

kar se je pojavljalo okrog njega v glasbenem ustvarjanju, recimo, okrog leta 1900, je iz vseh globin nastanka drugačen. Od periodične umetnosti, ki je snovala s simetrijo, se razločuje po tem, da je njegova glasba prava glasbena proza, ki je ni mogoče razložiti z vsakdanjo glasbeno poetiko. Od poznejše, pa tudi od sodobne umetnosti, ki oblikuje z barvami in ritmi zgolj tonske podobe, je drugačen v tem, da njegovi glasbi po poetični vsebini ni enake.

Kako z veseljem torej pozdravljamo tako delo na našem odru. Čisto vseeno je, če ne dobi priznanja, kakor ga zasluži. Zanj vemo, kakor vemo za vsa zares velika dela, ki jih je človek ustvaril, da živé in obstajajo ne glede na brezpomembna govoričenja okrog njih.

Priznam, da me je od preostalih naših opernih premier Haydnov Svet na mesecu najbolj razočaral. Ker živimo v komorni muziki in jo dobro poznamo, ker seveda vemo, kakšne vrednote so v Haydnovih klavirskih, simfoničnih in drugih delih, nikakor ne sodimo, da je »atek Haydn« tak, kakor ga je v nadutosti slikal sicer genialni Wagner, ne da bi bil sposoben in zmožen dojeti njegovo krhko, a vendar tako določno usmerjeno vsebino. Vendar se okus našega nemirnega časa le nekoliko razločuje od mirne podeželske ubranosti v aristokratskem gradiču 18. stoletja, kjer bi se bil domala čas ustavil, da ni bilo ravno tihega, a nepretrganega zorenja Haydnove umetnosti, ki je edina vzdignila zaprašena plemenitaška poslopja daleč v panonski ravnini iz pozabe. Nekaj te umirjenosti in malce dolgovezne samozadovoljnosti v večno lepih, večno simetričnih, večno okrasnih okretih, podobnih rotundam in drevoredom v rokokojskih parkih, je pa le ostalo tudi v našem, sicer mikavnem in prijetnem delcu. Toda kako drugače zvene nekatere Haydnove sonate, njegove čudovite variacije v f-molu, njegovi prelepi kvarteti, njegove simfonije in njegovi predani oratoriji — predani v Haydnovi globoki vernosti vsemu, kar je tedanji čas imel za lepo, harmonično zaokroženo in popolno. To je bilo včasih sveto pismo — kakor pri Stvarjenju, včasih narava — kakor pri Letnih časih — a največkrat glasbena misel sama, ujeta v nova sosledja že znane tonske snovi, ki ni iskala ničesar drugega kakor svoj izraz, ki ni želela ničesar drugega kakor biti in živeti in se ogledovati v svoji lastni popolnosti, nezahtevna, čista in brez madeža.

Marijan Lipovšek

FILM

PULJ: OBLAČNO Z DELNIMI RAZJASNITVAMI — ALI OBRATNO (*Filmski festival YU 19-68*). Niso še daleč leta, ko jugoslovanskega filmskega povprečja, kakor ga je razkrival vsakoletni festival, nismo bili hudo veseli. Izrazitejše stvaritve so kljub cenzorski ali finančni selekciji — ali pa ravno zaradi njiju — ostajale v opazni manjšini, tako da so se bodisi na domačem kinematografskem tržišču ali v tujini le stežka prebijale iz podpovprečnega filmskega povprečja.

Poslednja leta so pričela ta odnos spreminjati v prid angažirani in umetniško plodni ustvarjalnosti. V delavnice jugoslovanskega filma so stopili ustvarjalci, katerih hotenja so bistveno presegala zgolj obrtniške interese večine njihovih starejših kolegov. Za kamere so stopili pripadniki tiste jugoslovanske povojne generacije, ki je bila jedro in nosilec življenjskega ter umetniškega

