajo filmi kaj duhovitosti in marcialnosti, ali se odlikujejo z novimi revalacijami, teže k trivialnosti, mogoče randulirajo in izzivajo s šokantnostjo, so lirični in rahli, kažejo utrujenost in pa bistroumnost... skratka: resnično nas zanima, kakšni so njihovi filmi, če sploh so. Da se sprašujemo o filmskosti, njeni suficientnosti, ni nič nenavadnega, kajti že pri profesionalnem filmu je to spraševanje vseskozi navzoče. In če premislimo problem f i l m s k o s t i s tega vidika,

ugotovimo: večina »filmov« izpričuje insuficientnost; tako da ne moremo misliti filma. Možnost, da sploh pišemo o festivalu, nam dajejo samo nekateri filmi, ki so nastali v klubih iz Ljubljane, Kranja, Skopja, Beograda in Jesenic.

Najbolj celovito podobo kaže KK Ljubljana, med posamezniki pa takisto prvenstvo pripada Marku Jovanoviću. S svojima filmoma SESTANEK in LOVE je vnesel v amatersko okolje nove elemente. Zimski ambient s sneženim možem, ki nosi v sebi globljo simboliko minljivosti, hrepenenja in spravljenosti, je v SESTANKU pričaral korekten prikaz stereotipne teme. Mnogo boljši, predvsem pa izredno domiselni je Jovanović v filmu LOVE. Tu mišljenje o ljubezni realizira skoraj do popolnosti. Pomaga si s surrealističnimi elementi, kot sta stol in popevka, ki jo ironično ponavlja skozi celoten film. Vmesni napisi, od katerih je najbolj izzivalen Ali je to mogoče? sploh niso izraz verbalizma, temveč pomenijo respirij. Čeprav realizacija nekoliko šepa v kadriranju, je avtor upravičeno nagrajenec v kategoriji igranega filma. Horvat je sicer dober oblikovalec, toda manjka mu invencije in samoniklosti. RDEČO REVOLUCIJO, ki parodira razmere na Kitajskem, je treba jemati s pridržkom glede izvornosti (v Franciji in Italiji, denimo, maoizem ni več muha enodnevnica), realizacija in režija pa sta domiselni. Za režijo je avtor dobil posebno zlato kolajno. SPLEEN istega avtorja je eksperiment, kakšen, pove sam naslov. MEMENTO Valentinčiča na ne dovolj filmski način obuja zaprašene spomine na boje v prvi svetovni vojni, tako da je samo repor-

insuficientnost filmskosti

II. MEDKLUBSKI FESTIVAL
AMATERSKEGA FILMA NA
JESENICAH: 18. in 19. APRIL

taža, toda še vseeno vredna(?) srebra med dokumentarci. Vinco Rozman je izkoristil v ODMEVU IN ODZIVU Prousta in pravi, »da je za svetlobo in senco še nekaj drugega«. Drugi fen je zapihal in pripihal na Jesenice iz Kranja, ampak ne iz KK J. Puhar, temveč iz Skupine kranjskih kinoamaterjev Kranj. Živko Kladnik je v nasprotju z ljubljanskimi kolegi posegel na področje človekove eksistence. V kombiniranem ŠKIZU njegov filmski junak išče oziroma hodi za sabo in poizveduje za smislom. Ko je utrujen od Biblije, Kapitala, Dubčka, Keenedyja, Ho Ši Minha in Nje, se znajde v edini realiteti — smrti. Žirija je menila, da je njegova kamera najboljša in mu podelila kolajno. V žanrskem filmu 9 NADLOG (druga nagrada) je Kladnika zanimala podobna ideja kot v prejšnjem filmu, in na površje je privrela misel, da si je avtor nekaj sposodil. Nič ne de, nervus rerum je povsod zanimiv, najboljši pa v prizoru ŽIVEL STALIN! — ČLOVEK — DOL S STALINOM!, ki ni samo političen utrip trenutka, ne, kaže več, ponazarja našo razpetost in smešnost — tudi infantilnost! Veteran Viktor Aćimović se je predstavil z dvema filmoma ZABRANJENO SNIMANJE (po nepotrebnem se je trudil s spreminjanjem naslova) in PANTA REI. ZABRANJENO SNIMANJE je monumentalna freska naših nasprotij, konkretno na obrobju Skopja, ki skozi Aćimovićevo kamero pridejo v našo zavest. Pristop h gradivu v marsičem spominja na Žilnikove Pionirje... Vseeno je to prvi film festivala. PANTA REI je spretno narejen in enostaven film, te-

melječ na Heraklitovem pojmovanju sveta, toda Heraklit je tudi dejal: Če bi bil svet dim, bi ga lahko zaznavali že z nozdrvmi. PANTA REI pa se kaže tako, kakor bi bil svet dim... Beograjec Ivan Kaljević iz KK B. Marx, Beograd je — v eksperimentalcu nekolikanj izzivalen, a vseeno ŽIVOT 365 z absurdno ironijo, ki jo je filmsko uresničil s prikazovanjem **človekove dejavnosti** iz različnih očišč, ni pretresljivo dejanje. Igrani film ŠTETA, A TAKO JE LEPO POČELO je tehnično dovršen film, predvsem ugaja ta slow motion in opalescenca. Flashback tehnika pripovedovanja pa je spričo idejne koncepcije filma — banalna. Ljubezen je tisto, kar v dvorjenju najbolj pogrešamo, je dejal La Rochefoucauld. Podobno misli tudi filmski junak, ki se po ljubezni (seksusu) najé »ljubezni«. Oba filma se ponašata s srebrom v disciplinah žanrskega in igranega filma.

V takšni konkurenci se je kot edinemu domačinu uspelo uveljaviti Janezu Hrovatu iz KK ŽIC Jesenice z OGNJENO KAČO, ki je po videzu dokumentarec. Dobro vemo, kaj je videz. OGNJENA KAČA s subtilno močjo oživi proizvodni proces, ki ostane na ravni, posebno zagadelj, ker je glasba dobro izbrana. Nenevarna konkurenca v žanru je pripomogla, da je omenjeni film prvi. BELE PLANJAVE so zapis življenjskega utripa med gorskimi reševalci, z igro barv in blišča emfazira trenutek, ki vsebuje »vse«.

Takšen prelet po filmih je dovolj jasno potrdilo in odgovor na vse načrtne misli, ki se izkažejo kot iluzije. Bistroumnosti, izzivalnosti ni. Največji predrznež in izzivalec zdravega razuma je Vesko Kadić (Film

grupa 16, Sarajevo) s filmi TRI, LUČKA in KONOPAC, ki so utemeljeni zgolj s čutno percepcijo določene pojavnosti.

Verjetno je upravičeno malce besedičiti o Naško Križnarju (ŽALIK ŽENA) in Marku Berlanu iz FS Ljubljana, čeprav ob OD 6. DO 7.30 ZJUTRAJ ne moremo govoriti, da film je.

Naško Križnar je lani prijavil kar 9 filmov in pobral tri kolajne... kakšni spomini! Letos je sodeloval samo z ŽALIK ŽENO (gledalci so jo izbrali za najboljši film). Četudi je film še enkrat potrdil, da Križnar kaže profesionalni artizem, po fotografiji pa njegove filme takoj spoznamo, tako so specifični, je interpretacija slovenskega etnološkega blaga izraz nezadostne jasnosti in — horror vacui, dasi simbolika ni za vnamar.

OD 6. DO 7.30 ZJUTRAJ je, milo rečeno, ekshibicija Marka Berlana. (Podobno je z NORIMI SANJAMI.) Golo telo, torej akt je nevaren posel za slabega oblikovalca. S prikazovanjem akta je propadel že Zlatko Sudović v JUTRANJI KRONIKI. Berlan je posnemal, bil zelo radodaren, ni pa bil sposoben ustvariti film. Že sama sistematika prikazovanja je za nič. Avtomatično že poante in v končni konsekvenci filma ni. Spremljava s Sanjarjenjem je naravnost otročja. Sicer velja: nil admirari.

Festival je pokazal, da je amaterski film ne-film. To je vse-kakor nerazveseljiva ugotovitev tudi spričo tega, ker so sodelovali na jeseniškem festivalu avtorji, ki so bili nagrajeni v Ljubljani, Pančevu, Novem Sadu. Ravno ta pomanjkljivost, ki se je pokazala že na medklubskem festivalu, pove: amaterski film je (na splošno) v krizi.

Miha Brun

Pred kratkim je ameriški režiser Alfred Hitchcock praznoval svoj sedemdeseti rojstni dan, obenem pa je končal snemanje svojega enainpetdesetega filma. Mojster grozljivk in gotovo najboljših filmskih detektivk je izjavil novinarjem, da se še vedno počuti kot petintridesetleten mladenič. S tem je hotel povedati, da se še ne misli odreči filmskih kamer in da je še vedno poln filmskih idej. Ko je govoril o mladih režiserjih, je dejal, da so začeli preveč improvizirati in da so dobili v roke šestnajstmilimetreške kamere in navodila, da naj snemajo vse, kar vidijo. Hitchcock pa ne verjame goli improvizaciji med snemanjem. Improvizacija med snema-

hitchcock ima 70 let

njem filma je nekaj podobnega, ko če bi kak skladatelj improviziral s celim orkestrom. To pa lahko stori mnogo bolj uspešno, kadar je sam z notnim papirjem. Prihranil bo čas, denar in nepotrebne nاپake.

