

E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1972/73 — ŠT. 100, 101, 102, 103



Denis Poniž	413	Ob stoti številki — za naslednje številke
Toni Tršar — Denis Poniž	418	Pregled EKRANOVEGA razvoja od prve do stote številke
France Štiglic	422	Pota našega filma
Milan Ljubič	432	Kulturno politični trenutek in filmska dejavnost
Vitko Musek	436	„Osmi dan v tednu“ slovenskega filma
Vladimir Koch	438	Kinematografija in mi
Stanko Šimenc	440	Bibliografija slovenske literature o filmu
Tone Frelj	454	Časovni odmik
Beno Zupančič	455	Literatura in film (prvič)
Dimitrij Rupel	456	Literatura in film (drugič)
Denis Poniž	461	Literatura in film (tretjič)
Tone Frelj	466	Podoba slovenskega kratkometražnika
France Brenk	468	Pogovor o slovenskem filmu
x x x	476	Anketa med slovenskimi filmskimi delavci (štirje odgovori s predgovorom)
x x x	480	EKRANOVA anketa o slovenskem filmu
x x x	498	Sodelujejo: Josip Vidmar, dr. Jože Goričar, Milan Merčun, dr. Peter Petru, Vasja Predan, dr. Niko Prijatelj, Milan Stibilj, Rudi Šeligo, Janez Šenk, Bojan Štih, Marko Švabič, Dane Zajc, Beno Zupančič, dr. Mirko Zupančič in Dušan Zgonc.
Tine Arko	502	Osnutek Zakona o filmu
		Pregled slovenskih igranih filmov

TELEVIZIJA

Boris Grabnar	2	Naša vsakdanja televizija (I. del)
Denis Poniž	7	Italijanski (TV) dokumentarec
Denis Poniž	8	Harmonika ali razkritje pekla

FESTIVALI

Branko Šömen	10	Krakov 72
Miša Grčar	16	Grenoble 73

TELEOBJEKTIV

Milan Ljubič	20	Vprašanje
x x x	22	Filmski šolski pouk v Sovjetski Zvezi
x x x	24	Filmi v Sovjetski Zvezi
Mark Cetinjski	26	25 let bosansko-hercegovskega filma

FILM ŠOLA KLUBI

Franci Slak	28	Ena izmed možnosti amaterskega filma
Marko Matija Feguš	29	Živi film, imenovan amaterski
Vesko Kadić	30	Festivalska skrajnost ali zamujeni dosežki
Stanko Šimenc	33	Nekaj misli o EKRANOVI rubriki
		FILM ŠOLA KLUBI

EKRAN, revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide 10 števil, najmanj dve dvojni ... Uredniški odbor: Mark Cetinjski, Srečo Dragan, Nuša Dragan, Viktor Konjar, dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik), Janez Povše, Vasko Pregelj, Tone Rački in Boštjan Vrhovec. V uredniški odbor sta kooptirana še Tone Frelj in Marjan Ciglič. Sekretar Uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310-033, interna 311. Številka velja 5,50 dinarjev, dvojna 11 dinarjev. Letna naročnina 50 dinarjev, za tujino dvojno. Žiro račun: 50101-678-49110. Poština plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8. Pričujočo številko je tehnično uredil Tone Seifert, ovitek je oblikoval Vasko Pregelj. Stota (četverna) številka velja izjemo ma 19 dinarjev.

Vasko Pregelj	34	NA RAZPOTJU JUGOSLOVANSKEGA FILMA Razmišljanje ob jugoslovanskem filmu
		FILMI MESECA JUGOSLOVANSKI
Stanka Godnič	46	KO PRIDE LEV
Franček Rudolf	49	Zgodovina scenarija za film KO PRIDE LEV
Franček Rudolf	50	Sinopsis: HOTEL SE JE SMEJATI
Mark Cetinjski	54	ŽIVA RESNICA
Mark Cetinjski	64	DRUŽABNA IGRA
Slobodan Boljević	74	ŽIVETI NAVKLJUB
		KRITIKE JUGOSLOVANSKIH FILMOV
Boštjan Vrhovec	82	BREME
Dragan Belić	83	BREZ
Aleš Erjavec	84	BREZ (drugič)
Tone Freljih	85	DAN DALJŠI OD LETA
Tone Peršak	86	DEKLE S KOSMAJA
Rapa Šuklje	86	DEVETO ČUDO NA VZHODU
Vasko Pregelj	87	DEŽ
Tone Peršak	88	FAZANOV POPOLDAN
Tone Rački	88	IN BOG JE USTVARIL KAVARNIŠKO PEVKO
Miša Grčar	88	KAKO UMRETI
Denis Poniž	90	KO PRIDE LEV
Tone Freljih	91	LOV NA JELENE
Tone Rački	91	MAKEDONSKI DEL PEKLA
Vasko Pregelj	92	MOJSTER IN MARGARETA
Boštjan Vrhovec	93	PODOBE IZ UDARNIKOVEGA ŽIVLJENJA
Aleš Erjavec	93	POLKOVNICA
Vasko Pregelj	94	PRVI SPLITSKI ODRED
Aleš Erjavec	94	SLEDOVI ČRNOLASKE
Mark Cetinjski	96	STREL
Vesna Marinčič	97	VALTER BRANI SARAJEVO
Boštjan Vrhovec	97	VOLK SAMOTAR
Vrhovec Boštjan	97	ZVEZDE SO BOJEVNIKOVE OČI
Miša Grčar	98	ŽIVETI NAVKLJUB
		KRITIKE TUJIH FILMOV
Marjan Ciglič	100	DEMONI
Boštjan Vrhovec	101	LJUDJE PROTI
Tone Peršak	102	MORILCI V IMENU ZAKONA
Denis Poniž	103	RDEČI KROG
Boštjan Vrhovec	103	ROŽNATI TIGER
Goran Schmidt	103	SACCO IN VANZETTI
Neva Mužič	104	ŠUM NA SRCU
Tone Peršak	105	UMRETI OD LJUBEZNI
Jože Petelin	106	KRIŽANKA
Franci Slak	107	INFORMATIVNI CENTER VIZUALNIH KOMUNIKACIJ
Zdravko Papič		Predstavitev slovenskih eksperimentalnih 8 mm filmov
Tone Rački	108	
Nuša Srečo Dragan		

