

E K R A N

revija za film in televizijo
1970

79-80





Naš človek prilagaja seksualno življenje koncu večernega TV programa

(Karikatura Ivo Antić)

Na naslovni strani je prizor iz novega slovenskega filma RDEČE KLASJE, ki ga je po romanu Ivana Potrča režiral Živojin Pavlović

E K R A N

ŠTEVILKA 79-80 LETNIK VIII.

vsebina

EROTIKA NA FILMSKEM PLATNU

Erotika: komercialnost ali estetika? (Vili Vuk) . . .	521
Film kot potrošno blago (Denis Poniž)	524
Slikovna panorama: Igrivi sprehod po filmski erotiki (Matjaž Zajec)	524
Dialog: Seks, film in revolucija (Dušan Makavejev in Bogdan Tirnanić)	534
Nasilni ljubimci jugoslovanskega filma (Nikola Stojanović)	548
Erotika v slovenskem filmu (Vesna Marinčič) . . .	551
Ironizacija erotike na filmu, s filmi samimi, s pojavi v življenju in z načinom pisanja tega prispevka (Neva Mužič)	556
Erotika v švedskem filmu (Mitja Jermol)	558
Trije pogledi v švedski film (Živa Paulin)	571
Erotika v češkoslovaškem filmu (Miloš Fiala) . . .	573
Erotika v filmu, 4. nadaljevanje (Raymond Durnat) .	584

FESTIVALI

Benetke 70, Reformirani festival ali festival po receptih — in brez (Rapa Šuklje)	597
Oberhausen 70, Športni filmski dnevi (Miša Grčar) .	607

FILM, ŠOLA, KLUBI

Film kot sredstvo političnih ambicij (akcij, dilem?) (Jovita Podgornik)	610
Pedagog na razpotju (Mirjana Borčič)	614
MFAF Pulj, Tomislav Gotovac (Sava Trifković) . . .	615
Skica za film (Miša Budisavljević)	617
O pedagogiki in agitaciji v političnih filmih (Wolfgang Zocher)	619
Filmska vzgoja na celjski gimnaziji v letu 1969-70 (A. Podjavoršek)	620

TELEVIZIJA

Mejaši, kajkavska varianta kmečkega življenja (Denis Poniž)	621
Agitka po slovensko (Denis Poniž)	622

TELEOBJEKTIV

Filmska kronika, oktober in november 1970 (Branko Šömen)	623
--	-----

VODNIK PO REVIJAH

Film a doba, št. 7., 8. in 9. 1970 (B. Š.)	629
Kino, št. 8., 9. in 10. 1970 (B. Š.)	630
Filmkultura št. 3. in 4. 1970 (B. Š.)	630
Film culture, zima in pomlad 1970 (R. Š.)	630
Sight and sound, jesen 1970 (R. Š.)	631

KRITIKE

BAMSE (M. G.)	632
CINCINNATI KID (N. M.)	633
MALO ČEZ LES (N. M.)	633
MALO ČEZ LES (J. P.)	635
MATTHEWS HOPKINS ALI LOVEC NA ČAROVNICE (J. P.)	635
MOSTIŠČE (D. P.)	636
ONKRAJ (N. M.)	636
ODPADNIKOVA LJUBIMKA (M. G.)	638
OPOJNI VONJ DENARJA (S. G.)	638
PLES VAMPIRJEV (J. P.)	639
POSTAJA KOMANČEV (D. P.)	640
POGINE NAJ ZVER (N. M.)	640
POPOLNI ZAKON (A. I.)	641
PREPLAH V VESOLJU (S. G.)	641
PRIDI PRIDI, DRAGA MOJA (A. I.)	642
SKRIVNOSTNA CEREMONIJA (A. I.)	642
SKRIVNOSTNA JUSTINE (V. M.)	643
SRAM (D. P.)	644
ŠTIRJE V VIHARJU (V. M.)	645
ŠTIRIHINDVAJSET UR V ŽIVLJENJU NEKE ŽENSKE (N. M.)	645
VELIKA LJUBEZEN (S. G.)	646
WILLIE BOY (V. M.)	646
ZADEVA THOMASA CROWNA (J. P.)	647
ŽIVETI PONOČI (S. G.)	647

EKRAN 1970. 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 (urednik rubrike Amaterski film, šola, klubi), Vojko Duletić, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Miša Grčar (urednik rubrike Kritike), Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Janko Kos, Lado Kralj, Vesna Marinčič, Vitko Musek, Božidar Okorn, Marjan Rožanc, Denis Poniz (urednik rubrike Televizija), Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Bogdan Tirnanić, Toni Tršar (glavni urednik), Vili Vuk, Matjaž Zajec. Tehnični urednik France Anžel. 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 din, dvojna številka 6 din. Letna naročnina 27 din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poština plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 × 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednjefinem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metêr Franci Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad 8. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

erotika:

komercialnost ali estetika?

vili vuk



Če bi pričeli sklepati misli o erotiki v filmu ob sliki oziroma fotografiji, ki je temeljna razvidnost filma, potem ne bi mogli mimo neke primerjalne načelnosti, h kakršni bi nas napeljevalo zelo preprosto komparativno soočenje. Še vedno so v modi razglednice, to pomeni, fotografije z erotičnimi motivi, ki prikazujejo sladke nasmehe, tople poglede in sploh zamaknjena ljubezenska čustva. Ne bi mogli reči, da so tako upodobljeni erotični trenutki v tistem skladju z resnico ali navsezadnje tudi z estetiko, ki bi takim fotografskim posnetkom dajala kakšno samostojno izpovedno vrednost. Popolnoma je namreč jasno, da erotične fotografije niso smiselne v smislu ustvarjalne govorice ali v smislu nekakšne estetike scene, poze, mimike, skratka teatraličnosti, temveč je njihov smisel usklajen s popolnoma množično, pravzaprav serijsko izdelavo.

V primeru erotične fotografije se torej ni mogoče izogniti spoznavi, da njen nastanek nima nikakršnih estetskih pobud, temveč je nastala bržkone zavoljo zadostitve tistih človekovih skomin, ki jih morebiti sam nikoli ni mogel javno pokazati in so najbrž prihajale tudi od razvoja erotike v filmu. To v resnici pomeni, da je bila erotična fotografija za človeka neko splošno družbeno-čustveno razkritje, ki se mu je zdelo spričo javne resnice in spričo posnetka te resnice zelo mikavno poživilo za krepitev skrivnosti njegovih čustev. Ker fotografija zavoljo svoje samostojnosti in nepovezanosti, ki bi lahko ustvarjala »filmsko« dramatičnost, v primeru enoplastne oziroma kliširane erotične podobe nima zmožnosti razjasnjevanja, temveč morebiti le napeljevanja, vidimo v tej njeni zvrsti seveda samo komercialno sestavino.

Hoteli bi povedati, da erotična fotografija omenjenih razsežnosti ni mogla priti v dotik z estetiko, kar je osnova pri spoznavanju umetnosti. To pa nikakor nepomeni, da erotična fotografija drugačnih razsežnosti ne more pomeniti tudi umetniške fotografije. A prav v tem je vprašanje, ki si ga zastavljamo tudi ob filmski erotiki.

Če namreč fotografijo kot osnovno opredelitelno obliko prenesemo na filmsko področje, potem dobimo rezultat, ki v primeru foto-fotografije in filmske-fotografije sicer pomenja tehnično enakovredje, pa hkrati vendarle v mnogih bistvenostih razpada tudi na mnoge razločke. Tehnična avtentičnost se pri filmski fotografiji zavoljo nenehnega niza fotografij spremeni v živo in dramatično govorico, pri čemer pride torej do fotografskega dialoga. V tem dialogu pa je zaradi slikovne povezave mogočnost dejanj in mogočnost ustvarjanja resnic. Filmska podoba zato ni sposobnejša samo zaradi svoje gibljivosti, temveč hkrati tudi zaradi svojih razmerij, ki pomagajo oblikovati dosti širša čustvena dogajanja, kot pa je to mogoče pri »enoizvodni« fotografiji.



Bernadette Lafont v filmu VODA V USTIH (L'Eau à la Bouche)

Računamo, da smo zdaj omenili dva tira, ki ju lahko združimo v pojmovno enoto. Ta enota pa se hoče zaustavljati samo ob vprašanju erotike v filmu, to pomeni, seveda ob temeljnem vprašanju njene biti v filmskem delu. Tisti tir, ki se je v našem dosedanjem razmišljanju pričel premikati iz erotične fotografije, je skušal dokončno spoznati, da je taka fotografija izključno potrošniško dejanje in nima nikakršne zveze z umetniškimi sestavinami. Z drugimi besedami bi potemtakem rekli, da je njen edini namen v komercialnost, ker je pač ustvarjena samo za široko področje prodaje. Drugi tir, ki prihaja od niza fotografij že s povsem drugačno tehnično obliko, se pravi, od filma, pa že lahko sproži misli o razločevanju v vsebinski usmerjenosti filmske fotografije. Vendarle pa je v teh občutenih razločkih obenem tudi toliko dvomov, da tudi ob filmski erotiki ni mogoče že v eni besedi izreči dokončne sodbje. Komercialnost erotične fotografije se namreč v filmski erotiki razširja v nove dimenzije, ki so morda lahko ugotovljive, vendar bi se za zdaj ustavili samo pri eni sami. Toda tudi ta je postavljena v vprašalno obliko: ali je filmska erotika komercialnost ali estetika?

Do pojma o filmski erotiki je prav tako mogoče priti le iz ožjih okvirov. To pomeni, treba je spoznati, da so nekatera dejanja ali pa samo čutenja človeške intime v določenih čustvenih in akcijskih položajih razdrobila človekove pojme o skrivnosti in nedotakljivosti. Z drugimi besedami bi rekli, da je nekaj splošnega ali nekaj ozko osebnega v trenutku, ko je postalo javno, oziroma, v filmskem primeru, ko se je postavilo na filmsko platno, sprožilo precej resen problem. To problematično je seveda v filmu, ki je pri vsej svoji intimi popolnoma resničen, vse tisto, kar se je pričelo na platnu prikazovati od prvega filmskega poljuba naprej. V svoji socialni strukturi in po svoji mišljenjski sposobnosti je bil človek dvajsetih ali tridesetih let tega stoletja usmerjen le v opazovanje svoje intime, pri čemer je jasno, da je tudi v svoje erotične akcije strmel le znotraj svojih zelo uokvirjenih misli. Morebiti zavoljo te ideologije, ki je bila zaprta le v eno samo osebnost ali le v eno samo družino, ni mogel niti pomisliti na intimni svet drugega človeka, takoj pa je jasno, da se v ta svet ni upal pogledati. Ko so pričeli tedaj nastajajoči filmi prinašati tudi poljube, je moral zaradi neprožne mentalitete človeka ostati odziv na ta dejanja usidran le bodisi v razburljivi, bodisi v dobrohotni sramežljivosti.

Poljub, ki ga je gledalec lahko v vsej njegovi resnici videl na platnu, bi lahko imeli že za razširjeno obliko filmske erotike. Natančna misel bi nam namreč vsekakor prinesla spoznanje, da je filmska erotika pravzaprav dobila svojo utemeljitev že s pojavnostjo ženske ob moškem. Nedvomno je v dramatikii malo izjem, ko ne bi v dialogu med žensko in moškim poudarjali lirike in sploh erotičnih občutij. Film kot fotografirana drama po-

temtakem tudi ni mogel mimo tega dramaturškega pravila. V resnici je film v dramaturgijo ljubezni prinesel nove vidike, ki jih gledališki oder kljub svoji tisočletni tradiciji ni mogel nikoli do kraja uresničiti. Temeljni vidik je vsekakor občutje o objektivnosti prostora in časa, kar pomeni, da je iz te nujnosti silil v primeru ljubezenske zgodbe in v primeru filma razvoj v precej jasno smer. Erotika, ki se je v filmu sprva manifestirala samo ob pojavnosti moškega in ženske, je morala imeti v svojem skritem načrtu neizbežne cilje, ki se pa morebiti še do danes niso povsem uresničili. Prvi cilj je bil vsekakor filmski prikaz poljuba, vsi ostali so v sodobnem filmu prisotni ali pa še sploh niso uresničeni.

Če bi torej imeli za filmsko erotiko že pojavnost ženske ob moškem, potem se je treba vprašati, kaj nas sili k temu, da se o erotiki vprašujemo, ali je komercialnost ali estetika? Oba pojma sta si hudo nasprotna in prvega sploh ne bi smeli omenjati na področju umetnosti. Bržčas ga tudi nikoli ne bi, če ne bi bilo v nekem trenutku prišlo v človeku do tiste sprostivke, ko je v erotiki odkril poželenje. Film je zaradi svojega videza resničnosti to potrošniško potrebo lahko spremenil v popolnoma svoje področje. To pa ne pomeni ničesar drugega kot pričetek oblikovanja neke nove trgovinske oblike, ki je pričela željnemu okusu nenadoma ponujati dobrine, dotlej skrite zgolj v osebnost posameznika. V tem primeru se ni bilo mogoče upirati širokim možnostim po zaslužku in mnogi filmski producenti so začeli s preračunljivimi nameni ustvarjati industrijo erotike.

Ker smo že omenili nekatere cilje oziroma vidike, ki bi jih filmska erotika lahko uresničila — ali pa jih je že — se lahko spomnimo, da je erotika doslej v filmu pokazala že precej svojih razvojnih faz. Od same pojavnosti moškega in ženske na filmskem platnu, čemur pripisujemo prvo znamenje o filmski erotiki, je prišlo do čedalje jasnejšega uresničevanja intimne zavesti pred filmsko kamero. Vrhunec razvojne poti v sodobni filmski erotiki je morebiti golota, ki jo pa lahko prav tako opazujemo kot potrošniško nujnost. Sodobni filmski gledalec vidi rajši kaj golega kot oblečenega in temu nasproti moramo postaviti tudi pogostost pojavov golote v filmu. Prav v tem spoznanju pa lahko najdemo tezo, da je golota oziroma v širšem smislu erotika postavljena v filmsko dogajanje predvsem zaradi namena zadovoljiti tovrstno željo filmskega gledalca.

Po vsem izrečenem je videti tako, ko da bi hoteli filmsko erotiko postavljati izključno v območje komercialnosti. Kajti kaj drugega bi naj pomenilo mnenje, da je erotika najzanesljivejša vaba za gledalce, kot to, da je usklajena z neko konjunkturo v splošnem potrošniškem gibanju? Toda tej misli more ugovarjati že sama zavest, da je film vendarle zlasti ustvarjalna oziroma umetniška poteza in da je kot tak s svojim bistvenim delom zatopljen v estetiko svojega izraza. Po tem bi mogli misliti le še na to, da je tudi erotika v filmskem primeru prav tako kot na primer gibljivost kamere, slog igre ali umetnost besede samo sestavina nekega širšega načina mišljenja, ki bi mu lahko rekli filmska estetika. Pravzaprav pa mora biti jasno, da sploh ni vprašljiva filmska erotika kot splošno področje, temveč je vprašljiv njen razcep v smislu specifičnosti, ki se kažejo ali kot poljub ali kot golota ali kot karkoli podobnega iz te dejavnosti. Poljub bi v začetkih tako odkrito govoreče filmske umetnosti še lahko šteli za estetsko prvino ali funkcionalno nujnost, kajti sproščenega odziva v gledalskih množicah spričo novosti ni bilo mogoče pričakovati. Ko pa se je k filmu nagnila množica, povečini samo zavoljo njegovega erotičnega izraza, je erotika postala namen same sebe, ne pa namen nekakih večjih pripovednih razsežnosti v misli posameznega filma.

Po vsem tem pa nam bržkone še niso jasne razmejitve med filmsko erotiko in estetiko ter med filmsko erotiko in komercialnostjo. Tisto, kar se tu vsiljuje kot zmotno spoznanje, je niz filmov, ki imajo erotiko popolnoma usklajeno s svojo izpovedno namembnostjo. V tem primeru vidimo kakovostno usklajenost filmskih sestavin, kar nas seveda napeljuje k vrednotenju in s tem tudi k razločevanju filmske umetnosti. V zvezi s tem iščemo razloke tudi v filmski erotiki in prihajamo do nujnega spoznanja, da sta tudi erotike dve vrsti, v grobem povedano, dobra in slaba. Konec razmišljanja o opredeljevanju filmske erotike nas zgovorno privede do sklepa: erotika — komercialnost in estetika.

film kot potrošno blago

denis poniž

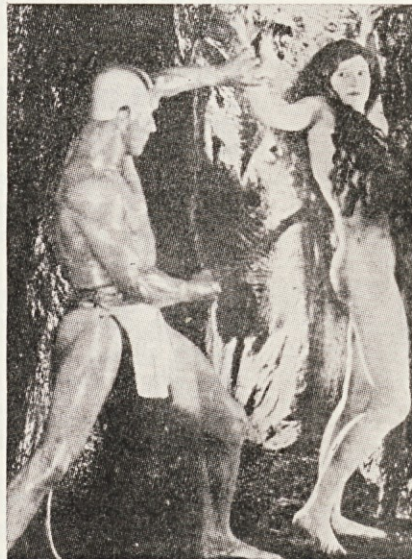
Film je v svojem bistvu, kljub temu da je nesporno umetnost, najbolj zavezan pojmom in pravilom potrošniškega blaga. Dober, umetniško kvaliteten film bo doživel pri gledalcih skoraj vedno uspeh, ki ga bomo izražali s številom gledalcev. Umetniški film ima torej poleg svoje umetniške komponente, humanega in izpovednega poslanstva tudi tržno vrednost, delan je za ljudi, za njihove potrebe, ki pa niso vedno samo umetniškega značaja. Kajti večina gledalcev ne hodi v kino dvorane zato, da bi videla »umetnost« nekega filma, temveč zato, da bi ob njem uživala, sodelovala, čustvovala ali pa se preprosto zabavala. »Umetniško« v filmu je zanje torej drugotnega pomena, včasih zaznavajo »umetniško« podzavestno ali pa v sklopu drugih doživljajskih komponent filma.

Seveda pa so tudi filmi, ki privabljajo veliko število gledalcev, ki dneve in dneve polnijo kinematografe, pa bi si zanje nihče, ki ima le malo filmske izobrazbe in kulture, ne upal zapisati, da so umetnost. To so vsi tisti filmi, ki jih tudi pri nas nikoli ne zmanjka: na tekočem traku izdelani ameriški westerni ali ljubezenske drame, nemške ostudne kriminalke in indijanarice, španski quasi tragični

slikovna
panorama

igrivi
sprehod
po filmski
erotiki

Pričelo se je že na samem začetku. In tudi takoj so posegli cenzorji. Trebušni plesalki Fatimi niso dovolili v celoti pokazati njenih trebušnih umetnij. To se je pripetilo na čikaški razstavi leta 1896



V Dantejevem PEKLU (1920) se je združilo tisto, kar spremlja film vse do danes: spolnost in nasilje

filmi, italijanske komedije in roparski filmi, francoski erotični filmi... še bi lahko naštevali izdelke te filmske industrije, ki proizvaja izključno tržno blago, brez vsakih pretenzij umetnosti ali kritičnosti, z enim samim, globoko preračunanim namenom ustvariti čimveč blaga (čimbolj poceni), s katerim bo mogoče ustvariti čimvečje dobičke, zlato jamo filmskega businessa. Tu je beseda film sinonim za tržno blago, narejeno s poznavanjem tržnih zakonitosti, za menjalno vrednost, za čisti dobiček. Življenje, v katerem se je znašla družba, nikakor ni naklonjeno umetnosti. Umetnost ostaja privilegij »zgornjih pet tisočev«, umetnost le z redkimi izjemami ne more prodreti v širše sloje, ne more se popularizirati v tistem smislu, da bi postala vsečloveška, namenjena vsem v uporabo in užitek. Film pa ima tisto dvojno možnost, o kateri smo govorili na začetku. Umetnost in tržno blago sta trdneje povezana, med njima je manjši razloček, prav to ustvarja intimnost, za katero težijo gledalci: da se umetnost ne razlikuje od potrošnega blaga in da je hkrati potrošno blago del umetnosti ali v sferi umetnosti. Pojma umetnost in tržno blago sta torej asimilirana in ne bivata drug poleg dru-



V Ameriki je bil seks nekoliko prikrit, ovit v belino ženske nedolžnosti in moškega nasilja kostimiranega v Drakulo ali Frankensteina. Boris Karloff v **FRANKENSTEINOV NEVESTI** (1935)



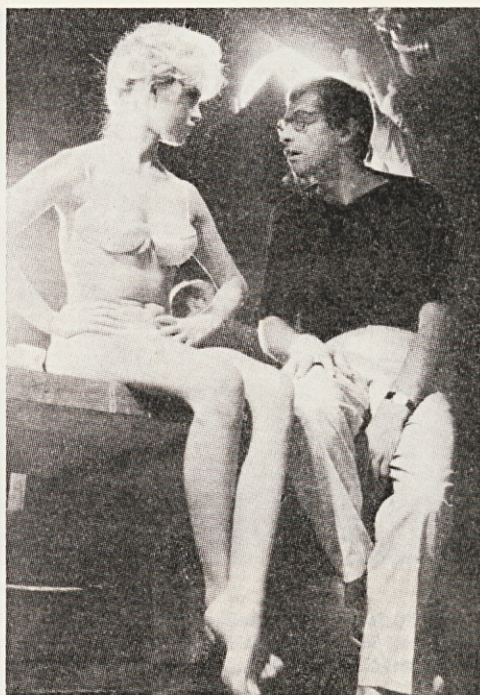
V teh istih 35. letih pa so se pojavili tudi prvi simboli seksa, v pravi meri šarmantno prostaška Mae West, Jean Harlow in neizmerno lepa Greta Garbo. Greta Garbo in Melwyn Douglas v **ŽENSKI Z DVEMA OBRAZOMA** (1941)

gega v takšnem skladju, da je vsak trenutek mogoče potegniti črto ločnico, ki ju razdeli na sakrosanktno »umetnost« in hudičevo »tržno blago«. To izvira že iz same strukture nastajanja filma, kjer je hočeš nočeš ogromno obrtniškega, tehničnega, v zadnjem času tudi industrijskega.

Zato je tudi najbolj umetniški film Ingmarja Bergmana ali Elie Kazana ali katerega drugega slavnega režiserja nastajal v sferi obrtniškega in industrijskega, ne eksistira v čisti sferi »umetnosti« kot npr. neka lirična pesem, ki lahko eksistira samo v zavesti nekega človeka, torej v iracionalni sferi spomina. Razlika med umetniškimi filmi in filmi, ki so narejeni za zabavo, je le v stopnji prisotnosti »umetnosti«. Pri drugi vrsti filmov je le-ta stopnja minimalna, prevladali pa so obrtniški, industrijski, tržni zakoni, ki kreirajo film za zabavo. Ti filmi so podrejeni vsakokratnemu okusu občinstva, torej situaciji zunaj ustvarjalca, zunaj njegovega umetniškega hotenja. So zrcalna slika dogajanja v družbi, njenega razvoja, njenih potreb, njenega mišljenja. Takšni filmi so modni, ker njihov sijaj, njihova privlačnost vladata le nekaj časa, potem pa postanejo nezanimivi, prazni, celo bedasti. Ljubzenski filmi



Povojna leta so prinesla veliko sprostitev, ogromno novih imen, vedno več seksa in golote. Martine Carol v filmu NANA (1955)



»IN BOG JE USTVARIL ŽENSKO...« — Brigitte Bardot in Roger Vadim (desno)

iz tridesetih let in enako stari avtomobili vzbujajo pri povprečnem človeku danes enako posmehljivost in nezanimanje. Prav zaradi tega, ker imajo opisani filmi tako kratkotrajno (tržno) vrednost, jih je treba narediti kar najbolj po trenutnem okusu gledalcev, še več, ta okus je treba usmerjati, potencirati, privabljati, uravnavati in narediti za svojega. Zaradi tega se realnost spreminja v sladkobno cukrenost ali pa v še večji pekel, v divji vrtinec blaznega uničevanja, okrutne seksualnosti ali množičnega pobijanja. Gledalec je drogiran, njegova zavest se v želji odtujitvi realnosti oklene ene ali druge skrajnosti, ki mu jo ponuja film za zabavo. S tem je možnost za izdelavo filmskega tržnega blaga odprta, hkrati pa ji je zagotovljen razvoj. Kajti naslednji filmi, ki jih bo želel videti tako »drogiran« gledalec, bodo morali biti še bolj sladkobni, še bolj cukreni ali pa še bolj okrutni, seks bo moral biti še bolj bestialen ali perverzen, umori bolj krvavi, mrtvecev več in posnetih od blizu.

Šolski primer takšnega filma je **STOLP PREPOVEDANE LJUBEZNI**, ki ga je moč videti tudi pri nas. To je film, ki se je skoraj do zadnjega kadra, do zadnje kretnje igralcev podredil današnjemu okusu

gledalcev. Poskušali bomo analizirati film tako, da bomo prikazali osnovne komponente njegove zgradbe, ki jih bomo skušali prevesti v racionalni jezik trgovskega blaga.

Sama zgodba naj bi bila zgodovinska. S tem sta ustvarjeni dve možnosti: film ni sedanost, s sedanostjo nima nobene zveze, torej je vsaka podobnost izključena. S tem se proizvajalci zavarujejo pred očitkom izkrivljanja, ponarejanja sedanosti. Njihov film je celo »kritika« zgodovine, njene okrutnosti in nepravilnosti, njene nesocialnosti in nehumanosti. Po drugi strani pa zgodovinska tema draži gledalce, vzbuja jim nekakšno hrepenenje po romantiki, vzpodbuja beg pred sedanostjo in njeno brezobzirnostjo. Seveda pri tem nikogar ne moti, da je »zgodovina« pravzaprav samo neokusna kulisa, slikanica, ki nima z resnično zgodovino nobenih zvez. Pisanost in blišč sta nadomestilo za zgodovinska dejstva, za okolje, v katerem se dogaja zgodba.

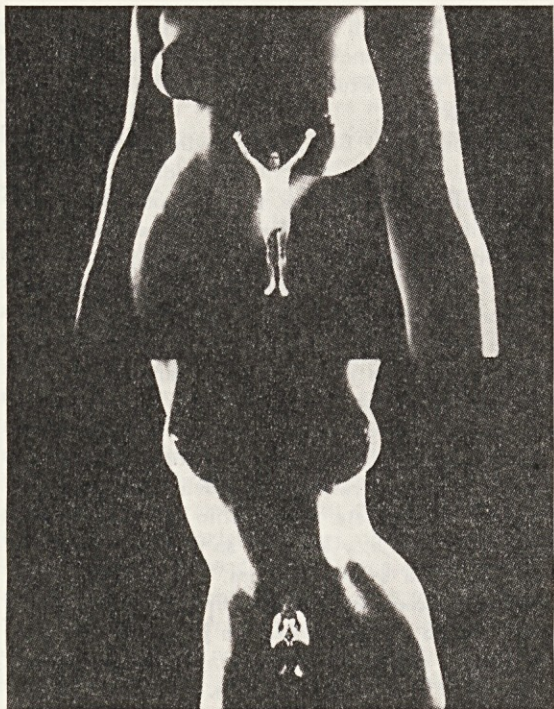
Film se konča s happy-edom. S tistim klasičnim srečnim koncem, ko zmaga dobro, zlo pa je potisnjeno v črno zemljo, še prej pa je seveda primerno kaznovano, največkrat s smrtjo, ki dokazano zbuja v gledalcih seksualno potešenje. To je tisti srečni



Jayne
Mansfield (levo)



Marilyn Monroe
(KAKO SE
POROČITI
Z MILIJONARJEM
1953)



konec, ki ga poznajo že sumerijske pravljice pa krščanske zgodbe in tudi najbolj neprebavljive ruske soc.-storije. To je tisti srečni konec, ki pomirja ljudi, njihovi zavesti pa ponuja občutek zadovoljstva, pomiritve in občutje, »da so dobili za svoj denar dovolj pisanih sličic«.

Glavni junak filma **STOLP PREPOVEDANE LJUBEZNI** vitez Buridan je idol, junak in nadčlovek hkrati. Idol v svoji vseobsegajoči moči, v vsaki svoji kretnji, ki pomeni junaško, enkratno dejanje. Junak je zato, ker mu uspe rešiti mladega prijatelja in razkrinkati ter uničiti pohotno in morilsko kraljico. Nadčlovek pa zato, ker v kritični noči ne zapade ljubezenski sli kraljičine spletične, ki ga vabi in mami z vsemi naravnimi in umetnimi čari, kar jih premore njeno mlado telo. Ta troedinost junaka, idola in nadčloveka sestavlja v vitezu Buridanu nenavadno dinamično, spretno in zvito bitje, ki mu niso kos ne zloba, ne zvijača, ne moč. Vitez Buridan deluje na prizorišču mimo vseh naravnih preprek, pasti in brutalnosti, njegov lik je do skrajnosti pozitiven, njegovo delovanje pa je v skladu z dobrim proti zlu. Je torej tip junaka, filmskega junaka, katerega vrhunski produkt je James



SLADKO
ŽIVLJENJE
(1960) —
Nadia Grey



Bond, v katerem so združeni poštenost, zvitost, spretnost, neustrašenost in prekomerna spolna sla v takšnem razmerju, da ga morajo gledalci oboževati. Resnično, tudi v Buridanovem delovanju je nekaj nečloveškega, nekaj božjega, nekaj, kar ni zavezano totranskim zakonom uničenja ali minljivosti. In ko se takšno nad-bitje postavi po robu zlu in uničevanju, potem je jasno, da mora njegov lik osvojiti še tako zakrknjeno gledalčevo srce.

Njegovo nasprotje je francoska kraljica, do skrajnosti pokvarjeno, spolno divergirano bitje s slo po uničevanju moških. Je nekakšno sufražetno bitje, ki ima v rokah oblast, moč, poleg tega pa še telesne čare, ki rabijo njeni prekomerni spolni sli. Je nimfomanka, toda hkrati se zaveda svoje oblasti (je kraljica Francije) in objekte svoje ljubezni (razne plemiče) po spolni orgiji prepusti svojim zvestim hlapcem, ki uprizorijo še sadistično orgijo prebadanja plemičev, streljanja puščic v njihove razgrete hrbte in mesarjenja njihovih plemiških vratov.

Smo torej v območju zla, njegovih variant, kot so nimfomanija, sadizem, perverzija in orgije. Gledalci uživajo tudi v tem svetu, saj je to podoba njihovega lastnega sveta, le da je na platnu projicirana



LJUBIMCA (1968) — Jeanne Moreau in Jean-Marc Bory

NEVARNE ZVEZE (1960) — Gerard Philippe in Anette Vadim (levo)

v preteklosti in do skrajnosti potencirana tako, da so njene realne meje zabrisane in nevidne. Vsi prizori orgij in pobijanja viteзов so prikazani realistično, v velikem planu, tako da lahko gledalci vse podrobno vidijo in ob tem tudi uživajo. Kajti užitek je gledati zlo, potencirano do skrajnih meja, pri tem pa ohraniti osebno varnost in neprizadetost. Hkrati pa se pojavi želja, primarna človekova želja po vzpostavljanju imaginarnih pravil pravice, ljubezni in urejenosti.

Klavaska atmosfera je zamenjana s prizorom, v katerem preprosti tlačani vlečejo iz vode viteze (te so po opravljeni eksekuciji metali v vodo) in prosijo Boga, naj jih reši pred pogubno čarovnico, ki uničuje mlada življenja. Zlo (kraljica in njene spletnice) se je skrilo za lažno pripoved o čarovnici, ki počenja omenjena grozodejstva. Tudi zlo je imaginarno, neoprijemljivo, šele Buridan je tisti, ki razkrije pravo podobo stvari.

Vendar pa Buridanova »ljubezen« do pravičnosti in dobrega nima altruističnih razsežnosti, temveč je produkt skrajnega egoizma: ko mu kancler (tudi ljubček kraljice) ugrabi izvoljenko, se šele poda na pot, ki jo tako slavno in uspešno dokonča. Kajti

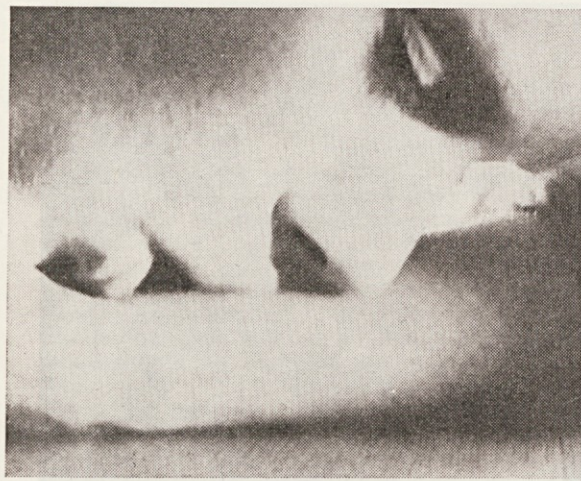


LEPI ANTONIO — Marcello Mastroianni



JAZ, ŽENSKA — Essy Persson

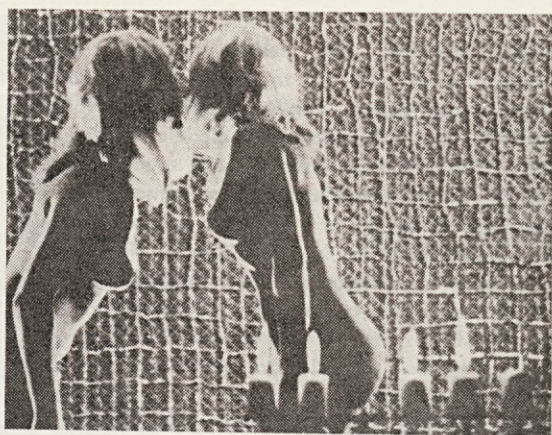
tudi Buridan je spolno nenasiten, zvit, priliznjen, ovaduški, zahrbtn, toda gledalci mu morajo vse odpustiti, saj počenja ta grozodejstva zavljo dobrega in plemenitega nagiba. Svetli lik, nadbitje so naredili torej iz Buridana šele gledalci v procesu gledanja filma in doživljanja filmske zgodbe, nikakor pa ne filmski ustvarjalci. Le-ti so samo ustvarili takšno ekspozicijo, ki je v gledalcih lahko sprožila proces indentifikacije in glorifikacije sicer zelo pokvarjenega in temnim strastem vdanega Buridana. S tem pa seveda postaja film STOLP PREPOVEDANE LJUBEZNI tržno blago, izdelek, ki si ga potrošnik (gledalec) priredi tako, da ga lahko izrabi za svojo satisfakcijo, za svojo zabavo ali sprostitev. Kot smo že omenili, igra spolnost v STOLPU PREPOVEDANE LJUBEZNI izredno pomembno, vodilno vlogo. Toda tu ne gre za delitev na različne oblike spolnosti, temveč na eno samo, čisto posebno spolnost, ki se ves čas dotika področja človekove duševne obolelosti. Kraljica je nimfomanka, tudi Buridan ima podobna nagnjenja, kancler je zvodnik, kralj je impotenten, gostilničar in njegovi pomočniki so sadistični. Vsi se torej gibljejo v sferi ne-normalne spolnosti, divjaštva, prav to pa daje filmu



PERSONA — Liv Ullman in Bibi Andersson



BARBARELLA — Jane Fonda (desno)



posebno barvo. Prizor, v katerem kraljica, ko vidi, da je izgubila igro, prepusti svoji spletični dvema robustnima neugnancema, da ju prav po francosko obdelata, vzbuja v gledalcu dvojno zadovoljstvo: zlo, ki sta ga povzročili spletični s svojim nimfomanskim življenjem, je končno vendarle kaznovano, hkrati pa gledalec še uživa ob izredno uspelih pri-

zorih posiljevanja, ki je tudi tonsko dobro posneto. Kraljica konča svojo spolno pot tako, da zgori skupaj s svojim pohotnim stolpom. Tu lahko vidimo poleg simbola pravične kazni, ki je zadela grešno kraljico, tudi nedvomen simbol očiščenja, pomiritve, s katero se je napolnilo prizorišče grešne in do skrajnosti pohotne ljubezni.



AVANTURISTI — Bekim Fehmiu in Delia Boccardo
RADOVEDNA SEM, RUMENO — Lena Nyman (desno)

Posebno vlogo imajo tudi prizori ubojev in mesarjenja kraljičinih ljubimcev. Kri, velike rane, kriki, sadističen smeh in škripanje stopnic ustvarjajo atmosfero groze, tesnobe in strahu. Ko se razkrije, kdo pobija koga ter s kakšnim namenom, postane jasno, da vsi atributi niso tako grozni in da gre samo za uničevanje nepotrebnih subjektov. Gledalec, ki je navajen prizorov pobijanja s televizije, je nekako uravnovešen. Smrt sprošča v ljudeh strah in grozo namreč toliko časa, dokler ne vedo, od kod prihaja in koga uničuje. Ko pa je to znano, nastopi obdobje drugačnega, bolj »umirjenega« strahu, ko se pričnemo ob dotiku s smrtjo bati za lastno življenje. Tretja stopnja je tista, ko spoznamo, da nas smrt ne more zadeti, da smo v trenutku, ko nekdo umira (pa čeprav samo na platnu) pred njo varni in zaščiteni.

Na koncu pa ne smemo pozabiti problema krvoskrunstva, ki je v filmu prav tako prisotno. Mladi vitez, Buridanov prijatelj je namreč (nezakonski) sin francoske kraljice. Ko spi v stolpu s kraljico, se v njej prvič pojavi želja, da nekoga, s katerim je imela spolni odnos, ne bi dala umoriti. V mladem plemiču pa se prebudi do matere močna spolna lju-

bezen. Ko pa ga na koncu gostilničar in njegovi pomočniki kljub vsemu ubijejo, kraljica »spozna« svoje grehe, obide jo groza pred krvoskrunstvom, pred ubojem sina, pred zavrženim življenjem. Tudi to naj bi v filmu predstavljalo simbol nekakšnega očiščenja, priznanja, ki se naseli v kraljici. Seveda pa je krvoskrunstvo prikazano bolj kot del akcije, ne pa kot psihološka drama, ki se dogaja v dveh ljudeh, v materi in sinu, v zlu in nedolžnosti njunih osebnosti. Seveda pa je problem krvoskrunstva sam zase tako obsežen, da bi mu bilo treba posvetiti posebno študijo.

Film, ki je v svoji osnovi neumetniško delo, narejeno zaradi denarja, se nam je razkril kot integralni del našega življenja, kot del vsakdanje prisotnosti, ki smo ji tudi mi zavezani in iz katere se ne moremo iztrgati. Filmi, kot je **STOLP PREPOVEDANE LJUBEZNI**, pomenijo drugo podobo, drugo sfero našega življenja, tisto, o kateri neradi govorimo. Niso torej samo trgovsko blago, temveč še nekaj drugega, nezavedno, skozi svoje ustvarjalce razkrivajo bolnost družbe, v kateri nastajajo in kateri so namenjeni.



Andy Warhol je posnel MESO (1969) — Gabriel Axel pa dokumentarec o pornografiji z naslovom DANSKI PORNO (DANISH BLUE) in cenzura je dvignila bele zastave domala povsod, celo pri nas (desno)

dialog o filmu

seks, film in revolucija

dušan makavejev — bogdan tirnanić

prevedeno iz revije „savremenik“, 5-1970

(Za razgovor je bilo vse skrbno pripravljeno, vse, razen vprašanj. Priskrbel sem si magnetofon znamke Soundesing, Makavejev pa je prinesel magnetofonski trak. Kupil sem flo-master znamke Feltip, Makavejev pa ni kupil ničesar enostavno zato, ker si je iz Amerike prinesel dovolj tovrstnih pripomočkov za pisanje. Kadila sva Kent cigarete. Niške. Pila sva whisky znamke Johnnie Walker in kavo znamke Ness, ki se pripravi tako, da se mešanica enostavno strese v mlačno vodo, lahko pa tudi v hladno — odvisno od dnevne temperature v senci in od individualnega okusa. Potem sva pila tudi pivo znamke Tuborg. Jedla sva tele reči: hladetino, zeljnato solato s hladnim kislim mlekom, praženo cvetačo z jajci, različne vrste mesa v obliki zrezkov, in seveda, naš vsakdanji kruh. Makavejev je trikrat telefoniral na različne konce sveta, jaz pa sem šel enkrat na WC. Peli so Simon in Garfunkel in Bojana Marjan. Razgovor se je odvijal v prenovljenem stanovanju imenovanega Dušana Makavejeva.)

VPRAŠANJE: Lansko leto so številni pravoverni novinarji napadli jugoslovanski film za voljo obilice seksualnega mraka, ocenjujoč kot nedopustno dejstvo, da se v bore šestintridesetih posnetih jugoslovanskih filmih koitira enaintridesetkrat, in sicer v osmih različnih pozicijah. Vendar, če upoštevamo vedno dobro obveščenega Playboya, je teh osem pozicij v enaintridesetih filmih prava revščina v primeri s stanjem v svetovnem filmu, to je v primeri z lanskoletnim valom filmov, ki so obdelali vse aspekte človekove seksualne eksistence, od lezbijstva in homoseksualizma do »starih dobrih heterogenih odnosov«; spravili so v dvome vse tiste, ki jim po zakonu pripada dolžnost razločevati simuliranje nekega »scenskega dogajanja« od faktične registracije nekega genitalno-oralnega spolnega odnosa, in, končno, do vrha so napolnili kinematografske blagajne.

MAKAVEJEV: Razlikovati je treba dvoje stvari: prodor od zunaj, ki so ga sprožili undergroundovci in prodor od znotraj, katerega predstavniki so mladi hollywoodski cineasti tipa Denis Hooper.

VPRAŠANJE: Prav, pa pričniva pri undergroundu — mar ni prav underground najbolj zaslužen za to, da je film odprl vrata novi svobodi prikazovanja spolnega življenja sodobnega človeka?

MAKAVEJEV: Pred Andyjem Warholom je bil underground čisti, toda tudi izjemni amaterizem. Warholovim filmom sploh ni do tega, da bi našli stik z občinstvom. Podobni so lastnim oživljenim podobam in ne poskušajo povedati prav nič več kot to, kar se že vidi. V **GOLI RESTAVRACIJI**, **SNU**, **F. U. C. K.** kamera preprosto samo registrira reči, gledal pa sem neki film ... pozabil sem naslov ... v katerem se priljubljeni Warholov igralec Joe d'Alexandro ljubi z nekaj ženskami v neverjetno dolgih kadrih in kjer se vsi skupaj pogovarjajo o stvareh, ki tebe kot gledalca prav nič ne zanimajo. Warholova svoboda je v tem,

da si upa prikazovati odnose, ki so popolnoma privatni: Joe v nekem trenutku vpraša eno izmed žensk — le-ta je strahotno suha in grda — zakaj ima tako majhne prsi, ona pa mu pravi: saj veš, kako je, težko se živi, tukaj so otroci in te reči. Nakar jo Joe spet vpraša: pa ve tvoj mož, da si tukaj, in žena spet nekaj menca o svojem možu — vse skupaj torej popolna privatizacija, kjer pa vendarle opazimo estetske vrednote, pa najsi bo to zavoljo skrbnega opazovanja kamere, zavoljo njenega izbora, ali pa zavoljo jezika, ki ga ti ljudje govorijo, in ki v filmu ni običajen — ali pa zopet zaradi popolne odsotnosti odnosa igralcev do kamere. V filmu F. U. C. K.,* ki je prepovedan in čigar naslov ne pomeni tistega tiča, ampak tisto dejanje, je vse podano še bolj obsežno: junaka se dolgo razgovarjata o Johnsonu in Bobu Kennedyju, o volitvah, začenjata spolni odnos, ki pa se malce zavleče zavoljo njegove indisponiranosti, nato se nekaj časa ljubita in Viva daje sugestije, kam naj bi namestili kamero, da bi se stvar bolje videla in bi bila boljše registrirana, nato ju vidimo, kako pripravljata hrano, kako se že popolnoma drogirana kopata, kako jo on poskuša nagovoriti na oralno-genitalni odnos, kako ona uporablja njegovo spolovilo kot trobento, kako prepeva: I am not in the moon for love, kako prši prha . . . Vse to je bolj smešno kot pa razburljivo, tako da se celoten film sprevrže v akt posebne akcije Andyja Warhola, v njegovo dejanje, in ker je Warhol umetnik, je to umetnikov čin, umetnikovo delo, umetniško delo, on pa vse skupaj imenuje »proizvodnja« in zelo težko ga je kritizirati, ker je vse že vnaprej zreduciral na skrajni skupni imenovalec, ki pravi, da so bili nekje neki ljudje in dogovoril se je z njimi, da jih fotografira. In sedaj: mar ima takšen film, kolikor izpustimo estetski aspekt stvari, nekakšen revolucionaren pomen kot dejanje? Tukaj je že en element svobode: če si ogledamo, v čem se ti filmi razlikujejo od klasične pornografije, potem lahko sklenemo, da je Warholova prednost v tem, da si je upal pokazati obraze svojih igralcev, in ti igralci niti niso neznani — tukaj je Viva, ki igra v Schlesingerjevem POLNOČNEM KAVBOJU, intervjuva jo New York Times, Viva že pripada establishmentu, in zavoljo tega se vse spreminja v šok, ki pretresa abstraktno Ameriko, tamkajšnji protestantski svet. In dalje: Warhol udarja po mitih te Amerike in zato je njegov film OSAMLJENI KAVBOJI pomemben po tem, ker si je drznil junake ameriške folklore prikazati v pederastičnem položaju in po tem, da destruktivno pljune na mitologijo Zahoda, da latentni kavbojski homoseksualizem spremeni v stvarnost. Vendar pa Warhol ni destruktiven samo v odnosu do predmeta, ki ga prikazuje, takšen je tudi v odnosu do samega sebe: njegovi filmi so dolgoročni, monotoni, ne menijo se za občinstvo in zanesljivo v prihodnosti ne bodo imeli vpliva, kakršnega imajo sedaj.

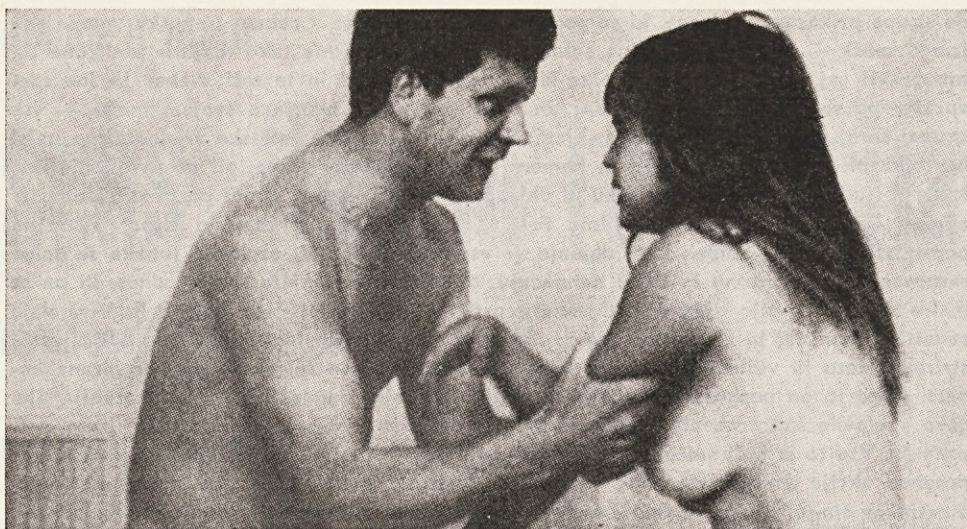
VPRAŠANJE: Sam Warhol pripominja, da ni ničesar za sliko in da je tudi on ves v površini svojih slik in svojih filmov. Vendar pa, če praviš, da njegovi filmi danes imajo vpliv, potem se postavlja vprašanje, kakšen pomen ima ta vpliv v zvezi z deli tistih cineastov — npr. Hooperja — ki prodirajo »od znotraj«?

MAKAVEJEV: Pomen Warholovih filmov je preprosto v tem, da so prisotni v repertoarju, da so prisotni na festivalih in da posredno vplivajo na prelom v kinematografskem programu, od tega pa imajo največje koristi filmi tipa POLNOČNI KAVBOJ in LAHKA KONJENICA.

VPRAŠANJE: Mar se ta korist ne izraža tudi v vsoti 86 704 dolarjev, ki so jo zaslužili v prvem tednu predvajanja filma RADOVEDNA SEM — RUMENO Vilgota Sjömana?

MAKAVEJEV: Da, RADOVEDNA SEM — RUMENO je prinesel fantastičen dobiček (zdaj se nabira deveti milijon dolarjev). GOLI V SEDLU in DIPLOMIRANEC prinašajo svojim lastnikom milijone. Nepopisne vsote! Sjömanov film je bil najprej predvajan v dveh tako imenovanih art-kinematografih v New Yorku, čez pol leta pa so ga predvajali v 50 kinematografih »normalne« mreže. Lahko bi rekli, da je bil moj film LJUBEZENSKI

* Zdaj se imenuje BLUE MOVIE.



Švedski režiser Vilgot Sjöman je leta 1967 posnel film RADOVEDNA SEM — RUMENO, kjer poleg režiserja nastopata tudi Lena Nyman in Börje Ahlstedt (na sliki)

PRIMER (vsaj kar se tiče Zahodne Nemčije) zadnji film, ki je uspel v art-kinematografiji, v teh ekskluzivnih rezervatih za prikazovanje socialno kritičnih, seksualno svobodnih, politično polemičnih ali filozofsko hermetičnih del. Takšni kinematografi polagoma odmirajo in bitka se bije že na velikem tržišču, kjer še včeraj nekomercialni film nevarno ogroža konvencionalno kinematografijo. Le-ta pa se ne vda: prihaja poplava filmov, ki na ceneni način izkoriščajo vse, kar je pridobljeno v odnosu do prikazovanja seksualnih problemov in človekovega telesa, izkoriščajo svobodo, ki so si jo priborili »undergroundci«, resno gledališče in evropski film, prek katerega so med drugim tudi prvokrat prišli v stik s takšnim načinom opazovanja stvari. Ta prodor pa se takoj spremeni v business na tipično hollywoodski način, kjer je vse v zvezi s seksom podobno meščanskemu gledališču pred vojno, ko je Nušić trosil šale o podvezah in svakinjinem bedru. Vendar je tukaj celoten kontekst puritanski in mu je samo do tega, da bi puritansko občinstvo vzkliznilo: Joj, kaj počno! in da bi potem vodilni kritiki ugotovili: pogledajte, kako nekateri živijo! Vendar pa vse kaže, da takšne reči ljudje hočejo gledati in da je novi hollywoodski seksualni avanturizem pravzaprav samo razpadanje desnice, ki pa ga izvajajo strašno puritansko in z obveznim malomeščanskim tonom. Ti filmi so avtentični kinematografiji podobni samo po tem, da jo poskušajo imitirati v formalnem smislu, kar pa kljub temu predstavlja prodor avantgarde, čeprav skozi mala vrata sveta businessa.

VPRAŠANJE: Kar pa zadeva avantgardo, mar ni odločitev novega direktorja MGM, da ustavi realizacijo tridesetih klasičnih hollywoodskih filmov, dokaz, da se tudi v bistvu nekaj menja?

MAKAVEJEV: Film, kakršni so **GOLI V SEDLU** Denisa Hooperja, **POLNOČNI KAVBOJ** Johna Schlesingerja in pred njima še **DIPLOMIRANEC** Michela Nickolsa, so glavni faktorji v procesu, ki mu je v letu dni uspelo spremeniti klasični način filmske proizvodnje povsod po svetu, zlasti v Ameriki. V teh filmih se je pojavila cela vrsta strpnosti do nekaterih seksualnih pojavov. V **DIPLOMIRANCU** je to na primer odnos do ljubezni mladega človeka s starejšo žensko, ki je povrh še mati njegovega dekleta: na eni strani prikazujejo klimakterično ljubezen gospe Robinson (obstaja celo Simonov in Garfunkelov šlager Mrs. Robinson...), na drugi strani pa eden izmed tistih blodnih odnosov, v katerih se znajdejo ali pa ne znajdejo mladi ljudje zlasti v Ameriki. Film je krepka satira na ameriško malomeščansko življenje in ironično, toda pravilno prikazuje, kaj pomeni dozorevanje mladega

človeka v Ameriki. — V filmu GOLI V SEDLU ni seksualnih svoboščin v tolikšni meri, bistveno svoboščino najdejo v popolnoma razvrani filmski strukturi: dva hippyja se vozita z enega konca Amerike na drugega, kadita marihuano, in nemara se prav zavoljo tega pojavlja pri publiku nekakšno sočustvovanje z igralci, ne glede na razbito pripoved in ne glede na vrsto sekvenc, ki so slabo posnete. Končno je POLNOČNI KAVBOJ film, kateremu je uspelo na resen način odkriti neznani New York; pojavlja se serija tem, ki niso samo seksualno svobodne, vrsta epizod je, majhnih dogodkov, slutenj, dialogov homoseksualne narave, tako da je Schlesingerjevo delo izmed vseh novih filmov odšlo najdlje v smeri univerzalneje tolerance. F. U. C. K. je normalen heteroseksualen film, v katerem ni perversnosti; svobodnost filma je samo v tem, da se direktno vidi, kako se te stvari delajo in kjer se malo manj igra kot v filmu RADOVEDNA SEM — RUMENO ter se zato tudi vidi, kako gre njegova »stvar« v njeno. Nekaterim ljudem pa je tolerantnost, ki jo prinaša POLNOČNI KAVBOJ, več kot potrebna. Kajti v Ameriki je danes že sedemnajst



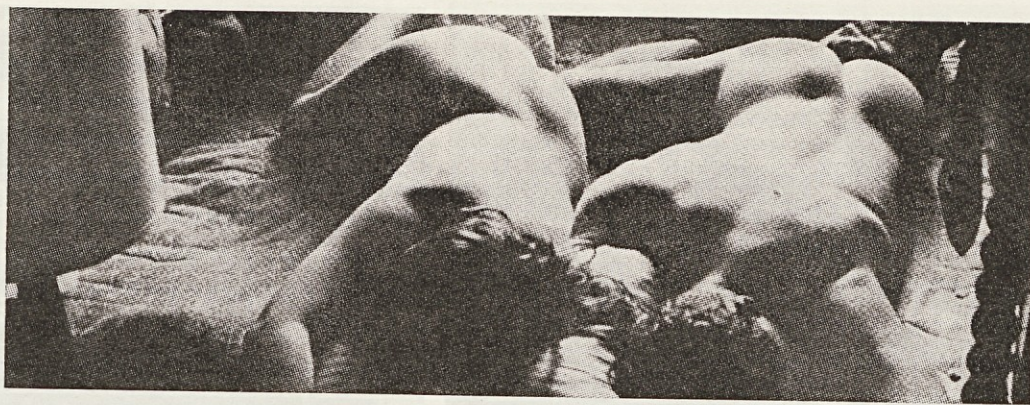
DIPLOMIRANEC, eden najbolj uspešnih filmov nove ameriške kinematografije. Zrežiral ga je Michael Nickols. Na sliki pa sta Dustin Hoffman in Katherine Ross

milijonov homoseksualcev in predstavljajo največjo družbeno manjšino, skupnost, ki se tradicionalno zbira ob desnici, v svetu športa, vojske in businessa in se zdaj že obrača proti levi kot novo gibanje tistih, ki so jih oropali pravic. V tem pogledu je **POLNOČNI KAVBOJ** pomembno javno priznanje, ki najprej jasno najavlja prisotnost homoseksualcev v družbi, najavlja pa tudi neke vrste njihovo družbeno osvoboditev. F. U. C. K. ne vsebuje nič takega, je pa film, ki osvobaja odnos do samega spolnega akta, film, ki je enkratno pomemben v zelo pozitivnem smislu. F. U. C. K. in filmi, ki mu sledijo, uničujejo porno-grafski film. V pretežni meri je to storil že film **RADOVEDNA SEM — RUMENO** s svojimi desetimi prizori spolnih odnosov, kjer s spolnega akta odpada vsakršna žgečkljivost, vsa misterioznost, vse tiste zatemnitve, ki so se pojavile hkrati z začetki seksualne akcije, vsi tisti skoki kamere k nebu, ki ga spremene, da postane strašno erotično in nesramno, kajti mi seveda vemo, kaj se dogaja pod njim. Takšne so bile skrite perversnosti klasičnega hollywoodskega filma. To je izginilo. Seks zdaj prikazuje kot dejstvo, ki je takšno kot druga dejstva. Erotika je pristna, erotika življenjskega dejstva, kajti stvarnostni film je že po svoji naravi zelo erotičen, tako erotičen, kot je erotično vse, kar je življenjsko, kot človeški obraz, kot človekov nasmeh, kot je erotična trava, ki raste, kot je — pri Dovženku — erotično zrelo jabolko, kot je — pri Machatiju* — erotičen konj na livadi. Resnični film je v svojem bistvu erotičen, podrobnosti pa, kakršne so prikazovanje ljubezenskega akta v F. U. C. K. ali v filmu **RADOVEDNA SEM — RUMENO**, so dosegle samo to, da je izginil lažni erotizem in da je seks v filmu razburljiv samo takrat, kadar je življenjski.

VPRAŠANJE: Hkrati s prodori seksualnih svoboščin na filmsko platno pa se podobne reči dogajajo tudi v gledališču, kar govori v prid dejstvu, da erotično osvobajanje v sodobni umetnosti ni samo slučaj.

MAKAVEJEV: V gledališču se dogajajo pomembne stvari in menim, da smo jih dodobra spoznali prek **BITEF**: videli smo Living theatre, videli smo Dioniza 69 v izvedbi Performance skupine, videli smo ulično gledališče Petra Shumana, skratka najbolj zanimive reči. Manjka pa nam kontekst, pravi kontekst teh predstav. Resnično in popolno doživetje je, kadar vidiš skupino Petra Shumana na Washington squaru v New Yorku, ko ti sploh ni jasno, kje se skupina neha in kje se začne občinstvo, kajti igralci so razcapani, publika pa tudi; igralci so bradati, publika tudi, in igrajo na tak način, da človek kaj lahko vskoči v predstavo, kot se je to zgodilo tudi meni, ko sem jih opazoval v družbi Amosa Vogla. Skupaj z njimi smo tega dne korakali od Washington squara do Rockefeller centra, od osme do petdesete ulice. To je bila demonstracija zoper vojno v Vietnamu. K meni so s pločnika pristopali meščani in, misleč, da sem eden izmed bande, ki udarja po bobnih in razbija z zvonovi, so me psovali s pokvarjenim komunanjem in rdečkarjem. Videti kako Living izvaja Nebesa zdaj v Brooklyn college of music, je prav tako posebno doživetje. Najmanj dvesto gledalcev se vzpne na oder, najmanj deset se jih sleče in enakopravno sodeluje v scenskem ritualu, predstava sama pa aktivno razpade do tolikšne stopnje, da se polovica občinstva dolgočasi, spi, bere časopise, prihaja in odhaja, ker enostavno mnogi ne morejo prenesti te avtodestrukcije, te stopnje samomora neke predstave, ki ima v vsakem svojem koščku programirano uvajanje občinstva v odrsko dogajanje. Tam ima takšno ravnanje povsem drugačen učinek, in isto se ti primeri, če gledaš Dionizija 69 v Ateljeju 212, ali pa tam, v originalni garaži Performance skupine. Povsem drugače je videti že samo zaradi tega, ker se mora človek, če hoče priti do garaže, potruditi z metrojem še nekaj postaj nižje proti spodnjemu delu Manhattana, česar doslej ni nikoli storil in tudi ni priporočljivo sam hoditi tja, zlasti ne ponoči, nato pa mora še dolgo pešačiti skozi popolnoma mračne ulice, kjer so nekakšna nerazsvetljena skladišča in kjer leže gomile zapuščenih in napol razpadajočih avtomobilov. Ko na koncu vendarle prispeš do garaže na dnu ulice Woster, predstavo resnično doživiš kot svetišče, zgrajeno na smetišču, zgrajeno na

* Gustav Machaty, češki filmski režiser

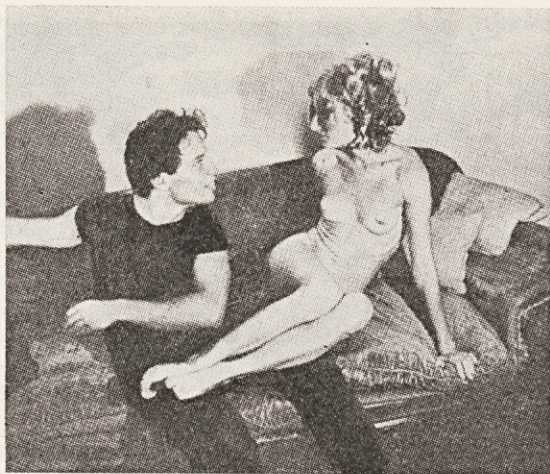


Lena Nyman in Björe Ahlstedt v švedskem filmu RADOVEDNA SEM — RUMENO

koncu sveta. Videti jih tam tako gole, ko izvajajo svoj ritual vere v človeka, tisti ritual o poskusu preseganja človekovih meja, pomeni doumeti pravi smisel te predstave: šele tam zadobi pravo odmevnost, recimo, trenutek, ko Patrick Mc Dermont vstane in reče: Dioniz sem, moje ime je Patrick Mc Dermont, rojen sem v East Village, rodila me je mati Marija ... Ti stavki imajo vrsto resonanc, ki zunaj tega prizora ne obstajajo. Pa vendarle je iz njihovih kretenj moč razpoznati nekaj, kar nam je blizu: Tola Manojlović, ki v Ate-ljeju 212 pravi, da je bil bolan, imel je škrlatinko, vnetje ušesne žleze, vnetje srednjega ušesa, vendar da ima prav rad slive ... Prišel sem do zaključka, da je tisto najbolj avant-gardno v svetovnem gledališču moč najti enakopravno tudi v našem kmečkem gledališču, ki ga je napravil Moma Dimić.