antidogmatizma. Brez pretirane zadrege jo smemo imenovati »kritična generacija«, saj je liberalizacija hotenj in možnosti našega življenja prav njena zasluga. Njeni pripadniki so na vseh področjih našega življenja zavrnilo apologetski zanos prvih let revolucije, saj so ga občutili kot prisilo nad svojo sproščeno mislijo, njegove umetniške plodove pa kot prikrivanje ali pačenje življenjske in družbene resnice, ki se jim je razkrivala. Prvi so utesnjujočo lupino umetnosti dogmatskega časa strli pesniki, najdlje so morali na svojo priložnost čakati cineasti, toda prav zato so poprejšnjo prakso tudi najbolj izrazito zavrgli. Prihod novega rodu v areno filmske ustvarjalnosti ni bil nikakršno bežno naključje in še manj nenadejana eksplozija. Bil je dolgo pričakovan in temeljito pripravljen naskok; njegovi protagonisti se v letih čakanja na svoj dan niso le strokovno izsolali, pač pa so predvsem globoko v sebi izčistili svoja hotenja in svoje estetske nazore, tako da ob debutih niso bili več iskalki in eksperimentatorji, temveč utemeljitelji.

Seveda pa stari sistem filmske produkcije ob njihovem prihodu ni doživel popolnega poraza. Avtorski princip, ki so ga ustvarili, ni izrinil posameznih žarišč konvencionalne kinematografije, tako da sta obe postavki ostali navzoči v areni jugoslovanskega filma vse do današnjega dne. Posledica neizbežnega dejstva je izrazita dvojnost hotenj in rezultatov. Gledalci doma in na tujem ga občutimo kot presenetljivo sožitje vrhunskih umetniških dosežkov s popolnimi spodrsljaji. Ob ustvarjalcih, ki so s svojo izpovedno močjo in izrazno suverenostjo posegli prav v konico sodobne, v dobrem pomenu besede avantgardne filmske umetnosti, nemoteno in neženirano delujejo povprečneži, ki v fond našega filma ne le ničesar ne prispevajo, pač pa s svojimi povprečnimi delovnimi rezultati nenehno zbuja dvom o trdnosti tako imenovanega »jugoslovanskega novega vala«. Pod neizraziti termin »domači, jugoslovanski film« se še zmerom tihotapi nezaupljivost, ki je dediščina nekdanjih nezavidnih let. Vse kaže, da je avantgardna smer izraziteje prodrla v zavest tujine kot v našo lastno. Prav to spoznanje nas opozarja na še močnejše poudarjeno diferenciacijo, ki jo mora uveljaviti filmska kritika na vseh prizoriščih vrednotenja in učinkovanja. Kajti nobenega dvoma ni, da je naš avtorsko angažirani film ta hip eno najmočnejših orožij naše družbene zavesti, našega demokratizma in naših življenjskih hotenj. Dušan Makavejev, Aleksander Petrović, Živojin Pavlović, Puriša Đorđević in drugi avtorji, ki jih živa umetniška enciklopedija našega časa že uvršča v svoj elitni krog, niso samo naključni talenti, ki naj bi si zaslužili naš ponos, pač pa reprezentanti našega duha, našega specifičnega zornega kota, katerega enkratnosti in dragocenosti se v celoti zavedamo in smo ga zato dolžni stimulirati z vsemi razpoložljivimi možnostmi. Njegova moč je v njegovi kritični odprtosti pred zgodovino in pred sedanjostjo, v njenem brezkompromisnem razkrivanju in zavračanju vseh tabujev, ki se nam grmadijo na pot iz kateregakoli izvora.

Ta kritični duh sodobnega jugoslovanskega filma, ki je svojo dosedanje kulminacijo dosegel lani in kvantitativno nekoliko manj tudi letos, si je že pridobil nesporno veljavo v angažiranem filmskem svetu, ni mu pa še uspelo likvidirati žarišč ustvarjalne povprečnosti, ki z vsemi rekviziti že presežene kinematografije uspevajo ali pa životarijo v njegovi neposredni sosesčini.

Kako smo to dvojnost doživeli ob letošnjem festivalu?