ob stoti številki

- za naslednje številke

Okrogla števila nas kdove zakaj – morda po stari vraži ali izročilu – spravlja v praznično, slavnostno razpoloženje, katerega posledica je – zopet kdove zakaj – premišljevanje o usodi, pomenu, načrtih, željah in mislih slavljenca. In ker je slavljenec revija, lahko premišljujemo in pišemo le o željah, pomenih, načrtih, upih in zmagah tistih, ki revijo oblikujejo, ki ji dajejo obraz.

Naključje je hotelo, da kot glavni urednik doživim EKRA NOV stoti ali „zlati“ jubilej, kot smo v uredništvu imenovali številko s tremi številkami. V sami besedi doživeti je skrita tudi bojazen ali strah: doživeti ne pomeni samo v sreči učakati takšno ali podobno slavlje, ki se nekoč konča s stotico, marveč doživeti pomen tudi vse neuspehe, razočaranja in lažna upanja, ki jih postavlja pred urednike, sodelavce, bralce in pred vse kulturnike današnji čas, ko se kultura osvobaja svojih stoletnih spon in se namerja po poti uspehov, ki naj bi jo privedli nazaj k človeku, od katerega je bila toliko časa proti svoji in človekovi volji odtrgana.

Zato pomeni govorjenje o uspehih predvsem nenehno potrjevanje delovnih prizadevanj in samoodpovedovanja prejšnjih urednikov in članov uredniškega odbora ter vseh tistih sodelavcev, ki so s svojimi hotenji in prizadevanji ustvarili tudi svoj in naš jubilej

August Vukobratović
Jugoslavija
Ljubljana, 1970

– stoto številko. Njim velja naša globoka in iskrena zahvala kot tudi zahvala tistih, ki bodo v prihodnosti oblikovali podobo revije in se bojevali za njeno vrednost in njen pomen. Jubilej je torej jubilej nas vseh in nas vseh so uspehi in prizadevanja desetih letnikov in stotih števil.

Toda veliko pomembneje je, da spregovorimo tudi o neuspehih, razočaranjih in lažnih upanjih, ki so spremljali prejšnje uredniške odbore in ki tudi sedanjemu ne prizanašajo. Prav zato je našemu slavlju primešana obilna kupa pelina, ki nas kar sama od sebe odvrača od slavnostnega navdušenja in nas obrača k vsakodnevnemu delu, ki nam s svojo neizprosno logiko trga še zadnje slavnostne vizije. Smo del kulture in del tiste nematerialne produkcije, ki potrebuje pomoč družbe ali preprosteje povedano finančno dotacijo. Če je bila ta dotacija v prejšnjih letih še kolikor toliko v sorazmerju z vsemi stroški izdajanja revije, se je situacija v zadnjih dveh letih drastično poslabšala. Finančna dotacija, ki se je v zadnjem letu dvignila vsem revijam na Slovenskem za 10 odstotkov, je pokazala svoj absurdni obraz tudi Ekranu, ki doživlja svoj stoti jubilej v solidni finančni izgubi. Ta pa ni posledica slabega gospodarjenja, marveč zgoraj navedenega dejstva in tega, da vse materialne usluge bliskovito sledijo inflacijskim gibanjem, kar nas

Mart Cetnar
Ljubljana, 1. avgust 1990
Kito dragon

Anton Seibert

spravlja v obup, saj se uredniki in sodelavci odpovedujejo honorarjem ali pa nanje čakajo dolge mesece.

Ob vsem tem pa pozabljajo, da sodelavci Ekрана tudi nekaj proizvajajo, pa čeprav se tega ne da stehtati s kilogrami ali zmeriti z metri. Da torej člani uredništva in sodelavci revije sodelujejo pri delitvi dela. In ta njihova prizadevanja so vsak dan bolj ogrožena zaradi nerazumljivih in površnih administrativnih odredb in odlokov, ki spreminjajo življenje v hiranje in prizadevanja v vegetiranje.