Prav Alfred Hitchcock sodi med avantgardne filmske ustvarjalce, saj je bil prvi, ki je že leta 1927

posnel svoj prvi film v Londonu z ročno kamero in s tonom.

Režiser je posnel svoj prvi film že 1926. leta: bil je to film z naslovom PLAINSKI OREL. Leta 1940 je posnel REBECCO, v kateri je igral Laurence Olivier. Leta 1954 je nastal KLIČI M ZA UMOR, v katerem sta igrala Grace Kelly in Ray Milland. Sledili so še takšni filmi kot na primer ČLOVEK, KI JE PREVEČ VEDEL, DVOŘIŠČNO OKNO zopet z Grace Kelly in Jamesom Stewartom, VRTOGLAVICA s Kim Novak in Jamesom Stewartom, pa PSYCHO, PTICE in MARNIE. Lahko bi našteali enainpetdeset njegovih filmov, ki jih je zrežiral v zadnjih štiridesetih letih. Ves čas

se je izogibal vsakršnih filmskih eksperimentov, dvojnih kadrov ali drugih nenavadnih vizualnih učinkov. Bil je prepričan in je še danes, da se da vse to doseči z dobro montažo. Režiser je ponosen na to, da je pri svojih filmih sodeloval od začetka do konca. In prepričan je, da sta fabula in način pripovedi edini pomembni stvari pri filmu. Seveda, skraj v vseh filmih se za trenutek tudi sam pojavi.

O seksu in goloti ima svoje mnenje. Oboje je zanj prehodno. Prav tako pa tudi nasilje. Najbolj pretresljiva scena iz vseh njegovih filmov je gotovo scena tuširanja iz filma PSYCHO. Toda to sceno je režiser zasnoval na podlagi sugestije gledalcev; vendar se tudi tu ne vidi, kako se nož zadira v telo. Pri tem je uporabil osemindeset leg filmske kamere, da je posnel sceno, ki traja samo petinštirideset sekund.

Vsekakor je to kar dovolj nazorna ilustracija, kako lahko režiser posname film, ne da bi uporabljal drastična sredstva, pa je kljub temu pretresljiv. Zanimiv je tudi režiserjev odnos do filmskih zvezd. V nobenem filmu si ni dovolil, da bi ga zvezdnice izsiljevale z netočnimi prihodi, visokimi honorarji ali s kakšnimi muhami. Pri tem je režiser še nadalje prepričan, da lahko dela filme za dva milijona dolarjev, ne da bi pri tem moral dati polovico tega zneska kakšni filmski zvezdi.

SONČNICE. Novi film italijanskega režiserja Vittoria de Sice. Film snemajo v Moskvi, poleg Sophie Loren, ki jo vidimo v režiserjevi družbi, igra glavno vlogo Marcello Mastroianni



Ves novi val lahko do neke mere definiramo glede na svoj odnos do fikcije in stvarnosti. Lepota in resnica imata dve skrajnosti: dokumentarnost in fikcijo. Lahko izhajamo od prvega ali od drugega. Moja izhodna točka je dokumentarnost, ki ji dodajam resnico fikcije. Zaradi tega sem vedno delal s profesionalnimi umetniki. Film ni umetnost, ki slika življenje: kamera ni samo aparat za reprodukcijo. Nasprotno — film je nekaj med življenjem in umetnostjo. Za razliko od slikarstva in književnosti film življenju obenem dodaja in jemlje od njega, jaz pa skušam to isto narediti s filmi: Književnost in slikarstvo sta umetnost od vsega začetka. Film to ni. (Jean-Luc Godard)

obisk pri robertu rosselliniju posebej za ekran

Na obali Sperlonga približno 120 kilometrov po avtocesti južno od Rima snema režiser Roberto Rossellini (roj. 1906) šesto epizodo filma Atti degli Apostoli, medtem ko mu prvo epizodo že predvajajo na italijanski televiziji. Videti Roberta Rossellinija pri snemanju pomeni videti boga pri delu. Rossellini je postal objekt občudovanja — po pravici; eden izmed njegovih igralcev je dejal: Samo trije režiserji so na tem svetu — Lui, il Sole in Rossellini! Lui — to je Rossellini, in »il Sole« ga imenujejo njegovi prijatelji. Videti Rossellinija pri snemanju pomeni tudi, da podoživite del filmske zgodovine; to pomeni ponovno odkriti filme Paisa, Germania anno zero, Evropa 51; to pomeni videti na novo Anima nera. Če ob njemu sledite njegovim režijskim napotkom, potem spoznate režiserja, ki svojo prakso uporablja za ustvarjalne impulze že preko trideset let in ne za rutino. Videti Rossellinijeve filme končno pomeni, da se naučite v zelo kratkem času zelo mnogo o filmu.

Rossellini snema: prihod apostola Pavla v Italijo na obali pri vzhodu nekega rimskega templja, krst mlade žene, prizor na trgu in po noči zgrabitev Pavla in njegovih spremljevalcev. Kljub temu izjemnemu tempu Rossellini snema skrbno in ničesar ne prepušča naključju. On določi natančno pozicijo kamere, osebno kontrolira izrez s pomočjo električnega pomagala. S tem pripomočkom Rossellini zmore

neodvisno spreminjati žariščno razdaljo objektivna med snemanjem in tako speljati optične vožnje s kamero, da se snemana sekvenca uredi že med snemanjem v tok celote brez naknadne montaže. V odmoru med snemanjem, ko so čakali na zaton sonca, se je pokazala priložnost za razgovor z Rossellinijem: **Vprašanje: Kakšen je vsebinski obseg v Atti degli Apostoli?**

ROSSellini: Atti degli Apostoli so zgodba o apostolih od binkošti dalje, ko so apostoli sprejeli razsvetljenje svetega duha in odšli pogumno v svet, da bi razglasili oznanilo. S tem oznanilom pa se prične preganjanje in Pavel je eden izmed preganjalcev. Toda Pavel se spreobrne in od tistega trenutka dalje govori film Atti degli Apostoli o celotnem Pavlovem apostolstvu. To apostolstvo je dolgo nadaljevanje samih potovanj in doživetij in je pripovedovano o njem, da bi spoznanje in celotna dialektika dobili dramatičen razvoj. Na primer, v filmu je tudi prizor z veliko karavano, ki potuje z orientala in kristjani si pripovedujejo na večer, kar vedo o apostolstvu Pavla. Od teh elementov dogajanja se ponovno vrnemo k Pavlu. To je prijem, s katerim je pripovedovan film.

Vprašanje: Predvideli ste pet epizod — zakaj zdaj snemate še šesto?

ROSSellini: Pravzaprav so bile predvidene samo štiri epizode, toda ko smo začeli snemati, se je snov razvijala in dobila tako pomembne oblike, da smo serijo razširili na pet filmov. Po logičnem preudarku smo morali v petih epizodah nekaj preskočiti, kar pa je bilo zelo pomembno. In da bi še teh nekaj prizorov vključili v celoto in jih povezali v celoto, smo jih posneli sedaj.

Vprašanje: V koliki meri snemalna knjiga upošteva originalni tekst?

ROSSellini: Film upošteva originalno besedilo toliko, kolikor je mogoče. Seveda so prizori, ki so pomembni, a so pri Luki opisani v dveh vrsticah: njim je bilo treba dati obseg prizora. Da bi napravili te prizore, smo segli močno po pismih apostola Pavla; to so »Tradimenti«, izdaje, ki smo jih uporabili. Drugače pa smo originalnemu tekstu ostali zvesti, s tisto svobodo, ki je potreba, da je iz prizora nastal uporaben prizor za film.

Vprašanje: Ta film snemate za televizijo, natančneje, za mednarodno predvajanje...

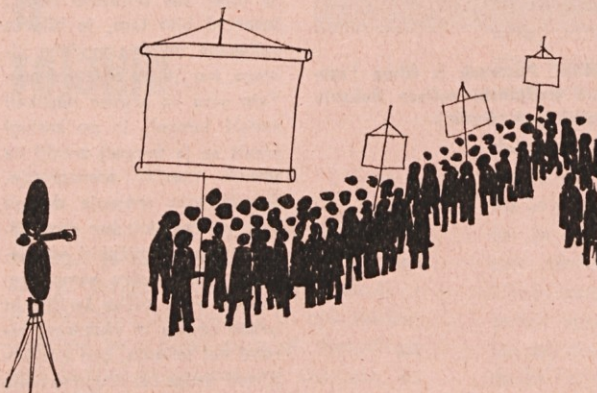
ROSSellini: Da, film je ustvarjen za italijansko, francosko, špansko in zahodnonemško televizijo. Iz tega bomo sestavili dveurno verzijo za kino: ta se bo začela s prizori po Kristusovi smrti, ko je ta krščanska skupnost živela skrito in bila zasledovana in terorizirana; z razsvetlitvijo svetega duha in oznanilom. Takrat nastopi heleniistični kristjan Pavel kot zasledovalec, a z njegovo spreobrnitvijo se zaključijo dveurna filmska verzija.