Preden se pričnemo prebijati k odgovoru na zastavljeno vprašanje, moramo pozabiti na neprijetnosti, ki nam jih je pripravila kratkovidna in prakticistična

festivalna praksa. Peščica bolj ali manj anonimnih mož, imenovanih v selekcijski filter, ki se imenuje žirija, je izmed tridesetih do poletja posnetih filmov izbrala petnajst naslovov, preostale pa izločila ne samo iz konkurence za nagrade, kar je v mnogočem postranskega pomena, pač pa iz bilance sploh. S tem je že v tako in tako poprej prečesane in presejane iniciative posegla z dodatnim neadekvatnim izborom, ki nam kljub najboljši volji onemogoča celotno oceno jugoslovanske filmske dejavnosti. Kaže pa, da je bila reakcija na obstoj teh povsem neustreznih filtrov tako močna, da bo puljski festival že prihodnje leto enakopravno in brez nasilnih posegov vključeval vse v tekočem filmskem letu ustvarjene filme. Pričakovati želimo, da bi ta odločitev učinkovala tudi čez festivalske okvire in spodbudila sproščeno, z ničimer zavrto in nikjer birokratsko ali komercialistično usmerjeno filmsko ustvarjalnost in proizvodnjo. Seveda pa naša nekoliko iluzorna želja v ničemer ne anticipira dejanskega dogajanja. Nobenih res trdnih zagotovil nimamo, da bodo živo angažirani avtorski kriteriji res spodrinili filmsko proizvodnjo, ki se ne napaja iz živih intelektualnih izvirov, pač pa se konformistično spogleduje s ceneno všečnostjo ustaljenemu in že preseženemu množičnemu okusu. Toda o tem kasneje.

Letošnja filmska žetev je pognala trojno klasje: filme, ki so tematsko vezani na interes po odkrivanju resnic prelomnega obdobja naše revolucije; filme, ki jih vznemirjajo problemi življenjske in družbene vsakdanjosti; in filme, katerih živec je zgolj neka estetska strast, neka idejno neangažirana izpoved.

Med filmi, ki so tematsko vezani na prelomno obdobje revolucije, torej konec vojne ali pa ob tako imenovani »informbirojski« čas, najdemo Kadijevičev *Pohod*, Popovićeve *Delije*, Čengićeve *Male vojake*, Đorđevićovo *Popoldne* in Antičev *Sveti pesek*, torej vsaj pet umetniško visoko pretencioznih del, katerih vrednost sicer variira in katerih intenzivnost ni vselej izpolnjena do kraja, poraja pa jih vsem petim avtorjem skupno hotenje po razkrivanju doslej zastarte resnice. Zdi se, da sta bila pri tem umetniško še najbolj dosledna pa tudi uspešna Čengić z *Malimi vojaki* in Kadijevič s *Pohodom*, najbolj izpovedno intenziven, čeprav v izrazu premalo homogen, pa Antič s *Svetim peskom*.

Posebne pozornosti je pri tem vredna pozicija posameznih junakov. Vsi brez izjeme so vrženi v dogajanje kot pasivne žrtve zgodovinske gmote, ki jih pogazi, kot poraženci. Poraz je osnovna karakteristika njihovih posamičnih dram. Nikakršni heroji niso in ničesar herojskega ne odkrijemo na njih. Njihovi duhovni očetje, njihovi avtorji nam skozi sugerirajo spoznanje, ki je v zasnovi in v srži jugoslovanskega novega vala; spoznanje o tem, da je poraz posamičnega ob soočenju s splošnim pravzaprav temeljna značilnost človekove usode v sodobnem svetu — in mi pri tem nismo nikakršna izjema. Ali da uporabimo besede enega izmed tujih ocenjevalcev jugoslovanskega fenomena; dejal je: »Jugoslovanski filmi so izraziteje kot katerikoli drugi nacionalni filmski izbor svetu sporočili, da ima sodobni človek ne le pravico doživljati poraz, pač pa da ga neizbežno doživlja.«

Če gledamo s tega zornega kota našete »povojne« ali »informbirojske« filme, vidimo, da so izrazito sodobni, saj se docela vključujejo med storitve, ki so prisposodbo človekovega poraza v svetu, kamor je vržen, vezale na sodobno življenjsko tematiko. Ali z drugimi besedami: naštetimi in obravnavanimi filmi kljub tematskemu črpanju iz polpretekle zgodovine niso zgodovinski, temveč živo aktualni. (Ob njih so seveda nastale tudi idejno povsem votle akcijske drame, ki jih z našim Nevidnim bataljonom vred ne kaže posebej omenjati.)

