



vol. 4

številka 3—4/1979

(letnik XVI)

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet

Tone Frelj, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik),
Anica Lapajne, Majda Lenič,
Milan Lindič, Marjan Maher,
Janez Marinšek, Željka Nardin,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Franček Rudolf,
Sašo Schrott,
Lenart Šetinc, Koni Steinbaher,
Dušan Voglar, Vili Vuk,
Boris Tkačik, Matjaž Zajec,
Jože Žlender

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar
Cveta Stepančič (oblikovanje)
Goran Schmidt
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Majda Širca (sekretar uredništva)
Matjaž Zajec (glavni urednik)
Mirko Fabčić (lektor)

stalni sodelavci

Toni Gomišček
Igor Vidmar
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)
Zdenko Vrdlovec

priprava stavka

Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk

Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 317-645

stiki s sodelavci in naročniki

torek, sredo, četrtek od 10. do 12.
ure in vsak prvi torek v mesecu v
času seje uredniškega odbora od 18.
do 20. ure

cena posameznega izvoda (3
tiskarske pole) 30 din
cena posameznega izvoda (dvojna
številka) 40 din
(za tujino 4 US dol)
letna naročnina 300 din
(za tujino 30 US dol)
letna naročnina za dijake in študente
200 din

žiro račun:

50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij Slovenije
Dalmatinova 4
61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem sklepu Republiškega
sekretariata za kulturo, 16. 2. 1974

2	komentar	Za enakopravno filmsko sodelovanje	Matjaž Zajec
5	kinoteka	Spoštovanje preteklosti	Vladimir Koch
7	FEST 79	FEST, oh ta FEST	Sašo Schrott
9		Poučne primerjave	Branko Šömen
11		Marmornati človek	Zdenko Vrdlovec
13		Andrzej Wayda	
15		Poroka	Zdenko Vrdlovec
17		Robert Altman	
18		Dosje 51	Toni Gomišček
19		Michel Deville	
20		Vojakova vrnitev	Bojan Kavčič
21		Vietnamske sanje in filmske zablude	Milenko Vakanj
23		Lovec na jelene	Nebojša Pajkić
25		Michael Cimino	
27	Beograd '79	26. festival dokumentarnega in kratko- metražnega filma	
		Odsotnost filmskega dokumenta	Branko Šömen
29		Brez svežine	Toni Gomišček
31	teorija	Berthold Brecht in film/drugo nadaljevanje	Wolfgang Gersch
40	tretji svet	Žerjavica tli	Julianne Burton
47	esej	Travolta in travoltizem	Darko Štrajn
52	Berlinare '79	uradni program	Rapa Šuklje
56		9. mednarodni forum mladega filma	Silvan Furlan
58	posveti	Filmska vzgoja — sestavni del kulturne vzgoje	Mirjana Borčić
60	prireditve	Dnevi portugalskega filma v Ljubljani	Zdenko Vrdlovec, Silvan Furlan
63		Ruski "ekscentriki" v ljubljanski Kinoteki	Jože Dolmark
64	strip in film	Montaža in operacija branja	Roman Gubern
68	izkušnje	Vloga mentorja pri realizaciji pionirskega filma	Naško Križnar
71	filmska vzgoja	Kdaj bomo doslednejši	Janez Mužič
73	Foto-kino zveza	Za še bogatejše programe	Vojka Šterk
74	založništvo informacije	Filmska in TV šola novo v revijah	Mirjana Borčić J.D., S.F.

V pričujoči številki **Branko Šömen** in **Sašo Schrott** razmišljata in ocenjujeta letošnji FEST, podrobneje pa obravnavamo naslednje filme s te prireditve: Marmornati človek (Wajda), Poroka (Altman), Dosje 51 (Deville), Vojakova vrnitev (Ashby), Lovec na jelene (Cimine). **Branko Šömen** in **Toni Gomišček** pišeta še o 26. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma Beograd 79, **Rapa Šuklje** in **Silvan Furlan** pa o letošnjem berlinskem festivalu. **Vladimir Koch** piše o pomembnem jubileju jugoslovanske Kinoteke, poročamo pa tudi o prireditvi Ruski "ekscentriki" v ljubljanski dvorani Kinoteke.

Matjaž Zajec v komentarju piše o nekaterih aktualnih vprašanih filmskih koprodukcij, še posebej pa se zdi informativen in pomemben zapis **Julianne Burton** o latinskoameriškem filmu medtem, ko **Zdenko Vrdlovec** ocenjuje dneve portugalskega filma v Ljubljani. Med teoretičnimi prispevki nadaljujemo z objavljanjem teksta Brecht in film, ter besedilo **Romana Guberna** Montaža in operacija branja, ki govori o odnosu med stripom in filmom. Pomembno se nam zdi opozoriti še na prispevek **Darka Štrajna** Travolta in travoltizem ter na vrsto prispevkov s področja filmske vzgoje in filmskega amaterizma.

Uredništvo

In the present issue **Branko Šömen** and **Sašo Schrott** consider and estimate this year's FEST, paying special attention to the following films: The Marble Man (Wayda), The Marriage (Altman), Dossier 51 (Deville), Coming Home (Ashby), The Deer Hunter (Cimine). Our surveys include the 26th festival of Yugoslav documentary and films "Beograd '79" by **Branko Šömen** and **Toni Gomišček**, and the latest Berlin Festival by **Rapa Šuklje** and **Silvan Furlan**. **Vladimir Koch's** contribution concerns the importance of the Yugoslav Cinematheque Anniversary; a review of the "Russian Eccentrics" performance in The Ljubljana Cinematheque Hall, is added to that.

Matjaž Zajec comments on some accute problems in film co-production. Of considerable informational value and importance is **Julianne Burton's** text on Latin American films. "Days of Portugese Film in Ljubljana" are estimated by **Zdenko Vrdlovec**.

Among theoretical articles there are a sequel to "Brecht and Film" plus **Roman Gubern's** "Editing and the Operation of Reading", concerning the relation between comics and film. Last but not least to be mentioned are **Darko Štrajn's** article "Travolta and Travoltism" and a series of texts on film education and non-professional film-making.

Editors

Za enakopravno filmsko sodelovanje

Matjaž Zajec

Vedno večja odprtost in vedno večja mednarodna menjava vključujeta tudi mednarodno menjavo kulturnih dobrin. Po eni strani pomeni to množičen in povsem svoboden pretok informacij, po drugi strani pa tudi meddržavno sodelovanje na področju kulture. To sodelovanje ima seveda svoje značilnosti, ki postavljajo ekonomske vidike kulturnega sodelovanja v ozadje, saj je svoboden pretok kulturnih dobrin za vsako državo predvsem kulturnega in političnega pomena.

Mnoge, predvsem velike države, zaradi tega v kulturno izmenjavo veliko investirajo, ekonomsko pa se jim te investicije vračajo po celi vrsti kanalov na področju ekonomskega sodelovanja. V primerjavi z veliko ekspanzijo tako kapitalističnih kot socialističnih dežel na področju mednarodnega kulturnega sodelovanja, smo pri nas na tem področju nekoliko zaostali, tudi zaradi tega, ker največkrat sicer preskromnih sredstev, ki jih v ta namen odmerjamo, ne znamo prav uporabiti.

Posebne značilnosti in zakonitosti ima na tem področju mednarodnega sodelovanja filmsko sodelovanje. Te značilnosti izhajajo iz dvojnosti filma, ki v sebi združuje tako ekonomsko kot kulturno dejanje, film je pač umetnost, ki nastaja na način, ki je v mnogih elementih soroden industrijskemu načinu. Zato tudi govorimo o proizvodnji filma, toda da ne bo pomote, o proizvodnji s svojimi posebnimi značilnostmi in s posebnim družbenim pomenom. Industrijski način je pač samo tehnologija filmske ustvarjalnosti, način nastajanja filma se nikakor ne sme povzpeti nad samo

ustvarjalno dejanje, tehnologija nastajanja filma, njegov proizvodni način, sta samo pot do filma kot ustvarjalnega dejanja.

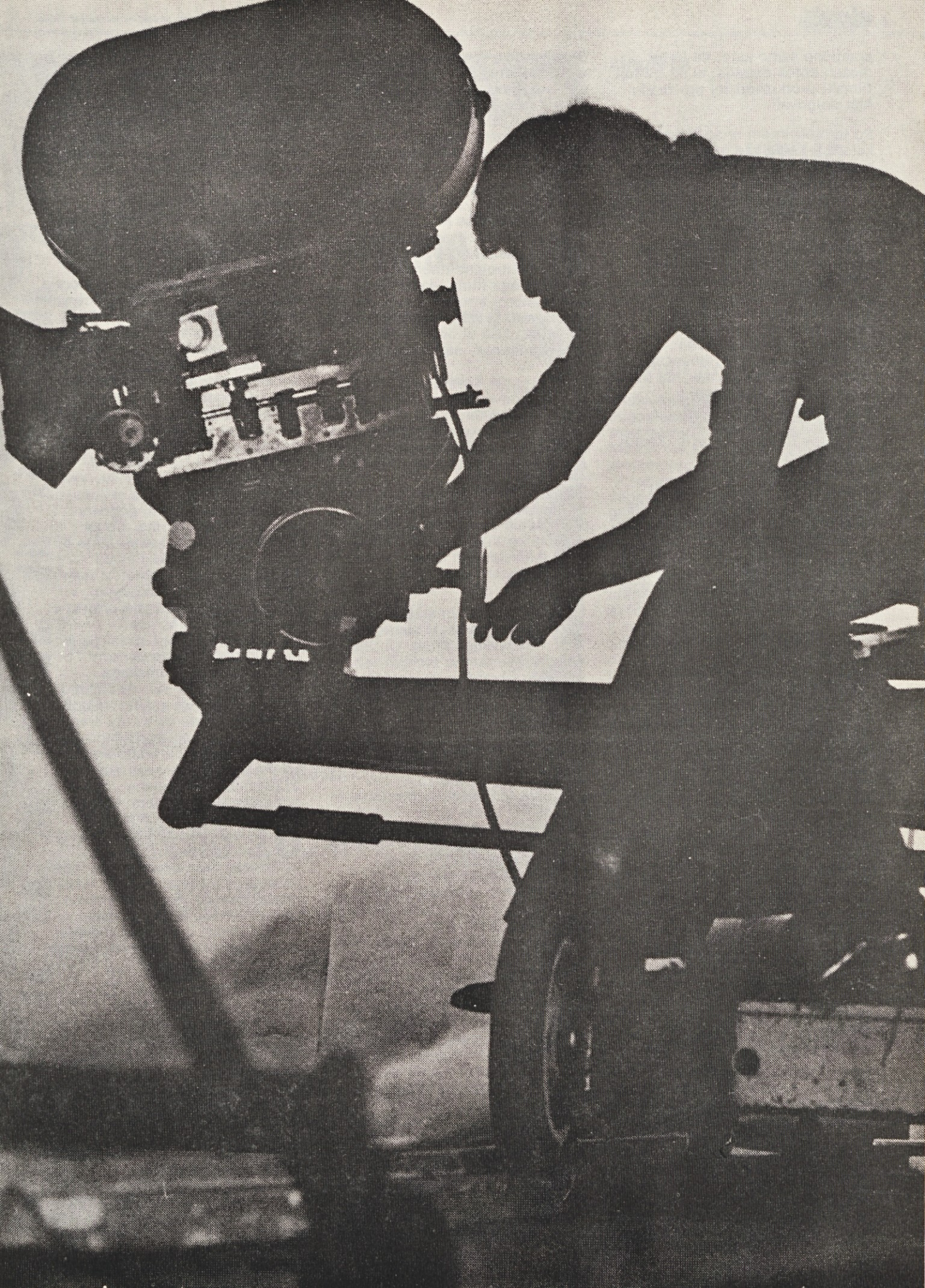
No, zaradi takšne narave nastajanja filmov zahteva ta kulturna menjava in meddržavno sodelovanje nekaj pogojev, ki jih druga področja kulturne menjave ne vključujejo. Po eni strani gre za posredovanje filmske ustvarjalnosti — proizvodnje na tujih tržiščih zaradi ekonomskega in kulturnega interesa hkrati, po drugi strani pa gre za ustvarjalno in ekonomsko sodelovanje med državami pri ustvarjalnem in proizvodnem procesu nastajanja filma, gre skratka za meddržavne filmske koprodukcije. In slednjim velja naše razmišljanje.

Filmske koprodukcije, prve večje dogovore in prve številnejše koprodukcijske filme v svetovni kinematografiji beležimo šele po letu 1945, so nastale predvsem zaradi ekonomskega interesa kapitalističnih filmskih producentov. Filmska zakonodaja večine evropskih držav je namreč takoj po vojni z zakonodajo zaščitila domačo filmsko ustvarjalnost kot dejavnost državnega kulturnega pomena. Za domače filme so zagotovili vrsto olajšav tako v proizvodnji kot v prometu filmov, da bi jim zagotovili prioriteto pred uvoženimi filmi. Filmski kapital je hitro poiskal pota, da se je tej zaščiti izognil, oziroma jo izkoristil, Meddržavne koprodukcije so potemtakem prvotno služile predvsem čim bolj uspešnemu plasmanu kapitala na dveh ali več jezikovnih področjih.

Šele kasneje so se pričele uveljavljati koprodukcije tako imenovanih velikih projektov, ki

so zahtevali združevanje filmskega kapitala zaradi svoje produkcijske zahtevnosti, hkrati pa so potrebovali že vnaprej zagotovljeno tržišče, torej tisti zagotovljeni dohodek, ki bo pokrival investicijo producentov. Usode filmskih koprodukcij so bile in so različne, praviloma je največji rezultat sodelovanja filmskega kapitala komercialno uspešen film, le redki koprodukcijski filmi pa pomenijo tudi hkraten nadpoperčen umetniški dosežek.

Koprodukcije so se sredi petdesetih let uveljavile tudi v Jugoslaviji, Jugoslavija je bila namreč zaradi nižjih proizvodnih cen in zaradi naravnih lepôt za tuje producente zanimiva, naši producenti pa so za "prodajo žeblice, desk in naravnih lepôt" ustvarjali domači filmski proizvodnji prepotreben dotok deviz. V vseh teh letih smo se vse prevečkrat izkazali kot sila neizkušeni in neposlovni koproducenti in velikokrat tudi kot slabi prodajalci filmskih uslug tujim filmskim producentom. Če ostanemo samo pri slovenskem poslovnem sodelovanju na področju filma, potem beležimo sredi šestdesetih let finančen polom dveh filmskih podjetij — Triglav filma, ki je na področju koprodukcij izkazal preko 400 milijonov zgube, in Filmservisa, ki je s koprodukcijami, predvsem pa z nudenjem uslug, zabeležil milijardo dvesto milijonov dinarjev primanjkljaja. Slovenski filmski delavci so zatrjevali, da so jim koprodukcije in nudenje uslug tujim partnerjem požrle filmsko bazo. Da bi jo ohranili, je Viba film prevzela filmsko bazo Filmservisa in s tem tudi vrsto obveznosti do družbe, Triglav film pa se je odpovedal snemanju domačih filmov, obstajal je



praktično samo zato, da je bil možen dotok denarja, ki so ga tuji filmski producenti tej proizvodni hiši dolgovali.

Po tem okvirnem orisu situacije, v katero je pripeljalo nestrokovno in neposlovno sodelovanje s tujino, moramo zapisati tudi to, da smo nudili usluge praviloma tretjerazrednim producentom za tretjerazredne filme, pri koprodukcijah pa smo doživeli s prav tako tretjerazrednimi filmi porazne poslovne rezultate. Na prvi pogled bi človek sodil, da smo vlekli kratko zaradi lastne nesposobnosti, kar je gotovo res, po drugi strani pa je treba povedati, da smo bili finančno odločno prešibek partner, da bi lahko temeljitete posegli v koprodukcije, da bi mogli predlagati ali vsaj izbirati kvalitetne filmske projekte. Zaradi majhnosti smo bili pri koprodukcijah prisiljeni v sodelovanje s tretjerazrednimi producenti z malo ali nič denarja, ki so zmogli le tretjerazredne filme tretjerazrednih režisarjev, pri nujenju filmskih uslug pa tudi nismo znali poiskati solidnih, trdnih partnerjev in smo velikokrat nudili usluge kar na lepe oči.

Takrat smo si vsi zatrjevali, samo koprodukcij ne več, ker zanje nismo dovolj usposobljeni, tveganje pri sodelovanju s tujino pa lahko znova ogrozi obstoj domačega filma. S tem pa to ni nikakor pomenilo popolnega zapiranja vrat kulturnemu filmskemu sodelovanju s tujino, saj so nekatere koprodukcije v Jugoslaviji dale predvsem dobre filmske, pa tudi poslovne rezultate. Bile so torej tudi dobre izkušnje, vendar samo takrat, ko smo nastopali v sodelovanju s tujino kot enakopraven nosilec filmskega projekta in smo se vezali s pravimi partnerji. Pridobili smo tudi izkušnje pri nujenju uslug in nismo več nasedali praznim obljubam partnerjev, temveč smo zahtevali trdne bančne garancije. Oboje pa je seveda močno omejilo tako število koprodukcij, kot tudi močno zmanjšalo nujenje filmskih uslug.

Slovenski film je precej časa stal ob strani, kazal ni prav nobenega interesa za koprodukcijo s tujino, pa tudi nudenje filmskih uslug ni bilo posebno pogosto. Sedaj pa smo prebrali informacije o razgovorih in zelo konkretnih dogovorih (gre že za predpogodbe) o filmskih koprodukcijah Vibe. O tem pravi direktor Vibe Radovan Teslić za

Stop takole: "Če imamo dva meseca kamero prosto, je boljše, da jo vložimo v projekt z našimi ljudmi vred. Če dva meseca ne snemamo, je boljše, da delamo, ker plača našim delavcem že tako in tako teče, ali delamo ali ne..."

Tudi če ne delamo, ne morejo biti ljudje brez plač. Želimo se dobro izkoristiti. Za nas je rizik samo zunanji strošek. Da moramo, recimo, plačati hotel za filmsko ekipo. Po mojem mnenju pa ni tako slabega filma, da se ne bi vsaj eksterni stroški pokrili. Ko jih pokrijemo, je vsak dinar naš zaslužek... Če bi doma stali prekrižanih rok, ne bi nič dobili."

Komentiranje Teslićeve izjave je skorajda odveč, saj se komentira sama. Pa vendar, njena osnova je v tem, da ni tako slabega filma, ki ne bi pokrili vsaj eksternih stroškov Vibe kot koproducenta.

Pa naj pustimo ob strani potrebo po zaposlenosti, izkoriščanje proizvodnih kapacitet, skratka ekonomiko Vibe, pa čeprav bi o polni zaposlenosti lahko zapisali v razmislek vrsto predlogov.

Ustavimo se ob konstataciji, oziroma predpostavki **slabega** koproducijskega filma. Ob tem seveda ne moremo molčati, ob takšnem izhodišču mednarodnega filmskega sodelovanja ne moremo ostati neprizadeti.

Gotovo ne velja izgubljati besed o statusu domače filmske proizvodnje, saj gre za celovit pristop k filmskemu ustvarjanju in produkciji, oboje pa je opredeljeno kot dejavnost posebnega družbenega pomena in je zaradi tega deležna vrste družbenih ugodnosti, pa tudi samoupravna organiziranost te dejavnosti je prilagojena njeni specifičnosti in posebnemu družbenemu pomenu. Kakor nam ni vseeno, kakšne proizvode proizvaja naša industrija in smo zelo pozorni ob podrobnostih (denimo pri uvoženih gumbih za modna oblačila), tako nam je še manj vseeno, s kakšno filmsko proizvodnjo se ukvarjajo filmska podjetja. Nikakor nismo za dvojnost, da bi se ustvarjalo po dvojnih kriterijih, nekaj kot kulturna filmska proizvodnja in nekaj kot filmska proizvodnja za denar. Če bi namreč sploh mogli razmišljati na takšen način, potem bi lahko hitro ločili ustvarjalni del filma od filmske baze. Da bi po tej delitvi pričela životartiti filmska baza, nam je lahko več kot jasno,

odpadla bi namreč zagotovljena režija, ki je všteta v predračun vsakega filma. Toda pustimo ob strani špekulacije ob situaciji, do katere zagotovo ne bo prišlo, ker bi bilo to nelogično, nepotrebno in škodljivo. Filmska proizvodnja bo morala ostati integralna.

Vrnimo se h koprodukcijam. Prepričan sem, da je mednarodno filmsko sodelovanje področje posebnega družbenega pomena v smislu pretoka kulture in informacije. Zaradi tega bo morala družba izkazovati mednarodnemu sodelovanju na področju filma posebno pozornost, kajti ne sme nam biti vseeno pri čem, s kom in ob kakšnem projektu filmsko sodelujemo s tujino. Prepričan sem, da bodo morale biti koprodukcije še posebno pozorno ocenjevane in verificirane. Gre namreč za trojni pomen filmskih koprodukcij — za umetniški, kulturni in politični pomen. Vsi trije pomeni pa seveda vključujejo tudi soliden poslovni dogovor med koproducentoma. Ko se bomo odločali za sodelovanje s tujino, bomo morali filmski projekt skrbno pretehtati z vseh štirih zornih kotov in oceniti, v kolikšni meri jih filmski projekt v za nas sprejemljivi meri izpolnjuje. Po drugi strani pa je naš interes, da smo osnovni nosilci ponudbe filmskega sodelovanja s tujino, da iščemo koproducente ob naših filmskih projektih. Glede na to, da smo ekonomsko šibki, bodo morale biti naše ponudbe toliko bolj umetniško in poslovno zanimive in premišljeno izdelane. V nobenem primeru nam ne more biti vseeno, kakšen film bomo sopodpisali, ker so koproducijski filmi tudi in predvsem naša izkaznica, naša predstavitev tujini na področju filma. In če je tako, potem nam ne more biti vseeno, na kakšen način smo iztržili filmski dinar. V primeru slabega filma je namreč cena zasluženega dinarja preveč visoka.

O tem je bilo potrebno pisati, ker Viba film kaže povečan interes za filmske koprodukcije, po nekaterih izjavah sodeč pa o njih ne razmišljajo na pravi način. Bilo bi sila neprijetno, če bi se zgodovina slovenskih koprodukcij v takšni ali drugačni obliki ponovila. Če je šlo prvič za tragedijo slovenskega filma, slovenske filmske produkcije, ki jo še danes plačujemo, potem bi šlo tokrat za farso. Vsaj na napakah bi se lahko česa naučili.

kinoteka

Spoštovanje preteklosti

Vladimir Koch

Vsaka kinoteka in med njimi tudi Jugoslovanska kinoteka zavzema med muzeji in arhivi posebno mesto. Ne sicer zaradi posebnosti predmetov, ki jih zbira — filmov —, ampak zaradi nenavadne usode vsakega filma, ki ostaja gledalcu živo prisoten le tedaj, če si ga pridobi in ga predvaja kakšna kinoteka. Filmov izven kinotek praktično ni več, čeprav jih po predvajanju producenti hranijo v svojih skladiščih. Ker pa si filme, ki jih predvajajo kinoteke v svojih dvoranh, ogleda razmeroma malo ljudi in ker je dvoran malo, in še te so majhne, lahko rečemo, da ljudje v glavnem ne poznajo starejšega filma, da ne vedo za razvoj ustvarjalnosti v kinematografiji in da je vse, kar vedo o zgodovini filma, spomin na kakšno delo, ki so ga videli pred leti in jim je bilo všeč. Za velik del mladine pa je film samo tisto, kar gledajo vsak dan v kinematografih. Niti pomislijo ne, da bi lahko imel film že kar pomembno zgodovino. Toda povezan je z njihovim življenjem, zanima jih, razburja, kadar jim ni samo zabava, a vedno le tisti zadnji, vsebinsko zanimivi in tehnično dovršeni, o katerem še vnaprej pišejo časopisi. Kdo bi vendar gledal stare filme, ko je na pretek novih, vsak dan bolj bleščečih in tehnično dovršenih? Za mladino je filmska umetnost povečini umetnost sedanjosti, umetnost tega trenutka; pa tudi za večino starejših.

Vzrok za tako stanje ni v nezanimanju, ampak v nedostopnosti starejših filmskih del. Razlika med filmsko in ostalimi umetnostmi je glede tega res velika. Knjiga je vsakomur dostopna v knjižnicah pa tudi izven; likovna dela si je mogoče ogledati v galerijah; klasično glasbo slišimo vsak dan na radiju,

"Triglavske strmine"

Prvi slovenski film iz stare domovine

Mišna ljubzenska zgodba iz slovenskih planin z nepozabno krasnimi prizori.

Dve uri in pol neprekosljivega duševnega užitka

Ta film je delo poklicnih kinofotografov in igrancev.

Ljubljanska kritika se je divila njegovim krasotam!

Dalje: Slike iz Škotske, Lokca, Kranja, Ljubljane.

Novega mesta, narodne noše, Amerikanci v Ljubljani.

V sredo 16. avgusta

ob 8:30 uri zvečer

v Slov. Del. Domu na
Waterloo Rd.

Vstopnina 10c.

Slike spremlja godba.

Enikop... 15.8.1938

le klasičnih filmov ne moremo videti, kadar bi si želeli. Ljubitelj slikarstva in kiparstva se danes lahko poljubno seznanja z najboljšimi deli likovne umetnosti v izvrstnih reprodukcijah, ki jih najde v specialnih publikacijah, prav tako pa ljubitelj glasbe lahko poteši svojo željo po dovršeni klasični glasbi, če jo posluša s tehnično vse bolj dovršenih gramofonskih plošč ali radijskih in televizijskih oddaj; le ljubitelj filmske umetnosti še nima istih možnosti. Poudarjam, da zaenkrat še nima istih možnosti, kajti razvoj kasetne tehnike obljublja, da si bo v — upajmo — ne preveč oddaljeni prihodnosti vsakdo, ki bo to želel, lahko predvajal filme s kaset na svojem televizorju.

Ta pesem bodočnosti naj nam ne zaslepi oči pred dejstvom, da je današnjemu bralcu, gledalcu in poslušalcu živo prisotna le književna, likovna in glasbena ustvarjalnost, bogato nakopičena v dolgih stoletjih in celo tisočletjih, in da se tako rekoč vsak dan seznanja s preverjenimi umetniškimi deli, medtem ko je teh borih nekaj desetletij zgodovine filmske umetnosti — razen za nekatere zainteresirane gledalce — za vse zaprta knjiga. Kajti vsak nov film ima razmeroma kratko življenjsko pot. Ko obide kinematografe, ki ga želijo predvajati, utone v shrambah producentov, iz katerih ga zlepa več ne potegnejo. Le najbolj popularni filmi doživijo sem in tja ponovno predvajanje v kinematografih, nekateri boljši pa tudi enkratno predstavitve na malem ekranu, potem pa jih doleti ista usoda kot ostale. Praktično so mrtvi, neeksistentni, so del preteklosti filmske ustvarjalnosti, za katero današnji gledalec ne ve — in kar je še hujše —, včasih pa je ne pozna niti filmski ustvarjalec. V kinematografiji ni tistega prirodnega stika preteklosti s sedanostjo, ki literata, glasbenika in likovnika spodbuja, da bi delal drugače kot njegovi predhodniki. Ni organske rasti, tradicije, ki se ji lahko upreš, a jo moraš zato prej spoznati, pri tem pa, če hočeš ali ne, le rasteš iz tistega, kar je bilo ustvarjeno prej. Za film pa se večkrat zdi, da hočejo njegovi avtorji začeti vse znova. Takšnega mnenja kajpak niso zvesti obiskovalci predstav v kinoteki, ki jim je historična dimenzija filmske ustvarjalnosti docela umljiva realiteta. Takšnega nazora tudi niso imeli na primer pristaši francoskega "novega vala", ki so ga kot novo umetnostno smer v svojih filmih uveljavili znani režiserji kot

Godard, Truffaut in Chabrol. Preden pa so stopili za kamero, so se nenavadno obširno in sistematično seznanjali s starimi filmi in po tej poti prišli do spoznanja, kaj naj bo tisto "drugače", s čimer so filmski izraz toliko spremenili, da kar velja trditev Italijana Chiarinija, da je treba poslej govoriti le o dveh obdobjih zgodovine filma: "o filmu pred Godardom in o obdobju po njem." Kot pravi sam Godard, je treba to veliko spremembo pripisati prav njihovem odnosu do filmske dediščine: "Mi smo prvi cineasti, ki vemo, da obstoji neki Griffith. Celo Carné, Delluc ali René Clair v času svojih prvih filmov še niso imeli prave kritiške in historične izobrazbe. Cele Renoir je malo vedel, a on je bil genialen."

Lahko rečemo, da bo do podobnih ugotovitev prišel tudi zgodovinar našega filma, ko bo ponovno natančno pregledal vse filme, ki bodo predmet njegove preiskave, ter pripadajoče slikovno in pisano gradivo. S časom se okus spreminja in poleže se premierska polemična vročica, ki izkrivlja sodbo o filmskem delu. Za takšne potrebne korekture so filmi in ostalo gradivo kinoteke in filmskega muzeja preprotebni študijski instrument, brez katerega resen raziskovalec ne more delati. Kinoteka pa ni potrebna samo filmskim zgodovinarjem, ampak tudi znanstvenikom najrazličnejših strok, ki morajo danes vse bolj upoštevati tudi filmane dokumente preteklosti kot nenadomestljiva pričevanja o zgodovinskih dogodkih in ljudeh, o družbenem stanju v posameznih dobach in o njihovi celotni vizualni podobi. To pa zanima tako splošne zgodovinarje, sociologe, kot psihologe in še marsikoga. Vizualni dokument v obliki gibajoče se slike postaja z dneva v dan vse pomembnejši, pri tem pa je zanimivo, da raziskovalnim namenom ne služijo zgolj pravi dokumentarci, ali čisto dokumentarno gradivo, ampak v enaki meri tudi igrani filmi, ne glede na njihovo kvaliteto. V vsakem filmu je toliko pričevanj o ljudeh, njihovem življenju, okolju, v katerem bivajo, o opremljenosti njihovih stanovanj, o njihovih oblekah in številnih drugih podrobnostih, da si le težko predstavljamo, kako bi lahko današnja znanost delovala brez filma in v večini primerov tudi brez arhiva filmov, torej brez kinoteke.

V luči takšnih gledanj je reden

ogled filmov v kinoteki nujen za strokovno in kulturno formiranje vseh filmskih delavcev — ne samo tistih, ki se v ustreznih šolah pripravljajo za bodoči poklic. Res je, da se že uveljavljeni režiserji tudi redno zatekajo po pomoč v kinoteko, kadar morajo razrešiti kakšen strokoven problem, če hočejo ob pripravljanju novega filma čimbolj natančno izvedeti, kako so v podobnem primeru ravnali ustvarjalci pred njimi. Kinoteka je torej že tista nujna kulturna institucija, ki s svojim obstojem in delom uspešno preganja površno misel, da je film predvsem umetnost sedanosti in da je vse, kar je bilo ustvarjeno prej, samo priprava za sijajne dosežke današnjega dne. Počasi in še pri vsakomur si utira pot druga, tej nasprotna, misel, da je prisotnost starih ustvarjalcev jamstvo za razvoj novih moči, da so tudi pretekle dobe oblikovale sicer ne preveč številne, vendar dovolj ostro profilirane umetniške, stilno enotne tendence in da si je že nemi film izdelal svojo estetiko in ustvaril umetniška dela, ki še danes veliko pomenijo. Saj je zelo značilno, da so ob raznih priložnostih različno sestavljene skupine filmskih zgodovinarjev in kritikov z nalogo, da sestavijo sezname dotlej najboljših filmov, morale upoštevati kar lep odstotek nemih mojstrov in Eisensteina, Pudovkina, Dovženka, Murnaua, Dreyerja in drugih, ki so s tem že v precejšnji časovni oddaljenosti dobile nedvoumno verifikacijo svoje visoke kvalitete. Če bi isti postopek ponovili tudi z jugoslovanskim in slovenskim filmom, bi prišli do istih spoznanj; tudi njemu bi koristila časovna distanca. Kajti ponoven ogled starejših filmov šele omogoča pravičnejšo in pravičnejšo oceno njihove resnične vrednosti. Ne bi bilo prav, če bi kritik, ki se spominja tudi najstarejših filmov domače proizvodnje in ocen, ki so bile napisane ob njihovih premierah, danes definitivno ovrednotil ta dela samo po vtisu, ki so mu ga zapustila tedaj, ko jih je prvič videl. Na neustreznost takšnega vrednotenja je svojčas opozoril pokojni direktor Francoske kinoteke Henri Langlois. Rekel je, da so nekateri zgodnji Renoirjevi filmi po splošnem mnenju veljali za neuspela dela in da jih zato v kinoteki ni upal predvajati. Pozneje pa se je izkazalo, da so ti filmi pomembne Renoirjeve stvaritve in da se kinoteke kar pulijo, recimo za kopije neme *Nana* ali *Iz vode rešena Bouduja*.



FEST, oh ta FEST

Sašo Schrott

Nobenega dvoma ni, da je postal FEST nenadomestljivi del jugoslovanskega filmskega življenja in, da je v letih svojega obstoja vtisnil v našo kulturno zavest neizbrisen pečat. Vsi vemo, da je bistveno vplival na našo uvozno filmsko politiko, da je opravil izredno mobilizacijsko vlogo kar zadeva popularizacijo kvalitetnega filma tudi med tistim delom filmskega gledalstva, ki sicer ne slovi ravno po pretirani izbirljivosti, sprožil, v dokajšnji meri pa je navsezadnje tudi pospešil diferenciacijo med jugoslovanskim o filmu pišočem občestvu, ko je ločnica med "novinarji" in "kritiki", oziroma tistimi, ki pišejo "ob filmih" in tistimi, ki pišejo "o filmih", že dokaj razvidna. Še marsikaj pozitivnega in pohvalnega bi bilo mogoče napisati o naši največji filmski prireditvi toda zdaj se, da bi, glasnejši in daljši, ko bi bil aplavz, še toliko bolj prišle do izraza tudi številne dileme in vprašanja, ki že leta spremljajo FEST in burijo vsakršne strasti njegovih rednejših spremljevalcev.

Kar zadeva vsebinski koncept, se že od vsega začetka gibljejo dileme, razprave in zahteve med "radikalno" linijo, ki vidi realizacijo FEST-ovega slogana "naj, naj" v programski usmeritvi, ki naj bi izrazito favorizirala nekomercialno, underground, avantgardistično itd. proizvodnjo (ta koncept je le za silo uveljavljen v programu Vidikov) ter med "zmerno" in "realistično" linijo, ki ubira zanesljivo pot predvajanja vsakršnih filmov, katerim so odprle vrata v beograjski Dom sindikatov raznotere žirije po svetu s tem, da so jim prisodilo to ali ono, bolj ali manj, zaresno nagrado ali priznanje.

Upoštevač zadrto vztrajanje svetovnih producentskih in distributerskih hiš pri načelu, da so filmi predvsem blago, ki ga je treba tako ali drugače spraviti v denar, zagotovo pa ne kultura in umetnost kar tako, ter upoštevajoč neizpodbitno dejstvo, da je takšnih misli tudi največja večina naših filmskih trgovcev in predvajalcev filmov, potem ni težko razumeti v kakšnem precepu, se je iz leta v leto, znašlo umetniško vodstvo FESTA, ki je nazadnje, in temu se seveda niti ni preveč čuditi, zajadralo najprej v kompromis in nato naravnost v objem poslovnega in komercialnega interesa naše kinematografske mreže.

Ob takšnem stanju stvari so seveda občasna žuganja in zgražanja "kulturniško naravnane" kritike, nebogljeno naiven boj z mlino na veter, o čemer pričajo tudi učinki, ki so seveda ničevi. Jadikovanja o "krizi FEST-a", ki ga je zaslediti iz leta v leto, je lahko

le plod popolnega nerazumevanja osnovnih mehanizmov in logike delovanja naše celotne kinematografske sfere, ki, zavezana komercializmu, le slabo prikriva posmeh in prezir, do vseh, ki metra pofilmanega celuloidnega traku ne preračunavajo zgolj in izključno v "prihodek organizacije združenega dela s področja kinematografije". Ob vsem pa seveda še zlasti ne gre zanemariti in podceniti vloge, ki jo v takšni igri že leta in leta igra armada tistih, ki si služijo kruh s pisanjem "ob filmu", saj sestavlja zavidljivo utečen propagandni stroj, ki ga poganja neizčrpen vir energije, ki jo sprošča nevednost, neznanje, včasih pa tudi hotena želja in volja do manipulacije, tu in tam nagrajena tudi s kakšno drobtinico z bogate mize, ki jo je napolnilo trgovanje s šundom četudi, včasih silom prilik pač, garnirano z etiketo FEST, kultura, umetnost in kar je še podobnih pridevkov.

Seveda takšno preiščevanje, sega precej čez okvirje FEST-a in še posebej FEST-a 79, (v mnogočem gre za podobne reči tudi ob puljskem festivalu), dejstvo pa je, da prav ob gigantskem filmskem koncentratu, kot je beograjska prireditev najočitneje privre na plan vsa zagatnost naše kinematografske situacije bodisi v kulturno političnem, bodisi v samoupravno organizacijskem, pa celo poslovnem smislu. Mahanje z vsemi mogočimi in nemogočimi statističnimi podatki pred, ali pa po FEST-u, pač ne more prikriti tistega, kar pove samo bežen pogled na rezultate glasovanja udeležencev projekcij za novinarje v Domu sindikatov ob posameznih filmih — vsi "naj, naj" se v hipu izkažejo za nesramežljivo razkazovanje vsakršne revščine, ki meji na abotnost.

Ali je potem čudno, če tavajoč s projekcije na projekcije, največkrat na slepo išoč vsaj nekaj tistega, kar se obeta kot "naj, naj", nenehno zadevaš ob vidne in nevidne ovire, ki jih zagrizeno postavlja nevidna, toda vsepričujoča festivalska birokracija, ki se je po logiki svoje kaste, očitno zaklela storiti vse, da bi zagrenila življenje grešniku, ki še sploh hoče gledati filme, tepec...

Pa vendar, kaj bi šele bilo, če bi FEST-a sploh ne bilo!

Poučne primerjave

Branko Šömen

Tudi letošnji FEST, festival najboljših filmov, je dokazal vrednost svojega obstoja, navzočnosti v beograjskem Domu sindikatov. Potrdil je, da so takšni pregledi pomembni ne le za filmske kritike, domače in predvsem tiste, ki pridejo na FEST iz vzhodnoevropskih dežel — ti si lahko prav v Beogradu ogledajo filme in spoznajo, kaj nagrajujejo mednarodne žirije v Cannesu, Berlinu, Locarnu, Chicagu, San Sebastianu in na drugih festivalih — marveč tudi za beograjske gledalce, pa tudi tiste ob televizorjih, ki tako v zelo kratkem času pridejo do spoznanj, kje se giblje svetovna filmska misel in kako daleč za najboljšimi filmi capljajo naši filmski izdelki. Ta primerjava je najbolj boleča, saj nas vedno znova prepričuje, da je tudi filmska umetnost predvsem SELEKCIJA MATERIJ, da lahko tudi iz preproste, skorajda trivialne teme — to je znova dokazal Bergman — nastane odličen film, da nas druge evropske kinematografije prehitujejo v filmski upodobitvi povojnega obdobja, kar je dokazal Andrzej Wajda in kar je v dramaturgiji storil pred njim že Slawomir Mrożek, ko se je predstavil z Emigrantoma, pravzaprav tipično jugoslovansko gledališko temo. Kaže, da bo naša filmska misel še naprej ostala pritlična, zaverovana vase, nesposobna prerasti svoje obstoječe vrednosti, kadar pa ji to kljub vsemu kdaj pa kdaj uspe, trči dober film ob ogorčenje slabih ustvarjalcev — kolegov, njihova nevoščljivost in nezdrava ambicija spreminjata filmski uspeh v poprečnost.

Kaže pa, da naši filmski ustvarjalci ob FESTU ne razmišljajo o tem, kje so njihove filmske stvaritve: še vedno domišljavo hodijo po Parizu, razkazujejo tam svoje filme in iščejo tisoč in eno pot, po kateri bi se na kakšnem tujem festivalu vendarle dokopali do festivalskih drobtin z obloženih miz najrazličnejših nagrad, pohval in diplom.

Tokrat o FESTU ne bomo govorili v številkah, čeprav je najbrž treba dodati, da se je na beograjski filmski prireditvi predstavilo devetdeset filmov v petih različnih sporedih: v tako imenovanem priljubljenem sporedu, v Forumu mladih, v Vidikih, na televiziji in v filmski paradi. Domači selektorji so videli v tujini približno štiristopetdeset filmov, vendar so se mehanično odločali za filme, ki so na festivalih dobili najvišja priznanja ali pa so jih posamezne strokovne žirije nagradile izven festivalskih prireditiv. Tako smo videli filme, ki so prišli v Beograd ovešeni z najrazličnejšimi epiteti, kot na primer "najboljši film lanskega leta, najboljši režiser, najboljša ženska

vloga, najboljša moška vloga, nagrada "sto Parižanov", nagrada FIPRESCI..." Ob njih pa smo videli seveda še vse tiste filme, ki so dobili prve nagrade na najpomembnejših tujih filmskih festivalih. Nekateri tuji, pa tudi domači kritiki so ob priložnosti zapisali tudi nekaj besed na račun tako imenovane "krize" svetovne kinematografije. Najbrž je ta beseda postala pri določenih ljudeh že zasovražena, saj pomeni na eni strani izgovor avtorjev, ki niso ničesar pomembnega storili, na drugi strani pa pride prav tistim poklicnim kolegom in kritikom, ki se jim ne ljubi gledati novih filmov, pa raje izjavljajo zanje, da so slabi in da je zato kinematografija v krizi. Najbrž je res, da ustvarjalci poznajo trajno ustvarjalno krizo, da jih njihovo stalno nezadovoljstvo žene od končanega filma k novemu, dokler ne ostane za njimi opus, ki se ga ne bi nihče sramoval. Kriza — to je tudi iskanje, nenehno preverjanje, popravljanje, izboljševanje lastnih spoznanj o življenju, ki prinaša filmskemu ustvarjalcu vedno nove optike, skozi katere se mu zdi človek vedno drugačen, neulovljiv in nedokazljiv, kot dokončna kinestetična snov, subjektivna oseba pred hladnim, objektivnim filmskim objektivom. Kriza v človeku — je pravzaprav edina filmska tema, ki je vredna ustvarjalčeve pozornosti, snemanja, ukvarjanja z umetnostjo torej tudi s filmom. Kriza v človeku, predvsem v ženski, je bila nehoti osrednja tema filmov, ki so se znašli na beograjskem filmskem pregledu, na FESTU 1979.

Film, ki je večino gledalcev, pa tudi kritikov — tu bi rad poudaril, da se je znotraj jugoslovanske publicistike počasi začela diferenciacija na kritike, ki pišejo resno v resne časopise ter na takšne, ki še vedno hlatajo za komercialnimi učinki, ki so najčeste zunaj samih filmskih stvaritev in torej nepomembni za analizo posameznih filmov — pripravil do temeljitejšega razmišljanja, je bil MARMORNATI ČLOVEK Andrzeja Wajde. Vsekakor je Wajdi znova uspelo narediti film, tako kot pred leti PEPEL IN DIAMANT, s katerim je prebudil že rjavče, zastarelo razmišljanje o entuziazmu, o povojni graditvi naivnega socializma, ko je evropski človek hotel čez noč preskočiti desetletja, iz porušenih mest, kakršna je bila na primer Varšava, stopiti po parketu naravnost v komunizem. Wajda je našel recept, kako predstaviti povojna leta, čas kulta osebnosti, Stalinovih čistk, Informbiroja in vsega, kar je v tistih neprebujenih dneh, mesecih in nekje celo let sodilo zraven.

Samostojno, emancipirano dekle, študentka filmske šole, je našla dokumentarne posnetke nekdanjega



junaka dela. Njegova usoda jo je premamila: zaslutila je provokativno, prikrito, drzno gradivo — skozi osebno tragedijo posameznika je želela spregovoriti o političnem mehanizmu tistega časa. Sama je postala živ, prepričljiv, čeprav krhek most med tistim, kar je bilo in tem, kar je: oboje je snemal Wajda kot bolečino, kot travmo, kot spoznanje, da se pravzaprav ni nič spremenilo, samo odnos do metod se je olupšal, za naivneže celo "humaniziral, orokavičil, pri tem pa postal morda še bolj zahrbtnen. Kdor je bil na Poljskem, kdor pozna tamkajšnji temperament, ki je zgodovinsko in politično ter celo geografsko pogojen, ta bo priznal, da je Wajda zadel poljsko dušo, da je predstavil neviden mehanizem nacionalnega čustva, gibalno človeškega, zgodovinskega dogajanja. V filmu je navzoč cinizem njihovega Mrožka, razpoznaven je Kafka, tu je kuliserija krakovskega Kantorja, poezija kočijaškega Galszyskega, tu je navzoče vse, kar ima Wajda rad, česar se je naučil in kar je nesebično razdal s filmom. Prav to — nevidni mehanizem poljske duše — je tisto, kar zmore samo Wajda in kar film dviga nad druge režiserjeve stvaritve, čeprav tudi prejšnja dela niso bila za v koš. Grenkoba, ki kaplja iz tega filma, je še posebej poučna za naše ustvarjalce: Wajda nam je znova pokazal, kako se je treba lotevati tem, ki so, čeprav so zastarele, še vedno aktualne, kajti krivica, storjena posamezniku ali celi generaciji, se ne pozabi, predvsem pa se ne oprusti. In zato je Wajda postavil svoji generaciji spomenik iz marmorja. Kot dolg in kot opomin. Sam film pa je nehote postal političen plakat, ideološki dialog umetnika z dogmo, z nepreživelo administracijo, s pogledi, zastrtimi nazaj.

Pogled Wajdove junakinje skozi kamero ni bil optimističen, vendar je bila to živa, trdoživa, ambiciozna želja spremeniti svoj lastni položaj, narediti iz sebe diplomirano režiserko, človeka, ki bi ga spoštovali in upoštevali, ki bi imel svoje mesto v družbi, ne glede na to, kakšna je ta družba. Mladost ji je dajala pravico do tega, tudi njen izjemni položaj, obleka, kar pomeni z drugimi besedami "praktične kavbojke", ki na Vzhodu pomenijo protestno modo, skorajda ideološko opredelitev. To ni izmišljena trditev: glavna junakinja nosi ves čas kavbojke in na koncu, ko sreča sina svojega filmskega junaka, ima tudi ta kavbojke, čeprav je navaden delavec v ladjedelnici v Gdansk. Wajda je v filmu izpustil prostor za erotiko: seks je zamenjal s slo po uspehu: kdor ima na Poljskem uspeh, ima tudi zagotovljen seks. Drugi režisarji se v svojih filmih, kjer so vodili svoje junakinje skozi najrazličnejše situacije, niso dokopali do tako izčrpanega razmišljanja o teh

problemih. Narobe: Richard Brooks je dopustil svoji junakinji v filmu ČAKAJOČ GOSPODA GOODBARA, da se je izživela skozi seks, da je odšla pod strehe svojega klerikalno usmerjenega očeta in se zapletla v vse mogoče aфере, tako značilne za sociološko podobo sedanje Amerike — kar pomeni čisti seks, homoseksualnost, travestizem, narkomanijo, posilstvo in brutalno smrt. To zadnje se je zgodilo tudi junakinji filma, delno tudi zato, ker ni "poslušala" krščanskih nauk svojega očeta, pa jo je za njene erotične zločine, za njeno svobodno življenje zadela zaslužena, brutalna smrt.

V to življenjsko dvorano, polno kavarniških zrcal in dvojne morale je stopila tudi mlada francoska malomeščanka in prostitutka Violette Noziere. Pod premišljenim režijskim vodstvom Clauda Chabrola se nam je junakinja njegovega filma predstavila kot izdelek dvojne morale, dveh malomeščanskih časov: prvega, ki je bil vezan na čas pred prvo svetovno vojno, ko je bil oče še družinska svetinja, mati pa samo "čaša opojnosti", ter drugega, ki je ponujal mladim dekletom užitke s številnimi predstavniki moškega spola, torej tistega dela sveta, ki je resnično vladal. Naivno okolje, polno laži, prikrite erotike in sramežljivosti, je dekletu spremenilo v zahrbtno, neodkritosrčno osebnost, ki jo je sla po ljubezni privedla do umora očeta, medtem ko je mati preživela zastrupitev. Tudi tukaj je režisar skozi usodo posameznika, z brljivko posvetil v svet med obema vojnama. Prav zaradi odlične igre Isabelle Huppert, nagrajene z Zlato palmo (ex aequo) v Cannesu, mu je to uspelo.

Podobno kot Chabrol se je skušal približati svoji junakinji v filmu POPOLNOMA NAVADNA ZGODBA tudi Claude Sautet. Njegova junakinja, igrajo jo Romy Schneider, je ločena, ima že odraslega sina, vendar je zanosila s človekom, ki ga ne mara. Kljub temu bi rada otroka, vendar s svojim ločenim možem. Cilj je daleč, vendar izvedljiv. Žena najprej odpravi, nato se začne shajati z ločenim možem, ki živi z mladim, ljubosumnim dekletom. Spravi ga v posteljo in ko ugotovi, da je znova zanosila, tokrat s človekom, ki ga je cenila, čeprav se v službi ni znal postaviti za usodo svojega in njenega prijatelja — in filma je konec. Toda vsa ta krizna razmišljanja, psihološke dileme je igralka izpovedovala s svojim obrazom, po dolgem času znova suverenim in lepim za svoja leta. Je že tako: skorajda vsaka igralka lahko zaigra dobro pod vodstvom režiserja, ki igralcev ne podcenjuje in ni vanje zaljubljen.

Videli smo še en film, v katerem je hotela ženska doseči nekaj nemogočega — samostojnost. Tokrat gre za ameriško žensko v filmu **LOČENKA** Paula Mazurskega. To je lep, komercialen film, z dobrimi dialogi, duhovito zrežiran, z mnogimi nadrobnostmi, kar samo pomeni, da je še vedno mogoč film a la Miloš Forman oziroma izdelek češke filmske šole.

Film nam predstavi idealen zakon: mož ima dobro službo, žena je še vedno privlačna in v kondiciji, hčerka živi samostojno življenje, stanovanje je O.K., ženine prijateljice že ločene, vendar se s humorjem tolčejo skozi vsakdanjo ameriško džunglo. Potem pa mož nenadoma na ulici, po skupnem kosilu med jokom prizna, da ima drugo dekle, kar ženo preseneti, komaj da se obdrži na nogah in ko je sama, ji postane slabo. Loči se, hodi k psihiatru, ki ji vsi po vrsti predlagajo, naj poskusi z novimi prijateljstvi, tako da ločenka enega res povabi v posteljo, toda že v drugega, ki je mimogrede rečeno tudi odličen slikar, se zaljubi, najde samo sebe. Vera v življenje se ji vrne. Slikar pa mora odpotovati, vabi jo s seboj, vendar ga ona odkloni: znova je postala samozavestna, postavila se je na realna tla, ve, da je ljubljenka, zato ji samostojnost godi. Slikar ji ob slovesu podari veliko platno in ona vzame sliko, nosi jo skozi ulični vrvež in slika je kot jadrnica, ki jo nosi k njeni samostojni, emancipirani obali. Lepa metafora in dober film.

In kaj naj bi človek rekel o Bergmanovi **JESENSKI SONATI**? Česarkoli se loti švedski režiser, vse se mu pred kamerami spremeni v izjemnost. Tokrat je povabil k sodelovanju samo štiri igralce, predvsem pa svojo soimenjakinjo Ingrid Bergman in Liv Ullman. Prvi je dodel vlogo matere, ambiciozne umetnice — pianistke, drugi pa vlogo hčerke, ki je povabila mater k sebi, na deželo, vendar se ponoči zaradi njene nespečnosti začne pogovor med njima in pred nami se odpre pravi ženski pekel, tako značilen za sodobne odnose med materjo in hčerko. Pred dnevi sem listal po Bergmanovem scenariju za ta film: zelo veliko je dialoga, vendar je filmu organiziran tako načrtno in funkcionalno, da gledalec sploh nima občutka, da postaja Bergman iz filma v film bolj gostobeseden, čedalje bolj literaren, pravzaprav se spreminja iz režiserja v pisatelja. Tam, kjer je preveč besed, je nevarnost, da se film spremeni v televizijsko dramo ali celo radijsko igro. Jesenska sonata je v resnici radijska igra, posneta z bergmanovskim posluhom za prepade in tolmane v ženskem čustvovanju. Toda Bergman ne analizira sovraštva med materjo in hčerko, kot bi v prvem trenutku pomislili, marveč nekaj popolnoma nasprotnega in mnogo težjega — Bergman tokrat analizira ljubezen. Prav ta težijski koncept od neprijetnega, temnega k svetlemu, je tista filmska metafora, ki zahteva izključno filmsko reakcijo, torej snemanje, fotogeničnost dialogov, meso literature.