VPRAŠANJE: Če so Beck, Shuman in Schehner že tukaj, zunaj svojega prirodnega konteksta, tako zelo razburili oficialno občinstvo, kaj se šele dogaja tam?

MAKAVEJEV: Razumljivo: postavlja se vprašanje reagiranja občinstva, reagiranja družbe na izzivanje takega gledališča. Tam se dogaja tisto, kar si je pri nas enostavno nemogoče zamisliti: v tej Ameriki prekinjenih človeških odnosov lahko Cheja igrajo dneve in dneve; štirje igralci lahko na odru počenjajo kakršnekoli vragolije in nespodobnosti, pa jih nihče ne zapazi. Zakaj? Predstava se igra v nekakšni luknji, kamor si drznejo priti samo tisti, ki jih vodi resničen interes in ki so zategadelj pripravljeni odšteti tudi 15 dolarjev. Če se to opazuje z naše obdelane kmečke njivice, je videti vse skupaj grozljivo, dokazuje pa, da je prostora za nove prodore celo v tako odtujenem megalopolisu, kakršen je New York. Che je sicer nespreten in primitiven teater. Delo je napisal neki »obarvan« tip in tukaj se pojavljajo Che Guevara, predsednik ZDA, še neka ženska in za njo še neka druga ženska. Che in predsednik sta v glavnem ves čas gola in med njima se odvija dialog, ki je težko razumljiv in ki je kombinacija psihoanalitičnih in političnih tekstov, pa še nekaj iz Svetega pisma, vse skupaj pa je v tolikšni meri shizoidno, da se edini most sporazumevanja med odrom in občinstvom vzpostavlja prek seksualnih dejanj, ki predstavljajo poskus, da bi površinski odnos do stvari zamenjali z nekim globljim odnosom. Predstavo izvaja amaterska skupina, polno je diletantizma, vendar pa na človeka strahovito vpliva situacija, v kakršni se vse to odigrava, ogromno zanimanja, ogromno ljudstva, nabitega v majhno trgovino, ki je spremenjena v gledališče, ta množica ljudi, ki z vseh strani obkroža igralce in se jih skoraj dotika. Celotno zadevo človek sprejema bolj kot happening in poskuša si predstavljati, kako bi vse to izgledalo v pravem gledališču. Vse skupaj se še bolj zaplete s tem, ko po določenem številu odigranih predstav obvezno pride tudi preiskovalni sodnik z dvema kifeljcema; lepo ti kupijo karte, se skupaj s teboj vsedejo v prvo vrsto in pazljivo spremljajo dogajanja na odru: mogoče bodo pa le opazili akt sodomije. In zares, tega večera so takoj po predstavi strpali celotno družbo v marico, kajti sodnik je opazil, policaji pa potrdili, da prizor, ko pride do oralnogenitalnega odnosa med Chejem



Prizor iz Warholovega filma **SEDEM ZELO LEPIH MLADE-
NIČEV** (Most beautiful boys)



Andy Warhol z mladim prijateljem pri
snemanju filma **KJE JE GUMBEC?**

in Predsednikom, ni »igran«, kajti videli so sledove Chejeve sperme na Predsednikovem spolovilu, s čimer je storjen tak in tak javni greh.

VPRAŠANJE: Položaj je torej razburljiv na vseh straneh. Toda, mar se ti ne zdi, da je najprej vzvalovilo na polju likovnih umetnosti, kjer je deset let prej pop-art začel med drugim tudi s to vrsto »življenjske erotike«. (Wesselman, Warhol, Rosenquist in drugi), ki dandanašnji prevladuje v sodobnem filmu in gledališču?

MAKAVEJEV: Da, pop-art je to začel pred desetimi leti... Veš, da je prav zanimivo opazovati Ameriko, ki je prepletena z vsemi mogočimi avtocestami, pa šele ko zapustiš mesto, je reklamni napis za neko trgovino v Quinsu desetkrat večji kot pa reklamni napis za isto trgovino v New Yorku, da je skratka prav tako velik kot trgovina. To pa se ti zgodi zato, ker nemočno drviš po avtocesti in ogromen napis je v takšnem položaju povsem funkcionalen, kajti če bi bil manjši, bi ga zaradi hitrosti nihče ne opazil. Format, močne barve — roza, rumena, zelena, vijoličasta — vse je do skrajne mere funkcionalno in izhaja iz samih tamkajšnjih življenjskih pogojev. Ko sem potoval po veleceh, sem doumel, da je Amerika na področju umetnosti vse do pojava pop-arta živela v strašni, toda nepotrebnosti podrejenosti v odnosu do Evrope. Pop-art je prva avtentična ameriška umetnost, ki je vse ameriške pokrajine, gradbišča, smetišča, naravo, razrito zaradi človekove aktivnosti, metuljaste mreže prometnih pentelj, »bondovske« ambiente letališč sprejela kot določene estetske vrednote, ki izhajajo iz samih življenjskih pogojev. Ustvarjena je fantastika iz človeške komunikacije, iz načina človekovega premikanja v tem okolju. Tako so prvokrat prišli do svoje avtentične umetnosti, avtentične zato, ker je zrasla iz njihovih življenjskih pogojev. Pri njih je umetnost prej eksistirala v muzejih, kjer so bili obešeni v Evropi kupljeni Renoirji, Moneti in Degasi. In drugič, pri njih zavoljo hitrega razvoja mest ni urbanistične tradicije in kulture, njihova mesta so čudeži kaosa, vsa njihova urbana pokrajina je ogromna razvalina, kjer se neprestano nekaj podira in gradi, zato menim, da je bil pop-art prva kreativna poteza ameriške umetnosti prav zato, ker so razpoznali ta prostor kot svoj lasten prostor, kot človekov prostor in se odpravili v osvajanje tega prostora za sebe, za človeka ter tudi sebi omogočili, da ga prepoznajo.

VPRAŠANJE: Če je na eni strani jasno, da tvoji filmi nastajajo ob izkušnjah, ki so zelo blizu izkušnjam pop-arta, torej izkušnjam internacionalnega izvora in značaja, pa na drugi strani ni nobenega dvoma, da njih posebnost izhaja iz lokalne beograjske senzibilnosti, ki je med drugim dala tudi literaturo Bore Čosića in slikarstvo Leonida Šejka.

MAKAVEJEV: Da, nekaj beograjskih reči ima zvezo s pop-artom. Ta zveza je v industrijski kulturi. Tisti hip, ko so hiše ravnane v urbanistično-tovarniško vrsto, tisti hip, ko je blago v trgovinah razporejeno po zvrsteh, tisti hip je estetika že prisotna. Zakaj smo se tega zavedli pred drugimi? Zdi se mi, da je tukaj »Mediala« resnično odigrala veliko vlogo: spomni se tistega Šejkovega »procesa Baltazar«, ko se odpraviš na smetišče in neseš tisti artilerijski okvir za prikazovanje razpršenosti metkov... kako se že imenuje ta naprava? ... pa pogledaš skozenj, spregovoriš besedo »Baltazar« in tisti hip postane vse, kar vidiš skozi okvir — slika. Nekaj podobnega so počeli že stari Japonci, kot zatrjuje Eisenstein, in sicer s cvetočim češnjevim drevesom. Šejka je to počel z manj lepo stvarnostjo, pa se resnično sprašujem, od kod nam ta sposobnost razpoznavanja stvarnosti kot estetskega dejstva. Mislim, da se je pri nas razvila takšna lastnost v dobršni meri zato, ker smo bili — kot je to bilo že večkrat ugotovljeno — rojeni v monarhiji, katere kralj je bil ubit, še ko smo bili otroci, potem smo doživeli fašizem, državljansko vojno pa revolucijo, nato močen vpliv Sovjetske zveze po vojni, ki nas je obarval z zelo ruskim tipom socializma, s svojim monohromatskim obdobjem rdeče barve in ravnih ploskev (časopisi brez fotografij — ploskev, uniforme brez okraskov — asketizem), in končno obdobje iskanja naše specifične poti, s katero smo se odprli vsemu svetu. V seriji zgodovinskih prelomnic smo spoznali zakonitost o prehodnosti družbenih sistemov, medtem pa smo na drugi strani odkrili edino konstanto, ki se imenuje konkretni svet, svet naših človeških življenj, svet naših sorodnikov in prijateljev, svet otipljivih predmetov, ki jih Bora Ćosić imenuje artikle in ki jih kupujemo za potrebe prehrane, oblačenja, bivanja in podobno, ali pa, ki jih proizvajamo za potrebe prehrane, oblačenja drugih ljudi. Poleg tega smo takoj po vojni sodelovali pri čiščenju ruševin, pri zidanju novih tovarn, v delovnih akcijah, sodelovali smo v industrijskem procesu, v »kitajski izkušnji«, v približevanju miselnega in ročnega, hotel sem reči, manualnega dela. Ta izkušnja je vse drugo, samo abstraktna

Living theater iz Broadwaya



WOODSTOCK ameriškega avtorja Michaela Wadloigha. Film so predstavili na Festu 71 v Beogradu



ni, in zavedali smo se človeške verige, verige človeških rok v procesu industrijskega dela, njene socialne narave, poleg tega pa smo se zavedli tudi njene estetike. Dobro, praviš, tisoče in tisoče ljudi se peha od jutra do večera, in še na kraj pameti jim ne pade, da bi svoje opravilo imeli za estetsko dejavnost. Tukaj je ključ: prostovoljno, akcijsko smo se ukvarjali s tem delom in nismo bili sužnji osemurne delovne prisiljenosti, ki izključuje možnost, da bi v delu videli karkoli, kar bi bilo povezano z umetnostjo: delavci-pesniki le redkokdaj pišejo o jeklu, pišejo o cvetju. Nam pa ni bilo težko najti v človekovem delu elementov lepega. S tem lahko potrdimo Marxovo misel, da si človek, ko proizvaja predmete, ki so mu potrebni, ne more kaj, da bi ne proizvajal hkrati tudi lepo in koristno. To pomeni: lepota kot estetska kvaliteta človekovega dela izhaja že iz same človeškosti tega dela — funkcionalni predmeti niso lepi samo zavoljo svoje funkcionalnosti in koristnosti, ampak tudi zaradi tega, ker so jih napravili ljudje. Vsak proizvod človeškega dela ima vrednost v procesu človeške komunikacije, ena izmed karakteristik komunikacije pa je tudi estetičnost.

VPRAŠANJE: To pomeni, da je proces odkrivanja estetičnosti izšel iz vaše neposredne delovne izkušnje?

MAKAVEJEV: Da, vendar ne smemo pozabiti, kakšno srečo smo imeli, da smo se v začetku študija, nekako v petdesetih letih, v tistih antidogmatskih dnevih srečali s predvojnimi nadrealizmom, da so nam pod roke prišli časopisi, kakršni so »Nadrealizem danas i ovde«, almanah »Nemoguće«, kompleti »Svedočanstva«, predvojni »NIN«, predvojni »Danas«. Tako smo spoznali plodno, bogato in pomembno aktivnost beograjskih nadrealistov v razbijanju jezika, v razbijanju ustaljenega načina življenja. Vse to je vplivalo na nas, in tako smo postali ne samo jasnovidni, ampak celo — imuni, in nikoli več nas niso razburjale, recimo, tiste polemike o realizmu in modernizmu.

VPRAŠANJE: Zelo hitro zatem, ko si prišel do teh izkušenj, si začel režirati filme; kaj je bilo takrat bistvo tvojega filmskega angažmaja?

MAKAVEJEV: Zame takrat ni bilo problema tako imenovane stvarnostne orientacije in samo čakal sem, kdaj bom lahko začel delati filme, kakršen je NASMEH 61, kdaj bom lahko pokazal v filmu pōtne in prašne obraze, kdaj bom lahko nehal delati filme o slikah, čebelah, golobih, filme, ki so mi jih edine dajali v začetku. Brž ko se mi je ponudila priložnost, da sem lahko delal brez scenarija, sem oddrvel na avtocesto in fotografiral resnične ljudi, ljudi, ki imajo prave rane, pravi pot, ki se prenapenjajo s pravim cementom, rujejo pravo repo ali se kopljejo v pravem blatu, kot tisti kmetje, ki, mimogrede rečeno, to počenjajo še danes. Moja zmota je bila takrat samo v tem, da sem verjel, da lahko, ne glede na to, da snemam tako imenovani stvarnostni film — prestavim avtocesto dvesto metrov v desno, če gledamo od Beograda proti Skopju in da je vse videti tako, kot da je ta cesta naletela na pravcato blato, čeprav je dejstvo drugačno: cesta je zgrajena poleg blata, in blato kljub mojim montažnim vicom v NASMEHU 61 ni prekrito. To pomeni, da moj odnos do stvarnosti ni bil nikoli zavezan služiti tej stvarnosti: del te stvarnosti je tudi to, kar napravim jaz, to, kar želim narediti iz te stvarnosti. Seveda pa to ne pomeni, da sem bil po timofejevsko prepričan, kako je treba stvarnost prikazovati olepšano in bolj romantično, ampak, nasprotno, da lahko hkrati stvarnost prikazujem takšno, kakršna je, in kakršna jaz želim, naj bi bila. Iz tistega, kar prikazujem, iz načina, kako na to gledam, kako se temu prilagaja moja kamera — je razvidno, ali imam rad tisto, kar snemam, ali ne in ali hočem predmet snemanja spremeniti. To se pravi, da sem že 1961. leta napravil prve eksperimente z večplastno stvarnostjo, ampak ne na ta način, da bi grmadil prizore z zaljubljenim parom, atomsko bombo, reklamami, vojaško glasbo in kaj vem s čim še, vse v krčevitem montažnem ritmu, kar se potem imenuje polivalentna vizija . . . ali bogata vizija sodobnega sveta v vseh njegovih nasprotjih. Ne. Želel sem se približati človeškemu obrazu, avtentičnemu človeškemu življenju, in to podobo življenja sestaviti v širšo celoto

tako, da bi prav iz celote opazili še nekaj več: moj odnos do ljudi, ki jih slikam, njihov odnos do mene, njihov odnos do svojega lastnega dela — kompleksno življenje torej, nekakšen večplastni svet.

VPRAŠANJE: Vsak tvoj film je »ljubezenski primer« — to je njihova prva in dominantna karakteristika. Druga pa se mi zdi še bolj zanimiva — junaki tvojih dosedanjih filmov so izključno delavci. Zakaj?

MAKAVEJEV: Zelo sem zadovoljen, ker si omenil delavce: mislim namreč, da je veliko manj nevarno pokazati na filmu golo žensko, kot pa pokazati, kako žive delavci. Pravzaprav je najbolj nevarna reč govoriti o delavcih, celo pri nas, v socializmu, je to dejanje, ki ga težko ocenjujejo. Spomnil te bom na tiste prekrasne tekste, ki so jih nekateri mladi ljudje objavljali v Studentu: to so bili magnetofonski zapiski o življenju naših delavcev, ki so govorili o tuberkulozi, o kurbirstvu, plačah, o življenju z ženo in otroki, o življenju na delovnem mestu. Te tekste so imeli za škandalozne, čeprav niso predstavljali prav nič drugega kot prepis dialoga s preprostimi, navadnimi delovnimi ljudmi. Ko sem delal svoj prvi igrani film, sem se z zadovoljstvom spustil v témo, podobno omenjenim zapiskom, in lahko rečem, da so po mojem mnenju najbolj sočne, najbolj realistične reči iz filma ČLOVEK NI PTICA — tiste deževne borske ulice, stanovanje Barbulovića iz aglomeracije, trg, kavarna Črni vrh — vse to so bili avtentični posnetki avtentičnega življenja. Veliko zaslug ima Aleksander Petković, ki se je potopil v to življenje z živo kamero, s kamero, katere pogled tipa reči, s kamero, katere pogled boža predmete, s kamero, ki daje lepljivo fotografijo, kjer se vsi predmeti nahajajo v nekakšnem fluidu, ta fluid pa je čista erotika fotografije, to je tistikrat, ko imaš vtis, da se reči lahko z roko dotakneš. Zelo sem bil zadovoljen s kritikami, ki so govorile o tej otipljivosti stvarnosti, o otipljivosti življenja v filmu ČLOVEK NI PTICA.

Zaključni prizor iz filma Dušana Makavejeva ČLOVEK NI PTICA, kjer igrata glavni vlogi, poleg Borsia Dvornika še Milena Dravić in Janez Vrhovec (na sliki). Film je posnel A. Petković



Cirkuški prizor iz filma ČLOVEK NI PTICA



VPRAŠANJE: Mnogokrat postavljáš svoje junake pred dokaj težko dilemo: zahtevaš od njih, da se odločijo za delo ali za ljubezen. In zdi se mi, da se v filmu ČLOVEK NI PTICA povsem občuti, kako ti dve stvari ne moreta s polnim uspehom koeksistirati.

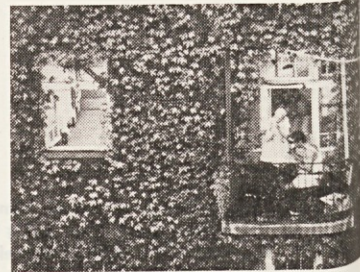
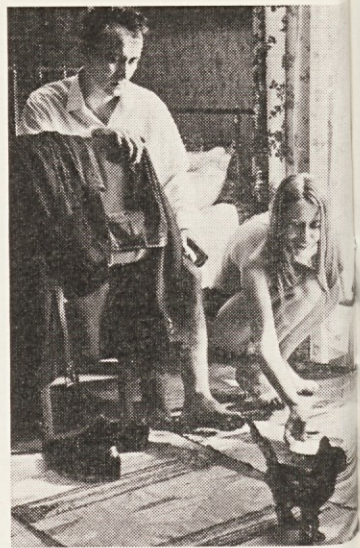
MAKAVEJEV: V tem tudi je smisel: ali je Janu Rudinskemu delo važnejše od ljubezni? Rudinski je tragična osebnost zato, ker ni imel dovolj poguma, da bi se odločil med delom in ljubeznijo. Če se spominjaš načina, kako je delal, načina, kako je on, mojster svojega posla, gladil in se dotikal stroja — boš spoznal, da se je pri delu dokaj ljubezensko izrabil. Nemara je bila tragedija generacije, ki ji pripada, generacije, ki je z bojem in delom ustvarila ta svet, v katerem živimo — v tem, da je morala svojo ljubezensko energijo najprej uporabiti za boj in svobodo in nato za delo, da bi svobodo zgrabila in jo spremenila v nekaj konkretnega in živega, da bi svobodo iz prvega abstraktnega stanja spremenila v stanje ustvarjalnosti. Generacija, ki ji mi pripadamo, je v situaciji popolne svobode in živi svoje lastno življenje, zato smo tudi sposobni kritično opazovati delo; zato v delu razpoznavamo tudi igro in kreacijo in dela ne ocenjujemo samo hierarhično kot vrhunsko stvar, ki je napravila človeka, kajti poleg te parole obstaja še resnica, da je človek ustvarjen, ko oče in mati ležeta v posteljo in se ljubita. Ker živimo v novi svobodi, smo sposobni z ljubeznijo govoriti o tem nesrečnem delu, ki je preveč spolitizirano, o delu, ki je tudi žrtev, o delu, ki je zadnji ostanek tistih naših krščanskih verovanj, da je edini dostojni način življenja žrtvovanje, tistih verovanj, iz katerih je izšla »pallachovska« želja, da bi se človek spremenil v baklo, ali da bi padel v »matrosovskem« jurišu na bunker, ali da bi »izgoreval za delo« — veš, v tistem pomenu, ko pravimo: izgoreval je za kulturno delo, izgoreval je za organizacijsko delo, izgoreval je za ilegalno delo... Odvrgli smo žrtev kot vrhunsko in absolutno vrednoto, kot smisel življenja. Toda Jan Rudinski je eden izmed ljudi-žrtev, eden izmed generacije, ki je mnogo zgradila in sezidala v naši deželi. In ko je prišlo do ljubezni, ni mogel razumeti, da mora imeti čas za to ljubezen in da ima pravico vzeti si čas za ljubezen. Sam se je obsodil na propad — ali pa so ga okoliščine prisilile k temu — in dobil je za to veličasten koncert in vladno odlikovanje, mož pa, ki je imel čas tako za delo kot ljubezen, je dobil njegovo žensko. Moram povedati, da se imam takšni deformaciji Rudinskega zahvaliti za film, kakršen je ČLOVEK NI PTICA. Pomeni torej, da sodi ČLOVEK NI PTICA v tisto zvrst filmov, ki je zasnovana v klasični dramaturški formuli: nekdo mora biti žrtev, da je zadeva zanimiva. Vedno sem razmišljal o možnosti, da bi napravil film brez konfliktov, film, v katerem bi se ljudje enostavno ljubili, ljubili, ljubili, ampak prepričan sem, da bi v tem primeru vsi gledali film z nekakšnim, naj ga tako imenujem, klasičarskim očesom, in v svojem klasičarskem srcu bi trepetali, da bi se vendar kaj ne zgodilo. Zaplet — grožnja — bi bil še nadalje prisoten v naši zavesti, nekje na robu takšnega filma.

VPRAŠANJE: Zakaj?

MAKAVEJEV: Zato, ker se človeško življenje konča s smrtjo in zato, ker smrt ni nenaravna. To je človeško dejstvo, ki ga samega po sebi ne moremo nikdar obsojati, tudi takrat ne, ko se pojavi, kot da bi nas biološko ogrožala, ali kadar se pojavi kot breme, imenovano veličastna smrt za idejo. Rudinski je sebe kot ljubimca ubil, ko je delal s stroji, in Beethovenova simfonija je tako postala nekakšno ironično-veličastno rajanje na njegovem grobu. Kajti tam je ljubezen, ki je veličastna kot ta glasba, tukaj pa je samo podeljevanje odličij, ki je veličastno-jalovo, kot tudi koncerti s takšno glasbo. Sklop dejstev, ki se dogajajo istočasno, ki se spajajo in prepletajo v edino sekvenco, ki je hkrati veličastna in žalostna in lepa in razburljiva...

VPRAŠANJE: To je torej uresničitev tvoje teze o nujnosti obstoja dvojnega pogleda na dejstva: občega, z »objektivnega« gledišča, in posebnega, z gledišča junakov samih.

MAKAVEJEV: To bi imenoval ustvarjanje »grozda občutkov«, ki se menjajo iz kadra v kader. Je neke vrste rotacija z emocionalnim predznakom pred enim dejstvom, oziroma pred skupino dejstev, ki so med seboj povezana: proslava Rudinskega, njegovo dekle z mladim šoferjem, ki je prevažal stole za to proslavo, in tako dalje. To je emocionalni vo-



zel, ki ga je treba gledati in ki ga je treba uživati v vsej njegovi zapletenosti. Po mojem bi bilo nepravilno trditi, da sem se opredelil za kogarkoli in zdi se mi, da je krepost filma v tem, da mi je uspelo ostati na vseh straneh enako. V filmu sem faktično realiziral svojo lastno ambivalenco, občutek zbežanosti pred življenjem kot takim in hkrati občutek občudovanja prav zato, ker je takšno. Kajti vsakemu izmed nas se je dogajalo to in ono: zgubili smo ljubezen, ko smo se predajali delu, zaslužili smo si neko ljubezen, nasploh smo igrali vloge vseh mogočih agentov te zgodbe. To je razlog, da je toliko ljudi imelo rado ta film. Ne samo zato, ker je kateri sam sebe razpoznal v tem ali onem, ampak zato, ker so se ljudje razpoznali v vrsti reči, ker so se lahko identificirali s problemom, ker so se lahko identificirali s krizo.

VPRAŠANJE: S kakšno krizo?

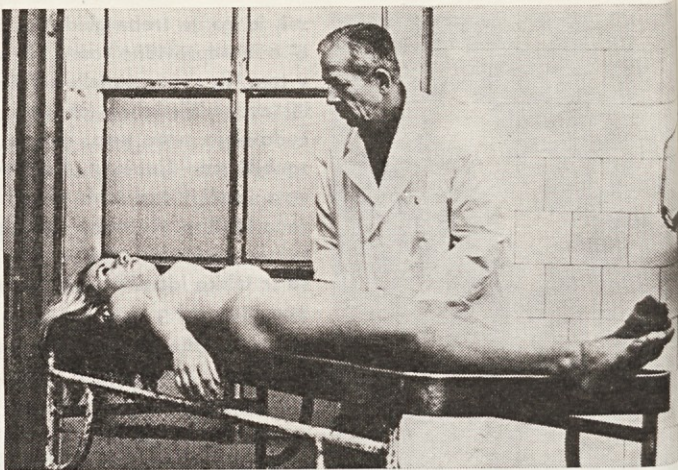
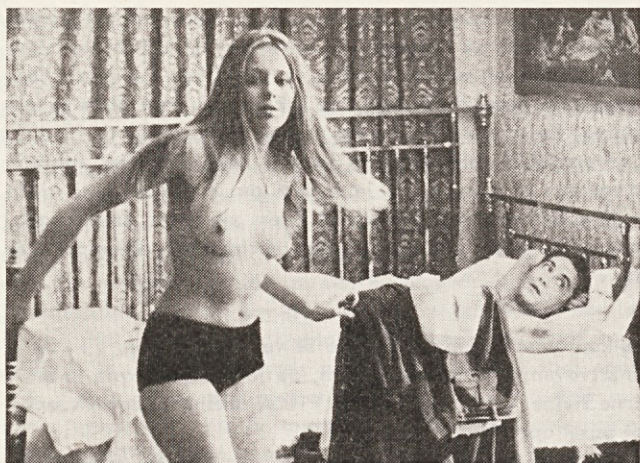
MAKAVEJEV: S krizo krščansko-komunistične morale, ki je še vedno aktualna, s krizo te morale, ki pridiguje o življenju-žrtvovanju, ki še vedno trdi, da je naša osnovna krepost v sposobnosti, da delamo kot črne živine. Če je ČLOVEK NI PTICA takšno krizno situacijo odkril, potem, menim, da je svoj posel opravil.

VPRAŠANJE: Glavna junakinja v filmu LJUBEZENSKI PRIMER... se imenuje Garodi, obstaja tudi Roger z istim priimkom, ki razmišlja o »realizmu brez obal«, in če je že takšna koincidenca: mar ni tvoj drugi film poskus, da bi spremenil klasično zaporedje dejstev v neki klasični zgodbi o klasičnem ljubezenskem odnosu?

MAKAVEJEV: V filmu LJUBEZENSKI PRIMER sem se trudil, da bi prekinil s hierarhijo vrednot, s sistemom, ki trdi: ljudje so veličastni, ko se ženijo, bedni, ko se ločujejo, nemočni, ko se prepirajo. Če pojmuje ljudi kot bitja s svobodnim izborom, potem vidimo, da to ni točno: namesto prepira si lahko izberejo nekaj drugega, toda če si izberejo prepir, potem njihov izbor zadobi pomen neizogibnosti, skupek takšnih neizogibnosti pa v filmu LJUBEZENSKI PRIMER pripelje do njene smrti, do smrti Izabele Garodi. Izbori-neizogibnosti, ti tragični trenutki, pojasnjujejo celotno Izabelino življenje in z določenimi spoznanji tudi Ahmetovo življenje in življenje nas samih, ki opazujemo vse to, in če je že tako, nisem čutil nobene potrebe, da bi ostal pri tistih klasičnih »vrednotah«, ki naj bi bile edine vredne upodabljanja: ko se ljudje lepo oblečejo, gredo k matičarju in se smehljajo v fotografski aparat. Mislim, da je opravilo umetnosti v socializmu delati isto kot socializem sam: če je socializem družba, ki mora uničiti meščanski svet z njegovimi hierarhijami vrednot, vrniti v človekovo sfero človeško delo, humanizirati ljubezen in osvoboditi jo mehanično-trgovskih odnosov, da mora vsakemu posamezniku vrniti kreativnost — potem je naš posel, da smo v socializmu prisotni s svojim ustvarjalnim filmom in da na ta način pomagamo ljudem — gledalcem, da v sebi prepoznajo ustvarjalca v vsakem svojem človeškem avtentičnem trenutku. Kajti človek se ne more izogniti temu, da bi ne bil ustvarjalec. Tudi če sovraži svoje izčrpavajoče delo. Tudi če je neumen. Tudi, če je malomeščan, ki živi v neki svoji laži. Človek vedno čuti potrebo, da ustvarja, in tukaj, na primer, tiči bistvo pojava kiča: ker zavoljo tega ali onega ne more biti poln ustvarjalec, ker je v tem prepričan, se obdaja s tistimi slikami z lažnimi sončnimi zahodi, z lažnim lesketajočim se snegom, kajti te slike mu govore, da je lepó biti povprečen, da je lepó biti omejen, da je lepó živeti med svojimi ubogimi štirimi stenami. Zavoljo tega so te slike lepe, lepe, kljub temu da so grde, polne človeške nesreče, pravzaprav so človekov jok, človeško hrepenenje, da bi bil univerzalen, hrepenenje po lepoti. Torej, človek si ne more kaj, da bi ne bil ustvarjalec, in naš posel je, da usodo človeka-ustvarjalca osveščamo, da človeka vzbudimo, da postane občutljiv za svoje lastno ustvarjanje. Naj zaključim, to je pomen ukinitve hierarhije tradicionalnih vrednot v filmu LJUBEZENSKI PRIMER...
VPRAŠANJE: Film, ki ga pravkar pripravljáš, WR ALI SKRIVNOSTI ORGAZMA se v formalnem smislu veže na NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE, vendar ni nobenega dvoma, da vezanje tematike na življenje in delo Wilhelma Reicha predstavlja pravzaprav poskus novega pogleda na osnovne probleme življenja junaka filmov ČLOVEK NI PTICA in LJUBEZENSKI PRIMER.

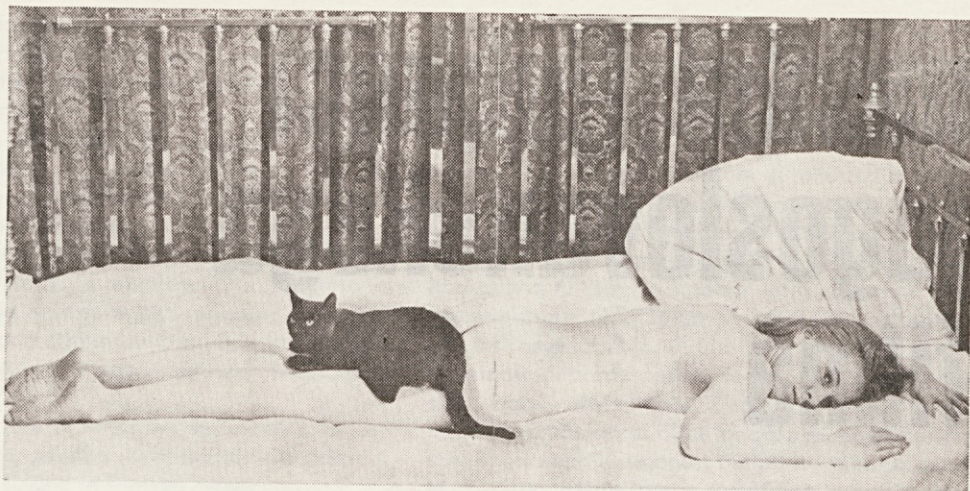
Trije prizori iz filma
Dušana Makavejeva
LJUBEZENSKI PRIMER
z Evo Ras v naslovni
vlogi (zgoraj)

Milena Dravić v filmu
ČLOVEK NI PTICA



Trije prizori iz LJUBEZENSKEGA PRIMERA Dušana Makavejeva

MAKAVEJEV: Ker je delo na tem projektu še v tisti nežni fazi, ko je še vse negotovo, bi ne želel govoriti o tem, kaj naj bi predstavljal bodoči WR ALI SKRIVNOSTI ORGAZMA. Govoril bom samo o inspiratorju filma, o Wilhelmu Reichu. Bolj natančno: o srečanju z Erichom Frommom. Srečo sem imel, da sem prejšnjo jesen preživel v Locarnu dva dni z Erichom Frommom. Že prej sem se večkrat srečal z njim, in bil sem eden izmed tistih študentov psihologije, ki so pri nas prvi opozarjali na njegova dela. To pot sem ga poiskal, da bi kaj več zvedel o Reichu, kajti oba sta bila v isti partijski organizaciji v Berlinu, med njima so že takrat nastale nekakšne polemike. No, in ker so ti teksti tiskani samo v nemškem jeziku, sem vedel samo, da je bil Reich zelo kritično razpoložen do Fromma. Neki ljudje so me že prej opozorili, da ni daleč od resnice misel, da se je Fromm v »Zdravi družbi« in v »Begu od svobode« obširno inspiriral z Reichovo »Množično psihologijo fašizma«, ki je napisana sedem let pred »Begom od svobode«. Reich je v potlačeni človekovi seksualnosti videl korenine divjega mysticizma, ki ga je najti v vseh totalitarnih režimih in ta pojav je razlagal kot izraz vitalne človekove potrebe osvoboditi se nasilnega seksualnega stanja, pa čeprav mora takó deformirano in nečloveško izživljati svojo potlačeno seksualnost, izživljati jo kot strašen »sistem emocionalne kuge«, kot je Reich imenoval bolesterne družbene organizme, kakršna sta npr. fašizem ali stalinizem. Vse to se je pojavilo tudi pri Frommu, seveda v blažjem jeziku socialne psihologije, s termini, ki niso več tako divje seksualni kot pri Reichu. Tako se zdi, da je na eni strani Fromm iznašel »civilizirano obliko«, da se takšne ideje izrazijo — kajti način, s katerim je Reich izražal taiste ideje, je bil takšen, da je povzročil požig njegovih knjig, zakop v somrak machartizma, povzročil je, da so ga vsi pustili gniti v zaporu — po drugi strani pa nekateri ljudje po pravici pravijo za Fromma, da je dehidriran, izsušen Reich. Fromm mi je odkrito rekel, da meni, da je bil vedno boljši marksist kot Reich, kako je bil Reich sicer briljanten, vendar površen in napihnjen in da je bila njegova poglavitna lastnost to, da je verjel, da ve bolje kot vsi drugi, kako se tej reči streže. Od Frommovih izjav o »ubogem Viliju« so bolj zanimive njegove ocene seksualne revolucije. Menil sem, da je seksualna revolucija, ki se realizira polnih petintrideset let po pojavu Reichove knjige »Seksualna revolucija«, polna potrdil njegovega preroškega pisanja in mišljenja o tem, da mora prihod revolucije nujno naznaniti tudi seksualno osvoboditev, da revolucija ni revolucija brez prodora v območje ljubezni. Fromm pa je na to zelo odklanjajoče reagiral, ker meni, da je vse to samo nadaljevanje meščanske družbe, da so to samo nove posledice potrošniškega načina življenja. Kajti, medtem ko je v začetku stoletja viktorijanska meščanska družba s svojimi ideali štednje, hranjenja in ekonomičnosti zahtevala, naj človek na področju seksa čuva



nedolžnost in čuva zakon, kar je bilo pravzaprav pendant štednji in ekonomiki v bančništvu, pa danes potrošniška družba, katere osnovni princip je: porabi zdaj, plačaj kasneje — osvobaja seks s tabletami in z moralno toleranco, kajti lahko se pojavi kot zelo zaželen in potrošni artikel in se s tem vključi v osnovne zakone proizvodnje kapitalistične družbe. Torej vse, kar ljubiš, vzemi takoj in takoj — potroši! Fromm meni, da je to odtujen odnos, da tukaj ni globokih človeških vezi, da je to samo grabljenje zadovoljstev in da je seksualna revolucija sodobne mladine nadaljevanje odtujenega življenja potrošnje v meščanski družbi. Ker sem vedel, da verjame v avtentične človeške odnose kot v edino pravo možnost življenja, sem ga poskušal spreobrniti, ampak vtis sem dobil, da sploh ni bil pripravljen sprejeti mojih dokazov o tem, da tudi takšna seksualna revolucija mnogo pomeni, ker predstavlja osvoboditev v procesu kroženja informacij in v načinu obnašanja. Iskreno verjame, da je današnje vedenje mladine nekaj, kar je v globoki nasprotnosti z meščansko družbo in s človekovim odtujenjem, da je to življenje, ki je veliko bližje človeškim potrebam, da se zdaj v sferi seksa pojavlja tisto . . . kako se že reče . . . vsak po svojih možnostih, vsak po svojih potrebah. Mislim, da je meščanska družba tako razburjena zavoljo seksualne revolucije zato, ker se v njenem okrilju pojavljajo nekatere reči, ki jih je obljubljala šele komunistična družba. Fromm mi je krepko ugovarjal s trditvijo, da se je pojavilo dovolj vulgarnih marksistov, ki trdijo, da je pravi način revolucije v resnici nemočna zmešanost in da se prava revolucija dela s čim bolj intenzivnimi in čim bolj pogostimi seksualnimi odnosi. Pokazal mi je celo neki levičarski nemški časopis, kjer piše, da je skupinski zakon in kar najbolj svobodno seksualno življenje najbolj učinkovit način pomagati revoluciji pri uničevanju meščanske družbe. Fromm pa misli, da je to najboljši način kako odvrniti pozornost od revolucije s tem, da se ljudem omogoči, da jim je lepo na neki totalni zabavi. Zdaj, ko ponovno razmišljam o tem srečanju na jezeru Maggiore, menim, da se dogaja i eno i drugo. Kajti ni je reči, ki se je pojavila v meščanski družbi, pa da bi je le-ta ne izkoristila takoj v svoj prid s pomočjo ogromnega sistema slepil in z natančnimi metalci meglenih zaves, saj so se celo komunistične partije spremenile v ventil zanesljivosti zahodnega sveta. Zakaj bi se kaj podobnega ne moglo zgoditi tudi s seksualno revolucijo? Toda dobra stran stvari je v tem, ker je v seksualni revoluciji dovolj elementov, ki jih je nemogoče kontrolirati in ki neprestano prodirajo v smeri spontanosti; to pa se mora zaradi narave reči vedno spoprijeti z represivnim sistemom norm, le-ta pa v prazno strelja, ker je toliko okorel, da ne more reagirati na vse tisto, kar se nepredvideno dogaja. O tem bo, nemara, govoril moj novi film.

nasilni ljubimci jugoslovanskega filma

nikola stojanović

»Proti večeru včerajšnjega dne sem srečal ta zakonski par. Vprav tistikrat je zapihal vetrič in dvignil tančico, ki jo je prekrivala, in za hip sem ugledal njen obraz... Tisti trenutek se je v meni porodila odločitev, da jo ugrabim, pa tudi če bi moral zato ubiti njenega moža.«

**Tadžomarujevo priznanje iz filma
RAŠOMON Akira Kurosava**

V teminah japonskega srednjega veka se je zgodilo nasilje: pohlepni gozdni razbojnik je posilil ženo samuraja, nato pa ga je ubil. Zgodbo je zapisal nadarjeni pisatelj Rjunosuke Akuta, režiser Akira Kurosava pa je leta 1950 posnel film, ki je japonski kinematografiji odprl vrata v svet. Neusmiljeni Tadžomaru ni niti slutil, kakšno uslugo je s svojim nasilništvom napravil neki celotni kulturi.

Film LISICE, letošnji puljski nagrajenec, je v začetku inspiriran s podobnim motivom: z nasiljem nad pravkar poročeno mlado ženo v prisotnosti moža. Seveda so določene dramaturške razlike: v RAŠOMONU mož, zvezan z vrvjo, direktno prisostvuje nasilnemu dejanju, medtem ko v LISICAH zrastejo soprogu rogovi, ko svojo komaj poročeno ženo lahkoverno prepusti vlogi bolničarke ob ranjenem botru in stopi pred hišo, da si malo oddahne. V RAŠOMONU na koncu umre strahopetni mož,

v LISICAH pa zadene zaslužena kazen in jeza božja izmučeno soprogo.

Na srečo obeh avtorjev pa je bil omenjeni motiv uporabljen samo kot predhodnica za mnogo bolj pomembne probleme, ki tarejo naš svet in ki v obeh primerih implicirajo tudi politično ozadje. Čeprav ju deli polnih dvajset let, se oba filma ukvarjata z dilemami v ideološkem gibanju po zmagi; LISICE z nekakšno zakasnitvijo, z dezorientiranostjo povojne politične situacije, RAŠOMON pa s politično situacijo, ki jo je povzročil totalni materialni in ideološki poraz. V obeh primerih sta bila posrednika pisatelja — scenarij za LISICE je nastal pod peresom enega izmed najbolj nadarjenih mlajših književnikov srbskohrvatskega področja, Mirka Kovača.

V strukturiranju obeh povesti pa vendarle lahko opazimo pomembne razlike. Kurosava maestralno nadgrajuje vulgarno izhodišče z dramaturško in kinestetično razigranostjo, psihološko motivirano razbija dobesedno enotnost časa in prostora na kvalitativne enote, ki, zbrane v gledalčevi zavesti, učinkujejo skrajno sugestivno. V LISICAH je vse kakor na dlani: enotnost dogajanja je naravnost šolsko natančna, prav tako zaokrožitev osnovnih motivov. Kurosava očitno stilizira, Papić pa sugerirano realnost — dokumentira. Osrednji prizor, to je posilstvo, priča o prednostih in pomanjkljivostih tako enega kakor drugega postopka. Pri Kurosavu je ta osrednji motiv resnično samo povod, prizor posilstva ni namreč nikjer direktno rekonstruiran na

platnu, razen posameznih fragmentov pred dejanjem in po njem. Pri Papiću pa je to dramaturško jedro tudi strukturalno dimenzionirano, tako da prevladuje v celotnem filmu.

Ker odraža stil osebnost, v obeh primerih pa gre za avtorske osebnosti, ni razloga, da ne bi potrdili, kako režiserjeva rešitev erotično-brutalnih prizorov verno odraža psiho-mentalno strukturo avtorja. Čeprav oba avtorja izhajata iz elementarnih sporov človeka posameznika z okoljem in s svojimi instinkti, oblikuje Kurosava naturalistične prizore v dve smeri: z modrostjo in duhovno odprtostjo v dialektičnem smislu ter z nepremagljivim smislom za humor.

Kljub temu da gre za dokajšen vpliv japonske gledališke tradicije, pa so v Kurosavovi interpretaciji liki in ambient fizično in filmsko avtentični.

Krsta Papić vztraja pri avtentičnosti ne samo pri obrobni elementih (okolje, fotografija), ampak tudi pri režijskem postopku: mizanscena je »neurejena«, reži »nečisti«, zvočna kulisa je osiromašena, zreducirana samo na že obstoječe zvoke. Vendar v prizoru posilstva Papić delno odstopa od takšne faktografske strukture — z mizansceno in montažo, ko po nepotrebnem detajlira, osredotoči zanimanje na mentalno-fiziološke spremembe junakov drame, sodeluje prav do istovetenja z njima v omedlevanju v trenutkih orgazmične spojitve.

Oddaljevanje od osnovnega režijskega postopka (ki je na podoben način izpeljano tudi v izredno erotično aranžiranem prizoru, ko se dekleta zabavajo na poročni postelji mladoporočencev), pa čeprav je lahko dokaj učinkovito, vendarle priča o mentalni in ustvarjalni mladosti tega, sicer izredno nadarjenega režiserja. V omenjenih trenutkih prehaja od

integralnega postopka na analizo situacije, ki se manifestira z oblogo odvečnih ali montažno alogičnih detajlov občega prizora (gole prsi, ki jih v totalu ni, golo stegno, detajli spodnjega perila, ki ne pripadajo kmečkemu dekletu, itd.).

Nasilje je dominantni motiv in preokupacija sodobnega ustvarjalca. Atraktivnost prizorov, ki jih ponuja nasilništvo, magnetsko privlači občutljivega avtorja. Vizualno-kinestetična in čustvena struktura impresivno angažira ne samo igralce, ampak tudi opazovalce, pa najsi že gre za nasilje političnega ali pa erotičnega značaja.

Prisotnost prizorov nasilja je v novem jugoslovanskem filmu prevladujoča. Zlasti tiste vrste nasilja, ki ga povzroča samovoljna prisvojitvev erotičnih čustev in seksualnih nagonov. Simptomatično pa je, da je tovrstno nasilništvo s kvantiteto in intenziteto mnogo bolj prisotno v filmih, katerih okolje je locirano v pasivna geografska področja naše dežele (Hercegovina, Dalmatinska Zagora). Sodeč po tem dejstvu, imamo v naši deželi tudi seksualno pasivne kraje!

Preden ovržemo takšno ironično hipotezo, naj se spomnimo filmov, ki nas želijo zapeljati na napačno pot presojanja.

ZGODBA, KI JE NI ... Matjaža Klopčiča: delavec »sezonec« je prišel v Slovenijo iz povsem drugega okolja in mentalitete, iz pasivnih predelov Jugoslavije, in prav nič se ne upira skušnjavi, da bi napadel žensko, s katero za hip ostane sam v prostoru. Sama po sebi je ta, sicer zelo logična situacija tudi režijsko povsem sprejemljivo skonstruirana. Dramaturško pa je dogajanje vsiljeno s precejšnjo svojevoljnostjo; in takšno je tudi izhodišče celotnega filma.

Matjaž Klopčič je leta 1968 posnel film NA PAPIRNATIH AVIONIH s Snežano Nikšić in Poldetom Bibičem v naslovnih vlogah



MALI VOJAKI Bata Čengića: zapuščeni otroci, vojne sirote, poskušajo napasti svojo vzgojiteljico, medtem ko se tuširajo. Režijsko je groteskni prizor skonstruiran s progresivnimi sredstvi. Namesto tragikomičnega učinka pa deluje nespretno in nevešče. **HOROSKOP** Bora Draškovića: nekaj mladeničev se dolgočasi na hercegovskem soncu. V oko jim pade mlada prodajalka dnevnih časopisov. Ker ne reagira na spodobno ljubezen enega izmed njih, marveč se odloči za polizanega vaškega dandyja, jo doleti »zasluženi« bes mladih fantov; v skupini jo surovo posilijo. Dramaturško je situacija sprejemljivo koncipirana, režijsko pa je verificirana s hladnim aranžiranjem, ki naj bi delovalo kot rekonstrukcija, tako, kot na primer smrt Bonnie in Clyda v istoimenskem filmu. Vendar pa takšna »izpahnjena« situacija, čeprav je sugestivnost inscenirana v vizualnem ritmu odvijanja dejanja posilstva, deluje naivno in lažnocienično zavoljo napačne uporabe zvočne kulise; ko dekle odpre usta, da bi zakričalo, se groteskno zaslisi pisk lokomotive, fantje pa se menjavajo v zvočno-ritmični spremljavi puhačevega vlaka. Torej, artificialnost, ki je popolnoma asinhrona in z ozirom na notranji smisel sekvence popolnoma naivno koncipirana.

MOJA STRAN SVETA Vlatka Filipovića: hercegovski kmet, ki zaradi lastne jalovosti ne more dobiti naslednika, v obupu napade svojo lastno ženo, nato pa še njeno sestro.

Omenili smo že **LISICE**, kjer okvir zgodbe prav tako predstavlja jalovo kamenje pasivnega predela, Dalmatinske Zagore.

Med avtorji novega jugoslovanskega filma obstaja torej določena težnja, da bi se s takšnimi dogajanjem na platnu dramaturško kronale teme, ki so vezane na ekonomsko primitivnejše predele in da bi s tem lažno-surova dramatičnost dobila svojo filmsko obliko.

Čeprav te stvari nimajo neposredne zveze s tistim, kar želi pričujoči tekst povedati, pa vendar ne bi bilo odveč citirati statistične podatke, ki govore, da število takšnih prekrškov ni v nikakršnem sorazmernem donosu z ekonomsko in kulturno nerazvostjo posameznih področij, oziroma da je odnos večkrat celo v nasprotnem sorazmerju. (Število registriranih prestopnikov v preteklem letu: Črna gora 1, Bosna in Hercegovina 23, Slovenija 36, itd.)

Avtorjem je seveda na voljo, da življenje koncipirajo tako, kakor jim to nalaga njihova ustvarjalna individualnost, vendar pa se nam v takšnih primerih zazdi, kakor da bi dokazovali svojo lastno ustvarjalno in življenjsko nezrelost. Simptomatično je, da

gre v vseh navedenih primerih za režijske prvence, čeprav ne več tako mladih režiserjev (niti eden nima manj kot 35 let).

In če je že izhodišče zgrešena dramaturška lokacija nekega sicer tako dramatičnega dogajanja, potem pravzaprav ni prav nič čudnega, da so te sekvence tudi same po sebi nevešče in režijsko neprimerno skonstruirane. Ne gre toliko za pomanjkanje domišljije, kolikor za pomanjkanje sposobnosti, da bi se šokantnost takšnih prizorov predstavila s sredstvi miselne in čustvene kontinuitete ter avtorske uravnoteženosti. Ko se v takšnih trenutkih zgublja kontrola nad delom, ko se naravna oblika po nepotrebnem krči, namesto tega pa se polni z lažnimi atraktivnimi elementi, rakursi in montažnimi detajli, potem je povsem razumljivo, da se hkrati podira tudi resnobnost in moč dela, hkrati pa se razvrednoti spontana avtorjeva angažiranost.

Z eno besedo: gledalec ne verjame v avtorjevo iskrenost. In to je nevarno.

Resničnost teh trditev bomo zlahka dokazali ob primeru našega zelo znanega in zelo uspešnega avtorja: Živojin Pavlović je ustvaril več filmov, katerih motivi se hranijo s prizori degenerirane ljubezni.

V stvojem prvem celovečernem filmu **VRNITEV** je posnel impresivni prizor posilstva dekleta v mreži góla na zamrznjenem nogometnem igrišču nekje v predmestju. Čeprav je realiziran z diskretnimi potezami in z nekaj osnovnih rakursov, ki se končujejo tako, da kamera ostane v mreži góla, medtem ko se iz offa sliši ženski krik, pa je prizor kljub temu obremenjen z nekakšno aranžirano napetostjo in artificialno predimenzioniranostjo. V naslednjih filmih se je avtor podobnih prizorov dokončno znebil, in takrat je začel tudi ustvarjalno dozorevati. V filmu **ZASEDA** je eden izmed najbolj sugestivnih prizorov (ki je hkrati nekakšna oblika napada), ko prostitutka z ogromnim trebuhom zapeljuje mladega skojevca. Grozljiva avtentičnost prizora je dosežena z lahkotnimi režijskimi sredstvi; z odlično rekonstruiranim ambientom, z naravnim obnašanjem igralcev in z gibčnim vodenjem mizanscene. Sicer priskuten prizor, ki pa je podkrepjen z režiserjevo avtentičnostjo, postane avtomatično tudi življenjsko pristen. In vse, kar je na takšen način avtentično in prepričljivo, ne more gledalca prizadeti v negativnem smislu. Samovoljna prilastitev gledalčeve občutljivosti je tedaj vodena v smeri, ki je vredna umetnosti — k čustveni in duhovni vznemirjenosti in angažiranju.

Gledalec verjame v avtorjevo iskrenost. To pa je najvažnejše.

erotika v slovenskem filmu

vesna marinčič

Prva erotična Slovenka na filmskem platnu je bila Ida Kravanja iz Rožne doline v Ljubljani, zadnja slečena Slovenka pa Milena Zupančič iz Mestnega gledališča ljubljanskega. Prva je imela enaindvajset let, ko ji je češki režiser Machaty dal glavno vlogo v svojem filmu EROTIKON, ki je tako njemu kot njej prinesel svetovno slavo. Idi Kravanji je bilo potem ime Ita Rina in je v prvih dveh letih svoje filmske kariere posnela nič manj kot trideset filmov. Druga je imela za seboj že AGRFT in nekaj gledaliških vlog, ko ji je slovenski režiser Matjaž Klopčič dal vlogo v svojem OXYGENU. Slekel jo je do pasu in jo potem postavil tudi na filmski plakat. Film niti režiserju niti igralki ni prinesel nobene slave in ni pri slovenski publikli vzbudil prav nobenega vznemirjenja.

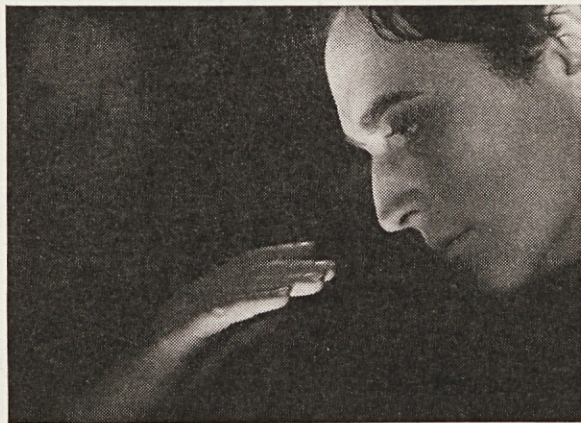
Ita Rina je začela vznemirjati publiko po kino dvoranih na vseh koncih sveta prav v času, ko jo je neusmiljeno napadala tudi sex bomba Mae West. Ida Kravanja ima danes 76 let in že davno ne igra več. Milena Zupančič je napravila lepo kariero v gledališču in še nadaljuje z njo.

Prvi slovenski film je iz leta 1932, imenuje se TRIGLAVSKE STRMINE, kot vsi nostalgčno vemo, posnela pa sta ga Milko in Metod Badjura. To je film »zdrav duh v zdravem telesu« in v njem ne najdemo prav ničesar erotičnega. To, da zaljubljeno slovensko dekle sledi svojemu hribolaškemu fantu na Triglav, je izraz klene ljubezni, ki se bo slej ko prej končala s poroko; fant bo še naprej hodil na Triglav, ona pa ne več za njim, kajti po vsej verjetnosti bo počasi postala mati.

Erotika v slovenskih filmih je erotika utrujenih, zgaranih, požrtvovalnih žensk. Njihova najuspešnej-



Duša Počakaj v prvem celovečernem filmu Boštjana Hladnika
PLES V DEŽJU



Vlogo šepetalca je v filmu **PLES V DEŽJU** igral Ali Raner

ša predstavnica pa prav gotovo Majda Potokarjeva (Štefke Drolčeve v Duletičevem filmu NA KLANCU še nismo videli). Igralka je svojo filmsko kariero začela s filmom Franceta Štiglica NA SVOJI ZEMLJI. Najbrž je vsakomur, ki je film videl, ostal še v spominu njen zaprepadeni, zgroženi obraz, njen krik, ko je zaslišala strel, ki je ubil njenega ljubljene. Tudi Štefka Drolčeva in Nejc-Stane Sever sta se rada videla; da, v prvih slovenskih filmih sta se on in ona rada videla in pri tem je tudi ostalo, saj za kaj več takrat scenaristi in režiserji niti časa niti volje niso imeli.

Majda Potokarjeva je potem svojo tradicionalno kmečko Slovenko pripeljala do njenega vrhunca s samorastniško Meto, s svojo odlično zaigrano vlogo v SAMORASTNIKI Prežihovega Voranca oziroma Igorja Pretnarja. Njena dostojanstvenost (mučeništvo), s katero rojeva in vzgaja svoje nezakonske otroke, je veliko bolj srhljiva od prizora, ko se z Rudijem Kosmačem ljubi na slami in tudi njen dekolte je ob tem skoraj čisto nevznemirljiv in nepomemben. V SAMORASTNIKI smo bili priča tudi goli ženski, kar je bilo za tista leta (1962) za filmske Slovence že kar drznost. Na ogromnem lestencu so imeli privezано grešnico, krvnik jo je bičal, sodniki so se pa potuhnjeno naslajali ob pogledu nanjo. No, v tem prizoru je imela igralka dvojnico in se je »moral« pozneje nanjo tudi zgovarjati.

Za prvi posteljni prizor v slovenskem filmu lahko mirno proglasimo prizor iz zadnje izmed TREH ZGODB (1955), iz zgodbe KOPLJI POD BREZO: mlada zakonca Rudi Kosmač in Mira Sardočeva se prebujata in on je do pasu gol (in vidi se mu naravnost pod pazduho), medtem ko ima ona na sebi »le« hodno srajco.

Za prvo obdobje slovenske filmske erotike je torej značilna slama, le redkokdaj opazimo tudi kakšno trdno leseno kmečko postelj. Vse tja do Hladnikovega PLESA V DEŽJU je v glavnem vse slamnato, razen redkih izjem, kot so JARA GO-SPODA, KEKEC, KALA (pes) in DOLINA MIRU.

Hladnik je svoj PLES V DEŽJU posnel leta 1961, takrat ko je Grobler svoj NOČNI IZLET, Jože Gale svoj DRUŽINSKI DNEVNIK in Jože Babič svojo VESELICO (1960). To so vsi filmi, ki se odvijajo v mestu, kjer slamo težko najdeš!

NOČNI IZLET smo imenovali slovenska varianta »zloglasnih« Carnéjevih PREVARANTOV. Vsi, ki so Groblerjev film videli, so si najbrž najbolj zapomnili domačo zabavo s pristrčno nasekanim Radkom Poličem in s čisto malo čez mero nacejenimi dekleti, ki same po sebi, razen že žensko bujno raz-



V Hladnikovem drugem celovečercu PEŠČENI GRAD so igrali Milena Dravič, Ljubiša Samardžić in Ali Raner



vite Manje Golec, nikakor niso bile erotično, kaj šele seksualno izzivalne. Vzdušje te zabave je sicer obetalo razuzdanost, vendar do nje seveda ni prišlo. Špela Rozin v kombineži in v objemu svojega partnerja Primoža Rodeta je bila videti zgolj nesrečno deklo, ki bo krepko premislilo, preden se bo vdalo tudi konkretnejši ljubezni.

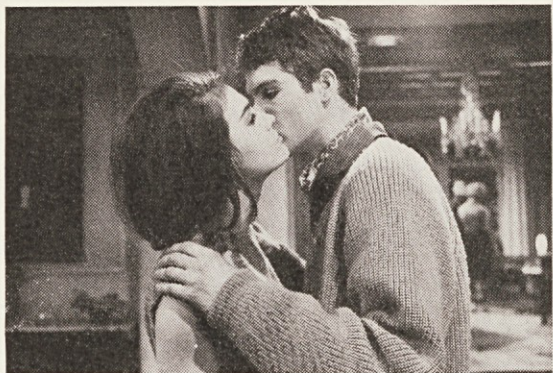
VESNO, to najbolj popularno in obenem najbolj neseksualno in neerotično deklo slovenskega filma, je František Čap posnel leta 1954, torej v letu, ko je izšel tudi Potrčev roman NA KMETIH, ki mu celo zgodovina slovenske književnosti priznava velik erotično izpovedni značaj... Film NA KMETIH je srbski režiser Živojin Pavlović posnel pred mesecem ali kaj. Nekaj lahko predvidimo: slamo.

Edina rešilna bilka v poglavju slovenske filmske erotike je kajpada Boštjan Hladnik (ki je sicer svoja zares gola filma, filma, težka od erotike, posnel v tujini). On nam je edini znal zapreti usta: takrat, ko je njegov slikar iz PLESA V DEŽJU kot otrok opazoval skozi okno gibanje dveh teles v najbrž nam vsem znanem ritmu. Nikomur ni prišlo na misel, da bi se zahahljal, tako kot smo se vsi od srca hahljali na primer Matjažu Klopčiču v PAPIRNATIH AVIONIH, ko je poprej zagotovo nagega Poldeta Bibiča poslal iz postelje, naj se v rjuho zaviti sprehodi po kamri gorske bajte. Saj ne, da bi si kdo želel videti golega igralca, ampak več moškosti bi pa svojemu junaku, ljubimcu vendarle moral pustiti.

Tudi o LUCIJI Franceta Kosmača, posneti po Stricah Franca Saleškega Finžgarja, je bilo, kar zadeva erotiko, veliko govora. Šlo je seveda za posteljni prizor, ko Kristijan Muck in Alenka Vipotnikova prvič ležeta skupaj. Nekaj okornega, nesproščenega je bilo v tem — in spet smo se hahljali.

Tudi LUCIJA sodi med utrjene, zgarane, žrtvovane junakinje naših filmskih erotičnih prizorov. In mednje navsezadnje lahko prištejemo tudi Anko Zupanc iz Štiglicvega AMANDUSA, ki svojega ljubljeneza ohrani pri življenju s svojo toploto, medtem ko okrog njiju tulijo nočne zverine. Amandus — Boris Kralj, je imel sicer vse lastnosti vznemirljivega moškega (v zgodovinskem kostumu in na iskrem konju), pa mu vloga ni dala, da bi se izkazal tudi na področju neredigioznih čustev (če ljubezen res ni religija).

Sploh morajo imeti slovenski filmski junaki vse polno zadržkov, preden komu izpovedo svojo ljubezen. Zares fant od fare, ki je vedel, kaj hoče, je bil Bert Sotler v Štiglicvem filmu TISTEGA LEPEGA DNE! Ta je hotel za ženo Dušo Počkajevo in jo je tudi dobil. Brez ovinkov in zadržkov.



V slovenskem filmu NOČNI IZLET, ki ga je leta 1961 posnel sedaj že pokojni Mirko Grobler, sta igrala Špela Rozin in Primož Rode



Anka Zupanc (zgoraj) ter Minca Jerajeva in Duša Počkajevo v filmu AMANDUS Franceta Štiglica

V umetnosti ljubezni v sedmi umetnosti Slovenci krepko zaostajamo že za bratskimi kinematografijami, kaj šele za tujimi. Menda tega res ni potrebno še posebej dokazovati. V slovenskem filmu bi težko našli nežno, poduhovljeno romantično ljubezensko sceno, neposrednega krepkega prizora ljubezni pa sploh ne.