Temeljni izpovedni problem, ki smo ga zaznali pri Kadrijeviću, Dorđeviću, Antiću, Čengiću in Popoviću, prihaja do veljave tudi — in predvsem — v posameznih tematsko sodobnih filmih, zlasti še pri Pavlovičevem *Ko bom mrtev in bel*, pri Strbčevem *V razkoraku*, pri Rakonjčevem *Pred resnico* ter pri Gravitaciji zagrebškega debutanta Branka Ivande. Povsod smo priča porazom, čeprav so tematsko od filma do filma različni in njihovih dimenzij, ne moremo meriti vselej z istimi doživljajskimi kriteriji. In vendar je tolikanj vznemirjujoča »črna brezizhodnost« Pavlovičevega Jimmyja Barke v drugih filmih našla samo adekvatne variacije in variante. Problem in doživljajski aspekt sta ista.

Seveda nam svet Jimmyja Barke in njegovega strašnega poraza, ki je tolikanj starejši zavoljo popolne inertnosti, v kateri tone, ne zbujajo življenjskih spodbud ne estetskih užitkov. V tem svetu ni nobene veličine, nobene vrednote več. Do kraja je izpraznjen in brez slepil. Vendar tudi do kraja resničen in po neki čudni logiki tudi skrajno angažiran, dalo bi se celo reči: skrajno spodbuden.

Na tej točki se seveda razpira brezno estetskih razprav in protislovij. Obilno smo jih doživeli tudi ob samem festivalu, še več jih bomo doživljali poslej, ob redni potrošniški eksploataciji ustvarjenih filmov. Ilustrirajmo te dileme z besednim dvobojem, ki sta ga na posebej organiziranem srečanju filmskih kritikov izvedla zlovešči Rus Pisarevski in vodilni češki filmski publicist Miloš Fiala. »V jugoslovanskem filmu cenim njegovo nacionalno obeležje,« je tolmačil svoje poglede Pisarevski, »moti pa me pretirano poudarjanje črnega. Razkrivanje črnih plasti življenja ne pomeni razkrivanja resnice. Življenje socialistične družbe je polno tudi svetlih vzorov. Zakaj ne bi v filmih razkrivali namesto zla lepoto in herojstvo ustvarjalcev nove družbe? Čemu ne obravnavate tudi pozitivnih tendenc svoje življenjske stvarnosti?« Fiala pa mu je, govoreč tudi v imenu vodilnih jugoslovanskih režiserjev, ugovarjal s prepričanjem, da je prav negacija, ki brez slehernih slepil in zadržkov razkriva neprijetne plasti sedanje resničnosti, najsilnejši izraz afirmativne življenjske volje, ustvarjalnosti in angažiranosti. Z drugimi besedami: Jimmy Barka in njegove različice v drugih filmih jugoslovanske tako imenovane »črne serije« nastopajo ta trenutek v svetovni filmski — pa ne samo filmski — areni kot najglasnejše izgovorjeni klic po človečnosti, kot umetniško najbolj prizadeto izpovedovanje človeške potrebe po ustvaritvi in povrnitvi vrednot.

Seveda pa se tudi nam zastavlja vprašanje, ali so perspektive jugoslovanskega filma tudi poslej v eksploataciji »črnih« tem. Vsa znamenja kažejo, da možnosti v tej smeri ni na pretek. Izum je bil že doslej dokaj intenzivno, pa tudi uspešno uporabljen, tako da bi bilo njegovo nadaljnje forsiranje le plagiat že izrečenega. Umetnine, kot sta nam jih v izobilju nasula lanski in letošnji festival, so lahko le enkratni, neponovljiv izraz intelektualne situacije, v kakršni smo se znašli na sedanji točki svoje zgodovinske prelomnice.

Toda kako bomo doživljali svet jutri in kakšen bo naš filmski posnetek tega doživetja?