Nevsakdanja je ljubezen tudi v filmu **VOJAKOVA VRNITEV** Hala Ashbyja: močno ljubezensko čustvo izvira tu iz čustvene in fizične stiske, oboje pa je posledica ameriške udeležbe v Vietnamu. V samoti, v dolgočasju se znajde žena, ki ji je mož odšel v Vietnam. Da bi nekako pozabila na svojo samoto, se zaposli v bolnišnici, kjer se zdravijo vietnamski ranjenci in pohabljeni. Tu najde svojega nekdanjega sošolca in se vanj kmalu zaljubi. Prav ta ljubezen med konvencionalno ameriško žensko in paraplegikom je nekaj, česar ameriški film ne zmore vedno prikazati.

Vendar je tu ljubezenski odnos samo vizualna, senzualna kulisa, za katero je režiser razpostavil prave

objekte svoje ustvarjalne zamisli: njegov film je namreč obenem tudi analiza posledic ameriške avanture v Vietnamu. In te posledice niso prijetne, saj spreminjajo mentaliteto poprečnega Američana. In tu je ključ za uživanje Ashbyjevega filma, ki je prinesel v "upodabljanje" Vietnamu nove, predvsem moralne razsežnosti. Jon Voight je za vlogo v tem filmu dobil Zlato palmo za najboljšo moško vlogo na festivalu v Cannesu, z Jane Fonda pa sta dobila letošnjega Oskarja.

LOVEC NA JELENE Michaela Cimina, je gotovo doslej najbolj zanimiv film o Vietnamu, saj prav nič olepšano ne pripoveduje o vojni, v kateri so bili vsi junaki in nihče človek. Za zdaj filma ni odkupilo nobeno distribucijsko podjetje, čeprav bi lahko prav ob njem spregovorili o kvaliteta ameriškega klasičnega filma. Režiser je obdržal v filmu vse elemente klasičnega vesterna. Tu je namreč kar enourna poroka, vendar ruskih doseljencev, kar daje filmu provokativno barvo, posebno ker prav trije "ameriški Rusi" odhajajo po poroki enega izmed njih naravnost na lov in nato v Vietnam. Tu je še kratek, vendar grozljiv prizor iz Vietkonga, pa znova vrnitev v domovino, vendar nesmiselno življenje povratnika, pa znova humanizem, iskanje prijatelja, ki v Saigonu tragično konča v igri z "rusko ruleto" ter slednjič sedmina, na kateri nekdanja družba bogatejša za eno vojno izkušnjo, po nesmiselni smrti svojega prijatelja družno zapoje pod kupolo ruske cerkve "Oh, Amerika, ti moj sladki dom". Za marsikoga je bila to čista provokacija, za druge uspešna domislica, za tretje samo komercialni gang, za vse pa odlično narejen antimilitarističen film.

Seveda je bilo na FESTU še nekaj del, ki bi potrebovala posebno analizo, saj je Carlos Saura spet naredil film, ki se ne razlikuje od klasičnega političnega filma, kakršne je začel prvi delati Costa Gavras. Posebno mesto je imel na FESTU francoski film **DOSJE 51** režiserja Michela Devilla, pa **MODRA OVRATNICA** Paula Schraderja, da ne govorim o Altmanovem filmu **POROKA**, ki bi prav tako potreboval poseben čas za analizo. Videli smo tudi precej hermetična filma **CIAO**, **MOŠKI** Marca Ferrerija in **KRIK** Jerzyja Skolimowskega ter na koncu **NOČ ČEDNOSTI V JAVNI HIŠI** Karolyja Makka, ki nas je spominjal na Klopčičev **STRAH** in nam tako znova dokazal, da je naš film še vedno podeželski, da pa imamo zato FEST, ki nas lahko pouči, kakšne filme bi bilo potrebno delati in kako, da bi tudi mi prišli skozi velika vrata na kakšen tuj FEST, festival najboljših filmov.

Marmornati človek

(Człowiek z marmuru)

Proizvodnja: Zespoly Filmowe — "X", Unit., Varsovie, Poljska 1976

Jugoslovanska distribucija: Morava film, Beograd

scenarij: Aleksander Scibor-Rylski

režija: Andrzej Wajda

fotografija: Edward Klosiński

glasba: Andrzej Korzyński

vloge: Krystyna Janda, Jerzy Radziwiłowicz, Tadeusz Lomnicki, Jacek Lomnicki, Krystyna Zachwatowicz, Michał Tarkowski



Dialog med mlado režiserko Agnieszko in njenim očetom v eni sklepnih sekvenc zelo zgovorno nakazuje problem, ki bi morda lahko pomenil pravi, ali vsaj glavni, interes tega Wajdinega filma: režiserki so njeni televizijski šefi odvzeli kamero (ji s tem onemogočili, da bi dokončala film, ki pa ga v bistvu še sploh ni začela delati — v čemer je ravno — kot se bo še pokazalo — ena šibkih točk Wajdinega filma) in zdaj se je vsa potrtja vrnila domov. Oče jo postavi znova pokonci z besedami, da je lahko nek film nekaj vreden le, če je resničen; toda kako naj bo njen film o tem Birkutu resničen, če pa ga v filmu ni. Agnieszka vzame svoj fotoaparat z ogromnim teleobjektivom (filmske kamere nima več) in ga gre iskat. Najde njegovega sina (oče je že mrtev), ki pa se ji ne pusti fotografirati in pristane na sodelovanje le brez posredniške kamere; zdaj ga Agnieszka zmagoslavno pripelje v TV studio kot živo pričo resnice, tiste prepovedane resnice, ki je njen film ni smel odkriti in jo je zdaj lahko našla šele zunaj filma.

Tako smo dobili formulo: film je "resničen", če gre po resnico drugam, v samo stvarnost, toda prav ta stvarnost bi ostala brez resnice, če je ne bi film v njej "odkril", se pravi, če ne bi proizvedel njenega učinka (torej formula, ki se dovolj razvidno zavzema za realni učinek imaginarnega). Seveda je tu bistveno, da se to vprašanje "resničnega" filma zastavlja režiserju iz socialistične države, in sicer na ta način, da se povezuje z vprašanjem o sami resnici socializma, točneje, o resnici tiste njegove faze, v kateri je postal najbolj problematičen (politično-policijsko represiven in totalitarističen), torej stalinistične faze. In če je v neki (tukaj poljski) socialistični državi vprašanje "resničnega" filma povezano z možnostjo njegovega govora o stalinizmu, tedaj to pač pomeni, da je tak film hkrati tudi merilo svobode sodobnosti, njene osvobojenosti (ali neosvobojenosti), te temne lise na lastnem telesu. Wajda je v pogovoru za "Positif" (št. 211, 1978) povedal, da je 13 let čakal na realizacijo tega filma in je zato v zadnjo verzijo scenarija vključil vse tiste momente, ki so zavirali realizacijo, kar se je — kot kaže — zdelo poljski partiji povsem sprejemljivo.

Vključil je torej samo cenzuro, s čimer je dosegel dvoje: 1) če je njegovo filmsko brskanje po poljski stalinistični preteklosti vzdrnilo politično cenzuro, je s tem seveda potrdilo, da je v svojem iskanju resničnega problema (in projektu "resničnega" filma) na pravi poti, obenem pa si je pridobilo dimenzijo nevarnega; 2) z vidika narativno-representativne ravni je prav ta "dimenzija nevarnega" zagotovila filmu njegovo osnovno dramatično in celo določila njegovo konstrukcijo (z osrednjo vlogo režiserke-raziskovalke, ki spominja na nekatere Rossijeve politične filme).

V že omenjenem intervjuju (za "Positif") ima Wajda skoraj apologetski odlomek o iznajdbah filmske tehnike, ki zmorejo izzvati pomembnejše spremembe kot sama umetniška volja. Pri tem ima v mislih zlasti prenosno kamero, ki ne potrebuje več zooma in postaja pravi telesni del njenega nosilca: "z njo smo zdaj lahko resnično sredi stvari, noben dekor nas več ne omejuje in obračamo se lahko v vse smeri ... pokažemo lahko povsem nov svet." To navajamo zato, ker ima tako kamero tudi Agnieszka, vendar pa je skoraj ne uporablja. Uporablja jo le Wajda, vendar demagoško: nova snemalna tehnika je novo orožje resnice, saj je z njo mogoče ugrabiti več stvarnosti. S prenosno kamero je človek "sredi stvari", torej posega v stvarnost tako, da jo posreduje. Resnica se ne more več skriti (nova snemalna tehnika ji nastavlja pasti, ji skrivaj ukrade sliko, med tem ko se hoče pritajiti), niti resnica stalinizma.

Sam stalinizem se je, kot pokaže Wajda, zelo dobro spoznal na film: ne le, da je prvi dokument, ki ga odkrije Agnieszka o Birkutu, prav film o njem, marveč je celo sam Birkut žrtev filma, žrtev in rezultat stalinističnega propagandnega filma. Birkut je junak dela, uradnik (iz petdesetih let), vendar je to postal po zaslugi stalinistične propagandne domislice, ki je želela dobiti podobo heroja dela, da bi z njo spodbujala večjo produktivnost dela. Propaganda pa seveda ne potrebuje resničnih herojev in Birkut naj bi manifestiral svojo delovno (zidarsko) sposobnost le toliko časa, da bi ga propagandna kamera posnela in nato z montažo zmanipulirala verjeten čas njegovega podviga (v določenem času naj bi namreč položil 30 tisoč zidakov). Toda kaj se zgodi: zidar Birkut tega ne vzame kot igr, marveč zares in postane pravi udarnik ter s tem preseže okvir propagandne

reprezentacije. Ko ga preseže, ga tudi sprevrže, ker tako afirmira prevratno delavsko moč, ki dokaže, da zmore več kot od nje terja ideologija.

Toda proletariati bo v Wajdinem filmu še enkrat subverziven: takrat, ko bodo Birkutu na eni njegovih demonstracij udarniške moči podtaknili vročo opeko. Delavci so ponovno sprevrgli propagandno mašino in sicer zdaj zato, ker so njeni učinki — udarniški podvigi — pomenili zanje dnevno višanje delovne norme, torej prekomerno izčrpavanje z delom. Za Birkuta bo to šok, saj ne more verjeti, da proletariati v socializmu ne bi moral delati, stalinistična tajna policija, ki je vseskozi spremljala njegove nastope, pa ne bo nič presenečena: ona dobro ve, da so proletarske množice daleč od "ideala", ki jim ga ponuja ideologija; dobro ve, da si proletariati socializma ni predstavljali kot sistema delovne prisile, torej dobro ve, da se ideološki propagandi ne verjame. Birkutov problem je kajpada v tem, da verjame: verjame v ta "ideal", ne da bi vedel, da je manipulacija, s tem pa postane njegov mučenik, ali bolje, svetnik.

Stalinistična realnost pa je bila ravno in zgolj ta manipulacija, v kateri se naivni Birkut nikakor ni znašel in v njej je izgubil prijatelja, lastno svobodo in ženo. Po drugi strani pa je očitno, da je lahko le prav takšen Birkut, ki ni ničesar vedel o ideološki manipulaciji, postal mučniški junak; drugi delavci so očitno vedeli več (saj so delovali subverzivno), toda film zelo skopo prikazuje njihove odnose (nikoli ni debate med Birkutom in drugimi delavci) in sploh slabo prezentira realne produktijske odnose in družbene sile.

Od tod tudi izhaja ta posredniška vloga priči, pri katerih je režiserka Agnieszka poizvedovala o Birkutu: tu je najprej režiser Burski, ki je posnel propagandni film o "heroju dela" (torej nekdanji stalinistični režiser, ki je danes ugledna osebnost), potem Birkutov prijatelj Witek, ki so ga obsodili, da mu je podtaknil vročo opeko, mu obesili še imperialistično špijonažo in ga zaprli (toda danes je direktor velikega podjetja), pa stalinistični tajni policaj, ki je nadzoroval Birkutov sektor (danes šef nočnega zabavišča) ter žena, ki ga je zapustila, ko je bil zaprt. Kaj je s temi pričami? Vsaka pove svojo zgodbo o Birkutu, ne da bi bila sama vanjo prav vpletena: ko jo pove, izgine iz filmske naracije, ne pojavi se več, njena resnica ostane skrita, se pravi, ni narativne izpeljave, ki bi utemeljila in pokazala, kako je vsaka od njih postala to, kar je danes. Te priče so samo pripovedovalci in to, kar pripovedujejo, takoj postane slika, pri čemer je docela jasno, da to ne more biti slika iz Agnieszkinega filma (kajti ona jih snema, medtem ko govorijo). Vse to kajpada rodi dokaj paradoksalen rezultat: režiser Wajda snema film o mladi režiserki, ki želi posneti film o nekdanjem udarniku, ki ga je sfabriciral propagandni film, toda njen film je že posnet, preden ga je sploh pričela delati. Učinek je torej isti: tako kot je v tej kolekciji fragmentov o nekdanjem udarniku izpadla "zgodba" o njegovih pripovedovalcih, tako je v tem filmu izpadlo vprašanje same režiserke, ki se vseskozi otepa samo z zbiranjem materiala in niti za trenutek s problemi režiranja filma. Toda očitno je bila Wajdinemu sistemu taka vloga Agnieszke potrebna: prek nje je lahko formuliral "moralni" problem "resničnega" filma (tudi po ovinku konfrontacije z nekdanjim politično-propagandnim filmom), uprizoril demagoško vlogo cenzure (pokazal, kako je bil ta film nevaren), predvsem pa je nakazal, kdo se bo danes na Poljskem boril za resnico: Agnieszka se spoprijatelji z Birkutovim sinom (kar je bilo jasno že po njenem uvodnem oledanju po kipu njegovega očeta), torej je pred nami mlada zveza delavca in intelektualke, ki nadaljujeta tradicijo svojih očetov (Agnieszkin oče je ravno tako delavec). Revolucionarna kontinuiteta je zagotovljena in zdaj še ozarjena s svetniškim sijem nekdanjega "heroja dela".

Zdenko Vrdlovec



Andrej Wayda

Marmorni človek je projekt, za katerega ste potrebovali trinajst let, da ste ga speljali do konca. Kaj se je zgodilo od takrat, ko je bil napisan scenarij do trenutka, ko ste ga posneli. Katere etape in skušnje je bilo treba premostiti pri proizvodnji tega filma?

Wajda: Če bi bil film posnet takoj, v trenutku, ko je bil izdelan scenarij, bi bil popolnoma drugačen. Toda v trinajstih letih, od 1936 do 1976, sva scenarist in jaz prosila vsako leto, naj nama omogočijo realizacijo, toda odgovor je bil vedno negativen. Od cineastov vedno zahtevajo, naj snemajo politične filme, toda ko predlagajo scenarij, ki popolnoma ustreza tej zahtevi, ne morejo posneti filma.

Končno so pred dvema leti ljudje na Ministrstvu za kulturo odločili, da se bo film posnel. Težko je reči, zaradi česa je bil najprej zavrnjen in zaradi česa je bil potem sprejet. Sicer pa so vzroki zavrnitve jasnejši: mislili so, da se vsebina nanaša na obdobje, ki nam je preveč blizu, ki bi moralo biti obravnavano z večjim časovnim odmikom in ker se še nikoli ni nihče lotil te teme na umetniškem področju, so zahtevali objektivnost, ki se nikakor ne more uskladiti z umetnostjo samo. Neprestano se je ponavljal ugovor "treba je počakati, treba je počakati..." Toda zakaj so končno sprejeli, da posnamem film? Tu ne morem odgovoriti, ker res ne vem zakaj. Pred trinajstimi leti je bil scenarij dokaj drugačen.

Vse, kar se nanaša na petdeseta leta, se ujema s prvotnim scenarijem, toda vse kar je sodobno, današnje, je moralo biti popolnoma spremenjeno. Ideja je seveda ostala ista, toda nekaj je bilo treba povedati tudi o trinajstih letih, ki so minila. Pred trinajstimi leti mlada režiserka ni delala za televizijo, temveč za WDF, varšavski studio za dokumentarni film, da bi naredila dokumentarec za kinodvorane. Medtem se je televizija neznansko razvila in je tako na Poljskem kot drugod po svetu, pričela konkurirati filmu. Drugič, zaključek filma je bil popolnoma drugačen: v prvotnem scenariju glavni junak Mateusz Birkut spremeni tir in se vpiše na gimnazijo, da bi maturiral; tam ga odkrije režiserka Agnieszka; toda ko ga odkrije, skozi steklo, medtem ko on študira, se odpove dokončanju filma, iz strahu, da ne bi spet spreobrnila njegovega življenja, kajti prav film je bil izvor Birkutove slave in seveda težav. Toda po trinajstih letih Birkut ni mogel več biti v šoli. Potrebno je bilo, da počne nekaj drugega. Tudi naša dežela se je v teh trinajstih letih močno spremenila: na nek način je bilo tudi za film bolje, da je moral čakati trinajst let, kajti kontrast med petdesetimi leti in 1976 je veliko močnejši kot med tem obdobjem in 1963. In to se mi zdi še posebej važno, kajti pri nas vsak film odraža (na grob način) trenutek političnega življenja, ilustrira eno izmed etap tega življenja kot samo v sebi zaključeno, medtem ko **Marmorni človek** poskuša prikazati zaporedje tridesetih let razvoja nekega političnega sistema: to je originalnost tega filma. Treba je napraviti vzporednico med zgodbo, Birkutovo usodo in usodo Agnieszke: kar se zgodi delavcu, je zelo resno, kar se zgodi umetniku, ni tako zaresno, nima dramatičnih posledic, ki so jih imela za Birkuta njegova dejanja, njegova stališča.

Kako se **Marmorni človek** uvršča v vaš opus? Jasno prelamlja s filmi, nastalimi neposredno pred njim. Ali je v vaših prejšnjih realizacijah kakšen element, ki bi ga napovedoval, pripravljal?

Wajda: Zelo pazljivo opazujem mlade, mlade režiserje, s katerimi delam v skupini "X" in mlade gledalce. Mladina čuti potrebo, da zve resnico o svojih starših. Ne more se zanimati za zgodovino srednjega veka, za kralje, za prince, čeprav je tudi to naša zgodovina, toda to je zanje tako daleč, da se sprašujejo, če je sploh res. Mladi čutijo potrebo, da zvedo, zakaj so njihovi starši tako nervozni, zakaj lažejo, zakaj počnejo toliko stvari, ki jih ne bi smeli, in zakaj od časa do časa zvedo, da so napravili čudovite stvari,

o katerih se ni nikoli govorilo. Vse to ima svoje korenine v petdesetih letih. **Marmorni človek** je vsekakor lahko kritičen, ta film nima pretenzij, da bi v celoti odgovoril na vprašanje, ker je pravzaprav prvi, ki se ga loteva; morda se ga bodo sedaj drugi globlje lotili. Toda znal sem ceniti to, da delam prvi korak, kot sem to nekoč storil s **Kanalom**, s **Pepelom in diamantom**, in tudi, da sem s tem filmom moral ponovno zavzeti mesto, ki sem ga imel v poljski kinematografiji. To ni samo umetniško dejstvo, ampak tudi politično dejstvo.

Mislím, da so mladi to zelo dobro razumeli. Da nadaljujem z odgovorom na vaše vprašanje, ko sem snemal **Senčni pas**, po Conradu, sem razumel, da sem dosegel mejo, prek katere ne morem, da pravi film ne zahteva literature, ampak scenarij, to pa sta dve popolnoma različni stvari. Na literarnem področju sem vedno služabnik avtorja, poskušam biti njegova vest; to počnem v gledališču, kajti v gledališču je to normalno. Če prenašam na oder Dostojevskega, se najprej potrudim, da ga razumem in da omogočim razumeti, in že to je težko. Toda takšno stališče vas zelo omejuje, če snemate film. Tako sem mislil, da bom lahko veliko povedal o stvareh, če bom izbral sodobno temo, ne da bi se zatekal k literaturi. Sredi snemanja **Senčnega pasu** sem si rekel: "Toda ta film sem že naredil. Zakaj ga delam drugič?" Toda filma, ki sem ga prvič že naredil, nisem mogel najti. In to je **Kanal**; gre za isto temo: odgovornost vodje do njegovih ljudi; to je bil film, napisan v Conradovem duhu, toda ker je bil napisan neposredno za film, je bil najboljši film. Novele Stawiskega, ki je predloga za **Kanal**, se ne da primerjati s Conradovim romanom, to bi bilo neumno, toda film je bil boljši, ker je bil resnično napisan za film. To me je prepričalo, da zame po **Senčnem pasu** ni druge rešitve kot posneti sodoben film.

iz francoščine prevedel
Brane Kovič
Positif, NO. 211, oktober 1978

Poroka

(A Wedding)

scenarij: John Considine, Patricia Resnick, Allan Nicholls, Robert Altman
 režija: Robert Altman
 kamera: Charles Rosher
 glasba: Ted Whitfield
 igrajo: Carol Burnett, Desi Arnaz, Paul Dooley, Mia Farrow, Vittorio Gassman, Geraldine Chaplin, Viveca Lindfors, Lillian Gish
 proizvodnja: Robert Altman's Lion's Gate Films, Inc., ZDA, 1978
 jugoslovanska distribucija: Croatia film, Zagreb



Po "Nashvillu" in "Buffalo Billu" je zdaj že jasno: Altman je uživač, uživa v spektaklu, ki pa seveda ne more več biti tisti žanrski (z "velikimi dejanji", "gala junaki" itd.), kajti užitek pomeni eksces in perverzijo, določeno "zlorabo" predmeta s pomočjo deviantnih praks naravnanih v drugo, stransko smer. Za kakšno produkcijo spektakla torej gre? Za takšno, ki se obesi na njegovo osnovno značilnost — izumetničenost (ki je na nek način že sama pretiranost znakov), da bi jo prignala do konca in obrnila proti njej sami. Učinek tega ekscesa izumetničenosti je torej ta, da je uprizorjen dogodek karikaturno razstreljen, izvotlen in izprazen, razkrit v vseh zanj konstitutivnih slepih in tudi prikazan kot igra videza, slepila. A vse to na zelo filmski način, se pravi s slikovno in zvočno transformacijo narativnega loka v nenehno drsenje in v široko odpiranje novih možnosti kombinacij: kajti čim je vse videz (dejstvo in učinek filmske slike), postane igra nastavljanja in razkrivanja slepil neomejena. K temu teži tudi pogosta uvedba filmskih ali televizijskih kamer in drugih reprodukcijskih sredstev, ki imajo funkcijo, da metalorizirajo reproduktivni značaj samega dogodka — njegovo reprodukcijo družbenih pravil, nekega družbenega obreda ali statusa.

Tak dogodek je v filmu poroka dveh članov družin iz ameriške visoke družbe, superburžuazna, gala poroka, vrhovni obred meščanskega reda. Poročni ceremonial se iz cerkve z vsem bliščem preseli na ženinov dom, kjer se skupaj s sorodniki znajde kakih 40 do 50 gostov, torej cela množica oseb, ki jih bo zdaj kamera lovila v njihovih "slabih trenutkih". Prav to bo namreč osnovni Altmanov postopek: razpčiti sceno ceremonialnega razkošja in lepote z vrivki grdega, obscenega, vulgarnega in banalnega (od tod pogosta raba kopalnice in stranišča). Ta metoda je generalizirana, aplicirana na vse osebe, in to s pomočjo značilne altmanovske tehnike zmešnjave: Altman ima rad dolge fokale, da bi na "skupinskih slikah" s kratko vožnjo in flagranti zasačil zadnjega figuranta. Nič mu ne uide, ne dopušča praznih mest, njegova obsesija je polnost, zasičenost dogajanja. Pri tem je značilna uporaba zvoka, snemanega na osemsteznem traku, kar omogoča registriranje hkratnih dialogov več oseb (vsak igralec ima namreč svoj lastni mikrofoni), obenem pa tudi vseh podtonov ali stranskih dialogov ter zvočnih učinkov okolja.

Vse osebe so torej prikazane v svojih "slabih trenutkih" ali skritih lastnostih, med njimi pa nekatere še s posebnim poudarkom. Najprej sama nevesta Muffin: lepota njenega angelskega obraza doživi v cerkvi imeniten komičen konec, ko veliki plan razgrne sliko groznih zob, ki jih skrivajo njena usta (kot da bi tu Altman namigoval na veterinarsko pravilo, da se kvaliteto živali spozna po njenih zobeh). Enak angelski

obrazek ima tudi njena sestra Buffy, toda ta je noseča, ne da bi vedela s kom, ker ni mogla prešteti vseh fantov vojaške akademije. Posledica te spolne požrešnosti je pač napihnjen trebuh, kot so nevestini grozni zobje morda simptom (in metafora) tega, da v svoji trdi vzgoji ni zaužila še nič "zdravega". Ta zveza postane najvidnejša v prizoru, kjer se gola Buffy s svojim trebuhom fotografira pred sliko svoje gole sestre (neveste), naslikane s poudarjeno grozo njenih zob; živi model zdaj kaže, v čem je problem nevestinih "ust": napihnjen trebuh.

Ta problem obscenih ust se podaljša še do nevestine matere, po vsem videzu dostojne dame, ki pa se — čim ji mož obrne hrbet — pusti zapeljati od ženinevega strica. To zapeljevanje priskrbi nekaj uspešnih burlesknih scen na vrtu in v kopalnici, vendar se mora zadovoljiti le z usti: "ta hip so vaša usta zame najpomembnejša odprtina". Druga mati, ženinova, se vdaja mamilom, medtem ko se bo njen sin znašel v nerodni situaciji, ko ga bo žena zalotila s prijateljem v kopalnici (tu je Altman znova uporabil "tuš-efekt" iz filma "Mash").

Altmanov načrt je torej glede tega dokaj puritanski: buržuazno sceno "minira" z obscenostjo, z razkrivanjem "nizkih instinktov" (spolnost, denar, vulgarnih trenutkov, ki jih ta scena izriva in prikriva z razkošnim dekorjem svoje morale. Ta konstitutivna poteza zatajevanja pride najbolj do izraza v figuri ženinevega očeta Codellija (Vittorio Gassman), ki je skozi ves film bolj ali manj molčal, ker je obljubil svoji materi, da ne bo nikoli razkril svojega nizkega socialnega porekla. Zdi se, kot da je želel Altman to figuro prihraniti za konec, da bi z njo dosegel nekaj podobnega, kot je dosegel Forman s svojim Indijancem v "Letu nad kukavičjim gnezdom": stari Codelli, doslej ves čas miren in tiha (je edina oseba, ki ji Altman ni podtaknil obscenega trenutka), se v zadnji sekvenci — ko zve, da mu je umrla mati (sicer mrtva že od samega začetka filma, vendar zamočlano, neobjavljeno, na ljubo neskaljenemu poteku poročne zabave) in da je torej rešen svoje obveze molka — v polnokrvnem prizoru iz "italijanske komedije" svobodni dvajsetletnega potlačanja svojega socialnega in nacionalnega (italijanskega) porekla ter zbeži od tega nevzdržnega sveta, v katerem se je moral toliko časa zadrževati. Ta rezerviranost kajpada dovolj nazorno spominja na indijanski rezervat, kaže pa tudi na to, da lahko ameriško družbo zavržejo le tisti, ki jih je zavrgla že sama (ali tisti, ki jih je sprejela le pod pogojem, če so sami zavrgli svojo avtohtonost): ko se zdaj obračajo proti njej, pač dokazujejo neznosnost in nevzdržnost zatajevanja (in negacije), ki jo vzdržuje.

Zdenko Vrdlovec



Robert Altman

Za nekatere like ste predvideli igralce, ki se na koncu niso pojavili v filmu, npr. Ben Gazzara, Shelley Duvall, Sissi Spacek, Dianah Shore. Ali ste zaradi tega morali spreminjati snemalno knjigo?

Altman: Vsak primer je pri delitvi vlog drugačen. Vzemimo npr. lik zdravnika. Vedel sem, da bo neke vrste rdeča nit, da bo v stiku z vsemi. Vedel sem tudi, da bo pijanec in da bo tisti večer vse bolj pijan. Izbral sem Howarda Duffa, ker se mi je zdel idealen za ta lik. V drugih primerih sem izbiral igralce brez najmanjše ideje o tem, koga bodo predstavljali.

Potem sem začel konstruirati osebe, izhajajoč od igralcev. Če bi npr. uporabil Ben Gazzaro namesto Gassmana za vlogo očeta, ne verjamem, da bi se na koncu vrnil v Italijo. Nima naglasa. Igral bi na idejo, da ga imajo vsi za mafijaša, čeprav je le gigolo. Če bi uporabil Dianah Shore namesto Carol Burnett, bi bil scenarij spet drugačen. Sissi Spacek bi bila blizu Mia Farrow, toda prav gotovo ne bi bila nema. Tudi Shelley Duval bi upodobila lik, ki je zelo blizu tistemu, ki ga končno interpretira Amy Stryker. Toda mislim, da je bolje, da nisem izbral igralcev iz **Treh žensk** (Three women).

Kako je nastajala snemalna knjiga?

Altman: Ideja je že od samega začetka moja. Snemal sem **Tri ženske** in pomislil na to, da bi napravil film o poroki. Ben Gazzara, mož Janice Rule, je prisostvoval snemanju. Pomislil sem nanj za vlogo Luigija Correllija in nanjo za vlogo soproge, ki jo sedaj igra Nina Van Pallandt. Sicer sem pomislil na vse igralce iz **Treh žensk**: Sissi in Shelley ter tudi Ruth Nelson, John Cromwel, Robert Fortier. Zelo velik vtis je name napravil Considine s svojim delom pri scenariju za **Buffalo Billa in Indijance**, zato sem ga prosil, naj strukturira tudi to zgodbo. Prvo, kar je naredil, je bilo to, da je čvrsto vzpostavil dve družinski skupini. Preden sva pomislila na artikulacijo pripovedi, sva hotela ustvariti osebe. Vsaka izmed njih ima neko svojo skrivnost: morfij, potisnjeno lezbištvo, itd. Patricia Resnick in Allan Nicholls, ki tudi igra v filmu, sta začela sodelovati pri pisanju šele, ko smo prišli v Chicago. Delala sta neposredno, za igralce, pri specifičnih prizorih in dialogih. Ne morem natančno reči, kako se je v tem trenutku razvijala delitev dela, toda mislim, da je Pat delala predvsem z ženskimi liki. Drugi igralci so se počutili bolj sproščeno pri delu z Nichollsom in Considine.

Včasih sem kak prizor odklonil, pa se ga je drug scenarist ponovno lotil, najpogostejše nisem vedel, kdo je avtor in tega še vedno ne vem.

Vaš film je zelo zaprt. V vašem pogledu na Ameriko ni videti veliko upanja.

Altman: Upanje lahko izhaja samo iz posameznikov, iz njihovih lastnih dejanj. Ne verjamem v splošne rešitve, ne verjamem, da se revolucija naredi s podpisom komunističnega manifesta. In to velja tudi za kapitaliste. Neuspeh je povsod. Danes na vsem svetu ne vidim niti ene same vlade, za katero bi lahko rekel, da bi živel pod njenim vodstvom.

Toda nekatere so manjše zlo...

Altman: Res je! Toda niti ene ni, ki je ne bi želel kritizirati. Problem je v tem, da se ljudje otesajo odgovornosti glede oblasti. Relativno lahko je ljudi usmeriti proti zatiranju. Težje pa jih je mobilizirati, da bi pomagali drugim, potem ko so sami dosegli določeno srečo in gotovost. Mislim, da je kapitalistična vlada, ki smo jo vzpostavili, nehote uspela ustvariti srednji razred sužnjev, ki prostovoljno sprejemajo svojo usodo, vsako leto menjajo avtomobil, kupijo raženj, berejo ilustrirane revije in ustvarjajo zadovoljujočo podobo o

samih sebi. Za povračilo so prav oni najboljša podpora vladi in prav oni potrošijo vse svoje prihranke za praznovanje poroke svoje hčere.

Čeprav napadate strukture, institucije in jih smatrate za zadržljive, jih hkrati želite ohraniti, kajti če ne bi bil kaos.

Altman: To je verjetno res. Vzemite na primer poroko. Pojavila se je v primitivnih družbah, da bi napravila red v seksualnih razmerjih. Potrebna je bila serija pravil, da se ljudje ne bi pobijali med seboj, da bi drugim kradli ženske.

Ti zakoni so stremeli k nekemu cilju. Tako tudi stara prepoved kontrole rojstev s strani katoliške cerkve odgovarja hotenju po povečanju števila vernikov. Potem so poroke postale vse bolj svečane, vse bolj veličastne. Povabljeni so ljudje, ki jih niti ne poznate. Gre za hipetrofijo forme, globlja potreba se izgubi. Dekletca začenjajo sanjariti o teh slavjih, tako da se nekatere izmed njih kasneje poročijo zgolj zaradi ceremonije, ne da bi pomislile malo dalj. In naša družba pozna tovrstno podobarstvo, ki je v Ameriki zelo donosna industrija.

To, kar je zanimivo v filmu **Poroka** (A Wedding), je, da se gledalec na koncu manj smeje kot na začetku, čeprav je gegov in šal ravno toliko. Toda postal je resnejši, nanj ni vplivala samo vsebina, ampak tudi način, kako je le-ta predstavljena. Nasprotno mislim, da bi lahko naredili film z naslovom **Pogreb**, ki bi se začel tragično in končal s smehom. Ko smo predolgo žalostni, končamo s smehom.

Ko smo predolgo veseli, končamo z jokom. Ne moremo permanentno obdržati istega registra emocij. Poglejte otroke na božični dan, zjutraj vesele z darili, popoldne pa se tepejo in jočejo. Uspeti predstaviti ta prehod na filmu na ravni čustev je morda pomembnejše kot zaplet ali teza.

Tudi filmanje je ceremonija, ritual. In očitno vi radi snemate.

Altman: Gre za vzpostavljen red, za distribucijo vlog v ekipi, za viške in padce, ki pogosto odražajo tiste v filmu, ki ga snemamo. Geraldine Chaplin v **Poroki** igra vlogo koordinatorja, ona je producentka poroke.

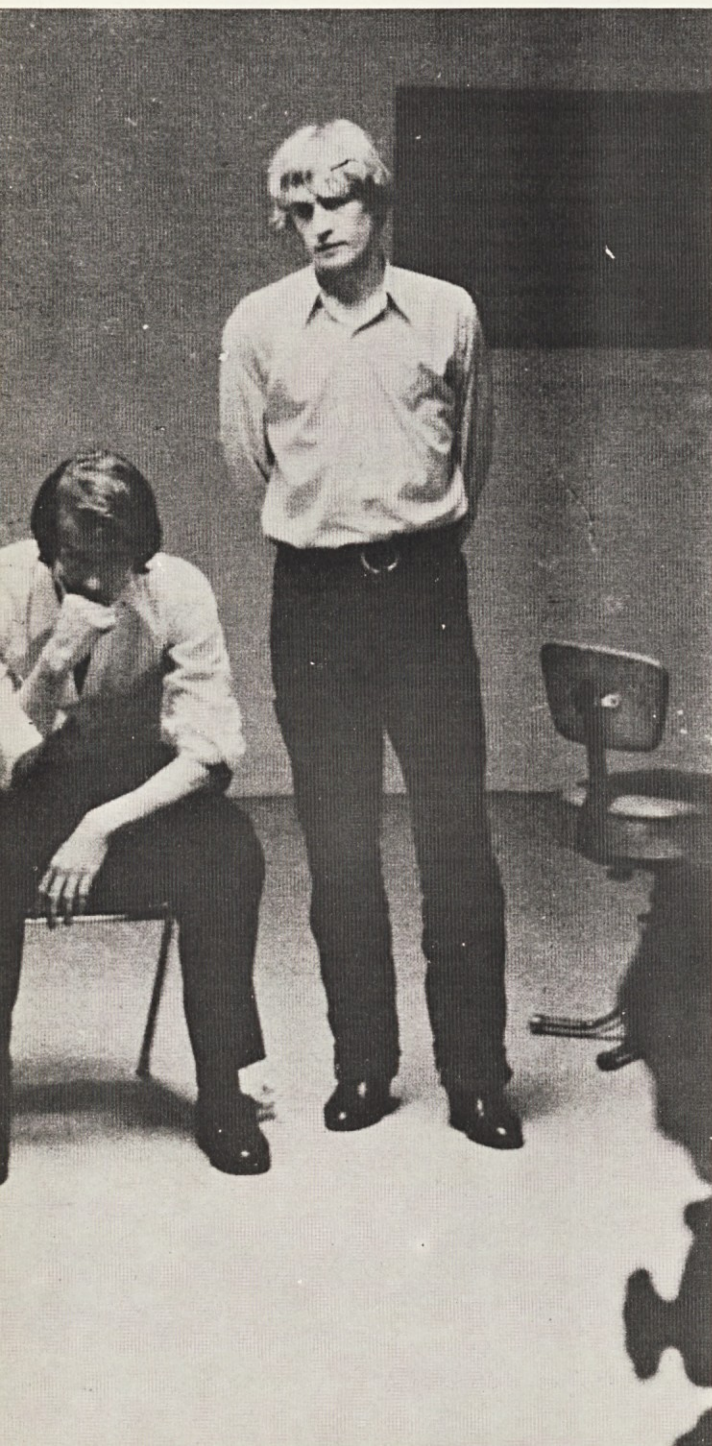
iz francoščine prevedel
Brane Kovič
Positif n0. 216, marec 1979

Dosje 51

(Le Dossier 51)

Devillov *Dossier 51* bi lahko, glede na obravnavano tematiko, uvrstili v žanr kriminalke, oziroma točneje v podžanr vohunskega filma, glede na uporabljeni režijski pristop pa ga lahko označimo kot film-vohunjenje. In to je verjetno tudi edino dejstvo, ki ta film dviguje nad številne stvaritve istega žanra s podobnimi ambicijami na obtoževanju raznih policijskih in parapolicijskih obveščevalnih služb.

Na samem začetku smo seznanjeni z "osnovnim podatkom": nek Dominique Auphal je dobil ključno mesto v mednarodni organizaciji za razvoj trgovinske menjave z deželami tretjega sveta. Na svojevrstnem Olimpu informacijske službe mu kopica Marsov in Minerv odpre dosjé pod številko 51 in skrivnostna organizacija začne zbirati vse možne podatke o



scenarij: Michel Deville, Gilles Perrault, po romanu slednjega
režija: Michel Deville
kamera: Claude Lecomte
glasba: Franc Schubert (pred. Jean Schwartz)
igrajo: Roger Planchin, Francoise Lugagne, Francois Marthouret, Anna Prucnal, Didier Sauvegrain
proizvodnja: Philippe Dussart (Elefilm) Société Française de Production, Pariz; Maran Film, München, Francija-Nemčija, 1978
jugoslovanska distribucija: Vesna film, Ljubljana

njem, njegovem in njegovih, kar naj bi pripeljalo do odkritja Auphalove šibke točke in omogočilo organizaciji obvladovanje Auphala. Številni razpoznavni agenti samo po številkah, nas s svojimi sprotnimi odkritji uvažajo v Auphalov svet, spoznajo nas s prešuštniški navadami njegove žene, srečamo njegovega kateheta, zvemo za porokarsko obsedenost varuške njegovih otrok, pogovarjamo se s tovarišem iz vojske, spoznamo, ljubimo in izprašamo njegovo anarhistično ljubimko s ploskim oprsem, njegova mati se zaupa ravno in šele in samo nam. Deville gradi na personalizaciji kamere, ki prek povezav kamera-gledalec in kamera-vohun vzpostavi zvezo gledalec-vohun. Vzpostavitev te zveze predstavlja osnovno (novo) vrednoto tega filma. Kot običajni gledalci-gleduhi, zaščiteni s temačnostjo dvorane in oddaljenostjo od platna-kadra, smo tu prvič izigrani: Deville nam določi naš prostor v *izven kadru* in ko nas enkrat postavi na to mesto, nas ne premakne več. V popolni odsotnosti nasprotnega plana smo obsojeni, da sprejmemo to identifikacijsko igrico, ali pa da zapustimo dvorano.

S sprejetjem identifikacijskega sosledja gledalec-kamera-vohun dobimo "klicno številko" in se kot psi sledniki spustimo na lov za *podatki* o številki 51. Brez pomislekov in zadržkov manipuliramo s čustvi opazovanih. Zbiranje potrebnih podatkov poteka vodeno z računalniško natančnostjo. Če ... potem ... Vsaka sled je dobra, dokler je še informativna. Ko doseže stopnja informativnosti ničelno točko, se jo brez čustev in žalovanj zavrže kot prazno konzervno škatlo ali olupek, ki je bil zanimiv toliko časa, dokler si nismo prilastili vsebine.

Z izjavami živih prič Auphalovega življenja začne rasti informacijska vrednost neživih prič: slik, majhnih predmetov, otroških in mladinskih spisov, ki postanejo za Esculapa, izvedenca "naše" tajne organizacije, pot do Auphalovih fantazem, zavedno ali nezavedno investiranih v te predmete. Esculapu uspe odkriti Auphalov potlačen homoseksualizem in njegov strah pred manifestiranjem tovrstnih nagnenj in ve, da ima Auphal v šah-mat poziciji. Najde mu primerne moškega, ki naj bi mu s posredovanjem "pretresljive" novice o tem, kdo je bil njegov dejanski oče, prizadel dovolj velik šok za prehod med pedre in s tem hkrati v kremplje naše tajne organizacije. Auphal pa nas izigra in z eno samo gesto izniči ves naš dotedanji napor: odloči se za samomor. Vse naše naprezanje je bilo popolnoma brezsmiselno in povsem zastoj. Sicer pa vse skupaj ni vredno razburjanja. Deville ne zahteva *našega* zadovoljstva z opravljenim delom. Gledalec dejansko nima nobene druge vloge kot golo vohunjenje, gledanje z očmi kamere — celo samega sebe vidi le kot odblesk v zrcalu — in če slučajno misli, da lahko aktivno sodeluje, se moti. Če mu je že odvzeta funkcija diskretnega očesa in če mu je vrinjena funkcija konkretnega, potem mu je odvzeta tudi možnost in pravica lastne interpretacije vidnega. Konkretno oko gleda le še namesto drugih, ki nam, na osnovi tistega, kar smo videli, uprizorijo predstavo pomenjanja. V tej predstavi pomenjanja, ki jo pred skupnico psihoanalitično in računalniško izobraženih ljudi vodi Esculape, nismo nikakršni sodelujočenci, ampak spet in stalno popolni gleduhi. Kot gledalci-vohuni opazujemo paracanalistično interpretacijo Auphalovih predmetov in reagiranj, vse to na RD — izbor nivoju. Spet smo izigrani. Takšne strokovnosti bi bilo sposobni sami: odkrivanje pederastičnih nagnenj postaja stvar predšolske zabave. Vendar nas ta pozicija v marsičem osvobaja od samega filma: za nič nismo odgovorni, ni nam potrebno občutiti sokrivde. Z razvozlanjem Auphalove "skrivnosti" se je naša gleduška naloga končala; kaj bo z Auphalom nas zanima le iz golega firbca. Deville nam vsili popolno brezčutnost do opazovanih in opazovanega in ravno dosledna izpeljava konceptov gledalec-gleduh, videc-vohun je tista "novost", ki tudi najbolj razvajanega filmskega gledalca priklene za slabi dve uri na sedež v kinodvorani.

Toni Gomišček

Michel Deville

Bili smo presenečeni, postali smo celo radovedni zaradi spremembe, da ne rečemo, preloma, zaradi pojava nečesa novega v vašem filmskem opusu. Ob branju Perraultove knjige se nam ni razkrilo nič takšnega, kar bi nas navedlo na misel, da boste prav vi posegli po adaptaciji. Torej, zakaj ta knjiga?

Deville: Vsekakor vam lahko rečem, da sem jo prav jaz hotel adaptirati. Zakaj? Preprosto zato, ker sem hotel bodočim gledalcem prenesti užitek, ki sem ga imel ob branju. Dvojni užitek, ker sta ozadje in oblika ravno tako pomembna, in ne bi mogel reči, kateri od njiju prinaša večji užitek. To je očarljiva knjiga potem, kar pove in po načinu, kako to pove. Takoj, instinktivno sem pomislil, da je tu film, ki ga je treba

narediti, brez razmišljanja o vsebini, o temi, ne da bi si rekel: to je vsebina zame. Ko prejmem kak scenarij, mi vedno pravijo: Ah, tu imamo temo za vas, prav za vas! Po navadi že vem, da mi ne bo ugajala, ne maram filmov "zame", predvsem pa ne iščem snemanja filmov, ki bi bili "zame". Poskušam veliko brati, najti vsebino kjerkoli, in čakam strela z jasnega. To se zelo redko zgodi. Res je, da je bila ta knjiga strela z jasnega, knjiga, ki sem jo bral z velikim užitkom.

Govorite o užitku, o užitku bralca pred dobro napisanim, dobro strukturiranim delom. Toda verjetno je veliko del, ki jih berete z užitkom, pa jih vseeno ne želite adaptirati?

Deville: Seveda, kajti dobre knjige, velike knjige, se nočem dotakniti, tvegati, da bi se v njej izgubil. Končana je, popolna. Adaptirati **Gospo Bovary** je zločin. Da se ilustrirati zaplet, upodobiti prizorišče, like, toda Flaubertovo pisavo? In prav iz nje v bistvu izhaja užitek — kako torej prenesti ta užitek. Tu je tudi vprašanje trajanja. Knjigo je redkokdaj moč prebrati v uri in pol. 200 strani je več kot to. Zato zgoščevanja, čiščenja, izsuševanja — siromašenja. Skrajni primer aberacije: napovedana adaptacija **Iskanja izgubljenega časa**. Perraultova knjiga je bila zame izjema. Edino tokrat mi je bila knjiga zares všeč in sem jo želel adaptirati.

Morda zato, ker je to pravzaprav ne-knjiga?

Deville: Da. Navadno v knjigi ugaja slog, vse tisto, kar je neprevedljivo, toda tudi izvirnost v odkritju načina naracije. Vse to me je vzpodbudilo k iskanju ekvivalenta, ne ilustracije. In nisem nameraval izdati knjige, ko sem se po njej lotil filma, čeprav različnega po obliki. Nisem mogel filmati listov, poročil, zato je bilo potrebno najti nekaj drugega, in mislil sem, da si tu lahko privoščim skušnjava.

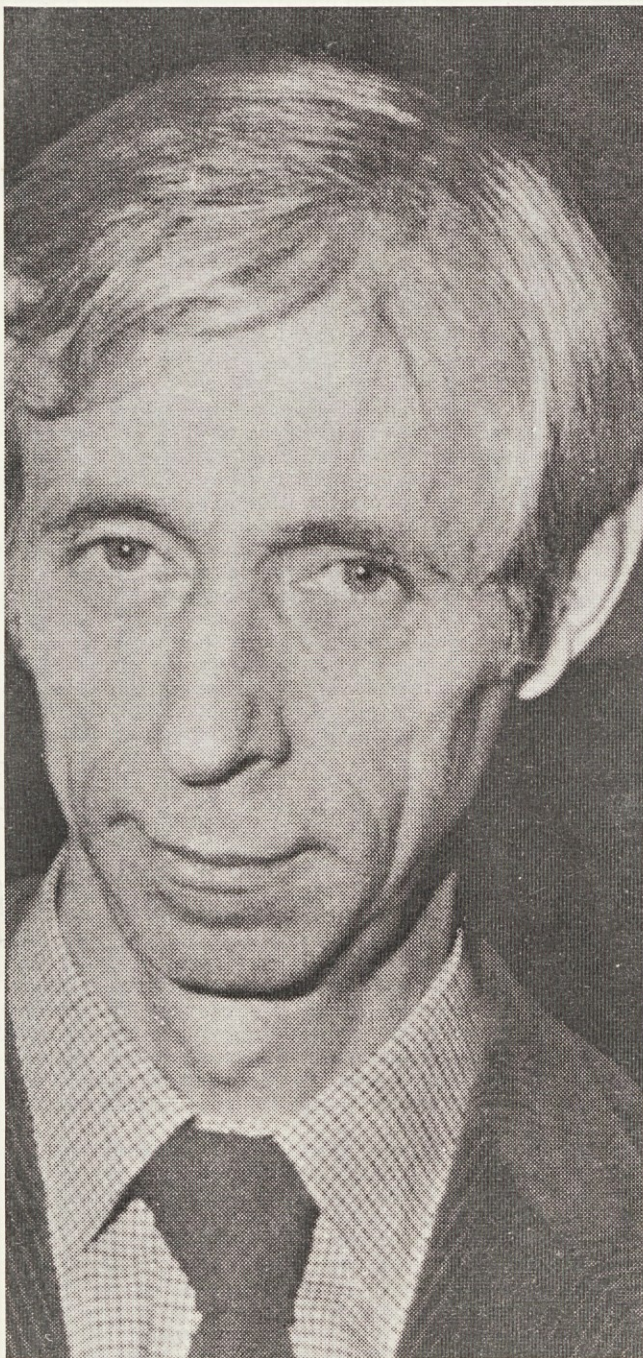
*Dossier 51 so primerjali z vašim filmom **Bye, bye Barbara**, katerega scenarij je od vseh vaših scenarijev še najbolj ohlapen...*

Deville: Najsvobodnejši, da, to sem hotel, iz glasbe, iz zapiskov, napraviti popolnoma nedramatičen film, vrniti se s tem filmom, ki je nekaj moj prvi film, k svojemu resničnemu prvemu filmu **Ce soir ou jamais** (Nocoj ali nikoli), kjer hoté ni bilo zgodbe, bili so samo trenutki, samo fragmenti. Kljub temu pa imam rad dobro konstruirane stvari, s čvrsto grajeno zgodbo in paradoksalno je, da so mi všeč tudi filmi impresij, majhnih neskljenjenih nanosov na platno. S filmom lahko naredimo vse in vendar se ne potrudimo, ne poslužujemo se neskončne svobode, ki jo imamo, svobode romanopisca, ki v istem stavku lahko preide iz sedanosti 30 ali 300 let nazaj. S filmom smo pohlevni, pripovedujemo, osebe so zato, da stopnjujejo dejanje, da pojasnjujejo zgodbo; groza me je eksplikacij, eksplikacijskega filma, torej, če zgodba paralizira, ker smo se je prisiljeni držati in si ne moremo dovoliti odklonov, teh majhnih oklepajev, ki so jih moje beležke polne. Želel sem prav napraviti film oklepajev, odklonov, z najtanjšo možno nitjo. S tem filmom sem si hotel privoščiti majhen užitek, film režiserja in ne dramski film.

*V filmu spet uporabljate Schubertovo glasbo, ki ste jo prvič uporabili v **Ženi v modrem** (*Une femme en bleu*).*

Deville: Schubert je v **Dossieru 51** intervencija zelo ganljive glasbe, zaigrane z nekoliko škripajočimi, starimi instrumenti, ki vsakokrat odgovarja enemu izmed "raztrganj" osrednje osebnosti. Vsakokrat, ko nekoliko bolj vstopimo v njegovo intimnost, intervenira glasba: ko odprejo njegovo denarnico, ko premetavajo njegovo sobo, njegove najintimnejše predmete, njega ni zraven, toda glasba je prisotna kot fantom, kot dragocena prisotnost ob strani, ki hkrati joče, ki joče...

iz francoščine prevedel
Brane Kovič
Positif, NO. 210, september 1978



Vojakova vrnitev

(Coming Home)

režija: Hal Ashby

scenarij: Waldo Salt, Robert Jones

kamera: Haskell Wexler

glasba: Georges Brand

glavne vloge: Jane Fonda, Jon Voight, Bruce Dern, Robert Carradine, Penelope Millford

Med dvomljivimi hollywoodskimi proizvodi zadnjega časa, ki se spopadajo s tematiko vietnamske vojne, pri tem pa vsiljivo kažejo nekakšne pacifistične tendence, ni "Vojakova vrnitev" v ničemer izjemno delo. Po svojih bistvenih karakteristikah podlega konceptu indirektnega vojnega filma, se pravi filma, ki v vojno ne posega neposredno, s posnetki konkretnih vojaških operacij, marveč se omejuje na opisovanje "zaledja", ki pa je tako ali drugače vendarle aficirano z vojno. Tak koncept narekuje v okvirih oficijalne ameriške filmske proizvodnje seveda čisto določen način organizacije pripovedi, ki sodi v območje "fabule". "Vojakova vrnitev" izrablja v ta namen tradicionalni model "ljubezenskega trikotnika", ki že sam po sebi postavlja nadaljnje dogajanje na emocionalno raven, hkrati pa odpira tudi možnost učinkovitega kanaliziranja "protivojne" tendence. Toda naj je vse skupaj videti še tako preprosto in enoznačno, že na tej ravni vdira v pripoved tista značilna ideologija, v imenu katere je bil film pravzaprav posnet, čeprav kot spretna kamuflaža. To "preuranjeno" razglabljanje ideološkega skeleta seveda kaže tudi na neko čisto estetsko nezadostnost Ashbyjevega filma in je zato še posebej zanimivo.