Boštjan Hladnik, v privatnem življenju sila nemiren in vedno razkuštran duh, se je v svoji filmski karieri nekajkrat krepko izrazil, vendar ne pozabimo, da njegov EROTIKON ni bil slovenski film in tudi BRITT ne. Erotika njegovega SONČNEGA KRIKA je bila predvsem seksploativnega pomena. V filmu je sicer nastopala, po reklamnih fotografijah sodeč, tudi povsem gola sončna deklica, ki pa jo je k tabujem nagnjena slovenska filmska civilizacija, ki takrat še ni vedela, da golo telo že dolgo nima niti najmanjšega namena vzbujati romantični nemir pri filmskem občinstvu, mrko izrezala.

Matjažu Klopčiču je skušala pokazati gole prsi v PAPIRNATIH AVIONIH Beograjčanka Snežana Nikšić, vendar si je premislila in obdržala prekrižane roke na njih. Toda, to je treba režiserju priznati, jo je vendarle popolnoma slekel v svojem naslednjem filmu, v SEDMINI, potem, ko jo je njen soigralec nekaj časa divje vlačil po blatu in jo čisto umazal ter strgal.

Ampak golota ima dandanes že izredno malo skupnega z erotiko ali seksualnostjo. Dejstvo je, da se filmski igralci oziroma igralka na mednarodnih filmskih platnih zadnje čase slačijo samo še zato, ker bodo naslednji trenutek stopili v kopalno kad ali pod tuš in se umili ali pa zato, ker se imajo namen kopati v morju. Tako bi si človek skorajda drznil trditi, da je eden najbolj romantičnih prizorov slovenske kinematografije prav prizor iz Klopčičevih PAPIRNATIH AVIONOV; pa ne tisti med rjuhami, v gorski bajti, marveč oni v zimski pokrajini, polni beline in tišine ter ljubezni obeh toplo oblečenih zaljubljenih junakov.

Saj smo na dolgo in široko govorili, pisali o najlepši smrti (Popajevi v Klopčičevi Sedmini) v slovenskem filmu, mar ne? O najlepšem ljubezenskem prizoru še ni bilo slišati. Vprašanje je, če je smrt lahko lepa, medtem ko se o tem pri ljubezni zagotovo ne sprašujemo. Ljubezen na filmskem platnu je lahko lepa v vseh svojih najbolj nežnih in tudi najbolj grobih oblikah, če ljudje le poznajo njeno umetnost. Boštjan Hladnik je pravila njenega nauka zaznal v PEŠČENEM GRADU, v divjem plesu



Trije prizori iz slovenskega filma LUCIJA režiserja Franceta Kosmača



Rudi Kosmač in Majda Potokarjeva v Pretnarjevem filmu SAMORASTNIKI

svojih treh junakov (Milene Dravić, Ljubiša Samarđića in Alija Ranerja), ki so na samotni morski obali izvajali svoj obredni erotični ples, podoben črnskim ritualnim zanesenostim.

Tudi Matjaž Klopčič je v svojem zadnjem filmu, v OXYGENU, uprizoril podoben ples, erotični ples med posteljo in omaro, nad katerim so si morali vsi zaljubljeni ali pa tisti, ki so bili kdaj zaljubljeni, puliti lase... Ko se on sleče, ona takoj po-grabi njegovo srajco in si jo ves čas divje tišči na prsi (pa sta očitno že nekaj let v srečnem zakonu). Ko se valjata po postelji, je njena (srajca) belina vedno med njima. Potem ona plane proti omari in se, še vedno plašno pritiskajoč si srajco k sebi, stisne v kot. On pa za njo in na kolena. Sledi nekaj sila nepraktičnih telovadnih gibov, nakar jo on dvigne v naročje in gledalca zajame neubranljivo smešno pričakovanje, da bosta zaplesala solo iz Labodjega jezera. Nato spet padeta na postelj...

Če si človek takole neprijetno natanko zapomni take vrste gibe, potem je gotovo, da ga med predstavo niti za hip ni obsedla misel na kaj erotičnega. Težko, da bi si jih zapomnil zato, ker bi ga obsedla Klopčičeva umetnost ljubezni.

Po fotografijah sodeč pa se nam obetata kar dva krepko erotična filma: Pavlovićevo RDEČE KLASJE in Hladnikova MAŠKARADA. Sicer pa — komu pa je še sploh kaj do tega?



Prizora iz filma Matjaža Klopčiča ZGODBA, KI JE NI...



ironizacija erotike na filmu s filmi samimi s pojavi v življenju in z načinom pisanja tega prispevka

neva mužič

Erotika, ta vsemogočna beseda, je zavzela trden položaj v našem privatnem in javnem življenju, zamajala je mit sramežljivosti in licemerstva in še v istem trenutku postala mit sama, saj kdo bo kupil cigarete long size, če jih ne reklamira gola ali vsaj pomanjkljivo oblečena lepota z vabečim pogledom in čutnimi ustnami, kako kupiti nogavice, če ne veš, kako lepe in večno trajajoče so na nebeških, dolgih nogah gole manekenke, kateri prašek je najboljši, parfum, juha, konzerve, milo — brez vseh teh božanskih lepotic bi bili ljudje popolnoma izgubljeni, mestne ulice puste, reklama podjetja bi bankrotirala, časopisi propadli, TV bi postala najresnejša stvar na svetu, film pa dolgočasen in kdo bi ga sploh gledal, če ni prepovedan vsem izpod 16 let. Monica Vitti hodi v MRKU ves čas brez nedrčka in z odpeto bluzo, Sara Miles v SOVRAŽNIKU vzdihuje »oh, kako je vroče« in tleska z roko po golih rebrih, Raquell Welch bo umrla v grozni vročini Divjega zahoda, če v STO PUŠKAH ne bo šla pod tuš pokazat najlepše telo na svetu, Gina ne sme popiti niti požirka mleka, da lahko dobesedno nanjo prišijejo obleko, Sofia Loren dobi Oscarja za svojo »mamma mia« in ker jo v CIOCIARI skoraj do golega slečejo, mladi, novi film slači mlada, nova telesa in lepa Linda Christian se zgraža nad svojo v samostanu vzgojeno hčerko Romino Power, pri tem pa pozablja, da jo je sama pahnila v danes obvezne in neusmiljene zakone filma, kajti gledalci s široko razprtimi rokami sprejemajo in zasoplo vsrkavajo



Monica Vitti in Alain Delon v Antonionijevem MRKU



Brigitte Fossey v francoskem filmu VELIKI MEAULNES režiserja Jeana Gabriela Albicocca

vsemogočna erotična draženja »svobodne« in »osvojenene« morale, vrnimo se k naravi, vrnimo se v čas Grkov, ko je bilo telo spoštovano, čisto, neomadeževano, predvsem pa nekaj, česar se nikakor ni treba sramovati. Te lepe in nedolžne misli so se polastili tudi današnji sila spretni trgovci vseh vrst, a kaj, ko njihova nprav ni več tako lepa in nedolžna in so s svojo pretiranostjo vse pokvarili. Tako je v zakonu stvari, kajti res je srednja pot najboljša pot, a splošno znano je, da je vsa zgodovina človeškega bivanja eno samo valovanje iz ene skrajnosti v drugo in je človek animal rationale, razumna žival in njegov razum ne more razumeti živali in jo zato le potiska k tlom, dokler se z vso silo ne požene v zrak in Nino Manfredi v VIDIM GOLO zaljubljeno gleda kokoš in skoraj znori od golih žensk, ki jih sam postavlja v družbo raznih predmetov, s katerih prodajo se ukvarja. In, ker včasih le zmaga zdrava pamet, se Annie Girardot v EROTISSIMO zaman trudi, da bi privabila pozornost svojega prezaposlenega moža z nežno valujočimi spalnimi srajcami, zapeljivim zavijanjem oči, seksi glasom in še podob-

nimi stoodstotnimi pripomočki za najsrečnejše življenje na naši najbolj erotični zemlji. Je film postal moderni prostor katarze? Kdo bi vedel, sociologi in psihologi si razbijajo glave, opravičujejo, razlagajo, si sposojajo misli raznih Freudov in Jungov in podobnih »raziskovalcev« temin človeške duše, ki pa kljub mnogim knjigam in dolgim traktatom ne postaja nič bolj jasna, le dokazuje, da vse skupaj le ni tako enostavno in ostaja še naprej skrivnostna, nedojemljiva, nerazumljiva. Ker je ne more rešiti razum, jo reši estetika, kajti kar je preveč, je preveč, možje odhajajo s položajem cenzorjev, MOŠKI IN ŽENSKA dosega rekorden obisk, VELIKI MEAULNES postaja simbol romantične nežnosti, V VRTINCUCU presnamejo na 70 mm trak, nerodni in nedolžni DIPLOMIRANEC doseže tretje mesto med filmi vseh časov, verzije ROMEA IN JULIJE se kopičijo iz dneva v dan, mladina lepi po stenah Gérarda Philipa in Jamesa Deana, moderen je maxi in midi, valovite obleke iz nežnega, lahкотnega blaga, pisanih barv, v laseh nosijo cvetice, držijo se za roke, nežen poljub še ni izumrl in »ljubim te« ima magično moč...

V francoskem filmu EROTISSIMO režiserja Gerarda Piresa igrata Annie Girardot in Jean Yanne



erotika v švedskem filmu

mitja jermol

Takoj na začetku bodi poudarjeno, da pričujoči članek nima namena dokončno in znanstveno odgovoriti na znano vprašanje »Zakaj so švedski filmi tako zelo ‚sexy‘?« Čeprav je to eno od vprašanj, ki avtorja zanimajo, je ta članek samo zasnova za daljšo sistematično študijo o erotiki v švedskem in danskem filmu. Članek služi samo kot orientacija za nadaljnji študij in avtor se zato tudi močno zaveda njegovih »lukenj«.

Pri tem proučevanju film ni obravnavan samo kot sredstvo umetnikovega osebnega izraza, temveč kot sredstvo umetniške komunikacije. To se pravi, da predmet študije nista samo vsebina in forma umetniškega sporočila (švedski erotični film »kot tak«), temveč tudi avtorji tovrstnega sporočila (predvsem režiserji in dramaturgi) in njegovi prejemniki (filmska publika), razen tega pa še nekateri »motilni dejavniki« (npr. učinek reklame za švedske erotične filme), ki vplivajo na oblikovanje in dožemanje švedske filmske erotike pri njenem »prenosu« na tujo (= nešvedsko) publiko. Z uporabo nekaterih psiholoških, socioloških, estetskih in zgodovinsko-primerjalnih metod bom nato skušal dognati tiste značilnosti, vzroke in posledice tega procesa umetniške komunikacije, ki določajo pojem »švedske filmske erotike«.

Kot je mogoče razbrati iz te delovne sheme, pri tem proučevanju ni važna samo prisotnost erotičnega elementa v vsebini filma, temveč celotna proizvodna vrednost »erotike« v procesu filmske komunikacije od avtorjev do publike. Kaj izraz »švedska filmska erotika« in nekatere druge definicije v tem članku natančno pomenijo, tokrat žal nimam prostora obširno pojasniti. Omenim naj samo, da izraz »erotika« v tem proučevanju ne obsega samo telesne spolnosti, temveč tudi ljubezenske odnose.

PREGLED RAZVOJA ŠVEDSKE FILMSKE EROTIKE

Ves nordijski film dolguje svojo začetno koncepcijo erotike danskemu filmu iz deseti in dvajsetih let. Leta 1906 je bila v Københavnu ustanovljena proizvodna hiša Nordisk Film Kompagni, katere film TRGOVINA Z BELIM BLAGOM (Den Hvide Slavehandels sidste Offer, 1910) je zaslovel po vsej Evropi. Ta film je vseboval že mnogo kasnejših standardnih efektov tega žanra: pohotne moške, brutalno ravnanje z mladimi ženskami, itd. Nordisk se je kmalu specializiral za filme na temo trpinčene ljubezni, ki jo je z velikim uspehom poosebljala Asta Nielsen.

Danski film iz tega obdobja je Skandinaviji in svetu nasploh zapustil dva nepogrešljiva rekvizita filmske erotike: »ženo vamp« in »poljub na usta«. Skandinavski film je po službi Dancev že tedaj postal mednarodno znan, da obravnava spotakljive zgodbe z obilico strastnih poljubov in vzdihljajev.



Asta Nielsen



V danskem nemem filmu **TRGOVINA Z BELIM BLAGOM** (Nordisk, 1911) je erotiko spremljala brutalnost



Patetični prizor iz Stillerjevega filma **SAGA O GÖSTI BERLINGU** (1923/24) z Greto Garbo

Toda na Danskem je erotična odkritost kmalu zamrla zaradi prevlade ideje o grehu. Nastala je doba mistične romantike, polne biblijskega duha. Morda lahko rečemo, da se je obdobje filmskega puritanizma na Danskem začelo z likvidacijo družbe Nordisk leta 1928.

Tradicija danske filmske erotike je bila že prej prešla na Švedsko, kjer so imeli tedaj nekaj pravih mojstrov tehnike. Tako je talent švedskih režiserjev še poudaril značilnosti nekdanje danske erotike: temo trpinčene ljubezni, poljube na usta in vso nerazrešljivo kolobocijo grešnih pastorjev in prostitutk ter nedolžnih (a golih) deklet. Podlago številnim scenarijem so pomenili romani znane švedske pisateljice Selme Lagerlöf, ki jih je najprej prirejal Viktor Sjöström, pozneje pa z večjim uspehom še Mauritz Stiller. Slednji je s svojo priredbo znane Sage o Gösti Berlingu (1923—24) dobro prikazal Lagerlöfove hudo trpljenje pastorja, ki hoče potlačiti fizično nagnjenje do prelepe ženske (Grete Garbo v njeni prvi veliki vlogi).

Toda to obdobje švedske filmske erotike je bilo sorazmerno kratko. Po prvi svetovni vojni so ameriški filmi preplavljali Evropo in kmalu je tudi švedsko filmsko industrijo zajela depresija. Najbolj talentirani režiserji (Sjöström, Stiller), igralci in igralki so odšli v ZDA. Kot je zapisal Peter Cowie: »Švedski film ni umrl, toda bil je kritično bolan...« V letih 1925—1940 so na Švedskem vrteli predvsem povprečne komedije in operete, toda hkrati sta se že začeli oblikovati dve težnji za bodoči preporod švedskega filma. Prva težnja je nadaljevala staro tradicijo: lahke ženske zapeljujejo pastorje in druge poštene moške v skušnjava. Nekatere erotične scene so zelo drzne, toda nevarnosti odtujitve od boga in od meščanske morale so na široko poudarjene. Koliko žensk je izgubljenih, ker so ljubile preveč strastno... koliko poklicev (pastorji, zdravniki, advokati, itd.) je uničenih zaradi nebrzdanega poželjenja.

Druga težnja švedskega filma, ki se je iz tridesetih let nadaljevala takoj po drugi svetovni vojni, pravzaprav izvira iz prve. Izrazito protestantska ideja boga in greha postane bolj zabrisana, kar omogoča lažji izvoz ljubezenskih filmov v neprotestantske dežele. V teh filmih srečamo tipične švedske »sanje o iztrganju« iz problematičnega okolja (utbrytningsdrömmen): mlada ljubimca se iz sovražnega okolja v mestu zatečeta na deželo, kjer se gola kopata v enem od stoterih švedskih jezer in občudujeta naravo. Ljubezen in spolnost sta videti bolj »zdravi«, toda to je tudi vse. Ideja prvotnega greha še vedno meče svojo zastrašujočo senco. Mlada dekleta imajo svoja telesa ustvarjena za ljubezen, »meseno poželjenje« pa peha mlada ljubimca najprej v psihično krizo in odtod v slab konec (ločitev ali smrt). Švedski ustvarjalci so v tovrstnih filmih z naivno vztrajnostjo pokazali ali vsaj namigovali, da ljubezni vedno sledi materinstvo, ki je dostopno samo ženski z »višjim« smislom za moralo (npr. v filmu **POLETJE Z MONIKO** Ingmarja Bergmana, 1953). Velik specialist tega žanra je Arne Mattsson, tako imenovani »pesnik mladih ljubeznik«, znan predvsem po filmu **PLESALA JE ENO SAMO POLETJE** (Hon dansade en sommar, 1951), ki dobro povzema splošni ton erotike v švedskem filmu po vojni.

Toda kljub temu da se švedska filmska erotika takoj po vojni ni mogla otresti tradicionalnih tem o trpinčeni ljubezni, je razlika v primerjavi s filmi iz desetih in dvajsetih let le velika. Dilema med spolnim nagonom in bogaboječnostjo je prenehala biti osrednja tema švedskih filmov (z izjemo Bergmanovih del). Tipična podlaga švedskim filmom v prvih petih letih po vojni postanejo eksistencialistična vprašanja o človeku v stilu Sartrove in Camusove etike, pri čemer je bila filmska erotika postavljena v odnos do posameznika kot »anti-junaka« z vsemi človeškimi slabostmi.

Ta zmanjšan vpliv religije na izbor erotičnih tem in način njihove obravnave je imel za švedski film zelo važne posledice: po eni strani je bila odprta pot naturalističnemu prikazu spolnosti (v šestdesetih letih), po drugi strani pa je ta preobrat pozornosti iz abstraktnih dilem na vsakdanje življenjske probleme omogočil kritiko družbe skozi prizmo filmske erotike.

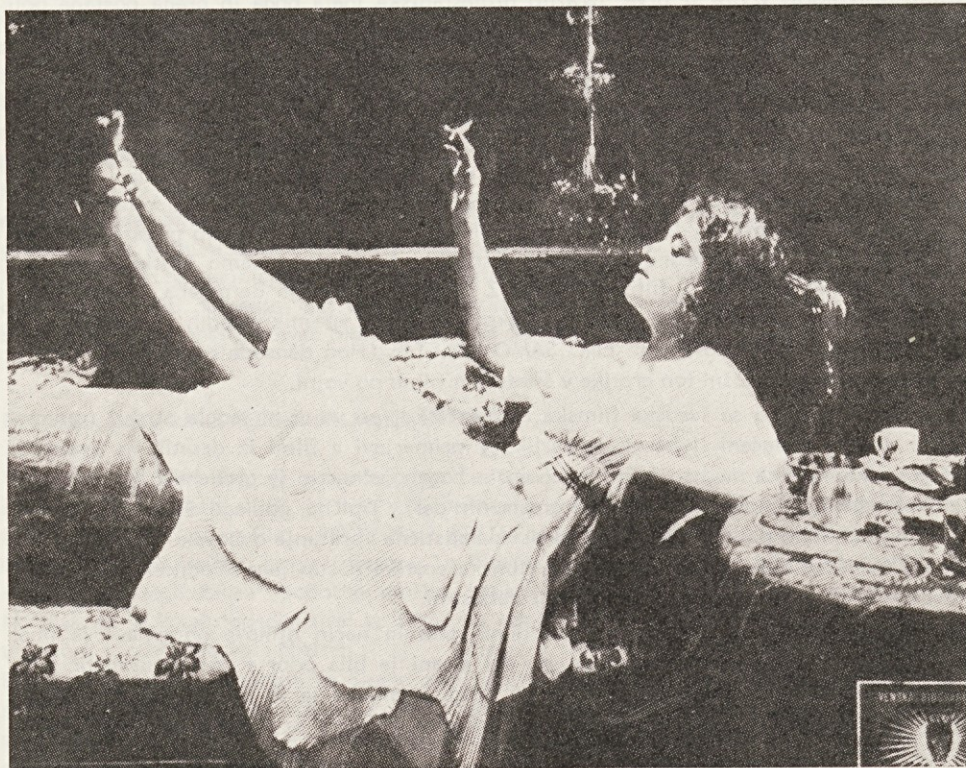
»Novi val« v švedski filmski erotiki si je pridobil svoj mednarodni sloves s filmom PLE-SALA JE ENO SAMO POLETJE (Hon dansade en sommar, 1951) režiserja Arneja Mattssona. Ta film gre še dandanes dobro v denar kljub svoji patini. V začetku petdesetih let je bil ta film celo za Švede pravi dinamit, da o reakciji tujega občinstva sploh ne govorimo. Zelo verjetno je prav ta film utrdil prepričanje mednarodnega filmskega občinstva, da se glavne osebe v švedskih filmih vsaj enkrat gole kopajo v prosti naravi.

To prepričanje je okrepil drugi mednarodni uspeh, ki ga je naredila Švedska: Bergmanov film POLETJE Z MONIKO (Sommaren med Monika, 1953), v katerem so spet bili združeni trije važni elementi švedske filmske erotike: golo kopanje v prosti naravi, želja dveh zaljubljenцев po begu iz mesta na deželo in moralni nauk, da nebrzdana spolna sla vedno pripelje v slab konec.

Rečemo lahko, da je švedski film izgubil svoje devištvo šele pred petnajstimi leti, ko je Alf Sjöberg s svojim filmom DIVJE PTICE (Vildfaglar, 1955) prvič prikazal popoln spolni akt (v grotesknem tonu) z orgazmom in vsem ostalim, kar sodi zraven.

V začetku šestdesetih let je proti tovrstnim filmskim temam in proti pravkar opisanemu načinu njihovega obravnavanja nastopila skupina treh mladih režiserjev: Bo Widerberg, Jörn Donner in Jan Troell. Ti režiserji so inspiracijo za nov pristop k erotiki in drugim

Mauritz Stiller je v svojem najboljšem filmu EROTIKON (1920) prikazal spolne navade in nemoralnost sodobne švedske družbe. Dogajanje se odvija v razkošnem aristokratskem okolju, v katerem žive ekstravagantno oblečene osebe. Na sliki Karin Molander v vlogi emancipiranega dekleta, ki zapeljuje svojega strica, po poklicu profesorja





EROTIKON (1920): Tora Teje — najboljša igralka švedskega gledališča iz dvajsetih let v vlogi profesorjeve nezveste žene in Lars Hansson v vlogi kiparja in »velikega ljubimca«

žanrom črpali iz italijanskega neorealizma in francoskega »novega vala«, po drugi strani pa iz zavračanja bergmanovskega pogleda na svet, na posameznika in na ljubezen. Od mladih režiserjev je ostal v okvirih bergmanovske tradicije edinole Vilgot Sjöman.

Tako lahko v švedskem filmu po letu 1960 ločimo več različnih načinov obravnave ljubezenske tematike: prvič, klasični, meščansko-epični stil, po katerem so ljubezenski odnosi obravnavani s komercialno pikantnostjo in brez družbene revolucionarnosti; sem sodi na primer Mai Zetterling. Drugič, proti temu stilu so omenjeni trije režiserji (Wilderberg, Donner in Troell), ki se tradicionalno lagodnemu tonu postavljajo po robu z realizmom in družbeno angažiranostjo. Na sredi med temi frontami pa so še naprej snemali solidne povprečne filme; sem lahko štejemo Alfa Sjöberga in Arneja Mattssona. V tem poskusu klasifikacije predstavlja Ingmar Bergman čisto posebno kategorijo.

Prikazovanje samega seksa se je razvijalo po nekoliko drugačnih linijah. Na platnu so bili napadeni različni spolni tabuji: v Bergmanovem MOLKU (Tystnaden, 1962) je bilo prvič v švedskem filmu videti masturbacijo, Vilgot Sjöman je v svojem filmu 491 prikazal spolno občevanje med mladim dekletom in psom, Lars Görling (avtor scenarija za 491) je v svojem prvem filmu SKUPAJ Z GUNILLO (Tillsammans med Gunilla, 1965) prvič prikazal čisto golega moškega, Vilgot Sjöman pa je leto dni kasneje s filmom Syskonbädd prikazal incest, leta 1967 pa je padel nov tabu, ko je v svojem znanem filmu RADOVEDNA SEM — RUMENO (Jag är nödfiken — gul) prikazal spolno občevanje med švedskim prestolonaslednikom in levičarsko aktivistko na drevesu, v vodi, na kamniti ograji pred parlamentom in na drugih neobičajnih krajih.

Toda po drugi strani najdemo tudi filme, v katerih je erotika prikazana na igriv način in v katerih je strip-tease glavnih oseb prijetna pikantnost. Jörn Donner je med prvimi poskusil napraviti film v takem stilu, ko je posnel LJUBITI (Att älska). V enakem stilu sta še dva mednarodno znana filma: DRAGI MOJ (Käre John, 1964) Arneja Mattssona in komedija ALI SO ŠE ANGELČKI (Änglar finns dom?, 1963) Larsa-Magnusa Lindgrena. V šestdesetih letih in letos so Švedi proizvedli tudi nekaj dokumentarnih in tako imenovanih »spolno poučnih« filmov, za katere tukaj nimam prostora.

Zaključimo lahko, da pri obravnavanju seksa v sodobnem švedskem filmu lahko ločimo dve težnji: po prvi je spolnost nekaj prijetnega, po drugi pa nekaj neprijetnega — da ne rečem odvratnega — tako na moralni kot na fiziološki osnovi. Druga ločnica pa bi potekala med filmi, v katerih so spolni odnosi glavnih oseb prikazani v odnosu do njihove osebne angažiranosti v družbenih problemih (npr. RADOVEDNA SEM — RUMENO) in filmi, v katerih tega odnosa ni (razne seksualne komedije na meji pornografije). Ti dve razdelitvi sta seveda samo hipotetični in bi ju bilo treba še sistematično preveriti in natančneje določiti.

VPLIV SOCIALNEGA RAZVOJA ŠVEDSKE DRUŽBE

S precejšnjo gotovostjo lahko rečem, da je tako imenovana »zdrava erotika« povojnega švedskega (in ostalega skandinavskega) filma v resnici predvsem reakcija na kup luteranskih moralnih kompleksov, ki še vedno prevevajo velik del švedske družbe. Lahko bi celo trdil, da celotna švedska kultura temelji na tem razkolu med razumom in čustvi, užitkom in pokoro, ki v filmu sega do Sage o Gösti Berlingu po istoimenskem romanu Selme Lagerlöf do Bergmanovega MOLKA. Zavedati se moramo, da je izredna drznost v prikazovanju seksualnih tabujev v švedskem filmu (literaturi, drami in slikarstvu) v zadnjih letih samo tanka plast na debeli podlagi umetniške tradicije, v kateri je ljubezen mistična in mistika erotična.

Več kot 150 let razvoja Švedske od stare agrarne družbe do moderne industrializirane »države izobilja« je bil sicer hiter, toda brez globokih družbenih protislovij, vojn in podobnih kriz. To je seveda vplivalo na ohranitev tradicionalnih družbenih vrednot in luteranske morale vse do druge svetovne vojne. Toda hkrati se je socialna struktura švedske družbe korenito spremenila, ker je industrializacija dežele po letu 1850 povzročila izredno hitro urbanizacijo: leta 1850 je 11 % prebivalstva živel v mestih, 1939. leta 39 % in 1965. leta že 54 %.

O tem bi bilo mogoče veliko pisati, toda omenim naj samo, da spolni odnosi pred poroko pomenijo izjemen pojav v tem razvoju, ker niso ena od posledic urbanizacije na Švedskem, kot tujci običajno mislijo. Tovrstni odnosi so bili sprejeti v družbeno moralo že v stari agrarni Švedski, ko sta fant in dekle (bodisi zaročena ali ne) živela skupaj in se nista poročila vse dotlej, dokler dekle ni zanosilo. To je eden od važnih ključev za razumevanje liberalnega načina obravnave spolnih odnosov pred poroko v predvojnih švedskih filmih. Razen tega naj omenim še dejstvo, da za Švede (in ostale Skandinavce) golo telo nikoli ni bilo vzrok take sramežljivosti, kot je primer v katoliških državah. Povrh tega vem iz lastnih izkušenj, da dolgotrajna severna zima in dolge zimske noči spremenijo Švede v času nekajmesečnega poletja v prave častilce sonca. Kot je znano, Švedi poleti množično potujejo v južne dežele na oddih in v tem času občutijo, da jim je obleka v prosti naravi samo v napoto. To so torej nekateri važni vzroki, zakaj poletje pomeni pogosto ozadje za erotično dogajanje v švedskih filmih in zakaj je v teh filmih toliko golega kopanja. To so samo uvodne pripombe. Poglejmo si raje, če je način obravnavanja erotike v švedskih filmih povezan z razvojem švedske družbe in njene morale!

V desetih in dvajsetih letih je imela luteranska cerkev na Švedskem še vedno močan položaj v družbi. Pastorji niso samo skrbeli za dušni blagor ljudi v župniji, temveč so bili tudi učitelji, občinski politiki, sodelovali so v družinskih praznikih in delovali celo kot



Ingrid Bergman v filmu **INTERMEZZO** (1936) režiserja Gustafa Molanderja. V obdobju povprečnih švedskih komedij je v tej »elegantni« komediji moč videti neobičajno individualističen prikaz glavnih oseb, ki so hkrati lepe zunanosti in občutljive narave. Po tem filmu se je Ingrid Bergman preselila v Hollywood

Anita Björk in Ulf Palme v filmu **GOSPODIČNA JULIJA** (1951), ki je brez dvoma Sjöbergova mojstrovina. Junakinja te znanne Strindbergove drame na začetku pravi: »Uživati dva dni, osem dni, kolikor je pač mogoče, potem pa ... umreti.«

Eva Dahlbeck in Gunnar Björnstrand v vlogi spoštovanega zakonskega para v Bergmanovem filmu **ŽENSKÉ ČAKAJO** (Kvinnors väntan, 1952). Ta dva odlična igralca srečamo še v drugih Bergmanovih komedijah, na primer v filmih **LEKCIJA V LJUBEZNI** (En lektion i kärlek, 1954) in **NASMEH POLETNE NOČI** (Sommarnattens leende, 1955).

zdravniki. V protestantski veri ima odpuščanje za grehe osrednjo vlogo in pri tem gre pogosto za »spolne grehe«, ki so jih tedaj istovetili s poželjivostjo, ki jo je izžarevala ženska lepota. Ob taki vlogi cerkve ni čuda, da je bila morala stroga: ločitev zakona je pomenila škandal, neporočena mati pa je imela slab glas (spolni odnosi pred poroko so bili resda tolerirani, a le ob predpostavki, da se bosta partnerja po spočetju otroka poročila).

V prvem obdobju švedskega filma se je ta vloga luteranske morale in bogaboječnosti izražala v temah o ljubezni, ki jo trpinči »grešno poželenje«. Resni filmi so prikazovali seveda svarilne primere, v komedijah pa je tip mladega pastora služil za ponazoritev, kako je telo močnejše od razuma. Ta vrsta komedij je imela na Švedskem in v tujini tak uspeh, da se je ohranila tudi po vojni (npr. **NASMEH POLETNE NOČI, HUDIČEVO OKO**). Liberalizacija uradne spolne morale se je začela v tridesetih letih. Leta 1933 je bilo ustanovljeno državno združenje za spolno informiranje, leta 1938 je bil odpravljen zakon o prepovedi kontracepcije in istega leta je začel veljati prvi švedski zakon o terapevtskem splavu, leta 1944 pa je bila spolna vzgoja vključena v šolski pouk. Reforma družinske zakonodaje pa je v tem obdobju omogočila ženi, da se je osvobodila podrejene vloge v zakonu in postala v pravicah in dolžnostih pravno enaka možu.

Klasični zakon pomeni za žensko v bistvu biološko in ekonomsko izsiljevanje. Značilno je, da je za ženo »zakonska zveza« toliko trdnjša in zahteve zakonske morale do nje toliko večje, kolikor večja je odvisnost žene od moža zaradi denarja in materinstva. Ni torej čuda, da je švedski film tja do tridesetih let obravnaval zgodbe o prostitutkah in poročenih moških z dvojno moralo, eno za domačo rabo in eno »za zabavo«. Skoraj gotovo je taka vsebinska usmerjenost filmov imela vlogo ventila v oklepu stroge morale.

Šele ko je država na Švedskem postopoma omogočala ženam (in ženskam sploh) lastno zaposlitev in družbeno ekonomsko podporo, od začetka šestdesetih let pa tudi učinkovita kontracepcijska sredstva (tablete), se je tradicionalna zakonska in spolna morala podrla v skoraj vseh družbenih slojih. »Erotična svoboda« in njeno naturalistično obravnavanje sta si priborila mesto na švedskih filmskih platnih hkrati z nastopom proti-bergmanovske skupine mladih režiserjev v šestdesetih letih.

Seveda je treba povedati, da erotična morala sodobne švedske družbe ni enovita, temveč bi jo lahko razdelili na konservativni del (večina cerkvenih krogov), radikalni del (velik del mladine in umetnikov) ter na umirjeno liberalni del (večina ostalega prebivalstva in državne ustanove).

Materialno blagostanje in hitrejše spolno dozorevanje mladine sta seveda tudi na Švedskem povzročila določene družbene probleme, ki so jih nekateri mladi režiserji uporabili za nekaj zelo dobrih filmov. V teh je erotika prikazana dokumentarno, na primer v filmu **IMENUJEJO NAS HULIGANE** (Dom kallar oss mods, 1966) in v filmu **ŠVEDSKA LJUBEZENSKA ZGODBA** (En kärlekshistoria, 1970) režiserja Roya Andersona, ki se je dobro odrezal na letošnjem berlinskem festivalu.

Zmanjšani družbeni vpliv cerkve je torej verjetno zmanjšal ostrino tradicionalne protestantske morale in pomagal preusmeriti pozornost filmskih ustvarjalcev od abstraktnih dilem (erotika-bog) na vsakdanje probleme ljudi. Sodobni švedski film prikazuje švedsko družbo, njene erotične vrednote in navade take, kot so, na take, kot bi morale ali ne bi smele biti. Če je erotika torej važen del »resnih« švedskih filmov, to ni posledica — če uporabim precej krepak izraz — spolne »obsedenosti« režiserjev, temveč resnično velike vloge erotike v sodobni švedski družbi. Pri tem se švedski filmi zelo pogosto ukvarjajo z razločkom med ljubeznijo in golo spolnostjo, vendar brez moralnih predznakov.

Zaključimo lahko, da po vsej verjetnosti obstaja zveza med razvojem švedske družbe in načinom obravnavanja erotike v švedskem filmu, vendar vzroki in posledice te povezave niso natančno tisti, na katere običajno mislijo kritiki in občinstvo zunaj Švedske. Trditve v prejšnjem odstavku so torej hipoteza, ki temelji na nekaterih očitnih težnjah, a ki lahko dobi svojo polno veljavo samo z dokazi na osnovi sistematične primerjalne analize.

Na izbor filmske teme in na način njene obravnave ne vplivajo samo družbeni problemi sami po sebi, temveč tudi osebnosti umetniških ustvarjalcev in interesi producentov filma: direktorjev proizvodnih hiš, scenaristov, režiserjev, snemalcev, igralcev in drugih. V tem članku se bomo zaradi pomanjkanja prostora omejili samo na kratek pregled vpliva nekaterih režiserjev, kasneje pa bomo na kratko omenili še nekatere komercialne interese pri oblikovanju filmske erotike za prodajo na tuja tržišča.

Že sama struktura in delovanje švedske filmske industrije dajeta režiserjem zelo proste roke in bolj olajšujeta individualen kot kolektiven pristop v obravnavanju erotične tematike. Kenne Fant, direktor producerske hiše Svensk Filmindustri, meni, da je velika umetniška neodvisnost švedskih filmskih režiserjev razen tega verjetno še posledica dejstva, da je večina teh režiserjev začela svojo kariero v gledališču ali v literaturi, kjer sta umetniška svoboda in individualnost samoumevni.

Toliko za uvod. Toda pogledjmo si, kako so erotične teme oblikovali nekateri veliki filmski režiserji na Švedskem! Sjöström je uvedel v švedski film značilno moralno dilemo svoje dobe, namreč ujetost posameznikov med dobrim in zlim. V skladu s to vizijo je Sjöström obravnaval »pravo« ljubezen kot edini odgovor na krutost sveta (to je pozneje postal vodilni motiv Bergmanovih filmov).

Alf Sjöberg je v svojih filmih ohranil mistično obravnavanje ljubezni, značilno za prvo obdobje švedskega filma, toda njegova osebna poetičnost v prikazovanju spolnosti uničuje idejo greha in se odmika od koncepcije ljubezni kot trpljenja.

Mauritz Stiller si je prizadeval švedski film izveči iz njegovih mističnih kolesnic in je v tej nameri posnel svoje največje delo EROTIKON (1920), ki je pod neškodljivim videzom mondenosti vseboval neizprosno kritiko erotičnih navad tedanjega časa.

Proizvodnja Gustafa Molanderja iz obdobja med obema vojnama je še ostala v protestantskem mysticismu, medtem ko je Arne Mattsson po vojni obravnaval seks bodisi idealiziran (PLESALA JE ENO SAMO POLETJE in DRAGI JOHN) ali pa zreduciran na surovo poželenje (SALKA VALKA). Mattsson se ukvarja z »edino resnico na tem svetu, namreč da je treba vedeti, kako ljubiti drug drugega«.

Za Ingmarja Bergmana ima ljubezen osrednjo vlogo v človeški eksistenci, ker je čista ljubezen (ne glede med kom) najboljši odgovor na krutost sveta. Da bi ponazoril to doktrino, Bergman postavlja svoje junake iz normalnega življenja družbe, kjer se v majhni skupini lahko sami nemoteno posvečajo meditiranju in razreševanju osebnostnih konfliktov. Eden od teh konfliktov se vrti okrog napetosti med spolnimi strastmi in razumom, drugi pa okrog vprašanja o obstoju (nekrščanskega) boga. To je seveda poenostavljen opis Bergmanovega idejnega sveta, toda pomanjkanje prostora onemogoča podrobnejšo razlago.

Pri ocenjevanju Bergmana smo vedno v nevarnosti, da zaradi njegovega idejnega in osebnega vpliva na švedski film in na celo generacijo švedskih filmskih igralcev raje podcenjujemo njegov vpliv, kot da bi ostali objektivni. Zavedajoč se te nevarnosti lahko trdimo, da ženska dolguje svojo osamosvojitve v švedskem filmu ravno Ingmarju Bergmanu. On je bil prvi švedski režiser, ki mu je uspelo podreti prejšnjo konvencionalno podobo ženske in prikazati žensko kot racionalno bitje z lastno psihologijo. Za Bergmana je ženska bitje, ki v osebni odločnosti in skrivnostnosti prekaša moškega, vendar pa jo njena impulzivnost v ljubezni pogosto pripelje v težave. Moški so zgolj patetične figure, ki zabavajo svoje ženske partnerje ali pa jim vzbujajo celo stud. To bi morda bil en tip Bergmanovih filmskih junakinj. Drugi tip naj bi predstavljale preproste in spontane ženske, ki utelešajo čisto ljubezen in so protiutež vsemu hudemu (npr. Mia, žena potujočega igralca Jofa v SEDMEM PEČATU).

Bergman ima svojo individualno filozofijo, vendar pa je kljub temu globoko zakoreninjen v kulturni tradiciji svoje dežele. Ta režiser ljubi komorno igro in baročen stil, kar je vplivalo tudi na način obravnave erotike v njegovih filmih.

Ben Carruthers in Inger Taube v filmu LJUBEZEN 65 (Kärlek 65, 1965) režiserja Boa Widerberga



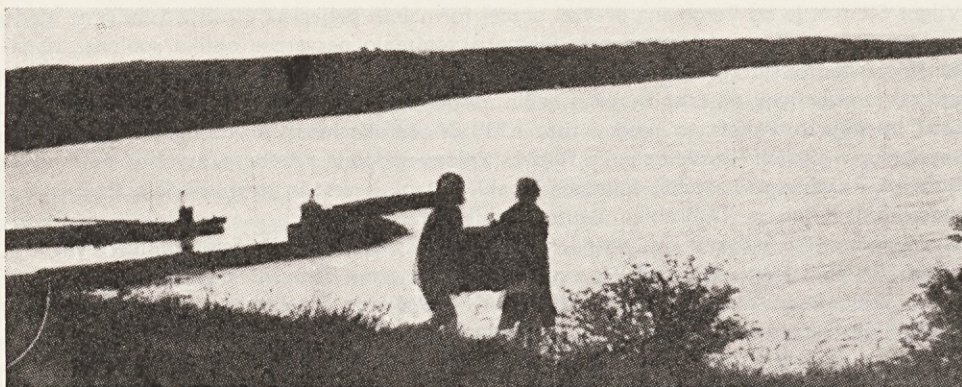
Vilgot Sjöman je od Bergmana prevzel precej formalnih prijemov v režiji, vendar je glede vsebine svojih filmov šel svojo pot. Sjömana zanimajo perverzne oblike spolnega obnašanja, vendar pa je v oblikovanju te snovi ostal tradicionalist, ki z ustaljenimi formami prikazuje dogajanje na tako baročen način, da ga oddalji od resničnosti. Sjöman samega sebe imenuje moralista in njegov film LJUBICA (Älskarinnan, 1962) je poln moralne simbolike v gledaliških oblikah. Ta film je tipična sodobna zgodba o »svobodni« švedski ljubezni, ki pa ne prinaša nič dobrega; junakinjo trpinči vest in strah, da je zašla onstran moralno dovoljenega. Ta problem Bergmana nikoli ne muči.

Bo Widerberg je ustvaril dva važna filma v erotičnem žanru švedskih filmov: v filmu LJUBEZEN 65 (Kärlek 65, 1965) je skušal prikazati težave čustvene angažiranosti v našem času, v romantični tragediji ELVIRA MADIGAN (1967) pa dva ljubimca iz različnih družbenih slojev, ki z zavračanjem družbene odgovornosti za svoj odnos zavračata v bistvu tudi svojo ljubezen, zato končata s smrtjo. Ta film je mojstrovina, v katerem Widerberg obravnava ljubezen s prefinjenim smislom za poetično senzualnost.

Jörn Donner je v svojem filmu LJUBEZEN V SEPTEMBRU (1963) skušal povedati, da ljubezen umre takoj, ko je spolni odnos prekinjen. Jedro zgodbe je nasprotje med relativno veliko spolno svobodo mladih ljudi in tradicionalno krščansko moralno. Donner je v zadnjih letih zrežiral več filmov z erotično vsebino (npr. SIXTYNINE in ČRNO NA BELEM), vendar se zdi, da je zašel v popolno komercialnost, ki so jo švedski kritiki postavili na mejo pornografije.

Prizor iz Bergmanovega filma MOLK (Tystnaden, 1962): spolnost kot odvrtno »sluzasto« početje





Narava ob morju ali jezeru je značilno okolje za švedsko filmsko erotiko (prizor iz filma LJUBEZEN 65)

IDEOLOŠKA POLARIZACIJA ESTETIKE

Kako je razvoj filmske estetike na Švedskem vplival na način obravnavanja erotike v švedskem filmu? Ali je glede filmske estetike na Švedskem mogoče govoriti o eni sami razvojni liniji? Še več, ali je sploh mogoče govoriti o eni sami filmski estetiki?

To je nekaj vprašanj, ki naj bi nanje skušala odgovoriti bodoča študija o švedski filmski erotiki. Doslej na to še ni nobenega jasnega odgovora in še zlasti nobenih časovnih primerjav. Toda zdi se, da je treba vendarle razlikovati tako imenovano formalno estetiko in estetiko v marksističnem smislu, to se pravi, estetiko kot produkt določene razredne zavesti.

V kapitalističnih deželah zahoda — torej tudi na Švedskem — je umetnost izraz meščanstva, ki je vladajoči družbeni razred. To ne pomeni, da umetniki iz drugih družbenih slojev niso ustvarili ničesar, toda kljub temu v zahodnih deželah ni nobene alternative tej (z razredno ideologijo pogojeni) kulturi. Na primer, ni nobene proletarske kulture v takem smislu, kot jo srečamo recimo na Kitajskem. Edino nasprotje meščanske kulture je vulgarna kultura, ki ne pomeni nobene umetniške alternative. Ta položaj v kulturi je posebno očiten v filmski umetnosti, ki je hkrati industrija: nemeščanski umetniki niso imeli potrebnih sredstev za filmsko proizvodnjo.

Umetniške predstave v tej meščanski kulturi so bile vezane na dokaj stabilen sistem družbene hierarhije. Švedska je sicer že preko trideset let pod vodstvom socialno demokratske vlade, toda 95 % gospodarstva je še vedno v lasti privatnega kapitala, medtem ko je udeležba delavcev pri odločanju v podjetjih zgolj dobro zakamuflirana farsa.

Toda postopoma je hegemonija sodobnega meščanskega razreda prišla pod vprašaj, kamor so jo postavili tisti družbeni sloji, ki nimajo kontrole nad proizvodnimi sredstvi. Mladi filmski umetniki s pičlimi ekonomskimi sredstvi in z ambicijami ustvariti alternativo meščanski filmski tradiciji so napadli stare filmske ustvarjalce, češ da je dosedanja umetnost bila samo sredstvo za ohranitev prevlade meščanstva nad drugimi družbenimi razredi. V luči tega konflikta je treba razlagati na primer upor Widerberga, Donnerja in Troella proti Bergmanovi estetiki, proizvodnjo »underground« filmov in združno sodelovanje levičarskih filmskih ustvarjalcev.

Dobro, kakšno zvezo ima ta napad na stare estetske vrednote z našim proučevanjem švedske filmske erotike? Zelo konkretno zvezo. V tej konfrontaciji meščanske in marksistične estetike se je dosedanje meščansko stališče do umetnosti nasploh in do filma še posebej izkazalo v primerjavi s stvarnostjo kot nesmiselno, nemogoče in neuporabno. Meščanski esteticizem zaradi politično obarvane stvarnosti zastopa samo še »deklasirano umetnost,

ki je ponižana in brez moči«, kot je nekoč dejal celo sam Bergman na švedski televiziji. V tej konfrontaciji so na primer vse estetske vrednote filmske erotike nenadoma dobile političen predznak.

Tako se zdaj velika dilema meščanskih umetnikov glasi: ali se je mogoče socialno-politično angažirati, ne da bi bilo treba žrtvovati umetnost? Konflikt je seveda aktualen samo za one, ki verujejo v »sveto svobodo« in v »odrešilni učinek« umetnosti. Ti umetniki se sedaj »zbujaajo« pod pritiskom politične polarizacije švedske družbe in prisiljeni so se odločiti, na katero stran se bodo postavili. Njihova zadrega je tako velika kot pri ljudeh, ki so nenadoma izgubili vero.

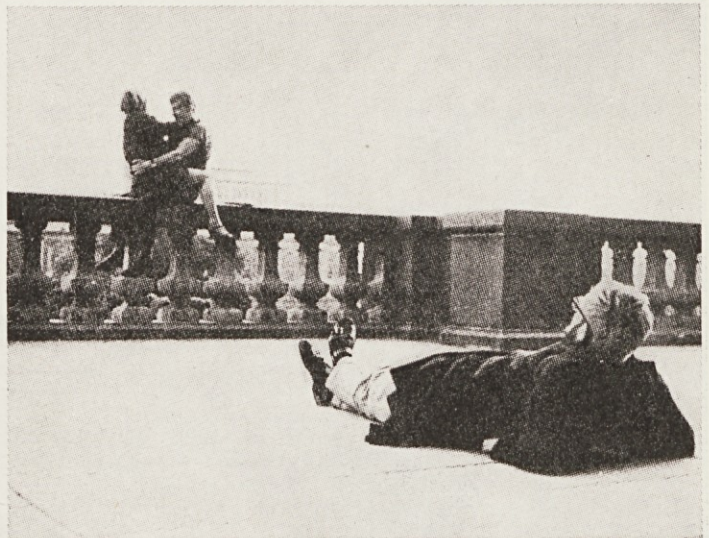
Ta proces politične diferenciacije umetnikov se je na Švedskem že začel, najočitneje pri književnikih in dramatikih, ki so se sicer rodili še v meščanskem okolju (družini), a so sedaj še vedno dovolj mladi (srednjih let), da lahko natančneje določijo ali celo spremenijo svoje politično prepričanje.

Ingmar Bergman se je vedno gibal v mejah meščanskih vrednot in na ravni abstraktnih problemov. Zanj je novo nastali položaj v švedski filmski estetiki pomenil dve alternativni: da se vrne v svojo privatno mitologijo ali pa da se sprijazni z »deklasiranostjo« umetnosti in se postavi na stran izkoriščanih družbenih slojev. V enem od njegovih zadnjih filmov SRAM (Skammen) je že moč opaziti, da glavni osebi — »preprosta ljudska« umetnica in »komplicirani meščanski« umetnik — čutita medsebojno solidarnost. Bergman se že zaveda politične polarizacije v umetnosti, a ni še jasno, na katero stran se bo postavil. Toda Vilgot Sjöman, ki je pod velikim vplivom Bergmanove formalne (za razliko od ideološke) estetike, je že ustvaril več filmov s protimeščansko ideološko vsebino (npr. oba filma RADOVEDNA SEM). Sjöman torej sprejema Bergmanove forme, a jih napolnjuje z lastno politično obarvano vsebino. Kaj se bo iz tega razvilo, se še ne ve. Jörn Donner, ki je bil še do letošnjega poletja komunist, pa je nasprotno prestopil na stran meščanske estetike.

Jan Troell je v svojem filmu **TO JE TVOJE ŽIVLJENJE** (Här har du ditt liv, 1966-67) med drugim s pesniškim humorjem prikazal simpatijo med mladim Olofom in spogledljivim dekletom v delavskem okolju severne Švedske pred petdesetimi leti



Provokativna scena iz Sjömanovega filma **RADOVEDNA SEM — RUMENO** (Jag är nyfiken — gul, 1967): glavna igralka občujeta na ograji pred parlamentom, Sjöman pa leži na tleh in išče perspektivo za kamero



Pravkar opisano kulturno ozračje na Švedskem ne vpliva samo na film, temveč tudi na druge umetnosti; ne samo na erotiko, temveč tudi na druge žanre. Čeprav se na prvi pogled zdi, da ima polarizacija politične estetike na Švedskem samo obrobni pomen v proučevanju švedske filmske erotike, v resnici ni tako. Razumevanje tega boja nam lahko v veliki meri razloži dejstvo, da so erotične teme v švedskem filmu zadnja leta tesno povezane s socialnimi in političnimi problemi sodobne Švedske (če izvajamo pornografske filme). To velja celo za nekatere erotične komedije.

POSEBNOSTI V PERCEPCIJI ŠVEDSKE FILMSKE EROTIKE

»Resen« švedski film je verbalne narave. Njegova vsebina je skoraj popolnoma odvisna od dialoga ali monologa. Vzrok temu je treba iskati v dejstvu, da švedski film skoraj nikoli ni bil odvisen od literature, kar zadeva izbiro scenarijev ali način obravnave snovi. Razen tega je med Švedi razširjeno mnenje, da je »resen« tisti film, ki vsebuje »resne« besede, te pa je mogoče najti samo v »pravi« literaturi. Zato je večina »resnih« švedskih filmov prirejenih po literarnih delih ali pa ima literarne značilnosti.

To kajpak ni noben »železni zakon« švedskega filma, temveč samo njegova prevladujoča težnja. Šele zadnji dve leti so švedski producenti prvič po dolgem času — če ne sploh prvič — začeli nagovarjati pisatelje, naj napišejo kaj posebej za film.

Film LJUBIM, LJUBIŠ (Jag älskar, du älskar, 1967) mladega režiserja Stiga Björkmana na realističen način obravnava nežno erotiko med dvema neporočenima mladima človekoma, ki dobita otroka, a v ljubezni ne uspeata, zato se razideta. Igralka Evabritt Strandberg je med snemanjem zanosila in režiser je po posvetu s filmsko ekipo bistveno spremenil celotno zgodbo



Max von Sydow in Ingrid Thulin v Bergmanovem filmu URA VOLKOV (Vargtimmen, 1968): von Sydow igra vlogo umetnika, ki na bizarni zabavi v nekem starem gradu najde Ingrid Thulin ležečo golo na parah (v mešanici stvarnosti in halunacij)



Odvisnost od verbalnega načina izražanja seveda povečuje afiniteto filma do gledališča, kot ugotavlja Siegfried Kracauer v svoji knjigi *Nature of film* (London 1961, str. 104). Filmi s poudarkom na dialogu bodisi reproducirajo gledališko igro ali pa izražajo dogajanje v dramski obliki. Zaradi tega imajo besede na platnu samostojen pomen, ki se spopada s slikovno stvarnostjo kamere. To nasprotje med zahtevami gledališke igre in filmskim načinom izraza je v švedskih filmih zelo pogosto. Deloma je vzrok tega tudi dejstvo, da so skoraj vsi sodobni švedski filmski režiserji bili v začetku (ali pa so hkrati še vedno) gledališki režiserji.

Zahtevi po ohranitvi kompliciranega dialoga in po razvoju filmskega jezika sta (kot ugotavlja Kracauer) načeloma nezdržljivi, ker je gledalčeva perceptivna sposobnost omejena. Zato je treba bodisi omejiti dialog v korist slike ali pa obratno.

Ta dilema je še toliko težja, kadar prikazujejo švedske filme v tujini. »Resni« švedski filmi erotičnega žanra so praviloma vedno namenjeni za izvoz. Kaj se potem zgodi? Če gledalci pričakujejo erotične scene (ki jih je napovedala reklama), bodo verjetno raje posvečali večjo pozornost slikovnemu dogajanju kot pa spremljajočemu dialogu, še posebej če je ta težak. Običajno pa igra ravno dialog v švedskih filmih najvažnejšo vlogo za natančno razumevanje filma. Razen tega iz lastnih izkušenj vem, da so švedski filmi pri nas slabo prevedeni, kar še bolj otežkoča dožemanje njihove »resne« vsebine. Švedščina je težka celo za Švede same in če prevajalec ne pozna dobro švedske kulture in družbe, bo važne terminološke odtenke v dialogu verjetno narobe prevedel. Iz teh težav pri percepciji izvirajo številni nesporazumi (pri nas in v drugih državah) v tolmačenju švedske filmske erotike.

»MOTILEN« UČINEK REKLAME

»Motilen« učinek na razumevanje švedske filmske erotike ima tudi reklama distributorjev. O tem le na kratko.

Za sodobni švedski film je značilno, da je velika večina namenjena za izvoz. Še v začetku šestdesetih let je tuje kupce privlačil skoraj izključno Ingmar Bergman, toda zdaj dobro prodajajo v tujino tudi filme drugih švedskih ustvarjalcev, vključno mladih debutantov. To je za Švedsko popolnoma nov pojav, katerega dimenzije so javnosti neznane, ker proizvodne hiše skrbno skrivajo tozadevno statistiko in celo nerade odkrijejo, v katere države prodajajo svoje filme. Toda neizpodbitno dejstvo je, da gre največji del švedske filmske proizvodnje na številna tuja tržišča in tudi to ima seveda velike posledice na izbor erotičnih tem in na način njihovega oblikovanja, še posebno pa na pogoje dožemanja erotičnih tem.

Ali je ta pojav odvisen od slovesa, ki ga ima etiketa »Schwedenfilm«, »Swedish film«, »švedski film«? Producenti pravijo, da špekulacije s »švedskim seksom« samim po sebi niso glavni vzrok uspeha. Ključ razlage je v dejstvu, da je filmsko erotično dogajanje postavljeno v odnos do socialne strukture sodobne Švedske.

Hans Eckelkamp v Duisburgu je imel enega največjih finančnih uspehov v Zahodni Nemčiji, ko je za 250 000 mark kupil Bergmanov *MOLK*. Ta film je videlo dva milijona Nemcev, kar je kinematografskim blagajnam skupno prineslo 25 milijonov mark. Eckelkampov čisti dobiček je znašal tri milijone mark.

»Seveda igrajo gola telesa svojo vlogo, kadar gre za domači film na domačem tržišču,« je dejal Eckelkamp. »Toda seks sam po sebi je popolnoma **nezanimiv**. Vse je odvisno od režije in tega, kako je seks vključen v zanimivo socialno okolje. In pri tem so Švedi mojstri.«

To je seveda samo anekdota. Zaključimo lahko, da razumevanje vsebine in oblike švedske filmske erotike, kakor jo dojemajo Švedi sami, še ni dovolj; zaradi »motilnih« učinkov jezika, socialno-kulturnih asociacij publike in distributorske reklame ima švedska filmska erotika v kinematografih zunaj Švedske precej drugačen pomen.



Prizor iz Bergmanovega prvega televizijskega filma **OBRED** (Riten, 1969). Thea in Sebastian, dva nevrotična igralca iz potujoče gledališke skupine, sta svoj spolni odnos napolnila z občutki gnusa in uničevalne strasti. Sebastian pravi: »Čudovita žena-roža, odprta, vlažna, dobrosrčna, pogumna. Sestra same matere zemlje.« Thea sarkastično: »Pomisli, da se mi boš vedno hotel maščevati, ker me ne moreš zadovoljiti.« Theo namesto njega zadovolji Hans, impresarij



Ann-Sofie Kylin in Rolf Sohlman v filmu **ŠVEDSKA LJUBEZENSKA ZGODBA** (En kärlehistoria, 1970) mladega režiserja Roya Anderssona. Film na realističen način prikazuje psihologijo nežne ljubezni med dvema najstnikoma v sodobni Švedski.

trije pogledi V švedski film

živa paulin

Beseda, ki je pri nas nujno in neposredno povezana s pojmom »švedski film«, je spolnost. Prav »orgija seksualne svobode« je tisto, kar povprečen gledalec takoj opazi in kar njegov konformizem često tako preseneti, da postane slep za vse druge kvalitete filma.

V švedskih filmih, ki si zastavljajo problem ljubezni ali hrepenenja po njej ali pa samo sle po čutnih užitkih, je odnos med dvema človekoma prikazan naravno in popolnoma svobodno. Osvobojen je vsega, proti čemur se bojujejo mladi; ljubezen v vseh njenih inačicah je v švedskem filmu takšna, kakršna v resnici je med resnično svobodnimi ljudmi; to se pravi, osvobodjena vseh kontinentalnih ali ameriških inačic viktorijanstva. Ko filmski trak slika ljubezen, hoče pokazati njeno lepoto in grdoto hkrati, eno v drugi. Tako jo želi približati resnici o njej sami, resnici človeka v njegovem življenju. Ta prikaz je s svojo naravnostjo in preprostostjo lahko na skrajni meji živalskosti. Toda v vsem je samo naraven in sproščen, prvobiten in osvobojen vsega, kar ne sodi k njemu samemu.

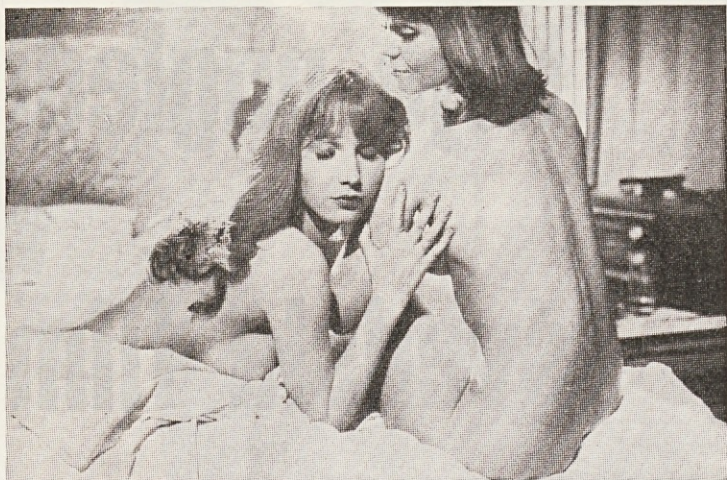
Švedski film torej ni orgija ljubezni, temveč samo njena življenjska resničnost, spoznana v človekovih intimnostih. Takšna ljubezen na švedski način nima znakov romantične večnosti kakor tudi ne enkratnosti in izgubljenosti. Predvsem je resnična v svoji svobodi, človeška in naravna, kot taka pa edinstvena in minljiva v svoji posameznosti: hkrati pa je

večna in nespremenljiva v svoji resnični, naravni nujnosti.

Šved v svojem filmu nikoli ne pozabi, da je spolnost le de! človekovega življenja. Zato je za avtorja filma pomembno, kateri od faktorjev je močnejši: ljubezen oziroma spolnost, ali življenjska zakonitost. To je važno zaradi poudarka, v katerega avtor, izhaja-joč iz tega sklepa, uklene film. Skoraj gotovo pa je, da Šved ljubezni ne bo pokazal skozi življenje, pač pa bo življenje pokazal skozi dojemljivost ljubezni, kadar je ta v človeku prisotna, oziroma skozi človeka, kadar je sam s svetom. V tem, da zna življenje in ljubezen prikazati v njunih resnicah in intimnostih, je Šved pravi mojster.

Na ta način so vse sile švedskega filma usmerjene v eno samo točko, na dogajanje v človeku samem. Ta film ima izreden prijem. Namesto da bi metri filmskega traku slikali zgodbo nekega sveta in človeka v njem, naredijo Švedi obratno; njihova kamera snema samo človekov svet, ali bolje — svet za človeka. S tem svet ni prilagojen človeku in njegovim potrebam, pač pa pomeni to, da je svet omejen s kozmosom človekovega doživljanja.

Lep primer za to trditev je film UPOR V ADALENU, kjer dojamemo upor delavcev kot resnično zgodovinsko dejstvo z nove strani. Namesto tradicionalnega pokanja pušk, beganja iz zaklonišča v zaklonišče, iz skrivališča v skrivališče, je pred nami štrajk, ki se je dotaknil kot zunanja sila usodnica življenja delavske družine.