Vprašanje: Ali je v vašem delu za televizijo kakšna razlika v odnosu na film; z drugimi besedami, ali sta govorici televizije in filma dve različni zadevi?

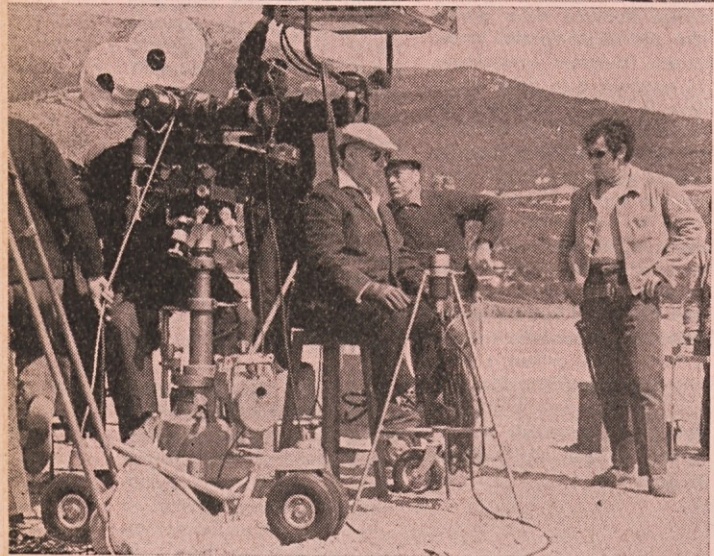
ROSSellini: Nikakor ne. Ni nobene razlike!

Vprašanje: Snemate zelo dolge prizore. Lahko to ocenimo kot enega izmed elementov vaše filmske govorice?

ROSSellini: Vedno tako snemam, ne samo v tem filmu.



Vinjeta so delo Fedorja Kritevca



APOSTOLI. Režija Roberto Rossellini. Posnetek iz filma (zgoraj). Delovni posnetek, v sredini italijanski režiser Roberto Rossellini (spodaj). (Obe fotografiji L. A. Gmür)

Snemam s posebnimi tehničnimi pripomočki in mi snemamo zelo dolge »piani di sequenze«, to so dolge nastavitve prizora. V teh dolgih prizorih, ki ste jih videli, se premika kamera, dela zasuke in vožnje, toda vse to so optični premiki. To so že predvidene zmontirane sekvence, ki jih le še posnamemo naenkrat.

Vprašanje: Vaši prizori so pripravljene sekvence, v katerih vi sami natančno kontrolirate premike s kamero?

ROSSELLINI: Da, premike s kamero, posebno optične premike, to pomeni; vse, kar ustvarja analizo prizora. Pokazal vam bom s kamero, kako poteka to delo.

Vprašanje: Včeraj ste snemali prihod apostola Pavla, v katerem ste prenesli na sliko rimski tempelj s posebnim zrcalnim postopkom. Je ta prijem vaše odkritje?

ROSSELLINI: Vsa tehnična sredstva so bolj ali manj naša iznajdba in delamo s tehniko, ki smo si jo pripravili zase.

Vprašanje: Po kakšnem postopku je bil posnet prizor, o katerem sva govorila?

ROSSELLINI: Prihod apostola Pavla? Nekoliko težko je to opisati. V določeni razdalji pred kamero je stalo popolnoma prozorno zrcalo, na katerem smo po posebnem postopku ohranili le tista zrcalna mesta, na katerih naj bi nekaj odsevalo. Na teh mestih je torej res odsevalo nekaj, česar ni bilo tam, je bila le refleksna zrcalna podoba tistega, kar je stalo za kamero. Tam smo na primer naslikali rimski tempelj in po zaslugi zrcala se je tempelj zrcalil na pravih mestih scenografije. Seveda smo spajanje dosegli šele v kopirnici, ker smo delali samo z optičnimi vožnjami, se je kamera samo premikala okoli točke žarišča in pravo ozadje in vkopirani zrcalni del templja, obe sliki kopirani druga čez drugo se nista izključevali, temveč prilegali, spajali v eno.

Vprašanje: Delate z ameriško kamero Mitchell. Pravi jo, da ni primerna.

ROSSELLINI: Da, če ne znate ravnati z njo. Seveda je velika Mitchellkamera težja kot normalne kamere, toda če pazite na kvaliteto, potem ni težko opaziti razlike. Mi smo kamero ravno tako spremenili, da smo jo prilagodili našemu načinu snemanja. Imam poseben zoom, ki se da upravljati na električni pogon in ga vodim, usmerjam sam poleg kamere. Snemalcu ni potrebno skrbeti za spreminjanje žariščne razdalje; to delo opravljam sam kot režiser, kajti to je optična analiza prizora.

Vprašanje: Kot režiser prevzimate torej del tistega dela, ki pripada snemalcu?

ROSSELLINI: Ne, ker izhajamo med snemanjem iz drugačnih predpostavk. Montaža filma se ne prične za montažno mizo — zame ne! Montaža je pri nas proces režije od vsega začetka. Ne snemam kadrov niti odlomkov, temveč prizore v celoti. S tem hočem povedati; ko prizor že teče, delam istočasno analizo z režiserskega stola in to s pomočjo spreminjajoče optike in s premikom kamere. Spreminjam optično oddaljenost od prizora, s tem da pomembnejše elemente prikazujem bližje in bolj oddaljeno, jih v perspektivi spreminjam, kot to zahteva moja analiza. Pri tem procesu se snemalec osredotoči samo v nalogo, da s premiki in zasuki kamere dopolni analizo dogajanja. Prizor, ki ga snemamo na ta način, je že popolen prizor, ki pri drugih režiserjih nastane šele za montažno mizo z lepjenjem posameznih kadrov v prizor.

Vprašanje: Gospod Rossellini, kako dolgo snemate tak enourni film?

ROSSELLINI: Pet, šest dni. Vsega skupaj smo porabili sedem tednov za šest epizod, z mnogimi potovanji vmes. K temu pa pridejo seveda še priprave, ki so bile zelo dolge.

LEONHARD H. GMÜR

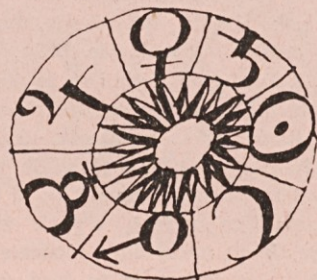
Vojtech Jasny (44) je doživel največ uspeha s svojim zadnjim filmom, VSI MOJI ROJAKI. Pred tem je posnel šest filmov, med katerimi moramo omeniti film KO PRIDE MAČEK (1963), ki smo ga videli tudi pri nas. Takrat je bil ob premieri v Ljubljani tudi sam navzoč. Zdaj dela za zahodnonemško televizijo, potlej bo posnel dva dokumentarna filma za svetovno razstavo na Japonskem. V načrtu ima film po Böllovem romanu, KLOVNOVI ZAPISKI ter film po lastnem scenariju, ŽIVALSKA ZGODBE.

Najprej je nosil Vojta Jasny svoje Rojake v glavi in to dolgo vrsto let, potem je napisal filmsko povest; od tega je že precej čez dve leti; potem scenarij — ta je imel dva dela in kazalo je, da bodo Rojaki vefilm, kasneje pa je nastal samo en del in zdaj so Rojaki film, ki ne traja niti dve uri. To je dolga zgodba in tako mi morate odpustiti malce dolg stavek. V teh slabih dveh urah poteče v kinu dvajset let usode ljudi moravskega mesteca, ki je pravzaprav bolj vas: nekaj med kroniko in balado. Izjemnih nenavadnih dvajset let, ker je po petinštiridesetem letu prišlo osemštirideseto leto in kolektivizacija, človeški odnosi pa so dobili nenavaden polet.

senta wollner

jasnyjeva izpoved o rojakih

Rojake sem delal dolgo, ampak to ni zasluga, je začel pripovedovati Vojtech Jasny. Dolgo se nisem premaknil z mrtve točke, ker pač ne bi bili takšni, kakršne sem hotel posneti. Nekoč pa sem ta film moral posneti. Od časa, ko sem 1948. leta nastopil službo v FAMU, sem čutil, da bom posnel film o svo-



jem rodnem kraju. Mislim, da sem imel zdaj po Hrepenenju in Mačku poslednjo priložnost. Že danes ne bi bil takšen, kakršen je nastal pred nekaj meseci. Renesančne scene v njem bi bile že žalostne. Rojaki poznajo humor, ki pregluši žalost. Danes bi bilo žalosti mnogo več. Dosti dela bom imel, če se bom hotel pri prihodnjem filmu znebiti te žalosti in če bom poskusil posneti kaj humorističnega, bom moral dobro paziti, da to ne bo cinični humor.