V prvem planu obravnava film razmerje med mlado ženo ameriškega oficirja, ki je v Vietnamu, in vojnim veteranom, ki je prišel iz Vietnama hrom. Na eni strani imamo torej junaka, ki je vojno že doživel, ki ima torej iskušnje z več kot otipljivimi posledicami, na drugi strani pa človeka, ki si mora te iskušnje še pridobiti. Med njima deluje glavna junakinja kot nekakšen medij, kot simbol nediferencirane in anonimne ameriške javnosti, podvržene na eni strani indoktrinaciji s strani vladajoče ideologije (mož), na drugi strani pa razkrivanju "resnice" o vietnamski vojni (ohromeli veteran). Glavna junakinja nekaj časa okleva v tej dilemi, potem pa se le odloči za "resnico", torej za veterana, vendar pa to "resnico" sprejme izključno na čustveni ravni in z dobršno mero sočutja. Položaj pa se zaplete, ko se iz vojne vrne mož, tudi sam oborožen z izkušnjo in seznanjen z "resnico", živčno uničen in do skrajnosti resigniran, nasprotnik doktrine, ki jo je moral zastopati po službeni dolžnosti. V spopadu med rivaloma, ki nujno sledi, vzkligne hromi veteran: "Jaz nisem sovražnik!" in nas s tem postavi pred vprašanje, kdo je torej pravi sovražnik. Kje je sovražnik, proti kateremu se je treba boriti, kdo je kriv za to, da je eden od junakov hrom, drugi pa se iz brezizhodne situacije "reši" s samomorom? Hromi veteran prepričuje prevaranega oficirja, da je ta predvsem sam sebi največji sovražnik, pri čemer ga opozarja na številne mrličke, ki jih ima na vestilni oficir to razlago očitno sprejme, kar dokazuje njegov samomor. To pa po drugi plati pomeni, da je tudi hromi veteran sam svoj sovražnik, ali drugače povedano, da je glavni sovražnik vsakega vojaka zmeraj on sam, ker se je pustil zapeljati "umazani" igri vojne. Zato Veteranov upor tudi ni usmerjen konkretno proti vietnamski vojni, marveč proti vojni nasploh, saj navsezadnje katerakoli in kakršnakoli vojna dela iz ljudi sovražnike samim sebi. To je torej tipično ameriško pojmovanje krivde in odgovornosti, ki je pogojeno z ideologijo meščanske demokracije.

Nič drugače ni na tisti ravni filmske pripovedi, na kateri se film proglašja za ideološkega. Osrednji junak te plasti pripovedi — hromi veteran, ki se tudi sicer izkaže za centralno osebo filma, saj glavno junakinjo "pripušča" samo v čustvenih prizorih — se na več mestih negativno izrazi o ameriški intervenciji v Vietnamu, vendar ne toliko zato, ker bi obsojal vojaško agresijo ZDA proti drugi državi (kar smo že nakazali), marveč predvsem s stališča moralne obsodbe te vojne v imenu ameriških "žrtv". Kritika se torej dogaja na navidezno nevtralnem ravni morale, pri čemer seveda od te vrste filma ni mogoče pričakovati niti najmanjšega namiga, da to "nevtralnno" območje pravzaprav pomeni meščansko moralo, ki ji pripadajo dovolj jasne karakteristike. Le-te se kažejo najprej v dejstvu, da nam "protivojni" film države, katere vojska je v Vietnamu demonstrirala najpopolnejši

model "protigverilskega" vojskovanja (pobijanje in požiganje celih vasi itd.), kaže predvsem svoje lastne vojne invalide, o žrtvah nasprotne strani pa skoraj ne črhne. Če kljub vsemu le omeni katero izmed značilnih akcij ameriških vojakov (n. pr. rezanje glav mrtvim sovražnikom, ob čemer zamolči dejstvo, da se živim ni godilo nič bolje), se to zgodi le zategadelj, da pokaže, kaj lahko naredi vojna iz človeka. Torej smo spet pri tezi, ki je v bližnjem sorodstvu z že omenjenim prepričanjem, da vojna dela iz ljudi predvsem sovražnike samim sebi. Jasno je, da vojna v tem kontekstu ni pojmovana kot brutalna akcija velesile v njeni "interesni sferi", marveč prej kot nekakšna višja sila, ki se ji je sicer treba upreti, a bog ne daj, da bi jo skušali doumeti v njenih zemeljskih razsežnostih. Zato ni nič čudnega, če omenjeni junak ne poziva: Ne hodimo ubijati!, marveč solzavo govori o "skupnem samomoru" Američanov v Vietnamu.

Posledice tako obratnega problema so očitne: namesto opredelitve pravih značilnosti vietnamske vojne in njenih vzrokov v notranji organizaciji ameriške vojne sploh, pa še to v obliki, ki je najbolj očitna in vabi k sočutju. Razredno bistvo vietnamske vojne le torej tabu, zato glavni junak tudi ne more identificirati pravega sovražnika, res pa je tudi, da bi bilo prav absurdno, če bi se kaj takega zgodilo v tipičnem hollywoodskem izteku, kakršen film "Vojakova vrnitev" nedvomno je.

Bojan Kavčič

Vietnamske sanje in filmske zablode

Američani so se dokaj sramežljivo soočili s svojo skorajšnjo zgodovinsko resnico — vietnamsko vojno in jo brž proglasili za nacionalno katarzo prve vrste. Po hitrem postopku so na tak način izpopolnili svojo zbirko tradicionalnih mitov ter jim dodali nekaj novih. Postopek, ki slejkoprej spominja na dobro utečeno proizvodnjo elementov, ki so sestavni del tistega, kar Amerika pojmuje kot — zgodovino. Dežela, ki se je otesla vseh evropskih tradicionalnih "zablod" okoli zgodovine in zgodovinske tradicije, prisega edinole na mit: ta mit je lahko tisti, ki opeva legendarno osvajanje Divjega Zahoda ali obdobje zlate mrzlice ali pa se je naslonil na moderno izročilo dvajsetih let (prohibicija) ter gangsterska tekmovalništvo. Zgolj poetično opisovanje omenjenih peripetij, ni nikoli pozabilo na individue, ki so postale glavni stebri tako pojmovane mitologije, kot nadomestka za zgodovinsko dogajanje. Kaj kmalu je bilo zelo težko ločiti: mit od zgodovinske resnice in obratno. Ta vrsta mitologije ima še neko bistveno prednost in sicer, da je njena doba eksploatacije praktično zagotovljena za nadaljnjih nekaj desetletij, po tem obdobju se v Ameriki običajno pojavljajo prvi obračuni z že vpeljanimi miti. Torej ni strahu, da še dolgo ne bomo občudovali: pogum in očiščenje skozi nove mite in sanje o ameriški veličini. Neuničljivost mita o: moralni čvrstosti, pogumu in enkratni poštenosti, vse to bi v današnjem svetu lahko bila prikupna risanka, če njene posledice in zaključki nebi vedno znova vodile Amerike v preizkušanje omenjenih posledic in zaključkov. Ta resnica o mitološki podobi Amerike in Američanov pa je križanec med izdelki hollywoodskih laboratorijev nacionalne resnice in potrebami State departmenta. Panično naraščajoča potreba po manipuliranju z zavestjo množic, dokler je to še možno.

Eden vidnejših ter verjetno najbolj hvaležen mehanizem takega manipuliranja z zavestjo množic je-film. Skozi medij je treba ljudem prezentirati "pravo resnico" o vietnamski vojni. Ta "resnica" ni v mrtvih, ranjenih, duševno prizadetih ali kakorkoli nesrečnih ljudeh, temveč je individualno izkustvo vsakega posameznika, zgolj in samo njegova osebna zadeva, sem ter tja pobarvana z megleno kritiko družbe, še rajši pa korumpiranih politikov. Kritika sistema, to je kvečjemu lahko "komunistična" propaganda. Kar je v ameriških filmih videti "levičarsko" je zgolj "moralni" dolg



sedemdesetim letom in smešno koketiranje z naklonjenostjo generacij, ki so bile udeležene v ustvarjanju vietnamskega protivojnega vzdušja.

Doživetje vojne je prezentirano skozi odnos: posameznik — vojna in ne skozi odnos družba-posameznik-vojna. Osnovni problem vietnamskega angažmaja se nam nikoli ne kaže kot imperialistično nasilje, tako nad Američani kot direktnimi nosilci tega nasilja, kot nad Vietnamci kot žrtvami tega nasilja. Tako prikrojena "resnica" o vietnamski vojni lebdi v ozračju ameriške politične klime, ki si še ni opomogla od watergatske afere in v bistvu prispeva k počasni a zanesljivi moralni rehabilitaciji, tako političnega sistema, kakor tudi tistih, ki so direktni krivci za vojaško angažiranje v Vietnamu. Skozi mit in tradicionalne vrednote ameriškega življenja, tonejo počasi v pozabo, podobe iz "morečih sanj", ameriški kabinet dr. Cagliarija je za nekaj časa zaprt.

S tako "vizijo" razreševanja vietnamskega kompleksa prihaja na naša platna tudi letošnji nagrajenec s petimi Oscarji — "Vojakova vrnitev".

Osrednja tema filma je ljubezen med bivšim vojnim veteranom vietnamske vojne, sedaj invalidom in ženo oficirja, ki je trenutno na bojišču v Vietnamu. Zgodba, ki v začetku obeta, kaj več kot tisto v kar se na koncu izčrpa. Izčrpi pa se po zaslugi režiserja Ashby-a v "resnico" s katero so lahko vsi po malem zadovoljni. Nesrečni invalid, kateremu pomaga, da skozi seksualno potrditev svoje družbene vloge, spozna svoje predvideno mesto v družbi. Nesrečni, samaritanski, toda brhki ženi, kateri ta samaritanska seksualna terapija pomeni "nekaj več". To "nekaj več", didaktični Hal Ashby, nazorno ponazori z dvema seksualnima aktoma, ki naj bi slikala kategorični razliki med tovrstnim "mehaničnim početjem" moža in "razkošno" seksualno epizodo z vojnim veteranom. No, in na koncu je tu še zlagano prenapeti mož, ki mu vojni veteran očita lekcijo iz razumevanja in moralne trdnosti. Spokorjena žena se vrne k možu, ker ga še vedno ljubi, le-ta pa naredi popolnoma nepredviden samomor.

Psihološka teža te zgodbe je prozorna, čeprav je podprta z avtentično glasbeno kuliso Bob Dylana in Beatlov ter liberalnimi dosežki seksualne revolucije, ki je puritanski in politično zmedeni Ameriki, prinesla celo določeno olajšanje. Seksualni in politični tabuji so se torej preselili v drugi plan, politični sistem je pač bil prisiljen odstopiti del svojega manevrskega prostora, določeni seksualni svobodi. Ta svoboda, pa je krepko vprežena v voz manipulacije, sprejela nase nehvaležno vlogo, da zamegli pogled na represijo sistema in omili sodbje ljudi o njem. Kdo za vraga, čeprav je bil žrtvovan v nesmiselni vojni (sistem se mu je oddolžil z izdatno rento), bo pripravljen robantiti zoper taisti sistem, ki ga tako prizadevno vrača v življenje in tako blagohotno skrbi zanj. Ta skrb gre celo tako daleč, da nad njegovim početjem bdi F. B. I. Diskretnost opazovanja in prisluškovanja ter fotografiranja je zajamčena! Vse za boljše počutje fantov, ki so se borili za "pravično stvar" v Vietnamu, sedaj pa se nekako ne "znajdejo" sredi urejene Amerike, ki hiti svoji prosperiteti nasproti.

Tu nekako se pričinja osnovni nesporazum med Hal Ashby-em in nami, "naivnimi" gledalci. Priče smo, vedno večjemu številu filmov (ameriških), ki so delani izključno za: ameriške potrebe, za ameriško mentaliteto in na koncu za ameriško mitologijo. Stvar spretnosti ali pa prefinjenega manipuliranja z "mehkimi deli" gledalčeve zavesti je tudi dejstvo, da sta glavni korifeji v tej "mehki" in sumljivi smotrnosti, Jon Voight in Jane Fonda (spomnimo se samo njene reputacije borke za politične pravice, ki jo je podprla poroka z znanim levičarskim voditeljem Tom Hevdom). Njen partner, Jon Voight, pa nam je ostal v spominu iz filmov: "Polnočni cowboy" in "Deliverance". Torej vaba, na katero naj bi se ujeli, je kar v redu. Manj v redu je maškerada z hippyjevsko zunanostjo Jon Voighta in dodatna maškerada z Dylanovo protestno glasbo, oboje naj bi prispevalo k temu, da bi se v filmu in njegovih sporočilih počutili kot "doma". Če to vse zabelimo z dognanji ameriško razumljene seksualne revolucije, je podoba popolna.

Morda bo kdo čutil potrebo, da se malo bolj pozabava z samo profesionalno platjo filma, recimo: montažo, kadriranjem, dialogi, fotografijo, sceno ali čim podobnim.

Osebo se mi zdi to popolnoma odveč, poklicno so danes v veliki večini filmi ameriške produkcije narejeni tako, da bi jim težko očitali površnost. Poklicnost je bolj ali manj dovršena, celo pri najbolj komercialnih dosežkih, izgubljanje v iskanju možnih napak po tej plati je jalov posel, še bolj pa konstruiranje možne kritike skozi take ugotovitve. Dramaturško tempiranje zgodbe je neopazno, nič več nismo priče pompozni orkestralnim spremljavam, ki so nas opozarjale na dramatične vrhove in padce scenaristovih zamisli. To orkestralno pompoznost je v vsej njeni nesmiselnosti zamenjala prihološka manipulacija.

Torej je naša pozornost lahko toliko bolj obrnjena k zgodbi sami, socialnemu kontekstu in ne nazadnje političnemu sporočilu.

Film "Vojakova vrnitev" stopa pred nas dobro opremljen z vsemi poklicnimi varovalnimi barvami, "nevsiljivo" nam vrača vero in zaupanje, da bo ameriški politični sistem, kljub vsem pohabam, ki jih je doživel v svoji "slavni" mitski epopeji — preživel. Ni zaman Hal Ashby dal tako pomemben poudarek, govoru, ki ga ima Jon Voight na invalidskem vozičku pred zbranimi srednješolci. Moralni credo govora se dopolnjuje v sceni, ko Voight pred nami razkrinka strahopetnost moža Jane Fonda, ki za svojo strahopetnost, dobi celo vojaško odlikovanje. Torej, "hrabrost" je v življenju zopet "zmagala", strahopetnost in poniglavost watergatskih akterjev in politikantov je bila "kaznovana". Dva novinarja lahko vlado vržeta (to se lahko zgodi samo in izključno v Ameriki), feniks puritanske Amerike vzfrfota v podobi Jimmy-a Carterja, moralni rebus mita je rešen.

Poslastica za politične gurmane (naivneže) ali "nedolžno" zaupanje v večno moralne vrline, to vprašanje nam ob "Vojakovi vrnitvi" nenehno roji po glavi. Cinični odgovor na to vprašanje bi lahko bil, ponesrečena mešanica obojega. Bolj skušamo ugotoviti kanec logike v tej postwatergatski

izkušnji sodobne Amerike, bolj se spotikamo v nedomišljeno traumo vietnamske avanture. Poceni ta izkušnja gotovo ni, travma je prisotna, navzlic uradnemu dobrikanju z Oscarji in izpričanemu "pogumu". Prehitra likvidacija vietnamskih posledic nujno pelje v začaran krog, ki ga bo težko prebiti z ustvarjanjem novih mitov. Za odpravo posledic vietnamske vojne in nakopičenih notranjih protislovij bo najbrž premalo ducat filmov kot je "Vojakova vrnitev", kljub vsej njegovi "spretnosti", potreben bo zlasti resničen pogum in soočanje z dejansko zgodovino in manj sentimentalnih psiholoških zvijač ter manipulacije.

Milenko Vakanjac

Lovec na jelene

(The Deer Hunter)

scenarij: Derec Washburn

režija: Michael Cimino

kamera: Vilmos Zsigmond

glasba: Stanley Myers

igrajo: Robert de Niro, Christopher Walken, John Savage, John Cazale,
Chuck Aspegren, Meryl Streep

proizvodnja: Universal Pictures, EMI Films, London, ZDA, 1978

jugoslovenska distribucija: Zeta film, Budva



Čeprav se po enkratnem ogledu filma (in to v okviru Festa), ni moč resneje spuščati v njegovo analizo, pa je mogoče, celo v primeru "Lovca na jelene", filma, ki ga sam producent reklamira kot najbolj kontravergen stvaritev leta, nakazati smeri, v katerih naj bi tekla analiza, kakor tudi probleme, ki bi jih morali z analizo razrešiti.

"Lovec na jelene", tako ali drugače, priložnostno ali izhodiščno, obravnava problematiko Vietnama. Natančneje, vietnamska zgodba tvori segment Ciminovega filma v katerem se razkrivajo značaji njegovih junakov in v katerem so (in s katerim so) pogojene njihove eksistencialne poti. Film torej po vsebinski plati zadeva problematiko, kateri so se spričo njene občutljivosti v Hollywoodu skrbno izognili, vendar je niso tudi ignorirali. Da bi bila smola večja, so se zaradi iste občutljivosti naši distributerji (da ne bi kupili mačka v žaklju) izogibali odkupu hollywoodskih proizvodov, ki so se ukvarjali z Vietnamom in so za politično ozadje (background) imeli Johnsonovo ali Nixonovo administracijo. Tako smo ob poizkusu pregleda obravnavanja Vietnama v ameriškem (ne samo hollywoodskem) filmu v precejšnji meri — oškodovani.

Da bi spoznali možne reference Ciminovega filma bi morali vedeti nekaj več o filmih kot so: "A Yank in Vietnam" — Marshalla Thompsona (1964), ali "The Losers" — Jacka Starretta (1970), enega zanimivejših predstavnikov novega Hollywooda. V kolikor pa sprejmemo dejstvo, da je ignoriranje Wayneovih "The Green Berets" (1968), posledica političnih motivov, potem bi bilo pričakovati od domačih distributerjev, da nam, vodeni po načelih politično naprednih tržnih kriterijev, predstavijo filme kot so: "Hanoi martes 13 diz." — kubanske proizvodnje (1967), ali levo orientiran dokumentarec ameriške produkcije: "Interviews, My Lai Veterans" (1970) ali Eugene Jonesov "A Face of War" iz leta 1968.

Žal smo spričo tržnega oportunitizma domačih distributerjev privedeni v situacijo, da vemo zelo malo (ali skoraj nič) o prvem filmskem valu, posvečenem vietnamski problematiki.

Zato nam ostaja, da "Lovca na jelene" sočasno gledamo v kontekstu precej slaboumnih projektov, ki smo jih imeli priliko videti, kot npr.: "Open season" (P. Collinsona, scenarij D. Osborn) ali "Fantje iz tretje čete" (The Boys in Company C) S. Fureya ter najnovejših poizkusov sledenja trendu, kot je npr. otožni "Coming home" — Hala Ashbya.

Pravzaprav smo pred pojavom "Lovca na jelene" v naših kinematografih imeli priliko videti samo en film, ki se je skušal na resnejši način lotevati problematike Vietnama — "The Visitors" — Elia Kazana, delan 1971 (producenta in scenarista — Chrisa Kazana), film ki je pri nas prikazal z zamudo petih, šestih let, toliko je bilo namreč potrebno domačemu distributerju, da je pretuhtal, če le ne gre za film, ki je desničarsko (sic!) usmerjen.

V pričakovanju razpleta usode "Apocalypse Now" — veleprojekta F. F. Coppole, zasnovanega na scenariju (zgodbi) Johna Miliusa, ostajata "Lovec na jelene" in "Visitors" slejkoprej edina resna filmska projekta v katerih tematsko raven je vključena problematika Vietnama in smo ju imeli priložnost videti v Jugoslaviji.

"Apocalypsa ..." je tu omenjena iz dveh vzrokov: Prvi je dejstvo, da se Miliusov scenarij potika po Hollywoodu že od 1969. leta in da je njegova dolgoročna realizacija ponudila priložnost mnogim avtorjem (med katere brez dvoma sodita tako Ashby, kot tudi Cimino), da prehitita Coppola pri eksploataciji tematike, ki bi sodeč po političnih dogodkih na jugovzhodu Azije in razvoju političnih odnosov v trikotniku ZDA-Kitajska-SSSR, morala predstavljati komercialno uspešno.

Po drugi strani, Michael Cimino pripada krogu novih ameriških filmarjev zbranih okoli ideje producerske osamosvojitve vezane za Coppolin producerski prodor. Tisto, kar je Coppoli pomenila produkcija "Botra", Lucasu "Vojna zvezd", to naj bi za Cimina pomenil "Lovec na jelene".

Pred realizacijo "Lovca na jelene" je Cimino delal na dveh projektih. Leta 1973 z Johnom Miliusom (po Miliusovi zgodbi) izdela Cimino scenarij za film "Magnum Force" — drugi v ciklu filmov "Dirty Harry", katerega bo, čeprav je scenarij delan za Dona Siegla, režiral Ted Post. Leto dni pozneje, za istega — Eastwoodovega producenta — Roberta Daleya in Eastwoodovo producersko hišo "Malpaso Company", režira Cimino svoj prvi film po lastnem scenariju "Thunderbolt and Lightfoot". Po že znanem receptu je

Cimino pri tretjem projektu tudi koproducent, skupaj z Daleyem.

Tako "Magnum Force", kot tudi "Thunderbolt and Lightfoot" kažeta osnovne Ciminove avtorske preokupacije, ki se bodo nadaljevale tudi pri "Lovcu na jelene".

Podoben kot Paul Schrader, posebej pa John Milius (o njegovem vplivu na Cimina bi lahko bolj obširno spregovorili), oba scenarista-režiserja, skuša Cimino vzpostaviti tak način gledanja in analiziranja ameriške stvarnosti, ki sloni na stališču, da je osebnost v akciji, da je posameznik tisti, ki deluje v sistemu, skozi njega, izpod in za sistemom, edino merilo vseh reči. Tu gre za vizuro, ki pretendira na transideološko stališče. Tako se dogaja, da avtorji filmov "Dillinger", "Veter in lev", "Magnum Force", "Taksist", "Thunderbolt and Lightfoot", "Lovec na jelene" itd.) zgodbo locirajo v aktualen kontekst, ali pa jo premeščajo v obdobje lokacije ter maksimalno provocirajo problematiko socialno-političnega konteksta, vendar tu ne gre za ambicijo ideologiziranja, temveč ravno nasprotno, gre za to, da se ob koketiranju z kontekstom provocira ideologizirana zavest ter, da se osebnost junaka ustoliči kot edino zveličavni predmet opazovanja. Tako so junaki Ciminovih filmov, ravno tako kot Schraderjevi in Miliusovi, vedno v spopadu z kontekstom in nikoli z ostalimi osebnostmi.

Tako Cimina v "Lovcu na jelene" niti malo ne zanima odnos ZDA-Vietnam in se zaradi tega niti malo ne trudi, da bi se poglobil v analizo: Vzrokov, motivov in posledic ameriškega angažiranja v Vietnamu, njegova relacija je: Vronsky nasproti odnosu ZDA-Vietnam.

Steve in Nick (Christopher Walken in John Savage), ki odhajata skupaj z Vronskim na vietnamsko bojišče sta samo medija za učinkovito povnanjanje Jaza — Michaela Vronskega, ki je istočasno nosilec modela obnašanja Miliusa in Cimina. Da bi reči dobile svojo eksistencialno pravo podobo, daje Cimino svojim junakom specifična etična obeležja.

Njegovi junaki so netipični (in ne popolnoma naturalizirani) Američani. Gre za predstavnike nacionalne skupine in dosledno provociranje ideologizirane zavesti ter ironiziranja ideološke vizure — to so popolnoma po naključju Rusi.

Istočasno z ironiziranjem ideologiziranega tretmana, dosega Cimino tudi bistveno pomembnejše označbe, s takim izborom junakov (kar ideološka kritika spregleda). Razen tega, da so njegovi junaki delavci (metalurgija), so tudi Rusi. In to Rusi, ki posedujejo močno etnično zavest (skoraj celotna prva ura filma, morda tudi nekoliko več je posvečena poročni svečanosti, ki bo gledalcu vtepla v glavo dejstvo, da ima etična oznaka širši pomen). Celotni blok je parada v Pennsylvaniji konzervirane ruske folklorne, ki kot glasbeni background spremlja sekvence lova itd.

Vse to zgovorno priča, da gre za junake, katerim je ameriška vojna, ne oziraje se na njeno "opravičenost" ali "neopravičenost", biološko tuja. To je intenzivna, kontekstualno postavljena kritika ameriškega angažmaja v Vietnamu, veliko bolj intenzivna od kakršnega koli partijotransparentnega t. i. levega stališča, s katerim zna Hollywood še kako dobro manipulirati.

Celoten Ciminov film je izveden v kontrapunktu dveh ritualov: svadbenega (ohranjena ruska folklorja) in drugega patološkega "ruska ruleta".

Razrešitev počiva na akciji Michaela Vronskega, ki je pogojena z njegovo psihološko, ali širše gledano, z njegovo antropološko konstitucijo, ki ne prenaša nikakršnih vprašanj (ideološko spraševanje), ki zahteva odgovore (akcijo pogojeno z lastnim svetovnim nazorom) določeno enkrat za vselej in zasnovano na kriterijih, ki so izven in pred vsako sociologijo.

Film se konča z majhno "slovesnostjo", zapetim refrenom v "čas" Ameriki.

Sekvenco, ki film spreminja v inverzijo Wylerjevega filma "The Best Years of Our Lives".

Ob kaki drugi priliki bi lahko govorili o Ciminovi režiserski deskriptivnosti in nepreciznosti, kakor tudi o briljantni študij okorne slovanske mentalitete.

Toda tokrat, to ni bilo najpomembnejše.

Nebojša Pajkić



Michael Cimino

Kako ste si zamislili to zelo presenetljivo konstrukcijo, eno uro poroke, eno uro Vietnama (ki traja celo stoletje), eno uro vrnitve v civilno življenje? To je zelo neklasična konstrukcija za film takšnega žanra.

Cimino: Pred pol ure mi je nekdo prav tukaj rekel, da se mu zdi klasična. Moji producenti so bili zadržani, dolgo so se upirali njenemu principu, takoj so hoteli skrajšati to dolgo uverturo. Dejansko je to pragmatična zamisel, kako rešiti funkcionalni problem razvoja osebnosti. V večini sodobnih filmov sta le ena ali dve glavni osebi, tu sem jih imel najmanj pol ducata. Da bi omogočili občinstvu, da jih dovoli dobro spoznati, ne da bi se tega zavedalo, jim morate na subtilen način omogočiti minimum prisotnosti na ekranu; občinstvo se zaveda dogajanja, ne pa, da se osebnosti razkrivajo skozi prikaz poroke. Če pa, po drugi strani, ničesar ne občutijo od oseb, tudi sama ženitovanjska izkušnja ne zadobi nikakršnega realnega, globljega pomena. Funkcija te ure je, da nam omogoči s protagonisti deliti njihovo življenje preden nam omogoči deliti njihovo mōro.

Kako se je razvijal vaš scenarij?

Cimino: Britanska družba EMI mi je predlagala film, ki ga nisem hotel snemati; ker pa so na vsak način hoteli biti producenti nekega ameriškega filma, sem jim ponudil zamisel *Lovca na jelene*. Na moje veliko presenečenje so se strinjali in tako se jim je mudilo, da so mi naročili, naj ga pripravim, že po verbalni predstavitvi zgodbe, ki sem jo jim pripovedoval dve uri. Nič ni bilo napisanega, ker pa sem poznal glavne pripovedne niti, sem se odločil, da bom napravil poskusne posnetke ter hkrati pripravil scenarij. Rezultat tega je, da je vse, kar je opisano v filmu, zelo natančno, kajti nanaša se na pokrajine in kraje, ki sem jih obiskal, da bi v njih snemal. Zgodilo se je nekaj neobičajnega: ker smo nadaljevali s poskusnimi posnetki, se dogodka, katerim smo bili priče, in ljudje, ki smo jih

srečevali, vključujejo v scenarij. Vedno sem se zaklinjal, da ne bom začel filma brez scenarija, in poglejte, počel sem prav nasprotno!

Mnogi sodobni ameriški filmi so narejeni pod evropskim vplivom, z montažnimi efekti, ozkim okvirjem. Vi se, nasprotno, vračate k tradiciji, svoje osebe vedno postavljate v širok okvir.

Cimino: Zame je tudi pokrajina filmski igralec, deluje na občinstvo, ki se tega ne zaveda. Vedno sem bil občutljiv na "genius loci". Zame mora imeti neko duhovno kvaliteto, novo in različno vrednost. Od samega začetka smo snemali v kadru-sekvenci, da bi obdržali skupino skupaj, da bi gledalec prisostvoval izkušnji, da ga ne bi premotila montaža.

Kako ste sodelovali z Vilmosom Zsigmondom?

Cimino: Hotela sva, da bi tri partije imele različen vizualni izgled. V zunanjih sekvencah, posnetih v ZDA, je bilo treba biti zelo natančen, kajti zimske prizore smo snemali poleti. Vsak kader je bilo treba pripraviti teden dni vnaprej, dve ekipi sta delali nepretrgano štiriindvajset ur na dan, da bi pripravili zimsko pokrajino in če ste spremenili kot kamere, ste se znašli sredi poletja. Delala sva poskuse z različnimi vrstami solarizacije in ekspozicije. Za sekvence iz Vietnama sva v laboratoriju desaturirala sliko tudi po petkrat zapored.

Študirali ste umetnost in arhitekturo. Kako je to vplivalo na vas? Spadate med cineaste, ki imajo oko ves čas na iskalo kamere?

Cimino: Da. Jasno idejo imam o tem, kaj hočem, vizualno. Tudi gibanje koreografiram z določeno lahkoto. Nekatera področja mi povzročajo težave, toda to ne: to mi nudi užitek. Moje sodelovanje z Vilmosom Zsigmondom je bilo zelo posrečeno, kajti imava skupno govorico in skupen pogled na film. Spet bova skupaj delala pri mojem naslednjem filmu, *Heaven's Gate* (Nebeška vrata).

Imate kakšne posebne vzroke, da odklanjate podrobnejšo interpretacijo svojega filma?

Cimino: Od režiserja veliko pričakujejo **onstran** filma, mislijo, da ima pripravljeno tako globalno kot detajlno obrazložitev svojega dela. Toda slikarju ali glasbeniku ne bi postavljali takih vprašanj. Mislim, da to izhaja iz dejstva, da film že po svoji naravi smatrajo za realen dogodek, kot trak z novicami, še posebno, če se obravnavana tema nanaša na sedanost ali vsem znano bližnjo preteklost. Cineasta potem sprašujejo kot bi bil politik ali novinar, pozabljajo, da gre za fikcijo, da gre bolj za umetnost nadresničnega kot resničnega. Nadresnično razumem s formalnega vidika: izkrivljenje časa, zgostitev dogodkov. V *Lovcu na jelene* gre za problem skrčenja tako raznolike vojne na omejeno število minut. Treba je izključiti kakršno koli logiko in odkloniti eksplikacijo, ki bi trajala deset ur. Zato se npr. ne da logično pojasniti vrnitve Michaela, živega in zdravega, v Saigon. To me spominja na slovito vprašanje, postavljeno Johnu Fordu: "Zakaj ne ubijajo indijanskih konjev? — Če bi to storili, potem ne bi bilo zasledovanja!" Dejstva uporabljamo zato, da bi jih prilagodili dramaturškim potrebam filma, po posebni pravici umetnikov deformiramo čas in kraje, kar pa ne izključuje možnosti pristopa k vsebini z nekakšno nedolžnostjo, ne da bi pri tem predvideli vse možne implikacije. Toda osebno se mi zdi čudovito, da so v mojem filmu odkrili toliko metafor. To me neprestano preseneča.

Iz francoščine prevedel

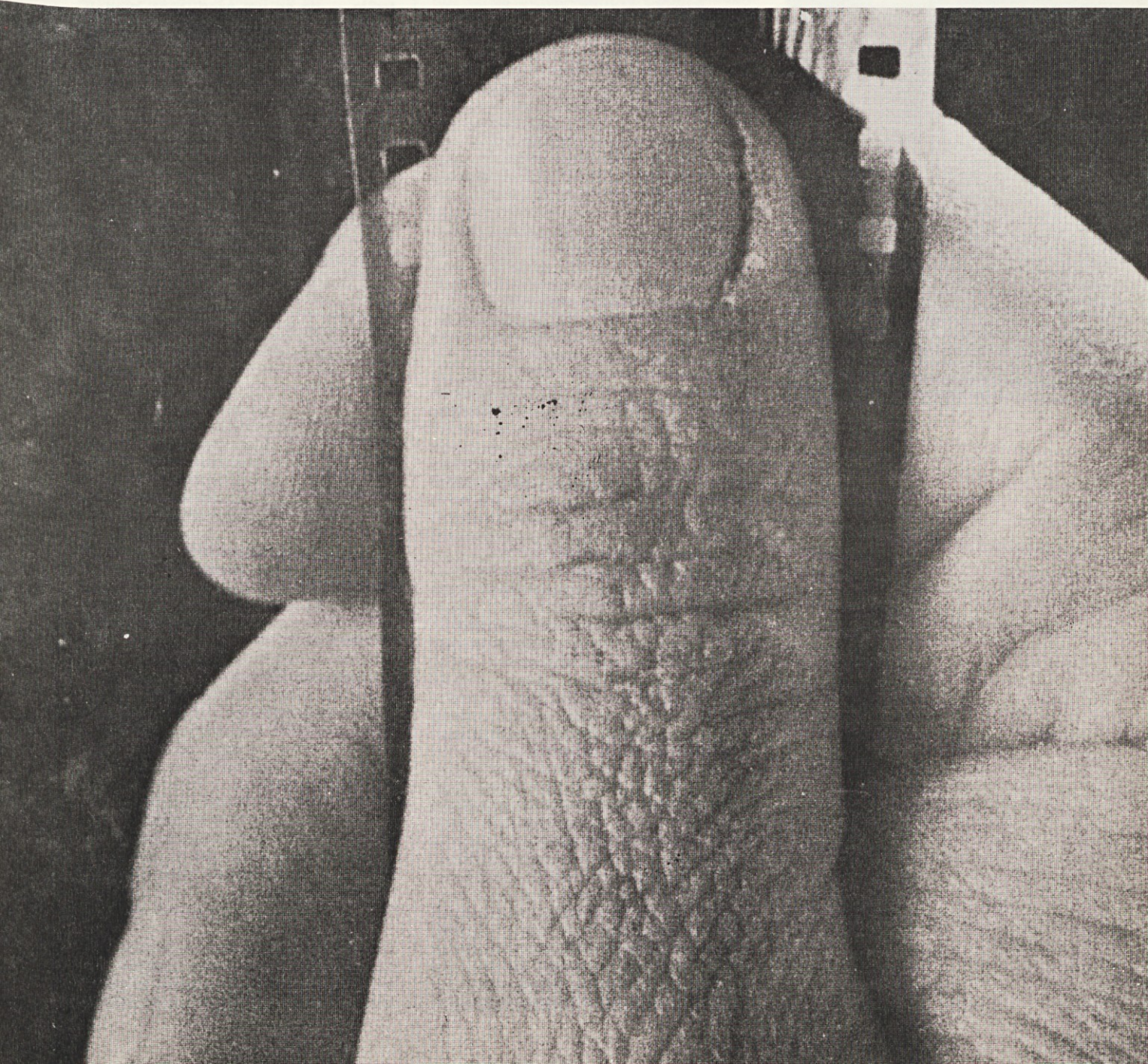
Branke Kovič

Positif, NO. 217, april 1979

26. festival dokumentarnega in kratkometražnega filma Beograd 79

Odsotnost filmskega dokumenta

Branko Šömen



Kritično in miselno odmaknjen od minulega, šestindvajsetega festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu, sem te dni brskal po svoji še vedno ne do kraja urejeni filmski dokumentaciji in pri tem naletel na zapiske in filmske članke, ki sem jih natančno pred desetimi leti, torej leta 1969, objavljaj pod skupnim naslovom DESETA MUZA v tedniku STOP. Prelistaval sem te zapiske ter našel tudi poročilo o šestnajstem festivalu dokumentarnega in kratkega filma. Pod naslovom "Beograjsko zlato in srebro" sem takrat zapisal nekaj misli ter analiziral več filmov, ki sem jih v teh desetih letih pozabil, vendar sem ob ponovnem prebiranju članka prepoznal vsebine teh filmov: z njimi sem se srečal kot z obrazi prijateljev, ki jih preprosto ves čas nisem videl, ostali pa so mi v prijetnem spominu.

Zgodovina dokumentarnega filma je dovolj stara, da lahko da režiserju vsa načela miselne montaže, da ga preprosto nauči, če ga že ni, misliti več ali manj samostojno, čeprav so še danes bolj opazne, kot pred leti, tiste oblike filmske revolucije, ki so na tem področju samo IZHOD iz krize, ne pa njena dokončna REŠITEV. V preteklosti je dokumentarni film podiral Pudovkinovo teorijo o vrednosti montaže kot o estetski vrednosti filma; zanimal je Balazsevo teorijo o primarnosti in družnosti filmske slike in zvoka, oporekal je Eisensteinu, da je treba gledati na film kot na skupek znakov, ki jih moramo preoblikovati v enotno filmsko govorico. Dokumentarnemu filmu se je posrečilo uveljaviti tudi v mednarodnem svetu kot objektivna in kritična obdelava in prikazovanje sveta — vse to sem med drugim zapisal pred desetimi leti. Pa danes? Kako je danes s temi stališči, oziroma kako je danes s položajem našega filmskega dokumenta?!

Uradna žirija letošnjega festivala je v obrazložitvenem besedilu ob podelitvi nagrad opozorila na "neustrezno stanje v našem dokumentarnem in kratkem filmu, na pomanjkanje celostne politike razvoja na tem področju filmske proizvodnje in na nujno, učinkovito samoupravno organiziranje na tem področju"..., kajti stvari kljub zunanemu festival-skemu blišču odkrivajo svojo trenutno bedo, fiksirano v določenem ustvarjalnem procesu. Raven prikazanih filmov je bila namreč pod ravni, ki smo jo lahko videli prejšnja leta kot uspešno simbiozo avtorjeve nadarjenosti in producerskega načrtovanja. Večina filmskih kritikov je bila skupaj z avtorji razočarana nad posameznimi filmi, kajti ustvarjalna neinventivnost, ki je kot plevel prerasla celotno enoletno filmsko proizvodnjo, je silila avtorje in kritike k razmišljanju o vzrokih za takšno stanje. In prav ob koncu festivala sta se izoblikovali dve stališči, o katerih bi bilo treba resno razmisliti. Filmski avtorji so namreč trdili, da jim producenti niso omogočili delati kritičnih, angažiranih, pogumnih filmov, ali z drugimi besedami, da jim

jemljejo socialno ost, satirično polemčnost, analitični in sintetični pogled na določene, filmsko zanimive, še neobdelane teme.

Filmski producenti pa so trdili, da se ustvarjalci izogibajo kritičnim, socialnim in satiričnim temam, da raje ustvarjajo v mirnih vodah etnografskih, folklornih in neobvezujočih tem. To medsebojno obtoževanje seveda ne OPRAVIČUJE trenutnega stanja znotraj jugoslovanske filmske proizvodnje, kaže pa na "pravo stanje stvari", na dovolj oprijemljiva stališča in kar precej obojestransko resnico.

Tako kot pred desetimi leti je bil tudi letošnji festival razdeljen v štiri žanrske skupine: dokumentarni film, kratki igrani film, risanke ter ekonomskopropagandni film in namenski film. Ta zadnji žanr je postal nehoti zavetišče vseh tistih avtorjev, ki so trdili — in še vedno trdijo — da so jim producenti gledali prestrogo pod prste in da niso mogli narediti filmov tako, kot so hoteli. Žal je bil to obenem žanr, s katerim smo Slovenci pobrali največ nagrad, kar seveda ni kdo ve kako veliko zadovoljstvo, saj je slovenski režisar in nagrajenec za film BELI NOMADI, Jože Pogačnik, takole komentiral svoje festivalsko zlato: "Prestal sem različne preizkušnje in sem še zmeraj dokumentarist, ki želi držati ogledalo svojemu času. Toda Zlato medaljo Beograd sem dobil v vrsti ekonomskopropagandnih filmov, torej za reklame. Seveda sem žalosten. Toda — verujem! V ljubljansko VIBO so prišli novi vodilni ljudje, mladi in neobremenjeni z malenkostnimi, zasebnimi koristmi, zato iskreno upam, da ne bo več bega v etnologijo in reklame."

Pogačnikov optimizem dokazuje, da gre torej vseeno za trenutno, nesprejemljivo podobo našega filma, za nekakšno prehodno obdobje ter za objektivne možnosti, da se slovenski film v Beogradu znova rehabilitira.

Znotraj slovenskega dokumentarca so bile namreč letos bistvene spremembe: ustvarjalne možnosti so dobili mlajši, še ne do kraja uveljavljeni avtorji, medtem ko izkušeni avtorji s svojimi filmi v Beogradu niso bili navzoči. Letošnji neuspeh mladih avtorjev ni nobena tragedija, bolj nas skrbi to, da ni bilo izkušenih avtorjev. Vzroki za to so lahko naključni ali zasebni, čeprav bi lahko producent v času od enega do drugega festivala izoblikoval takšno ustvarjalno zasnovo, v kateri bi našli svoje delovne možnosti vsi, ki imajo kaj povedati, ne glede na starost, spol in staž. Toda v tem primeru najbrž ne gre samo za to troje, gre za nekaj širšega, za možnost ali nemožnost ustvarjalne svobode. Filmski režiser Kiril Cenevski je o tem izjavil tole:

"Avtor je svoboden toliko, kolikor je nadarjen in kolikor lahko uveljavi svoje razumevanje problema, ki ga obdeluje. Pomeni, da moramo začeti



od nas samih! Avtorski pogum je posledica osebne svobode, ta pa je odvisna od širine zavesti. Kdor to lahko zaobseže, ta se je približal življenjski resnici in stoji na krepkih temeljih dokumentaristične ustvarjalnosti."

K njegovemu zelo nazornemu, jasnemu stališču bi dodal še eno.

Podpisal ga je madžarski režiser Zlotan Fabri. Ta je rekel: "Umetnost lahko izpolni svojo družbeno nalogo samo takrat, kadar se kritično zazira v sodobne probleme, ne more pa jih izpolnjevati, kadar ponavlja že znano in videno. V tem drugem primeru postane umetnost kvečjemu blede ilustracija, medtem ko z odkrivaljsko strastjo lahko postane soustvarjalka in vodnik resničnosti."

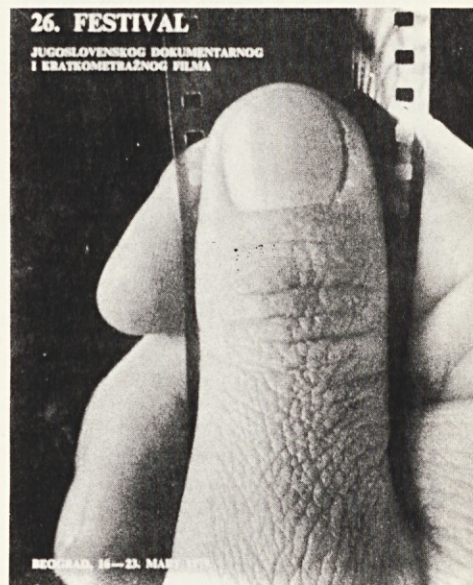
Torej so stvari popolnoma jasne — manjkajo samo filmi, ki bi podčrtali takšna stališča, s katerimi se strinjamo vsi, ustvarjalci, načrtovalci filmskih programov, kritiki in gledalci. Zadnji so v tej situaciji najbolj prikrajšani: najprej ni filmov, ki bi jim pokazali čas, v katerem živimo, probleme, s katerimi se srečujemo, življenje, ki ga živimo. Potem pa tisti filmi, ki nastanejo, ne najdejo poti do gledalca. V bistvu je režiser dokumentarnega in kratkega filma brez publike, brez zaledja, brez konfrontacije, brez odmeva na svoje delo. Pesnik in pisatelj imata za sabo bralca, dramatik ima gledališče, filmski režiser ima samo beograjske gledalce in če ima izjemno srečo, tu in tam tudi nekaj gledalcev na televiziji, vendar največkrat v poznih nočnih urah... Torej lahko govorimo o neurejenem položaju poprečnega filma, to pa vsebuje seveda nov absurd: neurejeni položaj glede distribucije dokumentarnega in kratkega filma "nehote" ščiti poprečen film, da ga gledalci niti ne vidijo in si o njem ne izoblikujejo svojega kritičnega mnenja. Toda, kako se bo počutil režiser, ki bo naredil dober film, pa bo prav tako ostal brez gledalcev?! Tako, kot se je to z dobrimi filmi že dogajalo. S takšnim razmišljanjem pa lahko sklenemo krog problemov, ki so na šestindvajsetem festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma nekaj dni znova zaživel pred nami, zdaj pa so že spet ad acta, kot moj, deset let stari komentar o nekem drugem festivalu, ob katerem sem lahko razmišljal o istih problemih, kot razmišljam tudi letos.

Brez svežine

Toni Gomišček

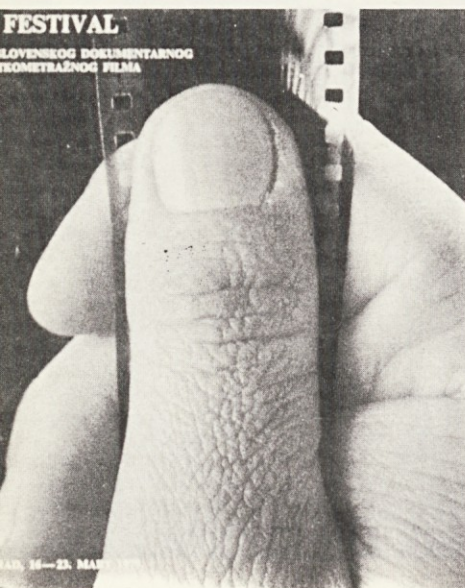
Letošnji festival dokumentarnega in kratkometražnega filma je bil vse prej kot vznemirljiva, duhove budeča prireditev. Minil je praktično v ozračju nekakšne pol-ligitimnosti, brez prave odmevnosti pri publiku in pri filmskih ustvarjalcih in poklicnih gledalcih. Dokumentarni film, do nedavnega vrh jugoslovanske filmske proizvodnje, se izgublja v reportažnosti, ki je mnogo bolj lastna televizijskemu mediju. V igranem filmu zmanjkuje idej, animiranih filmov pa je ravno toliko, da si lahko po enem letu delijo nagrade isti filmi kot na minulem festivalu animiranega filma v Zagrebu junija lani. Edina zaresna in zanimiva proizvodnja je proizvodnja namenskih filmov, ki ti vsaj nudijo možnost spoznavanja posameznih organizacij združenega dela in njihovih dosežkov, stvari, s katerimi naše časopisje in televizije ne streže najbolj pogosto in na tako pester način.

Najbolj zanimivo producersko usmeritev je pokazal skopski VARDAR FILM. Vardarovci so za svoje dokumentarne filme prejeli kar dve zlati odličji in to za DAE in GOLGOTO. Dae je nastal po scenariju Anteja Popovskega, režiral ga je Stole Popov, za kamero je stal Mišo Samoilovski. Po izjavi avtorjev je film posvečen "zadnjim mohikancem", sužnjem svobode in predstavlja surrealistični zapis o nerazumljivih in redkih kontrastih sodobnega življenja. Če naj to suhoparno in hkrati preveč pomensko izjavo konkretiziramo, potem gre za prikaz (kosovskih) Romov, za trenutek-udejanjenje rojstva ("dae" je krik romskih mater-pardon- žena v trenutku, ko postajajo matere) in za obredne običaje, ki spremljajo ta dogodek. Filmu mnogi očitajo ravno to, da je deklariran kot "dokumentarni", ker naj bi bil s prikazanimi kontrasti (oziroma s kontrasti, ki jih lahko izpeljemo s primerjavo prikazanega in takoiimenovanega "vsakdanjega" ali "običajnega") krut, obtoževalen. Toda to je kvečjemu gledanje iz perversirane optike, ki ima vse tisto, česar se ne dela po "veljavnem" kulturnem kodu, za dokazno gradivo za lastni občutek krivde in se tega sramuje. Edini občutek, ki ga kot poklicni gledalec pripisujem temu filmu, je uporaba



stop-efekta med izvedbo svojevrstnega plesa na dežju (nekakšnega očiščevalnega ali zahvalnega obreda), ki v dokumentarni zapis vnese take artifice, da se siceršnja struktura prikazovanja naruši in je do konca filma le s težavo ponovno vzpostavljena. Stop efekt deluje sicer bolj "umetniško", "psevdokonservativno", toda takšnemu filmu, kot je Dae, ne koristi.

V tem smislu je mnogo bolj dodelan drugi nagrajenec Golgota scenarista in režiserja Meta Petrovskega, za kamero pa je bil Ljubo Petkovski. Film postane prek prikaza enega izmed najtežjih del, sečnje mlinskih kamnov, metaforičen prikaz človekovega boja z naravo in njenimi zakoni, boja, iz katerega prihaja človek vse močnejši in trši, dokler ne postane eno s skalo, ki ji trga kamen.



Po teh dveh filmih ostane le še malo takih, ki so vredni omembe. Med temi je nedvomno ELVIRA, Velimirja Stojanovića, ki se začne kot estetiziran zapis o ženskem obrazu, povsem običajnem, "sodobno" lepem. S prehodom iz prvega plana v srednji plan ugotovimo, da je Elvira žena in mati in sodobna ženska in vse to ob popolni invalidnosti, ohromelosti spodnjega dela telesa. Učinek filma je krut; po daljšem razmišljanju, ki ga ta film nedvomno spodbuja, pa začnemo gledati v njem tudi "poemo o veliki življenski energiji", kakor je avtor označil namen svojega filma.

Od istega producenta, SUTJESKA FILMA, prihajajo tudi **Ambasadorji filma**, lanskoletnega nagrajenca Ratka Orozovića. Protagonisti tega filma so potujoči kinooperaterji na območju stičišča treh socialističnih republik: Bosne in Hercegovine, Srbije in Črne gore. "Ambasadorji" so film o filmu in njegovih raznašalcih, ki v najbolj odročnih vaseh predstavljajo skoraj edine znanilce dvajsetega stoletja. Ostaja mogoče še Marjanovičev dokumentarec O LJUDIMA I MAGARCIMA, ki nam z dalmatinsko

šegavostjo (prav tako kot TOMBOLA, Vladimira Fulgosija) prikazuje izsek stvarnosti našega človeka. Na dalmatinsko življenje se navezuje tudi Primorčev JOŠ VEČI, ki prikazuje bedasto ljudsko tekmovanje v izgrajevanju vse večjih, vse dražjih, vse "lepših"... nagrobnih spomenikov, oziroma pravih grobnic. Po zanimivosti sledijo namenski filmi, ki se pogosto odlikujejo s pravcati novotarijami v montaži in režiji. Tako na primer RADANJE JEDNOG GIGANTA, Nikole Babića, ki izkorišča gradnjo tovarne glinice Obrovac za pravo (tiho) epopejo človeškemu delu in estetiki delovnih obratov. Patriotizem zahteva tudi pretres slovenske dokumentarne in kratkometražne proizvodnje. VIBA FILM je imela (po mojem osebnem mnenju) najbolj bedno, najslabšo, najbolj brezvezno možno zbirko filmov. Kar je res, je res: Viba plačuje dolgove za večletno ničemur podobno dramaturško službo, novinci pa še niso prišli s svojim programom na festival. Toda to ni in ne more biti opravičilo za to, kar je predstavljalo osrednjega slovenskega filmskega producenta. Če izvzamemo dokumentarni film o Borisu Kidriču, mi je najbolj pri srcu Bečvevo skrupulacno ŽABE. Sicer pa po vrsti: Božo Šprajc je brez nikakršnega razumevanja ali "posluha za stvari" naredil dokumentarni film o Otonu Župančiču. Vizualizacija Župančičeve poezije vsiljuje pesnikovi pestri melodiki konstantni ritem in je tako delana kot brez resnično obstoječega referenta. Škoda! Potem je tu film ČE PADE KRUHEK TI NA TLA, Talala Hadija, za katerega (kruh namreč) je nekoč veljalo "poberi in poljubi ga". Pri vsej svinjariji, ki je po tleh, to ni ravno najbolj higiensko. Mogoče bi bil mnogo boljši in pametnejši film o zbiranju odpadnega železja, papirja, krpa ali česa podobnega, o čemer se zadnje čase precej govori in kjer smo veliko bolj vezani na uvoz kot pri kruhu. Toda, seveda, za kruhek je veljalo tisto o Jezusu in je bilo to pobiranje in poljubljanje tudi razumljivo. V današnji pozitivistični in (upam vsaj) tudi ateistični družbi pa to ni več, pa čeprav tam neke ljudje umirajo od lakote. S pobiranjem kruha s tal jim ne bomo pomagali. To je modrovanje s prižnic (s tem pa seveda še ni rečeno, da moramo metati kruh po tleh!). SREBRNI JUBILEJ PULJA in V SLUŽBI SOCIALIZMA IN BOGA sta dva dokumentarca Milana Ljubića, ki sta bila pač- posneta. To je skoraj vse, kar velja reči o njih. Delno zanimivost, ki jo predstavljata jubilej Pulja in duhovnik, ki je istočasno major (in to iz časov partizanščine), je Ljubić obdelal tako neinventivno, da se (razen ob Hadžičevem scenariju za FJLJ) lahko samo dolgočasimo. Sledi trojica bolj ali manj zmedenih dokumentarnih filmov z etnografsko(?) vsebino. Vsem trem filmom (NARODNA NOŠA, Maka Sajka, PALČEK, Matije Milčinskega in POSLEDNJE LASTOVKE, Marika Milkovića) je lastna redukcija na kičarstvo, ki ga sicer v naši "ljudski"

kulturi prav zares ne manjka. Koni Steinbacher je po scenariju Marjana Tomšiča animiral KOKON-a, čudno risanko z vložki "v živo", ki vsebuje nekaj zanimivih igris perspektivo, to pa je tudi vse. POGLED STVARI Filipa Robarja Dorina, ki je bil najavljen kot eksperimentalni film (!?), je še najmanj to, za kar se najavlja, namreč eksperimentalni. BELI NOMADI, Jožeta Pogačnika, naj bi bili posrečeno posredovanje reklamnega sporočila večjega števila domačih proizvajalcev, povezanih z zimskim belim športom, v bistvu pa je vse skupaj dokaj banalno izkoriščanje prvih večjih smučarskih uspehov Bojana Križaja v predlanski sezoni. Namenski TAM I, Jureta Pervanje, pa je predstavljal kolumbovo jajce 26. festivala dokumentarnih in kratkometražnih filmov: v večeru namenskih in propagandnih filmov, ko je bilo potrebno dodeliti šest nagrad sedmim filmom, od tega trem propagandnim in štirim namenskim, so nagrado za propagandni film (za kamero), podelili TAMu, ki je sicer namenski.