Tako skozi ljubezen teh ljudi, skozi njihove vsa dajanje nežnosti in skrbi, v katere je posegla zunaj nja nujnost, začutimo problem upora jasneje, kot če bi nam ga manifestiral pravi pravcati upor. Ker je tudi ta drugi prikaz upora, ki teče in je sprejet skozi človekovo intimo, realističen, bi ga lahko v primeri z vsemi drugimi, tako imenovanimi legendami imenovali resnični realizem; v primeri z dokumentarnimi filmi pa intimni realizem. Tako je **UPOR V ADALENU** realistično prikazana resnica o človeku v upor, medtem ko je vrsta filmov na resnične dogodke, na primer **IZKRCANJE V NORMANDIJI**, samo realističen prikaz legend o dogodkih in ljudeh.

Na ta način se je Švedom posrečilo prikazati človekovo dramo ali dramo življenja na način, ki ni ne tragičen ne sentimental, pač pa človeško tople in pristen v vseh življenjskih situacijah filma. Švedski film je zaradi svojega specifičnega prijema resen in globok na način, ki je najbližji človekovi intimi, a mogoče prav zato tudi malce zamegljen.

Dosti lažje si je prisvojiti posplošeni obrazec nekega dogodka, kot pa stopiti v intimnost posameznega človeka in njegovega doživljanja tega istega dogodka; pri tem moramo napreči kar dve sili hkrati: spremljati moramo psihološki razvoj osebe na planu, kakor tudi dejanja, ki se razvija neodvisno od posameznikovega sveta, a je hkrati spremenjeno po delujočem akterju, deloma pa samo delujoče na doživljajočo ga osebo. To medsebojno učinkovanje je močno in neprestano, tako da nas napor razumevanja in poseganja v filmski svet nemalokrat privede do doživljanja nas samih v obče človeškem.

— Tako švedski film doseže prizadetost gledalca. Občutek individualne vrednosti dojetega, a obenem obče človeškosti, utrdi sam filmski izraz. Namreč izraz, ki ga ustvarijo kamera, režija in igra iz gibov in mimike človeka ter izrezov iz okolice, v kateri se giblje njegov svet. V tem dosežajo Švedski popolnost, ki omejuje pomembnost besedila; švedski film nam je lahko razumljiv, ne da bi razumeli besede ali brali podnapise. Tako so besede lahko popolne v svoji novi funkciji, ko nočejo več ponavljati dogajanja, pač pa predstavljajo samo barvni odtенок v slikovni izraznosti filma. Končno so besede lahko samo kulisa, ali pa obratna igra resnice dogajanja. Na ta način švedski film noče ponavljati — prikazovati legend ali resnice besed, ampak vdre njegova filmska kamera v svet, ki se skriva za besedami in ta svet razčleni s presenetljivo občutljivostjo.

To je nekaj načinov, s katerimi ustvarja švedski film izpovedi najširših razsežnosti in s tem seveda mojstrovine.

erotika v češkoslovaškem filmu

1

miloš fiala

V predvojnem češkem filmu erotike ni bilo na pretek niti v visoko umetniških filmih niti v večini vsakdanje proizvodnje. Čeprav so v potrošniški proizvodnji do neskončnosti vrteli najrazličnejše variante ljubezenskih zgodb, so zelo pazili, da ne bi prekorčili meja, ki jih je postavljala malomeščanska morala. Ta je sicer dopuščala goloto v revialnih gledališčih, na platnu pa je skrbno pazila, da film ne bi prišel niti do intimnosti zakonske postelje. Producenti so se praviloma prostovoljno podredili temu moralnemu kodeksu. Za moralo je skrbela tudi cenzura, ki je prepovedovala popolno nagoto, delno razgaljenje nekaterih delov telesa in kakršnokoli naznačitev, da eksistira to razgaljenje tudi zunaj slike. Ivo Hepner navaja v svoji študiji o cenzuri v predvojni republiki, da so bile prepovedane vse močno erotično obarvane scene; poljubi, objemanja in druge kretnje, ki se nanašajo na seksualno življenje, so bile lahko prikazane samo zelo diskretno; cenzura je prepovedovala tudi kakršnokoli naznačenje spolnega akta, upodabljanje bistva prostitucije itd.

Kljub vsemu temu pa se je zgodilo, da je češki film svoj čas prišel v svet na glas izrazito čutne kinematografije, ki je hrabro prodirala v sfero seksa. To je bila zasluga režiserja Gustava Machatyja, enega izmed prvih ustvarjalcev češkega filma, ki je na prelomu med nemim in zvočnim filmom slavil mednarodne uspehe. Filma EROTIKON in EKSTAZA sta se ukvarjala z erotičnim življenjem junakov z izrazito vizualnim talentom, hkrati pa tudi z odkritostjo, ki je po eni strani navdušila dojemljivo občinstvo, saj je Machaty z mehkim lirizmom upodabljal seks kot neločljiv del človeškega življenja, po drugi strani pa je šokirala in provocirala puritanske privržence »dobrih nravi«. Medtem ko na primer Sadoul poudarja pri Erotikonu kljub banalni snovi »smisel za socialne kontraste, za risanje okolja in drznost v razvijanju scen erotičnega značaja«, je reagiral ob predvajanju filma v Franciji njegov rojak duhovnik Bethlehem na »erotično drznost« z besedami: »... Ita je voljna in kmalu vidimo oba mlada človeka — kako bi to najbolje izrazil? Ležita v postelji, ki je bila pripravljena samo za Jiržija. Najprej ležita drug poleg drugega, potem drug na drugem... Res je, da odeja prikriva njune oblike, ne pa tudi njunih gibov. Gledalec je z naraščajočim zanimanjem priča njune ljubezenske igre, ki je zdaj pa zdaj, kakor je že v kinematografiji navada, prekinjena. Obraz enega izmed protagonistov je prikazan samostojno v primerni povečavi, predvsem obraz Ite; na njem lahko človek nezmotljivo razbere vznemirjenost, potem izraz tesnobe, pomešan s hrepenenjem, nato bolečino in na kraju... Zardevam, ko opisujem te stvari.«

Pri Erotikonu so skoraj vse recenzije citirale sceno, ko se v detajlu počasi stekata po oknu dve deževni kaplji in simbolizirati s spojitvijo telesno združitev ljubimcev. Pri

Ekstazi hinavcev in cenzorjev niso šokirale samo scene z nago Hedy Kieslerjevo, ampak tudi vse podobe, ki so ilustrirale izrazito seksualne odnose. Vse te scene je zrežiral Machaty s prefinjeno nežnostjo in vzbujal v recenzentih popolnoma protislovne sodbje. V Italiji je na primer eden izmed pionirjev italijanskih teoretikov Mario Gromo napisal o Ekstazi naslednje: »To je eden izmed najbolj drznih in najbolj vznemirljivih filmov, kar nam jih je dalo filmsko platno. Vonj cvetočih polj, ki jih češe veter, šumenje gozdov, vse to se spreminja v note in konkretne besede, ki ustvarjajo miselna stanja, v katerih ni nikoli navzoča čutnost zgolj zaradi čutnosti. Vizija prelepega golega telesa v kristalno čisti vodi in tek najade, ki se spremeni v nimfo, ožarjeno s sončnimi žarki — vse te scene nas spominjajo na čistost gozdnih mitov...« Vatikanski časopis Osservatore Romano pa je izjavil, da je film poln nemoralnih primerjav, da je v njem ljubezen prikazana patološko in je kaj na kratko opravil z njegovo erotično platjo, rekoč: »Vse povsod pišejo, da je to umetniški film, toda mi ga definiramo kot pornografski film.«

Hedy Lamarr v češkem filmu EKSTAZA (1933) Gustava Machatyja



Tako je spravil Machaty češki film na glas, ki je bil kaj daleč od njegove resnične podobe. (Naj dodamo kot zanimivost, da sta v obeh omenjenih filmih igrala jugoslovanska igralca, v prvem Ita Rina, v drugem Zvonimir Rogoz.) Erotika je bila v izrazito nacionalnem delu naše umetniške tvornosti bliže naravnosti REKE Rovenskega kot pa poudarjeni dražljivosti kozmopolitsko pojmovanih del Machatyja. Ti dve težnji odnosa do spolnosti sta oživelili šele več let kasneje, v šestdesetih letih, ko je češkoslovaški film uspešno razvil še tretjo, humoristično, z lažje strani gledano plat erotike, ki je imela svojo literarno tradicijo na primer v delu Jaroslava Haška. To je bil tisti Hašek, ki se je branil pred pruderijo nekaterih bralcev prvega dela svojega Švejka z naslednjimi slavnimi besedami: »Nad tem, kar je naravno, se ustavljajo samo največje svinje in rafinirani pohotneži.«

Pa pustimo zdaj polje oddaljene zgodovine in se približajmo sedajnosti. Reči moramo, da je revolucija v letu 1945 hkrati s prvo fazo socializacije, ki se je končala po političnem boju leta 1948 z zmago komunistične partije, v filmski proizvodnji povsem zavračala seksualno erotične note. V prvih letih po osvoboditvi se je morala kinematografija pomeriti s pomembnimi vprašanji narodove usode iz bližnje in bolj oddaljene preteklosti. Po februarju 1948. leta, ko je bil temeljni poudarek na dosledno vsebinsko socialistični orientaciji, so prišla v ospredje vprašanja vzgojne vloge umetnosti. Tako je za ta čas nastalo razumljivo povpraševanje po delih, katera so obravnavala javne zadeve, torej takšne, ki so podpirale novi družbeni red in gradile njegov kodeks temeljnih moralnih vrednot. V tem času so prevladovali filmi, v katerih je bil človek bolj »družbeni znak«, za posamične socialne plasti obdarjen celo z zunanjimi stabilnimi znaki (kulak je moral biti tudi človeško zloben in na zunaj neprivlačen), kot pa posameznik, ki živi poleg svoje družbene eksistence tudi lastno intimno sfero, v katero sodi tudi erotično življenje. To se seveda ni dogajalo zaradi zunanjega vpliva, ampak je izhajalo iz notranje logike stvari: revolucije običajno vsebujejo tudi puritanizem, nujno jih spremlja podrejanje osebnega, posamičnega družbenemu interesu in v tem smislu zahteva po koristnosti in po splošno vzgojnih političnih vidikih diktira umetnost. Erotika se s poudarjeno seksualno sestavino v takšnem času ne znajde samo na robu ali točneje na meji interesov, ampak jo imajo celo za škodljivo, individualistično, dekadentno in značilno za zmagano in zanikano moralo. Ljubezen pozitivnih junakov, ki naj bi postali vzor novega človeka in po katerem naj bi merili oblikujoči se moralni kodeks, mora biti čudovita, čista, seksualna privlačnost v medsebojnih odnosih pa je namenoma prezrta in potisnjena v stran. Čeprav ima ljubezen v konstrukciji vrste del svojo vlogo, je vselej upodobljena z navedenega vidika.

Ta pogled na eros v filmu se je dolgo obdržal in marsikje odmeva še danes. Šele ko je velik del proizvodnje, ki je skušal služiti politični vzgoji gledalcev, okostenel na vsakdanjih shemah, ki so bolj praznile kot pa polnile kino dvorane, se je začelo vprašanje erotike kot neločljive sestavine človeške biti vračati na platno v drugem spektru. V polovici petdesetih let se je pojavila vrsta del, ki so se zatekla k problematiki intimnih platí človeka, njegovih človeških paralel, katere kažejo probleme ljubezni na malce drugačni ravni. Toda tudi tedaj je naletel Krškov film po vitalističnem pesniku Franu Šramku SREBRNI VETER zaradi svoje poudarjene senzualnosti na nerazumevanje nekaterih forumov. Začasno so celo prepovedali predvajanje filma. Po letu 1956 so se spet znašli v ospredju družbeni problemi in to v vrsti del, ki so skušala kritično analizirati podobo in protislovja socialističnega razvoja, razkrivati napake in deformacije ter poiskati resnično socialistična izhodišča. Čeprav je v tem obdobju junak glede na prejšnjo prevago shematičnih tipov individualiziran, doba še ni toliko dozorela, da bi hkrati s tem prišlo tudi do emancipacije seksualnosti kot objektivne človeške stvarnosti. Umetnost je osredotočila svoje moči na kritično analizo družbene prakse prejšnjih let (Helgejeva ŠOLA OČETOV, SEPTEMBRSKE NOČI Jasnyja itd.), vendar pa je bila še vedno pod vplivom prejšnjih kriterijev, ki so v seksualnosti videli skoraj orožje kapitalistov v boju proti delavskemu razredu. Čeprav so bili podobni kratki stiki med pojavi in takšnimi njihovimi razlagami v tem času že »demonstrirani«, pa za socialistično umetnost ostane občutek nelagodnosti

spričo nekaterih pojavov, kot je na primer spolnost. Še več, razvoj, ki je po letu 1956 precej obljubljal, je bil leta 1959 prekinjen z zunanjim posegom.

Seveda ni manjkalo ljubezenskih tém, manjkal pa je bolj poudarjen vidik seksualnosti. Erotiko predstavlja tako po eni plati npr. del filma HREPENENJE režiserja Jasnyja, ki je nadaljeval tradicijo REKE Rovenskega in to z velikim smislom za uvrstitev človeške ljubezni v tok narave in za izkoriščanje naravnih slik pri izražanju atmosfere ljubezenskega čustva, na drugi plati pa Weissova VOLČJA JAMA, ki je zajela erotični odnos med mladim dekletom in starejšim moškim v podobi, katera je surovo in grobo skicirala hinavsko malomeščansko moralo in človeške odnose.

Lahko torej rečemo, da sta erotika in spolnost kot sestavini človeške eksistence v češko-slovaškem filmu prišli izraziteje v ospredje šele tedaj, ko je dozorela naša zavest, da n j u n a u m e t n i š k a podoba na platnu ni »nespodobna«, ampak da ima svoje nujno mesto v kontekstu drugih življenjskih pojavov. Skratka, takrat, ko je dozorela ta zavest tako pri filmskih delavcih kot tudi pri organih, ki so s svojimi odločitvami vplivali na filmsko proizvodnjo in distribucijo. To se je zgodilo v šestdesetih letih, v dobi, ko sta začela češki in slovaški film uspešno kazati svojo originalno tematiko svetu in ko jima je v kratkem času uspelo opozoriti nase vrsto umetniških osebnosti. To je bilo seveda v zvezi z naukom, ki ga je dala inozemska umetniška proizvodnja (spet poudarjam besedo umetniška, da bi ločil to tvorbo od komercialnih zlorabljanj in izkoriščanj erotike in spolnosti, ki tako pogosto sega onkraj meja dobrega okusa in nima nič skupnega s pojmovanjem erosa kot umetniške teme) — npr. z nastopom novega vala, ki je v vrsti filmov govoril odkrito in odkritosrčno o seksualnih odnosih in seksualni biti. To je bilo tudi v našem kontekstu v zvezi z nastopom nove filmske generacije, ki se je trudila, da

V Menzlovem filmu **STROGO NADZOROVANI VLAKI** igra glavno vlogo Václav Neckarž



bi v svojem odnosu do stvarnosti izhajala iz lastnega spoznanja in doživljanja. Ni se hotela vezati s prejšnjimi normami, ampak se je spuščala tudi na področja, ki so bila prej tabu. Prav ta generacija je bila toliko pogumna, da je smelo izpovedala, kako spolnost nikakor ni nekaj, kar bi imelo v človekovem življenju in človekovi sreči nepomembno vlogo.

Ta novi odnos do erotike in spolnosti je imel seveda tudi svojo drugo plat. Ne bi bilo prav, če ne bi priznali, da se je poleg del, ki so umetniško obravnavala problematiko z erotičnega področja, del, ki so na primer emancipirala lepoto človeškega telesa in ki se niso bala golote in prizorov, polnih seksualne vsebine, pojavil tudi »drugi val« filmov, v katerem so režiserji »modno« kopičili seksualne scene in goloto brez umetniške utemeljitve in prepričljivosti kot ornamentalno privlačnost. Ta konjunktura je imela tudi svoje posledice: objektivno je devalvirala eros in seksualnost ter ustvarjala pri nekaterih gledalcih animoznost tudi do tistih filmov, v katerih sta bila eros in spolnost obdelana naravno in umetniško ter obvladana kot del podobe sveta in ljudi v njem. Umestno je tudi povedati, da je zato in zaradi nekaterih prepovedi tradicionalne morale nastala o teh delih razprava, katere odkritost je del občinstva provocirala in šokirala. Mnogi gledalci so na primer bili in so še prepričani, da je Menzel v STROGO NADZOROVANIH VLAKIH šel v tej sferi predaleč, da je združitev seksualnega problema glavnega junaka s témo okupacije in njegovo junaško smrtjo razvrednotenje odpora in nedopustno izmalichenje. Vendar pa drži, da je v teh letih prek podobnih sporov o posameznih delih češki in slovaški narodni film prvič spregovoril o seksualni biti brez ovinkov ter dal na tem področju, izhajajoč iz nacionalne tradicije in mentalitete, svoje prispevke svetovnemu filmu.

2

Če bi moral ustvariti nekaj podobnega tipologiji erotike in spolnosti v češkem in slovaškem filmu šestdesetih let, bi moral na prvem mestu navesti »spolnost po češko« ali točneje spolnost, povezano s humorističnim nadihom in vizijo filmskih ustvarjalcev, kot ga predstavljata v filmski kulturi Forman s svojo ekipo in Jirži Menzel. Forman je prišel do seksualne problematike tako rekoč zakonito: v filmu je hotel pripovedovati o povsem normalnih in od te normalnosti v ničemer se odmikajočih mladih ljudeh in je že zato, ker ni hotel lagati ali namerno kaj zamolčati, moral določiti poseben »prostor« erosu in spolnosti, ki igrata v življenju doraščajočih tako pomembno vlogo.

Omenil sem humoristični nadih: Forman ga ni uporabljal morda zato, da bi »zmehčal« erotične scene, ni ga izkoriščal za »špansko steno«, za katero bi se bilo mogoče skriti pred pridržki ali nesporazumi. Ta humoristični nadih videti v njegovi luči tudi človeške drame, je njegovo splošno ustvarjalno načelo; tako se približuje celotnemu življenju in tako se približuje tudi erotiki in spolnosti. Seveda je dejstvo, da je prav združitev **humorja**, ki ga Forman črpa iz življenjskih banalnosti, in **spolnosti** posebna draž erotične téme njegovih filmov. Ljubezenski prizor v PLAVOLASKINI H LJUBEZNIH s Hano Brejchovo in Vladimírom Pucholtom je genialno obdelan z miniaturo, v kateri ima padajoča roleta odličnega »protiigralca«. Ob vsem tem pa imajo ta in drugi prizori znak naravnosti. Forman se ne izživlja v rafiniranih seksualnih šaradah, ampak jemlje spolnost kot del človeškega vsakdanjega kruha, ki hrepeni za spolnimi vznburjenji tudi v letih popubertetne zrelosti (trije rezervisti in njihova vnema ob izvrstni igri kotalečega se prstana...). Na to tradicijo je v zadnjem času navezal tretji član Formanove ekipe, ki je debutiral kot režiser — Jaroslav Papoušek. Lahko bi rekli, da je s svojim prvcem NAJLEPŠA LETA in z drugim filmom ECCE HOMO HOMOLKA navezal prav na duha, atmosfero in ustvar-



jalno načelo prvih Formanovih filmov in to od izkoriščanja neprofesionalnih igralcev in poudarjanja drobnih prigod vsakdanjega dne pa do humorističnega rastra, v katerega pa se vmešavajo tudi v bistvu žalostne stvari. V NAJLEPŠIH LETIH je na primer dvojno izdelal motiv ženske, ki se kot model pojavi gola na platnu. Enkrat v prigodi z ljubosumnim možem, ki ji prepoveduje, da bi postala model — in drugič v motivu dveh oglarjev, ki ju njun kolega pelje v Akademijo, da bi »pogledala« in doživela imeniten večer. Toda spet je tu tisto tipično »formanovsko-papouškovsko« — v detajlu, ko ima naga ženska-model ob roki voziček s svojim otrokom, ki se mu posveča nežno in z vso materinsko ljubeznijo. Papoušek vodi v filmu celo svojevrstno polemiko o spolnosti — v goloti, gledani z očmi »kiparčkov«, ki je naravna in lepa, in v goloti, kot jo gledata oglarja. Teh sicer ne obsoja, kajti »formanovski« šoli ni tuje nič, kar je človeško. Daje pa na znanje, da dobijo nekatere stvari smisel šele v določeni viziji. Če sta spolnost in golota stvarnost, ki ju ne more zanikati najhujši moralist, potem je odvisno od gledalca, koliko je pripravljen to stvarnost sprejeti kot naravno.

Jirži Menzel je bil blizu seksualni problematiki že pred svojim filmskim debutom. Lahko celo rečemo, da je uprizoritev Machiavelijeve Mandragole v Gledališkem klubu predestinirala žanr njegove filmske erotike, ki ničesar ne prikriva in se celo po svoje prešerno poigrava s seksualnimi motivi in namigavanji, toda s komedijskim ali vsaj poetičnim nadihom (ki je seveda Menzlova prvina, in ne Machiavelijeva). To dokazujejo STROGO NADZOROVANI VLAKI, kjer je Menzel izhajal iz Hrabalove poezije, v kateri je spolnost neločljiva plat življenja, o kateri govori avtor rad in z dovtipom. Zgodba pripravnika za železničarsko kariero Miloša Hrme, ki ima v času, polnem velikih problemov nacionalne eksistence (čas nacistične okupacije na Češkem) svoj mali in velik človeški problem v tem, da je moški, vendar takrat ko bi moral svoje moštvo dokazati, kot moški odpove, ima svojo tragikomično plat, ki se uveljavlja v vsem filmu s poudarkom na komiki prav do konca, ko se prevesi v tragični finale. Seveda pa so tudi drugi železničarji na postaji zajeti v tem prešernem smešnem erotičnem vidiku: odpravnik vlakov, velik častilec žensk, ki »štemplja« Zdenkin zadek z uradno štampljko, šef postaje, ki z gurmansko všečnostjo opeva žensko lepoto itd. V filmu kar mrgoli imenitnih domislic — krmljenje gosi, katere vrat ima tu vlogo faličnega simbola in tako močno vpliva na Hrmo, ali pa imeniten domislek z odletavajočim peresom na kanapeju, ki ga uporablja gospod Hubička in na katerem na kraju v naročju izkušene ženske doživi svoj ljubezenski krst tudi Hrma — tik pred tem, preden ga doleti smrt na likvidiranem nemškem transportu. Menzel je to izrazito erotično noto uporabil tudi v Ljubezenski farsu v tretji zgodbi filma ZLOČIN V DEKLIŠKI ŠOLI, ko je moralizatorska ravnateljica, ki jo vidimo v oknu, posneta še enkrat od zunaj, ko moška roka tipa po njenem zadku, česar se ravnateljica ne brani, prav narobe, celo zelo všeč ji je, nato pa še v filmu MUHASTO POLETJE. Poezija MUHASTEGA POLETJA je seveda drugačna kot v STROGO NADZOROVANIH VLAKIH: Poetični ključ Vančurove novele o bežeči ljubezni ima nostalgijo staranja in ljubezenskega zamaknjenja, ki ni kronano z uspehom in izgine kot privid, kot eno izmed zadnjih ljubezenskih vzbujenj. Na tem žanrskem nivoju se seveda niti Vančura niti Menzel ne izogibata vsemu tistemu, kar je v zvezi z ljubeznijo, ki nikakor ni platonska — prav narobe, prešerno uživata ob modrovanjih trojice starejših gospodov in ob njihovih neprikritih hrepenenjih. In spet zagledamo prizor, ki genialno uveljavlja moment komičnega preobrata v erotično kulminacijski točki: tedaj, ko kopališki mojster pripelje lepo mlado artistovo spremeljevalko v svojo kočo, kjer se mu deklica ponudi; kopališki mojster gladi ležeče deklico, tedaj pa nenadoma preide k čisto profesionalni navadi — od razburjenja jo začne kratkomalo strokovno masirati.

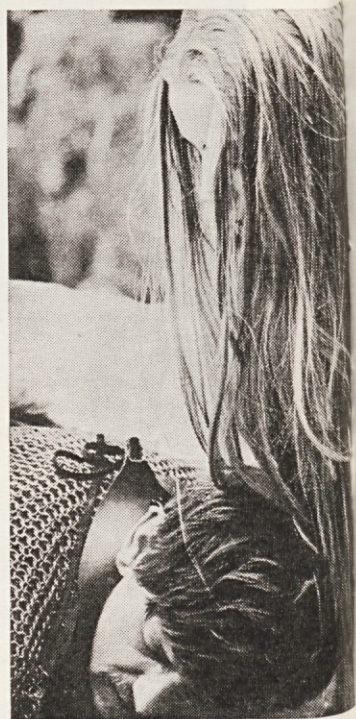
Forman in Menzel sta gotovo največji osebnosti, pri katerih srečujemo v češkem filmu spolnost v tem komedijskem tonu. Toda njunemu načinu gledanja je zelo blizu tudi drugi pripadnik mlade generacije, režiser Hynek Bočan, ki je v PRIVATNEM VIHARJU na primer

Prizor iz Formanovega
filma PLAVOLASKINE
LJUBEZNI s Hano
Brejchovo in Vladimí-
rem Pucholtom

znal imenitno komedijsko obdelati témo zakonitega cikla zakonskih dolžnosti, ki imajo natanko določene dni.

Če lahko v tem smislu govorimo o »spolnosti iz življenja«, gledani bolj na komedijskem nivoju, potem vidimo pri drugih predstavnikih mlade generacije izkoriščanje spolnosti kot dramske prvine. Prototip te linije je Schormov film VSAKDANJI POGUM. Med glavnim junakom in njegovo ljubico je spolnost vez, ki ju drži skupaj kljub postopnemu čustvenemu odtujevanju. Schorm se podobno kot Forman in Menzel ne boji pokazati precej ali skoraj vse. Tako mu je npr. uspelo iz ljubezenskega prizora Jarda z gospo urednico ustvariti pravzaprav prizor obupnega Jardovega izbruha, ki v močnem notranjem pretresu išče možnost oprijemališča ter skuša prevladati svojo razdvojenost z ljubezenskim aktom, ki pa mu seveda ne prinese čustvene pomiritve, ampak samo še poveča njegov obup in strahotno negotovost. Podobno vlogo ima pri Schormu spolnost kot katalizator človeških protislovij in čustvenih streznitev tudi v drugih filmih, npr. v VRNITVI IZ GUBLJENEGA SINA, kjer srečamo tako kot v VSAKDANJEM POGUMU v glavnih vlogah Jana Kačera in Hano Brejchovo. V podobnem ključu dramske vizije spolnosti, ki brez zavor kaže vse, kar je nujno za izpolnitev umetniške podobe in oblikovanje izbrane usode, delujejo tudi drugi režiserji. Na Slovaškem je to na primer Juraj Jakubisko, ki je eden izmed najbolj nadarjenih ustvarjalcev generacije šestdesetih let. V njegovi tvornosti je seveda erotična nota — očitna in neprikrita — združena s posebnim metaforičnim redom. V KRISTUSOVIH LETIH mu je uspelo izkoristiti grotesknost in se izraziti v spolnosti tudi s kosom recesije, v BEGUNCIH IN POTNIKI pa je združil erotiko z ljudsko baladnostjo in z metaforičnostjo ljudske poezije. Lahko pa navedemo še mladega slovaškega režiserja Eduarda Grečnerja, ki popolnoma odkrito in z velikim smislom za dramskičnost kaže problem erosa kot sestavino življenjskega problema mlade generacije v filmu NAJLONSKI MESEC. Jaromil Jireš, ki je v svojem prvencu KRIK upodobil ljubezen dveh mladih ljudi z veliko čistostjo resničnega čustva, je obdelal v drugem filmu ŠALA spolni stik s popolnoma druge plati. Za filmskega junaka je zapeljevanje žene bivšega prijatelja, ki ga je v petdesetih letih težko oškodoval, priložnost za maščevanje. Prizor, ko si jo podredi in jo potem, ko se je je grobo polastil, oklofuta, da bi dal duška svojemu besu, dobi svojo tragikomično protiigro — v spoznanju, da njegov bivši prijatelj ne živi več s svojo ženo, da ga to maščevanje torej ne zadeva, ali prej narobe, da se ja ta »šala« obrnila proti njemu.

Podobe erotike v posamičnih filmih ustrezajo seveda poetiki njihovih tvorcev. Pri Vojtechu Jasnem, ki je znal izkoristiti lepoto ženskega telesa in ljubezni v vseh svojih poslednjih filmih — KO PRIDE MAČEK in v filmu VSI DOBRI ROJAKI, ima ljubezen močan liričen nadih, razen v koprodukcijskih PIPAH. Imenitno pa je upodobil tudi motiv spolne napačnosti. Pri Janu Nemcu ima erotika dražljivost fantovskih sanj o spolnih deviacijah, ki so velike in privlačne že zaradi posbnih likovnih rešitev erotičnih prvin. V DIAMANTIH NOČI imajo izrazit značaj spolna hrepenenja, prividi, ki so tem bolj dražljivi, čim bolj so nečisti, v MUČENCIH pa se ta prvina začne mešati z grotesknostjo, ki nekako neodločno sodi k Nemčevemu poetičnemu svetu. Ženstvo kot erotični simbol najdemo realizirano podobno kot pri Nemcu tudi v Juračkovemu filmu VSAK MLADENIČ, ki se dogaja v vojaškem okolju. Spolnost v vojaškem okolju je obdelal tudi Zbynek Brynych, ki je ustvaril nekoč eno izmed najlepših ljubezenskih scen v češkem filmu TRANSPORT IZ RAJA. V mislih imam prizor, ko se je dekle prostovoljno predalo fantom, ki so morali zjutraj oditi iz Terezína s transportom v uničevalno taborišče — prizor je imel veličastno človeško vsebino, resničnost in čistost. V svojem vojaškem filmu OZVEZDJE DEVICE po predlogi Milana Uledeja je podobo fizične združitve ponovil, seveda na drug način. Tokrat gre za dekle, ki so jo ob obisku vojaki pretihotapili v ambulanto, a ji šele njihove opazke in trud drugih, da bi se »prislinili«, vzbudijo nejevoljo in odpor; kasneje toliko bolj vročično podleže fantu, ki ga je prej v ogorčenju »zaradi okoliščin« zavračala. Brynychu pa se vendarle ni posrečilo ponoviti briljantnosti in efektnosti podobnega prizora v TRANS-



Enega izmed največjih zgodovinskih spektaklov češkoslovaške kinematografije je leta 1965 posnel František Vláčil po romanu Vladislava Vančure; imenuje se **MARKETA LAZAROVA**. Na sliki sta protagonista Magda Vašaryova in Ferro Velecký

VSAKDANJI POGUM je delo talentiranega češkega režiserja (znan pred tem filmom kot ustvarjalec pomembnih dokumentarcev) Evalda Schorma. Na sliki sta Jana Brejchova in Jan Kačer

NYLONSKI MESEC, režiserja Eduarda Grečnerja

PORTU IZ RAJA: kadri dekletovega doživljanja pri spolnem aktu, poudarjeni z velikimi detajli doživljajočega obraza, učinkujejo nekoliko naturalistično prisiljeno. Če lahko rečemo, da je Jana Nemca inspirirala kafkovska poetika, potem je glavnega slovaškega predstavnika novega vala Štefana Uhera v filmu **PANNA ZANAČNICA** inspirirala surrealistična poezija s svojimi podteksti in seksualnimi pomenskimi znaki vred. Eden izmed mladih režiserjev, Juraj Herz, je zelo sugestivno uporabil seksualne motive v svojem odličnem filmu **POŽIGALEC MRTVECEV**, v katerem je izoblikoval razvoj malomeščana v maniakalnega nacističnega morilca. Herzu je uspelo ustvariti zelo »zadušljivo« atmosfero spolnosti npr. v podobi nemškega kazina, kjer junak filma z občudovanjem in zavistjo opazuje nacista na visokem položaju, kateremu pod mizo boža ud ena izmed cip. Hkrati pa je znal to atmosfero upodobiti tako, da zelo natančno karakterizira tako okolje kakor tudi glavnega junaka, ki se na zunaj baha s svojo nravno čistostjo in strogostjo.

Zelo po svoje obdeluje erotiko režiser František Vláčil. V njegovem zadnjem filmu **ADELHEID** je prizor spolnega zблиžanja rezultat dolgega notranjega spopada med Nemko v obmejni pokrajini leta 1945 in mladim Čehom, vojakom, ki ga je vojna že utrudila in pri katerem Nemka služi. V obeh zadnjih Vláčilovih historičnih filmih, v **DOLINI ČEBEL** in posebno v izvrstnem filmu **MARKETA LAZAROVÁ**, imajo erotične scene pridih prav poganškega opajanja nad ljubeznijo in telesnim stikom. Posebno v Marketi, v podobi grešne spolne združitve Aleksandre z bratom se je posrečilo Vláčilu doseči naravnost opojno čutnost, ki jo ima v polni meri in po mojem največ v češkoslovaškem filmu sploh tudi popolnoma nogo telo igralka Poláškové v prizoru z Ivanom Paluchom.

Lahko bi navedli še vrsto drugih filmov prav do zadnjega, šele na Češkoslovaškem predvajanega filma Vere Chytilove **RAJSKO SADJE**, kjer je v fotografsko odličnem dolgem uvodnem prizoru zajeta združitve moškega in ženskega telesa »Adama in Eve«. Prizor je sicer nekoliko predolg in v kontekstu celotnega filma tudi malce aritmičen, vendar pa je izredno privlačen in poetičen. Ali naj se vrnemo k starejšim filmom, kakor sta npr. Krejčíkova filma **PENZION ZA SAMCE** po romanu O'Caseya ali **SVATBA KOT JERMEN**, zabavna komedija o »okupiranem posilstvu«, ali pa naj se vrnem k parodiji **KDO JE UBIL JESSIE?**, kjer bogato izkorišča seksualno privlačnost svojega telesa Olga Schoberova, ki seveda snema večinoma v inozemstvu pod imenom Olga Berova. Ali pa naj spomnimo na nekatere filme, ki so sicer že posneti, vendar še ne predvajani, npr. **GOLOTA** debutanta režiserja Václava Matejka, kjer izhaja hrepenenje po ljubezni mladega fanta, spuščenega iz zapora iz notranje logike in zakonitosti njegovega položaja. Pa kaj bi množil število naslovov, ki sem jih že tako navedel preveč in od katerih so le malokateri našli pot v jugoslovanske kinematografske dvorane.

3

Kaj je potrdil in pokazal ta »češki in slovaški« erotikon v filmu, kaj lahko potegnemo iz vsega tega?

Začel bi z neko izkušnjo: dogajalo se je, da so inozemski distributorji, ki kupujejo pravice za ta ali oni film, večkrat hoteli zaradi večje tržne privlačnosti posneti še kakšno erotično sceno. To je razumljivo in odnos do erotike, ki seveda nima nič skupnega z umetnostjo. Tu so hoteli »meso« zaradi komercialnega uspeha, povpraševanje po erotiki je bilo podobno kot pri reklamnih fotografijah, kjer se zvirajo naga ali skoraj naga lepota pred hladilnikom, da bi opozorila kupce.

Razlika med umetniškim in komercialnim odnosom do erotike in spolnosti je velikanska, čeprav se lahko zdijo nekaterim gledalcem zunanji atributi (golota, upodobitev spolnega akta, spolna simbolika itd.) istovetni. Razvoj našega filma je potrdil, da filma ni potrebno vezati s kakršnokoli zunanjo spodobnostjo — če je erotični motiv organski del nadarjene

umetniške strukture, če je organski del njegove izpovedi o človeku, o njegovem odnosu do notranjega in zunanjega sveta. Emancipacija erotike v delih, ki so sledila temu pojmovanju, je prav taka pot k realizaciji podobe današnjega človeštva, kot morda emancipacija človekove podzavesti, ki jo je nekoč socialistična estetika izdajala za goli »freudizem«, in pot k dekadentni antirealistični tvornosti. Dela z notranjo umetniško resnico ne bi smela nikogar niti žaliti niti razburjati, prav tako kot ne bi smela razburjati resnica. Seveda vemo, da izkušnja z gledalci še zdaleč ni tako enoznačna. Na eni strani je vedno del občinstva, kateremu lastni moralni kodeks ali tradicija (ta je bila v tej smeri vedno močnejše zakoreninjena na vasi kot pa v mestu) prepoveduje sprejemati javno podobo tega, kar sodi ali je sodilo k njihovem življenju in kar po njihovem mnenju ne sodi v javnost, ker je to zgolj intimna zadeva posamičnega človeka. To občinstvo zelo pogosto ne dojema kvalitete, moti ga iz kakršnihkoli razlogov — nraavnih, verskih, ideoloških ipd. — sam zunanji izraz erotike, lahko samo kader gole ženske na platnu. Po drugi strani pa srečamo tudi povsem drugačno občinstvo. Mislim na tiste ljudi, ki so hodili gledat SLADKO ŽIVLJENJE v upanju, da bodo videli »svinjanje«, pa so razočarani odhajali, ker je bilo za veliko denarja »malo muzike«. Tudi tako občinstvo ne dojema kvalitete, seveda pa za razliko od prejšnje kategorije hvali zunanje izraze spolnosti v duhu gesla »čim več, tem bolje«. To je seveda idealno občinstvo za komercialne filmarje, ki računajo s to mentaliteto (in s tem ustvarjajo ta tip gledalca kot produkt filmske vzgoje), tako kot je del prej omenjene kategorije občinstva idealno občinstvo za sentimentalne ljubezenske solzivke »brez poudarjanja spolnosti«.

O teh kategorijah občinstva govorim zato, ker se je z njimi spopadel marsikateri češki in slovaški film, ki ni špekuliral z erotiko, ampak jo je kazal kot neločljivo plat človeške biti in to z vso resničnostjo in nadarjenostjo. Pri teh spopadih se je seveda pokazalo, da je film še vedno za mnoge umetnost, ki bi morala v interesu vzgoje popolnoma odstriči erotiko in spolnost, medtem ko jih tako rekoč sploh ne moti, da eksistirajo nudistične plaže ali strip-tease v Pragi. Mislim, da seveda ne gre za češkoslovaško posebnost in da prepir na tem umetniškem področju kaže tudi moralni spor o vprašanju, ali naj bi bila erotika in spolnost uvrščeni v register splošnih vrednot kot del človeške vsebine in sreče.

Hana Kuberova v filmu MUČENCI LJUBEZNI
Jana Nemca

Krejčík je posnel film PENZION ZA SAMCE s
Tatjano Fischerovo in Petrom Čapkom





O GOSTIJI IN GOSTIH Jana Nemca

Čeprav sem bolj skeptičen do poskusov oblikovanja »nacionalnega duha« posameznih kinematografij, pa vendar ne morem zanikati, da eksistira med nacionalno mentaliteto in umetnostjo zapletena notranja odvisnost, ki se kaže v umetniški tvornosti in ji v vrsti primerov daje nacionalno določnost in neprenosljivost. Če bi moral s tega vidika govoriti o erotiki v češkem in slovaškem filmu, potem lahko rečem, da se razlikuje od erotike nemške ali severnih kinematografij. Gotovo ima drugačnega duha od recimo francoskega ali ameriškega filma, čeprav so si nekatere osebnosti francoskega in češkega filma bliže kot pa iste češke osebnosti do drugih na Češkoslovaškem. Čeprav se bojim kategoriziranja, pa mislim glede na to, kaj sta češki in slovaški film na tem področju izgubila in tudi preverila, da nam surova in groba erotika ne gre, da je naš film dosegel najvišje vrednote tam, kjer je šlo za erotiko in spolnost, ki sta oplemeniteni s humorjem ali lirizmom, kakor je to pri Formanu, Menzlu, Vlácilu ali Brynychu v primeru filma *TRANSPORT IZ RAJA*. S temi filmi je dosegel češki in slovaški film tudi največji uspeh in razumevanje v inozemstvu.

Pa še ena izkušnja: podobno kot zavestna komercializacija je nevaren »modni val« ne — ali bolj malo nadarjenih, kar smo občutili na lastni koži. Podobno kot so bili originalni poskusi nove filmske generacije kopirani v »drugem tiru« brez njihove življenjske optike in pronicljivosti, iz česar so izšla ne moderna, ampak epigonsko modna, prazna ter samo na zunaj polikana dela, so po prvih uspešnih filmih trpali erotično-seksualne prvine po njihovih zunanjih znakih tudi v dela in zgodbe, kjer so bili odvečni, kjer je šlo dejansko samo za modne dodatke. Če se je v tem primeru kdo razburil, je imel popolnoma prav — ne zato, ker naj bi bila golota a priori tabu, ampak zato, ker so bile v njih erotično seksualne prvine same sebi namen, odvečne ali samo avtorsko prisiljene. Z določenega vidika pa prav ti filmi ustvarjajo vtis »erotizacije« cele kinematografije in povzročajo nasproten pritisk, ki pa se lahko obrne tudi proti pravim, odkritosrčnim in talentiranim filmom, katerih sestavni del sta tudi erotika in spolnost.

erotika v filmu



raymond durgnat

Ali Fellini svoje junake **obsoja**, kot so nam prijazno zatrdili tako številni kritiki?* Dva kritika v reviji Sight and Sound sta rekla, da je Fellinijev komentar »zmerom jasen in se njegov gnus razvije do besa,« ter govorila o njegovi »dokončnosti in okrutnosti«. Dokončnost in okrutnost pa sta v resnici kritikova; lepota in morala učinkovitosti tega filma je namreč prav v simpatiji do junakov — odrasli, bistroidni simpatiji, sestoeči iz sočutja in cinizma in duhovne nostalgije, ki zazveni brez posredovanja duhovščine ko novinar Marcello, junak filma (Marcello Mastroianni) skoraj **poljubi** Sylvio (Anita Ekberg) v fontanah v jutranjem mraku; ko klov n v baru žalostno namigne svojim balonom, naj mu slede; ko izpove Marcello ljubezen Maddaleni (Anouk) v šepetajoči galeriji, tik preden njegovo temeljito mazohistično dekle — verjetno iz sovraštva do same sebe — umaže njegovo ponudbo pomoči in prošnjo za pomoč s tem, da pade v objem nekega tujca, kogarkoli, vsakogar ... Marcelov krik zaročenki Emmi (Yvonne Furneaux) — da se njen svet omejuje na dom, da je samo žival — še malo ni krik senzualista, temveč človeka, v čigar ranjenem srcu je religiozno hrepenenje — žeja po absolutnem. Sylvia, filmska zvezda, zanj ni samo lepa veličina, temveč **zvezda**, nekakšna abstrakcija, inkarnacija. Pove ji, da je zanj dom, žena, ljubica, mati, sestra. Oblečen v kardinalsko obleko strmi na Rim z balkona sv. Petra kot prvi papež neke nove vere. Njen klobuk odnese veter, njeni drhteči kodri pa valove kot reka.

Nobena boginja ni. Čutimo njeno sorodstvo z bedasto plavolaso lutko **Čudeža v Milanu** (Miracolo in Milano); na tiskovni konferenci so njeni »šegavi« odgovori groteskno drugorazredni. Toda njena živalska vitalnost, ki jo še stopnjuje njen čar, se ponoči razveta kot sanje. Celo njena nesposobnost, da bi si zapomnila, kdo pravzaprav je Marcello, je nekakšna božanska nedotakljivost, ledeni sijaj kake Sfinge. Toda občutljivi Marcello nima niti najmanjšega upanja — poročena je s Tarzanom (Lexom Barkerjem) in svojimi zvezdniškimi prijatelji v atletskih predstavah. V trenutku, ko bi se Marcellove ustnice skoraj dotaknile njenih, se fontana ustavi, somrak se zlomi. Nemara bi bil Marcello kljub vsemu srečnejši z Emminim domom, posteljo in praznovorno, pollaščajoo se in sebično religijo. Nemara. Ali pa tudi ne ...

* Kritika se je celo pritoževala, da so bile prostitutke v Fellinijevih Cabirijinih nočeh brezspolne — to je prav podobno, kot če bi tožili, da vojaki v filmu A Walk in the Sun niso bili krvoločni. Ni nujno, da bi bila človekova poklicna aktivnost hkrati njegovo samoizražanje. Čudno, kako vztrajno trde buržoazni puritanci, da je grešnost zmerom sladostrastno izražanje samega sebe!



Francoska igralka Dany Saval

Marcellov odnos do Emme se povezuje s podzapletom, ki se osredotoča okoli Marcellovega intelektualnega prijatelja Steinerja (Alain Cuny). Steiner zvleče Marcella od »sladkega življenja« v kapelo in ga povabi nato z Emmo na intelektualno soarejo. Toda ta večer zapusti v nas nekakšno neudobje. Njegova kulturna mreža je prešibka. Rapazzi čeka o azijskih ženskah, »skrivnostnih, materinskih, da so ti hkrati ljubica in hči«; ravno tisto, kar je dejal Marcello Sylvii. Vsi pogovarjajoči se občudujejo spontano in primitivno, pa vendar ... njihova ideja o sreči vsebuje »sanjam podoben trans« in »tri pozabljenja«. »Kaj je povedal grom« na gramofonu negotovo občutijo vsi — vendar je njegovo sporočilo monumentalno, dvolično, nerazumljivo. Mlad občutljivec pri priči komentira: »Zdravi, sladki zvoki, ki razveseljujejo in ne ranijo ...« in tako izda svojo dejansko neobčutljivost, zakaj edini odgovor je molčati in **biti** ranjen, priznati lažnost citatov, konceptov, podob. Emma je v redu: »Ptiči — takšni so pač. To je gozd.« Ne estetizira in ne interpretira, vidi jasno in resnično. Seveda pa ona nikoli ni razumela, kaj je sploh na sladkem življenju — dokler ni prišlo do podiranja drevesa na kraju lažnega čudeža. To je **njeno** sladko življenje. Neudobje, ki ga občutimo ob intelektualni konverzaciji, se pomiri, ko pridejo Steinerjeva žena in njuna dva otroka. Steinerjeva žena je bila »odsotna« od soareje, ker je spravljala otroka v posteljo. Videti je, kot bi nudil Steiner Marcellu možnost duhovnega iskanja v okviru domačega zadovoljstva in osebne integritete. Pa imajo svoje sladko življenje tudi intelektualci: sladko življenje besed, besed, besedičenja o duši, umetnosti, kulturi, ki se razteza od kapel do boogie-woogia in orientalske glasbe in pove veliko resničnih, lepih stvari, ostane pa — brez korenin. Nazadnje se Steiner zave svojega sna, da bi živel »zunaj strasti in občutkov, v harmoniji uspelega umetniškega dela. V čarobnosti reda.« Očetovsko vzame s seboj še svoja otroka, ker »se nam mora posrečiti, da bomo drug drugega tako zelo ljubili, da bomo lahko živeli zunaj časa, ločeni od vsega, saj, od vsega.« Da bi zavaroval otroka pred h-bombo, ju ustrelji. »Nekakšen fanatik pritisne na gumb, pa je vse mimo.«

Njegov samomor razdvoji Emmo in Marcella ravno v trenutku, ko je videti, da sta se znova našla. Emme v filmu skoraj več ne vidimo — kot bi bil Steiner »ubil« tudi njo. Sylvijini kozmični, trpljenje prenašajoči ličnosti lahko Emma, tudi žival, postavi po robu samo svojo divjo notranjo zahtevo po posedovanju, svoje lažne? — poskuse samomorov, ki pomenijo zmage v bitkah, v vojni pa poraz. Steiner in Sylvia sta oba »absolutuma« v filmu — živalski čar, ki je postal metafizična nedoseženost, in intelektualni nemir, ki je postal smrt. Vračamo se k morebitni rešitvi v religiozni veri, ki bi edina lahko zagotovila življenje zunaj časa, pa ostala vendarle zakoreninjena v življenju. Toda — religija je samo ukana. V **Cabirii** opravi v procesiji prav tako sramotno delo kot hipnotizer. V **Sladkem življenju** se Kristusov kip pripelje s helikopterjem — in v kabini je seveda nujno Marcello in maha dekletom. V **La stradi** se izkaže leteči angel pred zvezdnatim nebom kot klovn vrvoplezec s trobento — »odgovor« je samo preoblečeno vprašanje. Ista točka je primerna tudi za nočni lokal, le da zdaj plavajo za njim baloni, namesto da bi imel na rame privezane bleščičaste peruti.

Če se zdi Felliniju človek napol klovn, se mu zdi takšen zato, ker je napol duh in napol telo, ker hrepeni po tem, da bi angel, v katerega se brezupno preoblači, samo, da bi si zaslužil kruh, od katerega je mogoče živeti — kruh, ljubezen in sanje. Če bi bil Fellini filozof, bi bil agnostičen kristjan ali platoničen eksistencialist — to pa je nemogoče. Zato je rajši poet.

Film je masiven, pa razkosan, njegova struktura spominja na prevrnjene plošče rimskega templja. Dramatični ritem zavisi od menjajoče se prevage dolgočasja in šokov — ker pa šok ni odgovor na dolgočasje, temveč samo blažilo, skriva tudi šok v sebi dolgčas. Prizori, ki so videti pri prvem gledanju dolgočasni (Sylvia in Marcello, ko v času med nočjo in dnevom ne počenjata ničesar), razkrijejo pri ponovnem gledanju čustveno silo pod indolenco. Pri prvem gledanju se ti zdi strip-tease Nadie Gray nemara senzualno izzivalen, pa manj izzivalen, kot bi lahko bil — pozneje se zaveš, da je ravno v tem



dvojno ponižanje: strip je šok, ki pa zabave prav nič ne poživi. »Prehitro dela!« se nekdo pritožuje in gledalci se spuste v zapleteno diskusijo o učinkovitosti njene tehnike (ta »estetizacija« je prav podobna soareji intelektualcev). Več obeta diskusija med Nadio Grey in njenim bivšim možem o tem, ali ima fant pravico, da se ob njenem razgaljanju pritožuje; pa še ta zbledi, prepusti vse toku, kot vsi vse prepuščajo toku.

Film je zaporedje kopnenja, podtekstov, ki obvisе v zraku, zavrato, neprijetno. Heli-kopter z Jezusovim kipom je strašansko materializirano Oznanjenje. Ko dobi Marcellov oče srčni napad v stanovanju Magali Noël, odločno obrača sinu hrbet — zato, ker se je iz oči v oči spogledal s smrtjo in ker ustvari smrt, ki je resnica, tako globoka čustva, da se naša civilizacija z njimi ne more spogledati, temveč jo je sram in je taktna?

Dva prizora prikažeta — in uničita — znane sentimentalnosti o zdravih močeh komunikacije. Intelektualci komunicirajo odlično in brezkončno in zapletajo svoje neštete odgovore v čudovito eleganten gordijski voz. V šepetajoči galeriji pove Marcello Maddaleni, da jo ljubi in mi mu verjamemo, ker je Maddalena dovolj zapletena, da ga lahko zadovolji, razume in mu pomaga. Ko ga posluša, je ganjena. Ko pa Marcello utihne, da bi mu odgovorila, je njen edini odgovor skrivnosten molk. Najde jo v objemu — vseeno koga. Njegova komunikacija je bila popolna, ona ga je popolnoma razumela in odvrnila »Ne« ali, pravzaprav, »izdajam tvojo ljubezen kot vlačuga; zakaj to sem« ali, pravzaprav »zakaj za takšno sem se napravila.« Njeno željo po poniževanju same sebe je vnaprej sporočila skrivnostna črnjavka za črnimi očali in njena zaskrbljenost, da bi si je Marcello ne vzel na postelji prostitutke. Višek doseže v tej perfidnosti, ki je prav gotovo njen mazohistični udarec sreči, katero ji je obetala Marcellova ljubezen. Ali je hrepenenje po tem, da bi bil vlačuga, hujša pokvarjenost kot dejstvo, da si vlačuga zavoljo denarja, ki ga s tem zaslužiš, je zapleteno teološko vprašanje; nemara je kot pošteno erotično poželenje bolj častivredno kot običajni profesionalizem. Za Marcella je to slaba tolažba.

Homoseksualni travestit, ki obožuje »Naravo«, se prestrašeno zahihita: »K nam prihaja vse več in več ljudi, veste, do leta 1965 bo vse sama pokvarjenost.« Umbrijski angel konča tako, da žalostno vprašuje, pa s pogumnim upanjem strmi v Marcella in gledalce. Ne terja, da bi vzkliknili: »Zatrite sladko življenje! Zatrite **Sladko življenje!**« Zakaj prav tako dobro kot naša duša ve, da je upanje zmerom pričujoče, da je nasladnost samo krinka hrepenenja, meduza v ustih duhovno bankrotne družbe, poskus prekriti tesnobo duhovne praznine, ki pa je prav tako brezuspešen kot praskanje srbečega mesta. Ne zdi se nam, da bi bila Marcellova duša zgubljena; samo našla se še ni. Nemara bo vztrajal v megli svoje neodločnosti, toda še zelo velikokrat bo srečal klovna s trobento in angelsko natakario, nemara bo navsezadnje dobil celo Sylvio in se mu bo v užitku njegovo nezadovoljstvo zazdelo znosno. Kaj ni njegova večna neodločnost usoda klovna, usoda človeštva?

Kar se seksualne grehote tiče, nasledniki **Sladkega življenja** ne morejo ničesar naučiti viktorijskega Londona; pač pa bi se sami pri njem lahko marsičesa naučili: nežne umetnosti bičanja, cvetoče kupčije z devicami... Boswell bi se počutil ob sladkem življenju čisto kakor doma, le da bi pogrešal javna obešanja. S humanističnega stališča ti nasledniki niso huje prikrajšani kot »dobre ženske« ali »boljši« ljudje pri svojih separatnih mizah. S krščanskega stališča njihovi grehi niso hujši kot grehi hudobne buržoazije v filmu **Fumed Oak** ali nezavedna, pa resna svetohlinstva v **Besedi** (Ordet).

ET EGO AUTEM IN ARCADIA VIXI

Matthew Arnold je trdil, da je poezija razlita religija in je prerokoval, da bo vero nadomestila umetnost. Od Freuda dalje se nam vsaj deloma — drugi trde celo, da popolnoma — zdi, da je religija razlita erotičnost — in da je treba temu primerno prevrednotiti kulturo.

Greta Garbo v filmu
MATA HARI (1931)
režiserja Georgea Fitzmaurica

V filmu so se — podobno kot v literaturi in slikarstvu — številni umetniki pozabavali s tem, da so ustvarili majhno Utopijo, svet, kjer je življenje takšno, kakršno naj bi bilo in je človeško naravo mogoče svobodno in popolnoma zadovoljiti.

Včasih umetnik podrobno prikaže politične in socialne ustanove, ki po njegovem občutku to omogočajo, ali pa kratko malo misli, da v Utopiji takšnih ustanov ni treba, ker so prebivalci sami po sebi primerno krepostni. Utopija je predstavljena v Zlato dobo, pred stroje, pred reformacijo, pred denar, ali preden je vzel stvari v roke Satan; nemara jo žive zadovoljni kmetje ali žlahtni divjaki ali milijonarji ali pa je v nekakšni hipotetični pokrajini sredi terrae incognitae ali na drugih svetovih.

Utopija ponavadi pozna tudi smrt in trpljenje in umetnik skicira dostojanstvo in širokosrčnost vzornih prebivalcev, ko se spogledajo s svojo nesrečo. Ljubosumje, krutost in druga manj zaželena čustva sama narava utopijstva običajno zatiša. Toda umetnik se potihem pogosto zaveda polovične abstraktnosti te teze in njegovo delo postane zato zanj in za gledalca več kot samo nekakšna izpolnitev budnih sanj — namreč globoko nostalgično, skoraj elegično.

Film Jacquesa Doniol-Valroza **L'eau à la bouche** je po svoje najbližje Telemski opatiji, v katero je postavil Rabelais svojega Gargantua. To samostansko ustanovo je izoblikoval v nasprotju z vsemi obstoječimi religioznimi redovi. Običajni samostani ločujejo spole, se predajajo odrekanju in pokori in so privlačni za vse hudobneže, ki radi drugim kvarijo veselje. V Telemi pa se spola ljubko mešata in vstop imajo samo »ženske, ki so lepe, prikupnih potez in krotkega značaja; in moški, ki so dostojni, postavni in v dobrih razmerah...« Rabelais namenoma opisuje veliko knjižnico opatije in njene polžasto zavite stopnice: v **L'eau à la bouche** junaki kakor mimogrede podrže pred kamero knjige, ki so veselje intelektualca in stopnišče igra pomembno vlogo v zasledovanju — s — strip-teasom, ko na višku filma zasleduje razkurjeni prvi sluga čilo sobarico od veže do podstrešja.

Nikogar ne mučijo in nihče slabo ne konča, nikogar ne skrbi kariera, ne peče vest, ne brigajo politika ali svetovne razmere. Robert (Jacques Riborelles) hodi s Serafino-Fifino (Alexandro Steward), pa se zaljubi v Mileno (Françoise Brien). Fifino pripravi do tega, da se začne spogledovati s prej Mileninim zaročencem Miguelom (Gerard Barry). Hišna Prudence (Bernadette Lafont) zasleduje očarljivo mišičastega Roberta, prvi sluga Casare (Michel Galabru) pa Prudence. Tri prepletene ljubezenske zgodbe se končajo tako, da so trije hkrati zapeljani. Jutro prinese strah, da je Fifina napravila samomor; pa se kmalu izkaže, da ta strah ni upravičen. Mala vratarkina hčerka ve, kje se skriva.

Okolje je perpignanski grad, katerega tapiserije, slike in dekor so takšni, kot bi jih vzeli naravnost iz »Les chambres de l'existence« in bi pripravili Johna Betjemana v srhljivo navdušenje. Viktorijansko pobarvan neo-kripto-psevdo-električni klasicizem še nikoli ni cvetel bolj bogato. Ta arhitektonski hokuspokus prečesava in obdrsava podolgem in povprek zoomovska leča v gibkih tangentah in obokih, ki so primerni za naš čas konjskih repov in deklet v tesno prilegajočih se hlačah, se pravi, aerodinamičnega baroka. Melodične linije jazza Sergeja Gainsbourga se prilagajajo premikom kamere s fugalno preciznostjo in prostorno-glasbeno-dramatično-arhitektonski klimaksom filma s pasažami, ki so čudovito lepe in zanosne: krožnemu divjanju Cesareja in Prudence po velikem stopnišču s slačenjem in posilstvom; vztrajnemu vzpenjanju male deklice po ozkih, mačji brvi podobnih stopnicah iz litega železa na strehi gradu, ki se vijejo in obračajo noter in ven in gor in dol po žlebovih in okoli dimnikov Gradu užitka in vodijo navsezadnje v kotiček, kjer se stiska Fifina, vsa otroška in na robu samomora; ali Mileninemu polnočnemu plavanju, ko se njeni gladki goli boki smukajo skoz temno vodovje in sijejo v njem kot strani bledega delfina.

Večina formalnih scenskih elementov se približuje filozofskim digresijam, ki si jih privoščijo romanopisec, pri filmarju pa jim ni lahko najti paralel. Počasen vozeč posnetek nas vodi prek goratega, mračnega predgorja, črne in žalostne pritikline zemeljske skorje,



Françoise Brien

nad njo pa lahko cinglja v večerno nebo predrzno razposajena samba. To ne zbuja samo občutka ironične disonance — čeprav je seveda prisoten tudi ta — temveč kaže na zlivanje, na večno istočasnost zadovoljstva in melanholije, narave in užitka. In samo z besedo »presunljiva« lahko opišemo sekvenco, ko se kamera nenadoma spremeni v vrtiljak in drvi okoli gradu, tri razsvetljena okna v njegovem temno predočem trupu pa pričajo, da se trije pari predajajo užitkom mesa. Južnoameriška glasba zmagoslavno razgraja, toda skozi zazveni — približno v soglasju s štrlečimi vogali tečajev gradu — »Jezus, ti radost človeških želja«, ki je druga glasbena in pa filozofska tema filma.

Sluga in hišna sta prevzetneža. Prudence, utelešeno svetohlinstvo, nesramno izziva Roberta, hkrati pa brez predsodkov zahteva, da jo štejemo za krepotno in deviško. Tudi edini namenoma nesramni trik vsega filma zagreši ona (ko izda Mileni Robertovo pravo istovetnost), vendar se v začaranem gradu vse dobro izteče. Za kazni in nagrado jo premeta Cesare, ki se je moral tudi sam odreči svoji grofovski domnevi, da ima nad vsemi postelje vrednimi služabnicami »droit de seigneur« in je zdrknil do končnega satirovskega zasledovanja po stopnicah — ali se pravzaprav povzpел do tega.