Človek pravzaprav vedno nenehno spoznava. Tudi v privatnem življenju imam občutek, da grem vedno na visok hrib, potem pa nenadoma padem. Pa spet navzgor, vse se posreči in to je lepo, potem pa spet navzdol. To vedno dolgo traja. Od filma do filma, ki zame dejansko nekaj pomeni... Od Hrepenenja do Mačka in zdaj do Rojakov. To je pravzaprav triptih, ampak koliko let je vse skupaj trajalo! Hrepenenje sem dokončal 1959. leta, Mačka pa 1963. leta. Zdaj imam v glavi že drugo temo, vendar o njej ne bom govoril, saj bo trajalo spet tri leta... Čutim, da bi hotel pogledati na svet; do tega sem prišel po Rojakih, v katerem so, vsaj tako mislim, moravske korenine,

zveza pa — usodna in večna. Tudi na globus bom gledal kot Čeh. Mi, majhne države nismo samo v rokah usode, ampak tudi veselih. Strašno me zanima, zakaj je treba ljudi kar naprej moriti in mučiti. Kaj je vzrok tega grozotnega absurda, da nenehno izdelujejo orožje in atomske bombe in da se kar naprej pripravljamo, kako bi se lahko uničili. In zakaj ni mogoče drugače. Mislim, da to ni le v samih ljudeh. Morda je nekje neka sila, ki vodi vesolje, morda so v prostoru popolnejša bitja, kot smó mi. Tudi med ljudmi so že popolnejša bitja. Zanimajo me mejne situacije. Nisem prvi — zakaj neki so zanimali Hemingwaya? Zakaj se je zdaj žrtvoval ta fant, ta študent? To ni bila psihopataloška zadeva, ampak žrtev človeka, ki je nekaj čutil močnejše od drugih — in morda je to čutil samo nekaj ur in v teh je storil, kar je storil. Mnogo ljudi v tem času misli na samomor. Nekateri ga ne store samo zato, ker so samo za las zgrešili »svoj« trenutek. Ni jim bilo sojeno.

Živel sem v malem moravskem mestecu, v Kelču, in to svojih prvih dvajset let, ki so za čustveno dožemanje najpomembnejša. Rojake je seveda inspiriral moj rodni kraj, moji sosede in znanci, ljudje, ki še živijo ali pa so že umrli, tam so stvari, ki sem si jih izmislil, pa tudi stvari, ki so se zares pripetile.

Kaj se je zgodilo v tej vasici? Ljudje žive in se vesele, da je konec hude vojne in da bodo lahko spet živeli po svoje; imajo svoje predstave o življe-

nju, ki jih čaka. Maj je. Potem pa prinese razvoj dogodkov nekaj, zaradi česar se ljudje razdele na dva tabora, na več taborov. Vse se je začelo rušiti: to, na kar so bili navajeni in kar je bilo v harmoniji z naravo. Od kolektivizacije pa do malenkosti. Nič več ne pečejo dobrega kruha, v med dajejo melaso. Takšen svoboden ptič, kakršen je Jorka, mora oditi... ta stil življenja ga ne bi veselil. Umirajo tudi drugi, ki ne bi sodili v to življenje. Nekdo pa kar predobro sodi vanj. Mnogo drugih ljudi čaka, kaj bo, so bolj površni in se trudijo samo za tisto malo, kar imajo. Mnogo jih je uresničevalo socializem in mislili so, da je to pravilno. Niso slutili, da so nekje zadaj umori, krivice. Šli so v to, preden so došli, koliko stvari so storili proti naravi. Narava je v Rojakih pomembna in to vedno bolj. Kolikor bolj se odmikajo leta, je čutiti, kako gre vse venomer bolj proti naravi. Spominjam se, kako so me kritizirali zaradi Hrepenenja, češ da je to Hrepenenje o čustvih in občutkih... Govorili smo samo o hladilnikih in o klobasah. Iz njih smo napravili ideal in mnogo ljudi smo tudi navadili na takšen »ideal«.

Rojaki so vrnitev na rodno grudo in to močnejša in drugačna kot Hrepenenje in Maček. V tem filmu bi se moralo čutiti renesančno bujnost, naravo. Na steni mi visi Breughel — podoba, kako ležijo opiti fantje pod drevesom. Kaj bom storil s svojimi »hudobnimi« rojaki? Na svet gledam takole... V meni ni sovraštva, ljudi skušam razu-

Resnično ne želim pripovedovati zgodbe. Raje uporabljam nekakšno tapiserijo, v katero lahko vtkem svoje lastne ideje. Resnično, nobene želje nimam, da bi pripovedoval. Vsakdanji dogodek mi je prav tako dobrodošel kot kakšen izjemen, še raje ga imam. Američani znajo zelo dobro pripovedovati zgodbe, Francozi pa ne. Flaubert in Proust ne znata pripovedovati: počenjata nekaj čisto drugega. (Jean-Luc Godard)



meti — zakaj so ravnali, kot so ravnali. Mislim si celo, da so nekateri morali biti hudobni. Na kogar pade ta beseda, mora iz kroga. Nekdo mora v življenju igrati vlogo dobrega, drugi vlogo hudobnega. V verskih pravljicah vidimo, da so hudiči in angeli — mar med ljudmi niso? To je ravnotežje, celo narodi imajo svojo vlogo v tem ravnotežju.

Nisem fatalist, da bi rekel, da je usoda popolnoma določena in da človek ne zmore ničesar. Včasih je človek kar 99 odstotno gospodar svoje usode, včasih samo enoodstotno, včasih nič. Seveda je odvisno od položaja in časa. Toda v vsaki dobi so imeli ljudje svoje usode in te so se lahko dogodile. Usode Rojakov so usode ljudi, povezane so z dobo, saj drugače niti ne gre, pa tudi s tem, kar je v ljudeh stalnega in večnega, dokler so ljudje ljudje. Vsak človek se mora roditi in umreti — v tem je velika pravičnost. Zares težko je deliti ljudi na dobre in zle, verujem pa in to me veseli, da mora na kraju zlo izginiti, čeprav je dobrega vedno manj,

tako kot dobrih ljudi sploh. Vsakdo izmed nas ima svoj odločilni življenjski trenutek. Pri nekom se pojavi prej, pri drugem kasneje. František iz Rojakov dejansko živi še danes in še danes ve, kaj hoče. Vendar sem ga pustil umreti, mnogo nedolžnih ljudi je padlo... Če pa bi František še živel, bi moral posneti še en film.

Pri tem filmu sem se precej »utrudil«; če nekaj delam, se ves zatopim v to. Če snemam takšen film, kot so Rojaki, je v meni kos Zašinka, kos Jorka, kos tega in onega. Zdaj moram malce priti k sebi. Vsak film — ob tem mislim na filme mojega srca — je zame kos življenja, ki je zelo težko in kos zelo radostnega življenja. Vesel sem, da so Rojaki končani in da nanje ni deloval noben zunanji vpliv. Počasi že grem drugam. Pred Veliko nočjo sem bil v položaju, da se mi je grlo kar stisnilo, če sem prijel za pero — še pisma nisem mogel napisati. Zdaj spet lahko sedim in pišem po cele ure. Celotri nalivna peresa sem si kupil. Rad bi že napisal povest o psičkih. Nisem popoln

skeptik, čeprav konkretna situacija človeka večkrat privede k pesimizmu. Svet se razvija. Včasih pravim, da sta svet dve polovici ene same zadnjice — ena je iz pločevine, druga pa je pozlačena. K temu mi je dejal neki nemški snemalec: Najslabše se godi tistim, ki so na sredi. — Nisem popoln pesimist, čeprav je po drugi plati zlo, ki nas obdaja, kot bolezen. Če boste živeli v njem, vas bo napadla, ne da bi vedeli, od kod. Če živite v Pragi, se niti ne zavedate, kakšno umazano mesto je to. Greste v tujino, se vrnete in ugotovite, kakšen strašen kontrast je to. Čez nekaj časa pa otopite in Praga se vam ne bo zdela več umazana. Tako je tudi z drugimi stvarmi. Človek si misli: obdržal se bom, ohranil si bom čast, pa vas nenadoma nekaj zlomi. To se začne z depresijami. Morda se vam posreči, da ohranite fizično in duševno kondicijo, vračate se v naravo, mislite in delate. Morda se vam posreči delati to, kar lahko človek dela po svoji najboljši vesti. Mislim, da ima naš narod

tudi v takšni situaciji možnost, da lahko počteno dela. Za nas, za naše ljudi. Tu je tvoj Rhodos in tu skači, in kar smo skuhalo, moramo tudi pojedeti. Ampak to, kar smo si pravzaprav sami skuhalo... in kar smo mogli in kar nam ni bilo treba. Zbogom, vsi moji dobri rojaki, in če se ne bomo več videli, naj se izpolni usoda...

... je citiral na pamet Vojtěch Jasny. To so njegovi zadnji stavki, s katerimi je komentiral Rojake, napisal jih je že pred dvema letoma. To je bil njegov odgovor na moje vprašanje, kako bo z njegovo vasjo, ki si jo je zgradil v Rojakih po tistih dvajsetih letih. Da konec ne bi bil preveč usoden, bom dodala še en izrek Jasnija:

Lepo bi bilo ustanoviti zvezo vseh dobrih ljudi na svetu, ljudi z vsemi napakami seveda. Morda jih ne bi bilo veliko... Ljudje se tako razvijajo, samo politika se žal ne.