Ob vseh teh tekmovalnih in informativnih programih je bil mogoče še najbolj osvežilen in zanimiv program filmskih akademij. Ta kratka srečanja z (uradnim) študentskim filmom so nam dala možnost, da zaslutimo različne načine dela s študenti posameznih akademij. Seveda lahko le fakultativno govorimo o večjem tradicionalizmu ljubljanskih študentov in večjih raziskovanjih s kamero pri zagrebških in zlasti beograjskih študentih. V okviru prikazanega pa lahko vseeno trdimo, da je pri ljubljanskih študentih močnejše prisotna težnja po "pripovedovanju", medtem ko so filmi iz ostalih dveh centrov bolj "prikazovalni". Vsekakor pa je bilo tovrstno srečanje zanimivo in za mnoge tudi ohrabrujoče, saj je lahko (na primer) Prodnik ugotovil, da je njegov "študentski" film o naivcu Tisnikarju neprimerno boljši od filma o istem slikarju, ki se je znašel v uradni konkurenci dokumentarnih filmov.

Za konec še nekaj besed o "okroglih mizah". Nekoliko živahnejša debata se je razvila le ob prostem razmišljanju o mejah med dokumentarnim in igranim filmom in o vlogi režiserja pri eni oziroma pri drugi zvrsti. Sicer pa je tudi tu vladal dolgčas. Kaže, da še nismo sposobni začeti obravnavati edino resnično zanimivo temo: status režiserja in ostalih filmskih ustvarjalcev. Še vedno nerešeno razmerje med kratkometražnim in dolgometražnim filmom, ki postavlja kratkometražni film za zagotovitelja statusa svobodnega umetnika številnim filmskim ustvarjalcem, ali za prve preizkušnje avtorjev preden jim "zaupajo" dolgometražne projekte, ne more koristiti proizvodnji kratkometražnih filmov. Zato je tudi prisotna taka apatija filmskih ustvarjalcev do lastnega počenja na področju kratkometražcev in temu ustrezna nezainteresiranost gledalcev.

Wolfgang Gerch: Brecht in film

drugo nadaljevanje

21. 5. 1930 skleneta Brechtova založba Bloch Erben in Nero — Film AG pogodbo o snemanju "Dreigroschen Oper (Opera za tri groše)". S tem se sproži vrsta dogodkov, ki so zelo pomembni za Brechtovo delo pri filmu in tudi nasploh. Brecht je napisal besedilo "DIE BEULE", ki ni zanimivo le v filmskem smislu, sprožilo je tudi proces, ki je postal v zgodovini filma primer načelnega pomena. Brecht je prišel do važnih sklepov, ki jih je objavil v eseju "Der Drei Groschen-proze" in praktično uporabil v posebnih predstavi "Kuhle Wampe". Direktno s filmom se je Brecht začel ukvarjati v času, ko je bil uspešen v gledališču, ko je pisal gledališka dela, jih uprizorjal, eksperimentalno. Premise njegovega ekspega gledališča so bile teoretično oblikovane in praktično preizkušene. Sedaj je Brecht te premise lahko direktno uporabil v filmu, za katerega se je vedno zanimal.

"Možnost, da zaslužiš denar in hkrati možnost, da narediš film" — to je navedel Brecht kot motiv za svoje ukvarjanje s filmom. Ta jedrnata formulacija seveda še ne vključuje kasnejšega Brechtovega poskusa, da bi ustvaril nov, revolucionaren film. Ko je bila pogodba sklenjena, je Brecht napisal filmski tekst "Die Beule" (Buška), ki naj bi dal filmu, kot jadicuje Nero, izrecno politično tendenco in, ki v bistvu pomeni korekturo "Opere za tri groše". Delo je imelo leta 1928 izreden, tudi politično provokativen učinek, toda oglasili so se mnogi levičarji, češ da so njegovi napadi kapitalizma precej abstraktni. Brecht je označil kapitalistično družbo kot izkoriščevalski družbeni red, v katerem je organizirano hudodelstvo le poseben primer, samo specifična, razmeroma primitivna oblika izkoriščanja človeka. Vendar so se kritične sentence še posebno ujele z dogodki, ki jih niso pojmovali kot adekvaten izraz realnosti.

Dve leti po krstni uprizoritvi težnja po učinkovanju ni več ustrezala niti

Brechtovi razvojni stopnji niti zaostreni družbeni situaciji, ki je zahtevala ostrejšo in konkretnjšo govorico. Svetovna gospodarska kriza je še posebno močno prizadela Nemčijo. Brezposelnost je v kriznem poletju 1930 dosegla mejo treh milijonov. Sprejet je bil Youngov plan, ki ga je Ernest Thälmann imenoval "pakt lakote in zatiranja proti delovni Nemčiji". Zadnjo koalicijsko vlado s socialdemokratsko udeležbo so zrušile imperialistične sile, katerih povezava s Hitlerjevo nacistično stranko se je neposredno približevala. Razredni boj dobiva ob agresivnosti nemškega imperializma tako navznoter kot navzven vedno ostrejša oblike (sledi diktatura, padec demokracije). Komunistična partija, zavedni politično aktivni delavci so odgovorili s parlamentarnimi in izvenparlamentarnimi akcijami, s štrajki, demonstracijami.

V tej situaciji "Opera za tri groše" po eni strani ni več zadoščala, po drugi pa je bila še bolj provokativna kot prej. (Bernard Reich utemeljuje neprimernost "Opere za tri groše" leta 1929 tudi politično: "Buržuj, ki smeje poslušati grobe resnice "Opere za tri groše", ima dobre živce. Od tedaj so se na horizontu pojavili obliki krize in tudi notranja reakcija je podvojila svoja ideološka prizadevanja in alarmirala srednji razred pred boljševiško nevarnostjo... Srednji razred se ni smejal šaljivim izpadom proti pravilom njihovega življenja").

Ko se je razvedelo, da nameravajo filmati "Opere za tri groše", je prišlo do protestov. Avgusta 1930 je sklical predsednik državne zveze nemških lastnikov kinematografov, Ludwik Scheer, člane te zveze ter zahteval, naj takšnih demoralizirajočih filmov, kot je "Opera za tri groše", ne predvajajo: "Proti temu moramo še posebej protestirati. Takšen šund naj nikoli ne onečasti naših gledališč."

Brecht je v tem času pisal "Sveto Johano Klavniško (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe 1929—1931), veliko dialektično delo o krizi kapitalizma in nujnosti nasilne revolucije. V poučnih delih je

eksperimentalno s tematiko, ki jo navdihuje razredni boj, s poučno vlogo gledališča, ki jo zopet propagira. Brecht se je razvijal v marksista, to pa ga je vodilo na pozicije revolucionarnega proletariata. V delu "Manahme" je proletariat nosilec dogajanja. Otto Biha piše v "Linkskurve": nekdo, ki je doslej stal izven naših vrst, je napisal delo, katerega snov temelji na razrednem boju in se pogumno in javno izpoveduje za komunistično partijo. V tem delu avtor ni stranski opazovalec, ampak sobojevnik. Vendar delo s svojim abstraktnim stališčem do problema dokazuje, da Brecht še ni imel pravega odnosa do konkretnega boja in problema proletariata. Osebe imajo zgolj funkcijo filozofskih kategorij, kar pomeni nasproti dokumentarnim figuram zgodnjih del samo navidezen korak naprej. Brecht se je v tej fazi postavil na nove revolucionarne pozicije.

Tekst "Die Beule" (Buška) obsega eno tiskano polo. Dogajanje filma je bilo zapisano kot scenarij podrobno, dialogi so nakazani. Besedilo se deli v štiri dele, te pa zopet prekinjajo posamezni naslovi. V opombah pod črto Brecht opozarja na songe iz "Opere za tri groše". V filmu naj bi uporabili te songe ali pa bi Brecht napisal nove. Razen tega opombe vsebujejo važne napotke za snemanje. Vendar se ti komentarji na sredi besedila naenkrat nehajo.

Sprememba fabule je vplivala tudi na pomen. Film naj bi se ne začel z uživaško potrošniškim moritatom, ampak z besedilom, ki je v delu najbolj agresivno, z drugim finalom "Opere za tri groše". Ostremu predtaktu sledi skoraj nadzemska ljubezen Macheacha in Poly Peachum v lumpenproletarskem okolju Old Oakstreet. Okolje je opisano konkretno (lope, najemniške hiše, krčme itd.). Filmski tekst si prizadeva bolj kot delo samo, tako piše Ernst Schumacher, ki je prvi interpretiral "Die Beule", direktnije povezati zločinstvo z meščanstvom. Macheath je šef bande 120 mož, ki izhajajo iz najrazličnejših socialnih slojev. Poroka se ne dogaja več v starem



Bertolt Brecht in Sergei Eisenstein, 1932

konjskem hlevu, ampak v jahalnici nekega vojvode. Med 150 gosti so tudi člani zgornjega doma, znani odvetniki, višji sodniki, načelnik policije.

Brecht je približal dogajanje sedanosti. Navaja leto 1900 in se odpove procesiji ob kronanju kraljice, ki se je v "Operi za tri groše" izkazalo kot nezanesljiva opora za časovno opredelitev. Za Peachumova nemeščanska ter zato učinkovita in nevarna izsiljevanja izkoristi prihod kraljice. Policija poskusi prikriti sramotni madež Old Oakstreet, kajti kraljica mora ob svojem prehodu prekoračiti Old Okstreet. Policija jo zato spremeni v očarljivo vrtno cesto — nekaj hektolitrov beleža naredi čudeže. Vendar berači, ki jih mobilizira Peachum, že pri poskusni vaji preprečijo poskus zaslepljevanja.

Brecht ta poskus komentira z nanovo napisanim songom "Song von Tünche" (Song o beležu). Peachum, kralj beračev, Macheatha ne napada več direktno. Ta je Peachuma namreč oropal največjega bogastva — hčerke Polly. Sedaj se Peachum bori na moderen način — z demagoškimi sredstvi. Buška, ki jo dobi eden od Peachumovih beračev od Macheathovih, ker jih je izdal policiji med oskrbovalno akcijo za pripravo poroke, postane za Peachuma adut, z njenim izpostavljanjem poskusi raznetiti ljudsko jezo proti gangsterskemu šefu. Tako kot v "Operi za tri groše" šef policije Tiger Brown ne more več zagovarjati svojega prijatelja Macheata in Polly ga pošlje k vlačugam Drury Lane,

medtem ko sama z Macheathovo bando prevzame veliko National Deposit Bank. Iz bradatih razbojnikov neke preteklo dobe nastanejo kultivirani gospodarji modernega denarnega trga. "Opera za tri groše" nakazuje možnost takega razvoja dogodkov, v Buški pa to postane značilen motiv dela, kar odločilno vpliva na konkretizacijo družbene kritike.

Večer pred kraljičinim prihodom organizira Peachum demonstracijski sprevod revežev, kajti napočil je čas, ko mora obračunati z Macheathom in Tigrom Brownom. Toda njegova žena ga svari: "Revščino hočeš priklicati, a vedi, revščina je zelo velika." Strašne sanje policijskega načelnika povedo, kaj bi se lahko zgodilo. V sanjah vidi, kako množice revežev vrejo izpod mostov, kako nezadržno preplavljajo ceste, kako preko policistov koraka revščina v dremajoče mesto, preko drvečih tankov, preko žičnih ovir, brezglasna, neoziraje se na vpitje policistov in pokaenje brzostrelk in se razliva v hiše. Tisoči revežev v brezglasnem maršu, brez obrazov, prozorni korakajo skozi palače bogatašev, korakajo skozi stene slikarskih galerij, rezidenc, sodnih palač, skozi parlament. Zaradi strahu pred revolucijo se v zadnjem trenutku obe nasprotni stranki pobotata.

Predvsem tri novosti označujejo bistveno oddaljitev od "Operi za tri groše". S tem ko Macheathova banda prevzame banko, razkrinka zvijače buržoazije. V nasprotju z "Opero za tri groše" so zločini prikazani kot podobe premožnih meščanov, ki

zagrešijo zločine s svojim premoženjem. Ni potrebno, kot v delu samem, opozarjati na to, da je Macheatha treba igrati kot meščansko pojavo, ker takega spoznamo že v fabuli.

Meščanskemu svetu postavi nasproti revolucionarno moč zatiranih in izkoriščanih. To je pomemben poetičen motiv (sanje policijskega načelnika), ki fabulo odločilno preobrne. Za način pripovedovanja je Brecht izbral umetniško fikcijo. Osnove za to so v snovi, ki je bila obdelana v gledališkem delu in katere se je moral Brecht v osnovnih potezah držati. Tukaj še ni mogel uvesti zavestnih revolucionarnih proletarcev, kot jih je upodobil v "Ma3nahme" in pozneje v "Die Mutter". Izhodišče je lahko le okolje Old Oakstreet, okolje beračev, revščine, kar je bilo važno socialno nadaljevanje smeri.

Dokumentarno orientirano, konkretno prikazovanje vstaje znotraj tega okolja bi glede na Brechtove nove pozicije pomenilo korak nazaj. S fiktivnim brezobzirnim opisom uporniške množice doseže abstrahiranje konkretnega okolja in simbolično posplošenje. Brecht je umetniško učinkovit, ko v množici razmišlja skozi mučne sanje predstavnika vladajočega razreda, za katerega so reveži le številke. Tako lahko fabula prevzame revolucionarno protitež, socialno perspektivo, kot to odgovarja njeni notranji logiki, ne da bi vstrajal v substancialno šibkem miljejskem realizmu.

Tretja velika novost je satira na



Kuhle Wampe

manipulacijo. Peachum predstavi berača z buško demagoško kot simbol razgaljene pravičnosti, toda samo v interesu lastne moči. Kako vseeno mu je za berača, pokaže končna poanta: berača zapro, ko ni več potreben, ampak je bolj v napoto. Brecht pokaže v Peachumu, ki snubi in agitira, vlogo manipulacije masovnih medijev. Novosti, ki konkretizirajo socialno tencenco, so prednosti za filmsko interpretacijo. O intrigantskem dogajanju, ki postaja vse bolj radikalno, preprosto pripoveduje. S tem je po eni strani dogajanje v filmu skrajšano, po drugi strani pa nastane prostor za filmsko upodabljanje dogodkov in okolja. V primerjavi z gledališkim delom je v filmu natančneje prikazan svet ubogih in ponižanih. Prikazati revščino, ki je gonilna sila dogajanja filma, je bil Brechtov osnovni namen, saj mu ni šlo za meščanske predstave.

Predstava o filmu, ki jo posreduje ta tekst, ne odgovarja stilistično homogenemu delu. Gre za polifonijo različnih izraznih načinov, ki so artistično povezani, da bi izzvali družbeno kritično oceno na igriv in hkrati agresiven način, ter da bi lahko dojeli zveze med posameznimi pojavi resničnosti.

Songi v filmu so zelo pomembni. Z njimi Brecht ne provocira več, pač pa stopnjuje konkretizirano družbeno kritiko. Antiiluzionistična osnovna poteza teksta je izražena z različnimi sredstvi, ki naj bi preprečili vsako možno vživljanje v posamezne songe. S filmskim trikom je omogočeno, da se prevzem banke demonstrira

satirično skrajšano, brez naturalističnega utemeljevanja vsebine: namišljena črta na pločniku, ki jo prekorači okrog štirideset gospodov, da bi se iz roparjev psremenili v bančnike. Kombiniranje različnih, tudi nasprotujočih si upodobitvenih načinov, kaže Brechtovo poznavanje zvrsti, pri čemer ne upošteva, kar uče o filmu in ne tistega, kar je v modi. Polifonijo Brecht razširi še posebno v fotografiji in v podajanju ritma dogodkov. Za vsako poglavje prvega dela zahteva posebno optično tehniko, pač glede na vsebino. Brechtove optične zamisli filma so žal natančno določene le za začetek filma. — izhajajo iz vsebinske vloge sekvenc. Ne prizadeva si za stilistično enakomernost, ki bi izravnala poudarjene skoke in nasprotja. Satirična, fiktivna struktura brez psihologiziranja nudi svobodno, polifono uporabo sredstev.

Potrebne cenzure so določene z gledališču, ampak tudi v filmu in smatra, da gre za literarizacijo ne le v gledališču, ampak tudi v filmu in polemizira z razvado, da se naslove v zvočnih filmih načelno opušča. Naslove v filmu utemeljuje kot totalne posnetke duhovnih prizorišč celih odstavkov.

Kot projekt zasluži "Buška" veliko pozornost. V zgodovini filma zavzema posebno mesto. V nemškem filmu pred letom 1930 ne najdemo nobenega podobnega filma, ki bi s takšno radikalnostjo napadal družbene razmere. Brecht ni sledil niti modnemu sentimentalnemu slikanju revščine v meščanskih filmih niti

naturalističnim poskusom, ki so bili brez usmiljenja in so napadali družbo. "Die Beule" je razen Brechtovih zgodnih scenarijev edini filmski tekst, ki razvija natančnejše predstave o filmu. Zaradi razočaranja, ki ga je Brecht doživel že pri snemanju Buške v zvezi z možnostmi pri komercialnem filmu, se v poznejših besedilih, ki jih je napisal v izgnanstvu, ni več lotil tako filmsko specifičnih predlog. V "Buški" vidimo Brechtov odnos do filma; vendar pa bi bilo napačno, če bi hoteli metode, ki jih v tem tekstu navaja, posplošiti kot definitiven Brechtov filmski princip. Predlogi so vezani na snov in ustrezajo določeni razvojni fazi pesnika.

Film za tri groše kot pravni primer

Brecht je svoj filmski tekst zasnoval tako, da je bilo nujno potrebno njegovo sodelovanje pri pisanju snemalne knjige, če naj bi film nastal po njegovih intencijah. Dejansko so se vsa njegova prizadevanja usmerila v to, da bi neposredno sodeloval pri pripravi snemalne knjige. Kot kaže nadaljnji potek dogodkov, to ni bilo v interesu snemalne hiše. V pogodbi med firmama "Bloch Erben" in "Nero" (slednja je pridobila pravico do snemanja ter jo prodala naprej "Tobis" in "Warner Brothers" in sama izvajala le produkcijo), je bila Brechtu zajamčena pravica do soodločanja pri snemalni knjigi. Vendar pa je v pogodbi še posebej poudarjeno, da je vsako avtorjevo ugovarjanje pri filmu samem

neveljavno. Že ta klavzula je bila za Brechta nevarna, toda svoji založbi je dovolil prenos snemalnih pravic in pogodbi sami ni ugovarjal. Njegovo dodatno opozorilo, da je ustno zahteval od založbe, da pravice snemanja lahko proda le skupaj s pravico do pritožbe, je bilo za sodišče brez pomena. V pogajanjih med Brechtom in firmo Nero, ki so se začela po 21. maju, je Brecht verjetno poskušal dobiti čim več svoboščin. Toda pogajali so se v časovni stiski.

Ateljeji so bili že najeti, igralci izbrani. Firme so hotele izkoristiti še uspeh, ki ga je pred kratkim imelo odrsko delo, bili pa so tudi v stiski zaradi konkurentov. Zadevi so botrovali tudi precejšnji gospodarski interesi. "Mednarodnega pomena je" je dejal odvetnik firme pred sodiščem, "da bi dokončali nemško — ameriški socialni film, sicer Amerika ne bi hotela več delati z Nemčijo". 3. avgusta je firma Nero podpisala dogovor, ki ga je zasnoval Brecht. Tako je imel osnovo za izročitev snemalne knjige, s klavzulami je bilo zajamčeno, da Brecht lahko zahteva spremembe pri snemalni knjigi, če seveda ustrezajo predlogi. Brecht pa se je zavezal, da bo ohranil stilistične in vsebinske posebnosti "Opere za tri groše". Proti volji firme je v delo vključil Castorja Neherja in Slatana Dudova. Na njegovo željo je bil angažiran dramaturg Leo Lania, ki naj bi sporazumno z Brechtom oblikoval snemalno knjigo.

Brecht si je torej s klavzulami in izbiro sodelavcev spretno zagotovil vpliv na snemalno knjigo. Vendar pa ni uspel, da bi delo organiziral tako, da bi firma šele potem lahko spremenila rokopis, ko bi bil ta že končan. To dokazuje Brechtov namen, da bi firmo z novo verzijo postavil pred končno dejstvo. Toda firma ni čakala, kajti Lania je bil neposredno odgovoren. Majhna nezgoda v podjetju, ki jo je namenoma izzval Brecht, je hitro razkrila njegovo zvijačo.

Kot je bilo rečeno v pogodbi in kot sta se ustno dogovorila, je Brecht tretjega avgusta posredoval Laniji tretjino predloge, ki jo je Lanija dokončal. Z Brechtom sta se sešla 14. avgusta v kraju Unterschondorf na Bavarskem, kjer mu je Brecht ob dogovorjenem roku izročil še preostali del predloge. Tedaj se je izkazalo, da se je Lania pri pisanju snemalne knjige v mnogih točkah oddaljil od predloge, ker se mu niso zdele važne, ki pa so se ob poznavanju celotne predloge izkazale kot bistvene za nadaljni potek dogajanja. Lania je uradno zapisal, da to, kar je potrebno spremeniti, lahko store le z Brechtovim sodelovanjem. Toda, ko je Lania poročal o dejanskem stanju in, ko je vztrajal, da bo za to porabil 8 — 10 dni dela z Brechtom, ker zamisli, ki jih je skiciral Brecht, sam ne bi mogel obdelati, je direktor firme Nero Nebenzahl zahteval, da se Lania takoj vrne v Berlin. To se je zgodilo, ne da bi firma dobro poznala predlogo in čeprav je bilo v pogodbi rečeno, naj bi

Lania napisal snemalno knjigo v sporazumu z Brechtom. Firma se je torej, kot je dejal Brechtov odvetnik Caspar, že od začetka trudila "narediti film brez tožnika". Sodišče sicer celotnega postopka firme ni odobravalo, ni pa tudi ničesar ukenilo. Lania je napisal predlogo in jo predal firmi Nero. Ta je prej poznala le prvo tretjino, ki jo je Lania dokončno oblikoval po Brechtomem poročilu 3. avgusta, Brecht pa korigiral. 18. avgusta je firma poslala svojega zastopnika k Brechtu, da bi ga pregovoril, naj bi se za 1400 RM odpovedal sodelovanju pri snemalni knjigi. Ko je Brecht to odklonil, so mu poslali pismo, da "tožnik nekaterih pogodbenih obveznosti ni izpolnil, zlasti še, da ni pravočasno oddal predloge za snemalno knjigo, da je pri oblikovanju snemalne knjige predlagal marsikaj, kar se bistveno razlikuje od vsebine gledališkega dela in za filmanje ni primerno". Kot se je pozneje ugotovilo na sodišču, je Brecht upošteval roke, ki so jih določili. Zato se je firma osredotočila na dejstvo, da je Brecht predlogo posredoval ustno, kar pa je bilo zopet v skladu z dogovorom. Brecht je torej, ne da bi omenjal spremembo fabule, lahko z vso pravico ugotovil; "Ko je torej dal osnutek scenarija Lanii in je ta poročal firmi, pri čemer je poudarjal, da zdaj lahko konča rokopis, je firma brez njega spoznala Brechta za kršilca pogodbe, ker je Lanii dal tak osnutek, ki zahteva njegovo nadaljnje sodelovanje." Sodišče se je s takim ravnanjem strnjalo. Brecht je torej osnutek izročil ustno, da bi si tako že vnaprej zagotovil sodelovanje pri pisanju scenarija. Samo v tem je upravičeno jamstvo, da bodo opravljene stilistične posebnosti osnutka. 2. avgusta se je firma Nero formalno odpovedala sodelovanju z Brechtom in obljubila, da bo zahtevala povrnitev škode. Zečela je s proizvodnjo filma. Kot je Brecht izjavil pred sodiščem, so izključili tudi Lanio, za avtorja snemalne knjige pa določili Bélo Balazza, ne da bi za to vedela Brecht in Lania. Brechta, znanega filmskega teoretika in "literata nižjega ranga", je zaradi sodelovanja napadel predvsem Herbert Jhering, Brecht pa se je branil v glasilu "Film-Kurir". Na vsak način je igral Béla Balázs, ki je dokončal snemalno knjigo skupaj z Ladislavom Vajdo, zelo neposrečeno vlogo.

Očitno ni razumel ničesar, za kar je šlo Brechtu.

Kot je razvidno iz utemeljitve sodbe, je bil Brecht pripravljen sodelovati tudi, ko je Nero odstopila od pogodbe. To je razvidno tudi iz opomb k delu "Die Beule", ki jih je Brecht pisal še vse do septembra. Toda to sodelovanje je Nero preprečila. Zaradi nezadovoljstva z Brechtovimi predlogi in zaradi časovne stiske (kinematografi so film že napovedali) je Nero odklanjala sodelovanje, ki je brez dvoma ogrožalo komercialne interese filma. Osnutek so dobesedno prebičali, pri tem pa brezobzirno onemogočali vsako nasprotovanje. Ko

je Kurt Weill, ki je tudi sodeloval pri snemanju filma, pokazal svoje nezadovoljstvo in je 27. septembra protestiral proti popačeni uporabi njegove glasbe v prizoru poroke, je Nero takoj odstopila od pogodbe.

Weilla so izključili, glasbo pa snemali naprej brez njega. Brecht in Weill sta pri berlinskem deželnem sodišču vložila tožbo proti Nero. Brecht je predlagal, da se firmo obsodi in, da se opusti snemanje "Opere za tri groše", oziroma, da se filma ne razmnoži in ne distributira, če se ne predloži snemalne knjige, napisane po njegovem osnutku in v tekstu in z njegovo privolitvijo. Brecht se v obtožbi sklicuje na pogodbo, ne pove pa ničesar o bistvenih spremembah, ki jih je napravil sam. To pa je storila firma Nero. V izjavi za tisk 1. oktobra pravi: "Ne vznemirjamo se zaradi tožbe gospoda Brechta. Odgovorili bomo s tožbo, kjer bomo zahtevali povrnitev škode, ki ni majhna. Gospod Brecht izhaja iz tega, da si v nasprotju s svojimi pogodbenimi pravicami pri proizvodnji filma pridržuje pravico monopolnega odločanja in hoče dati filmu izrecno politično tendenco, česar pa mi ne glede na vse pomisleke cenzure in glede na to da smo politično nevtralni, ne moremo dovoliti". Brecht tudi odstopa od specifičnosti dela "Opere za tri groše", to pa je v nasprotju s pogodbo.

Takšna odprtost je v sodnih procesih redka. Če bi politična zaostritev snovi postala predmet obravnave, bi to privedlo do direktnega politiziranja sodnega procesa, čemur pa se je sodišče očitno hotelo izogniti. O dogodkih so v nemškem tisku veliko pisali, tako, da so firme obtožile Brechta, da je začel tiskovno polemiko. Ko se je 16. oktobra na berlinskem deželnem sodišču začela obravnava je bil naval novinarjev in sploh vseh, ki so se za to zanimali, tako velik, da so morali napeti vrvi, da so se odvetniki lahko gibali. Veliko zanimanja, ki ga je izzval ta proces, ni bilo samo zaradi Brechta. Obravnavali so zvijačo kapitalistične filmske industrije, tistih, ki špekulirajo z navideznim užitkom, ki stavijo svoj denar na eno karto in, ki jim mora pritrjevati na tisoče kinematografov, ali pa preprosto vse izgubilo. In prvič se proti ponarejanju ni protestiralo naknadno, ampak že med produkcijo filma, ne glede na njegov morebitni uspeh ali neuspeh.

Na razpravi, ki se je nadaljevala 20. oktobra in se končala 4. novembra, so obravnavali tudi Weillovo tožbo. Svoj pravi pomen je dobila s "primerom Brecht". Verjetno je Weill sklenil boljše pogodbo, ki izrecno predvideva pritožno pravico. Toda pri razsodbi se sodišče ni opiralo na pogodbene omejitve, ki bi potem morale veljati tudi v "primeru Brecht". Na to tudi meri stavek v sodbi Weillu:

"Pogodbeni dogovori o sodelovanju tožnika mu dajejo le pravico, da zahteva honorar, če je njegovo

sodelovanje po krivem odklonjeno:" Brecht je hotel, da mu vrnejo pravico do filmanja, da bi, kot je dejal na procesu, lahko posnel "Opero za tri groše" (to je Buško) po svojih intencah. Če bi Brecht očital firmam, da so odklonile spremenjeno politično zaostreno snov, bi tako obsodil samega sebe, da je kršil pogodbene obveznosti. To pa bi njegove načrte že vnaprej obsodilo na polom. Firmam je predlagal, da namesto "Opero za tri groše" snemajo staro "Beggars Opera". To bi sicer pomenilo finančno izgubo, toda verjetno mu je šlo za to, da zaščiti svoje delo. V tem primeru bi jim ponudil svoje songe z Weillovo glasbo. Naslov bi se potem lahko glasil "Beraška opera s songi Weill/Brecht iz Opere za tri groše". Odvetniki firm so predlog zavrnili. Da Brechtu ni šlo predvsem za denar, kaže tudi nadaljnji potek procesa: ko so se pogajali o predmetu spora, so mu ponudili 25 tisoč M za odstop vseh pravic, oziroma, dali bi mu toliko, kolikor zahteva sam, samo da bi končali s prepirom.

Brecht je odklonil: "Ne gre za materialno stran". Verjetno se mu je zdelo važno, da dožene, kaj je tu pravica.

Brechtovo tožbo so zavrnili. V dolgi utemeljitvi sodbe, s potvarjanjem dogodkov in razveljavljanjem pogodb je sodišče skušalo dokazati, da Brecht nima prav. Očitno je bila težnja sodišča, da bi praktično omogočilo filmsko produkcijo.

Sodišče je sklenilo, da firma kljub pogodbenim omejitvam pridobi neomejeno pravico do filmanja. Brecht je moral privoliti v spremembo, zlasti še, ker so bili nekateri deli osnutka predelani. Pravico do soodločanja je izgubil, ker osnutka ni predal direktno in, ker je pred sodiščem odklonil, da bi predlagal spremembe k snemalni knjigi, ki je bila napisana brez njega. Očitno se je sodišče trudilo, da bi spor zaradi zadeve, ki je vredna 800 000 mark, rešilo v prid kapitalistom. Ker obe stranki iz azumljivih razlogov nista dovolj poudarili resničnega problema, tendence "Die Beule", si je Brecht to lahko prihranil za svoj resume v velikem eseju "Der

Dreigroschenprozess". Napisal ga je po končanem snemanju filma, ki se je očitno oddaljil od dramskega dela. Brechtova kritika o potvarjanju "Opere za tri groše", o neupoštevanju stilističnih in vsebinskih posebnosti, pomeni kritiko meščanske umetniške produkcije. Razen tega je objavil esej skupaj z "Die Beule" v tretjem delu svojih Versuche (Poskusi) tako, da je vsakdo lahko spoznal, kaj je sedaj Brecht nameraval in česa se je ustrašila "politično nevtralna firma Nero".

V eseju je Brecht prikazal in analiziral proces kot "sociološki eksperiment", ki je bil prirejen, da bi prikazal plastično podobo položaja družbe (tiska, filma in sodišča), da bi videli njihovo konkretno

delovanje. Pogostokrat niti niso verjeli, da je to njegov pravi namen. Družboslovcem, sociologom je dovoljeno, da Brehctov proces analizirajo kot podobo in model resničnosti, kot bojni ukrep proti kapitalizmu. Proces naj bi pretresel zaupanje v državo, za to naj bi vedela čim širša javnost. Razkril naj bi nasprotje med brutalno prakso in tradicionalno manipulirajočo meščansko ideologijo in s tem popolno pravno negotovost, celotno igro vladajočega razreda. Proces je vse bolj preraščal v široko zasnovano inscenacijo političnega "gledališča", v katerem so tožniki in obtoženci neposredno postali soigralci in kot takšni javno demonstrirali vloge, ki jih igrajo v družbi.

Seveda pa je nastopil še stranski učinek, ki pa ni bil v skladu z Brechtovimi načrti. Proces je pomenil za film, ki ga je odklonil, hkrati tudi reklamo, kakršne firme same ne bi mogle narediti. Toda odločilen je načelno protest avtorja, ki učinkovito razkrinka kapitalistični film in meščansko družbo.

19. decembra je prišlo do poravnave med Brechtom in filmskima firmama. Brecht je umaknil svoj ugovor, za film so določili podnaslov "Prosto po istoimenskem odrskem delu Brechta in Weilla". Firme so se obvezale, da izplačajo Brechtu dogovorjeni honorar in mu vrnejo pravico za ponovno lastno snemanje "Opere za tri groše". Brecht je poravnavo komentiral v "Scheinwerfer" (Žaromet): "Filmski družbi se ni posrečilo, da bi me z odkritimi ali prikritimi denarnimi ponudbami pripravila do molčanja, namreč o tem, da je njihov film po mojem mnenju žalostno zmašilo in pomeni nesramno osramotitev "Opere za tri groše". Ni se jim posrečilo, da bi brez mojih navodil naredili film, ki bi bil vsaj pol toliko vreden kot gledališko delo. Ni se jim posrečilo načelno preprečiti nekega "Filma za tri groše". Niti enkrat se jim ni posrečilo, da bi me spravili vsaj ob del mojih delovnih honorarjev. Ne bo se jim niti posrečilo obdolžiti me, da sem podkupljiv, če se že nisem pustil kupiti. Posrečilo se jim je le s pomočjo sodbe, da so naredili ta film." Za Brechta film "Opere za tri groše", ki je nastal brez njegovega sodelovanja in v nasprotju z njegovimi predstavami, ni bil predmet razprave.

V "Dreigroschenprozess" ga označi s formulacijami, ki ga močno razvrednotijo, opustil pa je vsako konkretno razpravljanje. Tudi za bralca je bolje, piše Brecht, če ne posveča pozornosti žalostnemu rezultatu velikih prizadevanj določenega režiserja. Za umetnostno sociološke teorije, ki jih Brecht razvija v eseju in jih bomo v nadaljevanju analizirali, je bilo oblikovanje filma režiserja Pabsta nezanimivo, odveč je torej vsakršna izčrpna analiza filma, ki ne pove ničesar o Brechtovih filmskih namerah. Pokaže pa negativne posledice, do katerih je prišlo zaradi oddaljevanja od Brechtove estetike.

Toda kljub umetniški in socialno kritični slabosti nasproti "Die Beule" in glede na gledališko delo je še zmeraj omembe vreden film, katerega kvalitete seveda hkrati pomenijo oddaljevanje od Brechtove agresivnosti. Ko se je film v petdesetih letih znova pojavil v kinematografih, je služil Herbertu Jheringu, ki se je včasih prišteval k njegovim najostrejšim kritikom, celo kot primer take umetniške višine, ki jo je nemški film dosegel v Weimarski republiki. Goerg Wilhelm Pabst je posnel "Opere za tri groše" v zenitu svoje umetniške kariere, med "Westfront 1918" (1930) in "Kamerad-Schaft" (1931), v katerih je premagal pozicije, ki so bile karakteristične za njegove neme filme. Namesto melodramatskosti postaja določujoče opisovanje zunanje resničnosti, ki je bilo Pabstova posebnost in, ki ga je sedaj uporabil za adekvatno socialno, relevantno snov. Brez dvoma je bil Pabst v tistem obdobju pod vplivom boja levih sil, vendar je njegovo napredno stališče, kot kažejo njegovi najboljši filmi, ostalo čustveno zaznamovano. Pabst dogajanja ni analiziral zavestno politično, opisoval pa ga je angažirano (vojna, solidarnost delavcev). Socialnih motivov in sklepanj ni. Pabst ni bil sposoben, da bi produktivne elemente "nove stvarnosti" uporabil za revolucionarno umetnost.

Pabstov zvočni film zgodnega obdobja s svojimi naprednimi tendencami ni dosegal Brechtovih pozicij in ciljev, ki so zahtevali umetnost, ki od realnosti ne poudarja samo tistega, kar se da doživeti. Predhodna Pabstova prizadevanja, da bi vsakdanost resničnega življenja podajal s fotografsko natančnostjo, so bila za Brechtov tekst, to si lahko mislimo, (v satirično fiktivni "Die Beule") neprimerna predloga. Mogoče ga je vznemirjala nenavadna naloga, ki so mu jo zadali pri Nero, za katero je posnel svoje zadnje filme in gotovo je dal najboljše, kar je mogel.

Brechtovih protestov pa ni nikoli resnično razumel. Če se Pabst sklicuje na to, da so važni deli dogajanja iz dela "Die Beule" uporabljeni v filmu, potem to dokazuje, da Brechtove predloge ni razumel. Predloga ne vsebuje zgolj snovi za dogajanje, ampak predpisuje tudi načine posredovanja, ki so za učinek dela temeljnega pomena. In vendar, kljub temu, da je dogajanje včasih zaostreno, film s svojim družbeno političnim učinkom zaostaja za dramskim delom. Film dobi značaj balade. Liki iz filma niso nič drugega, kot spremni pojavi njihovega sveta, vse poteka kot v sanjah. Ta vtis povečuje tudi način fotografije, ki slike nikoli ne umiri. Ta način dela, ki je privedel do komercialnega uspeha in do nekaterih učinkovitih filmskih sekvenc, je bil zavesten odklon do Brechtovega načina pripovedovanja, ki je v Brechtovi filmski realizaciji brez dvoma izzval večja nasprotovanja. Pabst je ignoriral epsko agresivno strukturo predloge. Cezure, ki jih je Brecht hotel postaviti z izrecno

zahtevanimi naslovi, so bile opuščene. Songi so pomenili v nasprotju z Brechtovim namenom vrhunec iluzionističnega učinkovanja filma. Meščanska publika je na film reagirala hkrati ozlovljeno in vzradoščeno. Krstna uprizoritev je bila 19. februarja 1931 v berlinskem kinematografu "Atrium". (V Ljubljani je bil film predvajan leta 1937). Na Centralnem inštitutu za vzgojo in izobraževanje v Prusiji so 12. februarja film ocenili za umetniško dragocen. Za desne radikalne sile Weimarske republike je bil film vsekakor že preveč nedvoumen. 27. februarja so nacionalsocialisti pri predvajanju filma v Nürnbergu inscenirali rabuke, kar se je menda tudi drugod ponovilo.

V začetku marca je thürinški nacionalsocialistični notranji minister Frick zahteval, da se prekliche dovoljenje za predvajanje in je do razsodbe prepovedal predvajanje filma v svojem upravnem območju. Frickovemu predlogu so se kmalu pridružili še notranji ministri Badna in Braunschweiga. 21. aprila je vrhovna filmska cenzura ovrgla zahteve po prepovedi. Meščansko pravosodje je upravičeno menilo, da Pabstov film ne ogroža javne varnosti in reda. Film ni pomenil atentata na meščansko ideologijo, kot je to zahteval Brecht. In vendar so sodbe o tem filmu danes milejše, ne samo zaradi nekaterih formalnih kvalit. Kajti, ko je Wolfgang Staudte na novo posnel "Opero za tri groše" v ZRN (1963) in je s precejšnjo nespretnostjo ponudil svojo show verzijo, ki razočara in, ki izhaja iz predpostavke, da je politična vsebina "Opere za tri groše" samo legenda, Pabstovo zgodnje delo ni učinkovalo zgolj kot umetniško znamenit film, temveč tudi sicer kot socialno vendarle opazen v okviru komercialne meščanske produkcije.

"Dreigroschen Prozess"

Izhajajoč iz snemanja "Opere za tri groše" in sodnega procesa, je Brecht raziskoval odnos med meščansko ideologijo in prakso, ki jo je možno razkrinkati in sicer na primeru filmske industrije, prava in tiska, da bi tako nadaljeval sociološki eksperiment realnega procesa v teoretično obravnavo. V umetnostno socioloških poglavjih te študije obravnava Brecht situacije, možnosti in funkcije filma.

V besedilu prepoznamo nov umetnostno sociološki značaj, ki je ključnega pomena za razumevanje Brechtovega pojmovanja umetniške produkcije in učinka masovnih medijev, zlasti filma. Toliko bolj čudno je, da so to besedilo podcenjevali v analizah Brechtovega ukvarjanja s filmom. Šele v zadnjem času se Brechtovi filmski teoriji posveča več pozornosti. Ta Brechtov tekst je povezan s tekstom Walterja Benjamina "Das Kunst werk im Zeitalter... seiner technischen Reproduzierbarkeit..." (Umetniško delo v dobi tehnične reproduktivnosti, leta 1936). Benjaminove teze si težko predstavljamo brez Brechtovih razlag.

Sorodnosti so tako opazne, da ne ugotovimo le Brechtovega vpliva na revolucionarno usmeritev Benjaminove misli, ampak tudi Benjaminov vpliv na "Dreigroschenprozess". Benjamin je spoznal Brechta 1929 in je z njim diskutiral. V Brechtovih nazorih in delu je našel pomembno snov za svoje teoretične sestavke.

Teorija medijev, ki izhaja še posebno iz vloge televizije in s tem povezanim potenciranjem in sočasnim spreminjanjem problemov, ki sta jih spoznala Brecht in Benjamin, ni cilj tega dela. Prav tako tudi ne izdelana teorija filma. Osnovna vprašanja te raziskave so, kaj je Brecht naredil za film, kaj ga je pri filmu zanimalo, glavne teze, ki karakterizirajo Brechtov filmski nazor in so relevantne za marksistično teorijo filma in medijev. Z naslovom glavnega teoretičnega odstavka "Kritik der Vorstellungen" (Kritika predstav), nakaže Brecht smer svojega sociološkega eksperimenta. S pomočjo prikaza dogodkov med procesom Brecht posploši eklatantno nasprotje med "odločenim materializmom" kapitalistične prakse in "veliko meščansko idealiteto", starimi predstavami o svobodi, pravičnosti itd., ki so v svoji celokupnosti tvorile klasično meščansko ideologijo. Brecht spozna, da buržoazija, ki teh starih predstav ne more opustiti čisto iz vitalnih razlogov, to nasprotje zataji. Glede na to, da pozni kapitalizem lahko funkcioniira le, če teh starih predstav niti ne opusti, niti jih ne uresniči, jih Brecht napade kot faktor, ki utrjuje kapitalistični sistem.

Brechtov načelen boj proti varovalni funkciji sistema "starih predstav" se v "Dreigroschenprozess" nanaša zlasti na njihovo estetsko posredništvo. "Meščanska kultura nito, kar sama misli o meščanski praksi." Brecht se bojuje proti meščanski umetnosti, ki ji daje pečat velika meščanska ideologija idealističnega izvora in pojmuje samo sebe kot socialno neodvisen fenomen, ki s svojo odličnostjo nikomur ne koristi.

Brechtovi nazori o umetnosti postajajo vse bolj revolucionarni. Ne zahteva le nove vsebine, nove izpovedi, ampak poudarja nov politično angažiran odnos med označevalcem in označencem. Važne pobude za novo estetiko je dobil pri masovnih medijih, zlasti pri filmu. Kajti Brecht v filmu ni videl le prevoznega sredstva idej, pojmoval ga je kot povsem nov medij, ki zajema celotno estetsko in socialno področje umetnosti in spreminja tradicionalne umetnosti. Brecht meni, da je možno na podlagi nekaterih domnev o filmu ustvariti nove predstave o umetnosti. Dve stvari poudari Brecht pri filmu: dokumentarno podobo resničnosti, ki jo omogočata optična in akustična tehnika in pa ravnanje z aparati, kar pogojuje učinek te tehnike. Oba faktorja, ki zadevata vsebinska in formalna vprašanja, Brecht uporabi za kritiko meščanske umetnosti in za teoretično razmišljanje o

revolucionarni umetniški produkciji. Brechtov nazor o vlogi aparatov (ki "tehnizirajo" umetnost in iz katerih Brecht v gledališču naredi pravo potujevalno predstavo, da bi osvestil gledalca, da ni prikazano pravo življenje, ampak le model sveta) je treba razumeti kot metaforičen odnos vloge filmske tehnike, ki na film sam lahko koristno učinkuje. Film se zdi Brechtu tako pomemben zaradi strukturnih in socioloških odznakov, pri čemer je aspekt aparatov najvažnejši. Iz filmske tehnike izvaja dokumentarno slikanje, bistveno za film in druge umetnosti. Opisuje tudi prevratniški značaj novih medijev, za katere prav tako uporablja pojem aparati. S temi bi težko obvladali staro, netehnično, antitehnično, z religioznim povezano "izžarevajočo" umetnost. Medije (radio, film) ocenjuje kot komunikacijska sredstva, ki spreminjajo celotno umetniško produkcijo in umetniško recepcijo in polemizira s prizadevanji, ki so hotela izključiti tradicionalno, nedotakljivo umetnost iz dosega teh novih medijev in s tem iz vseh procesov in vplivov časa. Napredni sodobni teoretiki so te Brechtove sklepe o bistvu in učinku filma razumeli kot umetnostno politični problem. Béla Balázs v ideoloških opombah svoje knjige "Der Geist des Films" (Duh filma, 1930) pravi: "Bistvo tehnike je tisto, kar zruši distanco med gledalcem in zaprtim svetom umetnosti. Neka revolucionarna težnja, ki je ni mogoče izbrisati, je v tem uničenju svečane daljave tistega kulturnega prikazovanja, ki je obdajalo gledališče." Film s svojo tehnično reproduktivnostjo okrne kulturno vrednost revolucionarne umetnosti in jo osvobaja "parazitskega ritualnega gibanja". Benjamin za to vpelje pojem "aura", ki ga definira kot "enkratni pojav daljave", pa naj je še tako blizu (einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag). To je formulacija kulturne vrednosti umetniškega dela znotraj kategorij časovno prostorskih opazanj. Nedosegljivost je pravzaprav prava vrednost kulturne slike. Glede na svojo naravo ostaja oddaljena, pa naj je še tako blizu. Bližina, ki jo sugerira materialnost umetniškega dela, ne odstrani oddaljenosti, ki ostaja tudi po njegovem pojavljanju.

Čeprav je Brecht nasprotoval Benjaminovemu pojmu "aura", in ga označil kot "mistiko proti mistiki", je vendarle nekako ustrezal Brechtovemu pojmovanju izžarevajoče, kulturno zavržene umetnosti. Po Benjaminovem mnenju bo film spremenil področje recepcije. Ker zaradi tehnične reproduktivnosti ni možno določiti merila pristnosti umetniške produkcije, zaključuje Benjamin daljnovidno, se spremeni celotna vloga umetnosti: ta ne temelji več na ritualu, pač pa na politiki.

Benjamin s svojo fenomenološko analizo ne upošteva spremembe apercipije (taktična recepcija namesto zatopitve), ki jo določa filmska tehnika in blagovno obeleženo komercialno manipulativno bistvo



kapitalističnega filma, ki ne dopušča, da bi umetnost temeljila na politiki. To bi bilo preveč revolucionarno. V nekem drugem poglavju Benjamin ugotavlja, da dopušča filmski kapital revolucionarno kritiko družbenih razmer le v izjemnih primerih. Benjamin soglašajo z Brechtom in se sklicuje na film sovjetske zveze, češ da ima umetnost politično vlogo, ki spreminja družbo in kot Brecht meni tudi on, da so pogoji za to ustvarjeni že s filmom v kapitalizmu. Brecht izpelje odnos med razdižnim učinkom neke druge plati filma — iz njegovega blagovnega značaja v kapitalizmu. Izhodiščna točka je polemika z idealističnimi meščanskimi predstavami, po katerih umetnost lahko razveljavi materialni značaj filma, oziroma, da tradicionalne umetnosti niso imele materialnih komponent. Brecht izhaja iz tega, da se z obtokom blaga vzpostavi odnos med stvarmi, torej proces komunikacije, film pa je bilj kot vse druge umetnosti pod vplivom tega procesa. Kot blago aktivno reagira na potrebe potrošnikov, spreminja cilje in je kot tak za Brechta primer umetnosti, ki ima točno določeno vlogo, zanima ga le dejstvo funkcije, ne pa tudi njena socialna razlaga. Umetnost, ki se posreduje kot blago, je izgubila svojo staro posvetitev. Ta osvoboditev od enkratnosti pa v poznem kapitalizmu ne sovpadajo z odprtostjo umetnosti za napredne dejanske vrednosti. Stavke: "Umetniško delo je blago", bi bila tavološka izjava, če v njem ne bi tičalo nekaj več kot funkcija, nekaj, kar mu daje glavno vrednost. Benjamin pravi, da pri filmu tehnična reproduktivnost ni od zunaj postavljen pogoj njegovega masovnega razširjanja (ko pri knjigi). Tehnična reproduktivnost filmskega dela je utemeljena neposredno v tehniki njegove proizvodnje. Ne omogoča le masovno širjenje filmskih del na najneposrednejši način, ampak celo prisiljuje v to. Proizvodnja filma je namreč tako draga, (da na primer posameznik, ki si je lahko privoščil sliko, si filma ne more privoščiti). V tem smislu je zlitje duhovnih vrednot v blagu napreden proces in lahko mu le pritrdimo s predpostavko, da vidimo tudi fazo blaga, ki jo bo možno preseči z nadaljnjim razvojem.

Dialetična formulacija ne odstrani zmote, da bi se umetnost v tej zgodovinski situaciji preko blagovne funkcije lahko progresivno razvijala, ker prav tista glavna vrednost, za katero Brechtu gre, je v kapitalizmu omadeževana ali uničena z materialnim, ki vpliva tudi na nastanek umeniškega dela. Snemanje Dreigroschenfilm je primer za to. Zloraba umetnosti zaradi ciljev in potreb vodi v kapitalističnem filmu do institucionalizacije filma kot narkotizirajočega zabavnega blaga, določenega za mednarodni trg, brez socialne tematike, ki jo diktira dobičkarstvo monopolov, in deluje represivno. Brecht sam v filmu pozneje govori kot o eni od cvetočih vejic mednarodne trgovine z mamili.