Ne bomo govorili o mednarodnem pomenu Ekрана in o njegovi pionirski vlogi pri populariziranju jugoslovanskega novega filma. Prav tako ne bomo govorili o pomenu njegovih nagrad – Žarometov – za razvoj jugoslovanskega filma, o prizadevanjih filmske vzgoje in splošne filmske estetske vzgoje gledalcev v kinematografih in na TV. Takšno pisanje bi bilo kaj kmalu okarakterizirano kot hvalisanje.

EKRAN pa se v desetih letih ni nikoli hvalisal, temveč je vedno delal. Delo pa je njegov edini uspeh in njegov jubilej.

Dennis Poiré
Vilhoor
Brigian Vilhoor T. Poiré (priedo)



ekran 62

revija za film in televizijo, leto I, oktober 1962

1

Buñuel: Hvala bogu — še
sem ateist ● Film danes ●
Proti festivalu — za festival
● Kritika: Minuta za umor ●
Teleobjektiv: Marilyn Monroe



pregled ekranovega razvoja od prve do stote številke

EKRAN, revija za film in televizijo, je bila ustanovljena spomladi 1962. leta na pobudo predsednika Sosveta za film in televizijo, znanega slovenskega filmskega publicista Vitka Muska. Ustanoviteljstvo revije je prevzela Zveza Svobod in prosvetnih društev Slovenije, v katere okviru je v tistem času delovalo izredno veliko število filmskih klubov, ki jih je Sosvet za film vodil in ki so pokazali željo in potrebo po ustanovitvi filmske revije. Razmere v širšem kulturnem in družbenem prostoru so bile takšne, da je bila filmska misel nekje v ozadju in v primeri z ostalimi humanističnimi vedami močno zapostavljena, in tako se je pokazala potreba, da nova revija ne streže zgolj praktičnim interesom filmskih klubov in upravnikom kinematografov, ki so želeli čimbolj strokovno in praktično informacijo o novih filmih, marveč razgrinja na svojih straneh tudi širše zasnovano problematiko, ki bo lahko postopoma zainteresirala tudi širši krog javnih in kulturnih delavcev ter z njihovo pomočjo prispevala k oblikovanju podobe slovenske filmske proizvodnje, predvsem pa obogatila slovensko misel o filmu. Prva številka EKRANA je izšla oktobra 1962. leta pod vodstvom Vitka Muska (glavni urednik) ter s pomočjo Tonija Tršarja (odgovorni urednik), Draga Kralja (tehnični urednik) in sekretarja uredništva Toneta Sluga.

PRVO OBDOBJE

Začetek nove revije je bil poln navdušenja in vere, da lahko uresničimo zastavljene cilje. Praksa je pokazala, da smo v dobršni meri imeli prav. Ob svojem nastanku (in še dandanes) je EKRAN edina jugoslovanska filmska revija, ki izhaja mesečno. Zatorej smo pritegnili v uredniški odbor dovolj širok krog ljudi, tudi iz drugih republik. Koncept, kakršnega smo razvijali v prvih letih izhajanja, je izzval splošno odobravanje po vsej Jugoslaviji, revija pa je bila omenjena tudi v številnih bibliografijah zunaj jugoslovanskih meja.

Že takrat, ob začetku, pa so se pokazale osnovne hibe, ki jih je moralo novo glasilo nenehno reševati:

— problem proizvodnega procesa v tiskarnah, s katerimi smo sodelovali, ki zaradi zastarelosti in neučinkovitosti svojega proizvodnega procesa niso zagotavljale natančnega izida revije, vse faze, ki jih je opravilo uredništvo, pa je moralo dokončati v nesprejemljivem roku (največkrat eno popoldne in eno noč). Posledica tega so bile že od vsega začetka — zamude. Te so nedvomno največji problem revije, ki si je v sedmih letih pridobila obilico prijateljev in pristašev, hkrati pa tolikšno avtoriteto v jugoslovanskem filmskem prostoru, da režiserji in podjetja, ki dobivajo Ekranovo nagrado ŽAROMET, obvezno vtiskujejo v glavo filmov to priznanje.

— Po drugi plati pa se je pokazalo, da se uredništvo lahko zanese predvsem na lastne sile in da so člani iz vrst kulturnih delavcev, ki s filmom nimajo neposredne zveze, dragoceni kot svetovalci in podporniki naše ideje, ne moremo pa računati nanje pri konkretnem delu. Urejevanje revije, ki je izhajala na šestih polah takratnega formata, pa je zahtevalo spricho zapletene tehnične in organizacijske

strukture tudi velik povsem fizični angažma. Realnost je postopoma postala jasna: breme izdajanja revije je prešlo na hrbet nekaj ljudi.