A. Filmi, ki so že doživeli premiere

BITKA NA NERETVI. Režija Veljko Bulajić. Proizvodnja Jadran film, Bosna film, Kinema in svetovni producenti. Glavnih vlog je približno trideset. Med domačimi igralci so najboljši Ljubiša Samardžić, Lojze Rozman, Bata Živojinović, Milena Dravić, Boris Dvornik, Fabijan Šovagović, med tujimi igralci pa Hardy Krüger, Silva Koščina, Franko Nero, Orson Welles, Yul Brynner, Špela Rozin. Film traja dve uri in 55 minut. Premiere v Sarajevu, Rimu, Beogradu, Münchnu in v Ljubljani.

LJUBEZEN IN KAKŠNA PSOVKA. Režija Tonči Vrdoljak. Proizvodnja Jadran film in Croatia film. Glavne vloge Boris Dvornik, Ružica Sokić, Tatjana Beljakova. Premieri v Zagrebu in Beogradu novembra 1969.

DIVJI ANGELI. Režija Fadil Hadžić. Proizvodnja Jadran film. Igrajo Relja Bašić, Igor film. Igrajo Mira Stupica,

načrti jugoslovanske kinematografije za 1970 leto

Galo, Neda Arnerić, Božidar Orešković, Mladen Crnobrnja, Veronika Kovačić.

KRVAVA BAJKA. Režija Tori

Mija Aleksić, Ljuba in Rastko Tadić, Bata Živojinović. Premiera v Kragujevcu.

Janković. Proizvodnja Avala



LEPA PARADA. Na slikah Marko Tasić, Rade Kojadinović

B. Filmi v montaži ali pred kamero

IZ TAKE SMO SNOVI. Režija Jože Gale. Scenarij Matej Bor. Kamera Aleksander Petković. Proizvodnja Viba film in FRZ iz Beograda. Igrajo Ivo Vido- vić, Jasna Androjna, Boris Androjna, Boris Cavazza, Jože Zupan.

LEPA PARADA. Režija Branko Milošević (debitant). Scenarij Slobodan Božović, adaptacija Duško Rokсандić. Proizvodnja Neoplanta film. Igrajo Ljuba Tadić, Pavle Vujisić, Miodrag Petrović-Čkalja, Laszlo Pataki, Franja Živini, Marko Tasić, Rade Kojadinović.

PO SILI OČE. Režija Soja Jo- vanović. Scenarij po romanu Branislava Nušića Navaden človek napisal Borislav Mihaj- lović Mihiz. Proizvodnja Avala film. Igrajo Miodrag Petrović- Čkalja, Bata Paskaljević, Dra- gutin Dobričanin, Esma Red- žepova.

BABJE LETO. Režija Nikola Tanhofer. Scenarij Živko Je-

ličić. Asistent režije Branko Bauer. Proizvodnja Dalmacija film. Sofinanser Filmski studio iz Bratislave. Igrajo Milja Vujanović, Edi Koludrović, Ana Karić, Boris Dvornik, Rade Marković, Branko Pleša. **SIROMAK SEM ALI SEM BESEN.** Režija Dragan Ivkov (debitant). Proizvodnja Avala film. Glavna vloga Ljubiša Samardžić.

LILIKA. Scenarij in režija Branko Pleša (debitant). Proizvodnja Avala film. Glavna vloga Branko Pleša.

DRAGA IRENA. Režija Nikola Stojanović (debitant). Proizvodnja Studio film, Sarajevo. Glavni vlogi Magda Fodor in P. Božović.

VALTER BRANI SARAJEVO. Režija Hajrudin Kravac. Scenarij Moma Kapor, Savo Predja, Djordje Lebović. Proizvodnja Bosna film. Igrajo Bata Živojinović, Slobodan Perović, Ljubiša Samardžić, Boris Dvornik.

REKVIJEM ZA JUTRI. Režija in scenarij Časlav Damjanović. Proizvodnja Kosovo film, Film danas iz Beograda. Igrajo Faruk Begoli, Abdurahman Šalja, Isfret Alija in Djevad Čoraja, George Hamilton in Georgy Moll.

UBOJ NA ZAHRTEN NAČIN. Režija Žika Mitrović. Proizvodnja Avala film. Igrajo Dušan Perković, Irena Prosen, Zoran Milosavljević, Aleksander Gavrić, Mija Aleksić.

C. Sprejeti scenariji ali filmski načrti

NOBENA ZELENA DOLINA,



prej Oxigen, še prej Odisejeve muke. Režija Matjaž Klopčič, scenarij Dimitrij Rupel. Proizvodnja Viba film. Igralci — še niso znani.

MAŠKARADA. Režija Boštjan Hladnik. Scenarij Vitomil Zupan. Adaptacija Franček Rudolf. Proizvodnja Viba film. Igralci — še niso znani.

ALELUJA. Režija Igor Pretnar. Scenarij Djordje Lebović. Proizvodnja Triglav film.

NA KMETIH. Režija Živojin Pavlović po romanu Ivana Potrča. Proizvodnja Viba film in FRZ iz Beograda.

NA KLANCU. Režija in scenarij — po romanu — Vojko Duletič. Proizvodnja ASE — avtorski filmski studio Ekran, Ljubljana.

UŽIČKA REPUBLIKA. Režija Žika Mitrović. Scenarij Arsen Diklić. Proizvodnja Inex film. Snemanje na pomlad 1970.

PETER PRVI. Režija Nikola Vasić (debitant). Proizvodnja Filmski studio Titograd. Film o Petru Petroviću Njegošu. Naslovno vlogo naj bi igral Sergej Bondarčuk.

VODJA. Režija Vlada Petrić. Scenarij Ivan Studen po lastnem gledališkem delu. Film o Karadjordju.

DERVIŠ IN SMRT. Režija Zdravko Velimirović. Po romanu Meše Selimovića. Proizvodnja Avala film, Zeta film, Kinema, Sarajevo. Glavno vlogo naj bi igral Yul Brynner.

ČIČA Z ROMANIJE. Režija Hajrudin Krvavac. Proizvodnja Bosna film.

SUTJESKA. Režija Stipe Delić. Supervizor Veljko Bulajić. Scenarist Branislav Šćepanović.

LISICE. Režija Krste Papić. Proizvodnja Jadran film. Glavne vloge Fabijan Šovagović, Relja Bašić, Ivica Pajter.

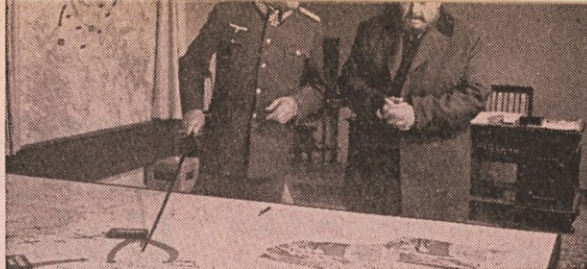
KAKOR ŽELITE. Režija Mate Relja. Proizvodnja Jadran film. Glavna vloga Antun Nalis.

NOČ VOLKODLAKOV. Režija Branko Ivanda. Proizvodnja Jadran film.

ENAJSTA ZAPOVED. Režija Veljko Klaković.

GOLOROKI. Režija Vuk Vučić (debitant). Proizvodnja Slavica film, Niš.

TAMO DALEKO. Režija Jovan Živanović. Koscenarist Slobodan Novak.



BITKA NA NERETVI. Režija Veljko Bulajić. Na sliki Kurt Jürgens in Orson Welles. **IZ TAKE SMO SNOVI.** Režija Jože Gale. Na sliki Boris Cavazza in Janez Eržen (v sredini) ter Ivo Vidović in Jasna Androjna (spodaj)

V JUNIJU 1969

program ljubljskih kinematografov junij, julij 1969

1. ZADNJI SPOPAD (UNA PISTOLA PER RINGO)

ital-špan. barvni cinemascope
Režija: Ducio Tesari
V gl. vl.: Giuliano Gemma, Fernando Sancho
Distribucija: Makedonija film
Kino Vič 3.—4. 6. — 6 predstav 1823 gl.
Kino Bežigrad 7.—9. 6. — 3 predstave 1047 gl.
Skupaj 2860 gl.

2. NA SVIDENJE NA SINJEM MORJU (AUFWIDERSEHEN AM BLAUEN MEER)

zahodno nemški barvni
Režija: Helmut Weiss
V gl. vl.: Tony Zeilet, Hanelore Kramer, Eva Astor
Distribucija: Zeta film
Kino Sloga 5. 6. — 28 predstav 5098 gl.

3. SEDEM FANTOV IN ENO DEKLE (SEPT HOMMES ET UNE GARCE)

franc.-rom. barvni cinemascope
Režija: Bernard Borderie
V gl. vl.: Florine Persic, Jean Marais, Sidney Chaplin
Distribucija: Morava film
Kino Šiška 5. 6. — 12 predstav 5179 gl.
Kino Vič 13. 6. — 9 predstav 1629 gl.
Skupaj 6808 gl.

4. SLAVNI FANTJE (GLORY GUYS)

ameriški barvni western
Režija: Arnold Levin
V gl. vl.: Tom Trion, Harwey Pressnel, Senta Berger
Distribucija: Morava film
Kino Šiška 9. 6. — 15 predstav 4456 gl.
Kino Vič 18. 6. — 6 predstav 1611 gl.
Matineja — 2 predstavi 798 gl.
Skupaj 6865 gl.