S "Kuhle Wampe" so Brechtovi sodelavci leto pozneje realizirali film, ki ni šel "skozi fazo blaga", ampak se je radikalno razlikoval od materialnosti kapitalističnega filma, pokaže pa natančno nova znamenja, ki jih je Brecht eksemplificiral na blagovni funkciji. Ta je služila Brechtu kot pomožna konstrukcija, da bi opozoril na nujne revolucionarne spremembe umetnosti, na odnos do destrukcije in nove funkcionalnosti. Brechtovemu umetniškemu pojmovanju odgovarja njegovo zanimanje za učinke, ki jih je bilo treba doseči. Že od marksistične naravnosti dalje zastopa aktivno vlogo umetnosti. Tudi, ko je Brecht v petdesetih letih v desetih točkah orisal socialistični realizem, je faktor učinka postavil na prvo mesto: "Realistična umetnost je bojevitost umetnost. Pobija napačne nazore o realnosti in pobude, ki nasprotujejo realnim interesom človeštva. Omogoča pravilne nazore in krepi produktivne pobude." (Schriften zum Theater VII). Ta definicija se samo s svojo jasnostjo razlikuje od umetnosti teoretskih izjav v "Dreigroschenprozess". V obliki tez pod Brecht estetske konsekvence funkcionalnosti, ki jo zagovarja, in ki filmu daje nove oblikovne metode in je pravzaprav izziv. To se ne nanaša zgolj na novejšo meščansko teorijo o filmu (zlasti Andre Bazin in Siegfried Kracauer), ki menita, da se film s svojo tehniko bolj kot vse ostale umetnosti približa neposredni resničnosti, svoje lastno filmsko bistvo dosega v "sugestivni nedoločljivosti". Brecht izhaja iz filma, ostaja pa zvest svojemu programu, ko meni, da umetnost nujno podaja resničnost (pri čemer ga polemika s subjektivizmom v meščanski umetnosti včasih zavede v mehanično pojmovanje, ki podcenjuje upodabljačo subjekt). Funkcionalnost dokumentarnega posnemanja, ki ga zahteva 1927 v sestavku "Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen" (majhen nasvet o izdelovanju dokumentov), se v Dreigroschenprozess oblikuje in konkretizira v program, ki je popolnoma nasproten Lukacsevemu kanoniziranemu pojmovanju teorije odraza. Nasprotja, ki veljajo za literaturo, so relevantna tudi za film, ker zadevajo estetski značaj posnemanja in njegovo strukturiranje, torej probleme, ki z lastnimi specifičnimi zakonitostmi filma niso odpravljeni, ampak samo modificirani. Bistvo in pojavnost, ki tvorita enotnost nasprotij, naj bi se po Lukacsu razrešila v umetniškem delu tako, da se oba v neposrednem vtisu umetniškega dela izenačita v spontano enotnost, da tvorita za sprejemajočega neločljivo enotnost. Ta enotnost nasproti protislovnosti, ki jo Lukacs tako poudarja, pripelje do podoživljanja, do katarze, ne pa do bolj odprte, bolj napadalne dialektike oživljanja in distance, ki določa Brechtovo metodo. Tudi Brecht zahteva v umetniškem delu dialektično enotnost nasprotujočih si strani, toda pri tem protislovje ni izbrisano, ampak služi za spoznavanje

družbenih zvez, medtem ko Lukacs zahteva postopek, ki bistvo in pojavnost dokončno prekriza, namreč najprej miselno odkrivanje in umetniške podobe teh zvez, drugič pa in neločljivo od tega, umetniško pokrivanje abstrahirano izdelanih zvez — odpravo abstrakcije. Z dvojnimi delom nastane nova neposrednost — upodobljena zunanja pojavnost življenja in iz nje lahko vsak trenutek razberemo bistvo, (kar se v življenju samem ne dogaja, se vendar pojavlja kot neposrednost, kot zunanja pojavnost življenja). Te nasprotujoče si nazore lahko uporabimo za razpravljanje o funkcionalnosti filmskih posnetkov, čeprav ne moremo direktno sklepati. Če v nadaljnjem primerjamo Brechtov pojem funkcionalnosti z novejšimi filmskimi teorijami, ki dokumentarnost kot specifičnost filmske umetnosti absolutizirajo, je treba upoštevati, da je bil Lukacs odločen nasprotnik dokumentarnosti v umetnosti. Odklanjal pa ni le dokumentarnosti, ampak tudi montažo, ki ustvarja nove pomenske zveze in osvetljuje vzročne komplekse. Montaža namreč ogroža tisto neposrednost, s katero Lukacs znova odpravlja abstrakcijo, ki prikriva družbene zveze. Tukaj se pokažejo afinitete do filmskih teorij in filmov, ki v navidezno neomejeni neposrednosti filmskih posnetkov vidijo izpolnitev filmske umetnosti. V Dreigroschenprozess je Brecht v nekaj stavkih ponudil filmsko estetiko, ki določa razmerje pojavnosti in bistva na nov način. Brecht piše: "Položaj je tako kompliciran, da enostavna reprodukcija realnosti o realnosti izpove manj kot karkoli drugega. Fotografija Kruppovih tovarn ali AEG skoraj ničesar ne pove o teh institutih. Dejanska resničnost je v funkcionalnem. Konkretizacija človeških odnosov, kot npr. tovarna, teh odnosov ne izdaja več. Torej je dejansko treba nekaj zgraditi, narediti nekaj umetnega, narejenega. Torej je umetnost dejansko potrebna, toda stari pojem o umetnosti, o doživljanju je brez vrednosti. Kajti tudi kdor od realnosti podaja samo tisto, kar je možno doživeti, realnosti same ne podaja."

Družbena funkcija resničnosti filma "podajati resničnost", vplete pri Brechtu pozornost vzbujajoče, potujevalno upodabljanje, ki ga tukaj opisuje kot umetno, narejeno, kot novo predstavo o umetnosti. S tem teorijo odraza razume bistveno drugače kot Lukacs, ki je princip odkrivanja in prikrivanja, izdelovanje posnetkov, ki znova ustrezajo neposrednosti zunanje dejavnosti življenja, povzdignil v merilo za realistični način upodabljanja. Lukacs zahteva varljivo podobo, v kateri ni prostora za potujitev, s katero pa je Brecht uresničil svoj umetniški program: "Resničnost je treba kritizirati tako, da jo upodobimo, kritizirati jo je treba realistično."

Brechtovi predlogi so provocirali film, ki se je, kot ponazarjajo praktični primeri in teorije, kazal veliko bolj kot

varljiva podoba, manj pa kot potujena slika resničnosti. Odločilno je razmerje med specifičnimi lastnostmi medija in med umetniškim značajem. Film pokaže gibanje in je s pomočjo kamere oziroma spreminjanjem nastavitve tudi sam gibanje. Zaradi njegove fotografske narave, njegove relativno dokumentarne zmožnosti nastajajo popolnoma novi sugestivni učinki. Efekt navzočnosti (Anwesenheitseffekt) v recepciji vodi v pretežnih primerih do modifikacije, ki omejuje refleksijo. Tega učinka pa ne gre več izvajati iz specifičnih lastnosti filmskega medija, ampak iz skupnega učinkovanja z umetniškim prijemom filma, z načinom pripovedovanja. Še posebej je to vidno pri dveh meščanskih teorijah filma, ki sta ju sredi oziroma konec 50. let razvila francoski filmski kritik André Bazin in nemški sociolog ter filmski publicist Siegfried Kracauer, ki je emigriral v ZDA. Obe teoriji na ekstremen način izsovetita specifično medija in filmske umetnosti. Reprodukcijska resničnosti, ki je možna prav zaradi specifičnih lastnosti medija, je že postulirana kot filmski princip. Teh teorij pa tukaj ne bi bilo potrebno omenjati, če ne bi tako natančno pojasnile iluzionističnega učinkovanja filmov. Kracauer piše v svoji "Theorie des Films", katere program označuje podnaslov "Die Errettung der 'ausserem Wirklichkeit' (Rešitev zunanje resničnosti), da film gledalčevu zavest manjša in slabi njegovo zmožnost razsojanja: "Obiskovalec kina je v podobnem položaju kot hipnotizirana oseba. Gledalču, ki ga je očaral svetleči pravokotnik pred njegovimi očmi, podoben bleščečemu predmetu v roki hipnotizerja, ne preostane nič drugega, kot da podleže sugestijam."

Predstavniki kontempornega "resničnostnega" filma soglašajo s tem načinom učinkovanja, ker funkcionalno usmerjeno, konstruirajoče upodabljanje relativira tisto neposrednost, ki po njihovem mnenju izgrajuje bistvo filma (kot umetnosti). Z Brechtom imajo skupno izhodišče, da filmu ustreza "gledanje od zunaj", toda, medtem ko to Brechtu pomeni predpostavko za analitičnosintetično prikazovanje resničnosti in ima določen namen, se za Kracauerja in Bazina izčrpa umetniški proces v tem "gledanju od zunaj". Kracauer smatra, da sta reprodukcija resničnosti in abstrakcija nezdružljivi in ugotovi: "Umetnost v filmu je reakcionarna", s čimer meni prav tisto zavestno oblikovanje umetnika, ki prodira skozi "oblikovano površino življenja", ustvarjanje ideoloških pozicij, ki jih diskreditira kot neprimerne za film. Film se mora oklepati "zunanje pojavnosti stvari".

Te nazore bi lahko primerjali z Lukacsevimi, ki izhaja iz drugačnih ideoloških pozicij in zahteva "neposrednost", ki je posredovana že oblikovana in ki jo lahko neposredno podoživljamo. Taka neposrednost mu pomeni, tako kot Kracauerjau, umetniško totaliteto, medtem ko Brecht vključi v totaliteto umetniškega

dela še recipienta: totaliteta se pri Brechtu tudi pri njegovih nazorih o filmu ne izčrpa s posnetkom, ampak se dokonča šele z načinom učinkovanja. Ta sredstva, prekinitev dogajanja, ki so ugodna za enotnost posnetka in funkcionalnosti, kot npr. montaža, parabola, potujitev, in ki razbijajo neposrednost, je Lukacs obsodil kot antirealistične elemente, prav tako je Bazin montažo "prepovedal" pri filmu kot obseg, ki prizadene neposrednost realnosti. Primerjava z Lukacsem je uместna tudi zaradi tega, ker igrani film posreduje skoraj izključno neko resničnost, ki je inscenirana na kamero; proces prikriivanja in odkriivanja je lahko izpeljan tako kot v literaturi, vendar z drugimi sredstvi.

Dokumentarni filmi se lahko zadovoljijo z videzom neposrednosti, toda princip ne preprečuje niti direktnega posega, ki distancira in abstrahira (montaža, komentiranje), niti indirektnega z inscenacijo, ki jo Kracauer prizna samo kot vmesni postopek.

Brechtova zahteva po potujevalnem upodabljanju v filmu rezultira iz omejenih izraznih možnosti dokumentarnega odražanja, ki a priori hkrati z odražanjem zunanje pojavnosti realnosti, ne zajame tudi njenega bista. S tem ni omejena nujnost dokumentarnega posnemanja, ampak pokaže na upodobitveni kontekst, na "umetno", kar Brecht razume kot potujevanje (Verfremdung). Razumljivo je, da posnetek zunanje pojavnosti lahko ob določenih pogojih hkrati posreduje bistvo. Vendar po Brechtovi dialektični estetiki učinka njegovega naziranja o uporabi filmskih posnetkih niso usmerjena samo v enostavna dokumentarna odražanja, ki ne jamčijo niti zanesljivih učinkov niti ne razkrivajo vzročnih zvez. Potem ko je Brecht pojasnil svoje namene je takoj sledila realizacija: film "Kuhle Wampe". Z avtoritativnim sodelovanjem Brechta je bila v Nemčiji prvič uporabljena v filmu funkcionalna estetika, ki jo je on zahteval, na osnovi zaostrenega razrednega boja, ki je usmerjal razvoj Brechta v marksistično dialektičnega umetniškega producenta. Enotnost teorije in prakse, ki jo je Brecht le tokrat lahko dosegel v filmu, je z umetniškim rezultatom dokazala tezo.

Realizacijo Brechtove estetike moramo gledati zgodovinsko, odvisno od objekta in problematike, od družbe in perspektive. Film mora dialektično preveriti splošno veljavno formulacijo o funkciji učinka realistične umetnosti, ki jo citira Brecht, glede na družbene pogoje in naloge, glede na resnično snov in žanr.

Fetišiziranje dokumentarnosti preprečuje duhovne procese, trdi Brecht, katere je on omogočil filmu v "Dreigroschenprozeß" s funkcionalizacijo posnemanja resničnosti. Brecht si je želel v kinu publiko samih refleksologov (v smislu raziskovalcev, odkriteljev). Samo

filmi, ki odgovarjajo novi predstavi o umetnosti, lahko sprožijo take kolektivne miselne procese, ki jih je Brecht ocenil kot politično nujne. Vzor filmske umetnosti, ki je sprožila take miselne procese, sta bili za Brechta dve skupini filmov, ki sta tudi imeli največ uspeha v delavskih kinodvoranah: sovjetski filmi in ameriške slapstick — komedije. Obe zvrsti smatra Brecht za funkcionalno filmsko umetnost in sta tudi primer za Brechtove zahteve: "V resnici potrebuje film zunanje dogajanje in nič introspektivno psihološkega". Walter Benjamin je opozoril na to, da lahko obe skupini primerjamo, ko je opisal predpostavke njune estetike: "Premoč ruskega filma o revoluciji se naslanja, prav tako kot tista ameriškega grotesknega filma, ravno na to, da oba, vsak na svoj način, temeljita na tendenci, h kateri se vedno znova dosledno vračata.

Tendenciozen — na manj očitni način — je namreč tudi groteskni film". Destrukcije meščanskega sveta v tem filmu so tipizirani prikazi, ki jih Brecht tudi v sovjetskem filmu tako poudari. Sovjetski film je bil nedvomno odločilnega pomena za Brechtov razvoj. Kajti ta ni nudil le posameznih, za Brechta zanimivih načinov prikazovanja, ampak je prvič demonstriral moč učinkovanja velike marksistične revolucionarne umetnosti, dialektiko novih revolucionarnih vsebin in upodobitev.

Zlasti filmi Sergeja Eisensteina so dali Brechtu važne spodbude. Brecht je Eisensteina omenil samo mimogrede, vsekakor pa z velikim občudovanjem. Ni izključeno, da so tudi Eisensteinove teorije konec dvajsetih let imele vpliv na Brechtovo estetiko. V sestavku "Der film der Zukunft, (Film prihodnosti), ki ga je leta 1929 objavil v Nemčiji, in v katerem utemelji svojo teorijo intelektualnega filma, se Eisenstein strastno zavzema za uvedbo novega socialnega faktorja učinkovanja v umetnosti, ki se opira na dialektiko jezika slik in jezika logike. Brechtova estetika se orientira, tako kot Eisensteinova, na umetnost, ki premaguje komplicirane socialno — filozofske probleme časa, ki v sebi združuje intelektualni, filozofski, historični, znanstveno marksistični princip, ne da bi odpravila umetnost.

Zmožnost te naloge v filmu vidi Eisenstein v sintezi emocionalnega, dokumentarnega in absolutnega filma. Samo intelektualni film lahko reši razprtijo med jezikom logike in jezikom slik na osnovi jezika kinodialektike.

nadaljevanje in konec prihodnjič

tretji svet

Žerjavica tli

O trenutnem stanju v latinskoameriškem filmu

Prostor, ki ga v Ekranu občasno namenjamo pregledom svetovnih kinematografij, v tej dvojni številki zavzema informativno-kritična analiza stanja v Latinski Ameriki v sedemdesetih letih. Z objavo eseja Julianne Burton, **Žerjavica tli** (preveden je iz ameriške filmske revije *Film Quarterly*, jesen 1976) pravzaprav izpolnujemo obvezo, načrt, ki smo si ga zastavili v 5/6 številki Ekran 1978 ob intervjuju z argentinskim režiserjem Fernandom Solanasom.

Julianne Burton v svoji študiji analizira dogajanje v sodobnem latinskoameriškem filmu, raziskuje razvoj, ki je sledil razpadu brazilskega "cinema novo" in podobnih gibanj v sosednjih državah. V svoji študiji, ki noče biti zgolj deskriptivno nizanje polpreteklih dogodkov, avtorica dokazuje, kako odločilno je v kinematografijah tega dela tretjega sveta filmska proizvodnja povezana in odvisna od družbeno-političnega sistema.

Čeprav smo pri nas videli skromno število filmov, o katerih govori Julianne Burton (*Quebracho*, *Iracema*, *Sao Bernardo in morda še kateri*), mislimo, da je ta informacija vmesna tudi za naš prostor. Avtorica v tem preseku sodobne latinskoameriške kinematografije ne obravnava Urugvaja, Paragvaja, Čila in Bolivije.

Predvidevamo, da so vzrok za to reakcionarni in represivni družbenopolitični sistemi, ki ne dopuščajo, da bi se na filmskem področju "sploh kaj dogajalo", če pa še, se v militantni obliki kot "podtalna" dejavnost.

Naša zanimanja za latinsko-ameriške kinematografije bomo v letošnjem letniku (zaenkrat tako mislimo) zaključili z objavo študije v bolivijskem filmu sodelavca Jadrana Strleta v prihodnji dvojni številki.

Julianne Burton

Trditev, da politični pogoji vplivajo na ustvarjalno izražanje s tem, da določajo razpon sprejemljivega diskurza, in odločajo, komu so dostopna določena izrazna sredstva, ni nikakršna profanacija Umetnosti. Tako hipotezo potrjuje zgodovina Novega latinskoameriškega filma. Ob koncu desetletja je revolucionarni optimizem šestdesetih let pospremila dotlej nezabeležena ofenziva v filmskem ustvarjanju: "Antonio das Mortes", alegorija Glauberja Roche o brazilskem severovzhodu, soupada z argentinskim epskim underground dokumentarcem "La Hora de los Hornos" (Čas talilnih peči); skupina bolivijskih filmskih ustvarjalcev je ponesla svoje kamere v visoke planote Andov in posnela "El Sangre del Condor" (Kondorjeva kri); v Čilu je Miguel Littin s svojim "El Chacal de Nahueltoro" (Šakal iz Nahueltora) na dokumentaren način obnovil zločin in kazen nekega nepismenega kmeta — po številu prodanih vstopnic je film potolkel vse dotedanje rekorde; isto velja v Boliviji za **Kondorjevo kri**, ki pomeni obsodbo prisilne sterilizacije. Na Kubi so posneli očarljivo, kompleksno delo "Memorias del Subdesarrollo" (Spomini na nerazvitost) in nekaj mesecev kasneje "Lucio".

Ti filmi imajo skupno genezo in končni cilj, čeprav se razlikujejo po formi, stilu in metodi. Globoko so zakoreninjeni v potrebah in težavah svojih ljudstev, namenjeni so ohranjenju in gojenju kulturne dediščine svojih dežel ter v njeni obrambi pred popačujočim kulturnim uvozom iz razvitega sveta. Sočasnost ni bila slučajna, bila je produkt podobnih razmer, iz katerih se je razvila skupna zavest in sprožila vzporeden odziv.

Brazilski cineast Leon Hirszman je nekoč ugotovil, da je militantni film v veliki meri "dovoljeni film" in da je njegov obstanek vsaj formalno odvisen od obstoja buržoazne demokracije. V desetih letih od nastanka gibanja Novega latinskoameriškega filma so se družbeno-ekonomske razmere v Latinski Ameriki bistveno poslabšale,

v političnih strukturah pa ni skoraj nikjer več tistih "razpok", ki so nekoč dovoljevale nastanek tako subverzivnih del.

Brazilijska, Bolivija, Čile, Urugvaj in Argentina, zibelke nekdanjega razcveta Novega filma, so dandanes pod enako neizprosno diktatorskim škornjem, kakršen brez prekinitve že desetletja tlači Paragvaj. V Braziliji so z ustavnim aktom št. 5 ukinili vse državljanske svoboščine; "progresivnih" vzgibov med nekaterimi bolivijskimi vojaškimi voditelji je bilo konec, ko je leta 1971 general Banzer prevzel oblast; v Čilu so želje po miroljubnem prehodu v socializem zahrbtno in krvavo zatrli jeseni leta 1973; v Argentini se je spogledovanje z demokratičnimi oblikami vladanja podaljšalo do marca 1976, čeprav je že s Peronovo vrnitvijo na oblast postalo jasno, da bodo zavestno ustvarjanje postopoma, toda nepopustljivo zatrli. Samo Kolumbija in Venezuela sta obdržali zunanje oblike demokratične vlade, čeprav zlasti v Kolumbiji, kjer že dvajset let velja obsedno stanje, omenjene zunanje oblike prepričajo le malokoga. Peru je primer posebne vrste, saj je na oblasti samozvani socialistični vojaški režim, ki prizadevno dvori investicijam zahodnega kapitala, medtem ko objublja "podružbljenje" privatnih profitov.

Torej ne preseneča, da je Novi latinskoameriški film kot gibanje uspel preživeti, oziroma se bori za preživetje, v vrsti osamljenih naporov le v zadnjih treh omenjenih deželah. Zaradi naraščajočega zatiranja v Čilu ni več filmske dejavnosti; iz Bolivije so izgnali Sanjinésa in njegovo skupino; v Argentini in Braziliji pa se angažirani filmski ustvarjalci lahko zatečejo pod okrilje že dolgo obstoječe filmske industrije, toda le, če sprejmejo njene pogoje. Kolumbija, Ekvador, Peru in Venezuela si želijo ustvariti lastne filmske industrije, vendar se tam skupine angažiranih ustvarjalcev razpuščajo in stopajo v defenzivo zaradi uradne naklonjenosti komercialnim interesom. Le na Kubi je

revolucionarni film živ in zdrav — toda to je druga zgodba ...

Kolumbija: Dvorni filmarji, dobičkarji in neodvisni

Kljub tveganju, da potrdim obstoječe stereotipe, se ne morem odreči izjavi, da se je moje filmsko raziskovanje v Latinski Ameriki začelo z velikim treskom. Moj prihod v Kolumbijo je namreč časovno soupadel z eksplozijami bomb v štirih kinodvoranah v Bogoti. Kolumbijska sredstva množičnega obveščanja so dogodek senzacionalizirala, ne da bi iz njega potegnili kakšen zaključek. Vse štiri kinodvorane so namreč dejansko, ali pa vsaj formalno, povezane z Metro-Goldwyn-Mayerjem, ki je v Kolumbiji največji distributer-predvajalec. V treh izmed omenjenih štirih dvoran so predvajali "Žrelo", v četrti pa je bil na programu "Tommy". V vseh primerih je bila poškodovana lastnina in ne ljudje. Dogodek dokazuje, da je v Latinski Ameriki tudi kultura stopila v politično areno in da vse večje število Latinoameričanov meni, da za hollywoodsko masko "zgolj razvedrila" preži agent kulturne in politične dominacije.

V Latinski Ameriki je Kolumbija tretji največji filmski potrošnik in je tako pomembno tržišče za Hollywood. V sklopu uradne kulturne hierarhije so nekateri posamezniki prepričani, da je leto 1975 pomenilo začetek vzpona domače filmske industrije in da bi to potrdili, so marca 1976 priredili prvi festival domačega filma. Prizadevanja za oživitve nacionalne kinematografije segajo že v leto 1942, ko je vlada sprejela prvi zakon o filmu. Leta 1971 so sprejeli nov zakon, dopolnjen leta 1974, ki predpisuje obvezno predvajanje domačih kratkometražnih filmov v premiernih dvoranah, odobrava povišanje cen vstopnic, ureja sistem olajšav za producente in distributerje domačih filmov ter ustanavlja državno posvetovalno komisijo za kvaliteto filmov, ki odloča o primernosti posameznih del za javno predvajanje (za cenzuro vsebine poskrbi neka druga komisija) sestavljena le iz vladnih organov, brez prisotnosti filmskih delavcev). Novi zakon je utemeljil tudi takolimenovani "el cine de sodre precio" (film z dražjimi vstopnicami). Vlada je v svojih prizadevanjih, da bi razvila nacionalno kinematografijo, od katere bi imela tudi finančno korist, z zakonom privabila mnogo takšnih, ki jih je bolj zanimal dobiček kot film.

V letu 1975 so v Kolumbiji posneli približno 100 kratkometražnih filmov, od katerih je bilo tri četrtine dokumentarcev. Doslej najbolj znan primer "filma dražjih vstopnic" je *Corralejas in Sincelejo* (Corrajes in Sincelejo) Maria Mitriottija in Cira Durána. Nekateri trdijo, da slovesa filma ne gre toliko pripisovati zanimanju, ki ga je vzbudil, temveč bolj dejstvu, da so ga distributerji predvajali skupaj z "Izganjalcem hudiča" (The Exorcist), oziroma je treba to pripisati vnaprej dogovorjeni delitvi dobička med filmarji in

distribucijo. "Corralejas" je značilen "film dražjih vstopnic" po svojem kompromisu med družbeno kritiko in potopisnim predavanjem. Njegova vsebina je hkrati nacionalna in ljudska: Corralejas je namreč obredni festival v zakotnem kraju Sincelejo — pijane kmete še bolj pijani veleposestniki naženejo v ogrado, da bi jim služili kot tarče pri streljanju. Tipično je, da film samozadovoljno obsoja barbarske rituale in zaide v senzacionalizem, ne da bi raziskoval korenine tega fenomena.

Francisco Norden, ki ima spričevala London Polytechnical School in pariške IDHEC, je med tistimi izbranci, ki jim ni bilo potrebno čakati na "cine de sodre precio", da bi si zagotovili svoje mesto v proizvodnji. Njegova žena Isadora je direktorica kinoteke v Bogoti, sam pa je eden vodilnih uradnikov v ministrstvu za kulturo. Že v zgodnjih šestdesetih letih je začel s snemanjem osladnih potopisnih filmov ("Las paredes de Cartagena" — Zidovi Kartagine, "La Ruta de los liberadores" — Steza osvoboditeljev); v ogled enkratnega Museo Gold v kolumbijski Narodni banki je vključeno tudi predvajanje Nordenovega filma "La Leyenda de EL Dorado" (Legenda o El Doradu), pretenciozne zgodovinske mistifikacije o tem, kako so Španci iskali prelepe izdelke indijanskih zlatarjev.

S svojim prvim celovečernim filmom "Camilo Torres" (1975), je Norden prenesel mistifikacije zgodovine na sodobno prizorišče. Mučeniška pot Camila Torresa — razredno privilegiranega duhovnika, ki je postal gverilec — je pretresla vso Kolumbijo, tako kot je Che Guevarina smrt nekaj mesecev kasneje pretresla vso Latinsko Ameriko. Njuna smrt je bila posledica zaveznitva med domačimi oboroženimi silami in "svetovalci" iz ZDA. Film je sestavljen skoraj iz samih intervjujev, ki jih je Norden dopolnil z družinskimi posnetki ter drugim zgodovinskim dokumentarnim gradivom. Po tem, kdo v filmu nastopa in kdo ne, lahko ugotovimo, da gre za "uradno" verzijo. Z razrednim ozadjem udeležencev intervjujev (sedanji predsednik, bivši direktor, cerkveni prvaki, pravniki, politiki), posebno pa s stilom in obliko, Norden izraža podpore obstoju tiste hierarhije, ki jo je Camilo skušal zrušiti. Za gledalca, ki si želi informiranega poročanja, bi bili Torresovo delovanje med mestnimi delavci in kmečkim prebivalstvom na podeželju ter njegovi lastni spisi dovolj zgovorni zgodovinski viri, toda Norden se jih ne dotakne. Camilovo politično delovanje odpravi kot ojdipovsko aberacijo: Torresova radikalizacija naj ne bi bila nič drugega kot napačno usmerjen upor proti gospodovalni materi. Camilov dostojanstveni brat, ki se časno vrne iz ZDA, kjer stalno prebiva, (na zelo primeren način pooseblja vse, kar je Camilo zavestno zavrgel), v določenem trenutku izjavi, da so tisti, ki so bili v življenju Camilovi sovražniki, postali po njegovi smrti njegovi pristaši. Ta izjava je filmu

primeren nagrobnik: film namreč Camila Torresa "uradno" poveličuje, analizira, "prečisti", skratka — asimilira.

Dve skupini neodvisnih filmskih ustvarjalcev se zoperstavljata dvornim filmarjem in avtorjem "filmov dražjih vstopnic". Marta Rodriguez, po izobrazbi antropologinja, in fotograf Jorge Silva sta filmska delavca, ki ju ne zanima industrijski način filmske proizvodnje, od katere so odvisni drugi. Njuni filmi so po metodi, tendencah in smotru diametralno nasprotni "uradni" kinematografiji: v trudapolnem procesu raziskovanja in imanentnih interakcij je film kot končni izdelek sekundarnega pomena, takorekoč postranska sestavina celote. Zanima ju bolj proces sam, film pa le kot sredstvo političnega osveščanja in družbenega preoblikovanja.

Sociolog bi kolumbijski "nižji" razred razdelil v tri sloje: nekvificirani delavci v mestih, ki živijo na robu nacionalne ekonomije, avtohtono t. j. indijansko prebivalstvo, ki živi povsem izven blagovnotržnega gospodarstva in podeželski polproletariat. Po enega od teh slojev obravnavajo filmi, ki sta jih posnela Silva in Rodriguezova: "Chircales" (Opekarji) obravnava prvi sloj, "Planas: Testimonio de un Etnocidio" (Planas: pričevanje o etnocidu) prikazuje nasilne razlastitve nekega indijanskega plemena; "Campesinos" (Kmetje) se ukvarja s položajem kolumbijskega kmeta. Slednji je pred kratkim dobil prvi nagradi v Oberhausnu in Tampereju (Finska), je najdaljši in po tematiki najbolj ambiciozen. Raziskuje namreč zgodovinski razvoj družbene formacije kolumbijskega kmečkega prebivalstva, njegovo vse večjo proletarizacijo in izpostavljenost manipulacijam s strani vplivnih političnih interesov. "Planas: Testimonio de un Etnocidio" je drugačen po genezi in metodi. V njem je opisana vladna agresija proti plemenu Guahiba, ki so jo uradno zanikali. Zato je film kontrainformacijska rekonstrukcija, ki temelji na pričevanjih samih Indijancev. Časovna stiska, v kakršni sta bila avtorja prisiljena delati, jima je preprečila proceduro zbiranja podatkov, ki jima je služila za osnovo pri snemanju "Campesinos" in "chircales" ("Chircales" sta snemala kar celo desetletje).

"Chircales" je po strukturi istočasno sinhroničen in diahroničen film, ki prikazuje preplet in protislovnost vsakdanjega življenja opekarске družine, ritem in stopnjevanje njihovega dela ter vnaprej določeno jalovost njihovega boja za obstanek. Zaradi občasno vsiljive glasbene spremljave in pretirane ikonizacije dveh igralcev je film vse prej kot popoln. Vendar je kljub temu zelo značilen primer tistega, kar bi osebno imenovala "kontekstualno filmsko ustvarjanje". Preden so prinesli najosnovnejši pripomoček za snemanje, so se namreč filmski delavci nekaj mesecev seznanjali z

indijansko skupnostjo. Na magnetofonski trak so posneli več sto ur intervjujev, ki so jih sintetizirali in analizirali, da bi jim služili kot sugestije za vsebino in organizacijo morebitnega filma. Nato so uporabili fotografski aparat in na osnovi posnetkov načrtovali razpored filma. Končno so začeli uporabljati pravo filmsko kamero in njena prisotnost ni prav nikogar vznemirjala. Z uporabo dolgotrajnega pripravljalnega postopka je snemalcem uspelo, da so bile le neznatne in kratkotrajne tiste zunanje spremembe v obnašanju, ki jih opazovanje povzroči vedno. Želeli so, da bi bile spremembe, ki jih je povzročila njihova prisotnost, bolj notranje in trajne. Poskrbeli so tudi, da so rezultate vsake faze snemanja vsakokrat ocenjevali vsi udeleženci. Ob doživljanju snemanja se je v članih skupnosti sprostila kritična zavest, ki je botrovala ustanovitvi združenja opekarov delavcev. Združenje je pred kratkim zaprosilo Silvo in Rodríguezovo, da posnameta epilog, v katerem bi dokumentirala dvig njihove zavesti in napredek v obvladovanju lastnih usod, ker združenje v kontekstu tega napredka zavrača sedanji zaključek filma kot defetističen. Iz tega sledi, da izdelek filmskih ustvarjalcev, ki dajejo prednost kontekstu, si nikoli "dokončan".

Carlos Mayolo in Luis Ospina sta predstavnik zmernejše skupine neodvisnih filmskih ustvarjalcev, ki se v filmsko industrijo sicer ne vključujejo povsem, vendar pa od nje tudi niso povsem ločeni. Po njihovem mnenju ni ne praktičnih ne teoretičnih razlogov, ki bi jih kot resne in izkušene cineaste odvrnili od tega, da se tudi oni vključijo v proizvodnjo "filmov dražjih vstopnic". Splošno razširjeno mnenje je, da je državna posvetovalna komisija povsem arbitrarno izločila Mayolov film "Sin Telon" (Brez zastora, 1974), o delu znane skupine ljudskega gledališča v Bogoti. Takoj zatem je avtor posnel film "La Hamaca" (Viseča mreža, 1975) po noveli znanega domačega pisatelja. Mayolo sklepa, da bodo cenzorji "La Hamaco" le s težavo zavrnili zaradi literarne predloge, ki njegovemu delu podeljuje prestiž. Silovitost pripovedi je namreč vgradil v kvaliteto igre, v aventičnost njene postavitev ter v režijsko kompetenco. Film "La Criada" (Služkinja, 1976) sem videla na Ospinovi montažni mizi. To je anekdotična in pogosto jedka analiza nasilja, ki ga človek izvaja nad drugim človeškim bitjem, zaključki pa se v skrbno premišljenem maščevanju. Film deluje zaradi svojih ekstremov predvsem emocionalno.

Raven omenjenih filmov je nasploh bolj emocionalna kot konceptualna, kar kaže na kompromise, ki sta jih morala skleniti v okviru sedanjega položaja oba filmarja. Opustila sta snemanje dokumentarcev in se posvetila eksperimentiranju s kratkometražnimi igranimi filmi. Ker si kot radikalna filmska ustvarjalca vendarle želita predstavitev svojih del prek običajnih, in ne zgolj

alternativnih, filmskih kanalov, sta morala svojo politično eksplicitnost nadomestiti z ironijo in jedkim humorjem. Menita, da je njuno početje vredno cene, saj jima distribucijski kanali "filma dražjih vstopnic" omogočajo, da stopata v stik s širšim občinstvom. Obenem pa trdita, da bosta tehnična kvaliteta in tematska napadalnost njunih filmov razgalila poprečnost sedanje uradne filmske produkcije in prispevala k dvigu njene kvalitete.

Ekvador:

En sam film še ni filmsko gibanje

V Latinski Ameriki je postal pojem "nerazvitost" vsestransko uporaben, saj služi tako obujanju kot razlagi vsega zla, ki izvira iz pet stoletij trajajoče tuje nadvlade. V Ekvadorju pa se nerazvitosti spomnimo na vsakem koraku, ne toliko zaradi stopnje absolutne bede kot zaradi razpona med skrajnostmi. Prisostvovala sem posvetu o vizualnih komunikacijah na Katoliški univerzi: Zaradi pomanjkanja pripomočkov so za filmski zaslon uporabili tablo, preplejeno z listi papirja. Naslednji dan pa sem bila v le miljo oddaljeni Centralni Univerzi, kjer so reinavgurirali dvorano s 12000 sedeži in 70 mm projektorjem.

Obakrat so bili na sporedu ameriški filmi. Posebej za reinavguracijo so predvajali "That's Entertainment" (Nekoč je bil Hollywood). Na Katoliški univerzi pa so predstavili eksperimentalne filme — ekspresionistična igralkanja v psihodeličnem slogu — da bi pokazali možnosti, s katerimi razpolaga nekomercialni film. Predvajanje kratkometražnih filmov zelo abstraktne vsebine, ki je še najbližja človekovim arhetipskih izkušnjam, je pred vsako latinsko-ameriško publiko povsem nepotrebno, da čeprav je bilo tedaj med občinstvom 70% belcev, ki v deželi predstavljajo komaj 10% vsega prebivalstva. Vendar so ti filmi z barvnimi psihodeličnimi šoki učinkoviti kot dejavnik umetniškega zastraševanja in kot agenti — ovekovečevalci kulturnega manjvrednostnega kompleksa.

Ekvador in Paragvaj sta edini deželi, kjer so gibanje Novega latinsko-ameriškega filma komaj zaznali, čeprav je to gibanje pretreslo ves ostali del subkontinenta. Pot ekvadorske nacionalne kinematografije je tlakovana z enim samim filmom in z mnogimi dobrimi nameni. Kratkometražni film Gustava Guayasamina "El cielo para la Cushi, caraju" (v prostem prevodu: Moja Cushi gre v nebesa, hudič naj vzame vse skupaj) je patetičen zaradi pretirane sentimentalnosti in preproste režiserjeve nesposobnosti. Poljubni snemalni koti, neprimerna časovna sinhronizacija, white-outs in odsotnost glasbene spremljave so "tehniške", ki jih ta nerodni filmar takorekoč pomotoma uporablja. Tematsko se film opira na poglavje romana "Huasipungo", iz tridesetih

let, ki opisuje življenje Indijancev in še danes velja za enega največjih ekvadorskih literarnih spomenikov.

Guayasamina je več gledalcev vprašalo: "Zakaj ste si izbrali defetistično epizodo, saj ne bi danes nobena indijanska skupnost mirno prenesla, da policisti pretepajo enega izmed njenih članov?" Režiser je odgovoril iskreno: "Prav to so mi povedali tudi Indijanci ter odklonili nadaljnje sodelovanje pri snemanju, nato pa zahtevali, naj odidemo." S tem odgovorom je potrdil svojo togost. Tako proces izdelave kot končni filmski izdelek sta groteskni karikaturi teorije in prakse latinsko-ameriškega militantnega filma — Guayasaminov film je zgolj nova oblika "razlastitve" indijanskega ljudstva.

Dialektično nasprotje med aspiracijami in praktičnimi možnostmi je v okviru Novega latinskoameriškega filma spodbudilo precej dosežkov in inovacij. Tako so bili npr. zaradi pomanjkanja finančnih sredstev snemalci prisiljeni uporabljati lažjo opremo, s katero so se posluževali bolj spontanini snemalni tehnik. Ker jim tradicionalni distribucijski kanali niso bili dostopni, so morali cineasti ustvariti alternativno distribucijsko mrežo, iz česar se je mimogrede rodil dialog med njimi in občinstvom, kar je še posebej vplivalo na bodoče smernice tega filmskega gibanja. Jorge Sanjinés in Grupo Ukamau (Skupina Ukamau) so potem, ko so posneli "El Sangre del Condor", postali lep primer zgoraj omenjenega nasprotja — niso jim namreč dovolili, da bi posneli film po romanu "Huasipungo". To pa jih ni prestrašilo. Film še vedno nameravajo snemati v Ekvadorju in sicer pod pokroviteljstvom filmskega oddelka pri Centralni univerzi.

Peru:

Sredi viharja

Pred časom je bilo pričakovati, da bodo tudi druge latinskoameriške države sledile zgledu perujskega "modela", t. j. vojaški diktaturi, kjer so kapitalistične strukture "prekrili" s "socialističnimi" reformami. Dandanes pa je vprašanje obratno: ali bo tudi Peru sledil zgledu svojih nepopustljivo represivnih sosedov? S kabinetskim državnim udarom, avgusta 1975, so začasno sicer zadržali krepitev desnih sil, levičarji pa menijo, da je sedanji ministrski predsednik Fernández Maldonado zadnji od "fejst fantov". Napredni elementi so vse bolj osamljeni, kar pomeni, da je vsaka pridobitev, ki so jo dosegli, v najboljšem primeru majava; to med drugim potrjuje tudi preobrat v zvezi z delavsko kontrolo na področju tiska. Resni gospodarski in družbeni problemi ter stopnjujoči se zavestni razredni boj napovedujejo v bližnji prihodnosti zaostretev konfliktov. Takih, ki niso optimisti, je mnogo. Nek perujski cineast mi je povedal: "Živimo sredi viharja in nenadoma se bomo morda znašli v Caracasu, kjer bomo razmišljali o

filmih, ki bi jih lahko posneli, pa jih nismo."

Ne pretiravamo veliko, če rečemo, da je filmsko ustvarjanje v sedanjih razmerah razkošje, ki si ga lahko dovoli samo nekaj perujskih angažiranih avtorjev. Toda nihče ne trdi, da moramo perujsko kinematografijo ocenjevati po tistem, kar je bilo storjenega doslej. Zakon o filmu (sprejet 1972) je namreč podoben kolumbijskemu in oba so ostro kritizirali zato, ker služita interesom privatnega kapitala in že obstoječih filmskih družb. "Hablemos de cine" — perujska revija za film, ki jo zelo cenijo — piše, da so tisti filmi, ki jih uradno odobrijo, "prečiščeni", komformistični in površinski "kulturni", zanje je značilna odsotnost vsega, kar bi bilo lahko neprijetno, nepriljubeno ali sporno.

Združenje filmskih delavcev, tehnikov in predvajalcev so bila izključena iz oblikovanja zakona o filmu, zato so začela časopisno kampanjo proti njemu. Namesto obstoječega predlagajo sprejetje novega zakona, s katerim bi odpravili cenzuro, omejili birokratsko vlogo države, dopustili sodelovanje vseh filmskih združenj, podprli kooperativne oblike filmske proizvodnje, razširili mehanizme filmske distribucije in omogočili, da bi bila finančna sredstva dostopna vsem filmskim ustvarjalcem. Po zadnjih poročilih je bila dosežena polovična zmaga: stari zakon bo ukinjen, vendar še ne vemo, če bo nov kaj bistveno boljši.

Manuel Chambi je med ustvarjalci, ki jih poznajo tudi izven Peruja, najpomembnejši predstavnik takomenovane "šole iz Cuzca" (po Georgesu Sadoulu). Chambi občasno še vedno beleži obrede El Incovih potomcev, vse več pozornosti pa posveča zlorabam, ki so jim bili ti obredi izpostavljeni v času španske in mestiške vladavine. Zadnja filma Armanda Roblesa Godoya "Las Paredes verdes" (Zelene stene, 1969) in "Espejismo" (Fatamorgana, 1974) so nagradili na filmskem festivalu v Chicagu: Avtor trenutno snema mamutsko in osladno televizijsko nadaljevanje "Los nuevos Llegados" (Jara gospoda) z "izvirnim" odnosom do zemljiške reforme — Godoy se namreč postavlja na stran zemljiških posestnikov. "Izvirna" je tudi njegova tehnika, zaradi prenosa stila iz filmskih na televizijske zaslonne. Robles se ponaša z razkošno kamero in vztraja pri tem, da je bistvo filmske umetnosti v tehnični spretnosti. Tako v "Paredes verdes" kot v "Espejismo" so zunanji učinki sami sebi namen, najpogostejše so nepovezani ali celo nasprotni pripovedni vsebini. Igralci so le simbolični nosilci vlog, vsebinski razpleti filmov pa potrjujejo njegov reakcionarni fatalizem kljub nekaterim koncesijam zmerni, "latinski" verziji modnega radikalizma.

Roblesov pomen je v tem, da je dokazal, da kinematografija v nerazvitih družbah sama po sebi ni

vizualno primitivna, ponudil pa je tudi možnost izobraževanja filmskim ustvarjalcem, ki danes v Peruju predstavljajo angažirani film, tako npr. njegova učenka Nora de Izcue. Po stilu in metodah v svojih dokumentarnih filmih in po privrženiosti militantnim težnjam po združitvi vseh filmskih ustvarjalcev (mnenja je, da je to edina možnost rešitve filmske problematike v Peruju) je Nora de Izcue pravo nasprotje svojega mentorja. V filmu "Runan Caycu" (Jaz sem človek, 1973) rekonstruira boj za zemljo in pravice Kečua Indijancev, ki žive v visokih planotah Andov, pri čemer uporablja različne vrste gradiva (reklamne fotografije, video, naslovne strani časopisov, dokumentarne posnetke in intervjuje). Norin film je post factum postal nekakšno dopolnilo filmu "El Enemigo principal" (Glavni sovražnik, 1974), ki ga je Sanjinés posnel leto kasneje (Sanjinés si je namreč izposodil kmečkega voditelja, ki nastopa v "Runan Caycu", ter iz njega naredil vizualno in oralno ikono inkovske tradicije). "Runan Caycu" poroča o borbeni preteklosti andskih indijanskih skupnosti ter tako tvori temeljno zgodovinsko ozadje Sanjinésovega filma, ki se tem referencam izogne, da bi bolj poudaril vlogo gverilcev. Presenetljivo je, da v Peruju teh dveh filmov ne predvajajo. "Runan Caycu" je finansirala vladna filmska agencija, kjer so film tudi montirali, da bi vsebino uskladili z uradnimi stališči. Posnetki so še vedno v bunkerju. Primer ni osamljen. Nekateri angažirani ustvarjalci menijo, da je to del načrtnih strategije. Vlade agencije novačijo talente in engerijo militantnih avtorjev, s tem pa jim pogosto uspe, da njihove izdelke "prikrijejo". Negodovanja in nasprotovanja preženejo tako, da istim režiserjem zaupajo v delo nov film, čeprav je tveganje, da tudi tega ne bodo odobrili za predvajanje, še vedno prisotno.

Podobno kot Nora de Izcue se tudi drugi zavzemajo za kolektivno filmsko ustvarjanje. Roblesova hči Marcela je članica skupine Liberación sin Rodeos (Osvoboditev brez ovinkarjenja), ki je v zadnjih dveh letih posnela nekaj deset dokumentarnih filmov — za deželo v razvoju je to kar impresivna številka. Filmi so po stilu in tematiki raznoliki, zaradi pomanjkanja ideološkega fokusa in jasnosti pa so bili deležni ostrih kritik. "Ninos de Cuzco" (Otroci iz Cuzca) je tipičen primer, ki na zgovoren način prikazuje prevladujoča kulturna nasprotja v življenju kečuanskih otrok ob njihovem vsakodnevnem prehajanju iz vaških skupnosti v anonimnost mestnih ulic. V sekvencah, ki prikazujejo podeželje, mojstrski tempo in neposrednost detajlov prispevata k ustvarjanju lirčne lepote, čeprav se včasih pojavi nevarnost, da bo film zašel v lažno romantičnost. Potem, ko beseda Fin označi konec, bližinski posnetek obraza enega od otrok obstane na platnu, nato pa se začne — kar je snemalcem uspelo z uporabo nadvse učinkovitega tehničnega prijema —

njegov izraz spreminjati v svečan in kljubovalen. Toda film bolj opozarja kot analizira in nam zato ne nudi pravih okvirov za interpretacijo zaključnega posnetka.

Med omembe vredne kratkometražne filme perujske kinematografije sodi "Teatro de la Calle" (Ulično gledališče, 1974) skupine Bruma films. Ulične gledališke predstave so mnogo bolj spontane kot film, zato so marsikje v Latinski Ameriki prilagodljivejšo sredstvo za dviganje zavesti ljudskih množic in za usmerjanje političnega protesta. Filmski ustvarjalci jim lahko vrnejo uslugo s tem, da sicer kratkotrajno interakcijo med igralci in občinstvom občasno dokumentirajo. Pri snemanju omenjenega filma so uporabili ročno filmsko kamero, zvok pa so posneli direktno. Film združuje več nastopov Josėja Acune, ki nam na koncu razloži, zakaj je zapustil profesionalno igranje ter se odločil, da si bo služil kruh po uličnih vogalih. Enkratnost daje filmu zlasti Acunov mim, kajti snemalcem le ni uspelo razrešiti protislovja, ki je značilno za tovrstne projekte. Kamera namreč nenehno prekinja odnos med igralcem in občinstvom, z osredotočenjem na enega izključuje druge ter razbija gledalčevo zaznavanje celote na fragmente.

Od skupno sto kratkometražnih filmov, ki so jih 1975 posneli v Peruju, je bila največjega števila pohval deležna filmana fotomontaža, ne pa film. Njen režiser Nelson Garcia je namreč imel finančne težave in se je zato zatekel k temu pripomočku. Njegovo delo "Bombón Colorado, campeón" (Črni prvak Bombón) je strogo nadzorovana meditacija o vzponu in padcu slavnega črnega boksarja Bombóna, ki jo je navdahnila "kreolska polka", ki je Bombónovo slavo povzdignila in ovekovečila. Film uporablja oblike ljudske kulture, da bi počastil ljudskega junaka in v nasprotju s podobnimi poskusi, ki se podreajo svojemu gradivu, uspe uskladiti sodobni izraz in izročilo.

Argentina:

Od "argentinske pomladi" do padca Isabelle Perón

Argentinci radi hodijo v kino. Kot nacijo so jih izoblikovali zaporedni emigracijski valovi iz Evrope in zato je značilno, da so ponosni na svojo "kozmpolitsko" dediščino. Film ima v okviru njihovega kulturnega življenja že dolgo časa privilegirano mesto. Vsak argentinski kljubitelj filmov bo npr. vedel povedati, da je v Buenos Airesu obstajal Bergmanov kult že dolgo preden so Parižani njegovo ustvarjalno veličino sploh spoznali. Po dolžini obstoja, tehnični infrastrukturi in prikazovanju svojih filmov v tujini se z argentinsko lahko kosa samo še mehiška filmska industrija.

Toda občasne krize in zastoji so argentinsko kinematografijo pestili bolj pogosto kot mehiško. Med drugo

svetovno vojno je konkurenca iz Hollywooda ponehala. Domačo filmsko industrijo je to sicer stimuliralo, toda takrat je primanjkovalo filmskega traku. V naslednjem desetletju je Perónova vlada sprejela zaščitne zakone za stimulacijo domače filmske proizvodnje in obenem uvedla strogo cenzuro. Po strmoglavljenju Peróna je proizvodnja padla, zopet pa je narasla v poznih petdesetih letih. V zgodnjih šestdesetih letih se je pojavila generacija novih obetajočih režiserjev, vendar pa do tolikokrat napovedanega "booma" še dolgo ni prišlo. Šele petnajst let kasneje, t.j. v letu 1974, je argentinska filmska proizvodnja dejansko dosegla vrhunec.

Argentinski film je leta 1974 tako po številu kot po kvaliteti izdelkov zabeležil izredno velik uspeh, prav tako pa je bilo nepopisno navdušenje občinstva, kar se je odražalo v številu prodanih vstopnic. V tem letu je filmska infrastruktura s 36 celovečernimi filmi maksimalno izkoristila svoje zmogljivosti. Z novimi režiserji so z obnovljenimi ustvarjalnimi močmi prišli na površje tudi predstavniki "novega vala" zgodnjih šestdesetih let. Na zaslonih so žele največ uspeha teme, ki jih še nikoli dotlej niso obravnavali na takšen način. Kot nam je razložil nek filmski delavec, je "publika zahtevala, da se film odzove enkratnim zgodovinskim trenutkom, ki smo jih tedaj doživljali".

Danes te izjme, a tragično kratkotrajne, zgodovinske trenutke nostalgичno imenujejo "argentinska pomlad". 1972 je moral vojaški režim zaradi ljudskih nemirov in splošnega nezadovoljstva po osmih letih znova dovoliti politične stranke in se umakniti, da bi se lahko izvedle splošne volitve. Sredi ljudskega navdušenja je 25. maja 1973 peronistični kandidat Hector Cámpora zasedel mesto predsednika države. Niti mesec dni kasneje se je po skoraj dvajsetletnem izgnanstvu zmagoslavno vrnil v deželo general Juan Perón na vsi splošni volitvi 12. oktobra sam prevzel predsedniško oblast. Devet mesecev kasneje je umrl in "zapustil" predsedniški položaj svoji tretji ženi Isabeliti. Njo so oborožene sile z državnim udarom odstranile 24. marca 1973 in znova vzpostavile vojaško oblast. Argentinska krožna politična pot se je s tem sklenila. Od politične sprostitev so danes ostali le spomini in nekaj filmov, ki zgovorno pričajo o ustvarjalnosti, ki so jo za kratko obdobje "spustili z vrvice".

Leonardo Favio je s svojim "Juan Moreira" v letu 1972 utrl pot filmom, ki so sledili. Film, ki je posekal vse dotedanje rekorde v prodaji vstopnic, je Favio posnel po življenjski zgodbi legendarnega ljudskega junaka, vendar brez romantičnega revizionizma, značilnega za tradicionalno obravnavo podobnih tem. Najširša filmska publika, naveličana uvoženih filmov in imitacij, je namreč

že dolgo zahtevala kritično filmsko obravnavo nacionalne tematike.

Večino filmov, ki jih je navdihnil ponovno prebujeni ljudski duh, so začeli predvajati šele leta 1974, torej že potem, ko je režim znova zategnil vajeti politične represije (zaradi neizogibne zamudnosti postopka od zasnove filma do izdaje dovoljenja za njegovo predvajanje). Sprememba politične klime je pri najpomembnejšem filmu tega obdobja pogojila skrajno obliko samocenzure. Kljub izredni popularnosti "La Patagonia rebelde" (Uporna Patagonija) sta režiser in producent vzela film iz obtoka, ker sta pričakovala vladno prepoved predvajanja. Film je, z minimalno fikcijsko rekonstrukcijo, posnet po uspešnici nekega novinarja in zgodovinarja, ki obravnava eno najbolj zamolčanih poglavij argentinske vojaške zgodovine: dogodka v letu 1921, ko je vojska pomorila nekaj sto stavgajočih poljskih delavcev. Sodeč po njunih dotedanjih delih ni nihče pričakoval, da sta avtorja sposobna ustvariti tak film. Toda kot se pogosto dogaja pri uporabi kvazi-dokumentarne tehnike pri obravnavi tem iz "tretjega sveta" širša družbena realnost prodre v ospredje kljub pristranskosti in omejeni zavesti "ustvarjalcev" umetniškega dela. Pri iskanju avtentičnosti sta Hector Olivera in Fernando Ayala zavrgla vse tradicionalne metode. Kljub odročnosti krajev sta snemala na kraju samem, sodelovali pa so člani tamkajšnje indijanske skupnosti. Morda avtorja tega nista nameravala, toda s filmom "La Patagonia rebelde" sta ustvarila delo, ki je po vsebini bližje militantnemu kot uradnemu filmskemu ustvarjanju.

Adaptacije literarnih del v argentinski filmski industriji niso nobena novost. Presenetljiva pa je raznolikost literarnih tem iz družbenega življenja, ki so jih v omenjenem obdobju posneli. Sergio Renán je klasično zgodbo pisatelja Maria Benedettija o možu srednjih let, pripadniku srednjega razreda, z naslovom "La tregua" (Premirje) prenesel iz Montevidea petdesetih let čez Rio de la Plata v Buenos Aires sedemdesetih let. Pripoved o najdeni in ponovno izgubljeni ljubezni v jeseni življenja je bila sprejeta z navdušenjem, ki ga lahko primerjamo s sentimentalno histerijo, kakršno je v ZDA sprožila "Love Story" (Ljubezenska zgodba).

Ostale literarne priredbe v prid ljudske kulture zavračajo vsebino z meščanskim ozadjem. Film Rodolfa Kuhna "La hora de María y el pajarero de oro" (Marja in zlati ptič) — po scenariju pisatelja Gudina Kiefferja — temelji na obnovljeni ljudski legendi. Pripovedni elementi v njem so prikazni, amuleti, uroki in antagonistična razcepljenost glavnega ženskega lika; filmska izraznost, ki je razvidna iz konvencionalnosti sloga, jim je podrejena. Kuhnov film skuša v nasprotju s tematsko podobnim sijajnim kubanskim filmom "Los días del agua" (Dnevi vode, 1971), prej imitirati kot razjasniti dinamiko

nastajanja mitov v podeželski ljudski kulturi. Tako se ta kompleksen pojav poenostavi, obenem pa še bolj mistificira.