— Tretje bistveno pomembno vprašanje je zadevalo različno pojmovanje filma kot umetnosti in družbenega fenomena, prav tako pa ocenjevanje širše kulturne politike pri nas. Čeprav gre pravzaprav za najpomembnejši problem, lahko ugotovim, da ga je EKRAN že v začetku rešil na način, ki je še dandanes eno od osnovnih vodil revije. Namreč, ker film v Sloveniji nima toliko privrženecv, s katerimi bi lahko povsem fizično računal, je popolnoma jasno, da mora uredniški odbor sestavljati izredno heterogen skup ljudi. Podobno je tudi s sodelavci. Izhajajoč iz tega spoznanja, se je EKРАНU ponudila edinstvena priložnost v slovenski publicistiki, namreč da na straneh svoje revije združuje ljudi, ki zelo različno ocenjujejo i film i posamezna dogajanja v našem družbenem življenju.

Torej: odprtost kot temelj politike našega uredniškega odbora je postopoma izzvala vrsto priznanj ter nam zagotovila številne sodelavce, brez katerih bi EKРАН ponovil usodo ostalih jugoslovanskih filmskih mesečnikov, ki niso (z izjemo ljubljanskega FILMA) preživeli otroške dobe.

DRUGO OBDOBJE

Naslednje faze v razvoju revije opredeljujeta dve dejstvi:

— Usihanje dejavnosti Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije na področju širjenja filmske kulture, z drugimi besedami usihanje dejavnosti dotlej precej aktivnih filmskih klubov. Če analiziramo to obdobje, lahko ugotovimo, da je začela ta dejavnost izgubljati svojo dinamiko deloma zaradi manjše aktivnosti dveh ljudi, ki sta jo dotlej z izredno prizadevnostjo in veliko požrvovalnosti vodila; hkrati pa je filmska vzgoja dobila svoje mesto v šolah kot del estetske vzgoje, s čimer je bil realiziran eden osnovnih namenov filmskovzgojne dejavnosti na Slovenskem. Ta okoliščina je nujno odprla nove možnosti filmski kulturi pri nas, zahtevala pa je večjo angažiranost drugih institucij.

— Druga okoliščina, ki je karakterizirala čas in temeljno vplivala na orientacijo revije, pa je bilo stanje v slovenskem kulturnem prostoru. Stanje v domači filmski proizvodnji na eni strani, hkrati pa konstantno nerazumevanje in konservativnost pri ocenjevanju filmskega dogajanja s strani dobršnega dela slovenske kulturne javnosti je nujno sprožalo željo in potrebo po večjem učinkovanju revije v slovenskem kulturnem prostoru. Posledica tega je bila nujna preorientacija od namenskosti, utilitarnosti k večji polemičnosti. Drugače povedano, številni tuji materiali, ki smo jih dotlej ponatiskovali v reviji z željo, da bi posredovali filmskim klubom in vsem, ki jim je filmska kultura delovno področje, materiale iz najboljših svetovnih revij, so morali odstopiti mesto domačim sestavkom.

Zdi se mi, da je revija šele v tem trenutku postala resnično kreativna, saj je namesto dobro vodene enciklopedičnosti pričela odražati resnično stanje filmske misli in filmske kulture nasploh v našem prostoru.

TRETJE OBDOBJE

Za tretje obdobje razvoja EKРANA je pomemben cel kompleks dogajanj v slovenski kulturi nasploh, predvsem pa seveda afirmacija jugoslovanskega filma in njegov prodor v svet. Tako imenovani idejni pluralizem, ki je bilo o njem svoj čas govora malone na vsakem koraku, je vzbudil interes za EKРАН zaradi preprostega dejstva, da je bila to edina slovenska revija, ki ni izhajala iz povsem konkretno oblikovanega idejnega kroga, niti ni to bila generacijsko orientirana revija. Številni avtorji zunaj filmskega, se pravi dovolj strokovno orientiranega kroga so pričeli objavljati v EKРАНU.

Drugi pomembni moment, ki karakterizira to obdobje, pravzaprav obdobje zadnjih treh let, ko je revija nekoliko spremenila tudi uredniški odbor ter dobila nova urednika, je, kot rečeno, obdobje izrednega kvalitetnega skoka jugoslovanskega (konkretnije: v prvi vrsti srbskega) filma, ki mu slovenski film ni bil sposoben slediti.

V tem obdobju je postalo povsem očitno, da so v sodobnem filmu zlomljene vse dotlej veljavne estetske norme in da se je moderni film pričel razvijati v vsaj petih različnih smereh, ki so različne tako po svojih idejno-filozofskih usmeritvah kot po političnem programu, predvsem pa po estetskih karakteristikah, ki so jih oblikovale. Takšno spoznanje je EKRAN deloma, po nekaterih svojih sodelavcih, zagovarjal od vsega začetka, zakaj razvoj filma v takšno smer je napovedovalo že nekaj fenomenov v svetu (novi val, angleški free cinema, novi italijanski in brazilski film, afirmacija češke šole, pomembna dogajanja v sovjetskem filmu, ameriški off Hollywood). Bistveno pa so se kriteriji pri vrednotenju in ocenjevanju začeli spreminjati šele v trenutku, ko je estetski in idejni novi val zajel tudi jugoslovanski film.