5. NENAČADNA KRAJA (GAMBIT)

ameriški barvni cinemascope
Režija: Ronald Neame
V gl. vl.: Shirley Mc Laine, Michel Caine
Distribucija: Kinema
Kino Union 10. 6. — 25 predstav 10143 gl.

6. STEKLENICA, KI UBIJA (ZETTAI ZETSUMEI)

japonski barvni cinemascope
Režija: Senkiči Taniguči
V gl. vl.: Nick Adams, Tatsuja Mihaši, Kumi Miruno, Anne Mary
Distribucija: Avala Genex
Kino Bežigrad 10. 6. — 6 predstav 1953 gl.
Kino Vič 16. 6. — 6 predstav 1537 gl.
Matineja — 2 predstavi 846 gl.
Skupaj 4336 gl.

7. ZLATA MLADOST (DES GARÇONS ET DES FILLES)

franc. barvni
Režija: Etienne Perier
V gl. vl.: Ludmila Mikael, Bénédicte Lacost, Nicole Garcia, Martine Kelly
Distribucija: Avala Genex
Kino Komuna: 11. 6. — 28 predstav 7533 gl.
Matineja — 1 predstava 349 gl.
Skupaj 7882 gl.

8. DRUŽINSKI POGLAVAR (IL PADRE DI FAMIGLIA)

ital. barvni
Režija: Nanni Loy
V gl. vl.: Nino Manfredi, Leslie Caron, Claudine Auger, Mario Carotenuto
Distribucija: Croatia film
Kino Sloga 11. 6. — 8 predstav 1691 gl.
Matineja — 1 predstava 456 gl.
Skupaj 2147 gl.

9. ČLOVEK, PONOS, MAŠČEVANJE (L'UOMO, L'ORGOGGIO, LA VENDETTA)

ital. barvni cinemascope
Režija: Luigi Bazzoni
V gl. vl.: Franco Nero, Tina Aumont, Klano Kinsky
Distribucija: Croatia film
Kino Šiška 11. 6. — 9 predstav 2378 gl.

10. TAT IZ PARIZA (LE VOLEUR)

franc. barvni
Režija: Louis Malle
V gl. vl.: Jean Paul Belmondo, Geneviève Bujold, Marie Dubois, Julien Guimar
Distribucija: Vesna film
Kino Union 16. 6. — 15 predstav 6932 gl.
Kino Bežigrad 24. 6. — 1 predstava 190 gl.
Skupaj 7122 gl.

11. GOLOROKI ŠERIF (GUNFIGHT IN ABILENE)
ameriški barvni western
Režija: William Halle
V gl. vl.: Bobby Darin, Emily Banks, Leslie Nielsen
Distribucija: Zeta film
Kino Šiška 16. 6. — 12 pred-
stav 4290 gl.
Kino Vič 20. 6. — 18 predstav
4400 gl.
Kino Sava 30. 6. — 2 predstavi
243 gl.
Matineja — 2 predstavi 699 gl.
Skupaj 9632 gl.
12. POJEM ZA PANCHO VILLO (LA GUERILLERA DE VILLA)
Režija: Miguel Moraya
mehiški barvni
V gl. vl.: Carmen Sevilla, Vi-
cente Parza, Julio Aleman
Distribucija: Avala film
Kino Bežigrad 16. 6. — 4 pred-
stave 734 gl.
Kino Sava 27. 6. — 2 predstavi
100 gl.
Matineja — 2 predstavi
798 gl.
Skupaj 1632 gl.
13. LAMIEL
franc. barvni
Režija: Jean Aurel
V gl. vl.: Anna Karina, Jean
Claude Brialy, Robert Hossein,
Pierre Clementi
Distribucija: Makedonija film
Kino Komuna 18. 6. — 28
predstav 7641 gl.
14. MARISOL POTUJE NA JUG
(MARISOL, RUMBO A RIO)
špansko-brazilski barvni
Režija: Fernando Palacios
V gl. vl.: Marisol, Isabel Gar-
ces, Jose Marco, Davo, Jorge Ri-
gaud, Joelle Rivero
Distribucija: Avala film
Kino Sloga 18. 6. — 8 pred-
stav 1010 gl.
15. OSAMLJENA VOLČICA (LA LO-
UVE SOLITAIRE)
Režija: Edouard Logereau
V gl. vl.: Daniele Gaubert, Mi-
chel Duchaussoy
Distribucija: Kinema
Kino Sloga 20. 6. — 24 pred-
stav 539 gl.
Kino Bežigrad 29. 6. — 3
predstave 815 gl.
Matineja — 2 predstavi
539 gl.
Skupaj 1893 gl.
16. DEKLE Z GARSONJERO (ANY
WEDNESDAY)
ameriški barvni cinemascope
Režija: Robert Ellis Miller
V gl. vl.: Jane Fonda, Jason Ro-
bards, Dean Jones
Distribucija: Kinematografi Za-
greb
Kino Šiška 20. 6. — 12 pred-
stav 2939 gl.
Kino Vič 26. 6. — 12 predstav
2657 gl.
Matineja — 2 predstavi
718 gl.
Skupaj 6314 gl.
17. PUSTOLOVŠČINE NA AMAZON-
KI
nemško-brazilski barvni cine-
mascope
Režija: H. Bachhaus, F. Eichorn
V gl. vl.: Barbara Rütting, He-
rald Leinritz, Oswald Lureizo
Distribucija: Morava film
Kino Bežigrad 20. 6. — 3 pred-
stave 1138 gl.
Kino Šiška 28. 6. — 15 pred-
stav 4240 gl.
Kino Vič 3. 7. — 12 predstav
1865 gl.
Matineja — 2 predstavi
570 gl.
Skupaj 7813 gl.
18. ŽENA Z DVEMA MOŽEMA
francoski cinemascope
Režija: Jules Grangier
V gl. vl.: Fernandel, Bourvil,
Claire Maurier
Distribucija: Morava film
Kino Union 21. 6. — 16 pred-
stav 5118 gl.
Kino Bežigrad 25. 6. — 2 pred-
stavi 343 gl.
Skupaj 5461 gl.
19. PRIŠLI SO V CORDURO (THEY
CAME TO CORDURA)
ameriški barvni cinemascope
Režija: Robert Rossen
V gl. vl.: Garry Cooper, Rita
Hayworth, Van Heflin
Distribucija: Makedonija film
Kino Bežigrad 23. 6. — 1 pred-
stava 995 gl.
Kino Šiška 24. 6. — 12 pred-
stav 3629 gl.
Kino Vič 30. 6. — 9 predstav
2517 gl.
Matineja — 1 predstava
256 gl.
Skupaj 7397 gl.
20. KAJ SI POČEL V VOJNI, OČKA?
(WHAT DID YOU IN THE WAR,
DADDY?)
ameriški barvni cinemascope
Režija: Blake Edwards
V gl. vl.: James Coburn, Dick
Shawn, Sergio Fantoni, Giovan-
na Ralli
Distribucija: Croatia film
Kino Union 25. 6. — 30 pred-
stav 16946 gl.
Matineja — 1 predstava
283 gl.
Kino Sava 5. 6. — 3 predstave
402 gl.
Skupaj 17631 gl.
21. TETA ZITA (TANTE ZITA)
francoski barvni
Režija: Robert Enrico
V gl. vl.: Joana Shimkus, Su-
zanne Flon, Katina Paxinou
Distribucija: Kinema

Kino Komuna 25. 6. — 20
predstav 5699 gl.

22. BRUTALNA IGRA (JEU DE MAS-
SACRE)

francoski barvni

Režija: Alain Jessua

V gl. vl.: Jean Pierre Cassel,
Claudine Auger, Michel Duchas-
ussoy

Distribucija: Croatia film

Kino Sloga 26. 6. — 16 pred-
stav 2916 gl.

Matineja — 1 predstava

438 gl.

Skupaj 3354 gl.

23. POD ZELENI MI ZASTAVAMI

ital. barvni cinemascope

Režija: Giacomo Gentiluomo

V gl. vl.: Jose Soares, Linda

Christal, Christine Gaïonni

Distribucija: Morava film

Kino Bežigrad 27. 6. — 2 pred-
stavi 650 gl.

24. WESTERPLATTE

poljski cinemascope

Režija: Stanislaw Rozewicz

V gl. vl.: Tadeusz Schmidt, Zyg-
munt Hubner

Distribucija: Kinema

Kino Komuna 30. 6. — 20
predstav 3432 gl.

Matineja — 1 predstava

115 gl.

Skupaj 3547 gl.

25. KO PRILETIJO GOLOBI (KAD
GOLUBOVI POLETE)

jugoslovanski barvni

Režija: Vlasta Radovanović

V gl. vl.: Miodrag Petrović-Čka-
lja, Rahela Ferari, Arsen Dedić

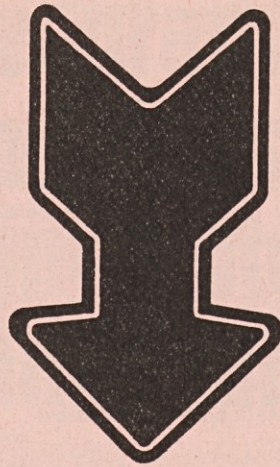
Distribucija: Zeta film

Kino Sloga 30. 6. — 9 pred-
stav 932 gl.