Trilogija Ricarda Wurlicherja "Quebracho" z različnimi igralskimi zasedbami predstavi različna obdobja in okolja, ki jih povezuje enotna pripovedna nit. Pridobivanje quebracha, več desetletij nepogrešljive snovi pri postopku strojenja usnja, uporabi Wurlicher kot paradigmo za kolonialistične operacije v Argentini. Glavno pripovedno misel in vezno tkivo filma predstavljata dialektika nasprotujočih si interesov in vse hujiški konflikt med delavci in delodajalci. Podobno kot "La Patagonia rebelde" je tudi "Quebracho" po svoji tematiki in okolju film, ki je "nacionalen", njegov vpliv je pomemben. Po oblikovni plati je sicer še vedno "koloniziran", če upoštevamo posnemanje hollywoodskega načina snemanja in zasnove filmskega razpleta kot implicitno pristajanje na vrednote, ki so se razvile iz tega posebnega filmskega sloga.

Problem dekolonizacije filma je bila osrednja naloga argentinskega gibanja "Tercer cine" (Tretji film), katerega najbolj znana teoretika in praktika sta Fernando Solanas in Octavio Getino. Pri iskanju tem in stilov, ki bi osvobodilnemu procesu v "tretjem svetu" najbolj ustrezali, sta zavrgla tako hollywoodske kot avtorske modele. Njuna filma "La hora de los Hornos" (Čas talilnih peči) in "El camino del viejo Reales hacia la muerte" (Pot starega Realesa v smrt) — slednjega sta 1971. posnela z Gerardom Vallejo — so dolga leta predvajali na skrivaj. V obdobju politične "odjuge" pa sta filma dosegla le omejene komercialne uspehe. Publika se je odzvala na mlačen način tudi zato, ker je film že poznala, sama ustvarjalca pa sta se zavedala, da je bilo komercialno predvajanje njunih filmov samo po sebi protislovno.

V sedanjem političnem položaju njunih filmov ni niti v komercialni niti v podtalni distribuciji. Njuno delo otežuje organiziran vladni teror, ki je nekdaj grožnje z zapornimi kaznimi zamenjal s smrtnimi obsodbami. Zadnji Solanasov film, "Los hijos de Fierro" (Fierrovi sinovi), pripoveduje o treh gauchovih sinovih, ki s svojimi življenjskimi zgodbami poosebljajo tri možne alternative za bodočnost Argentine. V pričakovanju ugodnejše politične klime so predvajanje filma odložili. Cine de la Base, naslednja pomembna skupina gverilskih ustvarjalcev (v ZDA jih poznajo po filmu "Los traidores" — Izdajalci, 1972), se je trenutno povsem posvetila filmom za "interno uporabo". Njihovi filmi delujejo kot detonatorji političnih diskusij v ozkih krogih občinstva. Po zadnjih političnih dogodkih pa je povsem možno, da je sedaj konec tudi te nadvse tajne aktivnosti.

Največ, kar je v okviru sedanjih omejitev moč ustvariti, sta v Pesaru

leta 1975 pokazala dva filma. "El buho" (Sova), Bebeja Kamina, je nastal v neodvisni produkciji, ki potrjuje, da pod krilo uradne filmske industrije čakajo izredni talenti. Film je senzibilna in pogosto vizualno osupljiva študija o alienaciji v delu in življenju mlade tovarniške delavke, o njeni notranji razdvojenosti, introvertirani erotiki in fantazmih maščevanja. Njegova ganljiva avtentičnost verjetno izhaja iz pogojev, v katerih je nastal. "El buho" se, bolj psihološki kot političen, trudi, da bi razgalil razhod med osebno izkušnjo in "uradno" verzijo resničnosti; ta zavestna "dekonstrukcija" alienacijskih učinkov modernega življenja pa je pomemben politični prispevek.

Igralec in režiser Lautaro Murúa predstavlja najboljše, kar lahko danes ponudi uradna filmska industrija. Njegovi filmi že od zgodnjih šestdesetih let s simpatijo, a vendar kritično, obravnavajo argentinski lumpenproletariat. Film "La Raulito" je posnet po resnični zgodbi mlade ženske, ki je živela med pocestnimi pobalini in se izdajala za moškega ("Sicer si ne želim biti moškega spola", pravi, "vendar pa nočem biti ženska"), zaradi česar jo je preganjala policija in jo premestila iz pobiljševalnice v umobolnico. Po tehnični in umetniški kvaliteti je film izvrsten, vendar lahko začutimo, da si režiser ne upa načeti širše problematike, ki tiči v ozadju posameznikove borbe za osvoboditev od umetno ustvarjenih družbenih norm.

V Argentini danes ni moč izraziti niti najbolj zmerne družbene kritike. Dokaz za to trditve je film Leopolda Torre Nilssona "Piedra libre" (Svobodni kamen), ki so ga prepovedali le nekaj tednov po državnem udaru. Skoraj banalna zgodba o prešuštvu med dobro situiranimi meščanskimi sloji, ki jo je režiral eden najbolj etabliranih, če že ne kar "uradni", cineastov, so prepovedali z očitkom, da je ironična in nenaklonjena oligarhiji. Takoj zatem je Torre Nilsson odšel v izgnanstvo v Španijo, sledilo pa mu je tudi nekaj najbolj znanih igralcev. Tisti, ki so ostali, nimajo lahke izbire. Spomladi je npr. izginil Raymundo Gleyzer, ki ga v ZDA poznajo po filmu "Mexico: La revolución congelada" (Mehika: Zamrznjena revolucija). Z mednarodno pisemsko kampanjo skušamo zvedeti, kje se sedaj nahaja, oziroma kakšna je njegova usoda. Po poročilih, ki pronicajo iz dežele, skupaj z osumljenimi političnimi aktivisti zapirajo in mučijo tudi filmske delavce, pisatelje in pesnike, neredko pa jih celo umorijo, tako da položaj pogostoma lahko primerjamo z dogodki, ki so neposredno sledili državnemu udaru v Čilu.

Braziliija:

Dolgotrajno umiranje

Skoraj v vseh deželah Latinske Amerike imajo cenzuro, toda le

brazilske filmske gledalce spominjo na to s tiskanimi napisi, ki se petkrat ali šestkrat pojavijo že v prvih desetih minutah predstave. Vsi filmi in predfilmi morajo biti opremljeni s potrdili in odobritvami za predvajanje s strani ministrstva za pravosodje, oddelka zvezne policije in cenzorske komisije. Skratka — brazilska kinematografija in birokracija sta nerazdružljivi. Vojaška vlada je v letu 1966 ustanovila državni inštitut za film, v letu 1969 pa državno filmsko podjetje Embrafilme. Letos sta se obe instituciji združili pod imenom Embrafilme. Vsa dovoljenja, ki so potrebna za filmske projekte, njihovo financiranje in distribucijo, tako v državi kot izven nje, nosijo sedaj isti zaščitni znak.

Kaj pa lahko povemo o samih filmih? Kakšni so sploh filmi, ki so jih ustvarili po letu 1968, ko so sprejeli ustavni akt št. 5, s katerim so omejili svobodo izražanja? In kdo so sploh tisti, ki pri filmskem ustvarjanju še vedno vztrajajo? Večina velikih "zvezd" Cinema novo (Novega filma) je ostala v deželi, velika izjema je samo Glauber Rocha. V času svojega prostovoljnega izgnanstva je posnel po en film v Koncu (Lev ima sedem glav, 1969), Španiji (Več glav, 1970), Italiji (Jasno, 1974) in nazadnje v Franciji (Zgodovina Braziliije, 1975). V Grčiji in Egiptu namerava posneti "Aleksandra Velikega", ki naj bi ga finansirala italijanska televizija. Nedavno je bil v ZDA, kjer je iskal producenta za "The Age of the Earth" (Čas zemlje), katerega snemanje so mu lani v Mehiki preprečili. Iz članka, ki je bil pred kratkim objavljen v neki brazilske reviji, je razvidno, da si ta romanja naveličani popotnik želi domov. Po zadnjih poročilih se je že vrnil v Brazilijo, kjer naj bi začel izdajati lastno revijo.

Glauber Rocha je bil skoraj ves čas vodilni predstavnik gibanja Cinema novo, čeprav so bile njegove izjave dostikrat protislovne. Potem, ko je namreč že nekajkrat zatrdil, da gibanja Cinema novo ni več, je kasneje izjavljal, da gibanje — čeprav v spremenjeni obliki — še vedno živi.

V začetku desetletja so režiserji Cinema novo posneli tri filme: Joaquim Pedro de Andrade "Macunaimo" (1969), Leon Hirszman "Sao Bernardo" (1970), Nelson Pererra dos Santos pa "Kako prijeten je bil moj Francozek" (1971). Vsak od teh filmov se uspešno kritično loteva določenega vidika brazilske stvarnosti. "Macunaimo" so posneli po pomembnem romanu iz dvajsetih let. Vsebinsko je režiser priredil sodobnim razmeram, čeprav je na mnogih mestih kar pretirano mitična, saj uporablja kode, ki so nepoznavalcu Braziliije nerazrešljivi. Tistemu, ki brazilske razmere pozna, pa je sporočilo filma povsem jasno. V Hirszmanovem "Sao Bernardu" gre za življenjsko zgodbo uspešnega samorastniškega rančerja, skozi katero se kaže vzpon nekega družbenega sloja in propad drugega. "Kako prijeten je bil moj Francozek" je pravi biser v ustvarjalnem opusu

režiserja Pereire dos Santosa. Film je izvirna etnografska satira, ki v ničemer ne spominja na avtorjeve predhodne ali kasnejše stvaritve.

Dos Santosov film je vplival na André Luizovo "Legendo Ubirajare" in "Uirá" Gustava Dahla. Oba filma temeljita na antropoloških rekonstrukcijah. Zdi se pa, da so vizualne ambicije "Legende Ubirajare" in obsedenost z golim moškim telesom v boju motivirali ta film bolj kot antropološki vzgibi. "Uirá" pa prikazuje medsebojno opazovanje družine brazilskih Indijancev in dobrih meščanov Maranaa v začetku stoletja. Dahl skuša na koncu filma poraz svojega indijskega junaka povzdigniti v mitično zmago, vendar se mu to ne posreči; realizem njegovega sloga se razblini, razvidno je le avtorjevo obžalovanje, da se je spopad dveh kultur tako končal.

Če izvzamemo omenjena filma, ki se skoraj pretirano posvečata kulturnim specifikam, so v večini brazilskih filmskih stvaritev kraji dogajanj povsem nedoločeni. Iz njih je skrbno odstranjeno vse, kar bi bilo značilno za preteklost in sedanjost življenja v Braziliji. "Ljubezenska lekcija" (1976), Eduarda Escorela, kljub svoji nostalgiji po Sao Paulu dvajsetih let prikazuje nek vase zaprt svet brez zgodovine, v katerem živijo osebe nedoločene preteklosti in negotove prihodnosti, vpogled v njihovo "sentimentalno življenje" pa je omejen. Režiser se občasno upira potlačitvam lastnih fantazmov. Prizorov nasilja, ki izražajo sestrino prikrto jezo ob bratovih prvih seksualnih izkušnjah, nikoli ne razvije in ne izpelje do konca.

Nekateri menijo, da je pred kratkim posneti "Amulet iz Agume", Pereire dos Santosa, duhovita alegorija sodobnih razmer, svojo sodbo pa opirajo na dolgoletne izkušnje z razumevanjem indirektnega filmskega izražanja. Toda takšni razlagalci bi se morali vprašati, v kolikšni meri lahko kriminalka že po svoji obliki ne prepreči dojemanja vsebine na način, kakršnega ji pripisujejo.

Po mojem mnenju sta med sodobnimi brazilskimi filmi najboljša dva dokumentarca. "Glasba in ljudje severovzhoda" (1975), režiserke Tanie Quaresma, odkriva tradicijo baladnega pesništva v sušnih pokrajinah brazilskega severovzhoda. Bolj kot film o glasbeni tradiciji je to oda ljudem, ki to tradicijo oživljajo. Režiserka je z dolgimi posnetki javnih in privatnih prostorov skušala skrbno razbrati materialne pogoje življenja v tej pokrajini. V filmu iz kontrastnega ozadja stopajo nekateri prelepi prizori.

"Iracema" (Dekle Iracema) je presenetljiva stvaritev, režiserja Jorgeja Badanskega, saj v njej ni melodrame, teatralnosti, psihologizmov in hiperbol. Pravzaprav je ta film antiteza baročnemu, "tropicalističnemu" delu "Macunaimo". "Iracema" vpisuje obdajajoče okolje v "osebno" zgodbo

na način, ki hkrati osvetli tako junakinjo kot svet okoli nje. Film je po svoje sodobna alegorija. Iracema je petnajstletno čistokrvno indijansko dekle iz Amazonije, ki zapusti družinski čoln, da bi ga zamenjala za varljivi blišč prazničnega dne v Belemu (glavnem mestu brazilske zvezne države Para). Voznik kamiona Tiao Braxil Grando jo vzame s seboj po deželi, po kateri prevaža stavbni les. Najprej ji obljublja prelepo bodočnost, na poti nazaj pa jo zapusti v nekem nočnem lokalu. Tu se začne, s stopnjevano dehumanizacijsko noto, njeno izkoriščanje: Iracema prevarajo in posilijo (filmu lahko štejemo v dobro, da se vzdrži voyeurizma na dekletov račun, saj se ne zadržuje na detajlih, temveč pokaže le začetek in konec njenih nezdod). V prvih mesecih prostitucije izrabijo vse njene kvalitete, potem pa jo zavržejo kot odpadke. Tu industrijska prisposoba ni naključna. Tako kot njena dežela, ki je v obdobju "razvoja", tako kot vsa Brazilija in ves južnoameriški kontinent, je tudi Iracema eksploatirana in nato zapuščena s strani tistih, ki so ji veliko obljubljali, nato pa le vzeli tisto, kar so lahko vzeli, preden so se preselili na nova, nedotaknjena področja. Film so posneli z nepoklicnimi igralci, v slogu direct-cinema, s presejenzibilnosti in preudarka. Kljub vsem njegovim odlikam pa mu v Braziliji še vedno niso dovolili javnega predvajanja.

Venezuela:

V Rockefellerjevem lovišču

Če si peš in se želiš izogniti zamudni vožnji in prometnim zastojem, boš od Palcineje (Palcine je najbolje založena in najuspešnejša distributerska hiša v Latinski Ameriki), do venezuelske kinoteke lahko prišel le skozi lobby hotela Hilton, ki so ga zgradili tam, kjer se je v Caracasu nekoč razprostiral centralni park. Vse to skupaj še na najlepši način odraža shizofreno razdvojenost prestolnice, ki ni niti povsem značilno latinsko-ameriška niti povsem amerikanizirana, temveč hibridna pošast, ki združuje najbolj žalostne aspekte enega in drugega. Nasprotja med bogastvom in skrajno bedo, ki niso zaradi naravnost klišejskega statusa po vsej Latinski Ameriki sicer nič manj boleča, niso nikjer na kontinentu tako izrazito poudarjena kot prav tu. Zato ni presenetljivo, da na igrišču Rockefellerjev in drugih članov mednarodnega naftnega kartela prednjačijo hollywoodski izdelki. Bolj presenetljivo je dejstvo, da obstaja pobuda za vzpostavitev avtonomne kinematografije. Ta pobuda sega daleč nazaj do celovečernega dokumentarca o življenju v slanih močvirjih, z naslovom "Araya", avtorice Margot Benacerraf, ki je požel priznanje v Cannesu leta 1958, vendar ga v Venezueli niso nikoli komercialno predvajali. Šestdeseta leta so bila bogata z dejavnostjo, toda skromna glede konkretnih rezultatov. Izstopa prgišče dokumentarcev: "La Ciudad que nos mira" (Mesto, ki nas gleda,

1966), režiserja Jesusa Enriqueja Guédeza, je opis drugačnega, marginalnega Caracasa; "El Pozo vacio" (Prazni vodnjak, 1967), Carlota Rebolleda, analizira domačo naftno industrijo; "TV Venezuela" (1969), Jorgeja Soleja, pa je žgoč napad na medije kot sredstva manipulacije, v katerega je vključeno pestro vizualno gradivo s slogu, ki so ga delno navdahnili kubanski dokumentaristi Santiago Alvarez ter argentinska režiserja, ki sta posnela "Čas taličnih peči".

Najboljše stvaritve med novejšo kratko dokumentarno produkcijo pripisujejo dvema Urugvajcem. Prvi je Ugo Ulive s filmoma "La banda de un Hombre" (Banda moža, 1972) in "T. O. 3", ki so ga leta 1975 nagradili s Premio Municipal. V slednjem bivši politični zapornik pripoveduje, kako so ga mučili, ob tem pa kamera — razen občasnih zoomov — ves čas miruje. V filmu "Dos Puertos y un escollo" (Dve luki in čer), razkriva Mario Handler neenako trgovinsko menjavo, značilno za gospodarstvo tretjega sveta, ceneno prodajo dragocenih surovin ter nakup industrijskega blaga po pretirano visokih cenah. "Juan Vicente Gómez" (1975), režiserja Manuela de Pedra, je celovečerni dokumentarec o življenju bivšega direktorja in je s svojim komercialnim uspehom dal zeleno luč za nadaljnje snemanje resnih zgodovinskih filmov.

V Venezueli so filmskim ustvarjalcem na razpolago zelo dobro urejeni laboratoriji, naj sodobnejša oprema, velika izbira filmskih travkov ter privatni in državni kapital za stimulacijo domače proizvodnje, posebno prednost pa pomeni tudi dejstvo, da njihovi rojaki radi gledajo domače filme in jih s tem finančno podpirajo. Trenutno kinematografski nacionalizem zajema samo celovečerne filme, toda prav ti posegajo v bistvene vidike venezuelske stvarnosti. Začetnik tega trenda. Mauricio Wallerstein, sin slovitega mehiškega producenta, je po nekem venezuelskem best-sellerju posnel "Quando quiero llorar no puedo" (Ko bi rad jokal, ne morem, 1973). Uspehi, ki ga je film doživel, je Wallersteina Spodbudil, da je v letu 1974 posnel "La cronaca de un subversivo latinoamericano" (Kronika latinskoameriškega revolucionarja). Tematika gveriljskega boja v Venezueli sredi šestdesetih let obravnava tudi Román Charbaud v filmu "Sagrado y obsceno" (Sveto in obsceno, 1976). Čeprav je vsebina teh filmov politično sporna, vseeno nudijo snov za diskusijo in se ne skrivajo za nekim lažnim in tujim "univerzalizmom", ki bi izključeval nacionalno vsebino.

Z večletno zamudo je vlada pred kratkim ustanovila sklad za subvencioniranje filmske proizvodnje, ki krije 40—50% produkcijskih stroškov. 1975 so posneli devet tako subvencioniranih filmov, trikrat več kot nekaj let prej.

Še vedno je vprašanje, če se bo uresničila optimistična napoved tistih,

ki predvidevajo, da se bo v Venezueli v nekaj letih razvilo pomembno filmsko gibanje. Poleg tega pa ima dežela v bodočnosti še neko drugo pomembno poslanstvo. Že v sredini šestdesetih let so tisti, ki so se ukvarjali s filmom, začeli ustanovljati pomembne institucije: kinoteko, filmski oddelek na univerzi Los Angeles v Meridi, od koder je izšla večina režiserjev dokumentarnih filmov, različna združenja in zveze filmskih delavcev ter "Cine al Día", ki velja za eno najboljših filmskih revij v španščini in izhaja že deseto leto. Pred nedavnim so ustanovili Palcine, poleg kubanske edino distributersko hišo v Latinski Ameriki z najširšo izbiro filmov, ki so jih posneli predstavniki gibanja Cinema novo. Filme, ki jih distribuira Palcine, si ogleda letno okrog 150000 GLEDALCEV! Zaradi takšne infrastrukture je bilo moč v Venezueli organizirati nekaj izredno pomembnih filmskih prireditev, med njimi Festival latinskoameriškega filma v Méridi 1968, ter konferenco latinsko-ameriških filmskih ustvarjalcev leta 1974. To je privabilo v deželo več avtorjev, živčih v izgnanstvu iz drugih latinskoameriških dežel, ki lahko tu nadaljujejo s svojim ustvarjalnim delom. Vloga Venezuele pri podpiranju gibanja, ki ga mnoge močne sile skušajo izbrisati, je izredno pomembna.

Za zaključek

Novi latinskoameriški filmi na svoj zapleten, razdrobljen način, poln težav, še vedno živi. Zdi se, da se je povsod lotil vrednotenja preteklih izkušenj in pretehtavanja bodočih možnosti. Kot smo videli, se represija stopnjuje od privzemanja in ponarejanja militantnih tem in stilov prek prikrite in odkrite cenzure do zapiranja, izgnanstva ali celo umorov, katerih žrtve so bili mnogi članski in argentinski filmski delavci. Braziliec Glauber Rocha, Bolivijec Jorge Sanjinés, Čilenec Miguel Littín, Urugvajec Mario Handler, Kolumbijec Carlos Alvarez so le nekateri od tistih, ki so morali svoje delo nadaljevati v izgnanstvu; vsaj poskušali pa so ostati na svojem kontinentu. Drugi, kot npr. Argentinec Solanas in nekateri Brazilci, so odklonili to alternativo in ostali doma, čeprav so možnosti izražanja zelo omejene, ali pa jih včasih sploh ni. Še drugi, kot Kolumbijca Luis Ospina in Carlos Mayolo, poskušajo prethotipati trojanskega konja za obzidje uradne filmske industrije.

Latinskoameriški militantni film lahko danes vidimo le še v Venezueli in to je zgovoren dokaz, da so ta dela s svojo silo, učinkovitostjo in odzivnostjo v javnosti preveč ogrozila status quo. Bila so odraz neke potrebe, ki je uradni politični interesi niso mogli zadovoljiti z uvoženimi blažili niti z nadomestki, ki imajo uradni blagoslov. Naloga tistih, ki hočejo dekolonizirati občinstvo v deželah tretjega sveta, je na dlani: skrbeti, da žerjavica tli, dokler ugodnejši pogoji ne bodo dovolili, da bo ogenj ponovno vplamtel.

Travolta in travoltizem

Darko Štrajn

Beseda "imaginarno", na kateri vztraja namreč Althusser, (op. prev.) kot zaresnem značaju ideologije, ni iz normalne opozicije imaginarno/realno, pomeni samo tisto, kar ni realno. R. Coward, J. Ellis: Language and Materialism, London 1977, str. 75.

I.

Meščanski ideologem "mladine", zgodovino filma, zgodovino rocka, zgodovino vóbe, sistem mode, ples, krizo družine, krizo religije, masovno kulturo, smisel in pomen, kontradikcije, premestitve, metafore, ekologijo, časopisje, Karla Marxa, koitus, Freuda, smrt, mater, rasizem in fašizem, tisk, revščino, jezik, kozmetiko, gledalčevo situacijo, produkcijo, Vietnam, klitoris, pedagogiko, melodramo, čas, inflacijo deviških kožic, tragedijo, repetitijo, banano, delo in vse ostalo je potrebno upoštevati samo zaradi nečesa, kar se reprezentira kot nepovezano z vsem, s čimer je povezano, ali se bo v povezanosti šele izkazalo. Za to gre, da smo kakor bralci hieroglifov prisiljeni brati reprezentacijo v njeni funkciji, v njeni sproduciranosti in produktivnosti.

Lanskoletni "fenomen" dveh superkomercialnih filmov "Vročica sobotne noči" in "Briljantina" ni sintaktična napaka, ki jo oči sproducirane v sistemu preskočijo. Če gre namreč za reakcionarni trik znotraj masovne kulture, je bilo potrjeno (in obenem vzpostavljeno) pravilo, kajti trik je vedno združitev racionalnih pravil (n.pr. fizike, zakonov percepcije itd.) na določeni ravni, na kateri se prikazuje kot čarovnija. Film kot "magične gibljive podobe" je brez ostanka specifična politika.

Klasične holywoodske melodrame, ki so se razmahnile v obdobju največje ekonomske krize kapitalizma, šele danes prav razbirmo in končno se nam film tistega časa kaže v svoji prepričljivosti, ki mu jo oskrbuje njegova revolucionarna utopistična metaforika. Masovna unifikacija želje,

ki jo je karakterizirala negotovost užitka, je bila v filmu prolongirana, imaginarna satisfakcija v *happy endu* pa je potencirala opaznost mehanizmov potlačitve. Film je bil premlad, da bi bil "nemoralen". Celo dokumentarna glorifikacija nacionalsocializma L. Riefenstahlove ni zmogla filmsko ponoviti največje socialne laži v človeški zgodovini. K nemnogostranski ideološkosti drugorazrednega filma tistega časa ni prispevala samo historična mladost filma, ampak tudi ohranitev realistične naracije v ekspresionistični preobleki.

Fašizem in stalinizem napravita realizem (in z njim naracijo) za nevzdržen, realizem ostane možen le, če vsebuje dialektični moment ukinitve svoje lastne možnosti (— neorealizem), ali če je instrument reakcije, ki zadržuje tok protifašistične revolucije. Realizem poznega meščanstva, ki se kot umetniška forma vse teže izmika svoji lastni prostituiranosti, zadobi svojo resnico v sovjetskem soc-realizmu. In vendar občasno utegne do neke mere retardirani kritični realizem reprezentirati namišljeno-odslikano subverzijo ideologije v prid, ki se še vedno razliva kot ideologija vladajočega razreda. Potenca takšnega realizma v delu literature se morda lahko šele kasneje ugleda v zrcalu filmske melodrame. Toda pred tem je res potrebno, da le-ta opravi svoj posel v razbijanju *aure* meščanske umetnosti, ob čemer triumfira Benjamin in ob čemer obupa Adorno. Vse te minule momente vključi postfašistično razdobje v meščanski kulturi v igro nove dialektike, ki kontaminira intelektualizem starega tipa. Kultura se demokratizira v svojih formah, kar pomeni ekspropriacijo poslednjih privatnih producentov (umetnikov), kar skuša formulirati eksistencializem kot grozo pred totalitarizmom.

Realizem je lahko partikularen le kdaj pa kdaj. V filmu pa ni čisto tako. Film se realizmu težko odreče, niti nima potrebe po tem, saj je le-ta v njem in po njem tako ali tako partikularen, predvsem pa nikdar enonivojski.

Vprašanje je, v kolikšni meri so v letu 1968 postale razvidne določene zakonitosti ekonomije ideologije, ki se, postavljena pred železno nujnostjo ekspanzije vojaške in potrošniške industrije, udeleži avanture spopada s subverzivnim "spontano" komunističnim lastnim antipodom.

Medtem ko fašistični red ostane možnost končnega tveganja, je v ideološkem spopadu na bojnem polju masovne kulture posrana demokracija enakopravna možnost zmage enega ali drugega in tretjega, ki ga še nismo omenili: *status quo!* Tu seveda bolj ali manj zanemarjamo dele fronte, ki so vsaj navidezno zunaj masovne kulture, čeprav so reprezentirani prav v njej in konec koncev se govori, da gre zanje. Kajpak zato ni dešifriranje fiksacij na polju masovne kulture nič manj pomembno tudi glede nujne transmutacije marksizma, ki jo terja do nedavna zaprašena historičnost materializma.

Če je bilo še opravičljivo, da so *les hommes de lettres* obremenjeni z meščanskimi pojmi kulture spregledali potencial melodrame, musicala ipd. v času, ko je to med množicami izvrstno funkcioniralo pa danes ne more biti opravičljivo spregledati reakcionarne aplikacije teh form v metaforah in metonimijah konteksta sublimiranega ideološkega spopada v masovni kulturi, kjer se nehuje defenziva agentur kapitala.

Leto 68 je presenetilo tehnokracijo, ki je morala nemadoma uvideti, da je zamudila v razmestitvi mehanizmov krotjenja mas, če ni šlo za stransko učinkovanje teh mehanizmov, posebno v sistemu izobraževanja.

Mala kulturna revolucija, ki jo je glasbeno formuliral *rock*, pa tudi vsa druga področja do roba industrijske produkcije niso ostala nedotaknjena, je vključevala partikularno prevratne elemente kot n.pr. seksualno revolucijo, vključno s feminizmom, določeni *drop-out* iz delovnega režima ipd., ni pa izzvala demokracije nasploh, ampak le ideološke korporacije, ki so na različnih točkah

ogroženega ravnotežja strukture začele izvajati defenzivo. Utrpeti so morale predvsem določene menjave v mehanizmih produkcije raznih diskurzov.

II

Oba filma, ki ju tukaj jemljemo skupaj, ponazarjata specifično taktiko le za trenutek dezorientiranega manipuliranja mas. Delovanje masovne kulture v obrisih, kakršne je zarisal Adorno v opoziciji s svojo lastno nostalgijo po ekspropriiranem subjektu (tudi in predvsem v umetnosti), le ni bilo tako enoznačno.

Disco-film šele poskuša odvzeti komercialnemu filmu ostanke ambivalentnosti, pri čemer je njegov končni uspeh odvisen od faktorjev zunaj njega. Če z integriranjem in absorbiranjem rezultatov kulturne revolucije producira masovno potlačitev, je po definiciji prav ta potlačitev zanj hazard.

Mala kulturna revolucija je seveda bila že vnaprej ujeta v igro, na katero v svojem "spontanizmu" ni dovolj računala. "Spontanizem" jo je neizogibno potegnil v tržno ekonomijo, kjer je zaradi svoječasne profitnosti imela srečo, da je preživela dlje, kot bi si mislil kdo, ki si predstavlja masovno manipulacijo kot centralizirano in kot inteligentno, ne pa kot implicirano v "spontanizmu" korporacije, ki sodelujejo v tržni ekonomiji. S tem je mogoče pojasniti tudi več kot samo formalno razliko med "Vročico sobotne noči" in "Briljantino". Medtem ko gre v prvem primeru za zamaskirano reakcijo, gre v drugem primeru za prečiščeno fašistoidnost. "Vročica" je prva od obeh, ki zareže v masovno občutljivost za socialna vprašanja, zaradi česar mora ohraniti obe plati in zato, ker mora potolči t.k.im. družbeno-kritičen film na njegovem lastnem terenu, če naj bo kasneje v "Briljantini" triumf pri množicah popoln. Strategija ameriške reakcije, ki se je investirala v oba filma, je bolj razvidna v "Vročici", pri čemer pa je očitno, da se je ta strategija šele v "Briljantini" povsem zavedla svojih adutov. Ne gre za dokončno izrinjenje tkim. angažiranega filma iz same produkcije (konec koncev je vendarle lahko še dobičkonosen), ampak za marginalizacijo ter izolacijo takšnega filma pri množicah. Pri tem prideta prav reklamni instrumentarij in vzporedna produkcija. Prvi mora proizvesti *image* zvezde, druga (n.pr. plošče) ustvariti prisotnost filma v vsakdanjost, oboje skupaj pa uprizori modo, ki že računa na občo razširjenost generacijskega ideologema.

"Vročica sobotne noči" že tudi spominja na glasbene filme iz zgodnjega razdobja *rock and rolla*. Z nastopom Beatlov ti filmi v veliki meri, kot slabomne zgodbe z glasbo in plesom, izgubijo tla pod

nogami. Radikalnejši rock v začetku sedemdesetih let negira ples — postane ritmično in melodijsko preveč heterogen, da bi ustrežal čemu drugemu, kot pozornemu poslušanju, ali pa participaciji v "širjenju zavesti" s pomočjo različnih drog. Skupaj z elitizacijo te vrste rocka se veleindustrija *show-businessa* poda v osvajačni pohod nad množice, produkt tega je *disco-sound*, ki se uveljavi v "Vročici". Ni slučajno, da je pri tem sodeloval glasbeni gnoj, ki je privrel iz slepega črevesa meščanske kulture — iz Avstralije. Govorimo seveda o familiarnem ansamblu Bee Gees. John Travolta, ki se sicer pred tem pojavi v vlogi še neformiranega idiotskega idola v "Carrie", Briana de Palme, je v "Vročici" že nazoren nosilec nove mode, ki pa ni sestavljena samo iz spodbojanja striženja ter britja in hibridne kič-elegance, ampak tudi že sugerira reinstitucijo moškega-kastrata, ki kapitulira pred žensko z oznakami "više kulture" ter posebnih aspiracij. Zaradi plesa, torej zaradi tega nedomeska komunikacije (ki pa ni samo to), se v filmu odvijte komedija zmešnjav, v kateri glavni junak ni do konca dorečen. Vsa "obplesna" dramaturgija je v (deloma) anahronističnem razmerju z intencijo uvajanja plesne mode. Posebno lik brata, ki izstopi iz duhovniškega poklica, koketira s praktičnim smislom tkim. življenjskosti. Sam Travolta je deloma karikatura Jamesa Dena, kar podkrepljuje še nekakšen prikaz socialnih okoliščin, ki proizvajajo kanček upornosti. V tem so določene vezi, ki ta film vežejo na ameriški angažirani film vietnamske ere. Vendar pa vsi frustrativni elementi filma ne morejo doživeti nikakršne drugačne usode kot redukcije. Glavni junak je odprto tumpast, narejen za simpatičnega v svoji omejenosti, ki jo natančneje zariše ženska z nekim minimumom kulture, iz česar izhaja njena manhatanska aspiracija ter kastracija partnerja.

Druga ženska, ki je nastavljena za reprezentacijo popečnosti, ki ji pripada tudi Travolta, je "tragičen" lik, ki spodbuja patriarhalna nagnjenja. Skratka celotna fabula (celo z resigniranim duhovnikom vred) je lahko povšeči vsakemu katoliku. Toda fabula je sekundarna in opravi svoj posel: obračuna z angažiranim filmom. Dominira ples v varianti, ki jo bulvarski tisk razširi kot disco-ples.

Glede tega je "Vročica" že na ravni jasnosti "Briljantine". Disco-ples odprto ponazarja koitus, ali če hočete masturbacijo. Ko je bil takšen ples pred kakšnimi petnajstimi leti odkrit, je za trenutek prispeval k procesu, ki so ga s polno patetiko imenovali "osvobajanje telesa". Seveda n.pr. stari *rock and roll* in *twist* nista igrala vloge reprezentanta seksualne potlačitve nič manj kot disco-plesi, vendar pa je bilo v tistem času veliko, če je bil izpostavljen sam ta mehanizem, s čimer je bil favoriziran preboj na polju represivne seksualne moralke. Pri disco-plesu je obratno

favorizirana sama potlačitev, ki je sicer ekonomsko nujna v sistemu produkcije in reprodukcije meščanske družbe, ki jo je začela v njeni stabilnosti ogrožati partikularna, in nemudoma prepoznana za dvoumno, seksualna revolucija. "Vročica" je v tem pogledu še previdna, ne sugerira neposredno rešitve v monogamni družini, ampak pusti zanjo le prazno mesto, odpre pot formiranju objekta želje po izhodu iz frustracije. Zato pa že prispeva detalje kot konstruktivne elemente seksualne kontrarevolucije, ki seveda ne more igrati na karto reinstitucionalizacije starih pripomočkov seksualne represije (kult devištva, zvestoba itd.), ampak se mora sprenevedati, da samo seksualno revolucijo docela sprejema, da bi lahko razbila njen družbeni značaj. "Vročica" uči, da je seksualna svoboda temelj frustracije, namesto kulta deviške kože ponuja njen industrijski nadomestek: prezervativ; predvsem pa seveda kot zdravilo za razvite instinkte priporoča ples kot "govorico telesa" in kot molk govorce, ki jo utišuje glasnost disco-glasbe. Polni značaj ima telo kot *posest telesa*, ki je nosilec enake pravice vseh do tega, da ga razmigavajo na plesišču, da ga mažejo s kozmetiko in ga oblačijo v modne cunje, ali da ga celo zavržejo na način samomora. "Vročica" je tako do kraja humanističen film, ki postavlja v ospredje tendenciozno poobčenega človeka, ki je eksteriorizacija individualnosti.

Individualizem že sicer nasploh plagira individua, v "Vročici" pa mu daje privid individualnosti, ki se uveljavi predvsem v tekmovalnosti (— konkurenci). Zato Travolta igra človeka "kot takšnega", kakršen je v humanističnih fantazmagorijah. Gre torej za fantazem individua kot subjekta, ki ilustrira idejo človeka, ki kot-da-bi-bil zunaj procesa produkcije reprezentacij. V tem deluje film meščansko ideološko — subjekt konstruira v nekakšnih specifičnih razmerjih in ga spravlja v institucijo: plesa, mode, eksteriorizirane individualitete, ki za vsak primer omogoča tudi potrebo po bogu, ali oblasti. Posest telesa je reprezentacija posesti delovne sile, zakriti je potrebno njeno eksploatacijo, lansirati ideologem odprte poti navzgor, ki je eno s fantazmom mladosti. Vse skupaj ustreza kreteniziranju množic. Že sama idiotska pojavnost Travolte to omogoča na način masovne identifikacije. Če je stara melodrama v tridesetih letih nudila brezposelnemu pozabo z naslikanjem razlike imaginarno/realno, današnjega brezposelnega n.pr. "Vročica" kroti z brisanjem vsake razlike. Celoten film se odigra v zabrisu razlik, pri čemer ta zabris ni samo njegov, marveč se to delovanje (— zabris) pravzaprav šele odvijata kontekstualno. V "Vročici" je ena od možnih konkretizacij zabrisa izpeljana kot falsifikacija fabulativne strukture filmov, ki so demistificirali Ameriko. Zabris, ki je na delu v "Vročici", korespondira z metagovorico



ideologije, pri čemer komajda filmsko (in vendar v filmu) tolče razliko z razliko. Nihče v filmu ni, kar želi biti, celo glavni junak ni najboljši plesalec, čeprav mu disko ne odtegne pripoznanja, toda razlike, s katerimi so označeni akterji, so izpostavljene zgolj v svoji premostljivosti. Delovanje želje v "Vročici" ni sublimirano v željo, ki jo producira fantazem (kot je n.pr. primer v "klasičnih" hollywoodskih melodramah), marveč je sam fantazem že sproduciran znotraj kroga delovanja samega subjekta, neizpolnitev želje je samó enaka kulpabiliziranosti subjekta. (N.pr. investicija glavne ženske v manhatansko ideološko polje, ki je bila izkazana kot zgrešena.)

Konstruktor subjekta v "Vročici" računa na gledalca, ki je predhodno obdelan. Po masovnem gledalcu se šele kompletira v fantazem kot gledalčev fantazem na nivoju možnosti njegove samoidentifikacije, če sprejema ideologijo mladine, ki jo seveda ideološko transponira avtoriteta kot garant demokracije.

Razredno razlikovana masa, na katero je deset let prej levica stavila z investicijo v razliko in skušala sam ideologem mladine situirati na pól razlike, na katerega se je oprla, se ponovno nivelizira v sredneslovejsko blato. Poigravanje s humanistično ideologijo, znotraj katere ima "mladina" svoje mesto kot mesto spodmaknjenosti razredne razlike, se sedaj z vso estetsko neeleganco maščuje "spontanistični" levici. Produkti protivojnega gibanja so se raztopili v prenovitvi buržuazne ideologije na mnogih ravneh in na različnih poljih. Vladajoči razred je zarisal svoj znak: Johna Travolta.

Če je "Vročica" (še) realističen film, je "Briljantina", po ugotovitvi prispevka "Vročice" h kretinizaciji mlade rezervne delavske armade, razvila to izhodišče. Končno je Hollywood dojel idejo sovjetskega soc-realizma, ki ga amerikanizira na predvečer morebitne zmage novega fašizma. To idejo je Hollywood znal razviti in jo vključiti v tipično ameriško formo: musical, ki pa ga je že znal precej prej aplicirati tudi sovjetski soc-realistični film. Kar je delovalo v okviru diriganega birokratskega režima, deluje toliko močnejše v sistemu monopolnega "svobodnega" tržišča. Svojo potentnost črpa iz metasisistema ideologije prostega časa ("leisure"), znotraj katere prej ni uspel poskus rušenja kulta dela, čeprav je najprej buržoazija v paroli "power to imagination" videla grožnjo in se je zato odpravila na pohod zoper imaginacijo. Tako ni slučajno, da "Briljantina" sovpada z desničarskim gibanjem Anite Bryant, ki ob veliki podpori kapitala preganja abortus, homoseksualnost, svobodno ljubezen itd. v imenu obnove trdnosti ameriške družine. To reakcionarno temachno gibanje politično zahteva vpeljavo in nazorno predstavitev mehanizmov potlačitve, čemur "Briljantina"

odgovarja s polno mero ameriškega slabega okusa, ki za intelektualce presenetljivo deluje, ko mu univerzalno uspeva prevara, v katere "nedolžnost" morajo verjeti celo sami producenti tega filma. Ameriški slabi okus je paradigma novega barbarizma kot kulture meščanstva, ki se konstituira v Ameriki, prav kot ideal meščanstva, odkar je tam pristala "Mayflower". V tem je lokalizem in univerzalizem "Briljantine", saj jo razlika ameriške kulture in evropske *haute culture* ne razlikuje v ideoloških poljih tkim. masovne kulture, v kateri je Amerika s svojim filmom že zdavnaj postavila mejne kamne. "Briljantina" podaljšuje Hollywoodu mandat njegove zakonodajne funkcije na področju produkcije in distribucije najbolj reprezentativnih filmov. "Briljantina" si prilasti najaktualnejšo temo tisočletja, ki izstopa iz trikotnega razmerja Bog — seks — gospodar. V tem trikotniku je torej nujno igrati srednji člen na račun prvega in zadnjega. Prvi in zadnji člen se povezujeta in dopolnjujeta, pri čemer eden drugemu molita zahtevo po medsebojnem proizvodnem konstitutivnem razmerju, iz česar mora v ideološkem metasisistemu dinamično potekati produkcija mehanizmov potlačitve na eni strani, reprodukcija modela reprodukcije po drugi strani, reprodukcija razrednih razmerij po tretji strani, nadaljevanje istega ideološkega procesa po četrti strani itd. Bog, ki ga ravno Amerika z banalizacijo ohrani v njegovi zunaj-svetnosti, se členi prek angelskih agentov v očeta družine, ki ji brezspolnost angelov avtorizira za masovno odslikavo potlačenega promiskuitetnega sna, ki ga spodbuja analni oče, že s permissivno ameriško družino. "Briljantina" ta ideološki fantazem ameriške kulture — kot kulture družbe prosperitete — natančno veristično upodobi v prizoru, v katerem Frankie Avalon vstopi kot božji agent, kot korektiv izobraževalnega procesa. V filmu je imaginarno enako imaginarnemu-predstavljenemu, kakor da bi bilo odgovarjajoče realnosti, ki je kajpak rezultat *common sense*. Družba prosperitete, ki jo v Briljantini upodablja *high school*, je sicer družba imaginarne vladavine srednjega sloja, oz. njegove ideologije, ki se hrani z ekonomsko gotovostjo srednjega sloja. Povsem jasno je, da vladavina srednjega sloja ni njegova vladavina, ampak se v njem vladavina šele realizira kot idealizem vladavine gospodarja (t.j. sistema velekapitala) in da je ekonomska gotovost samo gotovost možnosti proletarizacije.

Gotovost mora torej, poleg zavarovalnic, garantirati še "nekdo drug", ki je seveda vsemogočen kot bog in tako lahko nastopa v celotni ekonomiji, ki ga je pravzaprav konkretno historično sproducirala.

Film poleg omenjenega momenta, ustrezno banalnega oniričnega prikaza boga, vsebuje teološko strukturo v tolikšni meri, da se v končnem prizoru kamera identificira z božjim očesom. Končni odmik kamere v nebo v

"Briljantini" tako neposredno polemizira z materialističnim Altmanovim "Nashviliom", v katerem zaokret kamere z zemlje v nebo spremlja pot poteka produkcije represivnih fantazmov.

Ameriški bog, ki torej v "Briljantini" osebno nastopa, je mera permissivnosti gospodarjeve vladavine, v kateri je mogoče z obmetavanjem s smetanovimi tortami poniževati njegove služabnike (učitelje), kršiti pravila igre ipd., dokler se vse prekršitve odvijajo v brezmejno opravičljivi mladostni razposajenosti, ki pa je pot k "zrelosti", k družini in disciplini. To je ena plat, če hočete lahko tudi ideja filma, ki ne bi imela učinkovitosti — niti na trgu ne —, če ne bi izvedla čisteke vseh elementov, s katerimi je dekada levičarskega odpora v vietnamski eri onesažila ideološko čistost kontrarazrednega ideologema "mladina". "Briljantina" to delo opravi z inteligentno aplikacijo idiotizmov. Le-te sestavi iz repetacij in metonimij, pri čemer deluje na predpostavke kasnejšega radikalističnega rocka in seksualne revolucije. Tako "Briljantina" dá skoraj celotni repertoar svojih verzij starih *rock and roll*-filmov, ki so opravili funkcijo, ki smo jo označili že prej. Buržuazna ideologija, ki je na delu v tem filmu, gradi iz gradbenih kamnov zgodovine filma B-kategorije novo nadstavbo, ki kot projekcija v prihodnost reprezentira sublimirano meščansko utopijo, kar je sedaj ugotovljiva fašistična tendenca, kljub nemožnosti natančnega vedeževanja o konkretno možnih variantah fašizma kot svetovnega reda. Najbolj se temu bliža negativno utopična slika "sladkega fašizma". Parodija *rock and roll*-filmov se staplja s parodijo nekdanjih pubertetniških idolov, kakršna sta bili Sandra Dee ali Doris Day; in če ji že sama repetacija ne bi bila zadostna za subverzijo seksualno-reformatorskega efekta starih *rock and roll*-filmov, ji nivelizacija na ravni Doris Day zagotovi izpolnitev zabrisane slike preteklosti kot predzgodovine sedanjih zabavnih časov. Triumf je popolnoma športnega značaja.

Srednješolski ameriški spopadi v *footballu* kot usmerjena "šola za življenje" v družbi konkurence v "Briljantini" nastopajo kot parodija, ki požre samo sebe, ki je torej šele s takšno prezentacijo dosegla nivo kompetitivnega absurda, ki na simbolni ravni pomeni ubijanje, klanje, pomečkanje... nasprotnika.

Profesor telovadbe je najboljše izšolani ideolog kapitaldske vladavine kot posrednik čutno-nazorne poučitve v disciplini individualnega potlačevanja progresivne želje po užitku. Namesto užitka zunanje narave stopa izčrpavanje mišic ter zator govornih organov.

In ne nazadnje seks: ni paradoks, da "Briljantina" sprejme seksualno revolucijo tako, da z njeno lokalizacijo na mladež uveljavi kult devišstva in po drugi plati mladostne fantovske

norosti. Pretrgani himen ne označuje več ničesar, kar pomeni, da ni potreben za obstoj devišva, ki ga uzakonja naknadni vstop v zakon.

Devištvo uzakonja pravila igre med moškim in žensko dokler nista poročena. Falični pomen banane v eni od ključnih koreografsko — pevsko zastavljeni scen ravno s tem, da se banana pojavi za trenutek na spodnjem robu platna, zariše vso "drugo sceno" filma. Devištvo je polnovredno in ustrezno zamenljivo samo, in nikakor drugače, kakor v ogroženosti pred falusom. Ženska je tako kot devica določena s tem, da ji falus manjka, čeprav tudi po defloraciji z njim ostaja določena. To ji nalaga perfidno udeležbo v seksualni igri, v kateri mora ženska kazati svojo zavist penisa le s prikrivanjem in torej sme pokazati svoje karte šele na koncu, ko akt posesti ni več vprašanje in ko posedovani začuti "pomankljivost" ženske (ki ga od nje razlikuje) kot njeno "moč". To razmerje natančno in dobesedno izreka John Travolta v pesmi, ki je sicer *hit*, takole: "...and the power you're supplying is electrifying..." Plodovi seksualne revolucije v filmu (skupaj z banalizirano rock-muziko) nastopajo v celoti zato, da bi upravičili seksuano kontrarevolucijo, ki se sicer hoče marsikje tudi režimsko ovekovečiti.

Film namreč namiguje na nekakšno neskladnost med psihološko mišljeno notranjostjo, kar ponazarjajo silovito emocionalizirane pesmice in nekateri omledni posnetki, in med "grobo" zunanostjo seksualne igre.

Usklajenost obojega garantira šele trdna monogamna institucija meščanskega zakona. S predpisanimi oznakami meščanskega zakona dosežeta oba glavna junaka ta cilj v končni transformaciji. Ženska odvrže svoj himen in se končno predstavi kot seksualni objekt, moški zavrže svojo črno kanjo, pripravljen na žrtve za varovanje svoje samice in družine. Konec filma je pod božjim očesom kamere ustrezno orgiastičen. Ni potrebno posebej opozarjati, kakšen triumf je ponazorjen s tem.

III

Poseben element "travoltizma" je seveda vsakodnevno viden privid učinkovanja filma, ki se je materializiral v modi. Kar ne uspeva celi vrsti represivnih institucij že kakšnih dvanajst, ali več let, uspeva "nedolžnemu" filmu (?). Končno se moška mladina (vsaj nove generacija) spet striže in brije ter lepo oblači, končno je izginilo nekakšno svobodomiselstvo in zamenjuje ga skrb za lastno prihodnost in morda se celo obnavlja trdnost družine. Kakorkoli že, gre za generalizacije, ki v največji meri zadevajo srednje sloje; te (tudi že statistične) generalizacije opozarjajo, da srednji sloji rinejo nazaj v svojo gnojnico. Partikularna subverzija malomeščanske ideologije, ki jo je s svojim umikom z razredne



fronte uprizorila generacija šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let, obljublja malomeščanski ideologiji kontinuiteto. Povsem neustrezno bi bilo razpravljati, ali gre za vpliv "travoltizma" ali ne, ker gre za ideološke premike, katerih koren moramo iskati v nekoliko širšem kontekstu, kot smo si ga zastavili v tem zapisu. Naj bo dovolj, če rečemo, da je "travoltizem" kontekstualno povezan s temi ideološkimi premiki, pri tem pa ni rečeno, da je njihova edina in zadnja forma.

IV

Ta zapis bi bil gotovo nepopoln, če bi izpustili še eno vprašanje, ki se postavlja skorajda "samo po sebi".

Gre namreč za vprašanje o relativno ugodnem sprejemu obeh filmov v že nekoliko omasovljeni slovenski kulturi. Vse se namreč zdi, da tudi s konzervativnim kontekstom "travoltizma" nismo ostali nekontaminirani.

Sploh ne more biti zaskrbljujoč naval množic (posebno še mozoljastih) v kinematografe, saj je popolnoma odvečno vprašanje, ali naj si ljudje film ogledajo ali ne! To je postranskega pomena in morda bi si bolj škodili, če obeh filmov ne bi prikazali, kakor si že škodimo z neprikazovanjem mnogih drugih.

Zaskrbljujoče so reprezentacije istega srednje-slojnega konteksta v naših medijih "za množice", ne nazadnje tudi v skromnem slovenskem filmu.

Verjetno je premalo, če ugotovimo, da gre samo za nemoč upiranja svetovnim masovno-kulturnim monopolom, čeprav gre tudi za to. Bati se namreč moramo, da gre za (hoteno?) prezrta ideološka premikanja, ki imajo za posledico, glede na nujnost delovanja reprezentacije, proizvodnjo subjekta oz. njegovega ideologema, s katerim je subjekt eno. Še bolj se lahko zgrozimo, če pomislimo, da je film "Ko zorijo jagode", čigar mnogostransko podobnost z "Briljantino" najbrž ni potrebno posebej dokazovati, nastal preden smo videli oba omenjena filma.

Dejstvo, da je na naših lastnih tleh dejavna ideologija vladajočega razreda prav v primeru "travoltizma", reprezentira nek "trenutek resnice" na ljubljanski televiziji, ki je ob koncu nekega TV-dnevnikarja priobčila filmski komentar na temo velike mode disco-plesa ter ostalih pritikin te mode.

Besedilo komentarja, ki je bilo brez ostanka vredno Janeza Evangelista Kreka, je poudarjalo pozitivnost mode, njeno estetskost, nedolžnost in

neškodljivost. Vsemu temu je še sledil intervju z nekim mladincem, ki naj bi ponazarjal lepo soglasje med "travoltizmom" in mladinskimi delovnimi brigadami. Glede tega samo: *dixi et salvavi anima meam*.

Berlinale 79

Rapa Šuklje

Ni mogoče mimo dejstva, da je bil 29. Mednarodni filmski festival v Berlinu okrnjen. Ko so Sovjeti, Čehi, Kubanci in vzhodni Nemci umaknili svoje filme, je zmanjkal uradnemu sporedu bistven element in ne moremo si prav rekonstruirati njegove podobe, če temu ne bi bilo tako. Čehoslovaški prispevek, Jiříja Menzla: *Prismojenci s kamero*, smo festivalski prismojenci sicer videli v enem izmed šestih na novo urejenih malih studijev, *Čarodej Anton* — Günterja Reische, *Preživeli* — Tomasa Guitierasa Alea in predvsem *Ljubezenska izpoved* — Ilje Averbaha pa so ostali popolne neznanke.