TONI TRŠAR

(To je uvodni del poročila za zbor sodelavcev, ki ga je avtor napisal dne 9. decembra 1969. leta)

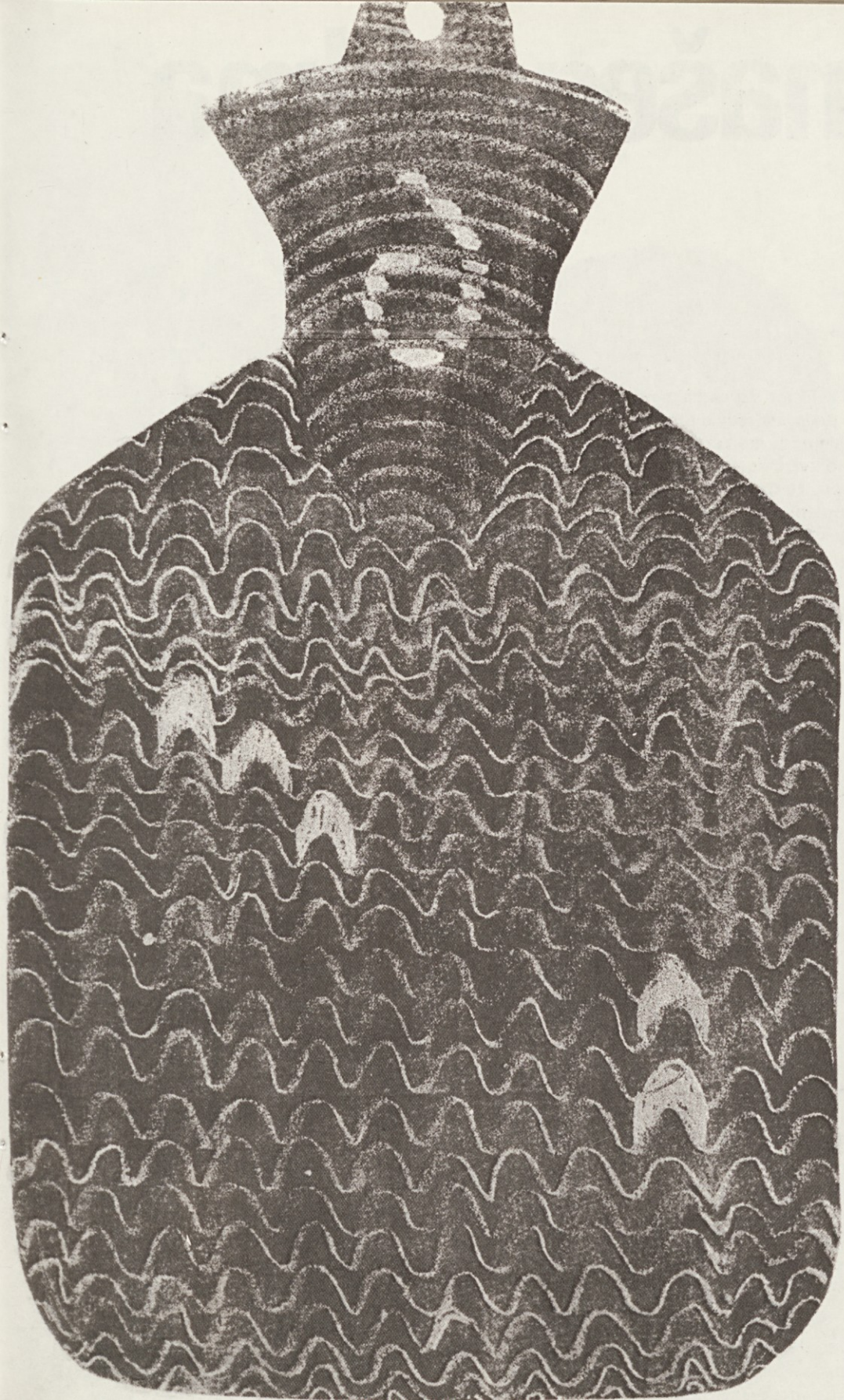
ČETRTO OBDOBJE

Četrto obdobje EKRANOVEGA razvoja obsega čas od zbora sodelavcev leta 1971 do danes, t.j. do stote številke. Na zboru sodelavcev revije EKRAN maja 1971 je novi in zmanjšani uredniški odbor izvolil za glavnega urednika Branka Šömna, za odgovornega pa Denisa Poniža. Uredniški odbor je deloma reaktualiziral koncept prejšnjega uredniškega odbora, deloma pa ga je poskušal razširiti v vseh tistih smereh, za katere je sodil, da so obravnavane neadekvatno, ali pa sploh niso obravnavane. Poseben poudarek je namenil filmski vzgoji, televiziji, nastale so nove rubrike kot Levi Ekranov zasuk, Film v žarišču pozornosti, Film meseca, zaživele so nekatere druge rubrike. Ves čas pa se je EKRAN boril tudi s finančnimi težavami, hkrati pa se je skušal z rednim izdajanjem aktualizirati. Na zboru sodelavcev leta 1972 sta bila predlagana nova urednika (Denis Poniž kot glavni in Vasko Pregelj kot odgovorni urednik), ki ju je uredniški odbor izvolil na svoji prvi redni seji. Tudi v zadnjem letu se je uredniški odbor bojeval s finančnimi težavami, ki so bile nekoliko ublažene šele v začetku tega leta. Uredniški odbor se je tudi sporazumel, da je treba delo posodobiti v smislu delitve dela znotraj revije. Tako so dobile posamezne rubrike interne urednike, ki koordinirajo svoje delo, s tem pa omogočajo večjo preciznost in strokovnost pisanja v posameznih rubrikah. Zaradi realno vedno manjšega proračuna je bilo treba strogo omejiti vse izdatke, zato člani uredništva ne morejo več obiskovati vseh festivalov, ki bi jih morali in želeli. Prav zaradi tega je v preteklosti močno nihala kvaliteta posameznih števil. Kolikor toliko urejeno financiranje revije v tem letu in stalen dotok novih sodelavcev razširjajo EKRANOVO komunikativnost, hkrati pa so dovolj trdna garancija za delo v bodoče. Prav zaradi tega lahko uredniški odbor že načrtuje in razmišlja o daljših prispevkih o zgodovini in razvoju slovenske kinematografije, da na najboljši mogoči način zapolni tudi vse bolj zevajočo vrzel na področju strokovne in zgodovinsko-razvojne literature o slovenski kinematografiji. Vedno bolj postaja jasno, da EKRAN po svoji sekundarni vlogi mora in more postati tudi tovrstni strokovni in celo enciklopedični informator o tistih obdobjih in dogodkih ter tistih filmskih ustvarjalcih in njihovih podvigih na področju oranja ledine slovenskega filma od leta 1945 dalje, ki zaradi tega ali onega razloga ne morejo biti priobčene v obliki študij ali monografij pri kateri od naših založb. To vprašanje pa odpira celo vrsto novih, med njimi tudi davno željo o posebni EKRANOV! knjižni zbirki, kjer bi ta prepotrebna dela slovenskih filmskih ustvarjalcev, publicistov in zgodovinarjev zagledala beli dan. Ob koncu tega kratkega zapisa lahko zatrdimo le to, da bo EKRAN tudi v bodoče v okvirih svojih (predvsem materialnih) možnosti skušal pokrivati vsa področja filmske kulture na Slovenskem, ki bi sicer ostala brez kakršnega koli odmeva v kulturni sredini.