Fifine in Miguel sta občutljivca. Fifine je sama v sobi in jo je strah nočnega grmenja; tako se splazi v Robertovo sobo. Se je res bala ali je to samo izgovor? Tega ne bomo nikoli zvedeli, ona pa tudi ne; verjetno je šlo za oboje. Miguel prav tako sredi noči zmoti vse gospodinjstvo, ko v kapeli tiho igra »Jezus, radost človeških želja«. Religioznost? Duhovi? Esteticizem? Bržčas vse troje. Grom in duhovi, jeza narave in duhovno domotožje, so del opreme Gradu užitka. Robert je bojevnik, Milena človek ukazovalnih strasti. Robert prevari Mileno, ko se preobleče v njenega bratranca, da bi ji lahko dvoril. S Fifine je krut. Njegove mišice mikajo Prudence. Je razočaran veteran vojne v Indokini. V kapeli zelo skrbno in zvito pretehtava Miguela, kot bi ocenjeval nasprotnike. Zanj je igra ljubezni vojna. Milena je nekoč — v naglem flash-backu — nenadoma udarila Miguela v obraz; kar tako, brez razloga. On je rekel prav malo, odgovoril je samo s skomiganjem in je ni silil, naj stvar razloži. Obup občutljivca? Že mogoče; morda pa je Milena čutila, da je nekje daleč od nje, nadut, uslužen, s svojimi športi, himnami in advokatsko dušo. Milena vidi, kaj počenja Robert s Fifine in ve, zakaj, in si ni čisto na jasnem, ali ji je to prav ali ne: guelova »tanjša« občutja parodira, ko pri nekem plesu zaigra na klavir melodijo njegove himne in jo nežno razkroji s hladnimi ritmi in harmonijami. S tem ga ne draži samo, temveč tudi vabi, razlaga. Toda Miguel spet, kot po udarcu, ne stori ničesar in jo tako zgubi. Med grmenjem pa vzame Robert Fifine v naročje z resnično nežnostjo.

Fifino tolažita dva, ki ne igrata igre ljubezni — njen brat in mala vratarkina hčerka, ki se sprehaja po gradu z jo-jojem in je malce vsevedna ter jo početje odraslih resnobno zabava. Premlada je, da bi potrebovala izkušnje in iluzije svojih voljnih mladih starejših sodobnikov.

Nemara je »trdi« par odkritejši in bolj pošten kot »občutljivca«. Če se Fifine ne bi prestrašila in tako zajadrala v lažno zafrkljivost... če bi Miguel dal v srcu odkrito prednost Mileni... nemara je morala vsega skupaj: »Igrati se z ljubeznijo je najnevarnejša igra«. Morda je: »Ljubezen je igra, ki jo je samo v vojni mogoče pošteno igrati«. Mogoče pa: »Poigravaj se resno in kadar moraš biti trd, hodi trd z milino.«

Razpoloženje in podobe sovpadajo. Milena tuhta o Fifinem izginjenju. Kamera drži njen brezizrazni obraz v bližnjem posnetku, medtem ko dekle premišljuje: »Igrali smo nevarno igro frivolne ljubezni«. Kamera se naglo skloni in zatemnitev njene podobe je zatemnitev njenih misli. Fifine najdejo vso skrčeno in v solzah v oddaljenem slepem kotu zmedenega stopnišča pod milim nebom in v vratolomnih višinah — prav kot je njeno počutje zmedeno, daljno, zgubljeno, dezorientirano, izpostavljeno vratolomni osamljenosti. Ko jo najdejo, napravi kamera nagel premik in pokaže daleč spodaj trdna tla; pri priči se zavemo, da se je vsaj za trenutek oglasila v njenih možganih misel: »Skoči!« In čeprav nas veselo bahanje jazza, ko sledi zoom vsevednemu otroku do Fifinega skrivališča, pomirja, da je vse v redu, prehod od »Samomora« do solza in »Skoči!« ni samo propad, temveč

hkrati nekakšno zlitje (kako naj to z besedami izrazimo?) zlitje občutka »Hvala bogu, na varnem je!« z drugim: »Kaj, in to je vse?!« In ta »vse« je vznemirljiv — to je torej vse, kar zgubimo, ko zgubimo ljubezen, če na stvari pogledamo trezno? In če tega ne storimo, potem — je tragično...? V **Avanturi** (L'Avventura) so bili hodniki, tukaj so stopnišča...

in nemara je edino, kar preprečuje, da ne pride do grenke tragedije, junaštvo in dostojanstvo tistih, ki zgubljajo, to, da še malo niso umazani, da v njihovih motivacijah ni mesta za ranjeno samoljublje, skratka, njihov stil. »Filmska umetnost obstaja v tem, da pripraviš lepe ženske do tega, da počenjajo lepe stvari« trdi Truffaut (in de Mille bi

Anna Karina v Godardovem filmu ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE (1962)



razumel njegovo stališče). Kot Shakespearova **Venus in Adonis** je film košček lepe sentimentalne pornografije. Doniol-Valcroze je ustvaril s pristno sodobnimi sredstvi, se pravi, po naključju, ob strani klasičnega racionalizma svojega nekoliko izsušenega »age de raison« razpoloženje, ki je sorodno bistremu in skrivnostnemu prepletanju čutnosti in duhovnosti v napol poganskem, napol krščanskem novoplatonizmu, katerega predirni vpliv sega vse skozi renesančni humanizem. Spoštljivo, pohlevno norčevanje filma iz mladosti in ljubezni spominja na ljubko Lorenzovo štirivrstičnico, ki jo citira Toni de Renzio v eseju o Botticelliju »Pohotne sapice pripravijo trave v sladek trepet:«

Quanto e bella giovinezza,
che si fuoco tuttavial
Chi vuol esser liato, sera;
Di doman non c'è certezza«.

RAJŠI ŽALOST KOT NIČ

»Zakaj je danes v literaturi in umetnosti toliko erotike?« sprašuje Antonioni v nekem članku v listu **Films and Filming**. »To je očiten dokaz čustvene bolezni. Če bi bil Eros zdrav, prav gotovo ne bi bilo vse te erotičnosti...«

Pogosto nas mika, da bi naklonili sodobnosti samopomilovalni čar predapokaliptičnega časa. Toda prav malo je sodobnih muk in boleznosti, ki jih ne bi bilo že v jacobovski literaturi. Shakespeare in njegovi sodobniki — dramatikci so deklamirali svojo pot skozi moralna prevrednotenja, ki niso bila nič manj huda in burna kot naša — od srednjeveških pogledov k mučnemu spoju porenesečnega humanizma in protestantske reakcije nanj. »Danes smo bili priče rojstva Novega človeka z vsemi njegovimi strahovi, tesnobami in obotavljanji, težko obloženega s prtljago občutkov, ki jim še ne moremo reči, da so zastareli in nemoderni. Ti občutki opredeljujejo njegov položaj, ne da bi mu pomagali, ga ovirajo, ne da bi mu kazali rešitev. Zmerom še ljubi in sovraži in trpi na pritisk sil in moralnih mitov, ki ga ob zori njegovega pristanka na Luni ne bi smeli več zadrževati. Pa ga. Če napravi človek napako pri znanstvenem raziskovanju, je pripravljen začeti znova. Znanost je tako skromna, da se lahko vsak dan znova prerodi. V občutkih pa še zmerom vlada konservativnost. Vsi vemo, da so ti občutki zastareli, pa jih vendarle še zmerom spoštujemo. Zakaj? Ker smo leni? Ker smo strahopetni?« Tako uvaža Antonioni **Avanturo**, prvo, najbolj kruto in nemara največjo izmed svojih študij o čustveni praznosti, h kateri vodijo vsi ti strahovi, tesnobe in obotavljanja.

Junaki **Avanture**, **Noči** in **Mrka** žive v prav tako svobodnem hermetičnem svetu, kot je svet filma **L'eau à la bouche**. Njihova življenja se ne sučejo toliko okoli večjih problemov, kot so delo ali družina, kot okoli erotično sentimentalnih vprašanj, ki jih opazujejo skorajda **in vitro**. Nemara nosijo težje breme krivde kot večina izmed nas — skoraj kafkovsko krivdo. Njihova ohromelost pa ima drug razlog — z odprtimi očmi so zapustili staro moralo, vendarle pa srečujejo novi svet s svojimi starimi osebnostmi. Antonionijevo delo je tako impresivno, ker se ne boji biti reakcionaren. Reformatorji nam pogosto zatrjujejo, da je čisto dovolj, če se prikopljemo do »prosvetljenega«, »racionalnega« odnosa do erotike in svojih občutkov, pa se bomo osvobodili preteklosti — in to je nesmisel, zakaj vsak hip svojega življenja **smo** ta preteklost, pa če nam je všeč ali ne, in lahko samo boleče segamo po »prosvetljenem« in »racionalnem«. Zavest je v mnogih pogledih načelno obskurantistična — saj je njena naloga kontrolirati, nasprotovati, prikrivati delovanje nezavednih občutkov — »pamet« je pa še bolj obskurantska, kot pove že naše tradicionalno enačenje »pameti« z »moralnostjo« in »vestjo«, katere naloga je prikrajševati impulze in instinkte. Bolj ko se intelektualno emancipiramo, bolj obupno potrebni so nam umetniki, ki nas spominjajo tega, da ne moremo razpustiti svojih občutkov kratko malo tako, da spremenimo svoja mnenja. Umetniki in misleci so nam drug

za drugim povedali, da je naša emocionalna ideologija katastrofalno drugačna, kot so emocionalne resničnosti; toda skoraj vsi so kot dokaz uporabili ideje in so tako nehoti podprli iluzijo, da potrebujemo samo novo zbirko idej, pa se jim bodo naši občutki pri priči prilagodili.

Ni zmerom nelogično uporabljati besede zato, da dokažeš, kako so samo prazen zvok. Ta destruktivni proces lahko koristno počisti tla, četudi bo praznosta, ki ostane, tesnoba kaosa in ohromelosti, zakaj človeška narava potrebuje upanje, sankcije, disciplino.

STARI RED SE SPREMINJA

Ker je moralna osvoboditev tesnoba, umetniki — v nasprotju s filozofi — navadno rajši, kot bi naravnost pokazali pozitivne ideale, prikažejo dramatični boj, ki izraža dvomiselnost bibavico občutkov v globini in se pogosto konča s tragedijo. Gledalec se iz svojega sočutja in trpljenja mobilizira za vse tisto, kar je v trpinu najboljšega. Odtod izhaja paradoks »mučeništva« — najbolj bojeviti manifesti novih pristopov imajo pogosto svoje središče v premaganih, same sebe premagajočih junakih, od Buñuelovega **Andaluzijskega psa** (Un chien Andalou) in **Zlate dobe** (L'âge d'or) do Jimmyja Porterja v **Ozri se v gnevu** (Look Back in Anger). Toda prgišče filmov se je lotilo pristopa k ljubezenskim odnosom z načelnim pritrjevanjem.

Roger Vadim je postal zgodaj in nezasluženo proslul; poznejša njegova dela kažejo medlo romantičnost, lažno drznost, popolno nesposobnost voditi igralce in igralke in slabost, da skriva bolj zanimive in nemara nehotene pomene za zaščitnimi klišeji. Toda kljub napakam pomenijo številni njegovi filmi pošten poskus raziskovati »novi« ton v erotičnih odnosih.

Et Dieu créa la femme (In bog je ustvaril žensko) je sicer zelo slaven film, dodaja pa le malo novega k pristopu, ki je tradicionalen v radikalni in libertinski črti francoske kulture. Vsa moralnost B. B. je bila že zbrana v osebnosti Garance (Arletty) v **Otrokih galerije** (Les enfants du paradis — 1944) Jacquesa Préverta in Marcella Carnéja. Film se dogaja v balzacovskem Parizu in se začenja s prizorom, ko se junakinja pojavi v nekakšni veselični lopi kot »gola resnica«, sedi pa v vodnjaku in kaže plačujočim radovednežem samo obraz in rame. Toda film kmalu razkrije, da je Garance zunaj predstave »gola resnica«, kar se tiče ljubezni. Resnični drug njenega srca je občutljivi mim (Jean-Louis Barrault), ki jo ljubi, je pa nesposoben sprejeti njeno dožemanje ljubezni kot nečesa preprostega, svobodnega in neposrednega. Tako jo zgubi, medtem ko Garance lahkotno in nežno ljubimka s prekipevajočim in nestanovitnim igralcem (Pierre Brasseur), ki obravnava pravila življenja in ljubezni enako sijajno nespoštljivo. Gladek kriminallec (Marcel Herraud) z napoleonskimi sanjami o veličini, je ne more imeti v posesti; bogat grof (Louis Salin) jo skuša monopolizirati z denarjem in svojo proslulostjo kot morilski dvobojevalec. Mim je sprejel posledice svoje nesposobnosti za svobodno ljubezen in se oženil s strastnim, divje ljubosumnim dekletom (Maria Casarès), in ko se nazadnje vendarle odloči, da bo odvrnil vse družbene vezi zavoljo Garance, je prepozno; ujeta sta v mrežo krivd in ponižanj in se ločita, to pot za vedno.

»Preprosti« klovni in »zapleteni« igralci sta komplementarna značaja, grof, predstavnik družbenega reda pa se izkaže za hujšega kriminalca, kot je kriminallec. Britanske gimnazijce so množično vodili gledat ta družbeno in seksualno zelo prevratni film; pa samo zato, ker njihovi učitelji niso razumeli niti betevca tega, kar je njegovo sporočilo. Literarna atmosfera filma, časovno ozadje, odlična dikcija in igra so poskrbeli za to, da je dobil velik kulturni prestiž; gledalcem srednjega sloja pa se zdi tako in tako vsak tragični konec nekako »globok«, posebno še, če ga je — kakor v našem primeru — mogoče razumeti tudi tako, kot da vodijo nezakonite ljubezenske zveze v nesrečo. Toda občutki, ki jih v »literarnih« in »časovnih« preoblikah spoštujemo kot apotezo francoske svetovljanske modrosti in civilizirane logike, takoj prikljujejo na plan moralne gasilske čete, če



Striptease Martine Carol (zgoraj) Shirley MacLaine (v sredini) in Sente Berger (spodaj)



se kristalizirajo v jukeboxih, hitrih vozovih, bikinijih, najstnikih in vsem tistem, kar je sodobno in živo in se zdi zato literarnemu svetu strahotno vulgarno.

B. B. igra v Vadimovem filmu **In bog je ustvaril žensko** v nekem smislu vlogo Garance. Obe povzročata škandale, se radi pojavljata goli, sta siroti in menjavata moške. Prav kakor branimo Garano in kriminal proti grofu, branimo B. Bjino uničujočo jabolko spora proti družini njenega moža, ki sicer ni čisto nesimpatična, je pa obsedena od čistosti. Moževa ljubezen do B. B. je zamazana z mimovim »poeticizmom« — preveč suženjski in preveč idealističen je glede svoje naporne mlade žene (to je splošna in ne nesimpatična poteza buržujev, ki jo povzroči zakrnitev moške seksualnosti v psevdoidealizmu). Na začetku filma občuduje dekle svojih sanj plaho in od daleč in pravi čemerno svojemu tovarišu: »Poznaš zgodbo o kresničku, ki se je zaljubil v zvezdo? Konča se tragično.« Njegov realistični prijatelj pa odgovori: »Oh, pa si slišal tisto o gosenci, ki se je zaljubila v metuljčka? Konča se srečno.« Podobno jedrnata seksualna šegavost je podlaga prizora, ko mladi ženin na poročni dan ves živčen prestavlja iz roke v roko ženin šopek — on je, skratka, deviški in v nekem smislu nevesta.

Njegov starejši brat (Christian Marquand) predstavlja komplementarno buržoazno pozicijo — na vse kriplje se trudi zapeljati vsa dekleta, ki jih le more, tiste, ki se mu dajo, pa nato prezira in surovo obsodi B. B. kot lahek plen, četudi dekle kar prekipeva od žareče in neposredne ljubezni do njega in samo njega. Tema dvema tradicionalnima »alternativama« se pridružuje tretja, bolj kozmopolitska: to je Curt Jürgens, bogat podjetnik, ki je prepričan, da bo B. B. podlegla njegovi vabi, denarju, ko ji bo svet pošteno in temeljito zlomil duha in bo opustila vsako sanjarjenje o sreči.

Potem, ko mlada žena zagreši nezvestobo z moževim bratom, se vsa njena primožena rodbina trudi uničiti zakon do kraja. Njen partner v zakonolomu celo s silo prepreči bratu, da je ne reši iz nočnega lokala, kamor se je zatekla v histeričnem gnusu nad samo seboj in je videti, da se bo predala tako hudi razuzdanosti, da se ob njej zgrozi celo svetovljanski podjetnik. »V tem dekletu tiči vrag!« zakliče, ko odpleše dekle svoj pregrešno opolzki ples v njegovem klubu. Njena čistost postane dovolj totalna razuzdanost, da jo obvaruje njegovega ciničnega oboževanja denarja. V začetku jo hoče mož, ves nor od ljubosumja, ustreliti; njegov izkušeni tekmeč pa mu izbije revolver: »**crime passionel!**« je šibko, histerično dejanje. V tej stiski najde mladi mož svojo resnično moško moč — ženino razkazovanje konča s krepko klofuto, ki pomeni hkrati, da je opustil lažni idealizem in jo začel ljubiti kot tisto, kar je v resnici; in pa, da je sprejel dejstvo svoje moške moči kot potrebno, da premaga **circulus vitiosus** njenih šibkosti, da postane junaško brezbrizen do posmehovanja soljudi in njenemu zakonu in da si prizna svojo strastno prizadetost in ljubezen do nje.

Sait-on jamais in **Les bijoutiers du chair de lune** sta dovolj konfeksionalno nasprotje brutalnih aristokracij in »modernih« mladih ljubimcev. **Bojevnikov počitek** (Le repos du guerrier) je po svoje seksualni preobrat od **In bog je ustvaril žensko**. Robert Hossein igra zagrenjenega, hudobnega bivšega bojevnika odpora na robu samomora, B. B. resnobno malomeščanko, ki se posveti temu, da bi ga napravila srečnega in uspešnega. Hossein jo menda ljubi, jo pa neprestanao draži in ponižuje; navsezadnje, med njunimi »medenimi tedni«, se zapije in namenoma izbere vpricho nje neko prostitutko, da bo rajši užival z njo kot z B. B. V nekem smislu ga skuša B. B. po materinsko pripeljati nazaj v življenje in njegova surovost je nemara poskus, da bi ubil občutek krivde, ki ga vzbujata v njem upanje in ljubezen; v nekem drugem smislu pa skuša ubiti njeno mazohistično, lepečo se vdanost, hotel bi, da bi ga ljubila zavoljo sebe, ne zaradi njega. Idealist brez razloga je in ne more živeti samo zase.

V prvem hipu je videti, da je on sadist in ona mazohistka; postopoma pa postane jasno, da gre dejansko jasno za duel med dvema mazohistoma, ki sta oba sklenila biti drugemu do kraja vdana. Paradoksalno je B. B. tista, ki se navsezadnje, ko jo do kraja zbesni nje-



Laurence Harvey in Sylvia Syms v filmu **EXPRESSO BONGO** režiserja von Vala Guesta (1959)

govo dajanje prednosti prostitutkam, poražena umakne — poražena zato, ker je bolj zdrava in močnejša.

V začetku je malomarno oblečena, neurejena, raztresena in zmerom založi ključče. Iz raztresenosti zaide prvič v Hosseinovo sobo — toda ta zmedenost je dejansko že odklanjanje življenja, kakršno je vodila dotlej in odločno iskanje moškega. Ker je čista, zelo hitro zapade Hosseinovim seksualnim predigram. Razuzdanost in gospodinjski ponos srednjega stanu se očarljivo pomešata, ko zahteva Hossein od nje, naj se sleče do golega medtem ko obdelava s sesalcem preprogo v jedilnici. Preden B. B. dobrovoljno ustreže njegovi želji — v kateri je zrnice sadizma — pripomni: »Ti imaš pa res strašno bizarne ideje.« On pa odvrne: »Vsi imamo bizarne ideje, le da jih drugi skrivajo, jaz pa ne. Jaz sem eden izmed čistih v srcu.«

Ko se njen v bistvu močni, čisti značaj bliža apoteozi ponižanja, vidimo silhueti ljubimcev pred čudovitim, prekrasno urejenim florentinskim stropom, katerega zlato odmeva barvo njegovih zmršenih las. Ta strop je podoba njene duše, prav tako renesančno močne in čutne. Toda njena Kalvarija se je dopolnila šele, ko se je vzdignila v sončavo svoje osebne trme, ko je vzljubila svojega ljubljene ne samo zavoljo njega, temveč tudi in predvsem zavoljo sebe. Do tega trenutka je bila njena moč še v bistvu samomučiteljska, samozatajujoča in kot osebnost je bila nepopolna. Tema bojavnika, ki zamenja smrt za življenje, dopolnjuje tema ženske, katere nagoni se polagoma zdravijo, potem ko jih je »dostojna« vzgoja že napol zakrnila. Bolj ko jo on ponižuje, bolj dekle vzcveteva. Njena končna prevzetnost je **quid pro quo** za zdravilni udarec, s katerim je Trintignant — rajši pozno kot nikoli — postregel svoji blodeči ženi.

Doktrina »nagonskega vzcvetenja skozi trpljenje« je v obeh filmih enaka in je prav gotovo bolj nietzschejevska kot asketska. Angleški naslovi prvih treh Vadimovih filmov imajo nekam teološki zvok — *And Woman was Created, When the Devil Drives in* pa *Heaven Fell that Night* — in Vadim, ki priznava, da je libertinski feminist, je nekakšna kača iz Geneze in ponuja Evi jaholko seksualne emancipacije ter namiguje, da ima vso pravico ponuditi ga ne samo določenemu ji Adamu, temveč kateremu koli moškemu, ki se po naključju mudi v bližini.

Mazohistični altruizem tega super-feminizma se nanaša očitno tudi na Vadimovo ponavljajočo se temo »hrabrega prenašanja ljubosumja«, ki se dvakrat izlije v lezbične prizore med obema ženskama, zaljubljenima v istega moškega (kot v poljubu — ugrizu v filmu **Et mourir de plaisir** in v prizoru filma **Les liaisons dangereuses**, ko Jeanne Moreau ljubeče nasloni glavo na noge dekleta, ki ga je njen mož pravkar zapeljal, in ji daje pri tem perfidne nasvete). Kot adaptacija Laclosovega romana so **Nevarne zveze** (*Les liaisons dangereuses*) zelo dvomljive, kot potrditev libertinskega heroizma pa niso čisto nezanimive. V filmu sta Laclosov Valmont (Gerard Philipe) in Mme de Merteuil (Jeanne Moreau) poročena; in družba Valmonta sprejme, čeprav ve, da je brezvesten zapeljivec.

Oba z ženo se navdušeno predajata pomnoževanju mrzlih zapeljevanj, videti pa je, da moč in tekmovanje ni več njun edini motiv; prav toliko sta sokrivca kot tekmeča. Namesto tekmovanja gojita drug v drugem in v samem sebi nekakšno čustvo, ki bi ga najbolje opisali kot »proti-ljubosumje«. Ženska je še zmerom bolj uničujoča; ko se mož v eno izmed svojih žrtev (Anette Stroyberg) zaljubi, ga žena noče spustiti in ju v mrzlem besu oba uniči. Pa vendar je mogoče sprejeti tudi razlago, da je mož dejansko prelomil njun dogovor, da je bila izmed vseh junakov filma ona edina zvesta drugemu človeku in da izvira njena hudobija samo iz tega, da pač kot ponosna in na posest divje navezana žena ni mogla vrniti možu svobode, ko je njegova ljubezen do nje umrla. Vadim namiguje na to v zadnjem posnetku Mme Valmont, ko spačena in osramočena dostojanstveno prenaša roganje množice svoji uničeni osebi in usodi. Če pritrujemo zvestobi gospe Valmontove njenemu možu, seveda puščamo v nemar vso siceršnjo njeno razuzdano destruktivnost. Dati moramo hudiču, kar je hudičevega — posebno v erotiki, ki je po Blakeu »poroka pekla in nebes« — ali pa nič.

Saj, ko bi se odvrnili od takšnih »pošastnih« značajev, bi utegnili biti prav zanimivo napraviti film, v katerem bi si bila v nasprotju dva precej normalna para, eden »tradicionalen« in drugi »zmeden«, in pokazati, da sta druga dva pri svojem skakanju čez plot v resnici bolj poštena in zvesta kot izključno monogamni par, čigar nepripravljenost priznati partnerju in celo samemu sebi vrsto poželenj, je tudi huda nezvestoba in prav tako lahko uniči njuni življenji.

Posredno zastavlja podobno vprašanje film **Par** (*Un couple*) Jeana-Pierra Mockyja. Skorajda precej v začetku pripominja ta očarljivi pa nezadovoljivi film, da filmsko občinstvo obožuje Marilyn in Marlona prav zato, ker je samo v seksualnem pogledu odreenelo, polno občutka krivde in nasploh nezmožno. Ko Mocky tako ustvari občudovanja vreden stik z občinstvom in vzdigne film na raven sociološkega posploševanja, se loti karikiranja reprezentativne zbirke erotičnih uničencev: podrsavajočega branjevca, ki vsak večer poškropi solato, preden se mrko spravi na ženo v navijačih, potratno razvratnega izdelovalca igračk in njegovo bedasto starletko, intelektualistično mlado žensko, ki bi strašno rada prevarala svojega zaupljivega moža, pa nima nikogar drugega dovolj rada, da bi to izpeljala in ostane krepotna, ker je tako izprijena in pa dva navidez idealno povezana starca, katerih vzajemno senilno sovraštvo tekmuje z morivskim infantilizmom trojčkov v **The Band Wagon**. Paradoksalno se karikaturi posreči vzdrževati nekakšen »filozofski« ton — pretiravanja povzročajo, da so junaki bolj tipi kot individui.

V ostrem nasprotju z njimi je »perfekten« mlad par (Jean Kosta, Juliette Mayniel), ki je že tri leta brez pridržkov srečno poročen. Toda Pierre prizna Anne — ker sta si prisegla, da bosta drug z drugim do kraja odkrita — da njuno ljubljenje zanj nima več tistega

pomena, kot ga je imelo некоč. To ji prizna v etnografskem muzeju, kjer sta se prvič srečala kot študenta in hindujski in azteški bogovi na stenah namigujejo na občutek sodobnega mladega intelektualca, da se presoja manj po družbi, ki je **okoli** njega (in smešna, kot so smešne te karikature) kot po nekakšnem »musée imaginaire«, antologiji vsega, kar je v vseh časih človeštvu znanih kulturah najboljšega.

Tukaj se bojujeta Pierre in Anne, da bi znova odkrila pomen, trdno podlago svojega skupnega življenja. Toda odslej se vse naglo slabša. Anne je živčno dekle, ki »živí« samo v boudoirju in po svoje izda nekatere moževe potrebe; Pierra zanese v ljubimkanje z neko kolegico (Veronique Nordy), njegova žepa pa se ukloni surovemu in neprivlačnemu zapeljivcu, čigar šale je niso niti za hip prevarile. Pierre in Anne se razideta.

Drama zastavlja celo vrsto vprašanj, ki kot pršeča vžigalna vrstica brze nazaj h gledalcu in razstrele celo vrsto njegovih skritih negotovosti. Ali se poskus doseči erotično perfekcijo neizbežno tragično konča? Je odkritost v intimnostih sposobna življenja? Naj bi bila Anne in Pierre bolj poštena od samega začetka? Ali naj bi rajši, kot da se ločita, sprejela obojestransko ponižanje kot osnovo globljega tovarštva? Je bil njun poskus vzdrževati statično erotično perfekcijo na osnovi »boudoirske« intimnosti nazadovanje od naravne erotične ekspanzivnosti k otrokom? Je njuno vztrajanje na intimnosti prikrivalo obojestranski strah pred drugačnostjo drugega? Je bilo Pierrovo pomanjkanje ljubosumja tako »hladno«, da se je dejansko odrekel vlogi moža in ljubimca v imenu nekakšne abstraktne svobode? Je njun ideal osamljenosti oropal njun odnos vseh napetosti, ki sprožajo nove in množeje se stike? Je bil njun herojski poskus doseči v tem življenju popoln odnos, dejansko bolj poskus utelesiti ekstrapolirano abstrakcijo kot pa živeti skupno življenje? Kaj ne vsebuje erotika nekakšno »vztrajnost v spremembah«, ki ni »stanje«, temveč zlitje volje in strasti?

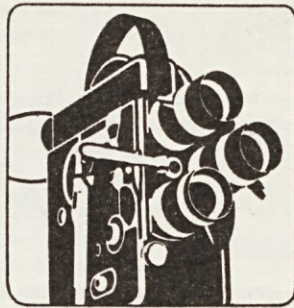
Nemara je resnični ideal filma utelešen v Veronique, katere otroški obraz prikriva lucidno ostrino in odločno sposobnost za liriko — to, da nas spominja Claudie (Monice Vitti) v **L'aventuri** gotovo ni derivativno, je pa prodorno in izvira iz tematske podobnosti, ki je podlaga teh po tonu zelo različnih filmov.

Naš čas je klasičen, dokaj suh in cerebralni; prodajamo se kritiki, moraliziranj, racionaliziranj in klasificiranj; in starinska pastoralna grenka sladkost filma **L'eau à la bouce** je dobila bolj cerebralnega dvojnika v Pierra Kasta Lepem času* (Le bel age), nerodnem, očarljivem spoju drame in razprave, ki razpada na tri rahlo spete epizode. Nekakšna »ekipa« samcev (nekaj med »teamom« in tolpo, kliko in klapo) upravlja trgovinico z umetninami, ki je v resnici zelo civilizirana past za dekleta; prihod sladke, rosne kanadske tajnice (Alexandra Steward) pa spravi njihovo harmonično bratovščino v rahlo zmedo. Njen najljubši, Jacques (Jacques Doniol-Valcroze) izpusti sijasno priložnost, da bi jo dobil, ker ga je vrsta drobnih neprijetnosti spravila ob živce, pa se samemu sebi smili, kuha mulo in zamudi priložnost. Druga epizoda postavi témo prikrite sebičnosti na glavo. Gianni Esposito igra poduhovljenega fanta, ki žene romantično rast vse do mazo-hizma in si s tem prisluži pri svoji amazonski ljubici (Françoise Prévost) krut odpust — krut, ker mu hoče dobro. Jacques et Co. ga povabijo, naj se jim pridruži na počitnicah v St. Tropezu, kjer ga spreobrnejo od mračnosti iz 19. stoletja k svojemu veselemu hedonizmu, po katerem je prava izpolnitev ljubezni obojestranski užitek — in to libertinstvo rešujeta brutalnosti vljudnost in prijateljstvo, ki vladata v malem tropu. Njihova moderna ljubezen je — prav kot »dvorska ljubezen« — »une passion disciplinée«; je prijateljstvo z novo dimenzijo, umetelen menuet ali, pravzaprav, tekmovalen šport z jasnimi pravili igre. Ne samo, da prijatelja spreobrnejo k svojemu gledanju, temveč ga ozdravijo, da se znebi svoje »poduhovljene«, nesrečne in neuspešne ljubezni.

* Filma sta v bližnjem sorodstvu: Pri pisanju scenarija je Kastu pomagal Doniol-Valcroze, ki mu igra tudi glavno vlogo; in Françoise Brion in Alexandra Steward nastopata v obeh filmih.



festivali



benetke 70

reformirani festival ali festival po receptih - in brez

rapa šuklje

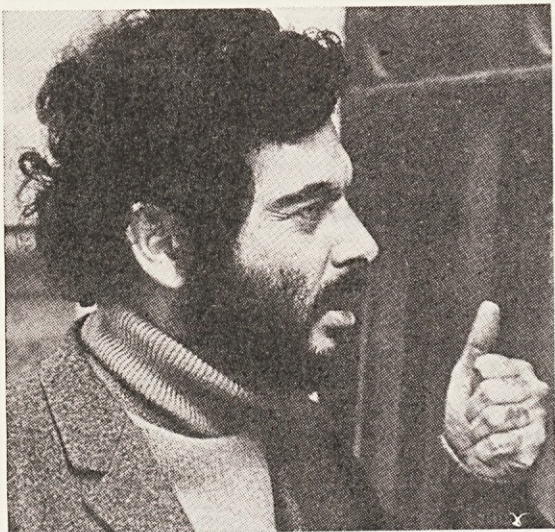
Pot v pekel je baje tlakovana z dobrimi nameni. In dobrih namenov prav gotovo nihče ne odreka direktorju Ernestu G. Lauru, ko se je lotil oblikovanja nove podobe Benetk, »bolj umetniških, bolj kvaliternih, z večjim poudarkom na osebni kreativnosti« in, seveda, prav nič »tekmovalskih« v vulgarnem pomenu besede. Odpadle so nagrade in — logično — informativna sekcija. Namesto tega so se filmi razdelili na »nove« in »stare«, na tiste, skratka, ki so bili uvrščeni v kako retrospektivo ali kak drug sistem, in pa na tako ali drugače »povabljene« (zakaj konec koncev so bili povabljeni vsi). Okoli raznih stopenj povabljenosti je bilo malce zmede, pa ne preveč; vsak festival se pač hrani od pol dučata filmov, ki pridejo tjakaj že z vnaprejšnjo famo (pri projekciji jo zbihejo ali potrdijo) in pa od enega, dveh presenečenj. Nekateri avtorji in kinematografije imajo že ob prijavi zagotovljene dolge stolpce v časopisih — pa naj pišejo pozitivno ali negativno — drugi se morajo krvavo bojevati za vsako vrstico. In ker sodijo naši avtorji in naša kinematografija v drugo vrsto, je nemara vredno na začetku izgubiti vsaj besedico ali dve o tem, ali je »netekmovalski« festival res takšna pridobitev in ali je pomanjkanje ocenjevalske žirije dejansko za-

gotovilo »bolj umetniškega...« (in še vse drugo) filmskega srečanja.

Naj nas vneti cineasti z direktorjem Laurom na čelu še tako milo prepričujejo, da je tekmovalnost in so nagrade karakteristika komercialnih prireditev, nas ob tej trditvi obhajajo rahli dvomi. Prav gotovo so trgovci vseh baž pristavili k tekmovanju in nagradam svoj piskrček; ideja pa je dosti starejša in izvira iz drugih plasti človeške narave. Stari Grki, ki jih tako radi navajamo, kadar hočemo biti zares »kulturni«, stari Grki torej so prirejali ob Dionizovem prazniku znano tekmovanje dramatikov; nagrada je bila menda lovorjeva vejica, ampak eden je bil nesporno prvi! In to so si privoščili naši kulturni vzorniki pri prireditvi, ki je služila k bogoslužju — čisto očitno niso imeli predsodkov in slabe vesti, ki obhaja zdajšnje prireditelje! Pa to samo mimogrede. Z veliko bolj sodobnih srečanj smo se naučili vsaj enega: naj je bila žirija sestavljena kakorkoli in naj smo imeli še toliko ugovorov ob rezultatih njenega razsojanja — pomenila je skupino strokovno vsaj povprečno kvalificiranih ljudi, ki so si vrsto za tekmovanje določenih filmov dejansko in ponovno OGLEDALI. Čisto mimo pozornosti foruma, ki si je vsaj navidezno



Brazilski film **LEV S SEDMIMI GLAVAMI** (Der leone have sept cabecas) Glauber Rocha je prav zavoljo tega prizora z golo Rado Rassimov prepovedan za javno predvajanje v Italiji



Brazilski režiser Glauber Rocha

Carlos Otero in Julieta Serrano v španskem filmu **SKRITI ČLOVEK** (El Hombre Oculto) mladega režiserja Alfonsa Ungrie



prizadeval za objektivnost, ni šel torej noben izmed festivalskih filmov — to pa je bistveno več, kot je mogoče trditi za lansko »reformirano« zmedo, kjer ni bilo mogoče — če drugega ne — ugovarjati niti enemu tekmovalcu in so se dejansko duhovi razkurili ob enem samem filmu, Madanesovem **GO-SPODU PREZIDENTU** (El señor presidente), pa še pri tem bolj zato, ker je Nobelovec Asturias ekranizaciji svojega romana ugovarjal in mu je Marcos Madanes bolj ali manj dokazoval, da je po veljavnem pravu pravico ekranizacije prodal, zdaj, ko je denar pobral, naj pa lepo molči... Ta resnično komercialni škandal je pač šibko nadomestilo za tisto kresanje duhov, ki so se razvneli ob tekmujočih filmih in skušali z žarom intuicije in ostrino argumentov dokazati, zakaj je to ali ono delo logičen favorit. In tudi nikakor ni mogoče trditi, da bi rezultati zadnjih beneških festivalov kazali na posebno komercialno zainteresiranost žirije: zlati lev Buñuelovi **LEPOTICI DNEVA** pred tremi leti na primer je nagradil film, ki je pri pariški premieri ravnokar grdo propadel in so ga »highbrow« kritiki s popolnim prezirom odklonili. Benetke (pod Chiari-nijevim vodstvom) so film povabile, kljub odiju pogrožnosti, temu najnevarnejšemu pečatu, ki ga kritika lahko pritisne delu z umetniškimi ambicijami (letos se je isto zgodilo amerškemu **MASH-u**) in žirija je med mnogimi krepkimi tekmeči (bilo je to leto Pasolinijevega Kralja Ojdiipa in Viscontijevega Tujca) tenkočutno presodila kvalitete starega silaka in film dejansko rešila krivične pozabe — ali bolje, oškodovala zanamce za to, da bi nam navkljub čez nekaj desetletij odkrili še eno »prezrto« umetnino. In Klugejevi **ARTISTI POD CIRKUŠKO KUPOLO: ZBEGANI** so odlični, pa tako nekomercialen film, da si ga kljub Zlatemu levu pri nas ni upalo odkupiti nobeno distribucijsko podjetje in ga še zdaj nismo videli... Kakorkoli že: canneske in beneške in berlinske nagrade so svetu približale imena Petroviča in Djordjeviča in Žilnika, da omenimo samo tri. V našem interesu prav gotovo ni, če se mednarodni festivali (beneški, zdaj nemara še berlinski) branijo tekmovalnosti in hočejo postati nekakšni »simpoziji«; pa je to sploh v čigarkoli interesu, razen, nemara, stagnirajočih kinematografij, ki pa premorejo še zmerom nekaj poplarnih »imen prve vrste« z garantirano dolgimi kritikami, tudi če so odklonilne...?

No, pustimo rajši vrtenje v krogu in si oglejmo Laurov festival tak, kot so si ga novi direktor in njegov štab zamislili. Pri tem je vsaj ena težnja pri priči jasna: Benetke, ki so na vrsti razmeroma

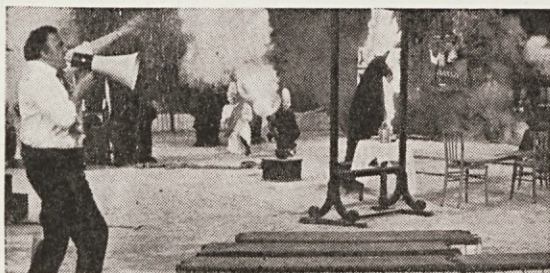


Laurence Olivier je po drami A.P. Čehova posnel film **TRI SESTRE**; sam je odigral vlogo Čebutkina (sredi slike desno)



Prizor iz sovjetskega filma **ZLOČIN IN KAZEN** po istoimenem romanu F.M. Dostojevskega. Film je režiral Kulidžanova

Federico Fellini režira film **KLOVNI**



pozno v sezoni in se torej trdo bojujejo za »svetovne premiere«, za še ne prikazane kvalitetne filme, so se namenile dati lani svetu lekcijo, kaj in kakšen bodi festivalski film leta 70. Vse festivale so skušale prekositi v naprednosti in poučiti o resnični cineastičnosti (karkoli že to je). Rezultat je bilo srečanje, ki se je lovilo v senci nekakšne nove »romantičnosti«, kjer so se pisale tri teme z veliko začetnico: Politika, Ljubezen, Humanizem. Nameni so bili torej prekrasni. Pa kot že rečeno: pot v pekel — in tako dalje . . .

1. LEKCIJA: KAKO NAPRAVITI FILM VEČNIH VREDNOT

Res, nekaj takšnega je moralo biti direktorju Lauru in njegovim zvestim v misli, ko so povabili filme kot Olivierove **TRI SESTRE** (Three Sisters) po Čehovu ali Kulidžanova **ZLOČIN IN KAZEN** (Prestuplenie i nakazanie). Rusi so znova dokazali, da so v vsakem pogledu neprekosljivi interpreti »ruske duše« (kdo pa, če ne oni?!) in da jim ne uide noben še tako droben zgodovinski detajl. In navsezadnje nihče ne more braniti režiserju in igralcem, če se hočejo spopasti z Dostojevskim, ki je njihov veliki klasik, in prav gotovo obstajajo tudi ljudje, ki hodijo celo Dostojevskega rajši gledat v kino, kot da bi ga brali. Ampak med obiskovalci festivalov in še posebej med kritiki jih menda ni? Sir Lawrence Olivier pa zasluži nedvomno visoko odlikovanje vseh gledaliških muzejev in prav posebno še muzeja Nacionalne gledališke družine Velike Britanije (če obstaja) za svoj občuteni, minuciozni prenos predstave Čehova **TREH SESTER** na filmsko platno — arhivski posnetek je to, katerega vrednost bo s potekom časa samo rasla — ampak film? »Film« to pri najboljši volji ni; in najmanj še festivalski.

2. LEKCIJA: KAJ JE POLITIČNO ANGAŽIRAN FILM?

Razen večnih vrednot, ki so pač namenjene večnosti, mora imeti festival leta 70 seveda svoje politično angažirane filme; to je parola dneva in najbolj vroča intimna želja že tako in tako vroče angažiranih Benetk. Costa Gavras je vročinski val sprožil, ampak ali so njegovi filmi sploh še zares »politični«? Ob **PRIZNANJU** so začeli nekateri svetovni kritiki omahovati. Torej je po garantirano angažirane avtorje bolje seči ven iz — zmerom kritično razkrajajoče se — Evrope k ustvarjalcem »tretjega sveta« ali v »levo Ameriko«. Glauber Rocha na primer je v ta namen kot nalašč. Brazilec, ki je z **ANTONIEM DAS MORTES** pravkar presunil svet; in ki je dal Benetkam svoj novi, v Afriki se odvijajoči film, apo-



kaliptično vizijo LEV S SEDMIMI GLAVAMI ali, kot je naslov sestavil Rocha iz jezikov vsaj petih afriških zatiralcev: DER LEONE HAVE SEPT CABECAS. Da je bil gostitelj film še bolj pri srcu, sta poskrbela dva italijanska igralca, Rada Rassimov (po rodu pravzaprav naša rojakinja) in pa »najlepši moški na svetu« Gabriel Tinti (oba sta svojo lepoto dolgo, podrobno in vsestransko prikazala v neskončnem začetnem sado-mazo-ljubljenju); ubogi mali Jean Pierre Leaud pa je kot fanatičen jezuit prepričal že francoske novovalovce. Glauber Rocha je v ANTONIU genialno izkoristil žejo današnjega človeka po ritualu, po simboličnih dejanjih, ki sežejo onkraj dnevne človeške izkušnje, po obredu, ki prisili Nevidno, da je vsaj za hip v dosegu človeških rok. Z nezmotljivim mojstrstvom je povezal preprosto, primitivno zgodbo o izkoriščevalcih in izkoriščanih s folklornimi rituali (pri zgodbi dejansko nesodelujočega) ljudstva in dosegel prav s primitivnostjo, ki zveni v danih okoliščinah pristno, prav s pasivnostjo ljudstva, ki vneto sodeluje pri obrednem petju, pa je čudno nezainteresirano pri dogajanju, ki se ga življenjsko tiče (in zato nikoli ne pade na nivo statistik) novo dimenzijo, nov način filmske pripovedi, posredovanje močne, vroče, življenjske in hkrati eminentno »politične« izkušnje s filmskimi sredstvi. Pri LEVU se je držal istega recepta — pa je nastalo skrpucalo, ki na vseh živih poka. Nemara je krivo dejstvo, da afriške folklore ne pozna, ne »razume« kot »razume« brazilsko; se pravi, ne samo »v principu«, temveč iz srca in ledij. Nemara je bilo dobrih namenov preveč; zagotovo pa je preveč domislic (deloma bleščečih), ki naj bi pomenile prav toliko viškov tega filma brez zgodbe, pa silijo obupno vsaka v drugo smer. Gre za izkoriščanje Afrike in Afričanov, prikazano deloma groteskno, deloma farsično, deloma »realistično-simbolično« — s petjem, vpitjem, streljanjem, pretepi, črno folkloro, »rituali« in direktno razlago. Kamera včasih dejansko čara in neskončno dolgi bližnji posnetki nepremičnih obrazov junakov, ki se jim za hrbtom vse mogoče dogaja, so kdaj pa kdaj čudovito sugestivni (drugič samo mučni). V celoti pa zbuja film vtis prepotentne improvizacije, ki skuša s pretencioznimi besedami prisiliti gledalca (in kritiko) naj bi videl in sprejel nekaj, česar ni videl in — vsaj na ravni svoje filmske izkušnje z LEVOM — ni pripravljen sprejeti. Toda nekaj prizorov v filmu je »rochevskih« v polnem pomenu besede; se pravi, antologijskih.

Tega nikakor ni mogoče trditi za drugi »veliki«, »politični«, »angažirani« itd. film, ki ga je z bobni

in fanfarami oznanil festival: edinstveno filmsko delo Normana Mailerja, avtorja GOLIH IN MRTVIH — MAIDSTONE. Če pravimo, da je film po zamisli in izvedbi ostuden, uporabimo veliko pretehten, preveč obvezujoč izraz. Kot film ni Mailerjevo delo kratko malo nič — kot dokument njegove človečnosti pa brezupna revščina. Ideja niti ni slaba: režiser pornografskih filmov (igra ga seveda Mailer) pravkar angažiran s snemanjem filma o bordelu z moškimi prostitutkami, sklene kandidirati za predsednika Združenih držav; in kot je zamisel »morska«, utegne biti njegova kandidatura sprejeta in se razni forumi z vso resnostjo ukvarjajo z njim — v prvi vrsti seveda s problemom, kako naj ga snažno odstranijo z odra. V edinem resnično srhljivem prizoru se na ljubki, brezobvezni cocktail-party dva funkcionarja čisto resno pogovarjata o tem, da je treba organizirati pravi čas nanj atentat. In eden izmed njiju nad kozarčkom pijače zamišljeno strese glavo: »Ne,« pravi, »ne bi se mogel za to odločiti.« »Kaj pa potem predlagate?« pravi drugi, »stvar je nujna!« »Ne,« meni prvi, »jaz se ne bi mogel odločiti za to...« Ampak ta zvezdni trenutek je v filmu bežen; komaj ga opaziš.

Pač pa opaziš Mailerja; oh, in kako! Mailerja v kratkih hlačah, z odpeto srajco, jokeysko čepico na že rahlo sivečih, bujnih kodrih, Mailerja z neustavljivimi sinjimi očmi, Mailerja, ki se da boksati v goli, kosmati, neustavljivi želodec, Mailerja, ki leži v travi in šarmira debele Mc Carthyjeve volivne agitatorke, Mailerja v fraku in s cilindrom na zabavi, Mailerja v intimnem pogovoru z ženo, vso v belem, s pogrizenimi nohti, Mailerja dolge minute v velikem planu, ko neustavljivo gleda nekdanjo veliko ljubzen, filmsko zvezdo, ki je prišla predsedniškega kandidata po dolgih letih obiskat... Mailerja krvavega po pretepu z bratom, pretepu, ki je bil menda pristen in res krvav in ne vemo čisto natanko, zakaj se je sprožil, preden so ga vmontirali v film na pravo mesto, kjer baje vemo, kaj pove; Mailerja zlasti in predvsem v pogovoru z ženskami, z ženskami, z ženskami, ki bodo igrale v njegovem pornografskem filmu (in jih vidimo igrati v njem) in ki jih je — kot je sam zatrdil — »po snemanju veliko bolje poznal kot poprej...« Ne, v MAIDSTONU če bi še tako radi, ne moremo videti drugega kot to, kar je: privatna zabava starajočega se romanopisca, ki je potreboval izgovor, da se pošteno in »na nivoju« pozabava s tropom mladih deklet in fantov in dovolj temeljito prezira občinstvo, da se mu drzne te svoje ekshibicije ponuditi kot »angažiran« in »političen« film! Seveda je

Fellini pri nastajanju KLOVNOV; to je televizijski film, ki je bil predstavljen na beneškem festivalu



Norman Mailer je avtor, režiser in igralec v svojem filmu MAIDSTONE

Alida Valli v Bertoluccijevem filmu PAJČJA STRATEGIJA



bister in domiseln dovolj, da je dal stvari prav posrečeno »izhodiščno idejo«, okoli katere si vestni kritiki (vajeni vsega hudega) lahko na najvišjem filozofskem (ali katerem že) nivoju lomijo zobe. Še kratek podatek: film so snemali po principu WOODSTOCKA (!) menda vsega pet dni, pa s sedmimi kamerami, vse drugo delo je opravila montaža. Igralci so večinoma laiki in Mailerjevi osebni prijatelji. In filma ni napravil iz maščevalnosti, kot odgovor na svojo ponesrečeno kandidacijo za newyorškega župana (črnsko vprašanje je mislil reševati tako, da bi se »sosesčine« — neighbourhoods — same odločale, ali bodo »bele« ali »črne«). Ne, z ostro angažiranimi političnimi filmi Benetke niso imele sreče. Pa si pogledjmo blažjo, uspešnejšo verzijo:

3. LEKCIJA: POLITIKA »Z GRACIJO«

Oba poglavitna predstavnika v tej zvrsti sta bila radost posebno angleških, pa tudi nemških ocenjevalcev: tistih, ki jim pod raskavo »cineastično« skorjo bije čustveno tevtonsko srce. Oba mečita grdo politiko z lepo ljubeznijo; in vsaj enemu je politika res samo za modni izgovor.

Bernardo Bertolucci je s PAJČJO STRATEGIJO (La strategia del ragno) napravil klasično srhljivko, takšno, ki vleče, in jo posebej za italijansko občinstvo (pa za njihove tradicionalne, zmerom vnete turiste, Angleže in Nemce), opremil z nostalgичnimi reminiscencami na fašistično ero tridesetih let in na heroične bojvnike proti črnim srajcam... Tisto, kar je v filmu zares nekaj vredno, je atmosfera zagrizenega italijanskega malega mesta, pustega, mračnega, pobožnjaškega, ki pride vanj po več kot trideset letih sin padlega krajevnega »heroja«. V sovrastvu, ki ga mladi sreča (in prijateljstvu redkih očetovih prijateljev), je Bertolucci mojster; in sama škoda, da ne ostane pri tem. Brž ko priplete romantično »bosonogo grofico« Alido Valli (ki zanimivo obnavlja »čar odcvetelosti« po receptu Katrice Hepburn), njen zasanjani dvorec, njene astre in njene ljubezenske spomine, pa se stvar prevesi in odtlej sledimo znanim stopinjam srhljivke, pri čemer je kolikor toliko novo samo to, da so številne retrospektive prijete kot reminiscence, se pravi, njihovi »junaki« se nič ne pomlade, ko obnavljajo dogajanje izpred tridesetih let — razen samega »heroja«, junakovega očeta, ki je pač mlad umrl (in ga prikladno igra isti igralec kot sina, da pride tako na pravem kraju do samoumevne identifikacije). O politiki, fašizmu itd. ne zvemo v filmu v resnici nič; in »razkrinkavanje herojstva«, ki so ga brali

nekateri kritiki v njem, je takšno samo za politično zelo naivne — ali zelo mlade — duhove. Pač pa je film »lepo narejen« in se gladko gleda. In, kot rečeno, kar se atmosfere italijanskega malega mesta tiče ...!

Madžar Istvan Szabo ni naiven in njegov FILM O LJUBEZNI (Szerelmesfilm) postavlja svoje politične poante zelo točno na pravo mesto; toda zavoljo žarkih isker, ki se vkrešajo zdaj pa zdaj, uporablja cele sode vode, da jih primerno pogasi ... Zgodba je iz današnje Madžarske, dva otroka se med vojno vzljubita, v petdesetih letih skupaj bojujeta, nato pa ona emigrira, on ostane v Budimpešti. Še enkrat se srečata, potem se njuni poti za zmerom ločita, ker ona ne more domov, on pa se od doma ne more odtrgati. Film se vtaplja v prepogostnih, četudi deloma pretresljivih retrospektivah, ki naj obdolže »veliko« politiko za to, da tako sistematično in do kraja uničuje »malo« srečo ... in je spet in spet do solz ganil vse nežne duše v dvorani. Toda za leporečjem, leposličjem in navidezno sentimentalnostjo se krije v filmu kot jeklo ostra zavest o tistem, kar se na človeškem svetu dogaja in se ne bi smelo — in ta zavest proseva tudi skoz šibkejša pasaže tega res političnega filma — z gracijo.

4. LEKCIJA — LJUBEZEN PO BENEŠKO

Ne, ljubezni smo se v Benetkah učili predvsem po francosko — Francozi so tisti, ki so zdaj, ko so se odvrnili od racionalističnega Godarda, pa tudi od zgolj zunanje čutnosti vsega (površno pojmovanega) »novega vala«, šli v Canosso in leže na kolenih pred Velikim Čustvom, pisanim s kar naj — največjo začetnico. Albicoccojevemu filmu je naslov NORO SRCE (Le coeur fou) in je zgodba novinarja pri »nevarnih štiridesetih« in čisto mladega dekleta, ki pa je piromanka — se pravi, kadarkoli je jezna ali žalostna ali zaljubljena ali kako drugače vznemirjena, podtakne ogenj vsepovsod, najrajši pa tam, kjer dobro gori. Albicoccojevo snemalsko oko doživlja in predaja pri tem čudeže — ves film je zajet v žolto pomarančaste ognjene odseve ob starem rjavem lesu, primešava se jim samo še sočna zelen pravega robinzonskega otoka, kamor se nori zaljubljenec s svojim resnično norim dekletom zateče. Le coeur fou — l'amour fou, ljubezen, ki je po svoji intenzivnosti podobna blaznosti in se nujno tragično konča — človek se čuti prestavljen v bližino Stendhala — z napetostjo in sočutjem sledi junaku, ki najprej dolgo ni mogel pozabiti prve žene, zdaj slavne igralka (Madeleine Robinson ima na začetku filma monološko ekshibicijo v stilu »velikega« fran-

coskega teatra), ko zve za njen živčni zlom, ji sledi v bolnišnico in doživi, da je od nje ponovno boleče odklonjen — pri tem pa sreča svojo mlado požigalko. Zdaj prenese ljubezen menda nanjo, postane njen vitez »brez strahu in graje«, ji stoji ob strani pri vseh prismojenostih in nezaslišanostih, ki jih dekile zagreši, in jo reši navsezadnje na samotni otok — kjer brani njeno svobodo — in svojo — s puško — do smrti. Pa vendar ni v tem razkošno megličasto zelenem in ognjeno žarečem filmu nič Stendhala in prav nič resnične strasti. Stendhal je mrtev in pokopan in odkar je velika svečenica francoske ljubezni Françoise Sagan, je čustvo, pri katerem se človek do kraja zgubi v drugem, zato, da se v njem znova in na višji ravni najde, čisto pozabljeno. Ko mine pri Albicoccoju spomin na krvave zublje, strele in bujno rast, ostane podoba starajočega se civiliziranca, ki v srcu ni odrasel, ki poišče prvi izgovor, da se odreče obojemu, kar ga teži: letom, ki nalagajo odgovornosti, in »civiliziranosti«. Ne dekile samo, njena mladostna neodgovornost, še povečana z boleznijo, je tisto, kar tega pubertetnika v srcu neustavljivo pritegne, ne njo, sebe, svoj deški, robinzonski sen brani pred napadom trezne odraslosti. Albicoccojevsko »noro srce« ne bije v ljubezni, temveč v samoljubju — to pa ni »veliko« čustvo in zato tudi skrajnje poetična kamera ne more napraviti iz tega celuloidnega traku ne ljubezenskega ne poetičnega in še najmanj velik film. Za drugačen, pa prav podoben nesporazum gre pri Christianu de Chalongeu in njegovem PRSTANU (L'alliance), le da je v zapletu odkritejši. Njegov junak, veterinar, išče prek ženitnega urada nevesto z velikim stanovanjem v Parizu, ker bi rad osnoval v njem veterinarski sanatorij. Dobi jo — Anno Karino — se z njo poroči in se počasi vanjo zaljublja — pri tem pa nenadoma spozna vse ljubezenske muke, ki si jih je mislil z »racionalno« ženitvijo prihraniti. Razjedajo ga dvomi in ljubosumje — a namesto da bi ženi pošteno priznal svoje čustvo, se rajši dela hladnega in spreminja njuno življenje v pravcato srhljivko. Motiv je prastar — nič koliko cenenih romanov »za penzionatke« ga je obdelalo v teku zadnjih sto let — ima pa zmerom še svoje psihološke draži. Toda te da Chalongeu niso bile dovolj. Kot pravi cineast je želel tudi on govoriti ne prek igralcev, temveč prek kamere in kot Albicocco je ustvaril čudovito spreminjasto se preprogo barv in oblik (zanimivo: tudi on prvenstveno v pomarančasti in zeleni), le da pri tem ni uporabil rastlinja in plamenov, temveč živalski svet — od najbolj ne navadnih, »surrealističnih« žuželk (v naravi in raz-

nih povečavah), do ljubeznivih eksotičnih makijev, krotkih golobov in malce rahitičnega psička. Oko se raduje, oblikovni čut uživa in duh je ravno prav napet v rahli srhljivosti — ampak Ljubezen? Če je Elvira Madigan vzdignila mezinec, je bilo v tem več čustva kot v vsem de Chalongeovem filmu.

5. LEKCIJA: ŽIVI STIK S SOČLOVEKOM — PARADA HUMANIZMA

Tu so z naskokom vodili Italijani, Fellinijev TV film KLOVNI (I Clowns) je resnično drobno doživetje, ni pa v polnem pomenu besede film in zagotovo ni festivalski film. Fellini je režiser z »vizijo« in nesporno močjo; opaziš ga, pa naj se loti česarkoli. In ko se je lotil cirkusa, ki mu je nedvomno pri srcu, in je za italijansko TV opravil nekakšen sanjski, zgodovinski in revialni pregled klovnov in klovernije, je jasno, da se mu je morala stvar posrečiti. Suvereno je uporabil prijem cinéma-verité in dodal nekaj sanjskih, nekaj grotesknih sekvenc, namešal je živopisni cirkuški svet videza in trpke življenjske solze starajočih se ljudi in starajoče se umetnosti, dosegel nekaj nepozabnih viškov in izpisal besedo humanizem z največjimi črkami, kar je v reportažnem jeziku mogoče, ne da bi jo dejansko uporabil. Toda I CLOWNS so prav to: navdihnjena TV reportaža. In prek tega okvira ne sežejo.

Bržčas tudi za TV je snemal španski režiser Summers svojega URTAINA (Urtain el Rey de la Selva Humana), iz intervjujev, živih posnetkov in igranih sekvenc sestavljeno »biografijo« znamenitega boksarja težke kategorije. Začetno vprašanje je, odkod Urtainove zmage, ali gre za »naravni pojav« ali za spretno komercialo in končnega odgovora na to vprašanje ni (četudi se nagiba k prvi tezi), ker nas film počasi prenese na drugo raven. Neha biti raziskovanje »poštenja« nekega tekmovalca, ki navsezadnje v vsaki bitki tvega zdravje in življenje, in postane analiza »sveta nasilja« sploh, najprej kupljivega nasilja v športnih, posebno borilskih arenah, nato pa vsega našega planeta ubojev, umorov, nasiljevanja in vojn — in analiza osnovne celice tega sveta, človeka, slehernika. Pesimističnemu Summer-su se posreči povedati, kar je mislil — naloga pa je prevelika, da bi njegov na glavo postavljeni humanizem vsaj na glavi obstal.

IN TISTO, KAR JE GOSPODOM UČITELJEM UŠLO in se je tako rekoč dobrim namenom navkljub pojavilo na festivalu. Sem sodijo predvsem naše — Radivojevičeve — BUBE U GLAVI, film, ki je ostal

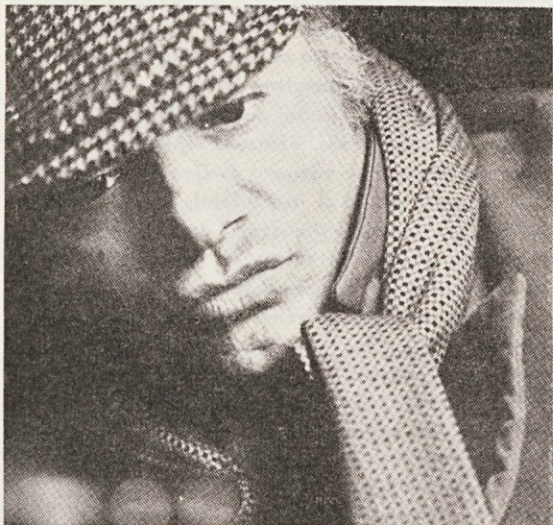
v letošnjih Benetkah nerazumljen in niso niti sicer inteligentni kritiki odkrili ne njegovih psiholoških, ne socioloških in ne političnih aluzij in kvalitet. Morda je to za film kompliment. V osemletko, tja, kjer šomoštri delijo dobre in slabe rede, namreč BUBE ne sodijo.

Drugi film »zunaj«, komaj omenjen, pa zanimiv, je začetniško delo štiriindvajsetletnega Španca Alfonsa Ungria SKRITI ČLOVEK (El Hombre Oculto), zapletena alegorija o španski družbi? — Ali o duševnosti današnjega človeka? — Mnogoplasten, mnogosmiseln film, črno-bel in delan s skrajno ekonomičnimi sredstvi. Ves — razen zadnje sekvence — se odvija v zaprtem prostoru, nekem podstrešju — stopnišču, stanovanju, kleti — v katerem je »skriti človek« zaprt, pa ne čisto osamljen; obiskujejo ga žena, slepo dekle, bivši vojak, ki piše spomine, pa ne ume več govoriti, razumno dekletce, prijatelj z ovčjo glavo, hčerka, ki ljubimka menda za denar s komerkoli — sami prav navadni, prav prijazni in prav lepo premaknjeni ljudje. Vse v tem filmu je, kar je — in nič ni tisto. Igla, ki jo žena vdene, nohti, ki jih »skriti« striže, blodnje slepega dekleta po »orjaški« podstrešnici, vajakovo kvartanje, vse pomeni to in še nekaj drugega — vse je nabito s pomenljivostjo, ki pa ni enosmiselno odgonetljiva. Humanizem, Ljubezen, Politika? SKRITI ČLOVEK in BUBE U GLAVI jih še malo ne pišejo z veliko začetnico.