Menzlov film je ljubezniv, odlično narejen, rahlo melanholičen in zelo zabaven. Oživilja začetke komercialnega izkoriščanja filma in prikazuje potujočo skupino, ki daje "kintopske predstave, režiser sam igra še enega "prismojenca", zagnanega mladega snemalca, ki bi hotel v času, ko vžiga samo kratek igrani skeč, snemati dokumentarce. Ko bi videli Menzlov film v okviru uradnega festivalskega sporeda, bi bil posebno zanimiv zato, ker Menzel oživlja minulo brez slutnje bližajoče se katastrofe. Na splošno je namreč letošnji Berlin tako močno izžareval vojno psihozo, da se je niti film Stanleya Donena: *Movie Movie* — ironično in izrazito komercialno oživljanje sentimentalnega filma štiridesetih in muzikalne komedije petdesetih let — ni mogel do kraja otresti: med obema "glavnima" filmoma njegove "dvojne predstave" se je znašel kratek vrinek, "napoved prihodnjega sporeda", ki je kazal pilote iz druge svetovne vojne in je bil, mimogrede povedano, najboljši del filma, sarkastičen in udaren. Če smemo verjeti vnaprejšnjemu pisanju o tekmovalcih, bi utegnili — poleg Menzlovega — še Averbahov film, ki sega baje v retrospektivah vse do oktobrske revolucije, in nemara vzhodnonemški, ki skuša poboljšati ljubeznivega postopača naših dni, vsaj nekoliko premakniti akcente in barvo festivala za odtenek približati rožnatemu optimizmu. Tako pa sta odločno prevladovali siva barva naraščajočega strahu in sinja

nedoločljivo romantičnega koprnjenja in obupa.

S tem je prišlo do navideznega paradoksa: četudi je 29. Berlinale prikazal v uradnem sporedu razveselljivo visoko raven današnjega standardnega filma (festivalski filmi so vedno namenjeni širokemu občinstvu; eksperimenti, ki jim manjka široka komunikativnost, so stvar posebnih projekcij in specializiranih filmskih srečanj, čeprav je potrdil nekatera pomembna imena in odkril nekaj novih ustvarjalcev in prijemov umetniškega filma, je bilo festivalsko razpoloženje potrto. Deloma je na to, seve, vplival mračni februar. Novi direktor van Hadeln kljub bolj komercialnemu predpomladnemu (predcannskemu!) času ostro razmišlja o prestavitvi festivala v pozni avgust, nekdanji rok beneške Mostre — prav zaradi vzdušja. Pravi razlog pa je vendarle katastrofični podton prispevkov, ki so lahko prišli s kateregakoli konca sveta, pa so v en glas govorili, da plešemo na vulkanu, katerega žrelo, kot vse kaže, še malo ni ugaslo.

Za privrženca dinamičnega in problemskega novega ameriškega filma je bil festival razočaranje. Poleg Ciminovega *Lovca na jelene*, ki je dober film in ga je mogoče brati tudi zelo drugače, kot ga je v trenutno zastrupljenem ozračju brala sovjetska delegacija (končno sodbo o njem prepustimo prihodnosti), so prišli z one strani Luže "velespektakel" *Superman*, Richarda Donnerja — poslastica za dečke pri tridesetih in občudovalcev filmskega trika — Donenov *Movie Movie* in dva filma Paula Schraderja, *Hard Core* (prevajali so ga kot *Pleve v vetru*) in pa *Blue Collar* (*Modri ovratnik* ali *Delavec*, kot smo film poimenovali pri predvajanju na letošnjem FESTu); drugi pač zgolj kot nadomestek enega izmed odpadlih vzhodnih filmov.

O kvaliteta Paula Schraderja so mnenja deljena. Vsekakor je po *Taksistu* veljal za dobrega scenarista; oba berlinska filma pa je tudi sam režiral. *Blue Collar* se je, kot je

znano, zelo dobro odrezal pri jugoslovanskih kritikih, posebno tistih, ki štejejo vsak družbeno kritični film — posebno še, če so junaki proletarci — a priori za napredno in umetniško delo. V resnici je *Blue Collar*, razen začetka, ki prinaša za ameriški film nekaj novih posnetkov delovnega procesa v tovarni (toda tak je končno tudi začetek Ciminovega filma), delan po receptih pustolovsko/kriminalnega žanra in so zamenjane samo vloge: okradeni je to pot goljufivi delavski sindikat, vlomilci pa so izkoriščani delavci. *Hard Core* je zanimiv zaradi dobrega glavnega igralca, Georga C. Scotta, (zaslužil bi si Srebrnega medveda), in pa, ker je v njem Schrader, bolj razločno kot v *Delavcu* ali celo v *Taksistu*, razkril svojo osnovno puritansko preokupacijo: ni mu toliko do revolucionarne preobrazbe družbe kot do rešitve duš. Duše pa so — v skladu s naukom o predestinaciji — vnaprej določene za rešitev ali pogubljenje; in če gre za božje izbrance, ki bodo zveličani, morajo očitno na tem svetu opraviti kruto nalogo samotnih očiščevalcev in maščevalcev, pri čemer so pač prisiljeni k trdoti in nasilju. Tak je bil *Taksist* in tak je v *Hard Core* oče, ki išče izginulo hčer in jo najde v okolju prostitutk, prekupevalcev z mamili, poklicnih ubijalcev in trgovcev s pornografskimi filmi (pri teh se puritanski režiser pomudi s posebno sladostnim ogorčenjem). *Hard Core*, je, skratka, klasična mešanica dobrih namenov in vsega obsojanja vrednih dejanj, kakršno nam zadnji čas — odkar so postali "problemski" — zapored ponujajo festivalsko privzdignjeni ameriški komercialni filmi in kakršni z občinstvom vred tako vneto nasedajo evropski kritiki, ki so se ob poplavi kinematografskega blaga z zahodne hemisfere primerno utrdili in izšolali. Edino, v čemer se *Hard Core* (prav kakor *Lovca na jelene*) drži pozitivne tradicije ameriškega filma, je trdoživa vitalnost, ki žalostno manjka filmoma *Blue Collar* in *Movie Movie*. O Donenovem filmu samo še to, da se pač uvršča med "filmske memoare", ki so nekaj časa polnili blagajne; zdaj, ko smo teh nostalgičnih filmov videli



David, režija Peter Lilienthal

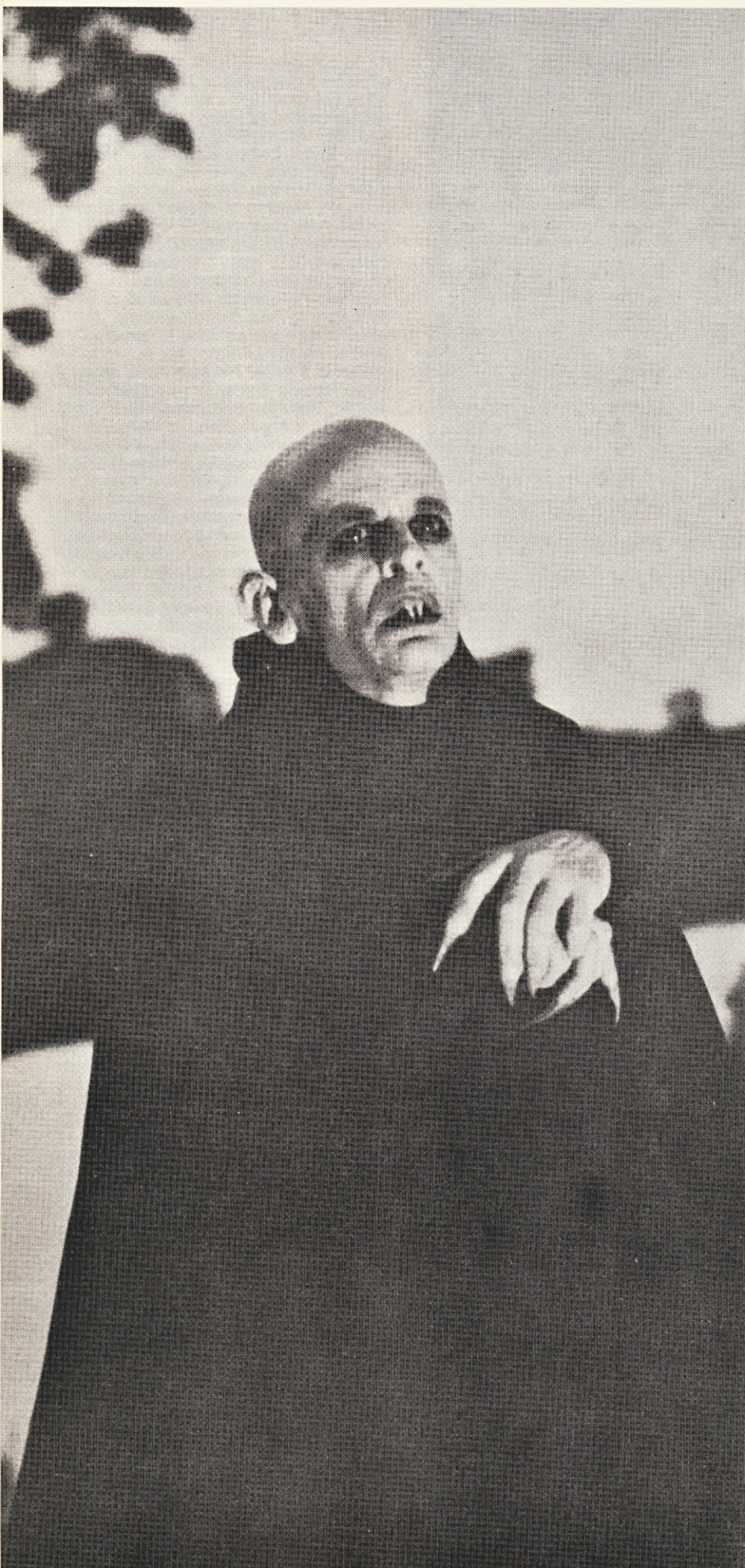


Hardcore, režija Paul Schrader

že dovolj, bi Američani z njimi lahko brez škode nehali.

Ko to pot lahko bolj ali manj odpišemo prispevek iz Združenih držav kot umetniško ali vsaj idejno nepomemben, je jasno, da je stal Berlinale v znamenju evropskega filma. Zunaj Evrope sta nastala samo še indijski film *Parashuram — moški s sekiro*, Mrinala Sena — solidno delo, a v Forumu mladega filma smo gledali tudi zanimivejša? — in egiptovsko-alžirska koprodukcija *Aleksandrija... zakaj?* Youssefa Chaina, zgodba egiptovskega najstnika, ki doživlja seksualno dozorevanje med drugo svetovno vojno in se torej po času in tematiki odlično vklaplja v tisto, kar je prikazala Evropa. Povsem zunaj tega pa so lebdela *Srečanja s pomembnimi mošmi*, Petra Brooka, snemana večinoma v Afganistanu, z vrsto jugoslovanskih igralcev. Začetek *Srečanj* je antologijski: prastar kavkaški folklorni običaj tekmovalja v glasbi — potem pa se biografija glavnega junaka, "guruja Gurdjijeva, iskalca resnice", odvija med "čudnimi dejstvi in nenavadnimi izmišljotinami" bolj v slogu obrednega teatra kot pa — morebiti — cinéma-vérité.

Angleškega režiserja je pač zavedla njegova edinstvena gledališka praksa. In slednjič: Evropa. Vse, kar smo zadnja leta slutili, je letošnji Berlinale potrdil: nemški film je doživel izrazito renesanso; francoski se še ni izmotal iz ustvarjalne krize; Španci so se v letih frankizma tako odmaknili od evropske tradicije, jasnih besed, da nam je postala celo njihova abeceda tuja; Skandinavci z menjajočo se srečo gradijo še naprej svoj samonikli filmski jezik. Zanimive so majhne kinematografije; Avstrijci in zmeraj boljši Švicarji, Italijani, ki se jim je znova posrečilo dati presežno najboljši, do kraja avtorski prispevek (kajpada zunaj konkurence), namreč Fellinijevo *Vajo z orkestrom*. Fellinijev film je veličastna metafora, katere političnih implikacij ta hip rajši ne bi razreševali. Drži pa, da je to film scela, ki prime scela. Zgodbe ni ali pa je minimalna: orkester pod taktirko zahtevnega dirigenta vadi; upre se dirigentovim muham in skuša delati brez njega; po začetnih poskusih kolektivno prizadevanje razpade v vrsto privatizmov, koncerta očitno ne bo. Ker si godbeniki vendarle želijo zaigrati koncert, povabijo dirigenta nazaj, ta pa postane samodržec, diktator. Kakorkoli že razlagamo metaforo, o tem, da je Fellini eden velikih filmskih mojstrov vseh časov, ne more biti dvoma. Med navdihnjene filme festivala šteje tudi neenakomerni *Nosferatu*, Wernerja Herzoga, ki nervozno menjava naivno strašljive in celo banalne prizore s pravcatimi filmskimi videnji in ustvarja naravnost apokaliptično podobo razpadajoče civilizacije in somraka zahodnega sveta v grozljivo lepih slikah. Literarna predloga in tudi Murnauov film sta mu pri tem samo izhodišče; kjer se ju dotika, je celo skorajda površen. — In čisto na drugem robu bi lahko šteli za avtorski in celo navdahnjen film Alaina



Tannerja: *Messidor* (naslovljen po poletnem mesecu francoskega revolucijskega koledarja). Tudi to je prav tako potirajoča, četudi skromnejša, rekli bi pritlična apokalipsica, kot jo ponazarjata dve švicarski najstnici na brezciljnem potepu, ki ju od improviziranega počitnikovanja pripelje do krvavega zločina. Spet — kot pri Herzogu — igra eno glavnih vlog pokrajina, to pot ne romantično gorska in razviharjena, temveč spokojno sončna, ravninska, sodobno civilizirana, vendar pa se v njeni brezbržnosti človek prav tako zgublja in je znova plen demonov svoje notranjosti.

Usoda umetniških del z globoko življenjsko filozofijo je, da ostajajo trenutno v senci preprostejših, laže odgonetljivih in navidez aktualnejših del. "Aktualnost" pa je letos, kot že rečeno, pomenila obsedenost z vojno psihozo. Zanimivo in posebne raziskave vredno dejstvo je, da so režiserji najraje pokazali najstnike, se pravi ljudi, ki še niso dorasli v vojake in zato od njih ne pričakujemo odločitve v smislu neposredne akcije. Tako je Jeanne Moreau v svojem drugem režijskem poskusu prikazala dvanajstletno dekletce sredi ljubezenskih in družinskih problemov (mimogrede: Truffautov avtobiografski film *Ljubezen na begu* je iz več razlogov ostal v senci *Najstnice* njegove francoske kolegice); Nemec Lilienthal je v zlatim medvedom nagrajenem *Davidu* prikazal judovskega najstnika, ki živi kot polovičen ilegalec v hitlerjevski Nemčiji (in se reši iz nje); Nemec Klaus Emmerich je v *Prvi polki* prikazal prav nič zagrizenega člana Hitlerjeve mladine (s precej poljske krvi v žilah), ki brez zlih slutenj, toda dramatično, doživlja predvečer nemškopoljskega spopada v obmejnem mestecu; Šved Jösta Hagelbäck v *Cesarju* prikazuje najstniškega neprilagojenca, ki ga izkušnje na Poljskem, kjer se že sreča z nacistično senco, priženejo v blaznost in nasilje. Z odraslim človekom — bivšim Hitlerjevim vojakom in zdajšnjim novofašistom — se ukvarja avstrijski *Kassbach*, Petra Patzaka; Španec Manuel Gutierrez Aragon pa kaže v filmu *Srce gozda* protifrankističnega hajduka, ki se v petdesetih letih našega stoletja ne more prilagoditi novi taktiki mestne gverile.

Vojna, vojna, vojna. In tudi *Konjušnica*, madžarskega režiserja Andrasa Kovacsja ne uide atmosferi, čeprav gre za novega upravnika velikanske državne konjušnice v prvih letih po drugi svetovni vojni, tudi sladki italijanski — Sampierijev — *Ernesto* ji ne uide, četudi je preskušnja, ki čaka očarljivo lenobnega, blago homoerotičnega in salonsko revolucionarnega judovskega mladeniča prvo, in ne drugo, svetovno klanje.

Še dva berlinska filma velja vsekakor omeniti; oba sta avtorska in njuna posebnost je, da sta tako blizu



Messidor, režija Alain Tanner

dokumentarnosti kot je sploh lahko igrani film. Mladi nemški režiser Josef Rödl se je predstavil s svojim diplomskim delom *Albert-zakaj?* Snemal ga je v rodni bavarski vasi s samimi domačini in je za glavnega junaka uporabil resničnega neprilagojenca, "vaškega idiota", ki mu je v dveletnem snemanju zaigral/doživel svojo tragično usodo do kraja. Črnobeli film je posnet v nekoliko prilagojeni tehniki cinéma-vérité. Danska režiserka zrelih let Astrid Henning-Jensen je slednjič uspela v mednarodni areni z izrazito ženskim in zelo dobrim filmom *Zimski otroci*, posnetim v posebnem oddelku porodnišnice, ki skrbi za nedonošenčke in kjer žive porodnice svojevrstno izolirano življenje, polno dvomov, strahov in tople človeške solidarnosti. Nekaj novega se odpira s tem filmom — nekakšna "druga možnost" medčloveškega sožitja. Osrednje delo Berlinale pa je bil vendarle nemški film — Fassbinderjev: *Zakon Marije Braun*. Ne, ker bi bil najboljši, pač pa, ker je najbolj vsestransko zajel atmosfero dežele-gostiteljice od konca vojne do sesutja "gospodarskega čudeža" in v glavni junakinji — izvrstno jo igra Hanna Schygulla — prikazal tisto mešanico idealizma in gospodarnosti (bolje: tisto sposobnost živeti oboje, toda dvotirno, da se medseboj ne ovirata), ki pojasnjuje toliko črt nemške sedanosti in zgodovine.

Fassbinder konča film z eksplozijo, ki junake pokonča, in ki jo povzroči, tako banalen kot neizbežen razlog: poigravanje z netivom v ozračju prepojenem z eksplozivom. Toda bojimo se, da je šla ta poanta nekoliko mimo festivalskega občinstva.



Poroka Marije Braun, režija R. W. Fassbinder



festivali

Berlinale 79

9. mednarodni forum mladega filma

Silvan Furlan

Mednarodni forum mladega filma, v režiji priznanega nemškega filmskega zgodovinarja Ulricha Gregorja, je sestavni del berlinskega filmskega festivala. S svojim programom skuša podati čimbolj plastično podobo o gibanjih in novih usmeritvah v svetovni kinematografiji. Za razliko od uradnega, tekmovalnega sporeda, ki z redkimi izjemami vključuje evropsko-ameriške filme narativnega tipa, ki so nastali v etabliranih ekonomsko-proizvodnih sistemih, pa je odnos mednarodnega foruma do filma veliko bolj širok in udaren. Osnove njegove programske politike tvorijo predvsem zanimanja za kinematografije tretjega sveta, za politično angažiran film in za eksperimentalna raziskovanja filmskega medija. Forum je tako propagator in opozarja na tisti del filmske ustvarjalnosti, ki težje najde pot skozi uveljavljena pravila institucionaliziranega kinematografskega mehanizma.

Škandal, ki se je zgodil s predvajanjem ameriškega filma LOVEC NA JELENE, Michaela Cimina, je imel občutne posledice tudi za Mednarodni forum mladega filma. Reakcija sovjetske delegacije, ki jo je utemeljila v nevzdržnem, ideološko nesprejemljivem sporočilu omenjenega filma, je tako uradnemu programu kakor Forumu preoblikovala njihove podobe, zamišljene v začetku. Skorajda vse vzhodnoevropske države socialističnega tabora so umaknile svoje filme in tako je bil letošnji berlinski festival prikrajšan za delo filmske proizvodnje, ki je v zadnjih letih odločilno prispevala k oblikovanju njegovega profila. Tako nismo videli gruzijskega filma Lane Gogoberidze NESKOLKO INTERVJU PO LIČNIM VOPROSAM (Nekaj intervjujev o osebnih vprašanjih), poljskega filma Feliksa Falka WODZIREJ (Vodja predstave), madžarskega filma Janosa Domolkyja MIERT? — AVAGY A TEVESEK ELMENYEK (Zakaj? — Ali televizijski ljudje so odšli) in kubanskega filma Patricia Guzmána LA BATALLA DE CHILE III. (Boj Čila, III.). Škoda, ki jo je povzročil LOVEC NA JELENE v igri med festivalom in sovjetskimi predstavniki, je velika. Vzroki za

takšen razplet so najbrž obojestranski; s strani festivala jih moramo poiskati v vztrajnosti in načelnosti, ki je dosegla samozadovoljujočo raven, s strani sovjetske delegacije pa v politični manipulaciji, ki je prvenstveno ustrezala dogodkom v svetu (kitajski napad na Vietnam). Sam LOVEC NA JELENE pa je deležen različnih razlag, od pozitivnih, ki ga postavljajo kot antimilitarističen film, do negativnih, ki razkrivajo v njem pacifizem malomeščanskega tipa. Pred kratkim je bil nagrajen z "vprašljivim" Oskarjem.

Posebne pozornosti v okviru letošnjega programa je bila deležna panorama novega indijskega filma, nekakšen presek stanja indijske paralelne proizvodnje. Njeno jedro tvorita Mrinal Sen in Shyam Benegal, filmska ustvarjalca, ki nadaljujeta smer, ki jo je v petdesetih letih začrtal Satyajito Ray. Le-ta se zoperstavlja industrijskemu filmu, ki temelji na principih "star-sistema" in na slabo razumljenih hollywoodskih žanrskih paradigmah, nasilno prenešenih v povsem neodgovarjajoč socialno-zgodovinski prostor. Tudi v novem indijskem filmu, kot skoraj pri vseh izvirnih usmeritvah v kinematografijah tretjega sveta, ne najdemo očitnih povezav z evropsko-ameriški narativnimi modeli in kodificiranimi uporabami elementov filmskega jezika. Omenjeni film obvladuje nenavadna, za evropskega gledalca skorajda "moteča", estetika. Tematsko je vezan na socialne probleme, ki jih obravnava z naprednih pozicij. Struktura filmske pripovedi je po večini epizodnega tipa, prikazani svet ni podrejen zakonom fizične in psihološke kavzalnosti, saj so v realistično fakturo vstavljene enote jasnih simboličnih vrednosti. Te značilnosti veljajo v precejšnji meri še za turški film Zeki Oktana SURU (Čreda), ki govori o uporabi patriarhalni tradiciji, aluzivno pa tudi o represivnem političnem sistemu, alžirski LES AVENTURES D'UN HEROS (Avanture nekega heroja), metaforo o politični zgodovini arabskega sveta od tisoč in ene noči do danes, in za film

Suleymana Cisseja BAARA (Nosač) iz Malija, ki pripoveduje o prebujanju razredne zavesti v fevdalno-kapitalistični Afriki.

V Forumovem programu je obsežen prostor namenjen celovečernim dokumentarnim filmom. GENESE D'UN REPAS (Geneza obroka) je narejen v tradiciji direktnega filma. Projekt Luca Moulleta je v nekem smislu esej iz komparativne politične ekonomije, analiza kapitalističnih manipulacij od proizvodnje do potrošnje predmeta — tokrat hrane — tako v deželah tretjega sveta kakor v Franciji, v državi visoko razvitega kapitalizma. Film Jaime Camina LA VIEJA MEMORIA (Stari spomini) je sestavljen iz avtentičnih dokumentarnih posnetkov in številnih intervjujev, v katerih se politiki različnih prepičanj spominjajo dinamičnih let moderne španske zgodovine, predvsem zmage in padca republike. Film je prepričljiv znak demokratizacije španskega političnega življenja, hkrati pa neobičajen estetski model. V formalnem pogledu je med filmi, ki se naslanjajo na dokumentarno gradivo, še posebej zanimiv I ILIKIA TIS THALASSOS (Čas morja). Takisa Papavaniadesa. Film sledi življenjsko zgodbo povsem običajnega Grka od začetkov dvajsetega stoletja do danes. Pripoved nima zgolj intimnega obeležja, marveč se nanaša tudi na politične in socialne dogodke, ki so bili odločilni za grško zgodovino ter tako vzporedno govori o formiranju razredne zavesti med grškimi množicami. Življenjska zgodba je posneta na magnetofonski trak, medtem ko tvorijo slikovni del z "junakom v odsotnosti" fotografije, posnetki krajev in predmetov ter dokumentarni material o zgodovinskih dogajanjih.

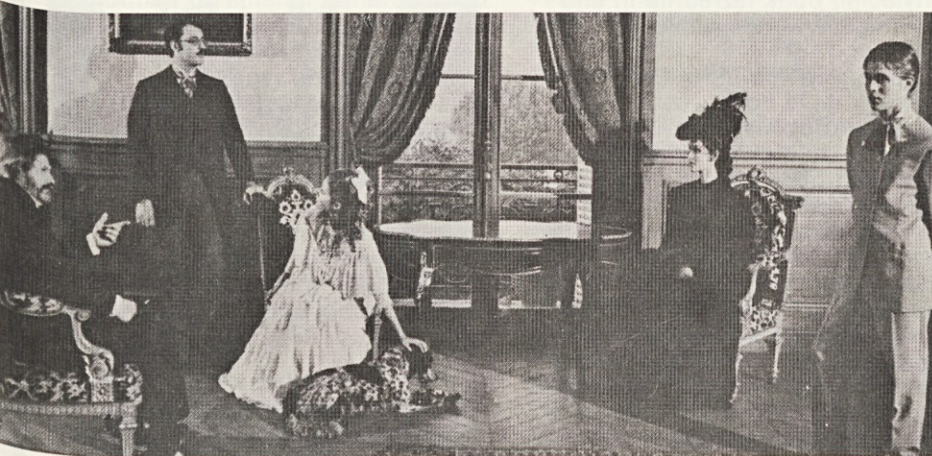
Tretjo celoto, ki jo je mogoče izluščiti iz letošnjega programa Mednarodnega foruma mladega filma, predstavljajo avantgardni filmski projekti v razponu od nekonvencionalnih narativnih modelov do radikalnih eksperimentov, raziskav mejnih možnosti filmskega medija. MY WAY HOME (Moja pot domov) je tretji del trilogije Škota



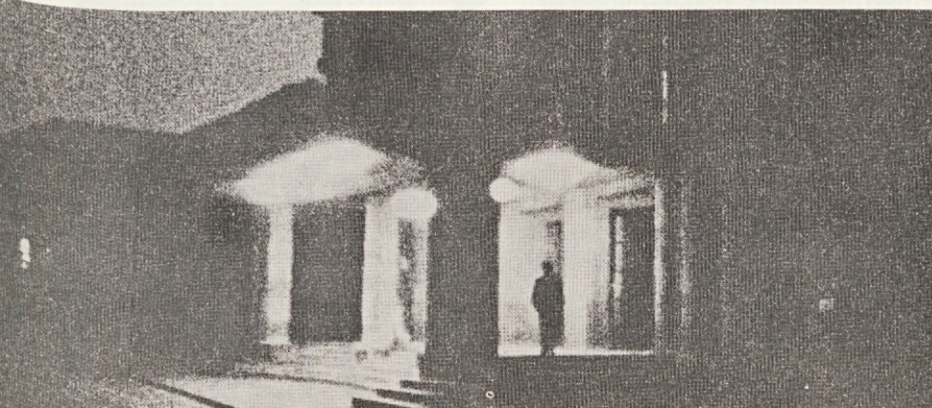
Geneza obroka, režija Luc Moullet



Hipoteza o ukradeni sliki, režija Raoul Ruiz



Zgodba noči, režija Clemens Klopfenstein



Moja pot domov, režija Bill Douglas

Billa Douglasa na temo otroštva in odrasčanja. Pripoved je vezana na biografijo Dickensovih obeležij, ki je razvita v narativnem modelu minimalne verbalne eksplikativnosti, sestavljenem iz stanj in reduciranega dogajanja. V žarišču filmskega toka so tako stopili predmeti in ljudje v presenetljivi neposrednosti fizičnega naboja. Vendar filmska reprezentacija ni površinski refleks, ki bi skušal sentimentalno evocirati izgubljeni čas, marveč se odvija v loku med dvoumno prisotnostjo predmetov in enigmatičnim dogajanjem na eni ter emblematičnim in simboličnim označevanjem na drugi strani. Film v formalnem pogledu odlikuje izredna likovna dimenzija kadra in zavest o omejenem prostoru filmske slike, ki vzpostavlja zanimiv odnos med tistim, kar je znotraj vidnega polja, in tistim, kar je zunaj, kar je vizualno odsotno, onstran roba filmske slike.

GESCHICHTE DER NACHT (Zgodba noči), Švicarja Clemensa Klopfensteina, je film, ki ga je težko prevesti v drug jezik, ga prestaviti oziroma se mu približati z metajezikom verbalnega zapisa. **ZGODBA NOČI** je film brez zgodbe, saj je sestavljen iz tisočih kadrov različnih časov in različnih prostorov (evropska velemesta), ki skupaj tvorijo iluzorično vizijo noči. Klopfensteinova noč tako ni podrejena niti nekemu sistemu, ki bi skušal odkriti logiko objektivnih noči, niti neki metafizični resnici. Film je podoba noči, ki nas kot gledalce vznemiri z nepričakovanim obratom na nivoju filmske percepcije. V dvorano stopamo, da se v kinematografski noči prebudimo v jutro filmske slike, v Klopfensteinovem filmu pa se to jutro ne dogodi.

L'HYPOTHESE DU TABLEAU VOLE (Hipoteza o ukradeni sliki), čilskega režiserja v eksilu Raula Ruiza, skuša razvozlati ikonografsko enigma slikarskega cikla. Izhodiščna predpostavka filma je, da leži ključ za razumevanje celote v motivni rekonstrukciji manjkajoče slike. Skozi labirintno raziskovanje tega problema nas v filmu vodi pripovedovalec-kolekcionar, ki pri svojem poskusu dešifriranja uporablja neobičajno metodo. Slike pretvarja v "žive slike", upodobljeni svet v slikarski scenografiji prestavlja v realne mizanscene. Na ta način pri analizi slikarskih del, poleg opazovanja, uporablja še "vživljanja", saj vstopa in se prosto giblje v uprizorjenem svetu oživiljenih podob. S tem postopkom želi priti do čimbolj trdnih opornikov za svoja spekulativna razmišljanja. Film se odvija v nenavadnem fluidu, v katerem se prepletajo različne modalitete. Znotraj filmske iluzije se likovna realnost pretaplja v gledališko-likovno in obratno. Kolekcionar tako nestopa tudi v vlogi čarovnika, ki pa nima moči, da bi izpeljal čudež; njegova spoznanja in ugotovitve ostajajo hipotetična.

Filmska vzgoja — sestavni del kulturne vzgoje

Posvet filmskih pedagogov — Mennheim 1978

Mirjana Borčič

Mannheimski filmski teden privlači filmske strokovnjake, ljubitelje filma in pedagoge, ki se vsako leto sestanejo nekaj dni pred začetkom filmskega tedna, da soočijo svoje delo z delom drugih. Letošnji, sedemindvajseti po vrsti, je bil zanimivejši od zadnjih, tako po filmski kot tudi po pedagoški plati. Predstavljenih je bilo več filmov, ki se po svoji človeški angažiranosti in režiserjevemu postopku vklešejo v spomin. Aeambrista-Roberta Younga, Alyam, Alyam-Marokanca Ahmeda El Maanounija, Maternale-Giovanne Gagliardo, 6 dni v Sowetu—Angleža Antonya Thomasa, Tragična smrt starega očeta-Grka Vasilikija Iliopulija so filmi, ki odpirajo človeške in družbene probleme našega časa in iščejo ustrezne filmske rešitve za svoje teme. V okviru tedna je potekala tudi retrospektiva mladega afriškega in arabskega filma, s posebnim seminarjem, ki je udeležencem nudil možnost poglobitve vedenja o tem kinematografijah, ki so manj znane evropskemu gledalcu.

V tem tednu, tudi v okviru filmskega tedna, je potekal sedemnajsti test, ki opredeljuje način in sposobnost sprejemanja filmskega sporočila s strani mladega gledalca.

Nekaj dni pred začetkom filmskega tedna pa se je začel posvet filmskih pedagogov. Tu vsakoletno demonstrirajo metode filmskovzgojnega dela, prikažejo nove didaktične prijeme, prikazujejo filme o mladih in za mlade in v zvezi s tem se obravnavajo tudi nekateri filmskovzgojni teoretični problemi, ki danes že močno nakazujejo množičnih medijev v celoti.

Letošnji program posveta je potekal po štirih kanalih. Prvi je obravnaval film v šoli ob različnih šolskih reformah ali pripravah na njo, drugi animirani film kot predmet proizvodnje in poučevanja, v tretjem so bili predstavljeni filmi, četrti pa je prikazal tehnične novosti video tehnike.

Reforme šolstva, ki potekajo povsod po svetu, ne morejo mimo filma. Vzgojna vrednost vizualne, še posebej gibljive slike je povsod predmet obravnave. Sodoben film se končno obravnava kot dejavnik in kot primerek sodobnega sveta, predvsem pa z večplastnostjo medsebojnih odnosov. Film je danes tudi ena od najbolj privlačnih oblik razredila in eno od sredstev informiranja.

Od pripravljenosti gledalca na sprejem, ki je bogat, če je razvita gledalčeva občutljivost, in kritičen, če je gledalec sposoben vrednotiti ponujeno, je odvisen tudi vpliv filma na mladega človeka. Zato je skoraj povsod po svetu cilj filmske vzgoje predpriprava na poglobljen sprejem filmskega sporočila, saj lahko le tako preprečimo nezaželen vpliv filma na gledalca. Poročila o novem položaju filmske vzgoje, ki je bila v različnih oblikah že prej prisotna v šoli, so prinesli Avstrijci, Poljaki, Madžari in Nemci.

Na poljskem ima prepričanje o vzgojni vrednosti gibljive slike že kar precejšnjo tradicijo. Prve obravnave potrebe po uvajanju filma v šolo kot vzgojnega in poučnega sredstva segajo v čas pred prvo svetovno vojno. V tej deželi so pred leti sprejeli načelo, da s filmsko vzgojo učenci pridobijo določeno življensko izkušnjo in določeno estetsko

občutljivost. Filmska vzgoja je na Poljskem obravnavana kot del celotne kulturne vzgoje. Poljski model filmske vzgoje pa pripravlja mlade na popolno in vsestransko izrabo vseh virov informacij. Zato filmska vzgoja, kot del celotne kulturne vzgoje, ne izhaja iz predpostavke, da ima film negativen vpliv na mladega človeka. Menijo, da ima film enako vzgojno in didaktično vrednost kot gledališče, radio, televizija in tisk.

Zato znanje o filmu in ostalih medijih pridobivajo pri pouku materinščine, ki tradicionalno nosi v sebi elemente kulturnega izobraževanja. Tako je na Poljskem učenje osnovnega vedenja o filmu del literarnega izobraževanja. Mnenja so namreč, da so tu že prisotne oblike in metode dela, ki nosijo v sebi najbolj primerne vzgojne in didaktične vrednosti in ki lahko z manjšimi dopolnili v največji meri zadostijo potrebam filmske vzgoje. Tu mislijo predvsem na interpretacijo filmskega dela. Izbor filmov je naslonjen na literarno problematiko učnega načrta. Tako je na žalost filmska vzgoja postala učenje literature prek filma.

Veliko bolj sodoben od poljskega je na posvetu predstavljeni madžarski koncept estetsko umetnostne vzgoje, ki označuje funkcijo skupine predmetov, ki integrirani odpirajo zahtevo po znanju in možnost spreminjanja narave družbene kulture. V tej kompleksnosti je najti tudi novo vsebino predmetov, ki niso več deljeni na pouk literarne, likovne, glasbene in telesne vzgoje kot poznamo to v klasični predmetni razporeditvi temveč na verbalno, vizualno, avditivno in fizično vzgojo, ki integrirani obravnavajo celovit odnos estetskih pojavov z



realnostjo. To naj bi se doseglo z analizo pravil komunikacije, ki se v popolnosti odrekajo obravnavanju estetike kot avtonomne umetnostne tvorbe. Cilj tako koncipirane estetsko umetnostne vzgoje je individuum, ki je sposoben objektivne komunikacije z umetniškim delom, ki je sposoben odkrivanja odnosov med svojo in estetsko upodobljeno resničnostjo, v katero stopa oprijemljivo in organizirano skozi misel in ki je s poustvarjanjem sposoben preoblikovati svojo. Za takšno kreativno percepcijo pa je potreben predvsem kreativna osebnost, ker umetnikova objektivizacija sveta ne more biti sprejeta temveč mora biti objektivizirana skozi objektivizacijo to je kreacijo posameznika.

Iz tega osnovnega izhodišča madžarski koncept estetsko umetnostne vzgoje vključuje vse oblike človekovega izražanja od narodne tradicije preko priznane umetnosti do sodobnih pojavov na področjih besede, slike, zvoka in telesnega izražanja. S tem odločno briše razliko med priznanim in nepriznanim, več ali manj vrednim ter obravnava človekovo potrebo po estetskem izražanju in sprejemanju tega v vsej celoti njene pojavnosti.

Če je poljski primer kompromisen in določa filmu kot popolnoma samostojnemu vizualnemu izraznemu sredstvu sekundarno vlogo pri pouku literature, odpira madžarska razporeditev možnosti za vključevanje vseh pojavov našega časa enakovredno, direktno in brez predsodkov. Tako je veliko bolj odprta kot pouk o medijih, ki ga v nekaterih evropskih krogih imenujejo veda o medijih in ima sodobnejši prizvok kot filmska vzgoja. Je predvsem novejši miselni produkt, ki sprejema mlajše pojave kot je film, skuša pa rastoča prevladja vseh množičnih medijev preliti v novo, sodobnejšo obliko, usmerjeno v prihodnost. Po mnenju predstavnikov tega mišljenja so mediji množične kulture bistveni element celotnega vzgojnega in izobraževalnega dela. Tudi kompleksnost medijske pedagogike je po tej logiki sama po sebi razumljiva. Je torej vzgojna in didaktična.

Na področju pouka o filmu na šoli je bil zanimiv prispevek Eduarda Bungterja iz ZR Nemčije, ki je demonstriral metodo, v kateri je prikazal neverbalističen pristop k spoznavanju izraznih sredstev filma kot enega od medijev

množične kulture. V ta namen je pripravil S-8 filme, ki na konkretnih primerih, z zaustavljanjem in z vračanjem slike, z grafičnimi dodatki, z inačicami uporabe glasbe, besede in šumov, nazorno kažejo tisto kar je bistveno za filmska izrazna sredstva. Za te filme je izbral odlomke iz priznanih filmskih del. Z njimi opozarja na prave vrednosti posameznih elementov filmskega izraza. Metoda predstavitve je zelo nazorna, sistematična in presega dosedanje poskuse, ki so zaradi svoje pretirane didaktičnosti postali dolgočasni.

Sklop projekcij o animiranem filmu in poročila o delu z njim je bil predvsem informativen. Animirani film je dosegel svojo popolno afirmacijo v pedagoški praksi, ne samo ob gledanju filmov, temveč tudi v vse večjem vključevanju animiranega filma v pouk likovnega pouka, kjer učenci sami ustvarjajo animirane filme. Tako so na primer v zahodnem Berlinu zaradi prevladujočega gospodstva slike v sodobnem času in z namenom, da bi učenci obvladali vizualno govorico, vključili snemanje animiranega filma v likovni pouk usmerjenega šolstva.

Na posvetu so predvajali tudi nekaj zanimivejših filmskih del s službenega programa pa tudi filme, ki so jih želeli predstaviti udeleženci posveta. Ponovno so bili v prvem planu češki filmi tako po svoji tematski orientaciji, kot po poetičnosti in človeški angažiranosti /Ota Koval: Ničesar nočem slišati, Dušan Hanah: Rožnati sni, Vera Plivova-Simkova: Rozmarina snema/.

Na posvetu so bili prikazani tudi najnovejši dosežki video tehnike, ki je uporabna za polprofesionalno proizvodnjo. Navdušenje ob bleščečih podatkih pa je kaj kmalu splahnelo, ko strokovnjak ni bil kos tehniki, ki jo je demonstriral. Lahko smo le ugotovili, da je video tehnika sicer na pohodu, vendar pa še ni napočil njen čas.

Pomembno in koristno srečanje

Zdenko Vrdlovec, Silvan Furlan

V petdesetih letih je portugalska kinematografija po pisanju njenih publicistov zabeležila nekaj pomembnih trenutkov, ki so skušali prelomiti s percepcijo filma kot neproblematičnega, zgolj zabavi namenjenega proizvoda, in se — čeprav kratkotrajni — najavili kot predhodni znaki "novega filma" (zgodnja sedemdeseta leta).

Najprej je to pojav močnega gibanja kino klubov, ki ga je sestavljala aktivna, estetsko in ideološko bojovita kulturna publika, zavzemajoča se za radikalne spremembe v nacionalni kinematografiji. Pričele so izhajati nove filmske revije, knjižne edicije (Arcadia, Sequencia), leta 1958 pa so odprli Nacionalno kinoteko. V okviru te ustanove, ki bo sploh imela pomemben vpliv na razvoj novega filma, bo *Antonio de Macedo* pripravil pomembno teoretično delo "Estetski razvoj filma", namenjeno publiki kino klubov z željo, da bi obudilo v njej kritični odnos do filma. De Macedo bo leta 1965 debitalit s filmom "Nedelja popoldan" — z eksistencialističnim delom po Camusovem in Sartrovem vzoru, kot je zapisal Andre Techiné in se z osmimi filmi (med njimi "Da bi bruhal psi" — nekakšen portugalski "Hair", film o uporništvu mladih; "Zaobljuba" — o ribiški vasi in cerkveni manipulaciji z nevednimi — religioznimi; "Fatima story" — sijajno, kritično delo o ramarstvu) razvil v pomembnega avtorja novega portugalskega filma.

Le-temu pa je že leta 1961 položil temeljni kamen *José Ernesto de Sousa* s filmom "Don Roberto": v tistem času docela osamljen primer je kajpada s svojo zgodbo o lisbonskem potepuhu in z realističnimi odlomki socialne

bede izzval odpor pri kritiki in distribucijsko docela propadel. Čez dve leti mu je sledil *Paulo Rocha* s filmom "Zelena leta", z zelo svežim, inovativnim delom o sodobni Lisboni: vsakdanja realnost, uprizorjena z banalnimi gestami, dobiva filigranski odtis iracionalnega in mističnega, kar učinkuje kot zelo poetičen prispevek potopu racionalistične misli. *Fernando Lopes* je posnel še "Belarmino" in Rocha "Spremeniti življenje", ki pa pomeni že labodji spev teh zgodnjih začetkov novega filma: "Postali smo žrtve posledic nezanimanja publike za kulturen in odgovoren film", je zapisal *Antonio de Macedo*. "Toda korenine bodo ostale, čeprav se bo v poznih šestdesetih letih "stari" film slabournega sentimentalizma, ki se je ves čas leno preživljal, ponovno razmahnil z obupno trdovratnostjo umirajočega."

"Novi film" sedemdesetih let se je pričel s prvim srečanjem portugalskega filma v Portu, kjer so predstavili retrospektive njegovih zgodnjih začetkov in izčrpno analizirali pogoje kinematografske produkcije. Na osnovi te analize je s pomočjo fundacije Gulbenkian sledila ustanovitev Portugalskega filmskega centra (1970), ki je omogočal relativno svoboden razvoj filmske dejavnosti, neodvisne od vladnih pritiskov in s tem postopno transformirajoče fašistične mašine na kinematografskem področju. Prvi film so zaupali portugalskemu veteranu — *Manuelu de Oliveiri*, ki je posnel "Preteklost in sedanost". Dve leti pred prelomnim političnim dogodkom — padcem Salazarjevega režima (april 1974) — je nastal prvi odkrito antikolonialistični film

"Indija", ki ga je posnel esejist in filmski kritik *Antonio Faria*. Med ostalimi imeni novega portugalskega filma pa je tukaj treba vsaj naštetih naslednja: *Antonio Pedro de Vasconcelos*, *Antonio de Campos*, *Fernando Matos Silva*, *Alberto Seixas Santos*, *Antonio de Cunha Telles* in *Antonio Reis*.

Ravno tako bi bilo treba vsaj omeniti že zelo zgodnje začetke portugalske kinematografije v letu 1911 ("Zločini Diega Alvesa" v režiji J. Tatavaresa), njen najboljši uspeh v nemem obdobju — "Volkovi" *Rina Lupa* in dokaj močan razmah v 30. in 40. letih, ki sta ga obvladovala *Leitao de Barros* in deklarirano režimski režiser *Anotion Lopes Ribeiro*. V njunem ozadju je ves čas (od leta 1931) deloval tudi "resnični oče" portugalskega filma *Manuel de Oliveira*, ki s svojo subtilno sposobnostjo izigravanja buržuaznih moralnih in družbenih kodov v marsičem spominja na Bunuela.

Prvenec režiserja Joseja de Sa Caetana *AS RUINAS INTERIOR* (Notranje ruševine) je nastal v letu 1976, torej po padcu fašističnega režima, zato ni naključje, če je njegova osrednja tema razgaljanje lažnive igre portugalske nevtarnosti med drugo svetovno vojno. Izbral si je izredno skromno dogajanje (ugledna družina z otroci v osamljeni vili ob morju) in njegova moč je prav v igri te dogodkovne skromnosti, siromašnosti, v filmanju do groteske in absurda prignane banalnosti vsakdanjega početja. Ta vsakdanja opravila se odvijajo v vzdušju stroge, neme svečanosti, ki jim skupaj s posebnim kadriranjem in montiranjem daje vtis nenavadnosti, tujosti, ker je



Tvegaj ali pusti, režija A. P. de Vancencelos



Bog, domovina, oblast, režija Rui Simoes

bilo zanje bistveno prav to, da so bila odtujena neki drugi stvarnosti, tisti, ki je prodirala mednje le prek radia (vojna poročila). Film se nekako prelomi, ko postane "dogajanje" in od metaforičnosti preide v eksplisicnost.

Naslednja dva filma imata razen iste letnice nastanka (1972), tudi dokaj sorodna lika, z negotovostjo in odporom proti institucijam prežeta mladeniča.

O MAL AMADO (Osovražen) režiserja Fernanda Matosa Silve je film o nekdanjem študentovskem revolucionarju, ki opusti študij in se zaposli v nekem uradu. Njegovo šefinjo spominja na njenega brata, vojaka v Angoli, pa mu zato ponudi ljubezensko avanturo. Portugalski kritiki so zapisali, da je v tej spletki dovolj razviden način, kako skuša oblast skorumpirati podrejene (z viskijem, udobjem in svojimi vrednotami) in kako jih zna v imenu svojih vrednot tudi potolči, če ji ne ustrezajo (šefinja ubije svojega uslužbenca z revolverjem njenega brata, kolonialnega vojaka, potem ko je bil toliko prijazen, da je — izvrstna sekvenca — oblekel uniformo tega vojaka in zadovoljil njeno fantazmo). V samem načinu uprizarjanja se filmu poznajo godardovski prijemi rušenja linearne in "generalizirane" politizacije (študent hodi s knjigo po cesti, glas off pa bere njeno politično vsebino). Običajna dramatičnost in psihologizem pripovedi sta prelomljena tudi z učinki "teatralizacije", ki so "realistično" sceno razbili z igranjem neke druge (torej s "sceno v sceni").

Odličen film Antonia Pedra Vasconcelosa PERDIDO POR SEM (Tvegaj ali pusti) je nedvomno najbolj dosledno in temeljito razkrojil princip "filma z zgodbo" (konsolidirano naracijo, z vnaprej zgrajenimi liki itd.) in se predal avanturi improvizacije. Vendar ne improvizacije v smislu nedodelanosti, marveč takega kreiranja situacij, ki ne prepisuje ali ilustrira že napisane zgodbe, ker vsak tak zametek pripovedi ustvarja "sproti", znotraj kadrov in njihovih spojev, torej s samo filmsko pisavo. Tako je zagotovljena široka odprtost, ker gledalec ne more predvideti naslednje sekvence na osnovi neke že osvojene logične niti, marveč ga film vodi v smeraj nove, kot da bi pred njegovimi očmi odstiral zaveso neznanih prostorov. Tak film je mogoče

gledati v nedogled, ker ukinja časovno kontinuiranost. Njegova osrednja oseba je 20-letni študent, živeč in blodeč v vztrajnem zavračanju vseh (individualnih, družbenih) konsolidiranih oblik, vrednot, norm, živeč v odlogu in odlašanju, z željo po odhodu. In edino vrednoto, ki se je nazadnje oprime (ljubezen do mladega dekleta), mu ubije tista, ki je bila nosilna za tedanjo Portugalsko — kolonialni vojak.

Politična zgodovina moderne Portugalske je skorajda v celoti povezana z nadvlado fašistične ideologije. Dokumentarni film Ruija Simoesa DEUS, PATRIA, AUTORIDADE (Bog, Domovina, Oblast), govori o tem fenomenu, o vzponu in padcu Salazarjeve diktature, ki je bila rezultat dogovora med kapitalisti in cerkvijo. Film je nastal leta 1975, leto za odločilnim preobratom v družbenopolitičnem sistemu Portugalske. Na kratko ga lahko označimo kot destrukcijo fašističnega diskurza. Jedro njegove analize predstavljajo štiri temeljne dogme fašizma: Bog, Domovina, Oblast in Družina. Štiri moralno-religiozne in nacionalistične kategorije, s katerimi je kapitalistični aparat slepil portugalske kmečke in delavske sloje in izkrivljaj realne socialno-ekonomske in politične koordinate časa. Dokumentarno arhivsko gradivo se prepleta s posnetki aktualnega stanja, ki jih je narekovala režiserjeva odločitev, njegov "političen" pogled. Film z dinamično montažo, zaporedjem primerjav, ki se gibljejo v loku od prepričljivega dokaza, argumenta do humoristične funkcije, sugerira več kot kakršnokoli enosmerno, didaktično prepričevanje. Sliko v tonskem delu spremlja preprost in jasen komentar, ki skuša posnemati vsakdanjo govorico, toda na tak način, da jo hkrati razbija in ironizira. Zaveda se, da je bila označevalna praksa navidez nedolžnega govora, nosilec pomenov in smislov, ki so ohranjali in hranili reakcionarno ideologijo.

Portugalska oblika fašizma je osrednja tema tudi filma BRANDOS COSTUMES (Sladkost naših navad) Alberta Seixasa Sontosa, ki je nastal v letih med 1972 — 1974. V filmu se odvijata dve pripovedi: vzporedno z zgodbo o buržujski družini teče "zgodba" o salarizmu, ki se vključuje v naracijo z inserti iz sočasnih dokumentarnih filmov takratnega propagandnega mehanizma.

Posnetki dokumentarnega efekta in fiktivna konstrukcija se prepletajo v izmišljeno filmsko pripoved, v kateri se na nivoju simbolnega, družina poistoveti z družbenim sistemom. Tako se lik tradicionalnega, totalitarnega očeta pretapa s figuro diktatorja Salazarja v enoto, katere smrt pomeni smrt obeh odvodov. Portugalski fašizem je identificiran z paternalistično koncepcijo družine, v kateri se pod navidezno enotnostjo in hierarhistično skladnostjo skrivajo konflikti in frustracije. Očetova moč je v resnici krinka za prisvajanje oblasti, za pravico do absolutnega odločanja in s tem tudi do izvajanja nasilja. Pravila te represivne, sadomazohistične igre, so mehanizme želja pretvorila v travmatičen strah, potrebo po svobodi in neodvisnosti pa v nepremišljeno vdanost. Ostaja le bolešno uživanje z neizbežno katastrofo.

Film Luisa Rohe A FUGA (Beg) iz leta 1976 opisuje vsakdan nekega političnega zapornika, ki mu uspe pobegniti iz utrdbe Peniche (eden "najslavnejših" zaporov fašističnega režima). Čeprav eden izmed mnogoštevilnih filmov na temo bega, pa se film uvršča med tiste redke izjeme, ki jim je uspelo brez akcijske navlake in poceni avanturizma, ustvariti intenzivno dogajanje. Znana sporočila tovrstnih filmov (nehumani postopki represivnega sistema, neomajno revolucionarno razpoloženje, žrtvovanje za idejo o lepši prihodnosti...) so postala "ponovno" zanimiva, predvsem zaradi napetosti, ki se je vzpostavila med precizno logiko sistemske institucije in imaginacijsko močjo jetnika. Le-tega skuša zapor ukiniti kot subjekt in mu onemogućiti kakršen koli emocionalno-miselni napor. Njegov beg tako pomeni prevlado nad mehanizmom, odkriva njegove slabosti in nemoč, kar je za sistem prav gotovo veliko bolj zaskrbljujoče kot dejstvo, da se je nekdo ponovno vrnil k odporniškemu gibanju.