BEK RAN

51-52

REVI JA
ZA
FILM
IN
TELEVIZI JO
LETO 6 FEB
68



poti našega filma

Ob našem jubileju smo naprosili velikega slovenskega režiserja Franceta Štiglica za mnenje o nekaterih vprašanjih s področja sedme umetnosti. Zavedati se moramo, in to žal pri nas pogosto pozabljamo, da gre za režiserja, ki je prvi na Slovenskem začel razvijati določeno kulturno zvrst kot pravo, življenjsko polno in organsko kreacijo, tako da danes njegov opus že tja od filma NA SVOJI ZEMLJI nedvomno sega v vrh jugoslovanske filmske umetnosti.

S tovarišem Štiglicem sta se v imenu EKRANA pogovarjala **VASKO PREGELJ**
TONE FRELIH

EKRAN: Predvsem nas zanimajo začetki slovenskega filma v prvih povojnih letih in nadaljnji razvoj te zvrsti v okviru možnosti, ki jih je nudila naša družba.

ŠTIGLIC: Ljudi, ki so se po vojni zbrali pri filmu, so bolj družile nekatere komponente filmskega dela; prišli so iz gledališča, bili so tudi fotografi, kratka taki ljudje, ki so bili tej zvrsti blizu. Zajemali pa so bolj iz svojega poguma, saj za kaj več niso imeli splošne izobrazbe, razen na svojem področju seveda. Tako je bilo torej samo delo tisto, ki je prineslo prve rezultate. Jaz sam sem že leta 1945 sodeloval v ruski ekipi, ki je v Opatiji snemala sicer zelo slab film z naslovom V GORAH JUGOSLAVIJE. To je poosvobodilni dar Sovjetske zveze Jugoslaviji. Kaj prida v zvezi s filmsko umetnostjo nismo pridobili, seznanili pa smo se s praktičnim delom. Bilo je tudi nekaj zanimivih ljudi, ki so tako rekoč odprli vrata v to zvrst — na primer znameniti filmski snemalec Eduard Tisse in še nekaj takih, ki so lahko še kaj več povedali o filmu. Dobili smo prvo literaturo o filmu, na primer Kulješova, ki je še sedaj učbenik, posebno pa je bil važen po vojni, in pa literaturo z zahoda. Tako so bile knjige tisto, iz česar smo črpali pomoč za svoje delo. Glavno pa je bilo seveda delo samo. Vsak začetek je tak, da so ljudje, ki delajo skupaj, zavzeti za neko stvar. Verjetno je tako vedno, kadar je delo šele na začetku, pa je bilo tudi med nami veliko razprav, preprirov in diskusij, torej samih pozitivnih stvari, ki so našle svoj dokaz in protidokaz v konkretnih filmih. To je bila dokaj živahna doba, zbralo se je mnogo talentiranih ljudi, ki so začeli v danih možnostih junaško pot slovenskega filma. Mislim, da ta začetek niti ni bil tako slab in je pokazal rezultate na področju kratkega in celovečernega filma. Pozneje pa seveda konstelacija, v kakršni se je slovenski film nahajal, ni omogočala, da bi razvoj tekel kontinuirano, mislim stalno, brez večjih pretresov, in da bi omogočal take rezultate, kot bi jih sicer lahko in bi jih moral.