Začuda so imeli film »zunaj« tudi Italijani. To je bil Rosijev LJUDJE PROTI (Uomini contro), presunljiva slika s soške fronte v prvi svetovni vojni, ki pa ji je domača kritika zamerila premajhen »patriotizem« (»kako je mogoče prikazovati edino vojno, v kateri so bili Italijani zmagoviti, tako negativno?«), domača in svetovna skupaj pa uporabo že znanih sredstev in obrabljenih motivov — »nič novega«, skratka. Toda nekaj je zelo novega v tem filmu, nečesa še nikoli nismo videli tako plastično, samoumevno človeško in filmsko izraženega, četudi sta nakazala že Renoir v VELIKI ILUZIJI in Losey v filmu ZA KRALJA IN DOMOVINO (oba tudi na ozadju prve svetovne vojne): namreč, kako daleč so si bili v resnici »sobojevniki« na isti strani meje, če so pripadali različnim družbenim razredom; kako se dejansko ni bojevala ena vojna, temveč (pavšalno gledano) vsaj tri. Vojna »buržujev«, meščanskega razreda, ki je hotel z njo pridobiti — pa tudi njegovih izobraženih sinov, zapredenih v mrežo »idealov« Domovine, Nacije, Herojstva, Zvestobe; to je bila agresivna udarna sila vojne. Potem vojna ari-



Jugoslavijo je na beneškem festivalu predstavil film Miše Radivojevića **MALO ČEZ LES**



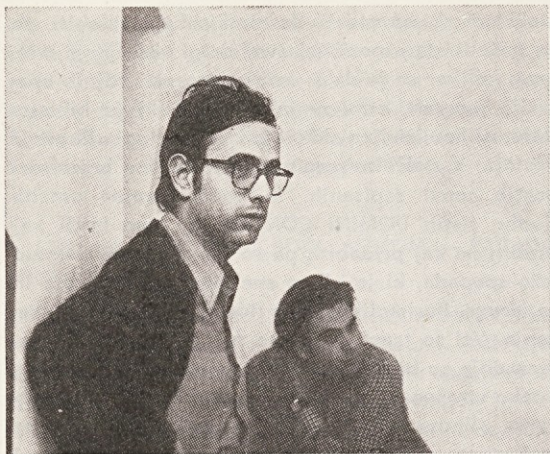
Francesco Rosi, režiser italijanskega filma **LJUDJE PROTI** (*Uomini contro*)



Prizor iz Rosijevega filma **LJUDJE PROTI**

stokratov, ki so vedeli, da nimajo kaj pridobiti, pa so hranili stare pozicije, svoj dragi včerajšnji svet, vsaj, kolikor se je dalo: kot načrtovalci vojnih operacij, generali, strokovnjaki športa, ki je bil stoletja njihov življenjski način in razlog njihovega obstoja; s stočnim pogumom in popolno brezobzirnostjo smrti zapisanih. In končno vojna »malih ljudi«, tistih **UOMINI CONTRO**, ki niso imeli kaj braniti ne kaj pridobiti, pa so morali nositi celotno težo spopada, ki je bil za ene gladiatorski šport in za druge koristoljubno (z ideali pobarvano) tveganje. Vsi so trpeli in vsi so prelivali kri — in navezadnje so bili vsi proti tej vojni, ki se je razvila v tako strašno in puščobno, nesmiselno klanje; toda barva njihove naveličanosti je bila povsem različna in Rosi se — menda prvič — z vso ostrino postavi na stran dejanskih žrtev, tiste »črede«, ki naj krvavi za zmote, zablode, sebičnost in malobrižnost drugih. V njegovem filmu ni statistov, ker so ravno »statisti« glavni igravec, ker je vsa teža na njihovem mogočem pasivnem protestu, na njihovem vsečloveškem prav. Stari aristokrat, brezobzirni general Cuny, mladi intelektualc, prostovoljec in zdaj generalov nasprotnik in žrtev, Frechette, da, celo anarhistični oficir Volonte, ki se misli pridružiti vojakom, vsi so enako »na drugem bregu« — vsi onkraj globljega smisla, ki je v bistvenem nesmislu tega krvavega spopada za tiste, ki ga morajo v resnici izbojevati. In zato je njihovo početje marionetno, njihovo junaštvo, da, celo njihove smrti marionetne, samo osebno tragične, brez očiščujoče moči prave tragedije. **LJUDJE PROTI** je bržčas politično najneposrednejše angažiran film, kar smo jih videli v Benetkah.

In končno Skolimowskega **DEEP END**, na »skrajnem robu« ali »globokem dnu«, pri koncu vsega, kar se je filmskega to pot v Benetkah zgodilo. Ko bi ne bilo **DEEP ENDA**, bi svojo festivalsko izkušnjo zaokrožili s tem, kako so za TV posneti filmi modra stvar (in predvsem ena izmed redkih realističnih možnosti v današnjem svetu še snemati ambiciozne filme), kako pa zaradi svojih notranjih omejitev (in tudi iz čisto formalnih razlogov) res ne sodijo na festivale, ki naj bi nam odkrivali eminentno filmske vrednote. Toda Skolimowski nas je bleščeče prepričal o nasprotnem. **DEEP END** je posnet za TV; je koprodukcija (po finančni plati so med drugim pri njem udeleženi Nemci), je po fakturi britanski in hkrati prežet z osebnostjo svojega poljskega režiserja. Bastard torej, s katere plati že ga pogledamo, po osnovi nepretenciozen, po



Režsier filma SKRITI ČLOVEK (El Hombre Oculto) Alfonso Ungria

Prizor iz španskega filma URTAIN, LE REY DE LA SELVA ... režiserja Manuela Summersa



zgodbi preprost in po tehniki gladek, brez opaznih ekshibicij; pa sijoče zaokrožen in enovit. Tema je — recimo — pubertetniška ljubezen. Tisto prvo prebujanje čustva, ko je duh še nezrel, v mnogočem otročji, dozorevajoče telo pa nasilno v svojih zahtevah in se srce zvija in muči v kleščah svoje dvojne osebnosti, še otroške in ne več otroške, še ne odrasle in že odrasle. Čustvo, ki se ta čas vgnezdí v srcu, bržčas usodno pobarva vse življenje.

Skolimowski si je izbral (kot mladi Španec za svojega Skrivnega človeka) zaprt prostor, da je v to simbolično ječo ujel ves nemir svojega pubertetnika: kopališče v nekem londonskem predmestju, pokrit bazen in vrsto kabin z banjo in prho, kjer se za zaprtimi vrati ženske in moški slačijo in je domišljiji petnajstletnega »kopališkega mojstra« prepuščeno vse polno stvari; in nekatere kopalke (Diana Dors npr.) poskrbe za to, da ne čisto samo domišljiji. V tem okolju se fant zaljubi v mično, le nekaj let starejšo kolegico, ki gleda nanj naklonjeno, z nekoliko vzvišeno, posmehljivo prijaznostjo kot na mlajšega brata. Fanta to muči bolj, kot če bi ga sovražila. Vse njegovo življenje se spremeni v en sam boj, da bi si jo pridobil, zdaj je poreden paglavec, ki si izmišljuje dovolj surove ukane, zdaj mladosten Romeo, ki zaigra na vse registre svoje mlade bistrine. In končno dekle popusti — malo iz usmiljenja, malo iz naveličanosti in malo, ker jo deček zamika, sama pa tako in tako ni ravno zaprisežena kreposti — popusti in se ne zaveda, da je tisto, kar je zanjo trenutna muha, za fanta vse prevzemajoče doživetje, ki zavzame naslednji hip, ko bi ona hotela svoj dar umakniti, tragične dimenzije. Zadnji prizori se odvijajo v bazenu, najprej praznem, nato polnem vode, kamera kroži okoli obeh mladih ljudi, mladih teles v čudovito skladni ljubezenski igri in nato mladih individualnosti v rezkem, usodnem spopadu. Skolimowski je povedal, da je bil to prvotno en sam neskončno dolg kader, eno samo kroženje vsevidnega očesa kamere do samega krvavega konca. Pozneje ga je rezal in vmontiral enega ali dva statičnejša prikaza, ker je bilo dolgotrajno kroženje ujede, ki zožuje kroge, da bo vsak hip planila na žrtev, preneznosno. Zdaj se pravzaprav ne zavedamo ne kroženja ne rezov. Zavedamo se samo, da se odvija pred nami film, katerega govorica je tako gladka, da je ne občutimo več, temveč se preselimo naravnost v srce dogajanja in ga doživimo brez ostanka. Tako pa govore veliki mojstri: kak Renoir ali Buñuel. Mladi Skolimowski je to pot spregovoril z jezikom klasikov.



oberhausen, 8. do 11. novembra 70

športni filmski dnevi

mednarodni festival filma in televizije

miša grčar



BOKS jugoslovanskega avtorja Mića Miloševića

Prizor iz filma MONT EVEREST

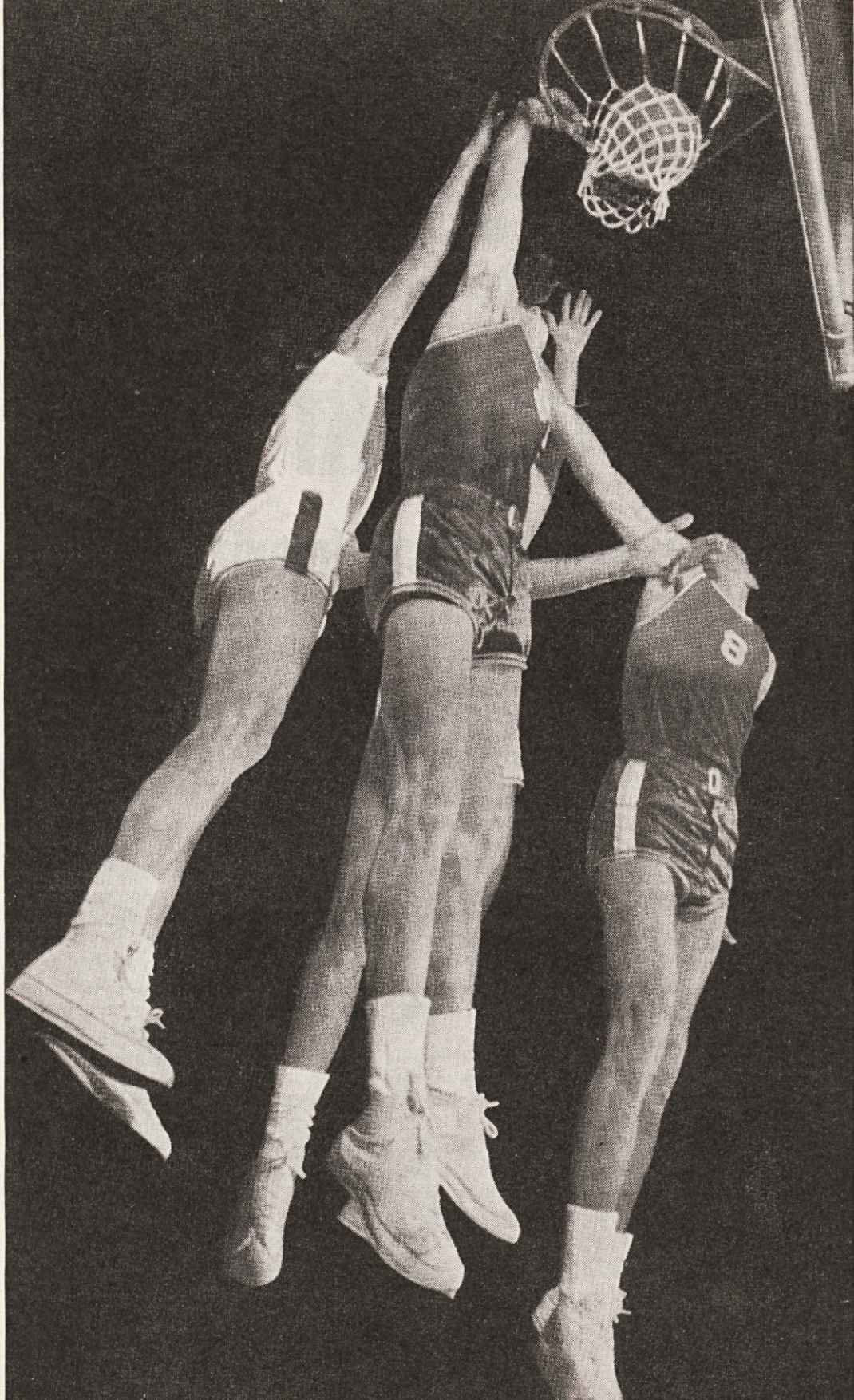


Že drugič letos so se ljubitelji filma zbrali v festivalskem Oberhausnu, to pot pa so se jim pridružili še ljubitelji športa, trenerji in športni pedagogi. V novembru je potekal specializiran filmski festival, nekakšen športni bienale, ki so si ga tudi zamislili organizatorji pomladanskega mednarodnega festivala kratkega filma. Pred dvema letoma, ko je ta festival startal, je doživel velik uspeh in tolikšen odziv, da so ga letos še razširili — sicer pa je to že sploh oberhausenska navada, da nudijo različne festivalske manifestacije od zgodnjega jutra pa do zelo pozne noči.

To pot so prikazovanju filmov priključili še seminar na témo »avdio-vizualna sredstva v telesni vzgoji«, kjer so med predavanji demonstrirali posebno novost v filmskem traku, ki se pridružuje telesnovzgojnim filmom na 35 in 16 mm traku. To je tako imenovani

kasetni film (super 8 mm), ki ga lahko uporabljajo športni vaditelji neposredno po snemanju, nerazvitega in v nezatemnjenem prostoru. Ta novost ni pomembna zgolj za vaditelje, marveč tudi za športnike same, ki lahko takoj po izvajanju svojih vaj ugotavljajo, kaj so storili prav in kje še potrebujejo trdo delo.

Osrednja festivalska manifestacija pa je bil tekmovalni prikaz tridesetih tako imenovanih kino-filmov, devetnajstih televizijskih filmov ter osmih študijskih filmov. Prvi dve kategoriji sta zajemali različne športne reportaže, dokumentarce s športnih iger, mednarodnih in drugačnih srečanj v različnih panogah. Tej tematski večini pa so se pridružili tudi portretni filmi nekaterih znanih športnikov, prikaz športa kot izseka iz družbenega življenja, sociološki orisi pomembnosti sodelovanja v športnih igrah in podobno. Kakovost



ZLATI FANTJE
Jožeta Pogačnika

prikazanih filmov se je gibala na različnih ravneh, nikakor pa ni dosegla najvišje. Lahko pa trdimo, da so bili domala vsi prikazani filmi vsak po svoji plati zanimivi in sicer z dveh zornih kotov: zaradi inventivnosti posameznih režiserjev, ki niso želeli le registrirati športne dogodke — med te sodi tudi Branko Kalačič z izredno dinamičnim in slikovito montiranim WATERPOLOM — in zaradi seznanjanja s težavnostmi športov, ki jih običajno pozna nedeljski gledalec ali »kibic« samo z njihovih slikovitih strani. Tu velja omeniti filma o modernem peteroboju, nemškega OSAMLJENI ATLETI in madžarskega PET DNI, ki sta zelo podobno pripovedovala o pentatlonskem tekmovanju v jahanju, streljanju, plavanju, sabljanju in teku na 4 km, v disciplinah, ki jih je uvedel baron Pierre de Coubertin in se s tem oddaljil od antičnega pentatlona z disciplinami: tek v areni, skok, metanje diska, metanje kopja ter rokoborba. V modernem peteroboju se angažirajo le redki športniki, ki so kos tako različnim disciplinam, poleg tega pa so tovrstna tekmovanja izredno naporna, s čimer smo se lahko seznanili, poleg omenjenih dveh, še v zahodnonemškem filmu OBRAZI PETEROBOJCEV.

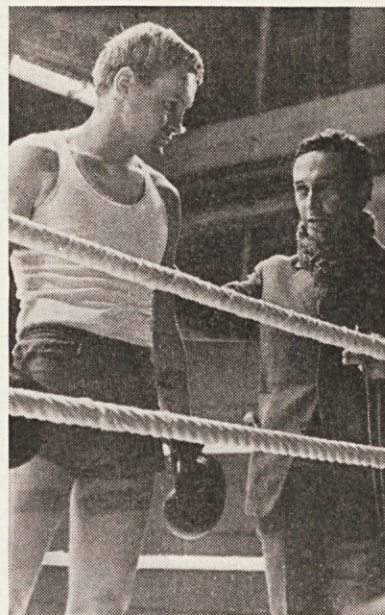
Morda je zanimivo to, da smo kljub temu, da je moderni peteroboj dokaj neznan šport, videli kar tri filme na to tematiko, o nekaterih športih pa ni spregovoril noben film. Nobenega filma ni bilo o rokometu, o namiznem tenisu, o disciplinah težke atletike, razen o dviganju uteži (madžarski film ZADNJIH 48 UR je na humoren način pripovedoval o športniku, ki je še dva dni pred tekmovanjem nekaj kilogramov pretežak za svojo kategorijo in ga intenzivnost hujšanja pripelje v izčrpanost, da ne doseže tistega, kar vsi pričakujejo od njega), v smučanju o alpskih disciplinah — gledali smo le skoke in teke — in še o marsičem. Seveda se je največ filmov vrtelo okrog nogometa, vendar so ga ustvarjalci gle-

dali z zelo različnih stališč. Tako na primer poljski film IGRA NA VSE (velika nagrada) pripoveduje o zanesenosti ljudi ob tekmi med poljskim in italijanskim moštvom, holandski ZADNJI MOŽ pa meditira o pomembnosti vratarja v nogometnem moštvu, jugoslovanski (tudi nagrajeni) Tibora Moldvaya PRAVICA prikazuje sodnika na tekmi, brazilski VRAŽEVERNOST IN NOGOMET pa je nenavaden v dokumentu o povezavi religije, vraževernosti in nogometa med preprostim brazilskim ljudstvom.

Nekateri športi so imeli posebno veliko privrženec med filmskimi ustvarjalci. Prav presenetljivo veliko se jih je posvetilo jadrnanju, letalskim športom (padalstvu in akrobacijam s športnimi letali), boksu pa tudi tenisu. Manj se jih je zanimalo za gimnastiko, prav malo pa za kraljico športa — atletiko. Nekateri so šli s svojimi kamerami na velika mednarodna tekmovanja; videli smo olimpijske igre v Mehiki, češkoslovaške nogometaše na svetovnem prvenstvu v Mehiki, športne igre slepih, smučarske tekme v Velikih Tatrah in še vrsto drugih tekmovanj, kamor se vključuje tudi (nagrajeni) Jože Pogačnik s filmom s svetovnega prvenstva v košarki v Ljubljani ZLATI FANTJE, ki se usmerja predvsem v jugoslovansko ekipo.

Poleg tekmovalnega programa je tekel še informativni, nato prikaz filmov, ki so bili nagrajeni pred dvema letoma na tem festivalu ter izbrani program štirinajstih celovečernih igranih filmov na tematiko športa, ki je zajel različne filme vse od nemih časov do novejših dni in kamor je bil vključen tudi poljski film predsednika mednarodne žirije Jerzyja Skolimowskega WALKOVER.

Ta specializirani festival je bil zanimiv predvsem zato, ker mu ni šlo zgolj za prikaz posameznih športnih disciplin v filmu, marveč tudi za analizo prizadevanj posameznika v športu in za vlogo športa v družbi.



Iz poljskega filma Jerzyja Skolimowskega WALKOVER (BOKSAR)



REGATTA

Iz madžarskega filma ZADNJIH 48 UR



film šola klubi

film kot sredstvo političnih ambicij (akcij, dilem)

ob rob festivalu
in pedagoškemu posvetu
v mannheimu

jovita podgornik

I.

V svoji zgodovini, v svojem obstoju je bil film — in bo gotovo ostal — direktna ali indirektna možnost za politično angažirano izpovedno usmerjenost svojih avtorjev. Mislim na svobodo, ne na dirigirano politično poslanstvo filma v primerih, ki so bodisi kot sočasni družbeni korektivi ali zdaj že kot zgodovinski fenomen obstajali kot prepričljiv dokument ali kot zgovorno in resnici zvesto umetniško interpretiranje posameznih političnih tem in problemov. Izvzamemo seveda filme, ki so bili izključna propaganda političnega totalitarizma, naj je šlo za tip nemškega nacistično propagandnega filma, ali pa za film iz obdobja ameriškega lova na čarovnice — iz obdobja, ki se v marsikaterem ameriškem filmu podaljšuje v naš čas. In ne nazadnje mislim tudi na filme sovjetskega stalinskega časa. Če omenim le ekstremne primere nacionalnih kinematografij.

»Političnost« Eisensteinovih, Pudovkinovih, Chaplinovih, De Sicev, Rossellinijevih zgodnjih del, ali političnost filmskih avtorjev, ki so ustvarili najpomembnejša povojna dela v poljski, češki, zahodnonemški, francoski, italijanski, tudi jugoslovanski in drugih evropskih kinematografijah, je bila inspirirana z globokimi človeškimi doživetji zgodovinskih in življenjskih konfliktov posameznika in družbe. Koliko politike je, recimo, v filmu HIROŠIMA, LJUBEZEN MOJA!

II.

Udeležba na lanskem, XIX. filmskem festivalu Mannheim 1970 me je navdala z razmišljanjem o novodobni politični špekulaciji s pomočjo filma.

Pojavila se je vrsta mladih avtorjev iz vsega sveta, še posebej pa iz Zvezne republike Nemčije. Ti avtorji so se, tako kaže, polastili filma kot manipulativne možnosti za razširjanje bodisi politične opozicije zoper veljavni državni in družbeni red bodisi za manifest najrazličnejših anarhistično-nihilističnih političnih koncepcij. Kot rečeno, so pri taki izpovednosti dominirali mladi nemški avtorji. (Med katerimi je še lani zares obetajoči mladi politik v filmu FASSBINDER, avtor izredno sugestivnega, modernega filma KATZELMACHER, naperjenega zoper neonacistični primitivizem med mladimi nemškimi državljani, ki svojo politično nestrpnost uresničujejo zlasti v odnosu do tuje delovne sile, letos postal nepolitičen v svoji najnovejši filmski paroli — kriminalki ameriškega tipa. Konformizem zaradi previsokih nagrad ali kaj?)



Šele ko smo doživeli ves filmski program letošnjega mannheimskega festivalskega tedna, smo razumeli, zakaj letos ni bilo niti ene javne množične prireditve ob samem festivalu, zakaj so se prireditelji odrekli celo slavnostnemu začetku prvega festivalskega večera in zakaj je potekal sprejem za udeležence mednarodnega seminarja Jugend und Film brez navzočnosti novinarjev. Mladi ljudje v Zvezni republiki Nemčiji so v svoji politični angažiranosti — kakorkoli in kamorkoli je že usmerjena — nestrpni in neobvladani. Uradni predstavniki oblasti se bojijo javnih škandalov in konfliktov, da bi se ponovili dogodki, ki so že lani in deloma predlani ogrozili vrsto javnih kulturnih prireditev. In razumeli smo tudi zelo čudno porazdelitev nagrad.

In kakšen je ta politični film, ki se nam je predstavil v Mannheimu?

Rada bi omenila vsaj glavne primere, ob katerih smo se zamislili, ne le zaradi samih filmov, marveč tudi zaradi reakcije množice v glavnem mladih gledalcev v festivalskem filmskem gledališču.

Ta množica je namreč v večini primerov pokazala skrajno rezerviranost do izrazito političnih filmov, marsikdaj pa je ta ali oni avtor, ki je kot gost festivala sedel v dvorani, na lastna ušesa doživel še kaj več, kot je mannheimski način izžvižganja. Kako je ob vsem tem mogoče, da politični film — omejimo se zlasti na Zvezno republiko Nemčijo — v tolikih primerih obstaja, da ga mednarodna žirija tudi brez slehernih filmsko izpovednih kvalitet uvrsti v tekmovalni program — izloči pa vrsto dobrih filmov! — kako je dalje mogoče, da kak malokrvni politični film prejme celo nagrade in kako je mogoče, da prav tak film naleti na ugoden sprejem pri kritikih vladno obarvanega časopisja? Osebo si razlagam odgovore na vsa ta vprašanja morda zelo laično, toda prepričana sem, da ta politični film vendarle ogroža vladajoči razred, seveda na manj bučen način, kot to delajo krvave demonstracije po ulicah. Da bi se izognili velikim javnim spopadom z mladimi puntarji, jim dovoljujejo puntanje v filmu, s pomočjo filma. Nagrade za take filme, uvrstitev v tekmovalni program, ugoden sprejem pri kritikih — vse to pa postaja po mojem mnenju politična farsa, ki je mladi razgreti avtorji še niso spregledali. Zato menim, da letos tako močno prisotna političnost nemškega, zlasti kratkega filma ne bo dolgotrajna, kakor ne more biti trajnejša razvojna vrednost prispevkov vseh tistih mladih avtorjev kakega filma, ki so se zaradi politične strategije festivalskega odbora, žirije in tiska pomerili z mnogimi zares zanimivimi mladimi avtorji šte-

vilnih drugih držav. Veliko pove za letos podatek, da je bilo v tekmovalnem programu kar 26 filmov iz Zvezne republike Nemčije, preostalih 36 filmov pa iz drugih držav, izjema je bil pri tem Minifestival II Cinema Underground Canada 1970, seveda pa ti kanadski filmi niso bili v tekmovalnem programu. Prav tako so nemški avtorji dominirali v informativnem programu.

III.

V najkrajših potezah bi rada označila nekatere izmed političnih filmov nemških avtorjev.

POWERS, BORN TO HELL avtorjev Hannesa Karnicka in Wolfganga Richterja, 45-minutni film, je gotovo koncesija številnim skupinam »rockerjev«, kakor v Nemčiji imenujejo precej divje in hrupna združbe mladostnikov, ki postajajo prvi znanilci nemira med »pridnimi in dobro vzgojenimi« meščanskimi fanti in dekleti. »Rokerji« imajo svojega vodjo, so nasilni navzven in tudi navznoter, v skupini, ki se mora brezpogojno pokoriti vodji. Avtorja sta priznala upravičenost takih združb s tem, da sta skupini dala na razpolago nekontrolirano količino barvnega filma in kamero, seveda pa tudi popolno svobodo za upodabljanje svojega rokerskega življenja od medsebojnega obračunavanja do stikov z dekleti.

Ta film je dobil posebno nagrado žirije kot najboljši televizijski film v zvrsti dokumentarnega filma.

DARK SPRING, scenarij in režija Ingemo Engström, 92 minut, eastmancolor, je film s fiktivnimi in dokumentarnimi sekvencami in sicer s težnjo, da posamezniku — v našem primeru posameznim mladim intelektualkam — omogoči popolnoma svobodno izpovedovanje političnih, etičnih in moralnih dilem. Izpovedi so v večini primerov usmerjene zoper veljavne družbene norme, v katerih ženske enakopravnosti zlasti v politiki še vedno ni. Tudi v ljubezni ne. Iz filma veje velika naklonjenost maoizmu, kolektivizmu, tudi kolektivizmu v zakonskih skupnostih, prav tako se ta ali ona ženska zavzema za radikalni komunizem v vzgoji otrok. Marksizem, nekatera njegova teoretična izhodišča, je povzročil med gledalci posmeh, kajti nismo navajeni verjeti citatom dekleta, ki je počesano in našminkano kot velike zvezde nemega filma, za navrh se pa še pači.

Vse skupaj je u p o r, toda celo pri najstrpnejših gledalcih upor zaradi upora, upor brez odmeva. Dolgočasen upor dolgočasene mladine.

NICHT LEBEND UND NICHT TOT, scenarij in režija Joachim Wörmsdorf, 22 minut, je filmski poskus

mladega avtorja, ki skuša popraviti krivdo generacije svojih staršev. Moški in ženska, oba Poljaka, poskušata pobegniti iz kolone, ki je namenjena v taborišče smrti. Na begu moškega ustrelijo zasledovalci, ženska bi se lahko rešila, če ... če ... Če bi Nemci, domačini, vaščani tvegali rešitev človeka. Pa ne tvegajo in pustijo dekle ubiti. Vsekakor posebna smer političnosti. Izstveni pa negativno zaradi izpovedne šibkosti mladega avtorja in zaradi izredno teatralne igre.

REINLICHKEITSERZIEHUNG, scenarij, režija in kamera Kl — skupina študentov akademije za film in TV v Berlinu, 40 minut.

Avtorji so za spremno besedo k svojemu filmu napisali en sam stavek: »Film za razvijanje sociološke fantazije«.

Še tako razvita fantazija gledalca je mladim avtorjem sledila z muko, saj je film razvlečen in obarvan s skrajno dolgočasnimi filmskimi metaforami, ki poudarjajo enakost človeka ob rojstvu in še tedaj, ko malček neobglen sedi na nočni posodi, kasneje pa postaja vse bolj asocialen in svojemu sočloveku odtujen. Ta film ima vendarle neko hotenje, ki ga občutimo kot pošteno in nešpekulantsko, je pa tako nefilmski film in predvsem literatura, da se zares čudimo nagradi, premiji 1500 DM in zlatemu dukatu ...

LAERM ali političen konflikt zaradi letališča. Scenarij in režija Josef Riedl, 50 minut. Film je protest zoper samo navidezno demokracijo v zvezni republiki, kjer državljan nima nobene možnosti, da bi protestiral zoper gigantske gradnje, ki ogrožajo posameznikov mir, njegovo dosedanje življenje in ki terjajo tudi velik družbeni prispevek. Moč vladajoče manjšine je prikazana z avtentičnimi izjavami številnih prizadetih državljanov. Film se je zdel prirediteljem tako nevaren, da so ga dali v program šele okoli pol enih zjutraj, po filmu KONTAKTE, ki v 22 minutah prikaže, kakor pravita avtorja Irm in Ed Sommer, narcisoidne odnose do samega sebe pri spolnem aktu moškega in ženske.

GEWALT, scenarij, režija, proizvodnja R. Neddermann, 9 minut, avtorski film o nasilju, ki vzpostavlja red in mir s pravico brutalne pesti. Ta film je kritika nasilja v različnih družbenih formacijah, seveda pa je najprej namenjen kritiki razmer doma. Režijski prijem je nenavaden — večina filma je ponavljanje kadra: policistova pest te udarja v obraz. Film je zelo sugestiv, čeprav v tej sugestivnosti tudi agresiven do gledalca.

KINDER SIND KEINE RINDER, scenarij in režija Helke Sander, 42 minut, navidezno nepolitičen film,

v resnici pa kritika nemškega odnosa do otrok velikega mesta. Apel, kakršnega smo pred leti videli v filmu Dušana Makavejeva Dol s plotovi. Politično razborite vzgojiteljice organizirajo otroške demonstracije zoper privatno lastnino parkov in zelenic v velikem mestu in zahtevajo podružbljenje teh površin.

Film je razvlečen, brez sleherne dinamike, neinventiven v kameri in zares neprimeren za tekmovalni program.

TECHNOLOGIE, scenarij in režija avtorjev Borcharda in Kubacha, 45 minut. Sicer zanimiva ideja, ki opozori na nevarnost preozke specializacije posameznika, vključenega v tehnološki proces in praktično nesposobnost za dojemanje celovitejših nalog, toda filmska upodobitev te ideje je celo za najmanj zahtevne televizijske projekte nesprejemljivo neinventivna. Film skuša poudariti odvisnost med tehniko, tehnologijo in kapitalom, toda ves ta dobri namen je zaradi nespretnosti avtorjev osmešen. Avditorij je množično odhajal iz dvorane, zlasti mladi gledalci so bili ogorčeni.

Toda: tudi ta film so izmed več kot 360 ponujenih del vendarle uvrstili v tekmovalni program!

IV.

Kaj naj po vsem tem še porečemo?

V žiriji so bili Madžar Peter Bokor, Nemec dr. Peter Jansen, Poljak Boleslav Michalek, Nemec dr. Martin Schaub in Anglež Ralph Stephenson.

V.

Sicer pa bi bilo vredno omeniti še nekaj filmov, izrazito političnih, ki jih nismo videli v tekmovalnem programu, a so zbudili precejšnje zanimanje. Med temi filmi je nedvomno Rajka Ranfla MONSTRUM, ki je bil zaradi udeležbe na festivalu v Locarnu avtomatično prikazan skupaj z drugimi na drugih festivalih tekmujočimi filmi v informativni sekciji.

MONSTRUM je v avditoriju mednarodnega seminarja za filmskovzgojna vprašanja doživel izredno topel sprejem kot čist umetniški prikaz problema odvisnosti posameznika od družbe ali natančneje umetnika in družbe.

AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN, scenarij in režija Werner Herzog, je izrazit političen film, katerega avtor si je izbral za svoj prikaz posebne množice brez sposobnega voditelja, malce grozljivo družčino mentalno popolnoma normalnih

Liliputancev, ki so po režiserjevi izjavi sooblikovali celo snemalno knjigo. Herzog se ukvarja s problemom revolucije brez vodilnega jedra in svari pred njo. Izrazno spominja ta film na buñuelovsko metaforiko. Herzog — obetajoče ime!

DINGEN DIE NIET VOORBIJGAAN (Stvari, ki ne preminejo), scenarij in režija Philo Bregstein, je vsekakor pomemben političen film, ki govori ob navidezno neurejenem avtobiografskem kramljanju holandskega zgodovinarja Presserja, sicer Žida, o življenju Evrope od 1900 do danes. Predvsem je obravnavana zgodovina Židov v okviru tretjega rajha. Film je prepričljivo politično svarilo zoper neonacistično gibanje v Nemčiji in Evropi, vendar kljub korektni režiji in bogatemu dokumentarnemu gradivu ni dosegel nikakršnega priznanja pri žiriji. Publika in kritika sta ga sprejeli spoštljivo.

Različni poskusi predstaviti ozadja vojaških spopadov na srednjem vzhodu so bili precej jalovi in celo mučni, zlasti švicarski dokumentarci BILADI, UNE REVOLUTION, film Francisa Reusserja, 55 minut.

V Mannheimu 1970 je torej dominiral politični film, še posebej nemški.

VI.

Mednarodni seminar za vprašanja filmske vzgoje je iskal odgovor na vprašanje, kaj je pravzaprav »Der andere Film«, drugi film, underground film.

Izkazalo se je, da se motijo zlasti lanskoletni oblikovalci teze, ki je vsakršnemu poskusu okoli »drugega filma« že pripisala politično intonacijo. Upirati se, četudi po vsej sili. Upirati se konvencionalnosti v vsebini in formi, upirati se konformizmu v filmu, ki ima predznak komercialnosti in s tem prilagajanja okusu potrošniške družbe. Rušiti konvencionalnost v filmu naj bi pomenilo hkrati rušiti apolitičnost filmskih avtorjev.

»Drugi film« po vsej sili je brez moči, če ni izražen z znanjem in poslušom za filmsko oblikovanje teme. Politična ost izsiljenega »drugega filma« nima konice.

Manipuliranje zgolj s filmskim materialom (slika, ton itd.) je brez učinka.

Odločitve žirije so bile kljub temu politično obarvane. O tem ni mogoče dvomiti.

In zaradi tega je, se mi zdi, mannheimski nekoč priznani mednarodni festival izgubil precej nekdanjega ugleda.

VII.

Močnejše kot kdajkoli poprej je v nas gledalcih zaživelo spoznanje, da je politični film obstajal, odkar obstaja film, vendar je politično učinkoval — in še vedno tako učinkuje na nas — le tedaj, kadar so iz zgodovine ali iz sedanosti porojene teme oblikovali izpovedno močni avtorji. Brez razlike, naj gre za dokument ali za igrani film.

Sleherna tendenčnost pa je bila slej ko prej sprejeda in zato jalova setev.

Posnetki iz TV filmskega prispevka o obisku enega izmed najbolj obetajočih nemških mladih filmarjev, Wernerja Herzoga, v Ljubljani, januar 1971. Kamera: Žaro Tušar. Avtorica oddaje: Jovita Podgornik. W. Herzog je v Ljubljani prikazal v članku omenjeni film AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN in FATA MORGANA.

Herzogov obisk sta organizirala Študentski kulturni festival in Klub ljubiteljev filma. Ali nam dejstvo, da je veliko število mlade publike razpravljalo do dveh po polnoči z osemindvajsetletnim Herzogom, ki je izrazil politično angažiran, ne da misli?

Pri nas pa vrtimo LJUBEZENSKO IGRO ali POJOČO NUNO do onemoglosti ...

pedagog na razpotju

mirjana borčič

Na mednarodnih posvetih filmskih pedagogov v Mannheimu-Ludwigshaffenu v zadnjih treh letih prizadeto iščejo nove metode filmskovzgojnega dela. To iskanje je pogojeno s splošnim stanjem v filmski proizvodnji. Nov pristop k filmu in filmska senzibilnost mladih, ki se kaže v drugačni luči od dosedanje, sta pripeljala pedagoge v težak precep. Do sedaj veljavne in preizkušene metode niso več uporabne. Reakcije mladih ljubiteljev filma na različnih shodih in festivalih kažejo na to, da spremenjeni odnos mladih do filma oblikuje zahteve do pedagogov, ki pa presegajo njih zmogljivosti. Čeprav so preko literature seznanjeni s problematiko v vsem njenem obsegu, so še bolj brez moči kot kadarkoli poprej. Kriza je še bolj resna zaradi tega, ker je bil položaj filmske vzgoje vedno precej labilen. Konvencionalna šola in sedanji način dela z mladino, ki sta v nasprotju z načinom dojemanja in pojmovanja sveta mlade generacije, pa nudita še manj možnosti za razvoj filmskovzgojnega dela.

Mlada generacija, ki od najbolj ranih otroških let spremlja TV in filmski program, zaradi česar se tudi njena filmska občutljivost močno razlikuje od pedagogove, ni samo bolje informirana od pedagoga, temveč ima do filma tudi drugačen odnos. Prav zaradi tega je tudi letošnji tretji posvet še vedno mrzlično iskal nove oblike in metode filmskovzgojnega dela; imel je podnaslov Poizkusi z drugim filmom. Zapletlo

pa se je že pri terminu »drugi film« (nekateri ga istovetijo s podtalnim filmom), ki je že sam po sebi prinesel raznovrstna pojmovanja in predstave. Tako je krogu zbranih pedagogov in filmologov drugi film pomenil vse, od eksperimentiranja z novimi estetskimi oblikami preko družbenokritičnega filma do revolucionarnega filma, čigar namen je popolno zničenje vseh tabujev, ki jih je v človekovo miselnost zasadila preteklost.

V omenjenem krogu pa je ta drugi film naletel še na drugo pregrado. Na preizkušnji so bile navade gledanja. Ta drugi film ne more govoriti v konvencionalni filmski govorici, s katero je namreč nemogoče upodobiti ideje, ki izhajajo iz revolucionarne potrebe po uničenju tabujev in spremembi družbe. Zato ta film gledalca tudi spravlja iz ravnotežja in ga sili, da spremeni svoje navade gledanja. Če te zahteve ne sprejme, ostane v nekem drugem, tujem svetu in z gledanim filmom ne more navezati stika. Tako je tudi njegova odklonitev drugega filma lahko le aprioristična.

Kljub temu pa drugi film ni izum današnjega dne. Odkar obstajata filmski trak in snemalna kamera, so mladi revolucionarji počeli v okviru svojih tehničnih zmogljivosti podobne stvari. Nekateri bolj, drugi zopet manj uspešno. Drugi film se naslanja, po mnenju mnogih, predvsem na marksistično ideologijo. Postavljeno je bilo vprašanje,

do katere mere ta drugi film lahko vpliva na spreminjanje družbene strukture in ali lahko to stori sam po sebi ali le v okviru marksistične ideologije. Vprašanje je zelo zanimivo tudi za nas. Organizator je gradil letošnji posvet predvsem na pedagogovi potrebi, da se približa novemu gledanju mladih avtorjev. V ta namen je bil ves posvet grajen na projekcijah filmov in na pogovorih z avtorji, ki so prišli iz različnih dežel evropskega vzhoda in zahoda. Referatov to pot niso čitali, napisani prispevki so bili predvsem dopolnilnega in informativnega pomena. V skupinskem delu so skušali razčistiti posamezne probleme, ki nastajajo v vsakdanji pedagogovi praksi. Pedagogi so se obogatili z zanimivimi informacijami, gradivo samo pa je zaradi svoje osnovne strukture onemogočilo oblikovanje nekih veljavnih definicij. Pedagogova zavest in njegovo delovanje sta se tako znašla v hudi preizkušnji. Modelov in receptov konvencionalnega izobraževanja in vzgoje drugi film ne prenese. Je premlad in predinamičen, da bi se dal ujeti v vnaprej določene okvire. Pedagog potrebuje le filmsko znanje, pošten odnos do sveta, življenjske izkušnje starejšega ter željo po spremljanju dogajanj — ne le filmskih — okoli sebe. Če to zmore, je bil zadovoljen s posvetom, ki je vsestransko očrtal status quo drugega filma. Od takšnega posveta ni pričakoval direktnih in praktičnih pedagoških napotkov.

MFAFPULA

tomislav gotovac

sava trifković

T
Tom
Tomislav Gotovac. Cineast.
33 let mu je. Danes pozen študent Akademije za film, radio in TV.
Nekoč študent arhitekture. . .
Emotivec,
neprilagojen
ljubitelj ameriške glasbe
Picassa
bolešno občutljiv
željan sanj in samo sanj
samo v zatemnjeni dvorani kinematografa doživlja stvarnost:

„t“

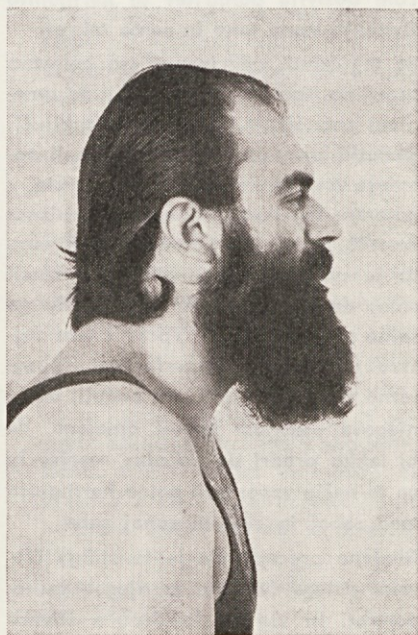
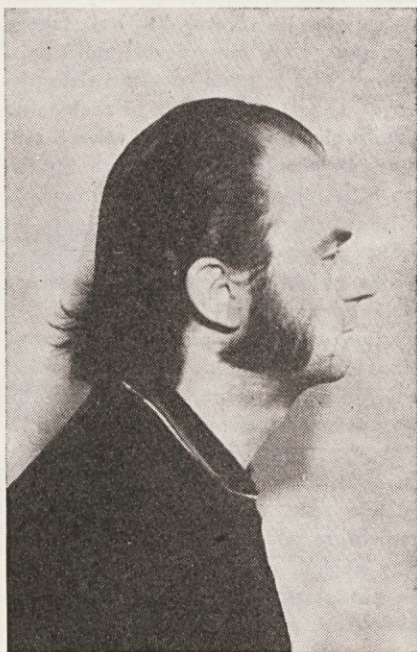
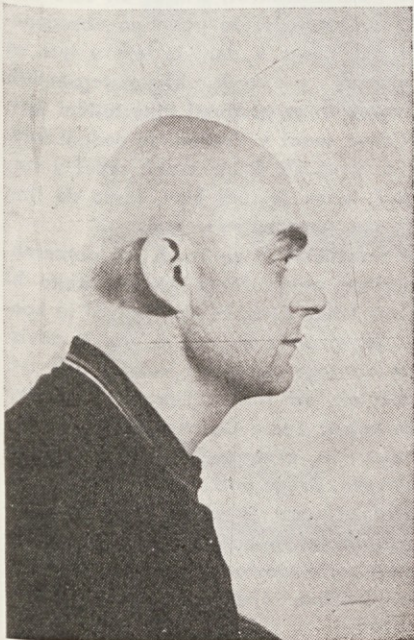
»T« — film Toma Gotovca
»T« ali Tom.

Na najbolj enostaven način, pa tudi na najbolj eksakten, kadar je beseda o umetnosti, razgalja sebe Tom Gotovac. Prisostvujemo izjemno bolealnemu in mučnemu dejanju. To je najbolj iskren in najbolj natančen avtoportret, kar sem jih kdaj videl. Če je moč silo doživetij primerjati, potem sem nekaj podobnega doživel pred poslednjim avtoportretom Van Gogha. Vsekakor pa gre

pri tem primerjanju izključno za analogijo doživetij. Film »T« odkriva ves sijaj in vso tragedijo Toma Gotovca. Sijaj je v moči ustvarjalne osebnosti, tragedija pa v njegovem osebnem občutenju sveta okoli sebe.

Po filmu sodeč in kolikor ga osebno poznam, lahko zanesljivo trdim: Tom je skrajno zaprta osebnost in sicer ne samo v realnem odnosu do zunanjega sveta, temveč mnogo več — Tom živi v hermetičnem prostoru. Množica, ki živi in se giblje okoli Toma, ves človekov svet predstavlja zid, ves zviti in vznemirjen; valja se okrog njega in ga ovija kot magma, pri tem pa Tom nima moči prodreti vanj, ga zaustaviti v gibanju in tako spoznati njegove dele in tako vzpostaviti v njem nekakšen svoj red in odnos. To je naravnost bolezensko stanje. Samo v enem trenutku se ritem zmanjša, to je v tistem trenutku, ko Tom v množici okoli sebe razpozna otroka, kajti tudi sam ima dušo otroka.

To je peta stran njegovega psihoportreta.



Prve štiri strani odkrivajo, da v njegovem hermetičnem svetu vendarle obstajajo štiri osebe, ki so izvlečene iz množice do velikega plana. Vse štiri osebe so ženske. Z nekim novim, doslej nevidnim postopkom odkriva Tom svoj odnos do njih. Zahvaljujoč izključno samo uporabljenemu postopku, čutimo do njih isto, kar čuti Tom:

Ambivalenten odnos do prve osebe, starejše ženske, — vsem je jasno, da gre za njegovo mater, — odnos od ljubezni in spoštovanja do odrekanja in nestrpnosti, od blagosti do živčnega krča. Do druge, precej mlajše ženske, se pri Tomu razvija nespoštovanje, ki narašča do odbijanja. In vse to občutimo tudi sami, čeprav je na platnu ves čas najbolj enostaven fotografski portret prve, druge, tretje ali četrte ženske (vsaka stran po en portret). Zaslutimo celo določene interne odnose. Odnos do tretje osebe je sestavljen izključno iz spoštovanja: spoštovanja njenih duhovnih vrednot, čeprav v Tomovem občutenju tudi le-ta ni brez bolesi. In končno četrta stran Tomove osebnosti: njegova sposobnost, da ljubi in njegova očaranost zavoljo senzualnosti ženske podobe. To je ženska, ki jo ljubi. Tom doživlja pomiritev in harmonijo življenja samo tako in samo takrat.

Po tej četrti, odkrivamo vso bolešno praznino Tomove osebnosti v že omejeni peti strani. Tu se krog zaključí. Občutili smo, opazovali in spoznali notranjo vsebino hermetiziranega sveta, v katerem živi Tom. Niti enkrat se nismo zmotili in verjeli Tomovim trditvam, da je svet objektivno takšen, spoznali smo, da se tudi Tom zaveda, da ga samo on tako občuti. Vprav v tem dejstvu tiči Tomova superiornost. Absolutno zdrav je, kajti sam občuti, da je njegova osebnost preveč omejena, da bi lahko prodril do popolne resnice in na ta način vzpostavil polno harmonijo med seboj in svetom zunaj sebe.

Gledano precej širše je to stanje človeka tistega časa, to je njegov psihoportret. In vse je doseženo s štirimi

enostavnimi fotografskimi portreti in z množico drugih portretov mimoidočih. Vse, kar zvemo in občutimo, je posledica strukturiranja osnovnih elementov filmskega prizora.

To je film strukture.

tom

Tvorec tega filma. Že zdavnaj je prekinil študij arhitekture, toda postal je arhitekt v svojem kreativnem bitju. Gradi, konstruira. Spominjam se, da je Stravinski rekel o sebi, da je konstruktor glasbe. Za Toma lahko mirne duše rečemo, da je konstruktor filma. V svojem filmu nima nikoli zgodbe, njegovega filma nikoli ni mogoče pripovedovati literarno, ima enostavno samo predmet ali skupino predmetov, s katerimi se v času nekaj dogaja, toda dogaja se ne v njihovem času, kar bi lahko rodilo fabulo, dogaja se v Tomovem času, kar povzroča ustvarjanje emotivnega naboja, ki ga avtor sam goji do opazovanega predmeta. Z drugimi besedami, Tom ne filma svojih idej in vizij o človeku in svetu. Za kaj takega pravzaprav niti nima dovolj moči, kajti potrebno se je samo spomniti tiste njegove naravne nemoči, da bi racionalno prodril globoko v svet okoli sebe. S svojim delom potrjuje in afirmira emotivno bitje, odkrivajoč pri tem konstrukcijske procese nastanka, trajanja in konca nekega čustva.

To je objektivna vrednota njegovega dela, tu je njegov izjemen značaj. S svojim estetskim postopkom namreč opozarja na dejstvo, da je moč uvesti merilni sistem na področju emocije. To pa je seveda povsem v nasprotju s kakršnokoli subjektivnostjo, to je realnost, in še dlje, to je že nekaj, kar se približuje celo eksaktnosti. V skrajnem smislu, seveda, če je vse to točno, je to nov pogled, novo pojmovanje človeka in nov pristop do njega. Ni treba biti skeptičen, zgodovino ustvarja tudi naš

čas. Ne gre samo za film T. Tukaj je tudi film 29, in še prej No 1 ali še mnogo prej film SMER (Pravac) in KROŽNICA (Kružnica) ali čisto na začetku POPOLDNE NEKEGA FAVNA (prije podne jednog fauna).

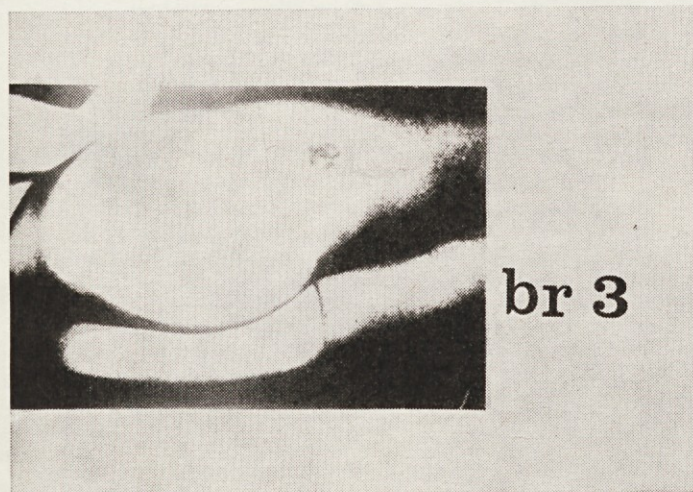
tomislav gotovac

je bilo že znano ime našega amaterskega filma, osebnost z že oblikovanimi estetskimi opredelitvami, izreden poznavalec filmske zgodovine, živa filmografija znanih in manj znanih ustvarjalcev, polni poznavalec tako rekoč vsakega kadra Hawksa, Hitchcocka ali Godarda, — ko se je odločil za »vse od začetka« in se vpisal v prvi letnik Akademije. Takrat mu je bilo 30 let.

»Film je treba poznati, treba je obvladati obrt v enem samem rezu« — je rekel, ko je pojasnjeval svojo odločitev, da postane študent »na stara leta«. Skoraj ni filma, ki se je pojavil v naših kinematografih, ali v Kinoteki da ga Tom ne bi vsaj enkrat videl. Večino jih je gledal, dvakrat, trikrat ali celo večkrat. Vse to je že podobno obsedenosti: iz dneva v dan, iz leta v leto se pogreza v mrak kinematografskih dvoran in se prepusti kinestetični igri. Njegov sedež v dvorani je vedno določen: prva ali druga vrsta, sedež v sredini, lahko je tudi hlev, samo da ima en sam navaden lesen stol.

V stvarnosti ni za Toma nič pomembnejšega mimo filma. Ne ve, kako bi sicer lahko drugače živel. Ljubi in spoštuje, ignorira in prezira, vse je odvisno od tega, koliko z nekom deli isti občutek do filma. Tukaj tiči bistvo osebnosti Toma Gotovca. Film je zanj most do drugega brega, do drugega človeka. Druge poti zanj ni. V nasprotnem primeru je obsojen na popolno samoto, na stalno bivanje v tistem hermetičnem prostoru iz filma T. Film je, končno, njegov izhod iz samega sebe.

skica za film



miša budisavljević

Nepopolni naslov filma je NEOB-VEZNI POGLED NA SVET, popolni naslov pa je mogoče dobiti po končani anketi. Glavni igralci so — usta in jezik mladega dekleta, zraven pa sta potrebna še dva moška, ki bosta nosila sliko. Fotografija mora biti zelo velika (2-krat 2 metra) in tako razpolovljena, da lahko prideta nosača dvakrat v kader. Predvideno je skupaj sedem do devet kadrov, njihova dolžina ni določena vnaprej, razen pri glavnem kadru, kjer usta in jezik s fotografije postaneta filmsko živa. Tukaj je minimum 5 minut. Pred glavnim kadrom so trije uvodni kadri, in sicer »panorama mesta«, »atelje« in »postavljanje fotografije na določeno mesto v ateljeju«. V teh kadrih je kamera fiksirana in popolnoma statična. Šele proti koncu »postavljanja« se kamera približuje fotografiji, in sicer najprej v smeri oči, nato pa še proti ustom. To je hkrati edini trenutek, ko se kamera giblje. Pozneje je ponovno statična, fiksirana v eno samo točko. Glavni kader se nekajkrat preseka z bliči, katerih vsebina še ni znana. Kader in tudi film se zaključijo, ko se jezik potegne v usta. Usta ostanejo nekaj trenutkov v kadru. KONEC.

ANKETA

Na osnovi ankete se dobi popolni naslov filma NEOBVEZNI POGLED NA SVET ŠT. 4. V anketi je sodelovalo 17 oseb, med njimi 8 študentov, 2 umetniška fotografa, 2 gospodinji, 2 svobodna poklica in po en slikar, pravnik in umetnostni zgodovinar.

Rezultati ankete so naslednji:

številka 1 — 54 glasov

številka 2 — 41 glasov

številka 3 — 33 glasov

številka 4 — 27 glasov

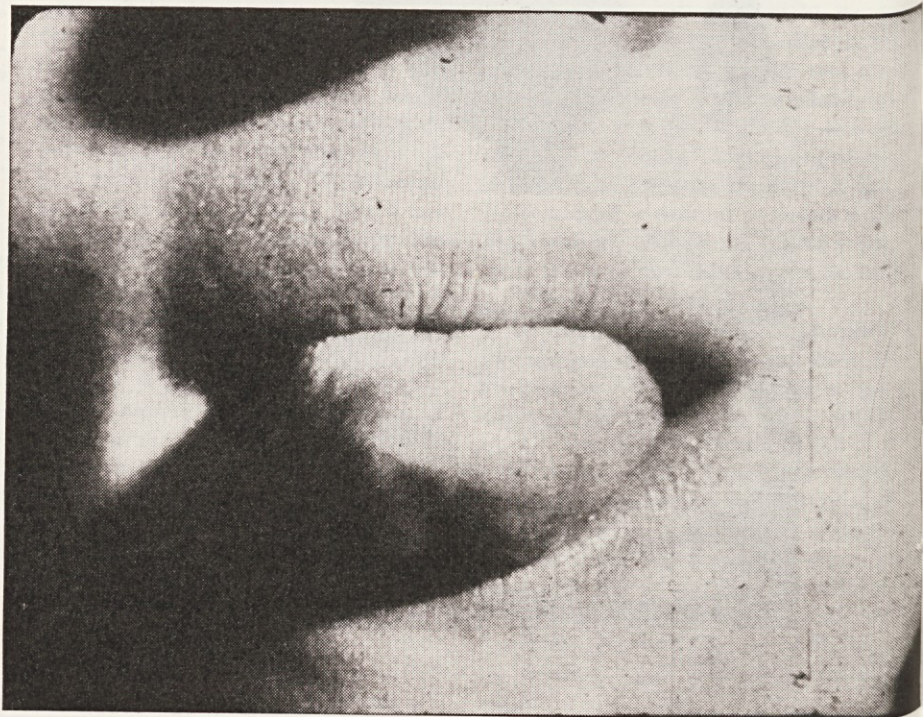
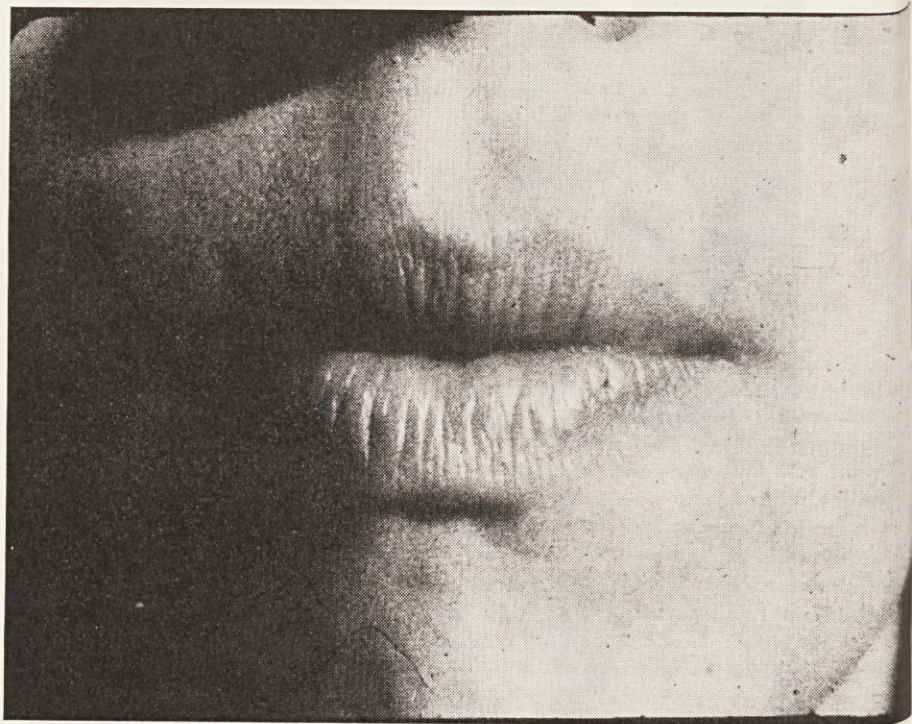
Odpadle so tri možnosti:

OČI 17 glasov

ROKE 14 glasov in

LASJE 2 glasova

Vprašanje, ki je bilo postavljeno v anketi, je treba upoštevati.



o pedagogiki in agitaciji v političnih filmih

wolfgang zocher

Politični filmi skušajo analizirati družbeno stanje in opozoriti na njegova protislovja. Učinkovitost političnih filmov ne more biti samo neprestano razlagati svet ampak spreminjati ga. Analizi družbenega protislovja mora slediti agitacija. Agitacija hoče spremeniti razmere, zaradi katerih je potrebna: torej želi prispevati k osamosvojitvi objektov agitacije. Njen cilj nikakor ne more biti nekoga preprosto pripraviti do nečesa. Istočasno mora s svojimi metodami pojasnjevati; njena govorica mora biti govorica argumentov. Zgodovina filma skorajda ni dala kake razvite dramaturgije argumentacije. Filmski ustvarjalec, ki hoče agitirati, mora danes sistematično študirati nefilmske oblike agitacije. Tu se pokaže tesna zveza med agitacijo in pedagogiko, kajti naloga agitacijskega filma ne more biti čustveno razvneti, ampak dokazati politično hipotezo.

Obstajajo tri vrste filmskega dokazovanja:

1. Hipotetični dokaz:

Postavi se domneva, ki je prikladna za pojasnilo nekega stanja, iz domneve se izpeljejo sklepi; če so sklepi pravilni, je tudi domneva dokazana.

3. Empirični dokaz:

Neka stvar se dokazuje z zgodovinski-

mi razlogi, z dolgoletno izkušnjo, npr.: vojne kot take ni mogoče odpraviti, ker je sestavni del zgodovine, odkar obstaja človeštvo.

3. Dialektični dokaz:

Opazujemo neko stanje z različnih vidikov in metodično poiščemo protislovje, ki je njegov izvor.

Filmski ustvarjalci, ki hočejo agitirati, si morajo za svoje dokazovanje izdelati učni načrt. Skušati morajo razdeliti možne vsebine tega načrta v RU (pravila, iz angleškega »rule«) in EG (primeri, iz angleške kratic za »na primer«). RU je lahko najraznovrstnejši: definicija, matematični obrazec, izkustveni izrek. Vsem RU je skupno, da lahko služijo kot primeri.

RU so torej abstrakcije na različnih ravneh. Za vse EG je specifično: mogoče jih je izvajati iz RU večje splošne veljavnosti.