Matineja — 1 predstava

269 gl.

Skupaj 1201 gl.



V JULIJU 1969

1. ČLOVEK, VREDEN MILIJONE
(THE MILLION DOLLAR MAN)

franc. barvni cinemascope

Režija: Michel Boisrond

V gl. v.: Frederick Stafford,
Raymond Pellegrin, Peter van
Eyck, Anny Duperey, Sarah Ste-
phane

Distribucija: Avala Genex

Kino Sava 2. 7. — 3 predstave
304 gl.

Kino Bežigrad 2. 7. — 3 pred-
stave 1585 gl.

Matineja — 2 predstavi 417 gl.
417 gl.

Skupaj 2306 gl.

2. ZAKONSKI ČETVEROKOTNIK
(FINDEN SIE, DASS CONSTAN-
ZE SICH RICHTIG VERHALT!)

zah. nemški

Režija: Tom Persner

V gl. vl.: Lilly Palmer, Peter van
Eyck

Distribucija: Zeta film

Kino Sloga 3. 7. — 15 predstav
1158 gl.

Kino Sava 8. 7. — 2 predstavi
99 gl.

Skupaj 1257 gl.

3. AGENT SIGMA 3

ital. barvni

Režija: John Calaghan

V gl. vl.: Jack Taylor, Silvyia
Solar, A. Calvo

Distribucija Morava film

Kino Šiška 3. 7. — 18 pred-
stav 6175 gl.

Kino Vič 11. 7. — 12 predstav
3460 gl.

Kino Bežigrad 9. 7. — 2 pred-
stavi 291 gl.

Kino Sava 16. 7. — 2 predstavi
100 gl.

Skupaj 10026 gl.

4. UJETI V PUŠČAVI (THE FLIGHT
OF THE PHÖNIX)

ameriški barvni

Režija: Robert Aldrich

V gl. vl.: James Stewart, Hardy
Krüger, Ernest Borguine, Chri-
stian Marquand

Distribucija: Zeta film

Kino Union 5. 7. — 30 pred-
stav 14053 gl.

Matineja 5. 7. — 2 predstavi
412 gl.

Kino Bežigrad 5. 7. — 2 pred-
stavi 750 gl.

Skupaj 15215 gl.

5. LJUBEZEN MOJA, LJUBEZEN
MOJA (MON AMOUR, MON
AMOUR)

franc. barvni

Režija: Nadine Trintignant

V gl. vl.: Jean Louis Trintig-
nant, Valérie Lagrange, Michel
Piccoli

Distribucija: Zeta film

Kino Komuna 5. 7. — 44 pred-
stav

Skupaj 13151 gl.

6. DVOBOJ PO SVETU (DUEL A
TRAVERS LE MONDE)

franc. ital. barvni cinemascope

Režija: Arthur Scott

V gl. vl.: Richard Harrison, Do-
minique Boschero, Bernard

- Blier, Jack Stuart
Distribucija: Avala Genex
Kino Bežigrad 5. 7. — 4 predstave 1481 gl.
Kino Sava 10. 7. — 2 predstavi 234 gl.
Matineja — 3 predstave 977 gl.
Skupaj 2692 gl.
7. SOKOLOV PLEN (LA RESA DEI CONTI — THE BIG ANON-DOWN)
italijanski cinemascope
Režija: Sergio Solima
V gl. vl.: Lee van Cleef, Thomas Milliam
Distribucija: Makedonija film
Kino Vič 7. 7. — 12 predstav 2718 gl.
Kino Bežigrad 11. 7. — 4 predstave 1258 gl.
Kino Sava 12. 7. — 4 predstave 498 gl.
Skupaj 4474 gl.
8. IDIOT V HOLLYWOODU (THE ERRAND BOY)
ameriški
Režija: Jerry Lewis
V gl. vl.: Jerry Lewis, Brian Donlevy, Dick Wesson, Felicie Atkins
Distribucija: Avala Genex
Kino Sloga 8. 7. — 27 predstav 8541 gl.
Matineja — 2 predstavi 558 gl.
Skupaj 9099 gl.
9. PREPLAH V FIRECREEKU (FURY IN FIRECREEK)
ameriški barvni cinemascope
Režija: Vincent Mc Everty
V gl. vl.: James Stewart, Henry Fonda
Distribucija: Kinema
Kino Šiška 9. 7. — 18 predstav 6219 gl.
Kino Vič 15. 7. — 6 predstav 940 gl.
- Kino Sava 17. 7. — 1 predstava 55 gl.
Skupaj 7214 gl.
10. POSLEDNJI SAFARI (THE LAST SAFARI)
ameriški barvni
Režija: Henry Hathaway
V gl. vl.: Stewart Granger, Gabriella Lucudi
Distribucija: Kinema
Kino Union 15. 7. — 19 predstav 6391 gl.
Matineja — 1 predstava 677 gl.
Skupaj 7068 gl.
11. CAROLINE CHERI
franc. barvni cinemascope
Režija: Denys de la Patelliere
V gl. vl.: France Anglade, Vittorio de Sica, Jean Claude Brialy, Charles Aznavour
Distribucija: Kinema
Kino Šiška 15. 7. — 6 predstav 959 gl.
Kino Vič 17. 7. — 6 predstav 677 gl.
Matineja — 1 predstava 233 gl.
Skupaj 1869 gl.
12. SPOVEM SE (I CONFESS)
ameriški
Režija: Alfred Hitchcock
V gl. vl.: Montgomery Clift, Anne Baxter, Kar Malden, O. E. Hasse
Distribucija: Croatia film
Kino Komuna 17. 7. — 32 predstav 9471 gl.
Matineja — 2 predstavi 378 gl.
Skupaj 9849 gl.
13. PREKLETA SREČA — KALEJDOSKOP (KALEIDOSCOPE)
angleški barvni
Režija: Jack Smight
V gl. vl.: Warren Beatty, Susanah York, Eric Porter
Distribucija: Avala Genex
- Kino Sloga 17. 7. — 12 predstav 1342 gl.
Kino Sava 24. 7. — 1 predstava 37 gl.
Matineja — 2 predstavi 537 gl.
Skupaj 1916 gl.
14. PIRATI MISSISIPPIJA (DIE FLUSSSPIRATEN VON MISSISSIPPI)
nemški barvni cinemascope
Režija: Jürgen Roland
V gl. vl.: Hans Jorg Felmi, Sabine Sinien, Fred Harris, Dorothea Parker
Distribucija: Makedonija film
Kino Šiška — 6 predstav 1328 gl.
Kino Vič — 9 predstav 1335 gl.
Matineja — 1 predstava 322 gl.
Skupaj 2985 gl.
15. KAKO REŠITI ZAKON IN UNIČITI ŽIVLJENJE (HOW TO SAVE A MARRIAGE AND RUIN YOUR LIFE)
ameriški barvni cinemascope
Režija: Fielder Cook
V gl. vl.: Dean Martin, Stella Stevens, Eli Wallach, Anne Jackson, Betty Field
Distribucija: Avala Genex
Kino Bežigrad 17. 7. — 7 predstav 3228 gl.

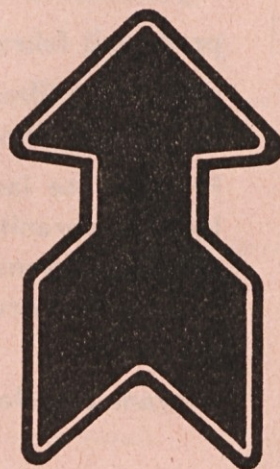


16. V ZNAMENJU REVOLVERJA
(THE QUICK GUN)
ameriški barvni cinemascope
Režija: Sidney Salko
V gl. vl.: Audie Murphy, Mary
Anders, Ted de Corsia
Distribucija: Avala Genex
Kino Šiška 20. 7. — 15 pred-
stav 4033 gl.
Kino Vič 24. 7. — 15 predstav
2058 gl.
Matineja — 1 predstava
389 gl.
Skupaj 6480 gl.
17. SWINGERJI (THE SWINGERS)
ameriški barvni
Režija: George Sidney
V gl. vl.: Tonny Franciosa, Ro-
bert Coote, Yvonne Romain
Distribucija: Kinematografi Za-
greb
Kino Union 21. 7. — 12 pred-
stav 3361 gl.
Kino Sava 25. 7. — 1 predsta-
va 40 gl.
Skupaj 3401 gl.
18. DVOJNIK V ŠKRIPCIIH (THE
BIG MOUTH)
ameriški barvni
Režija: Jerry Lewis
V gl. vl.: Jerry Lewis, Harold
Stone, Susan Bay
Distribucija: Zeta film
Kino Sloga 21. 7. — 21 pred-
stav 5769 gl.
Matineja — 2 predstavi
587 gl.
Skupaj 6356 gl.
19. SKRIVNOST TREH DŽUNK
(GEHEIMNIS DER DREI
TDCHUNKEN)
nem.-ital. barvni cinemascope
Režija: E. Hoffbauer
V gl. vl.: Stewart Granger, Ros-
sana Schiaffino, Margit Saad
Distribucija: Morava film
Kino Vič 22. 7. — 6 predstav
1816 gl.
Kino Šiška 24. 7. — 12 pred-
stav 2198 gl.
Matineja — 1 predstava
345 gl.
Skupaj 4359 gl.
20. LJUBEZEN IN BOLNIČARKE
(DOCTOR IN CLOVER)
angleški barvni
Režija: Ralph Thomas
V gl. vl.: Leslie Philips, James
R. Justice, Shirley Ann Field,
Distribucija: Morava film
Kino Komuna 24. 7. — 42
predstav 15823 gl.
Kino Bežigrad 9. 8. — 2 pred-
stavi 419 gl.
Matineja — 2 predstavi
712 gl.
Skupaj 16954 gl.
21. SOKOLOVA SLED
(SPUR DES FALKEN)
vzhodni nemški barvni
Režija: Gottfried Kolditz
V gl. vl.: Gojko Mitić, Hannjo
Hasse
Distribucija: Croatia film
Kino Bežigrad 24. 7. — 1 pred-
stava 396 gl.
Matineja — 1 predstava
223 gl.
Skupaj 619 gl.
22. POČITNICE V KALIFORNIJI
(CALIFORNIA HOLIDAY)
ameriški barvni cinemascope
Režija: Norman Taurog
V gl. vl.: Elvis Presley, Shelley