EKRAN: Kakšna pa je bila kulturna situacija? Saj vemo, da je za literaturo takrat bilo navdušenje in je doživela celo velik razcvet.

ŠTIGLIC: Ta situacija je bila zelo dobra. Spominjam se, da takrat ob filmu NA SVOJI ZEMLJI ni bilo praktično nobenih zaprek, ker je film takrat mnogo pomenil, saj je bil prvi. Vendar pa ta ugodna klima ni mogla takoj roditi vseh tistih stvari, ki jih filmska ustvarjalnost potrebuje. Morda je bila velika napaka, da ljudi

Režiser France Štiglic snema prvi slovenski igrani film NA SVOJI ZEMLJI



že takrat nismo poslali v šole. Nekateri so sicer šli na primer v Sovjetsko zvezo ali na prakso v Prago za montažo in podobne tehnične zadeve, vendar pa sistema filmske vzgoje takrat nismo vzpostavili, mogoče tudi zato ne, ker je bilo sodelujočih pri filmu premalo in so morali delati, za učenje pa ni bilo časa. Mislim pa, da je film prav to družbeno poslanstvo, če lahko tako rečem, s katerim so se mu vrata odprla, po vojni izpolnil. Če bi ga primerjali z drugimi področji, ne vem, če je še katera zvrst, pa naj bo naš film po ocenah kakršenkoli, ki bi naredila tako diplomatsko pot v svet kot naš film. Posneli smo petdeset slovenskih in čez štirideset jih je šlo po svetu. Tudi gledalcev je bilo precejšnje število. Res ne vem, če je kakšno področje, ki bi tako visok odstotek svojega ustvarjanja plasiralo v svet. Res je, da ima film druge pogoje za ta plasma, vendar se to poslanstvo pri nas vse preveč pozablja. Isto velja tudi za kratki film. Imeli smo razdobje, ko je slovenski kratki film odprl vrata družbeni tematiki v Jugoslaviji. Seveda ta pot ni šla naprej – mogoče zato, ker je produkcija slonela le na dveh ali treh ljudeh. In še ti so se počasi utrudili, ker niso imeli več možnosti za delo, saj je to sovpadalo s časom krize, ki se je pojavila v materialni bazi. Ravno tako smo imeli v celovečernem filmu vrsto drznih del, ki sicer umetniško niso dozorela, pa so za tiste čase nudila pristope k temam – recimo NOČNI IZLET. Bila je cela vrsta snovanj, ki so odpirala nove teme. Mislim, da je bilo več originalnih scenarijev, dejstvo pa je, da te teme niso tako uspele, kot bi morale. Toda razlogi za to so v drugih konstelacijah. Film je bil tudi odsev vseh splošnih družbenih odnosov in položaja kulture, kakršna je takrat bila.

EKRAN: V območju svojega delovanja ste pogosto posegali po literarnih temah. Zanimalo bi nas, kako pojmuje razmerje med filmom in literaturo.

ŠTIGLIC: V bistvu je vseeno, ali zajemam snov za film iz že napisane literarne predloge ali iz prav za to napisanega teksta. Ni bistveno, če si je nekdo že poprej zamislil dobro fabulo ali motiv – včasih je to lahko celo olajševalno, saj ni treba teh elementov na novo iskati. Mislim, da je film stvar sama zase in je šele na drugem mestu vprašanje, kako se uveljavi. S stališča predlog za film naše literature še zdaleč nismo izrabili. Normalno je, da smo posegali po takih temah, ki so pač odgovarjale danim predstavam. Razmerje med literaturo in filmom je zelo različno, vendar pa mislim, da nimajo prav tisti, ki pravijo, da film kviri literaturo – in če je film dober, literatura samo pridobi, če je slab, pa nič ne izgubi. Pristop k literarni prelogi je lahko zelo različen. Jaz nisem nikoli pristopal direktno tako da bi le prenašal stvari na filmsko platno. Delal sem sporazumno s scenaristom, včasih pa tudi ne, ali pa sem obdelal temo s sodelavci, ponavadi s pisateljem Andrejem Hiengom. Skušala sva literarne teme preoblikovati v filmski svet in moram priznati, da sem bil tu pogosto predrzen; vendar mislim, da v odnosu literatura – pisatelj – režiser včasih pride do neke meje, ko mora nastopiti sam, ne glede na to, kako se je ujel z literarno predlogo in s pisateljem, kajti sicer podleže literaturi, kar se tako in tako rado zgodi. Tako se nama je s Hiengom pri AMANDUSU dogodilo, da sva se hotela izogniti literaturi, pa sva padla vanjo tako rekoč po drugi strani okoli ovinka.