» $a + b = b + a$ « je RU, $3 + 4 = 4 + 3$ je EG. Iz teh dveh elementov je mogoče sestaviti seznam možnih učnih načinov, od katerih naj tu navedemo le nekatere.

RU, EG, EG?: Navedemo pravilo, zaven pa primer ali specifikacijo. Potem mora učenec iz danih elementov sam izdelati kak primer. Presaditev pravila



v primer smo mu enkrat pokazali, zdaj jo mora izvesti sam.

EG₁, EG₂ ... EG_n, RU? označuje »sokratično didaktiko«; učenec mora iz množice primerov spoznati pravilo, ki je skrito v njih. Obrazec EG, EG? pa predstavlja uporabo analogije: brez eksplicitne definicije mora učenec tu po ogledu enega primera izpopolniti drugega.

Tu se kaže neposredna odvisnost pedagogike in agitacije. Ustreznost politične argumentacije projektantske skupine (avtor, režiser) za namembno skupino (anonimni sloj potrošnikov, publika) je prav tako odvisna od teorije poučevanja. Teorija poučevanja, pedagogika, deli — predvsem, kadar ji gre za zakonitev in sistematizacijo — svoje raziskovalno področje na pet delov. Pedagogika sprašuje po:

— psihični strukturi naslovnika: kdo se uči, kaj zna, čemu se uči?

— socialni strukturi naslovnika: v kakšni situaciji se uči, posamič ali v razredu?

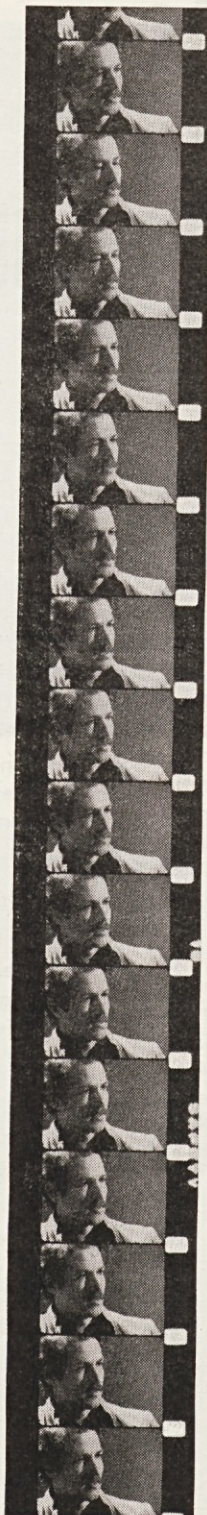
— učni snovi: kaj se poučuje?

— namenu pouka

— sredstvu: kako se prenaša učna snov, s knjigami, zvočnimi trakovi ali s filmi?

Teh pet vprašanj z odgovori opisuje didaktiko. Raziskovalna področja pedagogike so formalno identična vsaj z raziskovalnimi področji agitacije.

Osrednja težava političnih filmov je — izvesti presaditev abstraktnega v primer in spremembo primera v abstrakcijo. Razmerje obeh elementov mora biti v materialu postavljeno tako, da v glavah objektov agitacije deluje naprej. Izkušnja kaže, da se uporabi besedne govorice skoraj ni mogoče odpo-vedati, ker se je razvoj samo vizualne argumentacijske govorice komaj začel. Narediti agitacijo znanstveno in znano- politično — to je bistvena naloga filmskih ustvarjalcev (des anderen Kinos) novega kinematografa — beri opozicijskega kinematografa — drugačnega kinematografa? Morda je »Das andere Kino«? nov, a že ustaljen pojem, znan iz kakega drugega konteksta.



filmska vzgoja na celjski gimnaziji v letu 1969-70

Kakor prejšnja leta je tudi v tem šolskem letu delovalo na šoli mladinsko filmsko gledališče. Zadnja leta je pridobilo na pomenu kot pomembno vzgojno sredstvo, posebno po seminarjih za pedagoge v Kopru in Dobrni. Pri občinskem svetu ZKPO Slovenije v Celju se je tudi za območje Celja osnoval krožek pedagogov, ki so usmerjali šolsko filmsko vzgojo na celjskih šolah. Mladinsko filmsko gledališče so obiskovali vsi dijaki in si ogledali šest kvalitetnih filmov, ob katerih so dobili posebne brošure. Pred vsako predstavo so bili posebej opozorjeni na prispevke v brošuri, kasneje pa so v krožkih, na razrednih sestankih, pri urah slovenščine, psihologije in pedagogike obravnavali te filme. Žal je pogosto primanjkovalo časa za natančnejše razčlenitve. V prihološko-pedagoškem krožku pa smo obravnavali zgodovino filma, problematiko filmskih revij, vzgojni pomen filma ter teme: scenarij, režija, vloge, nastanek filma in analizirali posamezne filme. Ob koncu šolskega leta smo napravili eksperiment s kratkometražnim filmom Ljudje na kolesih.

(Sestavek je objavljen v Letnem poročilu (izvestju) gimnazije pedagoške smeri v Celju.)

(poroča prof. Albin Podjavoršek)

te le vizija



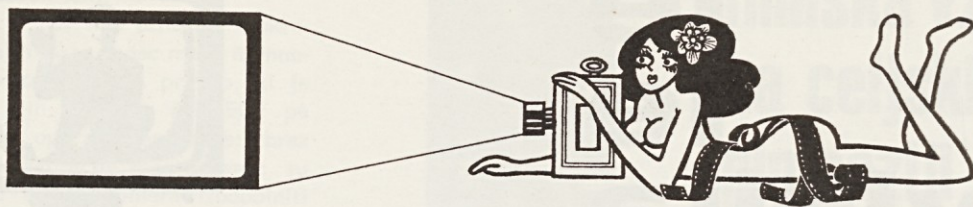
mejaši — kajkavska varijanta kmečkoga življenja

Nedvomno imajo jugoslovanske TV zabavne serije, ki tako ali drugače obravnavajo kmečko življenje, pri gledalcih izjemen uspeh. Vizija kmečkoga življenja z vsemi radostmi in težavami je privlačna za kmečkoga in mestnega gledalca. Prvi išče v »kmečkih« serijah paralele z lastnim življenjem, za drugega pa pomeni oživljanje kmečke idilike ali kmečkoga realizma prijetno razvedrilo in potrditev superiornosti na hierarhični socialni lestvici. Oživljanje rustikalne idilike, naturalizma in stroge aktualnosti zagotavlja vsaki seriji uspeh. Če upoštevamo še različne navade, mentalitete in okolja, iz katerih črpajo ustvarjalci TV serij o kmetih in kmečkem življenju, potem vidimo, da ni (zunanje) nevarnosti, da bi avtorji zabredli v ponavljanje in postali dolgočasni. Seveda pa je ves čas prisotna nevarnost notranjega (vsebinskega) ponavljanja. Le-ta se največkrat pojavlja takrat, kadar skuša avtor serije vanjo vnesti elemente aktualnosti, pa naj bodo politične, ekonomske ali socialne vsebine.

To, kar smo povedali v uvodu, velja tudi za serijo MEJAŠI, ki je nastala v produkciji TV Zagreb in ki jo je napi-

sal Mladen Kertner, režiral pa Ivo Vrbanić. Tej seriji daje posebno prikupnost kajkavski dialekt, ki so ga Hrvati »odkrili« pred nekaj leti in doživlja sedaj veliko popularnost. Osebe so tipizirane, njihove lastnosti prav tako, vrtijo se med preračunljivo dobrdoušnostjo in nenevarno nasilnostjo. So dovolj dinamične, da jih ves čas pozorno spremljamo, le včasih nas utrujajo dialogi, ki so preveč razčlenjeni in neučinkoviti. Sicer pa je z dialogi v naših TV oddajah vedno križ — le malokrat postanejo sproščeni in neposredni (to velja predvsem za oddaje TV Beograd), prevečkrat pa ostajajo na nižjem nivoju, ki gledalca predvsem dolgočasi. Dvojnost dialoga, ki se giblje med pristržno spontanostjo in vsiljivo konstruiranostjo, je pravzaprav najbolj šibka točka TV serije MEJAŠI. Serija je postavljena v radoživi ambient, prav zaradi tega je najbolj prikupna takrat, kadar dopušča avtor igralcem možnost, da se čimbolj neposredno vključijo v tok dogajanja, katerega osnovni namen je zabavati gledalce. Odlika serije MEJAŠI je predvsem v tem, da nas preplavi s svojim razgibanim in pisanim življenjem in nas prijetno razvedri.

denis poniž



agitka po slovensko

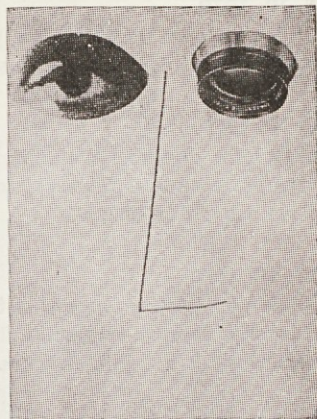
Ne glede na vse teorije o literarnem ustvarjalcu in njegovi odvisnosti od okolja, iz katerega izhaja, moramo tudi televizijsko igro Dimitrija Rupla STARI ČASI ocenjevati predvsem s te plati. Seveda ne gre toliko za odvisnost avtorja od določenega okolja, temveč za avtorjevo željo, da postane določeno okolje merilo vsega, da postane torej zavezujoče za nas vse. To je svet ljudi z nadpovprečnim življenjskim standardom na eni strani, na drugi strani pa je to del študentsko-bohemske družbe, ki predvsem idejno nasprotuje prvi skupini, materialno pa je včasih boljše stoječa ali celo na vrhu pridobitniških skupin. Skratka — revolucionarji, ki jim njihovo »revolucijo« financirajo sorodniki, »študentje«, obrtniki in tovarnarji, revolucionarji v pesniških in pisateljskih suknjah, poceni uporniki in emancipiranke. Obeh polov Ruplovih Starih časov ne opisujem tako podrobno zato, ker bi do njiju čutil kakšno afiniteto ali celo odpor, temveč zato, da bom skušal v ta dvojni svet vstaviti misel zgodbe, ki ji je Rupel nadel simbolni naziv STARI ČASI. Marko, glavni junak, živi s svojo materjo, ki je bogata in s tradicijo obdarjena gospa v velikem in lepem stanovanju. Mati je, kot so vsi bogati ljudje po vsem svetu, tradicionalist, konservativnež in okorela osebnost, ki se drži satrih pravil, navad in bontona. Marko je po svoji najgloblji navezanosti podrejen temu (tiranškemu) okolju. Hkrati pa ima še dekle, ki ni iz bogate, s tradicijo obdarjene družine, ki zavrača sistem pravil in bontona in se zavzema za bolj strpne, človeške in napredne odnose. Marko niha med materjo in privrženostjo njenemu sistemu ter Patricijo in njenim novodobnim pojmovanjem sveta, človeka,

družbe in bogastva. Skupina zgoraj opisanih študentov in bohemov, v kateri sta bila nekoč tudi Marko in njegovo dekle, ju pride ponoči obiskat, uprizori »party«, na katero se nepovabljeni prikaže tudi Markova mati. Marko se ga napije, ostali tudi (kolikor niso bili pijani že prej), Markovo dekle pa se vrne v ljubezenski objem vodje skupine, katerega dekle je bila že prej. Marko izreče še nekaj trpkih na račun tradicionalnih vrednot svoje družine in štorije je konec. Napisal sem štorije, saj Ruplova TV zgodba ne zasluži boljše oznake. Kaj je skušal povedati Dimitrij Rupel? Da obstajata dva pola slovenske družbe, dve skrajnosti, ki ju je skušal ujeti v svoji TV zgodbi? Kje in kakšni so razlogi za dvolično, moralistično trdo in odpuščajoče blago materino vedenje? Kje so razlogi, da se Markovo dekle tako hitro obrne od Marka? Zdi se, da se Ruplovi Stari časi skrivajo za istimi zakloni kot vse agitke, ki jim je prva morala zgodbe, šele nato umetniška izpoved. To pa so nasilna konstrukcija, tipizirani značaji dobrih in slabih, omahljivih in upornih, v tekst vpletene fraze in poceni aktualizmi, ki naj bi dali zgodbi večjo verjetnost. Pa še ljubljansščina, ki je bila (to je že povedal Jože Snoj) nedosledna in neprepričljiva.

Igralcem in režiserju je kljub vsemu povedanemu uspelo ustvariti takšno ekranizacijo, ki je bila vsaj tekoča in ni imela bistvenejših ohlapnih prizorov. Za to gre verjetno pohvala predvsem režiserju Zvonetu Šedlbauerju, saj so nekateri igralci (Ivan Jezernik, Metoda Zoričeva in Janez Hočvar) zaigrali svoje vloge neprepričljivo, včasih celo prisiljeno.

Denis Poniž

te le objektiv



filmska kronika

oktober
1970

1. 10. 1970

Na Rudniku pri Gornjem Milanovcu so sklenili, da bodo prihodnje leto pripravili festival srbskega kratkega filma. Organizator festivala je tamkajšnji Kinoklub.

2. 10. 1970

Novosadsko filmsko podjetje Neoplanta film je sporočilo, da so končali priprave za snemanje filma KOSILO S HUDIČEM po scenariju in v režiji Miroslava Avtića. Snemati so začeli prvega novembra.

3. 10. 1970

Na mednarodnem filmskem festivalu v Tunisu so predvajali tudi film Aleksandra Petrovića ZBIRALCI PERJA. Obenem so režiserja izbrali za člana strokovne žirije. Uradno je našo kinematografijo zastopal film Fedorja Škubonja S TOKOM SONCA. Festival je bil od 11. do 18. oktobra.

4. 10. 1970

Na mednarodnem filmskem festivalu v Locarnu je prejel Grand Prix za najboljši kratek film Rajko Ranfl za MONSTRUM. Obenem je eno izmed petih nagrad prejel tudi film Branka Pleša LILIKA. Član žirije je bil Matjaž Klopčič. Vsekakor izreden uspeh slovenskega kratkega filma, ki ga v zadnjem času ni bilo na nobenem pomembnejšem mednarodnem filmskem festivalu.

5. 10. 1970

V Mannheimu se je začel festival kratkih in dokumentarnih filmov.

6. 10. 1970

V Sarajevu se je začel filmski prepir v zvezi s scenarijem Brana Ščepanovića. Ta znani scenarist je hudo obtožil direktorja Bosna filma Nikola Parežanina, ker je podjetje skušalo razvrednotiti njegov že odkupljen scenarij.

7. 10. 1970

Režiser Milan Kosovac je začel snemati v bližini Gackega svoj novi film z naslovom DEVETNAJST ŽENSK IN MORNAR. Premiera filma naj bi bila prihodnji februar.

branko
šömen

8. 10. 1970

Iz Budimpešte poročajo, da je bil film Veljka Bulajića BITKA NA NERETVI v glavnem madžarskem mestu deležen laskavih ocen.

9. 10. 1970

Dolgoletni direktor Avala filma Dragiša Djurić je sklenil zapustiti mesto direktorja. Gre namreč za skorajšnji stečaj tega največjega podjetja za izdelovanje filmov, ki si je poleg slave nabralo še dolgov.

13. 10. 1970

Dijakinja Natalija Lazović iz Beograda je te dni prejela medaljo iz Zahodne Nemčije kot priznanje za svoj amaterski film na festivalu svobodnih umetnikov. Na festival je poslala štiri svoja dela, s filmom pa se ukvarja že pet let.

14. 10. 1970

Znani jugoslovanski igralec Bekim Fehmiu je pred kratkim izjavil, da bo postal filmski producent. Gre za roman Jean Collinsonove LJUBIMEC, ki naj bi ga režiral Bora Drašković, sam pa finansiral.

16. 10. 1970

V Ljubljani se je začela nova filmska sezona. Namesto tradicionalne MALE PULE so organizatorji — Kinematografsko podjetje Ljubljane, Zveza kulturno prosvetnih organizacij mesta Ljubljane in deloma tudi filmski mesečnik Ekran — pripravili Jugoslovanske petkove premiere. Prvo premiero je doživel novi film Jožeta Galeta ONKRAJ. Po premieri je bil razgovor z ustvarjalci filma.

19. 10. 1970

V Ptujju je začela filmska ekipa Živojina Pavlovića snemati NA KMETIH. Film nastaja v koprodukciji med Viba filmom in Filmsko radno zajednico iz Beograda.

20. 10. 1970

V Beogradu se je začelo snemanje filma VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI. Film režira Bata Čengić, za kamero pa stoji Karpo Ačimović-Godina.

21. 10. 1970

Filmska radna zajednica iz Beograda je povečala svojo filmsko dejavnost. Končan je že film Zdravka Randića STAVA, začelo se je snemanje filma NA KMETIH v režiji Živojina Pavlovića, Tori Janković piše scenarij za film LJUDJE IZ ČRNE HIŠE, medtem ko se pogovarjajo tudi o koprodukcijskem filmu ŽIVAL. Filmska radna zajednica pa računa tudi še na tesnejše sodelovanje s slovenskimi filmskimi ustvarjalci.

22. 10. 1970

Iz Sarajeva sporočajo, da sta prenehala sodelovati Stipe Delić in Veljko Bulajić. Kot je znano, bi moral biti Stipe Delić režiser novega domačega filmskega spektakla SUTJESKA, Veljko Bulajić pa supervizor. Ker je Stipe Delić debitant pri filmu, v tem primeru pa gre ponovno za milijarde vložene denarja, se je resno postavilo vprašanje ali zaupati tolikšno odgovornost človeku, ki še ni nikoli bil za kamero.

24. 10. 1970

Iz Novega Sada sporočajo, da so končali snemanje prvega dela NESMRTNO POLETJE po romanu madžarskega pisca Lajosa Zilahyja. Filmska ekipa se zdaj seli v Barcelono.



Tik pred tiskom nas je dohitela zadnja novica: tudi druge verzije MAŠKARADE Komisija za pregled filmov ni »spustila« pred nestrpno občinstvo. Slika, ki vam jo predstavljamo, ni iz filma, pač pa so fotografirani le najpomembnejši sodelavci: v sredi režiser Boštjan Hladnik, pod njim kostumografka Irena Felicijan, na njegovi desni direktor fotografije Jure Pervanja, desno spodaj direktor filma Peter Zobec, desno zgoraj eden izmed glavnih igralcev Igor Galo

25. 10. 1970

Filmski režiser Dejan Djurković namerava režirati svoj novi film z naslovom BAJKA. Domači filmski producent Dunav film naj bi sodeloval z romunsko kinematografijo. Scenarij je napisal Dejan Djurković skupaj s Slobodanom Novakovićem.

30. 10. 1970

V Ljubljani je bila že druga slovesna premiera domačega filma. To je bil film Matjaža Klopčiča OXYGEN. Po premieri je bil že tradicionalen pogovor z režiserjem.

1. 11. 1970

Filmska ekipa novega slovenskega filma NA KMETIH, ki se bo najbrž imenoval RDEČE KLASJE, je imela prost dan. Režiser Živojin Pavlović se je s svojim asistentom odpeljal v Prekmurje in se tam navdušil za nov film. Še prej pa bi rad zrežiral film o sodobni ženski. Možno je, da bo pisal scenarij po romanu Pavla Zidarja Marija Magdalena.

**novem-
ber
1970**

2. 11. 1970

Svetniki se selijo je nov dokumentarni film sarajevskega režiserja Žika Ristića. Režiser je posnel snemanje fresk z znamenitega Pivskega samostana.

4. 11. 1970

Beograjski filmski kritiki so lahko videli precej tujih filmov, v katerih nastopajo jugoslovanski filmski igralci. Tako so med drugim videli sadistični film Pregarjanje čarovnic z Olivero Vučo oziroma Katarino v eni izmed glavnih ženskih vlog.

7. 11. 1970

V Beogradu so se začele priprave za Festival festivalskih filmov. To naj bi bil pregled najboljših nagrajenih tujih filmov v 1970. letu. Pregled filmov naj bi bil od 8. do 16. januarja 1971. leta.

9. 11. 1970

V beograjskih časopisih se je začela ostra polemika o tem, ali naj film SUTJESKA snema Stipe Delić (debitant) ali ne.

10. 11. 1970

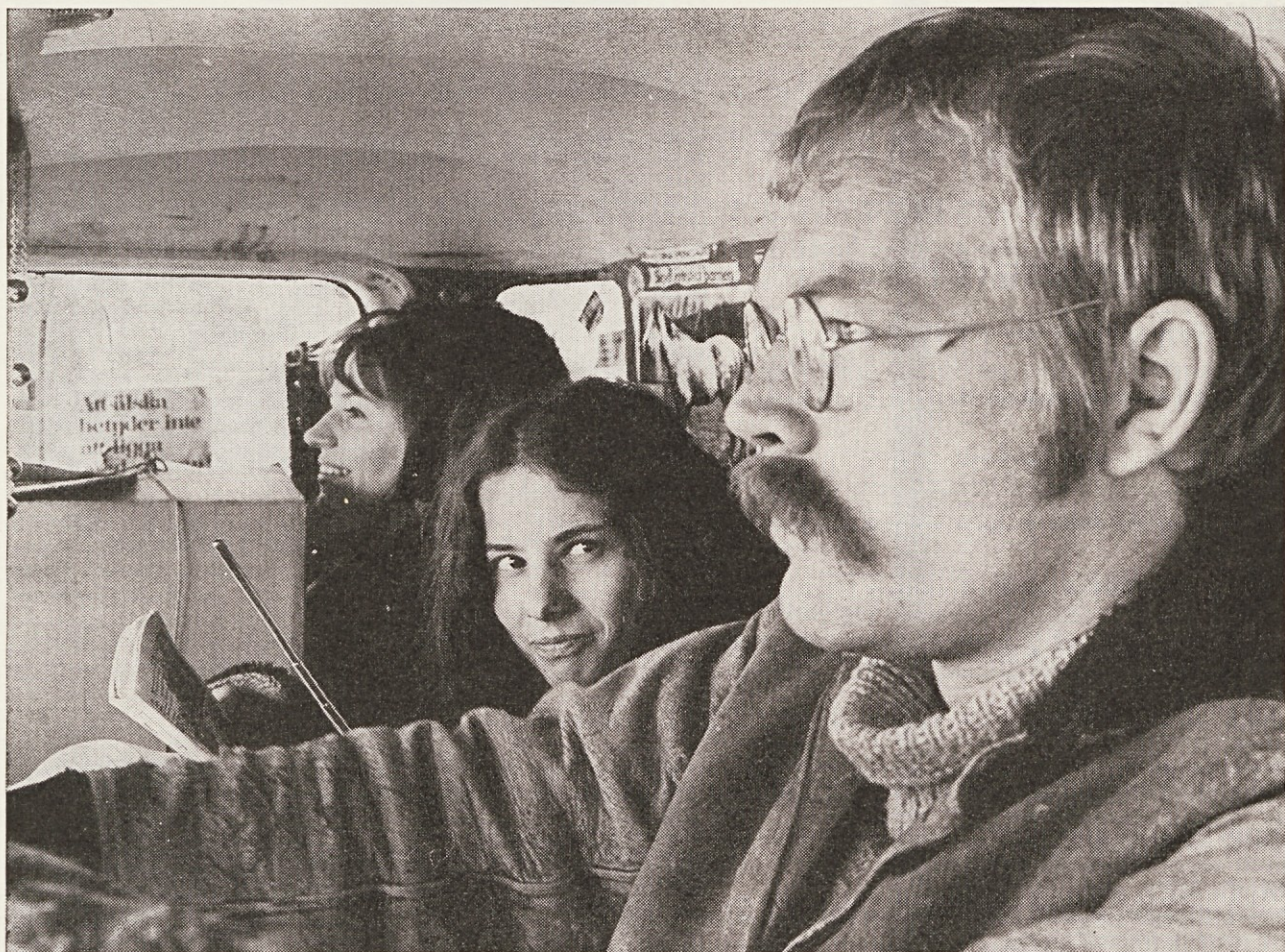
V Ptujju so končali snemanje filma NA KMETIH. Film je nastal v sodelovanju med Viba filmom in Filmsko radno zajednico iz Beograda.

11. 11. 1970

Režiser Zdravko Velimirović je izjavil, da bi rad snemal celovečerni film po romanu DERVIŠ IN SMRT. O tem se dogovarja s sarajevsko Kinemo, ta čas pa snema v Črni gori film o krvni osveti.

12. 11. 1970

Filmski sklad Bosne in Hercegovine je zaključil natečaj za sprejem celovečernih scenarijev. Vsega skupaj je prišlo na sklad samo osem scenarijev. S štirimi konkurira Bosna film, s tremi Studio film in z enim Kinema.



RADOVEDNA SEM — RUMENO

Režiser filma RADOVEDNA SEM — RUMENO predstavlja svojo prvo filmsko komedijo

Švedski režiser Vilgot Sjöman, čigar politična in seksualna satira RADOVEDNA SEM — RUMENO privablja v kinematografske dvorane številno občinstvo širom sveta, je v Stockholmu nedavno predstavil svojo prvo komedijo VRAŽJI CHARLY (Lyckliga skitar).

Film je požel živahen uspeh tako pri kritiki, kakor tudi pri gledalcih. V humorističnem in toplem

tonu pripoveduje zgodbo o šoferju tovarnjaka, ki živi v stockholmskem pristanišču. Preprosto in tiho Charlyjevo življenje pa se nenadoma spremeni s prihodom Pie, ne več tako mladega dekleta, ki pričakuje otroka in je brez doma. Centralna tema njunega skupnega življenja so njuni bohemski prijatelji, med njimi nekateri močno politično angažirani, in skupina muzikantov.

Vlogo Charlyja je prav prijetno odigral Bernt Lundquist, ki doslej še ni imel filmskih izkušenj, vlogo Pie pa je režiser zaupal Solveig Ternström, članici Kra-

ljevskega gledališča v Stockholmu.

Pri filmu VRAŽJI CHARLY je s producentom Sandrewsom finančno sodeloval Švedski inštitut za kinematografijo, v barvah ga je posnel snemalec Rune Ericsson s pomočjo posebne 16 mm kamere, ki so jo skonstruirali tehniki Inštituta. Švedski strokovnjaki trdijo, da pomeni nova 16 mm kamera prav takšno revolucionarno novost, kakršna je bila pred časom 8 mm super kamera v primeri z navadno 8 mm kamero.

Scenarij za VRAŽJEGA CHARLYJA so pod vodstvom Sjömana spróti sestavljali igralci sami.

13. 11. 1970

Peter Volk, ki je pred kratkim doktoriral na praški univerzi FAMU, je izdal novo filmsko knjigo z naslovom Svoboda filma.

V Ljubljani je bila slovesna premiera prvenca Miša Radivojevića MALO ČEZ LES. Premiere sta se udeležila samo glavna igralca Milja Vujanović in Dragan Nikolić, ker je režiser odpotoval na festival v Chicago.

14. 11. 1970

Sekretar Združenja filmskih delavcev Bosne in Hercegovine je javno razložil stališče filmskih delavcev do problema o Sutjeski.

15. 11. 1970

Znani beograjski filmski publicist in dramaturg Slobodan Novaković je izdal filmsko knjigo z naslovom Čas odpiranja.

17. 11. 1970

Iz Sarajeva poročajo, da razmišljajo o tem, da bi se tehnična baza tamkajšnje republike združila s televizijsko.

18. 11. 1970

Delovna skupina filma Sutjeska je odgovorila združenju filmskih delavcev BiH v zvezi s problemom režiserja. Predlagajo, da naj bi izvedli natečaj za režiserja, če ne verjamejo Stipetu Deliću, ki je kot asistent režije sodeloval pri filmu Bitka na Neretvi.

19. 11. 1970

Beograjski dnevnik Ekspres politika je izdal podroben načrt Festivala festivalskih filmov, ki bo januarja 1971 v Beogradu. Program je izredno bogat, povabiti pa mislijo tudi najimenitnejše režiserje sveta.

22. 11. 1970

Srbski režiser Dragoslav Lazić je napisal scenarij za nov celovečerni film Kaznjenci. Za zdaj ima obljubljenega nekaj denarja od jagodinske pivovarne.

25. 11. 1970

V Ljubljani je bila slovesna premiera novega filma Kreša Golika KDOR POJE, NE MISLI SLABO v preurejeni kino dvorani Union. Gledalci so film navdušeno sprejeli. V Zagrebu je film videlo že 130.000 gledalcev.

27. 11. 1970

V Ljubljani je bila slovesna premiera filma Torija Jankovića KRVAVA BAJKA. Premiere se je udeležil tudi režiser filma s svojimi igralci. Žal dvorana ni bila polna pa tudi pri razgovoru je sodelovalo manj gledalcev kot sicer.

Ta dan je bila tudi slovesna premiera prvega filma Maria Fanellija POT V RAJ po scenariju Miroslava Krleža, v proizvodnji Jadran filma in Radio televizije Zagreb. Glavne vloge v filmu igrajo Ljuba Tadić, Snežana Nikšić in Boris Buzančić.

Premiera filma Veljka Bulajića BITKA NA NERETVI je bila tudi v Moskvi. Udeležila sta se je Ljubiša Samardžić in Milena Dravić. Zanimivo je, da je bil ob tej priložnosti prikazan tudi film Biciklisti, v katerem nastopata oba igralca.

28. 11. 1970

V Pančevu je bila premiera novega filma Djordja Kadijevića ŽARKI. Film so naredili v rekordnem času in z minimalnimi sredstvi.

**filmska
kronika**

vodnik po revijah



Neoplanta film iz Novega Sada je pravkar posnela film **ZAJTRK S HUDIČEM** (Doručak s djavolom) scenarista in režiserja Miroslava Antića (avtor **SVETEGA PESKA**). Vloge igrajo: Bata Radulaškega — Bata Živojinović, Srećna — Miki Mirković, brata Radulaškega Slavko Djordjević



FILM A DOBA

filmski mesečnik, številke 7, 8 in 9, 1970. Urednik dr. Antonin Novak, urednik 9. številke je postal Jirži Hrbas, uredništvo Praga 1, Vavelske namesti 43, Češkoslovaška.

Sedma številka praškega filmskega tednika Film a doba ima na ovitku sliko jugoslovanske filmske igralkice Milene Dravić. Slika je iz filma Klosa in Kadarja Žalost, imenovana Anada. Osnovni sestavek v tej številki je napisal Jaroslav Brož, govori pa o petindvajsetletnici češkoslovaškega filma. Jan Kučera je napisal daljše razmišljanje o novem filmu Vere Chytilove Rajske sadije, predvsem je obdelal glasbeno plat filma. Galina Kopanekova je prispevala dokaj izčrpen in obsežen razgovor s poljskim režiserjem Andrzejem Wajdom o njegovem delu v 1970. letu. Kaže, da je postal Wajda predvsem po filmu Pokrajina po bitki ponovno filmski ustvarjalec številka ena na Poljskem. Jaroslav Pokorný piše o Mediji, medtem ko je Karel Karvaš naredil intervju z režiserjem Františkom Filipom, pri nas neznanim avtorjem novega, komercialnega filma.

Osma številka je zadnja, ki jo je uredil znani češki filmski delavec in kritik ter publicist

dr. Antonin Novak. Z njegovim odhodom s tako pomembnega uredniškega mesta je odšel v anonimnost še en ustvarjalec, ki je v marsičem pripomogel, da se je prav jugoslovanski film uveljavil v tujini, sam pa je na veliko pomagal reklamirati tiste vrednosti češkega filma po svetu, ki nikoli niso bile sporne, ker so bile vedno v domeni čiste filmske umetnosti.

Uvodni tekst je napisal Jan Kučera, ki razmišlja o filmu kot ustvarjanju, razpetem med dramo in ekipo. Nadalje je objavljen odlomek iz novega scenarija znanega češkega režiserja Evalda Schorma ŽALOST.

Neja Zorka objavlja razgovor s sovjetskim režiserjem Grigorijem Kozincevom med snemanjem filma Kralj Lear. Ljubomir Oliva pa piše o sodobnem ameriškem filmu. Miron Černenko je napisal portret o poljskem filmskem igralcu Danielu Olbrzychskem, ki je na najboljši poti, da zapolni vrzel, ki je nastala v poljski igralski vrsti po tragični smrti Zbiška Cybulskega. Galina Kopanekova je objavila razgovor s Dušanom Hanakom, ki je debitiral v češkem filmu.

Eva Friedrichova piše o drami na češki televiziji. Ista avtorica piše tudi o filmskem festivalu v Krakovu. Zanimiva je še novica o celovečernem risanem filmu Jana Lenica ADAM 2, ki ga je poljski ustvarjalec realiziral v Parizu.

Urednik zadnje številke, ki smo jo prejeli, je postal Jirži Hrbas. Iskreno rečeno, dokaj neznan ime za poznavalca češke kinematografije. Dr. Jirži Purš je napisal sestavek o bilancu petindvajsetih let češke kinematografije, medtem ko Lubor Dohnal piše o problemu scenaristike. Oba avtorja skušata na posreden način vplivati na jutrišnji razvoj češke filmske misli, saj imata na večerajšnji domači film precej pripomb. Najbrž upoštevanja vrednih. Nadalje je objavljen odlomek iz scenarija Ludovita Filana Naši pred vrati. Scenarist je obenem tudi režiser. Tudi v tej številki so za-

pisali o novih sovjetskih filmih. Tako kar štirje sovjetski kritiki pišejo o Plemiškem gnezdu, medtem ko je Aleksander Lipkov pripravil razgovor z Andrejem Mikalkovom Končalovskim. Vit Hrubin je napisal sestavek o bistvu in zgradbi filmskega gaga. Med vestmi je zanimiva tista o novem filmu Macourea in Vorlička Kdo hoče ubiti kralja. Sicer pa zadnje številke Film a doba napovedujejo uveljavitev novih imen med filmskimi kritiki, za katere lahko trdimo, da prinašajo sicer znanje, toda v njihovih tekstih je čutiti premalo navdušenja nad najnovejšimi domačimi filmi.

B. Š.

KINO

filmski mesečnik, številke 8, 9 in 10. Urednik Ryszard Koniczek. Uredništvo Ul. Puławska 61, Warszawa.

Poljski filmski mesečnik Kino sodi med boljše informativne časopise iz vzhodnoevropskih držav. Grafično sicer izredno bogat, vendar malo kičast, prinaša sestavke in razmišljanja, ki so vredna velike pozornosti. V osmi številki objavlja kritik Janicki razgovor z Januszem Nasferetom po ogledu njegovega novega filma Abel, tvoj brat. Objavlja na je tudi anketa med učitelji, kaj sodijo o tem filmu, ki govori o problemih gimnazijcev in učencev. Alicja Helman si je tokrat izbrala za pisanje kaj nenavadno temo. Zanima jo metodologija filmske kritike, Cezary Prasek pa se sprašuje, kaj bi lahko bila filmska sociologija. Danuta Karcz je pripravila krajši filmski esej o znani filmski igralki Audrey Hepburn. Naslednja številka prinaša komentar Lecha Piłanowskega o sodobnosti v poljskem filmu. Barbara Mruklik piše o novem filmu Kolumbovcu, ki ga je napisal Roman Bratny, govori pa o generaciji, ki je umrla v zadnji vojni. Ob izidu je bila knjiga razgrajbljena, pomeni pa izjemno oster protest zoper militarizem. Filmski in televizijski

režiser Janusz Majewski piše o problemih literature in filma. Nato so objavljeni še teksti o problemih poljske filmske kinoteke, o filmologiji med pedagogi. Mesečnik prinaša tudi zapis žirije Fipecsi, ki je zasedala na zadnjem, letošnjem filmskem festivalu v Krakovu. Članica te žirije je bila tudi sodelavka Ekрана Miša Grčar in to je bilo prvič, da je bil delovni sestanek odprt in popolnoma demokratičen.

Zanimiv je tudi članek Halita Refiga o turški kinematografiji, medtem ko je Robert Gluth pripravil članek z naslovom Pasja tematika, v katerem analizira vlogo psa v sodobnem filmu.

Deseta številka mesečnika Kino prinaša kot uvodnik tekst Alicje Helman o uspehih in razočaranjih debitantov. Ob tej priložnosti objavlja časopis del scenarija Znamenja na cesti režiserja in debitanta Andrzeja Piotrowskega. Ryszard Koniczek piše o vojnem filmu in o sodobnosti s posebnim pogledom na poljske razmere. Zanimiv je še sestavek, ki govori o položaju poljske filmske estetike v okviru svetovne kinematografije. Poseben tekst je posvečen avtorju Glauberju Rochu ter brazilskemu filmu.

B. Š.

FILMKULTURA

Filmski mesečnik, številka 3 in 4, 1970. Urednica Yvette Biro, uredništvo Budimpešta 14, Nepstadion ut 97, Madžarska.

Dve najnovejši številki madžarskega filmskega mesečnika za filmsko kulturo prinašata več zanimivih člankov, razmišljanj in komentarjev. Tretja številka prinaša predvsem pregled najpomembnejših vrednot v madžarski filmski preteklosti. Tako kot druge socialistične kinematografije tudi madžarska praznuje petindvajsetletnico. Več znanih madžarskih kritikov piše o različnih aspektih povojne

filmske misli. Tako so najbolj zanimivi članki o grotesknosti in satiri v madžarskem filmu, članek o tem, kako je tujina sprejela sodobni madžarski film in kam gre moderni dokumentarni film. V rubriki Forum obravnavajo problem madžarske tehnike, izmed tujih sestavkov pa naj omenimo in memoriam napisana besedila ob smrti Josefa von Sternberga, Leva Kulešova... Naslednja, četrta številka Filmkulture govori o njihovem nacionalnem filmskem festivalu v Pesci. Kritik B. Nagy Laszlo ugotavlja, da mora nacionalni film naprej po poti, ki so jo začrtali najboljši madžarski režiserji, med katerimi je na vodilnem mestu Miklos Jancso.

Ta številka prinaša še razgovor z madžarskim režiserjem mlajše generacije Istvanom Gaalom, kakor tudi razmišljanje o realizmu v literaturi in v filmu. Kritik György Sas ocenjuje filmski festival v Karlovih Varih.

Izmed tujih člankov naj omenimo zapis o novi afriški kinematografiji, o argentinskem novem valu in razgovor s poljskim režiserjem Andrzejem Wajdom.

Obe zadnji številki Filmkulture pričata, da je uredništvo ostalo še vedno v okviru tradicionalnega pisanja o filmu, da je formalistično, a je obenem edina kvalitetna tribuna filmske misli na Madžarskem.

B. Š.

FILM CULTURE

Winter & Spring 1970; New York

Revija je veljala (in deloma še velja) za glasilo newyorškega »undergrounda«, urednik je Jonas Mekas, zunanja oblika (zdaj) skrajno nepretenciozna, revija je brez platnic in ima samo v sredini štiri slikovne pole. Za vse to te običajno odškoduje tekst. V zimsko-pomladni dvojni številki (701, izšla je šele zdaj) je začuda tako po slikovni kot po tekstovni plati naj-

zanimivejši »kinotečni« del; namreč vse, kar je posvečeno Mélièsu, čigar hči je pravkar obiskala New York. Videti je, da bo po toliko desetletjih prevladujoče lumièrovskede diščine slednjic Méliès vendarle dosegel mesto, ki mu gre — ne samo v zgodovini, temveč tudi v zavesti cineastov — in to ravno pri najradikalnejših, »podzemnih« Newyorčanin!

V isti sklop sodi (ilustrirani) ponatis članka iz lista Photographie Times, oktobra 1897: UMETNOST GIBLJIVIH FOTOGRAFIJ. Zelo tehničen članek, ki se upa biti prav previdno navdušen in celo optimističen glede prihodnosti »gibljevih fotografij«, čeprav govori predvsem o mutascopu, ki je namenjen individualnemu upravljanju posamičnega gledalca. Pa saj ravno Američani zadnji čas znova veliko govorijo o »filmoteki«, ki naj jo ima vsak doma in si ogleduje njene filme v zaseben užitek, kot bere knjigo. Še pol koraka — pa bomo spet gledali Mélièsa v mutascopu!

In še en resnično vznemirljiv prispevek — spet »kinotečen«! Originalni letak, ki so ga izdali leta 1933, ko je Upton Sinclair spustil v promet svojo »mesarsko« verzijo Eisensteinovega filma QUE VIVA MEHICO! z naslovom VIHAR NAD MEHIKO. Ogorčenje je bilo strašno in nam kaže naprednejšo in temperamentnejšo Ameriko, kot jo poznamo danes.

Tisti del, ki mu lahko rečemo »današnji underground« je na začetku revije in obsega tri prispevke k filmu Kennetha Angerja INVOKACIJA MOJEGA DEMONSKEGA BRATA (napsali so jih Jonas Mekas, Richard Whitehall in Adams Sitney); sledi intervju s Holliisom Framptonom, članek o »kozmičnem filmu« Jordana Belsona, Roberta Beavesa COUNT OF DAYS, filmska izpoved Roberta Nelsona, dva filma Rona Ricea in trije Yoko One, ki jih sama komentira. Alexander Alexeïeff ponatiskuje svoja predavanja na Inštitutu za visoki študij kinematografije v Parizu feb-

ruarja 1966. Veliki poznavalec filmske animacije govori o Sintezi umetnega gibanja v filmski projekciji; članek je težavno branje in srši od tehničnih detajlov.

Kritika se spušča na dostopnejša tla: Godardove KITAJKE se Dan Isaac loteva kot »Jean-Lucovega družbenega evangelijaka«; David Ehrenstein opeva Anno Karino, Max Kozloff analizira Kubrickov film 2001 in ga razstavlja na konvencionalni del (zgodba) in na presunljivo filmsko novost (vizija). Kirk Bond govori o »novem« Bergmanu in — med drugim — zanimivo ugotavlja, da je čutili bergmanovsko »novo senzibilnost« v pristopu različnih režiserjev, kot so Mimica, Kluge, Straub, Jancso, Masa, Nemec, Chytilová in nemara Schmidt. Pisec tega morda ni zapazil, toda dejansko je navajal same avtorje, ki regionalno pripadajo že skoraj pozabljeni »Srednji Evropi«!

Daljši članek o indijskem filmu predstavlja bengalskega režiserja Mrinala Sena. In nato, na najbolj nepričakovanem kraju, odkrijemo še eno omembo jugoslovanskega filma: stari upravljavec Herman Weinberg v svoji stalni rubriki KAVA, ŽGANJE IN CIGARE pravi med drugim dobesedno: »Dva kratka filma sta prišla in odšla, ne da bi ju vsaj približno tako zapazili, kot zaslužita: MEDVED A. P. Čehova iz SZ in BALADA O LJUBEZNI (o gluhošem dekletu) iz Latvije. In pa nenavaden, močan jugoslovanski film VI DEL SEM TUDI SREČNE CIGARE (Zbiralci perja) Aleksandra Petroviča...«

R. Š.

SIGHT AND SOUND

Autumn 70

To pot bi gospodu Tomu Milnu, souredniku reprezentativne revije Britanskega filmskega inštituta, z veseljem povedali nekaj gorkih. Med drugim poroča namreč tudi z beneškega festivala. Mimogrede (pri Bertolucci) prizna, da je imel

nekaj jezikovnih težav in »da ni bilo prav lahko slediti besednim ognjemotom«. To ga, seveda, ne ovira, da ne bi Bertolucci je PAJČJI STRATEGIJI zapel pravcatega panegerika; za BUBE U GLAVI pa pravi, da »je bilo (v Benetkah) videti brez konca filmov kot POLETNI UPOR Jaakke Pakkavista... ali jugoslovanski BUBE U GLAVI (wideangle, na glavo postavljeno divjanje kamere Miša Radivojevića okoli dveh mladih ljudi, ki jih pritisk družbe in okoliščin potisne v norišnico) katerih edina odlika je bila, da so njihovi režiserji videli veliko filmov in absorbirali nič koliko prebrisanosti (smartness)«. Milo rečeno, zelo pavšalna sodba za nekoga, ki se ukvarja s »filmologijo« na najvišji ravni; ali pa gospod Milne morda tudi pri Radivojeviću ni razumel »besednih ognjemotov« (in še česa), pa je prav po britansko predpostavljaj, da se za nerazumljenim Italijanom zagotovo nekaj skriva; ampak kaj naj že tiči za nerazumljenim Balkancem?! Kakorkoli že: s takšno obravnavo si SIGHT AND SOUND ne plete lovrik.

Razen PAJČJE STRATEGIJE je Tom Milne pozitivno ocenil WANDO Barbare Loden; PRISTAN Christiana de Chalongea in LJUBEZENSKO ZGODBO Istvána Szabóa, kratka filme, pri katerih ni imel jezikovnih težav (Wanda) ali pa so ustvarjeni po le rahlo, koketno moderniziranih starih receptih — z veliko barvic, čustev, retrospektiv in lepih dekorjev — klasične »papajve filme«, kot jim pravijo Nemci, le da oblečene v sodobno maks krilo.

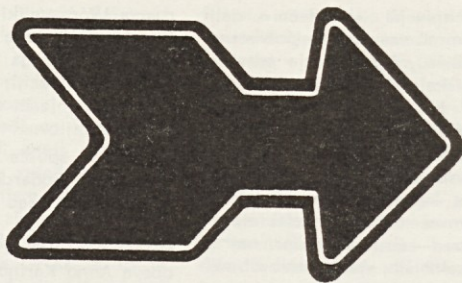
Po tej izkušnji nas tudi poročilo s festivalov v Berlinu in Edinburghu ne zanima več kdo ve kako, četudi je prvo pisal Dawid Wilson in drugo Jan Dawson. Wilson o Verhoevenom O. K. (»Vietnamu po bavarsko« in filmu, zaradi katerega je festival praktično propadel) ne ve povedati drugega, kot da »ni prav zaslužil izjemne reklame«, ker da je »izmed tistih filmov, ki hočejo šokirati, pa se jim to ne

posreči, ker se ves čas preveč zavedamo, da bi nam neskončno radi nekaj sporočili«. Ne, po festivalska poročila, je videti, da v prihodnje res ne bomo hodili k SIGHT AND SOUND!

Mnogo boljše je še zmerom v kinotečnem delu: to pot nam odkriva Stroheimov film HELLO, SISTER!, ki je doslej veljal za zgubljenega — ali vsaj, da je verzija, ki obstaja, tako spremenjena, da v njej ni »nič več Stroheima«. Richard Koszarski pa s tanko analizo dokaže, da je v HELLO, SISTER! ves Stroheim (četudi ne najmočnejši) in da je z lahkoto mogoče ločiti doposnete prizore od originalnih in rekonstruirati še eno delo filmskega klasika.

Manj sreče je imel SIGHT očitno z Orsonom Wellesom in njegovo »latinskoameriško« pustolovščino. V pomladni številki je poročal o njej Charles Higham, zdaj ga popravljaj Richard Wilson; kot vse polemike je tudi ta neprijetna. Izmed novih filmov, o katerih poroča, je bržčas najzanimivejša Wellesova NESMRITNA ZGODBA z Jeanne Moreau. Losey snema THE GO-BETWEEN v nekem angleškem dvorcu iz 17. stoletja; John Schlesinger KRVAVO NEDELJO o ortodoksnih in neortodoksnih Judih v Londonu, Visconti Mannovo SMRT V BENETKAH v Trstu! Vsaj po oživiljanju atmosfere »včerašnjega sveta« (film se dogaja okoli leta 1911) bo skušal Visconti nedvomno prekositi Dominiquea Deloucha, ki je dosegel doslej nedosežen višek vernosti v 24. URAH V ŽIVLJENJU NEKE ŽENSKE.

Zanimiv je intervju z Rogerom Cormanom zdaj, ko je pravkar končal film KRVAVA MAMA s Shelley Winters (pendant Pennovemu BONNY AND CLYDE) in je že sredi ustvarjanja novega, VON RICHTHOFEN IN BROWN, o letalcih med prvo svetovno vojno. In šest mladih britanskih režiserjev smelo odgovarja na vprašanja revije, v kašnih razmerah da ustvarja britanska kinematografija. Njihov odgovor je: »V krizi, ki jo zasluži!« R. Š.



bamse

Švedski barvni. Scenarij: Arne Mattsson, Elsa Prawitz. Režija: Arne Mattsson. Igrajo: Ulla Jacobson, Folke Sundkvist, Björn Thambert, Gynet Molvig, Gio Petré, Pia Rydevall. Proizvodnja: Svensk Filmin-dustri, 1969. Distribucija: Morava, Beograd.

Po devetnajstih letih je znani švedski režiser (rojen prav tako v Uppsali kot Bergman in samo leto kasneje) spet združil par Ullo Jacobson in Folkeja Sundkvista. To pot ni ona plesala eno samo poletje, marveč je plesal eno samo poletje on, namreč Sundkvistov sin v filmu. Sam Sundkvist pa je plesal tri poletja, namreč tri poletja je ljubil mlado dekle, potem pa se je ubil v avtomobilski nesreči. Kot dokaz za to »plesanje« je ostal samo medvedek Bamse na kraju nesreče. Našel ga je sin in potem »plesal« on.

To ironiziranje je na mestu pač zato, ker je bil film **Plesala je eno samo poletje** čudovito lep, **Bamse** pa je sicer zmoderniziran, hkrati pa tudi zbanaliziran. Mattsson in njegova stalna scenaristka Prawitzova sta strašansko zapletla zgodbo z nenehno ponavljajočimi se asociacijami mladega dekleta, ki se shaja z mla-



dim fantom, pri tem pa jo vsaka podrobnost, vsaka izrečena beseda spominja na njegovega očeta.

Nekaj časa so ti flash-backi zanimivi, pestra je tudi konfrontacija odnosov očeta in sina do mladega in lepega dekleta, ki ljubi, želi biti ljubljeno in imeti otroka. Toda flash-backov in konfrontacij je preveč in kakor sprva pestrijo znane zgodbe o trikotnikih in o tem, kako pride na vrsto sin za očetom, tako postanejo počasi utrudljivi in odveč. Gledalec že kar pri vsaki izrečeni besedi, pri vsaki izmenjavi scene pričakuje, da se bo vse spet obrnilo v reminiscence. Škoda za zamujeno priložnost, ki bi zahtevala samo malo več manjambicioznega koketiranja z modernim slogom.

M. G.

cincinnati kid

Ameriški barvni. Režija: Norman Jewison. Igrajo: Steve Mc Queen, Ann Margret, Edward G. Robinson, Karl Malden, Rip Torn. Proizvodnja: MGM, 1969. Distribucija: Inex film, Beograd.

Igranje pokerja je lahko zabava, strast, zaslužek ali merjenje moči. Predvsem to slednje je zanimalo ameriške producente, in posneli so zelo napeto in odlično odigrano pokersko partijo med starim gadom in mladim, a nadarjenim Kidom. Film ima dva dela. Pripravo za igro, kjer spoznamo pomembnejše protagoniste kasnejšega spopada in kjer vse tako zapletejo, da nas razplet nič ne preseneti, ker je logičen. Do neke mere skušajo oživiti tudi vzdušje takratnega New Orleansa, okolja torej, kjer se bo igra odvijala. Intenzivnost in psihološka napetost v filmu iz trenutka v trenutek nara-

ščata, kar je režiser dosegel predvsem z vedno večjim oženjem prostora in izključitvijo dogajanja od zunanjega okolja, pa tudi z vedno manjšim številom igralcev, dokler nas ne pripelje do dvoboja. Tu se pokaže Kid kot pošten igralec in noče biti orodje špekulacij mestnega mogotca. Vendar pa se tik pred zmago vsi njegovi upi razblinijo v nič in izgubi. Tako propade moralno in socialno, saj brez denarja ne pomeni nič.

Pokerska igra v filmu presega golo dogajanje in v prenesenem pomenu izraža Kidov boj za vstop v visoko ali celo najvišjo družbo, hkrati pa padec na dno. Zakaj? Ali je poskusil prežgodaj ali pa mu usoda ni naklonjena? Film pusti vprašanje odprto. Zaenkrat odide Kid le s svojo ljubeznijo, ki mu edina ostane zvesta v trenutku padca in nemoči. Tako smo seveda pri klišejskem koncu filma, a je tako dobro dramaturško in igralsko izpeljan, pa tudi, če prav pomislimo, dovolj življenjski, da bi ga težko imenovali melodramo.

N. M.

malo čez les

Bube u glavi. Jugoslovanski barvni. Scenarij in režija: Miša Radivojević. Glasba: Kornijeva grupa. Igrajo: Dragan Nikolić, Milja Vujanović. Proizvodnja in distribucija: Inex, Beograd, 1970.

Miša Radivojević je mlad režiser in kot vsi mladi, pogumni in prizadeti režiserji se je tudi on lotil teme, ki jo v nekem določenem obdobju življenja vsakdo občuti, namreč spopad posameznika z družbo oziroma njegovo iskanje lastnega prostora in deleža v svetu. V današnjem svetu, ki je moralno polariziran, pa je lahko vsebina odnosa posamez-

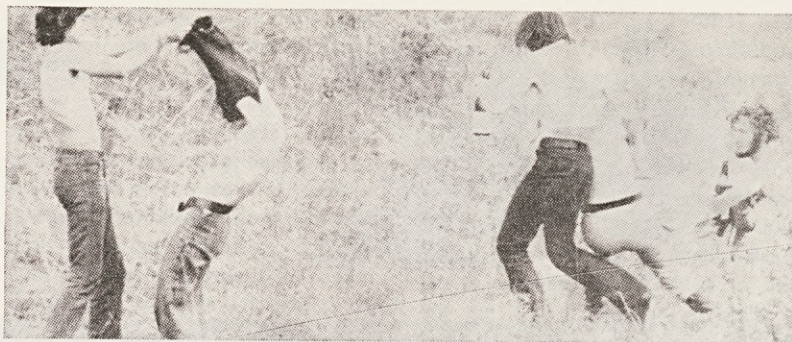
nika do veljavnih norm in vrednot le kvantitativna, se pravi, da je odvisna od deleža participacije pri tako imenovanih humanističnih vrednotah in normah. Junak je pozitiven, če pristaja na dan model, negativen pa, če se mu upira. Ker pa oba odnosa ocenjujemo z istega gledišča, to pomeni, da sta le njegovi različni enačici, se pravi, da eden potrjuje model per positionem, drugi pa per negationem. Vendar pa ima drugi, negativni junak še eno dimenzijo in sicer to, da s svojo akcijo, ki je označena kot razdiralna, potrjuje tudi nezadostnost danih družbenih razmer, slabo za njega pa je, da je njegov odpor čista negacija obstoječega, ki nima v zameno nuditi drugega kot privatniško moralno, v ničemer potrjeno, od nikogar sprejeto. Zato vodi njegov konflikt z družbo v obvezno samouničenje in zato se nam junak zdi tragičen.

Tak tip po humanističnih merilih negativnega junaka je tudi Dragan iz filma **Malo čez les**. Takoj v začetku še ni v konkretnem konfliktu, v fizičnem spopadu z družbo, je le opazovalec, na robu družbe (zato je toliko posnetkov z njim v naravi), ki se vanjo ne more vključiti, ker je ne more sprejeti take kot je, prav tako pa se tudi ne more slepo predajati mladostnemu in brezskrbnemu uživanju svojih kolegov, se pravi čisti, goli, odprti eksistenci. Trenutno je na tisti stopnji svoje življenjske poti, ko se začne spraševati o smislu rojstva, življenja in smrti, se pravi, da svet meri kvalitativno, da ga presoja s svojim historičnim umom, da gleda nanj iz metafizičnega modela, ki se izkaže za nasprotnega obstoječemu modelu in ki je po junakovih normah izkrivljen, poln laži in krutosti; njegov model pa ni uzakonjen, zatorej v konfliktu z družbo propade in stopi v vrsto tradicionalnih evropskih junakov, ki v imenu ne-

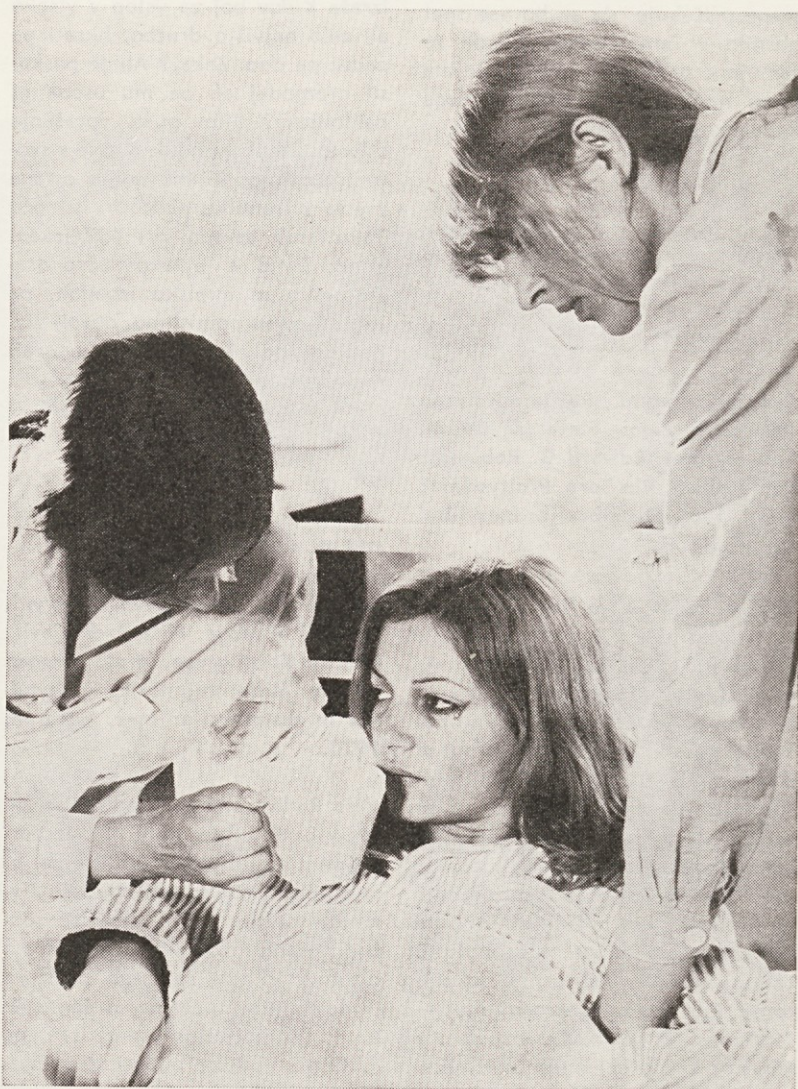
česa posegajo v svet in ga žele spreminiti. Dragan spreminja v imenu sebe, v imenu instinktivno občutene pravice, svobode, odkritosti, ljubezni, a ga družba prav tako razglasi za negativca, celo nenormalneža in ga podvrže svoji samozvani totalitarni ekspanziji moči. Zatorej v filmu najmočnejše delujejo prav scene z drevesom in s psihološkimi testi, ki individuum do kraja uničijo, izbrišejo njegovo specifičnost, načnejo celo njegovo psiho in se tako izkažejo za vse kaj drugega, kot za pozitivni akt humanistične družbe, saj v enem primeru povzročijo celo smrt.

Na tem mestu lahko govorimo o hroščih kot o simbolu zla, totalitarne moči družbe nad kritično zavestjo posameznika. Dragan jih najprej opazuje, kasneje na kliniki pa mu eden simbolično steče preko čela. Odklonov od urejenosti danega modela ne sme biti, kdor se ne vda — je onemogočen.

Miša Radivojević si je za takšen in tako gledan problem izbral edino pravilno obliko nekontinuirane pripovedi, ki ustvarja notranjo napetost, proustovsko posega v tok junakovega življenja in hkrati pušča gledalcu prosto presojo, ki ga na koncu filma privede do odkritega in iskrenega revolta proti konkretni družbeni situaciji, kjer se v usodi posameznika zrcali družbena vrednost. Film **Malo čez les** pa se ne vključuje v planetarni prostor samo po svoji tematiki, ampak tudi po svojih cineastičnih vrednostih, za katere lahko trdimo, da so tisto, kar danes označujemo kot moderni film, se pravi sodobne estetske težnje, ki slone predvsem na globinski metafori, kjer se le-ta spremeni v razpoloženje, neulovljivo, a prisotno. Film je prikazovanje stanja, prepojenega z metafizičnim smislom, izredno pesimističnim, kajti Dragana na koncu ne slišimo, družba ga torej noče slišati, rešitve zanj ni. V



MALO ČEZ LES



celotno atmosfero iskanja, upora in katastrofe se odlično vključuje in pomaga z dodatno govorico, ki še pogloblja čustvena razpoloženja obeh prizadetih, tudi glasba Kornijevih grup in pa sproščena igra Milje Vujanović in globoka prizadetost Dragana Nikolića.

V času mnogih politično angažiranih filmov tudi eno iskreno in občuteno delo o posamezniku, ki se išče, ki išče komunikacijo z drugimi, pa mu na telefonski klic nihče ne odgovori, ki doživi nekaj srečnih ljubezenskih trenutkov in propade tisti mah, ko se brani v imenu svoje morale pred krivično obsodbo in napadom družbe (spopad v gozdu). Zaradi umetniških dimenzij Radivojevičevega filma pa Draganova posameznost prerašča zasebne meje in dobiva širši družbeni pomen.

N. M.

malo čez les

Eden najbolj opaženih filmov letošnjega puljskega festivala prav gotovo zasluži pozornost, ki jo je sicer deljenimi mnenji tudi pritegnil tako doma kakor tudi na tujem. V prvi vrsti ima zasluge za takšno prodornost filma prav gotovo režiser oziroma scenarist Miloš Radivojević, ki se mu je t. im. avtorski odnos do filmske materije bogato obrestoval. Nastal je izpovedno močan ter filmsko-oblikovno zelo dober film.