**KO SEM REŽIRAL FILM DO ZADNJEGA DIHA,
SEM VEDEL O ŽIVLJENJU ZELO MALO, ŠE MANJ O
GANGSTERJIH. ZNAL SEM LE POSNEMATI STVARI IZ
FILMOV, KI SEM JIH VIDEL. DO ZADNJEGA
DIHA JE BIL NAREJEN BOLJ PO FILMU BRAZ-
GOTINA NA OBRAZU IN PO DRUGIH AME-
RIŠKIH THRILLERJIH, KOT PA NA PODLAGI MOJEGA
NEPOSREDNEGA POZNAVANJA PODZEMLJA. (Jean-Luc
Godard)**

- Fabares, Daine McBaine
Distribucija: Kinematografi Zagreb
Kino Union 25. 7. — 12 predstava 4170 gl.
Kino Bežigrad 16. 7. — 2 predstavi 252 gl.
Matineja — 1 predstava 166 gl.
Skupaj 4588 gl.
23. UBIJTE JOHNY RINGA (UCCIDETE JOHNNY RINGO)
italijanski barvni
Režija: Frank G. Carrol
V gl. vl.: Brett Halsey, Greta Polyn, Ray Scott, James Harrison, Lee Burton
Distribucija: Avala Genex
Kino Sloga 28. 7. — 12 predstava 2222 gl.
Matineja — 2 predstavi 643 gl.
Skupaj 2865 gl.
24. TAJNA VOJNA HARRYJA FRIGGA (THE SECRET WAR OF HARRY FRIGG)
ameriški barvni cinemascope
Režija: Jack Smith
V gl. vl.: Paul Newman, Sylvia Koscina, Andrew Dougan
Distribucija: Zeta film
Kino Šiška 28. 7. — 21 predstava 8733 gl.
Matineja — 2 predstavi 643 gl.
Skupaj 9376 gl.
25. LADY L
angleški barvni cinemascope
Režija: Peter Ustinov
V gl. vl.: Sophia Loren, Paul Newman, David Niven, Cecil Parker, Philippe Noiret, Michel Piccoli
Distribucija: Vesna film
Kino Union 29. 7. — 24 predstava 9390 gl.
Kino Bežigrad 8. 7. — 1 predstava 230 gl.
Matineja — 1 predstava 264 gl.
Skupaj 9884 gl.
26. JUNAKI ZAHODA (SHE WORE A YELLOW RIBBON)
ameriški barvni
Režija: John Ford
V gl. vl.: John Wayne, Joanne Dru, John Agar, Ben Johnson, Victor Mc Laglen
Distribucija: Avala Genex
Kino Vič 29. 7. — 18 predstava 5104 gl.
Kino Bežigrad 13. 7. — 1 predstava 419 gl.
Skupaj 6051 gl.
27. ZLOČIN V NOČNEM LOKALU (ZLOČIN V ŠANTANU)
češki
Režija: Jirži Menzel
V gl. vl.: Jirži Suchy, Jirži Šlitz, Eva Pillarova
Distribucija: Croatia film
Kino Komuna 31. 7. — 6 predstava 1320 gl.

ureja
marjan košir



POSEBNO OBVESTILO

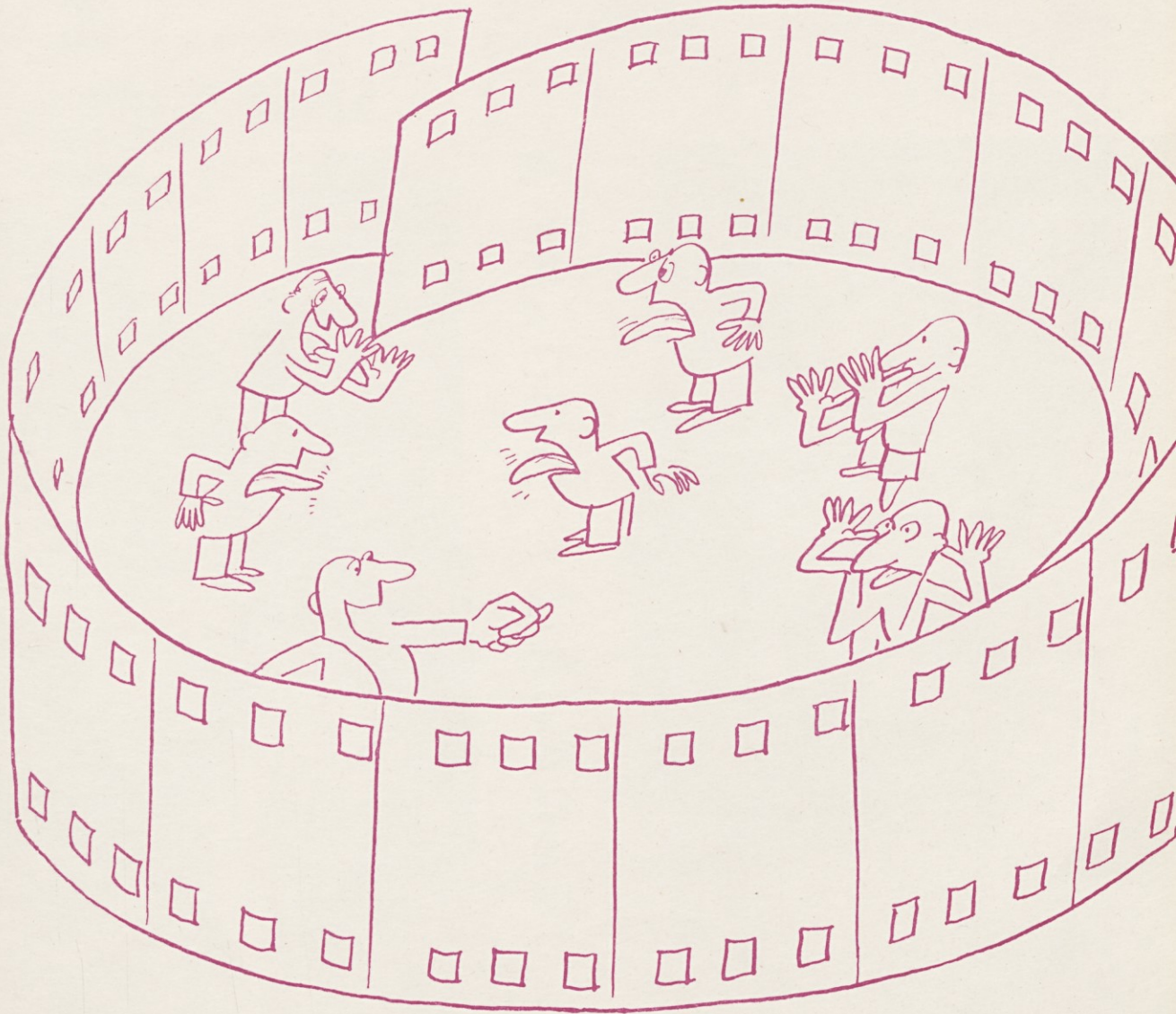
Ob proslavi dvajsetletnice Jugoslovanske kinoteke bodo v dvorani Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani, predvajali februarja 1970. leta, najstarejše filmske dokumente o Sloveniji in najstarejše filme, ki so jih posneli filmski avtorji.

Prosimo vse lastnike filmskega traku, da pomagajo Jugoslovanski kinoteki ohraniti, registrirati in presneti filmsko gradivo iz zgodnjega obdobja slovenskega filma. Vsakršno lastništvo filmskih trakov ali kakršno koli drugo informacijo o starih filmskih zapisih sporočite

Dvorani Jugoslovanske kinoteke, Miklošičeva 28, Ljubljana.



A. Novak



Slovenski filmski razgovori 69

(Karikatura Andrej Novak)

Podpis k naslovni strani: Francoski filmski igralec Jean Paul Belmondo v filmu Jeana-Luca Godarda NORI PIERROT.

Podpis k zadnji strani: Macha Meril v filmu Jeana-Luca Godarda POROČENA ŽENA

E K R A N

67-68

LET.
69

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO



DESETLETJE JEANA-LUCA GODARDA