Film Fernanda Lopeza NOS POR SA TODOS BEM (V glavnem je pri nas vse v redu), je poskus prikazati antropološki in etnografski podvig neke družine, izgubljene v zgodovini zaradi tehničnih sprememb (napeljava elektrike, z njo so prišli radio, TV, približal se je svet).

prireditve

Ruski "ekscentriki" v ljubljanski Kinoteki

Program Društva slovenskih filmskih delavcev, zima 1979



Ustanovitelji FEKS-a: Leonid Trauberg, Sergej Jutkevič, Grigorij Kozincev (1922)

Vsaka retrospektiva je odkritje, hkrati pa nosi v sebi nevarnost, da se prikazano celoto preceni ali pa celo slabo oceni. Prva celovitejša predstavitev ruskega "ekscentričnega" filma v ljubljanski kinoteki to ugotovitev nekako potrjuje: bila je odkritje za publiko (večini filmskih delavcev in kritikov—tudi za Ekran pišočin pa na žalost le "obrobno in prenatrpano dogajanje z gospodi feksovcji nasproti kompasovega Janeza"). Če pa je bil ta program precenjen ali slabo ocenjen — o tem bo merodajno sodbo lažje izreči šele po izidu publikacije, ki jo organizatorji obljublajo. Lahko le zapišemo, da je pobuda, da se seznanimo z "ekscentričnim" filmom FEKS-a / Tovarne ekscentričnega igralca Kozinceva, Jutkeviča, Trauberga /; Kulešovove delavnice / Kulešov,

zgodnja Eisenstein ter Pudovkin, Barnet / ter z delom Aleksandra Medvedkina nedvomno koristna, saj dopolnjuje podobo o svojetskem filmu iz tridesetih let, ki je bil veliko kompleksnejši, kakor je "lahko bilo naše vedenje o njem". Največ pravzaprav vemo o svojetskem revolucionarnem filmu (Eisenstein, Pudovkin, Vertov, brata Vasiljeva...), malo pa vemo in večina nas še vedno ignorira tisti drugi sovjetski film, ki se je razvijal s prizadevanji sodobnega gledališča, futurističnih pesnikov, konstruktivizma v likovnih umetnostih, z dognanji formalistične šole in ki se je tako vključil v avantgardna umetnostna gibanja, katerih skupen cilj je bil prekiniti s tradicionalnimi sprejemami in dojemami "stare" umetnosti. Z revolucijo je "ekscentrizem" v različnih medijih in oblikah začel odgovarjati na zahteve avantgardne umetnosti, ki je revolucionarno umetnost pojmovala kot kritično in inovatorsko, vključujoč popularne instance cirkusa in music-hallov.

Ta ciklus odkriva, da ti filmi predstavljajo nekaj posebnega in edinstvenega v filmskem dogajanju nasploh in ne le v Sovjetski zvezi, saj so vanje avtorji s svojim talentom vpletali tudi spoznanja in zunanje znake drugih močnih kinematografij tistega časa, kot so bile francoska avantgarda, nemški ekspresionizem in ne nazadnje, čeprav v največje presenečenje, hollywoodski film. Svobodno gibanje, anarhičen duh (Chaplin, Keaton) so našli svoj odmev prav v "ekscentričnem" sovjetskem filmu, kjer zasledimo iste brezupne posameznosti in značilnosti še bolj zgoščene. Tako v Kulešovovih poskusih s formalno zgradbo in resničnimi

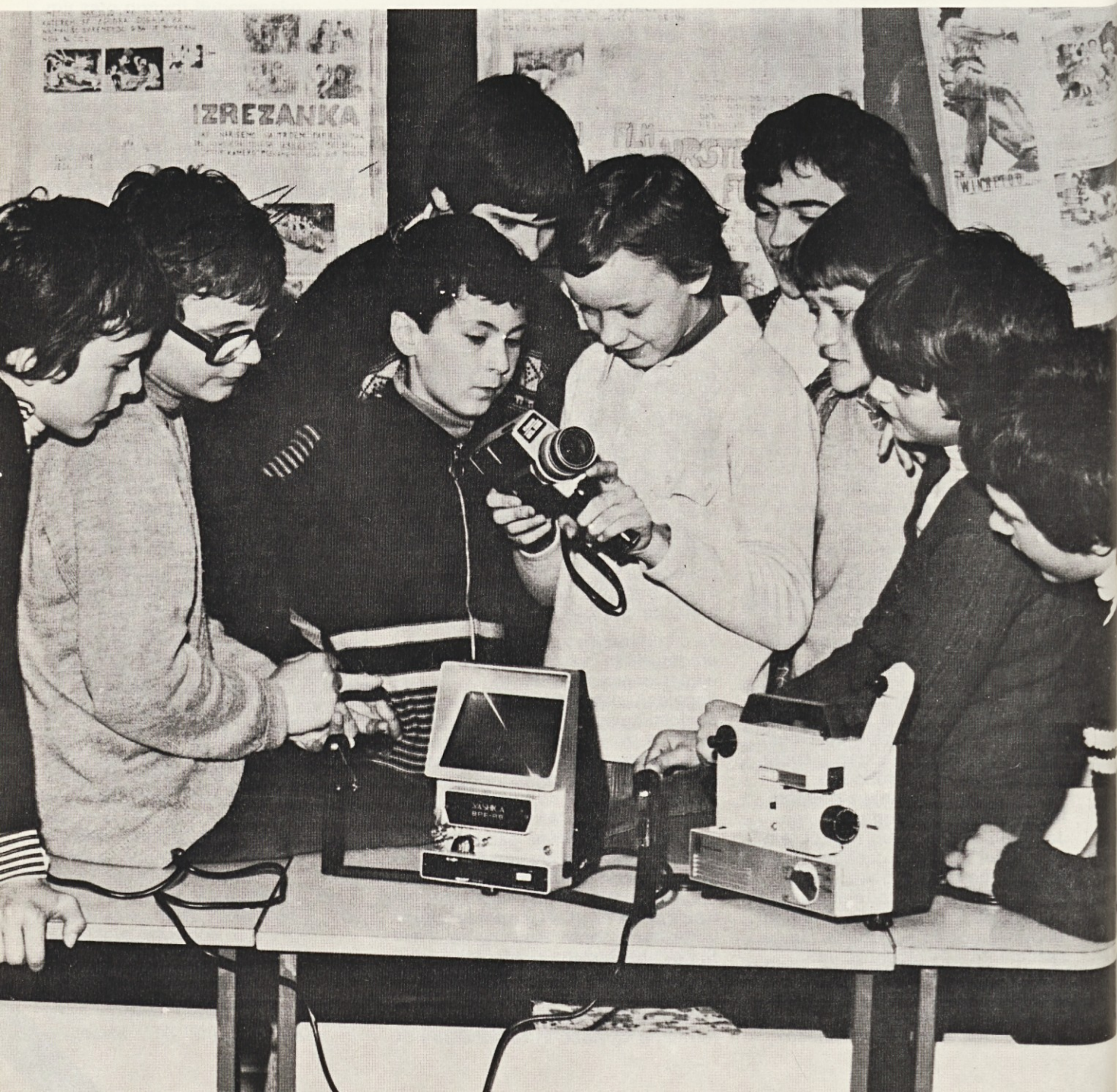
fizičnimi lastnostmi njegovih igralcev (NENAVADNE DOGODIVŠČINE GOSPODA WESTA V DEŽELI BOLŠEVIKOV, 1924, ŽAREK SMRTI, 1925, DURA LEX, 1926) kakor v delih "feksovcjev" Koninceva in Trauberga (NOVI BABILON, 1929, PLAŠČ, 1926) in bizarnega Medvedkina (SREČA, 1935).

Zanimivo bi bilo raziskati okoliščine (socialno-politične, kulturno-zgodovinske), ki so omogočile nastanek in razvoj "ekscentričnosti" v sovjetskem filmu (do okoli 1930) in njegove vplive na "klasičen" (sovjetski) film. Nedvomno nam je ciklus v kinoteki ponudil dovolj, da o teh problemih nekoliko razmislimo, še zlasti, ker so se pri DSFD odločili, da nadaljujejo svoj program s hollywoodskim žanrskim filmom tridesetih let in tako med drugim opozorijo tudi na nekatere medsebojne veze sovjetskega in ameriškega filma tridesetih let. V čakanju na obljubljeno publikacijo o omenjenem ciklu opozarjamo bralce (ki so sledili programu v kinoteki) na nekaj zanimivega branja: CAHIERS DU CINEMA 220—221, maj-junij 1970 (posebna številka: **Russie Années Vingt**); Verdone, M. in Amengual B. LA FEKS. Premier Plan, 1970; Christie, I. in Gillett, J. FUTURISM / FORMALISM / FEKS. Eccentrism and Soviet Cinema. BVI, 1978.

J. D.

Vloga mentorja pri realizaciji pionirskega filma

Naško Križnar



Pri dosedanjem delu v filmskem krožku na osnovni šoli Solkan nisem uporabljal nobene strokovne literature za razreševanje številnih dilem, ki se kar naprej pojavljajo. To je gotovo slabo, ima pa svojo dobro stran v pričajučem samospraševanju, ki bo mogoče spodbudilo kakšnega od filmskovzgojnih delavcev, da bo postavil nova vprašanja ali pa piko na i.

Vloga filmskega mentorja je spočetka odvisna od pogojev, ki jih določi vodstvo šole. V okviru svobodnih aktivnosti ima filmski krožek lahko zgolj reprezentativno mesto. Če pa šola res želi razviti pionirsko filmsko proizvodnjo, navadno pokaže to voljo z nabavo ustrezne tehnične baze. To pa je že situacija, v kateri mentor lahko zastavi svoj program, ki je oprt na sposobnosti in ambicije. Šele sedaj se lahko pogovarjamo o pravem delovanju filmskega krožka.

Glavni sestavni del krožka so učenci. K filmu so jih pripeljali različni motivi — tudi nefilmske narave. (Ta element je pomemben zaradi kasnejših ugotovitev o družabni vlogi filmskega krožka.) Za sedaj lahko ugotovimo, da imamo v začetku pred seboj starostno in motivno močno raznoliko skupino. Na tej stopnji se vedno slišijo pripombe redno zaposlenih pedagogov na šoli: "Kakšni nemogoči otroci!" "S temi se sploh ne da delati!", "Prijavili so se vsi najslabši" itd. S stališča rednega šolskega delovanja so taka mnenja mogoče celo točna. Mentor pa ima sedaj priložnost, da prvič uveljavi svojo vlogo — usklajevanje različnih interesov v krožku. Mislim, da je uspeh tega usklajevanja odločilen za nadaljnje delo. Kaj se zgodi? Učenci morajo dobiti možnost, da sporočijo mentorju svoje predstave o delovanju krožka, mentor pa mora vseskozi definirati svojo vizijo krožka. S tem je vzpostavljen komunikacijski kanal med mentorjem in učenci, ki bo kasneje služil za izmenjavo pomembnejših sporočil.

Ker sedaj govorimo o bistvenih rečeh, ni treba posebej omenjati, da to *privajanje* teče vzporedno s povsem konkretnimi deli: spoznavanje kamere, projektorja, lepilnice, itd. Na tej stopnji, po ogledu poskusnih posnetkov, lahko že pričakujemo prvi večji osip.

Medsebojno spoznavanje še vedno ni končano. Učencem je zdaj že

jasno, da je krožek pravzaprav delovna skupina za proizvodnjo filmov in ne debatni klub. Mentor pa še ne pozna sposobnosti posameznih učencev. Zakaj je to pomembno?

Dokler sem k vsaki novi skupini pristopil s predpostavko o njeni homogenosti, sem hotel iz vsakega posameznika sklesati enakovrednega pisca, snemalca in montažerja. To bi tudi ustrezalo normalnim vzgojnim smotrom osnovne šole (vsak se nauči pisati, brati, računati, itd.). Ta naloga pa se je izkazala kot zelo zamudna, v naših delovnih razmerah (samo en komplet filmske tehnike, samo 2 uri na teden) celo neizvedljiva. Razen tega prinesejo otroci v krožek poleg različnih želja tudi različne sposobnosti. Med njimi se vedno najdejo bodoči nadarjeni specialisti: pisci filmskih zgodb, snemalci ali montažerji. Naslednje obdobje dela v krožku je zato posvečeno zasedbi delovnih mest s praviimi delavci. Opravljena je začasna delitev dela, ki pa ni fiksna. Razdrli jo bodo novi osipi in ustvarjalna rast posameznikov.

Da bodo nadalnja izvajanja razumljivejša, moram vendarle pojasniti, da v pričajučem sestavku ne gre za fiksiranje nekega modela ali recepta za delovanje filmskega krožka. Skušam le združiti številna dosedanja naključja in poskuse v nek hipotetični tok zavesti, ki spremlja delo v krožku. Ta tok zavesti je tista koherentna vizija, ki združuje mentorja in učence. Na nivoju tega toka zavesti morajo potekati tudi vse mentorjeve intervencije, ne pa na nivoju materialne akcije.

Od tu dalje se krožku odpira več poti. Vse temeljijo na pravi uravnoteženosti med mentorjevimi prispevki in prispevki učencev.

Fizionómija krožka se oblikuje z naslednjimi elementi:

- 1) *Dokončno selekcionirano število učencev, ki so seznanjeni s filmsko tehniko, ki imajo pri filmski proizvodnji v najširšem smislu vsak svojo vlogo.*
- 2) *Oblika in količina mentorjeve intervencije pri izdelavi pionirskega filma v posameznih fazah izdelave ali pri končnem oblikovanju.*

Skupina učencev in mentor sta ločeno navedena zaradi metodoloških razlogov. V resnici sta oba elementa že spojena v

enega. Kajti mentor ne deluje na skupino od zunaj, ampak je njen sestavni del, nekakšen katalizator idej in realizacijskih načinov. Nič oprijemljivega.

Na tem mestu se mi zdi potrebno navesti alternativne modele načinov mentorjeve intervencije (in s tem alternativne oblike krožkov), preden pripeljem razmišljanje do zaključkov, ki so se pri nas (v Solkanu) oblikovali v razmeroma jasna vprašanja. (Lepše bi se slišalo: ... v trdne principe!)

Ob redkih srečanjih slovenskih filmskih mentorjev vsakokrat sramežljivo odpremo vprašanje vloge mentorjeve intervencije. Za vsak boljši pionirski film se sumi, da ga je v bistvu posnel mentor. Nekateri grede celo tako daleč, da na samem sprašujejo učence, koliko jim je pomagal učitelj. Nikdar pa se o tej zanimivi tematiki resneje ne razpravlja.

Mislim, da ne more biti krožka brez ustreznih mentorjevih intervencij. Treba je le izkustveno (strokovno) ugotoviti optimalno mentorjevo učinkovanje glede zastavljenih ciljev. Filmski krožek ni isto kot filmski klub, kjer posamezniki združujejo svoje finalne izdelke. Temelj krožka je *kolektivno*, ali bolje *skupinsko* delo. Mentorjeva osnovna naloga je organizacija tehničnih in moralnih pogojev za skupinsko delo.

Na tem mestu se krožek lahko prevesi v prvo skrajnost. Vsak sestanek je družabno doživetje, poslušanje glasbe in izmenjava mnenj o splošnih vprašanjih. Tukaj se realizirajo otroci, ki jih je pritegnila družabna dimenzija krožka. Če mentor ni dovolj prodoren, bo filmska proizvodnja zelo pičla. To je tudi prvi alternativni model.

Druga skrajnost je zanemarjanje družabne dimenzije krožka in usmerjenost v racionalno filmsko proizvodnjo. Za ta model je značilna tehnična popolnost izdelkov, visoka stopnja mentorjeve intervencije na vseh nivojih in veliko število končnih izdelkov. Če bi v tem sestavku obravnavali tudi filmsko kvaliteto pionirskega filma, bi pri izdelkih tega modela krožka ugotovili prevladovanje stereotipnih filmskih rešitev na podlagi mišljenja odraslega človeka.

Oba opisana modela sta arhetipa ali skrajnosti delovanja krožka. V

ozadju je vprašanje: kje pa je tista čudovita otroška ustvarjalnost, ki bi jo želeli opevati? Te ustvarjalnosti ni niti v krožku, kjer je mentor s korektno tehnično predprilavo dal zalet učencem, potem pa pasivno čakal na čudež, niti je ni pri učencih, ki jih mentor s pretiranim tutorstvom vodi po poteh čudovite filmske umetnosti.

Ker sem že poudaril, da sestavek ne prinaša receptov, bi za konec samo nanizal odločujoče činitelje za kvalitetno delo v krožku (vseskozi na relaciji mentor — učenci), ne da bi te činitelje združeval v edino veljavno kombinacijo.

Osnovne predpostavke so: Filmski krožek je del svobodnih aktivnosti na šoli. Na fakultativni osnovi združuje učence od 5. do 8. razreda. Mnogi od njih spontano odpadejo že v prvem spoznavnem delu. Ostanek predstavlja skupino, team, organizem, znotraj katerega deluje mentor.

Akcijske predpostavke pa so:

A) Vsak učenec je osebnost z lastnim izkustvenim svetom, ki ga bo skušal tudi izraziti s filmom. Filmska vzgoja je educatio (lat.) s korenem educo, kar pomeni izveči, vleči iz. Otroka ne udomačujemo, ampak ga omikamo (kultiviramo) na njegovi lastni osnovi. Od tod specializacija in ne splošna osnovna izobrazba v filmskih predmetih.

Pri učencih hkrati aktiviramo smisel za produkcijo (B), ekspresivnost (C) in kolektivnost (D).

B) Produkcija pomeni uveljavitev smotrov filmskega krožka kot proizvodne skupine za izdelavo pionirskih filmov. Po domače rečemo: Kdor zna filme delati, jih zna tudi gledati!

V ta pojem sodi učenje filmske tehnike in proizvodne tehnologije (ideja, scenarij, snemalna knjiga, organizacija snemanja, montaža, projekcija).

C) Ekspresivnost pomeni zagotovitev možnosti učencem, da realizirajo ideje iz svojega lastnega sveta. Edina selekcija idej je njihova uresničljivost, ki je pogojena s kapacitetami krožka.

D) Kolektivnost je kvaliteta krožka, ki bi ji lahko rekli tudi sinergija.

Od posameznikove ideje se piramidno spuščajo številne dodatne ideje, ki osnovno bogatijo na vseh nivojih, do končne realizacije. V "špici" pionirskega filma so redno navedeni avtorji filma (kot npr. režiser), navaja se le kopica realizatorjev specialistov.

Neredko je skupinsko delo pri pionirskem filmu tista vzgojna kategorija, ki prekrije filmsko proizvodne smotre krožka. Takrat postane filmski krožek šola življenja.

Filmski mentor mora omenjene linije delovanja dovolj heretično povezovati, da bi dosegel cilje, ki si jih je zastavil. Tragično potrdilo njegovega uspeha pa je navadno spoznanje, da učenci kaj hitro dozori do skrajnih možnosti, ki jih lahko nudi filmskovzgojno delovanje v okviru svobodnih aktivnosti.

Pregled filmov filmskega krožka Osnovna šola Solkan

1974/1975

Skrivanje
Zgodba O
Mojčino dopoldne
Zmaj
Mizar
Med 5 minutnim odmorom
Eksperimentalno jutro
Ex tempore

1975/1976

Hello people
Pismo
Rastje
Samomor
Moj prijatelj Medo
Obisk iz veselja (nedokončan)
Kongres gasilcev v Novi Gorici

1976/1977

Za začetek dovolj
En napis več
Prijateljci
Razlog

1977/1978

Maj
Solkan nekoč in danes
(nedokončan)

1978/1979

Kjer se prepirata dva...
Iskanje se začne
Slepe miši
Kam

Mentorji:

1973—1975	Jože Dolmark
1973—1975	Silvan Furlan
1975—1979	Naško Križnar

S tem prispevkom Naška Križnarja zaokrožamo naše zanimanje za filmsko-vzgojni program na osnovni šoli Solkan, (glej tudi: Jože Dolmark-Solkanski primer, EKRAN, št. 1, 1976 / nova serija); Marica Nakrst: Pozitivne izkušnje pri uvedbi filmske in TV vzgoje v osnovnih šolah EKRAN, št. 1—2, 1979 / nova serija/7, nikakor pa ga ne zaključujemo. Raziskave neposrednih izkušenj nam namreč v veliki meri pomaga, ko se odločamo za objavo najprimernejših teoretskih tekstov s področja avdio-vizualne pedagogike. Zato tudi upamo, da "solkanski primer" ne bo ostal zares edini primer.

Uredništvo

Kdaj bomo doslednejši

Janez Mužič

Človeku je uspelo z izumom filma oživititi slike, ustvariti iluzijo življenja, ki je tako verna in prepričljiva, da v gledalcu v trenutku percepcije ustvarja vtis, da pred njim teče samo življenje, še več, ustvarja vtis, da je gledalec sam vključen v dogajanje na platnu. V tem smislu je film sredstvo s pomočjo katerega se lahko posameznik preseli v svet, o katerem običajno lahko le sanja, kajti moč filmske slike je taka, da lahko gledalec doživlja tudi fantastične prizore kot novo stvarnost, v katero se lahko aktivno vključuje.

Svet, ki nam ga kaže film, je le malokdaj zvesta podoba resničnosti, kar je predvsem rezultat obdobja, v katerem se je film rodil — obdobja, v katerem je začel kapitalizem težiti tudi k izkoriščanju umetniške ustvarjalnosti po principih industrijske proizvodnje, katere glavni cilj je dobiček. Film mu je s svojimi elementi nudil vse možnosti za uresničevanje takih teženj. Popolnoma neformiranemu gledalčevemu okusu so bili tako ponujeni taki filmi, ki zadovoljujejo tudi najbolj primitivne zahteve človeka industrijske dobe. Tako so začeli nastajati filmi, katerih teme so pustolovstvo, vetrnjaška dejanja bojevitih posameznikov, zločin, osebni uspeh, torej teme, ki bolj potešijo gledalčeva čustva kot pa njegov razum. Junakova lepota ali pa moč se prikazujeja pomembnejša kot pa njegov razum ali značaj. Njihovi poklici so vetrnjaški (kavboj, pevka, športnik, novinar) in so le malokdaj v stiku z navadno vsakdanjostjo. Temu primerna so seveda tudi okolja, v katerih se filmi dogajajo.

Filmski gledalci so se, in se še

vedno, z navdušenjem zadovoljujejo s takimi izdelki filmske proizvodnje in dokler bo tako, filmski industriji ne bo prišlo niti na misel, da bi preusmerila svojo proizvodnjo. Edini faktor, ki lahko to proizvodnjo preusmeri k boljši kvaliteti, je resnično osveščen in izobražen gledalec, ki loči pristno umetniško ustvarjalnost od zlaganega blišča.

Čeprav se lahko danes film pohvali s tolikšnim številom ljubiteljev kot nobena od ostalih umetnosti, pa s svojo publiko ne more biti zadovoljen. To so dokazale tudi raziskave pariške filmske visoke šole, katerih rezultati kažejo, da hodi 60% do 70% gledalcev v kino zato, da pozabijo na vsakdanje skrbi, da se razvedrijo ali sprostiti, samo 5% obiskovalcev filmskih predstav pa je za ogled filma motiviranih s svojo notranjo potrebo po doživljanju filmske umetnine (ostalih 35—35% sestavljajo gledalci, katerih motiv za obisk kinematografa je nedoločen, ali pa je to njihova navada). Velika večina hodi torej v kino, da pasivno in mehanično prevzema vse, kar ji film narekuje. Zelo malo pa je takih, ki stopajo v aktivno komunikacijo s filmskim delom, za katero je potrebna določena splošna izobraženost kot tudi filmska kultura, teh pa večina nima, oziroma bolje rečeno, jim ni bila posredovana v vzgojnem procesu, prav zato so taki gledalci v stiku s filmskim delom prikrajšani za aktivno komunikacijo z njim.

Raziskave v Evropi, ki so ugotavljale starostne strukture gledalcev in frekventnost njihovega obiskovanja kinematografov, so pokazale, da

največ hodi v kino mladina od 10. do 29. leta, predvsem pa tista od 10. do 20. leta. Podobne rezultate so dale tudi raziskave pri nas. Tako so na primer v SR Srbiji raziskovali obisk kinematografov na populaciji srednješolcev. Rezultati so pokazali, da frekventnost obiskuje filmske predstave kar 28% mladih. Tako na primer v roku treh mesecev hodi v kino na 6—10 predstav kar 28% mladih, na 11—15 predstav 20,8%, na 16—20 predstav 15,2%, na več kot 20 predstav pa 20,8%.

Zmotili bi se, če bi sprejeli tezo, da je v glavnem mladina tista, ki najraje zahaja v kino, oziroma, če bi sprejeli tezo, da starejši ljudje hodijo raje obiskovat druge kulturne prireditve kot pa kino. O tem nas lahko prepričajo podatki iz raziskave "Odnos izobraževancev na Slovenskem do kulture", ki kažejo, da pri nas najraje zahajajo v kino izobraženci tehnične stroke, šele za tem pa v gledališče, galerije, na koncerte in nato v opero.

Iz vseh navedenih podatkov je razvidno, da je danes priljubljenost filma nesporno zelo velika; prav zato se moramo bolj zavedati kakšni so njegovi odmevi v človekovem čustvenem in miselnem svetu in njegov vpliv na estetsko, kulturno in humanistično oblikovanje človeka.

Podatki, ki so jih do danes zbrale številne vede, med njimi tudi sociologija filma in filmologija, nam dokazujejo, da film ni dosleden oblikovalec estetsko, kulturno in humanistično oblikovanega človeka. To pomeni, da se ne smemo izogniti filmskemu izobraževanju, pač pa ga moramo stopnjevati v solidno



filmsko vzgojo in v oblikovanje filmske kulture človeka. Še predvsem mora biti ta vzgoja intenzivna med mladino, saj so prav mladi glavni obiskovalci filmskih predstav, obenem pa najmanj pripravljeni na aktiven odnos z vsemi njegovimi vplivi.

Filmska vzgoja je torej neizogibno potrebna. V nekaterih državah imajo na tem področju že kar lepo tradicijo in že žanjejo uspehe svojega dela. Tudi pri nas ne zaostajamo preveč za njimi, vendar bi bili lahko rezultati mnogo boljši, če bi bila filmska vzgoja bolj sistematična in dosledna, predvsem pa kontinuirana.

Izkušnje iz preteklih let so pokazale, da nam pri sicer pozitivnem odnosu do tega področja, ki pa je na žalost vse preveč samo formalistično papirnat, zmanjka energije za konkretno izpeljavo filmske vzgoje. Tako na primer v osnovnih in srednjih šolah, ki so poleg vzgojnovarstvenih zavodov, kino-klubov, filmskih gledališč, kinotek, filmskih večerov, univerz in še mnogih drugih oblik širjenja filmske kulture, najbolj primerne za to, manjka tehnične opreme, predvsem pa usposobljenih ljudi, ki bi bili sposobni vzgajati filmskega gledalca.

Tehnična oprema za filmsko vzgojo ne bi smela predstavljati problem, saj jo je na domačem trgu dovolj (projektorji, izposojevalnice filmov), izdatki zanjo pa ne presegajo tistih, ki jih zahtevajo izdatki za pouk biologije, fizike ali pa tehničnega pouka. Za usposabljanje kadrov, ki bodo sposobni vzgajati filmskega gledalca, pa je potrebna širša kulturno-politična akcija, ki se je začela že pred dvema letoma in katere prva pridobitev je bila otvoritev dopisne filmske in televizijske šole pri Dopisni delavski univerzi "Univerzum" v Ljubljani. Šola je dvoletna, namenjena pa je prosvetnim in drugim kulturnim delavcem, predvsem tistim, ki jih veseli delo na tem področju. V dveh letih se kandidati seznaniijo z avdiovizuelnimi sredstvi, filmskimi zvrstmi, filmsko proizvodnjo, sociološkimi aspekti filma, obdobji filmske umetnosti, metodami dela z mladimi, amaterskim filmom; skratka z osnovnim znanjem iz filmske teorije kot tudi z metodami za nadaljnje posredovanje tega znanja. Znanje jim posredujejo prek predavanj, katerih nosilci so

osrednji slovenski filmski delavci, pa tudi publicisti in teoretiki s tega področja, kandidatom pa pomagajo tudi v posebej za ta namen napisane knjige, ki zajemajo snov s predavanja. Šoli so izhodišča ogledi in analize filmov, ter televizijskih oddaj, ki so skrbno izbrane in so namenjene oblikovanju človekovega kritičnega odnosa do filma in televizije. Za kontinuiranost in poglobljenost njihovega študija pa skrbijo tudi številne konzultacije z mentorji.

Dopisna filmska in televizijska šola pri Dopisni delavski univerzi "Univerzum" nudi skratka vse pogoje za oblikovanje kadrov, ki bodo sposobni aktivno poseči na področje filmske in televizijske vzgoje pri nas. Prvi diplomanti bodo šolo zapustili že v tem šolskem letu, zato bomo morali poskrbeti, da jim bodo zagotovljeni vsi pogoji, da se njihovo nadaljnje delo na področju posredovanja filmske kulture čim bolj uspešno vključi v naš učni proces. Pri tem pa ne smemo pozabiti, da je ljudi, ki so sposobni opravljati poslanstvo pri širjenju filmske kulture, pri nas še veliko premalo. Prav zato je izredno pomembno, da se pritegne v Filmsko in televizijsko šolo pri DDU "Univerzum" čimveč posameznikov zainteresiranih za film in televizijo, saj je ta šola poleg AGRFTV končno tudi edini oblikovalec kadrov, ki segajo v vedno bolj živahno filmsko in televizijsko področje v naši republiki.

Za še bogatejše programe

Vojka Šterk

Foto-kino zveza Slovenije se je sestala na svoji redni letni konferenci in je z zadovoljstvom ugotovila 89,5% udeležbo. Skupščine se je udeležil tudi predsednik Zveze kulturnih organizacij Slovenije Jože Humer, ki je poudaril velik napredek v aktivnem sodelovanju in vsklajevanju dela, zlasti kar zadeva filmske dejavnosti. Novo obliko sodelovanja vidi tudi v mentorstvu iz vrst članov Foto-kino zveze, ki bi lahko sodelovali pri uresničevanju programa umetnostne vzgoje v sistemu usmerjenega izobraževanja v srednjih šolah.

Podpredsednik organizacije za tehnično kulturo SRS Gorazd Marinček je v svojem nagovoru podčrtal pomen dolgoročnejšega programa popularizacije raziskovalnega dela med mladino in družbeno koristnega preživljanja prostega časa. Nadalje je čestital predsedniku Foto-kino zveze Slovenije Stojanu Kerblerju za nagrado Prešernovega sklada za fotografske zapise o Halozah.

Kot častni gost je skupščini prisostvoval predsednik Foto-kino zveze Jugoslavije Zoran Rubinjoni. Kratek povzetek njegove razprave je bil sledeč: "Foto-kino zveza Slovenije naj bi si še nadalje prizadevala pri iskanju pravega mesta in vloge v samoupravnih socialistični družbi, kot sestavni del Zveze organizacij za tehnično kulturo. Delegatski sistem naj bi zaživel tudi v dosedaj pasivnih sredinah. Potrebno je dati še večji poudarek delu z mladino in nenehno iskati nove oblike vključevanja."

Predsednik Stojan Kerbler je kritično podal pregled nad minulim delom in začrtal smernice, ki naj bi bile sprejete

kot sklepi za bodoče, še skladnejše in plodnejše delo. Opozoril je na v letošnjem letu potujočo razstavo fotografij na temo "Otrok", ki je bila pripravljena kot prispevek zveze v mednarodnem letu otroka. Že so v teku priprave za razstavo umetniške in dokumentarne fotografije in revijo amaterskega filma v okviru "Dnevor tehnične kulture" v Ljubljani v mesecu juniju prihodnjega leta. Večji poudarek naj bi bil na mednarodnem sodelovanju, ki je bilo, razen redkih izjem nekaterih obmejnih klubov, zelo slabo razvito. Pri tem je prvenstveno mišljeno tako sodelovanje, kjer naj bi se srečali posamezni ustvarjalci in izmenjali delovne izkušnje. Posebna pohvala gre tako foto klubu Maribor, ki že več let z uspehom, kot edini, zastopa barve Jugoslavije na mednarodnih razstavah.

Fotogrupa "Šolt" Ljubljana v letošnjem letu pripravljala mednarodno razstavo fotografije v počastitev 90-letnice ustanovitve prvega amaterskega kluba v Ljubljani.

Medrepubliška srečanja tako osnovnih organizacij, kot posameznih klubov naj bi bila pogostejša kot doslej.

Predsednik je apeliral tudi na že uveljavljene člane, ki imajo naziv mojstra oz. kandidata za mojstra fotografije, da bi kot mentorji aktivno prenašali svoje znanje na mlajše.

Skupščina je tudi izvolila pripravljalni odbor za ustanovitev nove revije "Almanah", ki naj bi dostojno predstavljala slovensko fotografijo. Že dalj časa je namreč čutiti potrebo po taki reviji —

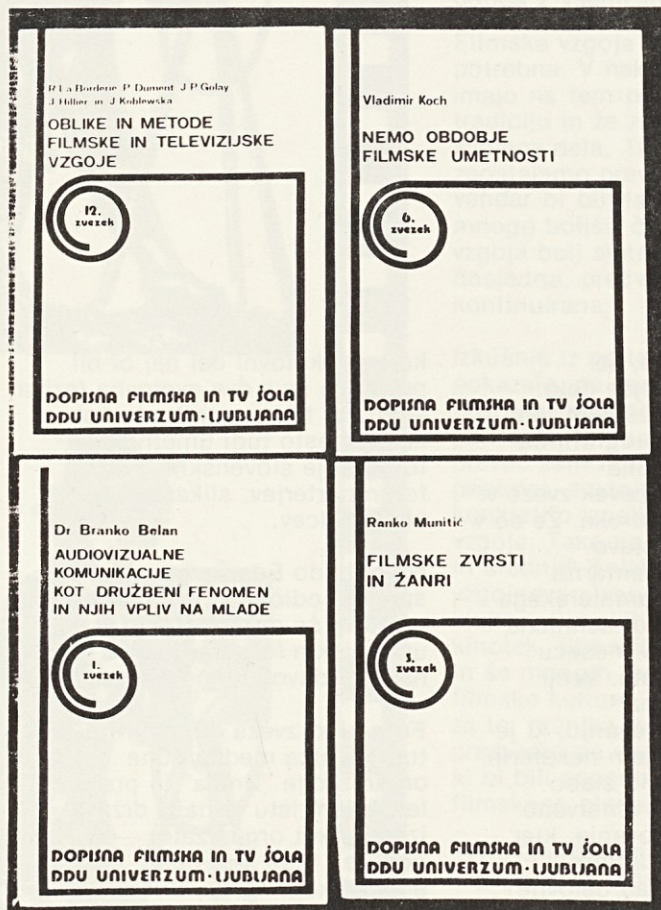
katere tekstovni del naj bi bil preveden še v dva svetovna jezika — in naj bi na njenih straneh našle mesto tudi umetniške fotografije slovenskih fotoreporterjev, slikarjev in oblikovalcev.

Na pobudo Eda Šelhausa je bila sprejeta odločitev za organizacijo razstave še neobjavljenih umetniških fotografij iz narodnoosvobodilne borbe.

Foto-kino zveza Jugoslavije je tudi članica mednarodne organizacije "Unica" in prav v letošnjem letu je naša država izbrana kot organizator — gostitelj tega festivala amaterskega filma. V lanskem letu je bil na festivalu "Unice" predvajan in nagrajen amaterski film Slovenca Miša Čoha.

O delu Komisije za fotografijo je govoril njen predsednik Tone Marčan, o dejavnosti Komisije za film pa njen predsednik Edo Malekovič.

Sledilo je več konstruktivnih predlogov zbranih delegatov, katerih besede bi lahko strnili v zaključno misel: "Individualno izobraževanje članov tako v tečajih kot na seminarjih, ali filmskih šolah bo prispevalo k še boljši organiziranosti organizacij, bogatejšemu programu dela osnovnih organizacij in pestrejšemu društvenemu življenju po klubih."

informacije**filmska in TV šola**

Filmska in TV vzgoja je po dolgoletnih naporih dosegla družbeno potrditev. Šole, kinematografi, klubi potrebujejo ljudi, ki naj bi bili sposobni v svojem okolju širiti filmsko in televizijsko kulturo.

Ker pa zaenkrat na nobeni višji ali visoki šoli ni mogoče dobiti ustrezno izobrazbo, so edina možnost izobraževanja ustreznega kadra razni seminarji in dopisna filmska in TV šola pri Dopisni delavski univerzi Univerzum.

Dopisna oblika izobraževanja mentorjev filmske vzgoje zahteva predvsem priročnike, ki ponujajo dopisnikom osnovne informacije. V ta namen je bila zasnovana zbirka Filmska in TV šola, ki v dvanajstih knjižicah nudi začetnikom izhodišča za njihovo delo. Zbirka vsebuje teme, ki predstavljajo film in televizijo kot družbeno pojav (dr. Branko Belan: Audiovizualne komunikacije kot družbeni fenomen in njihov vpliv na mlade, dr. Boris Grabnar: Televizija, njena brezmejnost in njene meje), kot filmsko teorijo in zgodovino (Ranko Munitić: Filmske zvrsti in žanri, Vladimir Koch: Obdobja nemega filma, dr. Branko Belan in dr. Ante Peterlić: Obdobja filmske umetnosti, Ranko Munitić: Obdobja jugoslovanskega filma), dogajanja okoli filma (Dejan Kosanović-Sreten Jovanović: ABC filmske proizvodnje) in metodiko filmskovzgojnega dela z mladimi (Vrabc-Težak-Borčić: Metode filmske vzgoje, La Borderie-Dumont-Golay-Hillier-Koldewicz: Oblike in metode filmske in televizijske vzgoje, Sajko-Racki: Filmska ustvarjalnost mladim).

Zbirka še ni zaključena. Julija 1979 izide knjiga Franceta Brenka: Kratka zgodovina slovenskega filma. Pripravlja pa se tudi knjiga, ki bo obdelala nastajanje filma.

novo v revijah**CAHIERS DU CINEMA (PARIZ)****Nº 297 (februar 1979)**

Questions de figuration:

Où sont nos droits poétiques? (Vprašanja figuracije: Kje so naše poetične pravice?) Entretien avec Pierre Legendre (razgovor z P. L.), par Serge Daney et Jean Narboni

Toto (I)

Le cinéma de Totò /Totojevi filmi/, par Jean-Louis Comolli et François Géré. Dario Fo parle de Totò /Dario Fo pripoveduje o Totoju/. Totò et Naples /Totò in Neapelj/, par Goffredo Fofi. Le corps comique /Komikovo telo/, par Jean-Paul Manganaro. Entretiens a propos de Totò /Razgovori o T./ par Jean-Louis Comolli et François Géré: avec Age, Steno, Franca Faldini

Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma /Nov pristop poučevanju filmske tehnike/: Programmation de l'écoute (3) /Programiranje zvoka/, par Claude Bailblé

Nº 298 (march 1979)

Totò (II)

Totò par Pier Paolo Pasolini

Le mannequin, la poule et le totem /Maneken, kura in totem/, par J.-L. Comolli et F. Géré

Entretien avec Mario Monicelli /Razgovor z M. M./, par J.-L. Comolli et F. Géré

Table ronde /Okrogla miza/:

L'homme de marbre et de celluloid /Marmorni in celulojni človek/, par Pascal Bonitzer, François Géré, Robert Linhart, Jean Narboni et Jacques Rancière

Jean-Claude Guiguet:

Les Belles Manières

Intimités /Intimnosti/ par Yann Lardeau

Entretien avec J.-C. Guiguet /razgovor z J.-C. G./, par Serge Daney et Serge Toubiana

La cinéphilie en question

/Cinefilija pod vprašanjem/

Passe-Montagne, film français /Passe-Montagne, francoski film/, par Bernard Boland

Satyajit Ray

La Musique et le corps des dieux /Glasba in božje telo/, par Jean-Pierre Oudart

Nº 299 (avril 1979)

Video

Paikologie /Paikologija/, par Jean-Paul Frasier

Entretien avec Nam June Paik /Razgovor z N. J. P./, par J.-P. Cassagnac, J.-P. Fargier et S. Van der Stegen

Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma

/Nov pristop poučevanju filmske tehnike/: Programmation de l'écoute (4)

/Programiranje zvoka/, par Claude Bailblé

Genèse d'un repas

/Geneza obroka/

La narration génétique-agitatoire de Luc Moullet / Agit-genetska naracija L.

Moulleta/, par Serge Le Peron

Entretien avec Luc Moullet /Razgovor z L. M./, par J.-P. Fargier et S. Le Peron

Perceval Le Gallois

/Perceval Galski/

Un rêve pédagogique /Pedagoški sen/, par Danille Douborux

Poor and lonesome, par François Géré

POSITIF (PARIZ)**Nº 215 (februar 1979)**

Woody Allen

Intérieurs /Notranjščina/ par Olivier Eyquem Annie Hall, par Jean Funck

Post-scriptum, par Jean Funck

Francesco Rosi

Au royaume de la lumière /V kraljestvu svetlobe/, par Michel Ciment

Entretiens avec Francesco Rosi (sur "Le Christ s'est arrêté à Eboli")

/Razgovor s F. R. o filmu "Kristus se je ustavil v Eboliju"/, par Michel

Ciment En travaillant avec Visconti (sur le tournage de "La Terra trema")

/Sodelovanje z Viscontijem pri snemanju filma "Zemlja drhti"/, par Francesco

Rosi

De l'autre à son éditeur /Avtor svojemu založniku/, par Carlo Levi

Entretien avec Tonino Guerra /Razgovor z T. G./, par Aldo Tassone

Joan Crawford

1930—1939, J. C. superstar, par Christian Viviani

NO 216 (marec 1979)

Robert Altman
Quintet, par Alain Masson
Entretien avec Robert Altman de A Wedding à Quintet / Razgovor z R. A. o "Poroki" in "Kvintetu"/, par Michel Ciment et Michael Henry

John Cromwell
Le cavalier Cromwell / Konjenik Cromwell/, par Jacques Segond
Entretien avec J. C. / Razgovor z J. C./, par Jean-Loup Bourget
Repères biofilmographiques / Biofilmografske oznake/, par Olivier Eyquem

Paul Newman
Paul Newman ou l'Amérique banalisée / P. N. ali banalizirana Amerika/, par Michel Cieutat
Biofilmographie / Biofilmografija/, par Michel Cieutat

Scenaristes Italiens (II):
Rodolfo Sonogo / Italijanski scenaristi: R. S.
Entretien avec R. S. / razgovor z R. S./, par Lorenzo Codelli
Filmografie / Filmografija/, par Lorenzo Codelli

NO 217 (avril 1979)

Federico Fellini
Entretiens avec F. F. sur "Prova d'orchestra" / Razgovor s F. F. o filmu "Vaja orkestra"/, par Michel Ciment
Orchestre et chœur / Orkester in zbor/, par Lorenzo Codelli
Mettons que je n'aie rien dit / Naj velja kakor da nisem ničesar rekel/, par Federico Fellini

Michael Cimino
Comme un cerf en automne (The Deer Hunter) / Kakor jelen jeseni/, par Alain Masson
Entretien avec M. C. / Razgovor z M. C./, par Robert Benayoun, Michel Ciment et Michael Henry

Wim Wenders
Détour par l'Amérique (sur les traces de W. W.) / Ameriški odklon- na sledih W. W./, par Petr Kral Ecrits de W. W. / W. W.: Spisi/

Werner Herzog
"Le monde croule... Je deviens léger" / Svet se ruši, jaz postajam lažji"/, par Jean-Philippe Domecq

FILMCRTICA (RIM)

NO 287 (avguŝt — september 1978)

Giuseppe Turrone: Viaggio intorno e attraverso la commedia "erotica" (Potovanje okrog in k erotiĉni komediji)
(W. a.) Intervista con Peter Wollen e Laura Mulvey (Razgovor z Peterom Wollenom in Lauro Mulvey)

NO. 288 (6. oktober 1978)

(v. a.) Dossier Duras
Antonio Bertini: Pasolini, la metafora della sceneggiatura (Pasolini, metafora scenarija)
Enrico Ghezzi: Rossellini il sogno, la storia (Rossellini sanje, zgodovina)
Donald Ranvaud: Lae 2 avanguardie (Dve avantgardi)

NO 289/290 (november — december 1978)

(v. a.) Rossellini / Marx (objavljen scenarij)

NO 291 (januar 1979)

(v. a.) L'occhio anamorfo del l'immaginario: horror e fantascienza (Anamorfn oko izmiŝljenega: grozljivka in znanstvena fantastika)
Giuseppe Turrone: Film e figurazione: la riflessione metalinguistica... — Oimi, Risi, Lattuada... (Film in predstavljanje: metalingvistiĉno razmiŝljanje — ...Oimi., Risi, Lattuada...)

BIANCO E NERO (RIM)

1 (januar — februar 1978)

Gianni Rondolino:
Appunti sul cinema e sulla teoria di Hans Richter (Beleŝke o filmih in teoriji Hansa Richterja)
Maurizio De Benedictis:
Scarlett e altro: le stagioni di un nostro amore (Scarlett in drugo: ĉasi neke naŝe ljubezni)

novo v revijah

CINEMA NUOVO

NO 257 (februar 1979)

Sergio Coggiola:
Le forme del realismo nel dibattito Brecht-Lukacs (Oblike realizma v debati Brecht-Lukacs)
Roberto Alemanno:
Alice oltre lo specchio della comunicazione (Alice onstran ogledala avdiovizualne komunikacije)
(V. a.) Andrzej Wajda

FILMKRITIK (München)

Nr. 260 (avgust 1978)

Wolf-Eckart Bühler: John Ford-Tribut an eine legende / J. F. — davek legendi/

Nr. 262 (oktober 1978)

Roberto Rossellini (1906—1977)

Nr. 263. (november 1978)

Harun Farocki: Zwischen Zwei Kriegen / Med dvema vojnama/
Harun Farocki, Jürgen Ebert: Der Kleine Gogard-an das Kuratorium junger deutscher Film (Gespräch mit Hellmuth Costard) / Mali Godard — o skrbi mladege nemŝkega filma (Razgovor s H. C.)/

Nr. 264 (december 1978)

Der Kleine Godard-an das Kuratorium junger deutscher Film (II) / Mali Godard — o skrbi mladege nemŝkega filma (II)/
Walter Adler: Hammett-interview mit Wim Wenders / Hammett — pogovor z W. W./

Nr. 266 (februar 1979)

Leo T. Hurwitz
Film and Photo League (1931—1935), Nykino; Frontier Films (1935—1942)
Marxistische Filmproduktion in America / Marksistiĉna filmska proizvodnja v Ameriki/

Nr. 267 (marec 1979)

Hartmut Bitomsky: Passage durch Filme von John Ford / O prehodu v filmih J. F./

SCREEN, (LONDON), ŝt. 3, 1978, jesen

Vol. 19. N. 3 (jesen 1978)

John Ellis: Umetnost, kultura in kvaliteta — izrazi za film v 40. in 70. letih
Stephen Heath: Spolna razlika in reprezentacija (O Lacanovi knjigi "Encore")

Constance Penley in Janet Bergstrom: Avantgarda — zgodovine in teorije (o knjigi "Zgodovina ameriŝkega avantgardnega filma")

Ian Connell: Ideologija/diskurz/institucija (poroĉilo o SEFT ŝoli)

Colin Mac Cabe: Televizijske monografije angleŝkega filmskega inŝtituta (Colin MacArthur, "Televizija in zgodovina", John Caughie, "Televizija — ideologija in menjava")

Vol. 19. N. 4 (zima 1978/79)

Peter Wollen: Photography and Aesthetics / Fotografija in estetika/
Colin MacCabe: The discursive and the ideological in film-notes on the conditions of political intervention / O diskurzivnem in ideoloŝkem v filmu — beleŝke o pogojih politiĉne intervencije/
Geoffrey Nowell-Smith: Television-Football-The World / Televizija, nogomet, svet/
Mick Eaton: Television Situation Comedy / Televizijska situacijska komedija/
Noël Bursch: Porter, or ambivalence / Porter ali ambivalenca/

Vol. 20. N. 1 (pomlad 1979)

avtorstvo:
Michel Foucault: What is an Author? / Kaj je avtor/

novo v revijah

Sue Clayton, Jonathan Curling: On Authorship / O avtorstvu/
 Steve Neale: "Triumph of the Will" — Notes on Documentary and Spectacle
 / "Triumf volje" — beležke o dokumentarcu in spektaklu/

TV/Video:

Ian Connel: Television, News and the Social Contract / Televizija, poročila in socialni dogovor/
 Stuart Marshall: Video-Technology and Practise / Video-tehnologija in praksa/
 debata:
 Nicholas Garnham: Subjectivity, Ideology, Class and Historical Materialism
 / Subjektivnost, ideologija, razredni in zgodovinski materializem/

SIGHT and SOUND (LONDON)**Vol. 47, N. 4 (jesen 1978)**

Anthony Howard: The Parties, Elections and Television (Partije, volitve in televizija)
 Marc Gervais: Ermanno Olmi: Humanism in the Cinema (Humanizem v filmu)
 John Russell Taylor: Michael Powell — Myths and Superman (Michael Powell — miti in supermani)
 David F. Coursen: John Ford's Wilderness (Divjina Johna Forda)
 Harry Lawton: Rossellini's Didactic Cinema (Rosselinijevi poučni filmi)

Vol. 48, N. 1 (zima 1978/1979)

(v. a.) Michael Powell
 James Monaco: The TV Plexus (Pleksus televizije)
 Don Willis: Yasujiro Ozu — Emotion and Contemplation (Yasujiro Ozu — čustva in kontemplacija)
 Nigel Andrews: Production Board Films — British Film Institute Production Board (Filmska proizvodnja britanskega filmskega instituta)

FILM QUARTERLY (Berkeley)**Vol. 32, No. 2 (zima 1978/79)**

Robert Mac Lean: The Big-Bang Hypothesis: Blowing Up the Image
 ("Zveneca" hipoteza: razstreliti sliko)
 Alan Rosenthal: Ellen Hovde: An Interview (intervju z Ellen Hovde)
 Michael Dempsey: Invaders and Encampments: The Films of Philip Kaufman
 (Napadalci in tabori: filmi Philipa Kaufmana)
 Graham Petrie: Paul Fejos in America (Paul Fejos v Ameriki)

QUARTERLY REVIEW OF FILM STUDIES (PLEASANTVILLE, N. Y.)**Vol. 3, NO. 3 (poletje 1978)**

Susan Suleiman: Freedom and Necessity — Narrative Structure in "The Phantom of Liberty" / Svoboda in Nujnost: pripovedna struktura v "Fantomu svobode"
 J. P. Dumont,
 J. Monod
 Beyond the Infinite-A Structural Analysis of 2001: A Space Odyssey.
 / Onstran neskončnosti — Strukturalna analiza "Odiseje v vesolju".
 Marsha Kinder,
 Beverle Huston:
 Insiders and Outsiders in the Films of Nicolas Roeg / Udeleženci in izobčenci v filmih N. R./
 Vlada Petric:
 Two Lincoln Assassinations by D. W. Griffith / Dva Lincolnova uboja v dveh Griffithovih filmih/.

Vol. 3, NO. 4 (jesen 1978)

Vlada Petric: Ester Shub-Cinema is My Life / E. S.: Film je moje življenje
 Vlada Petric: Ester Shub's Unrealized Project / Nerealizirani projekt E. Shub
 Christine Gledhill: Recent Developments in Feminist Criticism / Nova pota feministične kritike/
 Diane Nelson: Imagery of the Archtypal Feminist in the Works of Six Women Filmmakers / Podobe arhetipske feministke v delih šestih filmskih ustvarjalok
 Julian Lesage: The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film / Politična estetika feminističnih dokumentarcev
 Joan Mellen: The Return of Women to Seventies Films / Vrnitev ženske v filmu sedemdesetih let
 Marsha Kinder,
 Beverle Houston:
 Seet Movie

Vol. 4, NO. 1 (zima 1979)

Arthur C. Dunto: Moving Pictures / Film
 Scott MacDonald: Interview with Hollis Frampton — "Zorns Lemma" / Pogovor s H. Framptonom ob filmu "Zorns Lemma"
 Maurice Yacowar: An Aesthetic Defense of The Star System in Films / Estetska obramba zvezdnitva pri filmu
 Jerry L. Salvaggio: Neglect Areas of Semiotic Criticism / Zanemarjeni prostori semiotične kritike
 Gorham A. Kindem: Pierce's Semiotic Phenomenalism and Film / Piercev semiotični fenomenologizem in film

ISKUSTVO KINO (MOSKVA)**N. 1, 1979**

I. Lisakovskij: Metod i stil: dialektika svjazej (Metoda in stil: dialektika povezav)
 T. Vetrova, N. Zarhi: Vviraža put (Izbirajoč pot — esej o latinskoameriški kinematografiji)

N. 2, 1979

A. German: Pravda — ne shodstvo, a otkrytie (Resnica — ne podobnost, ampak odkritje)
 G. Aleksandrov: Na montažnom stole — film S. M. Ejzenštejna (Na montažni mizi — film S. M. Eisensteina)
 E. Tisse: "Na tom my stoim" ("Za tem mi stojimo")
 S. Jutkevič: "Sinematograf" Roberta Bressona, I ("Kinematograf" Roberta Bressona)

N. 3, 1979

A. Tarkovskij: O kinoobrazе (O filmski podobi)
 (v. a.) "Steklannyj Dom" S. M. Ejzenštejna ("Steklena hiša" S. M. Eisensteina)
 S. Jutkevič: "Sinematograf" Roberta Bressona ("Kinematograf" Roberta Bressona)

Uredništvo — avtorjem!

EKRAN je revija za film in televizijo.

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

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

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

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