Téma o ljudeh, ki zanihajo onstran meja normalnega oziroma abnormalnega, prav gotovo ni nova. Lahko bi bila celo šablonska, če ne bi scenarista in režiserja zamikala problematika mladih ljudi, ki vstopajo v svet in pri tem doživljajo zelo mučna srečanja, težko nepremostljive konflikte in usodna notranja trenja, ki mnogokrat porušijo eksistencialno ravnotežje. Pa tudi do sem bi bila problematika lahko standardna in kaj hitro tendenciozna, zasnovana s črno-belo tehniko moralističnega prizvoka. Kakor hitro pa se je posrečilo avtorju filma zabrisati kruto razglašene meje med normalnim in abnormalnim in jih razglasiti za nevidno prozorno črto, ki niha v vsakem posamezniku in v svetu, ki obdaja in določa te posameznike, je izpoved bistveno pridobila na komunikativnosti in je celo dobila priložnost, da postane totalna komunikacija. V tem trenutku namreč ne gre več samo za problem duševno bolnih ljudi kakor tudi ne za šablonsko in splošno razširjeno lestvico normalnosti ali uravnovešenosti. Ta se neke v spodnjem koncu na določenem mestu prelomi v svojo drugo polovico, v kateri se stopničasto potencirajo stopnje duševne obolevnosti, nenormalnosti in subjektivnih odklonov, ki imajo izvor samo v svoji lastni samoiniciativnosti. Gre za razcep sveta in človeka v njem, za projekcijo sveta v notranjost človeka, ki je po vzdržljivosti omejena materija in že v principu ne more prenesti totalne projekcije sveta na sebi.

Tako imenovani normalni ljudje so nenormalni in obratno, v vsem pa odseva svet in posredno relativnost kriterijev. Režiser je v tem smislu ustrezno nadaljeval delo scenarista, izognil se je klasični dramatičnosti in z imenitno glasbeno opremo lirično-nostalgичne pa tudi boleče melodike Kornijevih grup ter z mehki-

mi pastelnimi barvami ustvaril osnovo za svojo rahlo človeško izpoved. Z učinkovitim menjavanjem in montiranjem časovnih plasti, sedanjosti in preteklosti pa v nekem smislu tudi prihodnosti, ki se vrstijo ena za drugo v vzdušju tistega globljega, ne faktografskega zdaj, je dosegel posebno zaporedje filmskega dogajanja, ki je ukinilo vsakršno možnost tradicionalnega principa zgodbe in se je spremenilo v zakonitost asociacij, miselnih preskokov in konceptu primerno zunajčasovnost.

Zato se je posrečila cela vrsta izrazito filmskih sekvenc, med katerimi jih nekaj ostaja v spominu, kot samostojna izpoved znotraj celotne izpovedi. Npr. nakupovanje v popolnoma prazni samopostrežni trgovini; oblačenje prisilnega jopiča; junakov »spopad« z okleščenim drevesom; sekvenca supernalističnih slikarskih modelov; testiranje itd. itd.

V celoti zanimiv in globok film, film v dobesednem pomenu besede, vendar primeren za zrelega gledalca, gledalca, ki je pripravljen razmišljati.

J. P.

matthews hopkins ali lovec na čarovnice

Witchfinder General. Angleški barvni. Scenarij: Michael Reeves, Tom Baker (po romanu Ronalda Bassetta). Režija: Michael Reeves. Igrajo: Vincent Price, Ian Ogilvy, Hilary Dwyer, Rupert Davies, Robert Russell. Proizvodnja: Tigon British, 1967. Distribucija: Inex, Beograd.

Film brez dvoma vsebuje zanimivo témo, ki bi lahko učinkovito prerasla historično prizorišče. V času

državlanske vojne v Angliji (17. stoletje) se Matthew Hopkins uradno bori proti čarovništvu, potuje iz kraja v kraj in izvršuje smrtne obsodbe najrazličnejših vrst, dokler končno ne pride na izvirno idejo, da bi bilo zelo zanimivo in učinkovito sežigati hudičeve privrženke. V resnici je ta, daleč naokrog znani lovec na čarovnice sadistično obeležen značaj, ki izkorišča trenutno ideološko situacijo za pridobivanje denarja kakor tudi za nič kaj pobožno zasebno življenje. Seveda mora zločinec na koncu pasti in to se zgodi tudi Hopkinsu.

Kar bi lahko aktualno in osveščujoče spremljalo to pozno-srednjeveško zgodbo, je v filmu samo nakazana resnica, da ljudje sami pogojujejo zločin, da ga zahtevajo ali iz praznoverja ali iz načrtno premišljenega obračunavanja. Pod ideologijo boja proti čarovništvu se na ta način sproščajo mračne dimenzije človekovih latentnih lastnosti, ki daleč presegajo individualni primer slabega in zločinskega človeka. Kot rečeno, pa tema v tem filmu sploh ni izkoriščena. Vse ostaja pri zgodbi kot taki, pri historičnosti kot taki. Lahko celo rečemo, da je film neopredeljena slikanica, ki ne najde nadčasovne povezave in ostaja v kostumu in koloritu nekega zgodovinskega obdobja. Filmu je mogoče tudi očitati pomanjkanje ritma, kar se tiče ustreznega nizanja bolj in manj pomembnih stvari. To pripombo opravičuje prav začetek filma, ko mladi vojak, junak filma, reši življenje svojemu stotniku. Ta začetna sekvenca je mnogo predolga, prepomembna in neorientirana, kar se pokaže pozneje, ko postane jasno, da ne bo šlo za prikazovanje poteka državljanske vojne, ampak za povsem nekaj drugega.

Film je imel tudi možnost osvetliti osrednjo figuro prefinjenega zločinca, ki se suvereno giblje v sferah ideoloških postavk, vendar se mu

tudi to ni posrečilo. Tako ni mogoče govoriti niti o introvertivni prodornosti in posledično niti o ustreznih premorih oziroma vsebinskih odlikih, ki bi omogočili asociativnemu procesu zadostno mero časovnega prostora. Izjema je edino konec filma, ki prerašča zgodbo in daje gledalcu možnost razmišljanja.

Z eno besedo: poprečen film, ki pa je imel nadpoprečne možnosti, vendar jih ni izkoristil.

J. P.

mostišče

Testa di sbarco. Italijansko-ameriški barvni. Scenarij: Peter Hobbess. Režija: Al Bradley. Igrajo: Peter Lee Lawrence, Gui Madison, Erika Blank. Proizvodnja: Filmamerica SIAP, 1969. Distribucija: Kinematografi, Zagreb.

Italijansko-ameriška koprodukcija, ki oživlja čas iz leta 1944, izkrcaje zaveznikov v Normandiji, sodi med tiste filme, ki so narejeni zaradi denarja. Zgodba je v različicah znana že iz mnogih boljših filmov: skupina komandosov mora uničiti centralni bunker nemške obrambne črte in s tem celotni mehanizem težke obrambe. Skupinica neskončno drznih, pogumnih, premetenih in ne vem kaj še Američanov to stori, kljub temu da imajo velike izgube. Toda na koncu superiornost Američanov vseeno nadvlada inferiornost Nemcev in film se konča.

Gre torej za filmsko »blago«, ki združuje vedno zanimivo (predvsem za mlade gledalce) temo, napeto (ne vedno) akcijo, korektno tehniko in misel o dobrem, ki na koncu premaga zlo. Res ne vem, zakaj je treba sedeti skoraj dve uri, da

nam film končno ponudi to, od vsega začetka sluteno možnost. Zunanji efekti spominjajo na Zanutkov NAJDALJŠI DAN, že omenjena duhovna nadmoč ameriških diverzantov pa je vsiljiva in nikakor ni v skladu z zgodovinsko resnico. Toda zgodovino je mogoče uspešno ponarejati, uspešno pa je mogoče ponarejati tudi zgodovino v vojnih filmih, ki so samo nekakšne preoblečene kriminalke ali indijarice.

D. P.

onkraj

Slovenski črno-beli. Scenarij: Matej Bor. Režija: Jože Gale. Igrajo: Ivica Vidović, Jasna Androjna, Janez Škof, Milena Zupančič. Proizvodnja in distribucija: FRZ, Beograd, 1970.

Tokrat so se filmski možje odločili za temo, ki prizadene človeška srca, za ljubezen dveh mladih, ki pa se zaradi neustreznosti časa in medsebojnega trenutnega nesporazuma tragično konča. Oba padeta pod sovražnimi streli, ker sta preobremenjena s privatnimi mislimi in z vestjo in pozabljata na neizprosno časa. Zato je jez kot skupni kraj smrti dramaturško popolnoma ustrezen in utemeljen. Pri-poved je tako vsebinsko in vizualno zaokrožena in končana. Kljub temu da bi kdo utegnil dodajati Darjini in Damjanovi smrti ideološke dimenzije v smislu, da je njuna smrt več vredna, ker je iz vojnih časov, film sam na sebi te misli ne nudi, ker oba junaka umreta zaradi nesmiselnega nesporazuma, izvirajočega iz ljubezenskih reakcij, oziroma občutka krivde, usodnosti in resignacije, ne pa v imenu nekih takrat aktualnih idej. Vzrok, da iz-zveni ta smrt kot nekaj višjega, več



Prizor iz italijansko-ameriškega filma **MOSTIŠČE**

V slovenskem filmu **ONKRAJ** režiserja Jožeta Galeta je igrala tudi članica SNG iz Ljubljane Slavka Glavinova



vrednega, ni zgodovinski, ampak posledica dvodelnosti scenarija. Kajti vojna smrt dobi večjo veljavo samo v primerjavi s smrtjo drogi-ranega dekleta današnjih dni na koncu filma. Ta smrt izzveni resnično popolnoma nesmiselno zato, ker ni v ničemer utemeljena, ni posledica nobenega prejšnjega dogodka in gre torej za neutemeljeno in ne-izpeljano pripoved, medtem ko je pri prvi smrti vzrok jasen in razumljiv, zato tudi posledica logična. Načina smrti pa sta le prilagojena času. Gre torej za scenarijski »kiks«, ki ne le popolnoma uniči tisti del filma iz današnjega dne, ampak ima tolikšno moč, da škodi tudi osrednji pripovedi in ji dodaja dimenzije, ki ne izvirajo iz nje same. Ta »moderni« obesek filmu, ki naj bi prvotno zgodbo še bolj približal današnjemu gledalcu, doživi polom, saj je lažen, enostranski, negativno šablonski, neživljenjski in nepreverjen. Če je hotel postaviti današnjo mladino pod vprašaj, je dosegel prav obratno, saj postane problematičen zapiti partizan Miha, ki zaradi svoje vesti ne more pripovedovati zgodbe drugače kot s pomočjo alkohola. Njegovo žaljenje in zgražanje nad mladino izzveni smešno, kot so smešni tudi mladi sami, ker so lutke in neresnična bitja. Res škoda, da je režiser sledil osebnim gledanjem scenarista, od koder izvirajo vsi nesporazumi, napačne razlage in negativne opazke v zvezi s filmom. Kajti osrednja baladna pripoved o dveh času neprimernih eksistencah bi bila prav solidno filmsko delo in s svojo preprostostjo in liričnostjo ne bi moglo ostati brez odmeva pri gledalcu. Še zlasti, ker k primernemu občutju veliko pripomore odlična glasba Urbana Kodra in izredna igra Ivica Vidovića, ki je iz precej skromnih scenarijskih razsežnosti vdahnil liku Damjana občutja ljubezni, topline, kriv-

de, trpljenja, odkupitve, razklanosti, resignacije in skoraj samokaznovanja. Tudi Jasna Androjna je prikupno in prepričljivo odigrala skromno Darjo. Ko bi bil predvsem scenarij manj pretenciozen ali pa bolj pošten in dodelan, bi imeli še en soliden film. Tako pa zopet ugotavljamo zamujeno priložnost.

N. M.

odpadnikova ljubimka

L'amante di gramigna. Italijansko-bolgarski barvni. Scenarij: Ugo Pirro, Carlo Lizzani (po romanu Carla Verga). Režija: Carlo Lizzani. Igrajo: Gian-Maria Volontè, Stefania Sandrelli, Asen Milanov, Stojanka Mutapova, Stojčo Mazgalov. Proizvodnja: Dino de Laurentiis, Rim; Studija za igralni film, Bolgarija, 1969. Distribucija: Croatia, Zagreb.

Sicilija leta 1865, Garibaldi in vse, kar je povezano z življenjem tega upornika. V to ozadje je postavljeno življenje neke vasice z vsemi njenimi patriarhalnimi navadami in v to ozadje je postavljen trmasti odpadnik, borec za osnovne človeške pravice. Mogotci so vzeli hišo njegovega očeta in kot popoln siromak se je prisiljen bojevati za svoj obstoj, ki je od vsega začetka v nasprotju s sicilskimi zakoni in s pravili in pravicami močnejših.

Vendar ne gre zgolj za njegovo trmo, za njegov upor proti krivicam na splošno in krivicam, ki jih povzročajo določeni ljudje. V njegovo življenje se je po naključju vpletla ženska, prav tako trmasta in uporna kot on, zraven se je pa še zaljubila vanj.



Prizori iz italijansko-bolgarskega filma **ODPADNIKOVA LJUBIMKA**, kjer igra naslovno vlogo Stefania Sandrelli



Ta zaplet z žensko, ki je sicer gibalo filma, razvedeni v precejšnji meri časovno pogojeno, se pravi zgodovinsko verjetnost celotnega filma. Vse je pritirano v skrajnost, v belo-črno risanje, pravzaprav predvsem v črno, kajti tudi odpadnik, ki sprva mora biti surov in nekonformist, ker to zahtevata od njega čas in okolje, je vnaprej tak spontano, dokler ga ne zadene konec.

Film teče dinamično, a med napetost se vpleta zdolgočaseno ponavljanje, kar povzroči precej neenakomeren ritem. Vendar je kljub poudarjeni narativnosti še vendar nekaj ostalo od nekdanjega pripadnika neorealističnega gibanja, Carla Lizzanija.

M. G.

opojni vonj denarja

Un merveilleux parfum d'oseille. Francoski barvni cinemaskopski. Režija: Rinaldo Bassi. Igrajo: Francoise Rosay, Francis Blanche, Yves Renier, Jean Dufilho. Proizvodnja: Michel Cousin. Distribucija: Kinema.

Če se ob tem filmu spomnimo na staro, dobro angleško **POT DO PLEMSTVA**, se spomnimo nanjo samo zato, da nam pred očmi še bolj živo vstane razlika med izvirno kreiranim modelom in potrošniško konfekcijo. Seveda ob tej primerjavi ne gre za podcenjevanje, temveč le za uvrščanje v kvalitativne kategorije. **OPOJNI VONJ DENARJA** je pač namenjen potrošniškemu filmskemu okusu, narejen je zanj, sledi postavljenim pravilom svoje zvrsti, s tem pa se tudi že povsem zadovoljuje.

Film, ki ga lahko uvrstimo v kriminalistični žanr, se poigrava s črnim humorjem na hvaležnem vsebinskem področju boja za dediščino; v priznanje mu je treba zapisati, da se drži svojih tirnic in ostaja vse-skozi lahkoten, ne izgublja prizvoka absurdne šaljivosti in vztraja tudi pri zastavljeni logiki fabuliranja.

Dolga vrsta dedičev razkošnega gradu bolj ali manj potrpežljivo čaka, da bo prišla na vrsto pri dedovanju, saj so pravila taka, da podeduje vedno najstarejši dedič. Vsi novopečeni dediči gredo seveda po zlu, zabavno in domiselno pa je v filmu to, da vsakega »pokopljek« njegov konjiček, teh pa je dolga in pestra vrsta od mehanizacije do zgodovine, od kemije do jahanja in lova. Skrivnostni sili, ki izrablja konjičkarstvo, seveda včasih pomaga tudi srečno naključje. Skrivnost je tja do druge tretjine filma kar dobro zavarovana, tako da ostaja film, kot se za njegovo zvrst spodobi, napet.

Solidno realizirana poprečna zamilsel, bi strnili v nekaj besed vtis OPOJNEGA VONJA DENARJA.

S. G.

ples vampirjev

The Fearless Vampire Killers or Pardon me, but your teeth are in my neck. Ameriški barvni. Scenarij: Roman Polanski in Gérard Brach. Režija: Roman Polanski. Igrajo: Jack Mc Gowran, Roman Polanski, Sharon Tate, Ferdy Mayne, Alfie Bass. Proizvodnja: Cadre Films — Filmways (Martin Ransohoff, Gene Gutowski), 1967. Distribucija: Avala Genex.

Potem ko smo imeli priložnost videti že ROSEMARYJINEGA OTRO-

KA, je prišel v naše kinematografe še PLES VAMPIRJEV. Kot da bi hotel razbremeniti skorajda travmatični vtis svetovnega filmskega best-sellerja, se je Polanski to pot lotil otroško grozljive zgodbe, ki v njenem okviru ni njegova notranja izpoved nič manj globoka in jasna. V resnici je seveda vrstni red obeh filmov ravno obraten in s tega stališča, ki ga zahteva kronologija, je zato PLES VAMPIRJEV priprava ali uvod v ROSEMARYJINEGA OTROKA, uvod, v katerem je moč zasledovati vse sestavine izpovednega kakor tudi filmsko - oblikovnega principa tega vznemirljivega režiserja.

Zgodbica o malce čudaškem, zato pa vitalnem in neverjetno temperamentnem univerzitetnem profesorju Ambrosiju in njegovem plahem, lično navdahnjenem asistentu Alfredu, ki se odpravita v Transilvanijo, da bi odkrila in uničila leglo vampirjev, ne more biti nič drugega kot solidna in tako rekoč konvencionalna osnova za klasično grozljivko romantičnega značaja. Za grozljivko tiste vrste, ki operira z ustaljenimi rekviziti hudičevih mask in preoblek, porojenih v neukih območjih ljudskega izročila in ki navadno doslega svoje dramatične viške v takih ali drugačnih variantah srhljivih pokopaliških scen.

Polanski pa ne bi bil Polanski, če se mu ne bi posrečilo znotraj te standardne kuliserije pritegniti sodobnega gledalca na rob generalnih življenjskih problemov in ga opomniti s šokantnimi posledicami neverovanja ali verovanja v zagrobni svet, ki ga je civilizacija uradno že zdavnaj izključila iz svojega območja zavestnosti. Kot se je že večkrat pokazalo, je Polanski močno obeležen s problemom dobrega in zlega v višjem pomenu besede, kar ni nič drugega kot metamorfoza izrazito krščanske eksistencialne zasnove, dualistično razklane v Boga in hu-

diča. In hudiča predstavljajo v filmu vampirji, Boga oziroma dobro pa človekov namen uničiti zlo. Pa ne samo namen, tudi poetična čistost, ki se postavlja po robu nič kaj poetičnemu svetu in ga hoče z močjo svojega neomadeževanega lirizma obarvati v prav tak lirizem, v prav tako čistost. S tem pa Polanski nenasilno posega v večno problematiko sveta in človeka, ki pa ni nujno krščansko utemeljena, namreč v problematiko mladosti oziroma čistosti, ki se srečuje z objektivnostjo in logično realnostjo sveta. Kot rečeno, si je Polanski za ta film izbral lahkotno in ves čas razbremenilno osnovno noto, ki hoče biti simpatična, slikovita in na noben način moreča. Doživetja strahu in grozljivosti so zato nenevarna, zelo podobna otroškemu strahu, ki se opaja z grozljivimi dogodki, če so seveda ti ustrezno dozirani in namenjeni takšnemu opajanju. V tem smislu se napetosti ves čas razvejavljajo s podobo in nerodnostjo Einsteinu podobnega profesorja in pa plahostjo krhkega asistenta, ki naravnost dobesedno sugerira mejo med dovoljeno in prepovedano grozljivostjo. Razumljivo je, da zato vampirji ne morejo biti slikani v romantičnem smislu: v romantičnem smislu grozljivosti, ki bi šokirala izključno z efektno zunanjo podobo, niti v romantičnem smislu pretirane grozljivosti, ki bi vodila v neprepričljivo komičnost. Prikazati taka in podobna bitja na tak način, da so verjetna, čeprav gledalec v začetku ne verjame vanja, je posebno mojstrstvo, ki ga Polanski imenitno obvlada. Verjetno je skrivnost njegove uspešnosti v tem, da pač postavlja realno možnost njihovega obstoja in jih tako tudi obravnava. Na ta način začne gledalec polagoma tudi sam nezavedno sprejemati to resnico oziroma mnenje in na koncu vampirje kot take. Šele od tu naprej je možen prepričljiv spoj

vampirjev z nadgradnjo zla, ki naj zanima in pritegne sodobnega gledalca.

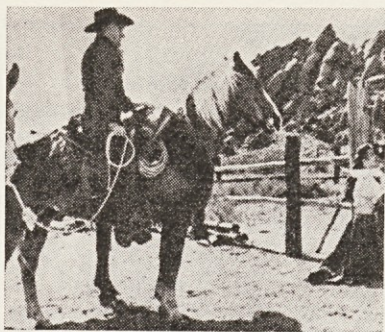
Najbrž ni treba posebej poudarjati, da je Polanski tudi to pot mojster filmskega oblikovanja, kjer je treba na prvem mestu omeniti njegov prvi poskus barvnega celovečernega filma, mojster kadriranja in montaže in končno tudi suveren organizator zelo dobre igre ter svojega uspešnega igralskega nastopa. Kljub šokantnemu koncu, ki ostane v spominu, bo zaradi vseh omenjenih odlik predvsem pa šarmantne osnovne note, film hvaležno sprejet oddih vseh tistih gledalcev, ki radi podoživljajo napeta doživetja otroškega fantazijskega sveta in so do vzetni za nevsiljivo plasirano notranjo umetniško izpoved. Polanski je namreč zadostil obema meriloma.

J. P.

postaja komančev

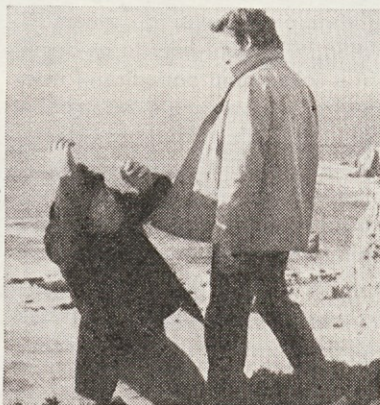
Comanches Station. Ameriški barvni. Scenarij: Burt Kennedy. Režija: Budd Boetticher. Igrajo: Randolph Scott, Nancy Gates, Tim Ewans. Proizvodnja: Ranown Films Prod., 1968. Distribucija: Inex, Beograd.

Postaja Komančev je konfekcijski ameriški izdelek, indijancarica s preprosto vsebino in brez posebne dinamike. Prav tako se ne more pohvaliti s pretirano razumnostjo v filmski zgodbi, hkrati pa je vse tako preprosto, naivno, osladno, stokrat ponovljeno in obrabljeno, da nima nikakega učinka več. Zgodba te prečudovite štorije je naslednja: neki pogumni mož, bivši vojak, odkupi od divjih Komančev žensko, ki so jo bili zajeli. Ko pride pogumni mož do neke kočure, ki se ji pravi POSTAJA KOMANČEV, se njemu in



Prizor iz ameriškega filma **POSTAJA KOMANČEV**

Trije prizori iz francoskega filma **POGINE NAJ ZVER**



rešeni ženski pridružijo trije revolveraši-negativci. Le-ti razjasnijo del prečudovite štorije: mož (ugrabljenec) ženske je razpisal premijo 5000 dolarjev za rešitev svoje žene in vse je tako videti, da se je pogumni mož polakomnil denarja. Ženska je ogorčena in se hoče odpeljati s kočijo, ki pa jo Indijanci srečno uničijo. Pogumni mož, rešena ženska in trije roparji (eden ima freudovske komplekse...) sklenejo skupaj oditi v mesto Lordsbrough, kjer je doma ugrabljenka. Glavni ropar pa skuša dobiti denar za žensko, saj je mož ugrabljenke razpisal premijo za živo ali mrtvo ženo (sic!) in bodo raje dostavili možu njeno truplo, seveda pa pokončali tudi pogumnega moža. Po poti Komanči (ki v filmu malo nastopajo) ubijejo enega revolveraša, drugi pade v spopadu z glavnim roparjem, šefa bande pa ubije na koncu pogumni mož, ki pripelje ženo k možu. Izkaže se tudi, da je njen mož slep in da zato ni mogel po ženo. Ganljiv konec, ki polomiji z naslovom POSTAJA KOMANČEV ne more dvigniti cene, ampak jo postavi v svetlobo, ki razkrije vso bedo ameriške konfekcijske filmske proizvodnje.

D. P.

pogine naj zver

Que la bête meure. Francoski. Scenarij: Gérard Brach. Režija: Claude Chabrol. Igrajo: Michel Duchaussoy, Caroline Cellier, Jean Yanne. Proizvodnja: La Boétie, 1969. Distribucija: Croatia film.

Film je kriminalka na malo drugačen način, kot smo jih vajeni v tej filmski zvrsti. Gre za očetovo ma-

ščevanje sina, ki ga je povozil avto, vznemek pa pobegnil. Začetek spominja na prav utopične sanje očetove vendete, ki pa uvaja neki nov način dialoga, oče svoje zakletve piše v dnevnik, se tako pogovarja sam s seboj in sporoča nam svoje psihično trpljenje. Od tu dalje naključje sledi naključju in, če hočemo film gledati, moramo pač sprejeti njegovo lastno hermetičnost prav zaradi njegove neverjetnosti. Očetu se posreči najti njo in njega, ki sta bila v avtu. Režiserju se zdi potrebno krivca obarvati zelo črno, tako da bi ga zasovražili tudi mi, saj v filmu ga sovražijo vsi razen matere. Vendar pa mu pride v roke dnevnik in tako je glavni junak onemogočen v svoji odločitvi, ne more več ravnati po svojih zaobljubah in le moralno trpinči svojo žrtev, dokler ne odide. In ker se tako ves film razblinja v svoji neučinkovitosti in nemoči, ki jo je gledalec pričakoval, je tu še sin, ki zastupi osovražene očeta in dejanje tudi prizna. Tako odvzame glavnemu junaku njegovo edino konstituanto in scenarično upravičenost eksistiranja. Zato je pismo na koncu filma popolnoma razumljivo in dramaturško utemeljeno, saj determinira njega kot edinega krivca, kar morda tudi je, ker je on tisti, ki magično deluje na dečkovo dejanje. Film torej zadovolji obsojajočega gledalca: nevestni voznik je mrtev in nedolžna žrtev je maščevana. Vendar pa film konča nepošteno in polovičarsko, oziroma podleže moralizmu, saj ne ubije tisti, ki bi imel za to navidez največ pravic, kajti te pravice v resnici nima nihče, ampak stori zločin deček, ki mu laže odpustimo mladeniški vihar in gnev in nepremišljenost. Tu pa režiser ponovno žonglira z našimi sodbami in dečka razbremeni krivde, ko moralno odgovornost za umor prevzame prvotni snovalec maščevanja. Tako režiser sicer izpelje načrt do konca, a krivdo deli in s tem omaža moč in težo umora in

nam obenem omogoči apriorno obsodbo dejanja in storilcev. Poleg tega konformizma je filmu očitati preveč naključnosti in slab ter dolgovezen dialog.

N. M.

popolni zakon

Treba je reči: ponoven znak hipertrofije tako imenovanih nemško-seksualno-didaktičnih filmov, v katerem ni niti zrna soli. Dolgočasna razlaga, kako se ena in druga celica oplodita, o tem, kako si eni želijo, pa ne morejo imeti, drugi pa imajo, pa nočejo roditi otroka, kako se sprti zakonci spet pobotajo, kako moškemu, ki je z eno nogo že v tuji spalnici, v pravem hipu pride ustrezno spoznanje ter se vrne k ženi, ki je — hvala bogu — že noseča in — hvala bogu — tega ne pozabi pravočasno povedati možu. In še mnogo takšnih variant. Forma, v kateri nam nemški avtorji z vso potrebno pedantnostjo pripovedujejo te dovolj mučne in obenem dolgočasne zgodbe, je jezik bidermajerskih razglednic, seveda s to razliko, da se ženske tu in tam — estetsko — razgalijo, pa seveda z vso potrebno mero. Treba je reči: film za osnovne šole, dolgovežnejše celo od Helge in njenega Mihaela, ali kar si že je.

A. I.

preplah v vesolju

The X from Outer Space. Uchu Dai-kaiju Guilala. Japonski barvni cine-maskopski film. Scenarij: Eibi Motomochi, Moriyoši Išida, Kazui Nihonmatsu. Režija: Kazui Nihonmatsu. Igrajo: Eiji Okada, Tošiya Wazaki, Peggy Neal, Itoko Harada. Proizvodnja: Šočiku Co. Ltd., Tokyo, 1967. Distribucija: Morava film.



Dva prizora iz filma POPOLNI ZAKON

Kakor je v zadnjih desetletjih tehnika nesluteno napredovala in dejansko razširila človekov prostor v širjavo veselja, ji znanstveno fantastični film, ki ji je bil njeno usodo prerokoval, ne zna slediti in motivno izkoristiti vseh njenih pobud. Tako se vsaj zazdi, ko gledamo japonski znanstveno fantastični film **PREPLAH V VESOLJU**, film tiste ravni v svojem žanru, ki se omejuje na poigravanje s trikom in na kostumsko eksotičnost, ne da bi se znal in zmogel zazreti v eksistenčne in psihološke probleme, ki jih odpira človeku njegov vstop v vesolje. Japonski avtorji so se zadovoljili s pestro filmsko slikanico avanturistično obarvanega besedila s sentimentalnimi prizvoki. Ko vsebinsko časovno posegajo v dobo prihodnosti, se filmsko izrazno vračajo v zgodovino in obnavljajo skoraj do podrobnosti natanko situacije in trike, ki jih je že pred desetletji obdelal film o pošasti Godzili.

No, ekspozicija je še nekam obetajoča: tudi vesolje se otepa »tujkov« v svojem prostoru in napada vesoljske ladje, jih uničuje. Mednarodna raziskovalna ekipa s svojo ladjo tudi pade v njihovo območje in priinese na zemljo košček vesoljske substance, da bi jo raziskala. Substanca je močnejša od človeka, drobno zrno se začne razraščati v grozljivo penasto gmoto — in potem smo tam, kjer je film v svojem razvoju že zdavnaj bil: pri smešni namesto pošastni kreaturi, podobni predpotopnemu zmaju, ki miga s svojimi antenami in marljivo ugaša in prižiga lučke v svoji »glavi«. Film se razsnuje v nebogljeno pravljico za odrasle, nasuje na platno kup hišic, ki se lomijo kot vžigalične škatle, v uničevanje merklinovih železniških maket itd. itd.

Japonci so sicer veljali za mojstre znanstveno fantastičnega žanra, a **PREPLAH V VESOLJU** njihovem ugledu le škoduje.

S. G.

pridi, pridi, draga moja

Komm nun, komm nun, mein liebes Vögelein. Zahodnonemški barvni. Scenarij: po Joachimiu Fernanu Ernst Flügel in Rolf Thiele. Režija: Rolf Thiele. Igrajo: Maria Brockhoff, Tania Gruber, Barbara Capell idr. Proizvodnja: Roxy Film GmbH et Co. Kg, 1969. Distribucija: Vesna film.

Nemški naslov je dvoumnejši: namesto »draga« stoji tam »tiček«, to seveda zatagadelj, da bi ne bilo nepotrebnih nesporazumov. Gre namreč za pravo, zgodovinsko antologijo o poželenju, spolnosti in različnih načinih, kako so se skozi zgodovino — od Germanov, ker gre pač za Nemce, preko srednjega veka, rokokoja, bidermajerja, romantike pa vse do Hitlerja in današnje, tako se to v filmu vidi, hipertrofije spolnosti, s katero premo sorazmerno raste spolna nemoč nemških moških, tako da mora celo pri znanstveni analizi spolnosti za poskusnega kunca služiti ženska sama — kako so se torej skozi zgodovino moški bližali ženskam in ženske moškim. To je izredno duhovita antologija, ki se sicer vseskozi spogleduje z radodarnostjo v uprizarjanju golih ženskih teles ter je po tej strani spretno preračunana za tržišče, a pri tem nikdar ne zdrkne z dovolj duhovito zasnovanega nivoja. Posebej velja omeniti zgodovinsko epoko čarovnic, posebej Hitlerjeve nabore za ženske: to je pravi primer visokega humorja, ki seveda temelji v radoživosti in veselju nad življenjem, ki pa mu je po drugi strani tudi čisto vse jasno, ves svet, vsa zgodovina in vsi ljudje: ki je torej prav zaradi svoje modrosti tudi sposoben takšnega humorja in navsezadnje tudi ironije. Ironija pa je prav v tem, da delam komercialen film za tržišče ter da obenem tudi

natančno vem, da to delam, vem pa tudi, kakšno je tržišče in kaj ima najraje, vem torej tudi to, kako v razmerju do njega vzpostaviti kritično distanco: brez moraliziranja, samo s humorjem ter seveda z zahtevo priti temu dovolj rafiniranemu humorju — kakor ga ni malo — zmerom, v vsakem stavku, v vsaki situaciji blizu. Film nikoli ne zdrkne z nivoja, ki ga formira s prvimi sekvencami.

A. I.

skrivnostna ceremonija

Secret Ceremony. Ameriški barvni. Scenarij: George Taboris. Režija: Joseph Losey. Igrajo: Eilsabeth Taylor, Mia Farrow, Robert Mitchum idr. Proizvodnja: John Haymann, 1969. Distribucija: Kinema.

To je izrazit film o pollaščanju: kakor je bila prostitutka Leonora izgubila otroka — utopil se je bil v reki — in živi sama — čeprav je otrok definitivno mrtev — samo še zanj, tako je tudi Cenci, dvaindvajsetletno dekle, izgubilo bogato mater in jo obupano — čeprav je definitivno mrtva — išče vsepovsod. In ker je Leonora na las podobna tej mrtvi materi (kakor je mrtvemu otroku podobna tudi Cenci), se med obema morbidnima ženskama začne nenavadno, temno, pollaščevalno razmerje. Potrebujeta se obe, čeprav je svet, ki nastane iz njunega razmerja, nenavaden, nejasen, moreč — za obe, v njem pojavljajoči se partnerki. Obe si želita moškega: Cenci je kljub razganjajočemu jo poželenju še devica, Leonora je morala vseskozi pobirati samo najslabše, povsod drugod že odklonjene moške. Obe hlepita druga po drugi, ne da bi se mogli spustiti v zares telesni stik. To je svet mrtvih, blaz-

Elisabeth Taylor v filmu SKRIVNOSTNA CEREMONIJA



nih ljudi: obe ženski sta kljub mori srečni, da pripadata druga drugi in da lahko druga z drugo manipulirata, se mučita... In tudi Cencin očim, drugi mož mrtve matere, ki si ga Cenci tako želi in ga tako sovraži, da si ga tudi takrat, ko ga ni, pritiska nase ter ga hkrati odriva, ostaja na robu tega sveta, ne da bi mogel zares, z vsem telesom stopiti nanj — stopi lahko šele mrtev, potem ko je mrtva tudi Cenci: samomor, ker se ji je nenadoma razkrila resnica, da Leonora sploh ni njena mati, potem, ko jo — kljub naravnosti patološki, a hkrati popolnoma erotični želji kot drugo, navadno služinčad nažene stran od sebe. In je zdaj za Leonoro, ki mora ostati sama in prekleta na svetu, on — toliko želeni moški — poglobitni nosilec zla, nasilja, izrojenosti... On je zategadelj prvi, ki mora pasti, da bi plačal krivdo, ki je ni, za otroka, ki ga ni več, za Leonoro, ki je zdaj definitivno sama: pasti od Leonorine roke. Polasčevanje je torej v tem, da ni mogoče nikogar

imeti: da je v želji tudi odpor in sovraštvo, v poželenju smrtni strah. Grozljiv, precizen, čeprav nekoliko dolgočasen film.

A. I.

skrivnostna justine

Justine. Ameriški barvni. Scenarij: Lawrence B. Marcus (po romanu Aleksandrijski kvartet Lawrencea Durrella). Režija: George Cukor. Igrajo: Anouk Aimée, Dirk Bogarde, Michael York, Robert Forster, Anna Karina, Philippe Noiret, John Vernon. Proizvodnja: Twentieth Century-Fox, 1969. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

Spraviti pisatelja Durrella štiri debela knjige (Justine, Balthazar, Mountolive in Clea), ki tvorijo njegov Aleksandrijski kvartet, v en sam samcat film, je prav gotovo nemogoče; tudi štirje celovečerni filmi

bi prav gotovo ne mogli zajeti Durrellve gigantske literarne strukture, ljudi v njej, ki so neverjetno zapleteno povezani drug z drugim skozi vse štiri dele; ti so sicer vsak zase roman, vendar vodi skoznje trdna rdeča nit.

Hollywood je storil pač po svoji stari navadi: izločil je en dogodek iz enega dela Kvarteta in ga banalno razpihnil v zgodbo z začetkom, viškom in koncem. Njegova osnovna misel pri tem je bila tista Freudova: vsak seksualni akt je proces, v katerega so vmešane najmanj štiri osebe.

Justine je tako naredila iz mogočnega Aleksandrijskega kvarteta banalno solo operetno točko z vsemi potrebnimi čokoladnimi dodatki. Razume jo morda le tisti, ki je Durrella prebral, kajti vsi drugi so skoraj gotovo ob filmu popolnoma zmedeni, izgubljeni v eksotičnih kulisah folklornih aleksandrijskih cest, med tolikimi skrivnostnimi junaki, ki jih vse igrajo precej znani in popularni filmski igralci.

Justine je žena (zelo senzualna) egiptovskega bankirja Nessima, ki ima očitno nekaj z britanskim diplomatom Pursewardenom, vendar je trenutno muhasta ljubica mladega učitelja Darleya, ki živi z ljubečo trebušno plesalko (Anna Karina), bolno na pljučih... Skratka, nenadoma se razkrije, da je vsa Justina senzualnost in sla po moških pretveza, za katero tičijo globoki patriotski razlogi: z možem dobavljata orožje Židom, ki naj bi napadli Britance. To je vse, če ne upoštevamo vseh umorov in samomorov. Najhuje od vsega je to, da je Cukor Durrellovo Aleksandrijo, mesto, ki ga je sam imenoval »prešo ljubezni«, spremenil v lepenkasti panoptikum hollywoodskega filmskega mesta (večji del filma je bil namreč posnet v Kaliforniji). Justine, Durrellov »senzualni, skeptični duh Aleksandrije, strastna in uživajoča v trpinčenju, ki si ga pripravlja sama«, se je spremenila v trmasto, vase zagledano punco, ki misli, da je dama. »Iz eksotičnega vrta je napravil hišno lončnico,« je rekel neki angleški kritik za Cukorja.

V. M.

sram

Skammen. Švedski črno-beli. Scenarij in režija: Ingmar Bergman. Igrajo: Liv Ullman, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Sigge Furst, Barbro Hiort af Ornas, Raymond Lundberg, Haken Kjellson, Willy Peters. Proizvodnja: Lars Owe Carlberg za Svensk Filmindustri, 1968. Distribucija: Croatia film.

Bergmanov Sram je film, v katerem se soočimo z absolutnim nasiljem, ki spreminja človeka iz mislečega bitja v blazno žival. Mož in žena, glasbenika, sta se umaknila

psihozi napetosti, tesnobnega pričakovanja in vojnih pretenj na majhen otok. Toda nekega dne, nepričakovano in v vsej silovitosti, spoznata besnenje vojne. Temu se pridruži še ženina tesnoba ob spoznanju, da zaradi moža ne more imeti otrok. Toda neusmiljenost notranje in zunanje dinamike ju meče v vedno večje nasilje. Aretirana sta zaradi lažnega televizijskega intervjuja, ki ga je ponaredila sovražna stranka, uničena je njuna hiša, mučijo ju telesno in duševno. Njun navidezno lepi in mirni svet zadovoljstva in smisla je do tal razrušen. Žena se vda načelniku, starcu, ki se je priplazil v njun svet in jima simbolizira utelešeno zlo, mož se spreminja iz slabiča v divjo zver, ki ve samo še zase in se bojuje samo še za svoj obstoj. Najprej povzroči smrt načelnika, pozneje ubije še mladega dezerterja, od katerega izve, kako je mogoče zapustiti deželo. Toda čoln, v katerem mož in žena zapuščata deželo, se sredi morja pokvari, ljudje so obsojeni na počasno in mučno umiranje sredi samote, blaznosti in žeje. Nasilje triumfira v mrtvaškem plesu plavajočih kadavrov.

Sram je čisti Bergmanov film, mračen in simboličen, režiran tako, da notranji dinamiki (v monologih ali dialogih) sledi zunanja dinamika dogajanja, kjer se vse dogaja brez besed, dogajanje ponazarja samo menjaajoči se ritem kamere. Za zgodbo bi sicer lahko dejali, da je simbolična in v tem simbolizmu nadčasovna, vendar lahko vsak trenutek poiščemo paralelo z današnjim časom, z njegovo grozo in tesnobnostjo. Sinteza notranjega sveta oseb in zunanje apokalipse je popolna, človek je podrejen nasilju sveta in svet je urejen tako, da lahko sprošča v človeku njegove nizke misli, strasti in nagone. Tema amorfnega, toda ves čas prisotnega nasilja vojne, ki jo je Bergman na-



Trije prizori iz švedskega filma SRAM, kjer igrata glavni vlogi Liv Ullman in Max von Sydow



kazal v Molku, se v Sramu nadaljuje z vso silovitostjo in umetniško izpovednostjo.

Omeniti je treba nekatere prizore, ki dajejo filmu še posebno razsežnost. To so prizor nočnega intervjuja za televizijo, prizor bega z avtomobilom in zaključna sekvenca čolna, obdanega s plavajočimi mrtvimi vojaki. Tu Bergman resnično govori samo s pomočjo filmskega fenomena, ki ga pooseblja filmska kamera.

D. P.

štirje v viharju

Four rode out. Ameriški barvni. Scenarij (po romanu Dona Balucka): Paul Harrison. Režija: John Peyser. Igrajo: Sue Lyon, Pernell Roberts, Leslie Nielsen, Pedra Vidal, Julian Matevs. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Štirje ljudje z dokaj različnimi interesi (dekle, ki hoče biti ob svojem ljubimcu, fant, ki je menda zagrešil umor in še ni povsem pokvarjen, šerif, poštena in dosledna duša, in zmene v polcilindru, ki ga je sama pokvarjenost in strast po denarju, čeprav mi tega najprej ne vemo, samo slutimo), na poti skozi puščavo, tako rekoč skozi večnost, v kateri ni ljudi niti jabolk.

Zgodba se torej odvija tako kot na tisoče filmskih zgodb iz ameriških filmskih hiš: napeto je, vznemirljivo je, kruto je in čustveno je. V poldrugi uri, ko imamo četverico ves čas kot na dlani, jih spoznamo do obisti; potem razen šerifa vsi umrejo. Njihovi značaji strumno stopijo na široko, znano cesto in potem ne krenejo več z nje; napredujejo natančno tako, kot je predpisano v prastarih klišejah za pustolovske oziroma kavbojske filme (preganjalci in



Danielle Darrieux v francoskem filmu 24 UR V ŽIVLJENJU NEKE ŽENSKE

preganjani se znajdejo v enako brezizhodnem položaju, skupaj se skušajo prebiti in za ceno drugega izogniti smrti — medtem pa se »kallijo njihovi značaji«). Dogajanje je včasih kar pravljično vznemirljivo in igra dramatično zanesena.

V. M.

štiriindvajset ur v življenju neke ženske

Roman Polanski je v Ameriki posnel film PLES VAMPIRJEV, kjer poleg Sharon Tate igra tudi sam



24 heures de la vie d'une femme. Francoski barvni. Scenarij in režija: Dominique Delouche. Igrajo: Danielle Darrieux, Robert Hoffmann, Romina Power. Proizvodnja: Gouze Génal, 1967. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Film je posnet po noveli avstrijskega pisatelja Schweitzerja. Verno si je pri njem izposodil tisto, kar film pri literaturi lahko dobi, se pravi zgodbo, čas in kraj dogajanja, vse tisto pa, kar iz filma »dih«, je moč doseči le s specifičnostjo filmskega medija in je torej v rokah filmskih ustvarjalcev. Zato lahko rečemo, da je film 24 UR V ŽIVLJENJU NEKE ŽENSKE predvsem uspeh mladega francoskega režiserja, kajti gledalca prevzame predvsem tisto: kako je film narejen, in ne toliko vsebina, za katero mirno lahko trdimo, da je že zelo obrabljena, ki pa ji do neke mere dviga vrednost predvsem enkratnost in simbolični pomen. Največja vrednota filma je torej njegova sodobna estetska težnja, moč njegove slike, ki je polna neke vesele, srečne, a hkrati melanholične atmosfere, ki da čutiti skorajšnji konec ljubezni med avstrijsko damo

in lepim dezertarjem in kockarjem. Do neke mere lahko v tako izpeljani ljubezni vidimo tudi konec nekega sloja, ki mu je prva svetovna vojna izkopala jamo preminulosti.

Poleg vzdušja, ki ga pričara pokrajina, kostumi in drugi drobni predmeti, je velika vrednost filma še igralka Danielle Darrieux, ki je vnesla v svojo igro vse odtenke človeškega čustvovanja, predvsem pa neko noro razsodnost, zaradi katere je tako neulovljiva in nedoločljiva, kot ljubezensko čustvo samo.

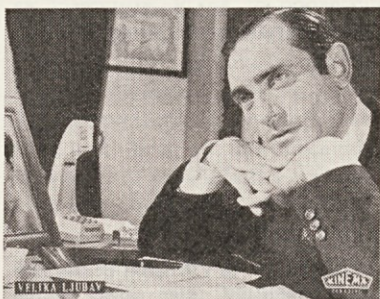
N. M.

velika ljubezen

Le grand amour. Francoski barvni. Scenarij: Pierre Etaix, Jean-Claude Carrière. Režija: Pierre Etaix. Igrajo: Pierre Etaix, Annie Fratellini, Nicole Calfan, Alain Janey, Ketty France. Proizvodnja: Paul Claudon za C.A.P.A.C. — Madeleine Films —. Productions de la Gueville, 1969. Distribucija: Kinema.

Pierre Etaix vselej napove kaj več kot zgolj zabavo. Napove soočenje z našim svetom iz posebnega zornega kota komedije, ki je, kljub temu da se rada poigrava z različnimi učinki neme klasične komedije, presenetljivo sodobna, prežeta s filozofsko iskrico in z nežaljivim posmehom na račun naših splošnih slabosti. Čeprav Velika ljubezen ni Etaixov najboljši filmski dosežek, vendarle ohranja vse odlike tega pomembnega ustvarjalca.

Pierre Etaix v svojem filmu kot odličen igralec sam podaja svojo misel o človeški malomeščanski čustveni in miselni poprečnosti, iz katere sicer hitijo v višjo sfero sanje, ki pa so spricho nemoči neuresničljive. Za-



Trije prizori iz francoskega filma VELIKA LJUBEZEN režiserja Pierra Etaixa; režiser igra tudi glavno vlogo, hkrati pa je še koscenarist filma

bavna plat njegovega razmišljanja je nadvse učinkovita. Označili bi jo lahko kot »vizualno uresničene predstave«, kajti sleherna misel, spomin in želja, ki se utrne v filmskem junaku, dobi na platnu svojo uresničitvev. Humorno filmsko poigravanje pa spremlja, kot vedno pri Etaixu, tišja, otožno zresnjena misel. Tokrat govori o staranju, o poslavljanju od sanj in neizogibnosti vračanja v skromno, naveličano, poprečno resničnost, ki je toliko bolj disonančna, kolikor bolj si jo prizadeva junak oviti v idiličnost.

Toda za zresnjenost si Etaix ne vzame veliko časa. Posveča se komedijski mikavnosti in uglajenosti svoje pripovedi, zvrhanemu naročju drobnih, a vedno učinkovitih domislic, poigravanju z gagi, ki postavljajo gledalca pred zabavno ugankarstvo. Filmski ritem je namreč natančno določen, gledalec kmalu zasluti, v kakšnih presledkih si gagi sledijo, pričakuje jih, pregleduje situacijo in v njej razstavljene rekvizite ter ugiba, kateri bo sprožil presenečenje. Ob Etaixovi duhovitosti seveda le malokdaj ugane. Film mine mimogrede, kar se ne posreči napraviti vsakemu filmskemu ustvarjalcu.

S. G.

willie boy

Ameriški barvni. Scenarij in režija: Abraham Polonsky. Igrajo: Robert Redford, Robert Blake, Katharine Ross, Susan Clark, Barry Sullivan. Proizvodnja: Universal, 1968. Distribucija: Vesna film.

Povejte jim, vsem Indijancem, kar jih je še ostalo, da je Willy Boy tu. Povejte vsem Indijancem, katerih rdeča koža se je že skoraj čisto pobelila, veselilo jih bo. Povejte tudi



Štirje prizori iz filma Abrahama Polonskega **VILLIE BOY**



belcem, da je Polonsky spet tu... Zgodba je resnična, zgodilo se je leta 1909 nekje v Kaliforniji, kjer so Indijanci živeli v rezervatih in niso imeli svojih poglavarjev, ker so imeli belce. Willy Boy je imel rad mlado indijansko dekle, toda njen oče mu je zagrozil, da ga bo ubil, če ga še kdaj zaloti pri njej. Willy Boy je ubil njega. Začela se je gonja za človekom, gonja, ki se še vedno nadaljuje; zdaj za človekom te barve kože, zdaj za človekom one barve kože, te politične pripadnosti, one verske pripadnosti. Kakorkoli že, Willy Boya takrat niso našli, in tako so ga obsodili vsega; tudi naklepa umora ameriškega senatorja.

Polonsky, ki celih dvajset let ni bil snemal, ker je bil na črni McCarthyjevi listi iz časov lova na čarovnice, je zdaj uprizoril svoj filmski lov, ki je očaral še vsakogar, ki ga je videl. Očaral? Polonsky pripoveduje golo, naravnost, ne razlaga, ne namiguje, ne obsoja itd. Imel je realno, trdno osnovo in napravil je realen, trden film: kultiviral je najstarejšo, najbolj izrabljeno, najkomercialnejšo hollywoodsko filmsko temo, večno temo o Indijancih in belcih.

Šerif Coop, ki gre za Willyjem, ker tako zahteva zakon in ker je Willy umoril človeka, je podoben preganjanemu: grob in skop je v izražanju svojih čustev, nedotakljiv in sam, mož, ki bi za nič na svetu nikoli ne odkril svojih misli ali svojih čustev niti tistemu, kateremu bi bile te misli in ta čustva namenjena. In tako, ko se začne pregon, ko vemo, da bo lovec ujel divjad, te prevzame čudna slutnja, da se bo takrat, ko si bosta pogledala v oči, zgodilo nekaj povsem nepričakovanega, nekaj velikega, prav nič sovražnega. In res se zgodi...

Dve ljubezenski zgodbi se vzporedno odvijata v filmu: med Willyjem in njegovo Indijanko in med šerifom in mlado zdravnico. Medtem ko

je prva zaradi preganjanja že skoraj sveta, simbolična, je druga obarvana z nekakšno surovo nežnostjo, s tišino, v katero je gledalec prisiljen sam vkrojiti svoja čustva...

V. M.

zadeva thomasa crowna

The Thomas Crown Affair. Ameriški barvni. Scenarij: Alan R. Trustman. Režija: Norman Jewison. Igrajo: Steve McQueen, Faye Dunaway, Paul Burke. Proizvodnja: United Artists, ZDA 1968. Distribucija: Kinema, Sarajevo.

Film je sicer kriminalka, vendar ne s povsem navadnim obeležjem. Thomas Crown ni zločinec niti ne prestopnik v običajnem pomenu besede. Ropanje bank ni niti finančno-eksistenčna niti psihopatološka nujna. Thomas Crown je človek umirjene stoične flegmatičnosti, naveličan vsega, kar ponuja vsakdanjost s svojo večno, ponavljajočo se nezanimivostjo in dolgočasnostjo. Edini izhod iz te obupne monotonije življenja je igra. Igra v dobesednem in prenesenem pomenu besede, igra, ki povrne življenju zanimivost, napetost, tveganje, velike preizkušnje vsakršnih možnosti. In končno igra, v kateri se je moč igrati z usodo, jo izzivati in jo po možnosti premagati. V to igro sodijo drzne vožnje z avtomobilom, igranje golfa ali pola — po možnosti z osupljivimi stavami, ki jih Thomas Crown izgublja s pristnim izrazom sreče na obrazu — v to igro sodi ropanje bank, spopad z urejeno družbo kot tako, ki jo bo najtežje premagati. Seveda bo zato napetost večja kot pri vseh ostalih igrah, tveganje bo večje in s tem tudi doživetje.

Thomas Crown je »junak našega časa«, junak zato, ker se zavestno

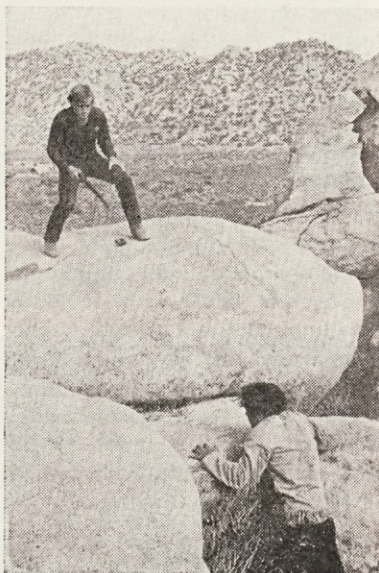
sooča z nevarnostjo, nevarnostjo, ki mu lahko prinese življenjsko ravnotežje, izgubljeno v sodobno situiranim vzdušju finančne in duševne prenasajenosti. Distanciran do vsega, tudi do samega sebe, vse to brez morbidnih prizvokov intelektualnega dualizma, distanciran tudi do ljubezni, distanciran v smislu objektivnega. Ljubezen ima zanj v nekem smislu višji pomen, ki prehaja iz takih ali drugačnih bolj ali manj naključnih subjektivnih preokupacij v sfero objektivnih človeških vrednot in zato je za Thomasa Crowna poglavitna pripadnost, je poglavitna (tovariška) zvestoba. V nasprotnem primeru je za Thomasa Crowna ljubezen hipna orientacija, ki ni vezana na prave človeške momente trajnejšega značaja.

Zaključek filma ostaja v tem smislu odprt, vendar so happy-endovske variacije pod nivojem Thomasa Crowna in njegovega razumevanja sveta in življenja.

Zelo dober film z izvrstno igralsko ekipo, v kateri ostaja v spominu predvsem Steve Mc Queen s kreacijo Thomasa Crowna, pod odlično režisersko taktirko Normana Jewisona, ki ma poleg formalne neoporečnosti predvsem smisel za vzdušje in prikazovanje vele mestnega utripa (opremljenega z jazz glasbo) ter tudi najmanjših življenjskih posebnosti in podrobnosti, ki se sestavljajo v prepričljiv mozaik filmskega dogajanja. Film ostaja v spominu tudi zaradi formalnega prijema v obliki simultane dogajanja z več slikami istočasno in pa z zanimivo oblikovno prispodobo Thomasa Crowna v sekvenci polo tekme, kjer se postoterjeni junak kaže kot zanimiv pojav doumljivosti in nedoumljivosti sodobnega življenjskega in pomenskega utripa.

Predvsem pa ostaja v spominu Thomas Crown, junak, ali bolje, človek našega časa.

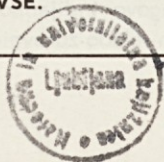
J. P.



Še en prizor iz WILLIE BOYA



S KRITIKAMI SO SODELOVALI:
STANKA GODNIČ, MIŠA GRČAR,
ANDREJ INKRET, VESNA MARIN-
ČIČ, NEVA MUŽIČ, DENIS PONIŽ
IN JANEZ POVŠE.



živeti ponoči

Vivre la nuit. Francosko-italijanski barvni. Scenarij: Paul Andreota. Režija: Marcel Camus. Igrajo: Jacques Perrin, Catherine Jourdan, Estella Blain, Georges Geret, Serge Gainsbourg. Proizvodnja: Les Films Marceau — Speva Films — Filmsonor (Paris) — Variety film (Roma), 1968. Distribucija: Morava film.

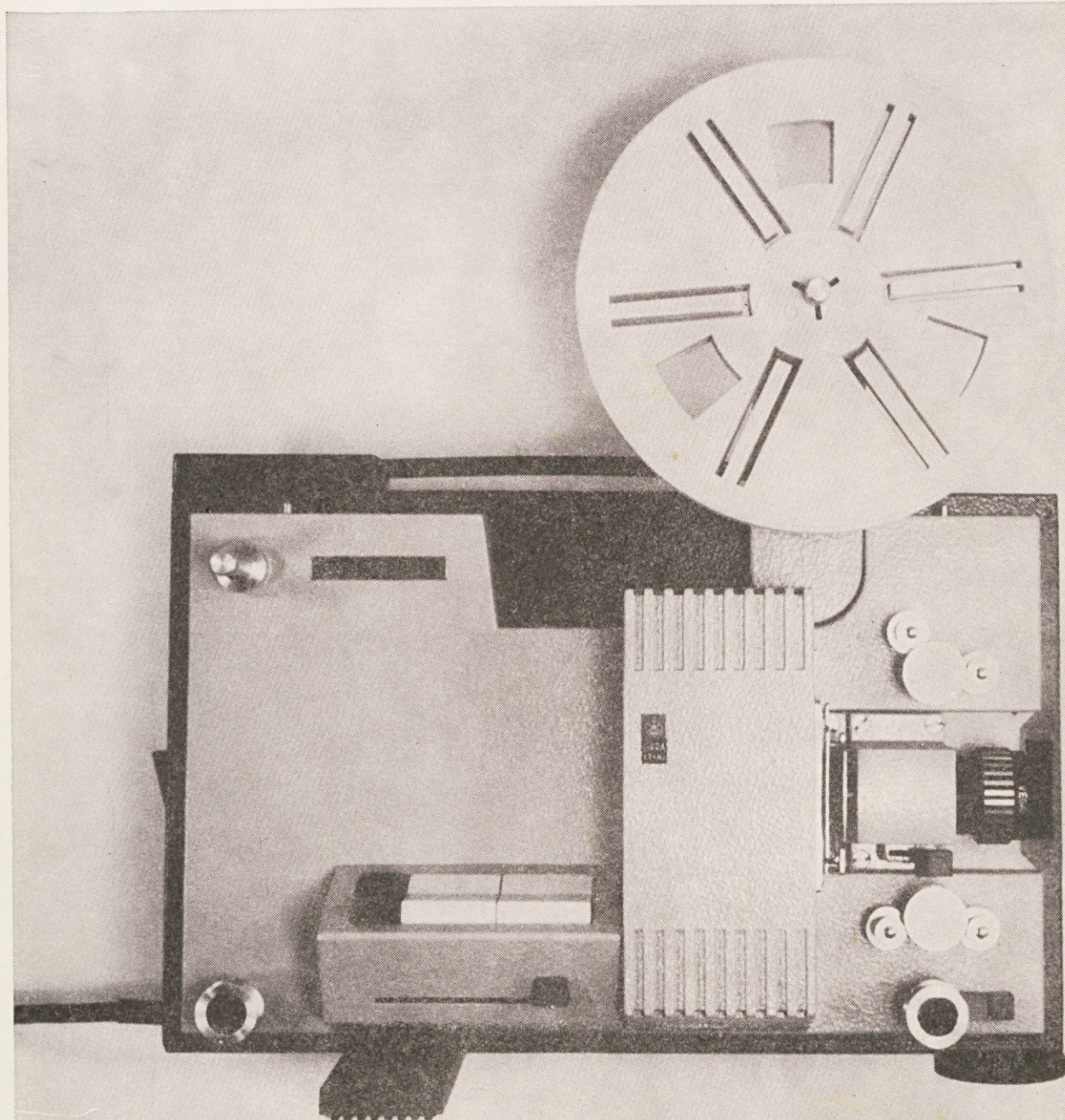
Marcel Camus je ime, od katerega bi smeli pričakovati več, kot je v tem svojem filmu dosegel. ŽIVETI PONOČI je predvsem neurejen, v svojih hotenjih multipliciran film, ki meša prvine ljubezenske, psihološke, celo kriminalistične oziroma pustolovske drame s primesmi melodrame, v katero čedalje bolj klavrno drsi, dokler se ob koncu ne zadovolji z naivno in zlagano idilo srečnega konca.

ŽIVETI PONOČI je film o nočnem pariškem življenju, o mafijskih pravilih, ki uravnavajo in požirajo mladostno neizkušenost, idealizem, nedolžnost. Je pa seveda daleč od tega, da bi obveljal kot družbeno kritična misel. Kajti ŽIVETI PONOČI je tudi film o podeželski deklici, ki se ji je posrečilo ohraniti čistost čustva, in o meščanskem mladeniču, ki se je skorajda vdal pohlepu po denarniški oblasti. Seveda je tudi film o pokvarjencu, ki ga je prevzelo iskreno in pošteno čustvo. In še film o marsičem, tudi o mladih beatnikih in uživalcih mamil itd.

ŽIVETI PONOČI je potemtakem film o vsem in ničemer, kajti ničesar, kar je načel, ni izpeljal do konca in se poglobil do spoznanja. Ko ga gledaš, ga sproti tudi že pozabljaš, to pa je za film dokaj neslaven rezultat.

S. G.

Združeno podjetje Iskra Kranj



E K R A N