Precej očitno je že zdaj, sodeč po vrsti manj vznemirljivih in manj izrazitih festivalskih filmov, katerih tematika je sodobnost, njih podrobna obravnavna pa bi nas odpeljala na stranski tir, da bo v prihodnje delež korektnih, čeprav rutinsko izdelanih filmov rasel na škodo ustvarjalno zagretyh del. O tem pričajo ne le dosedanji dosežki zagrebške proizvodnje, (ki se je predstavila z Golikovim zelo solidnim, toda le zmerno angažiranim filmom *Imam dve mami*

in dva očeta ter z že omenjeno Gravitacijo Branka Ivande), ne le za zdaj ponesrečeni projekti sarajevskega centra (ki je v Areni nastopil s Soncem tujega neba), ne le načrti, kakršni se nam porajajo in uresničujejo v Ljubljani, pač pa tudi poročila o nadaljnjem delu beograjske skupine, ki pravzaprav pomeni sedanji vrh naše filmske ustvarjalnosti: nenehnih inovacij željni producenti iz bogatega sveta so izvedli silen pritisk nanje in vse kaže, da jim bodo nasuli prgišče delovnih možnosti, ki bi se jim bilo, gledano z ene strani, nesmiselno odreči; res pa je, da utegne biti ta naskok bogatih producentovskih hiš na naše avantgardne režiserje znamenje njihovega umika iz vznemirjene angažiranosti v mlačni pas nezahtevne rutinskosti. Prerokovanja seveda niso niti zaželeni niti umestna, toda bojazen pred stagnacijo je kljub temu neizogibno navzoča. Le malo je verjetnosti, da se bomo znali upreti vabljivo odprtim vratom, zlasti še zato, ker so naša lastna precej priprta.

Seveda pa bi nas jugoslovanske filmske prihodnosti tudi v tem primeru ne smelo biti strah. Prepričani smo lahko, da mojstri filmskega izražanja, kot so Makavejev, Pavlović, Đorđević, Kadijević ter mlajši, ki šele prihajajo, slabih filmov ne bodo pošiljali v naše kinematografe. Nasprotno: že dosedanje delo, ki so ga opravili, obvezuje ne le nje, pač pa celotno jugoslovansko filmsko ustvarjalnost, da ne uhaja pod doseženo raven in si v prihodnje ne dovoli več slabih, podpovprečnih ali pa skrajno površnih del, katerih je precej vseboval tudi letošnji filmski seznam.

Tretja skupina filmov — vendar puščamo žanrske poskuse, (med njimi zlasti nekaj zgodovinskih spektaklov, ki prihajajo iz obrobni delavnic,) — uvaja v jugoslovansko filmsko sedanost zametke estetske igrive ustvarjalnosti, ki utegne v prihodnje prevladati in zavzeti primarne pozicije. Sem sodita poleg dveh, treh poetičnih filmov »iz življenja mladih« (Višnja na Tašmajdanu Stoleta Jankovića, Je ljubezen — ni ljubezni Nikole Rajića in menda dokaj nepomembni Ko poletijo golobi Vlaste Radovanovića: nobenega izmed naštetih nam ni bilo dano videti v festivalskem izboru) predvsem Makavejeva Nedorazumnost in Hladnikov Sončni krik, filmska poskusa, ki vsaj v tematskem pogledu ne izkazuje nikakršnih medsebojnih stikov, izhajata pa iz sorodnih hotenj njunih avtorjev: iz odpora proti togemu realizmu, iz strasti po igri in igrivosti, iz intelektualne (pri Makavejevu) ali emocionalne (pri Hladniku) želje po dokončnem razbitju utesnjujočih šablon, ki nam jih je tako neznosno dolgo vsiljevala uradna filmska dramaturgija. Makavejev in Hladnik skušata — sicer vsak po svoje, vsak s svojimi raznolikimi možnostmi in posegi — utirati nova pota. Pri tem je Hladniku poskus povsem spodletel, čeprav bledikava realizacija osnovnega namena ni zabrisala in smemo pričakovati nov, uspešnejši naskok; letošnji se je končal v popolni krizi Hladnikovega dosedanjega filmskega koncepta in v neizrazitosti njegovih novih hotenj. V nasprotju s tem je lepljenka Dušana Makavejeva kljub nekaterim premalo dognanim sestavinam dosežek, ki mu že smemo pripisati uspešnost avantgardnega posega v novo, obetavno smer. Duhoviti intelektualizem njegovih filmskih metafor uveljavlja izvirno varianto happeninga, ki v svojem domiselnem izobilju ustreza nastajajočim duhovnim potrebam našega časa.

In do te meje, do te prelomne perspektive, ki je še vsa pod znamenjem velikega vprašaja (tudi po zaslugi Hladnikovega spodrsaljaja), nas je privedlo letošnje puljsko doživetje.

Kam pojdemo poslej?

Viktor Konjar