EKRAN: Ali bi lahko opisali obdobje, ko se je slovenski film prelomil iz tradicionalnega opisovanja ljudstva in zajel junaka individualista? Tu mislimo na razkorak, ki se začne s filmom TRENUTKI ODLOČITVE in z BALADO O TROBENTI IN OBLAKU.

ŠTIGLIC: Ta proces se je odvijal precej sinhrono po celi Jugoslaviji. Iz dekorativnih, splošno veselih manifestativnih filmov, ki so postali že precej prazni in dolgočasni, predvsem v prikazovanju NOB, se je istočasno razvil proces iskanja. Omenili ste TRENUTKE ODLOČITVE. Prav takrat sem delal v Makedoniji VOLČJO NOČ, ki je po drugi strani v nekem filmsko manj zrelem okolju postavljala v ospredje človeka in njegov čas. Dogodek sam, predvsem pa boj kot mehanizem, je bil v ozadju. Tako se je pojavila takrat, mislim okoli leta 1955 ali 1956, cela vrsta filmov, ki so obdelovali NOB v tej smeri. To so bili predvsem filmi TRENUTKI ODLOČITVE, VOLČJA NOČ, NE OBRAČAJ SE, SINKO, VELIKI IN MALI, pa tudi DOLINA MIRU je tipala v to smer. Ta situacija se je zelo zaostрила okoli leta 1960. Takrat se je v neki splošni orientaciji, ne samo pri filmih s

tematiko iz NOB, pojavil v ospredju človek, prav tako pa tudi nekateri novi poizkusi obravnavanja različnih tem. Potem je nastopil zopet nov čas nekih novih, bolj filozofskih, vsebinsko bolj odprtih stvaritev, a proces je bil s tem po mojem že precej zaključen.

EKRAN: Kako ocenjujete stališče tistega dela jugoslovanskega filma, ki ga je kritika na ne povsem ustrezen način imenovala črni film? Gre za dela, ki črpajo iz motivike dna in se je v njih razmišljalo bolj na političen, ne pa na estetsko-kontemplativen način.

ŠTIGLIC: Ta film je bil bolj političen kot estetski pojav. Prav gotovo pa je bil po svoje zanimiv in verjetno tudi zelo zdrav. Nesreča pri razvoju te zvrsti filma je bila v tem, da je ta sovpadal z razvojem avtorskega filma. In ko sta se ta dva pojma pomešala, je pri nas nastalo mnenje, da je avtorski film črn in nekomunikativen. Ker je veliko kritikov – rabil bi izraz „pomagarsko“ podpiralo ta splošni avtorski film, je nastala precejšnja zmešnjava, iz katere se še zdaj nismo izkopali. Kaj pomeni avtorski film, kaj je iskanje ali kako pojmujeemo politični film, to so pojmi, ki so bili pri nas vse preveč pavšalno utemeljevani. Mislim, da je čas tako imenovanega črnega filma – saj to pravzaprav ni politični film – pravzaprav že mimo. Ta izraz se je preselil v druge plasti izražanja. Dvomim, da je ponovljiv – odmevi sicer še segajo preko recimo Randića, ki predstavlja podoben izraz kot Pavlović, medtem pa se že pojavljajo drugi aspekti, kot na primer v filmu SLIKE IZ ŽIVLJENJA UDARNIKA, ki je komponiran že na drug način. Mislim pa, da je bil pri vseh teh stvareh prisoten tudi del konjunktivizma in to seveda ni bilo pozitivno v smislu iskanja nekih estetskih vrednot in izraza. Ta film je bil bolj živ kot političen kakor pa kot estetski pojav. To so bili bolj regulatorji neke dane situacije, mislim že minulega položaja, kot pa spreminjevalci, saj je sicer sploh vprašanje, koliko je naloga umetnosti spreobračanje. Kot sem že omenil, je šlo bolj za registracijo, ki pa že mineva. Uspela pa so v tem smislu seveda le tista dela, ki so izpostavila človeka in ga zares pokazala plastično z njegovo usodo in odnosi do soljudi vred. Drugi filmi pa so ostali – podobno, kot se je to zgodilo pri „vojaških“ filmih – na ravni dekoracije in manire.

EKRAN: V slovenskem filmskem repertoarju nimamo izrazitih komedij. Ali mislite, da je to tipično za slovenstvo, ali pa gre za pomanjkanje tovrstnih scenarijev?

ŠTIGLIC: Mislim, da je komedijo zelo težko narediti tudi pri filmu. Najbrž to velja ne samo za Slovenijo, ampak za celo Jugoslavijo. Humoristični žanr na primer bolje uspeva na beograjski televiziji, s takimi filmi pa Srbi ali Hrvatje razen redkih primerov nimajo večje sreče. Tako ne bi mogel reči, da je komedija v jugoslovanskem merilu kaj bolj uspela kot pri nas. Verjetno zato, ker smo jih premalo delali. Slovenci smo delali VESNO kot neko lahko igro, da tako rečem, potem smo posneli TISTEGA LEPEGA DNE, NE ČAKAJ NA MAJ, pa NAŠ AVTO, potem pa že ne vem, če je sploh še kaj bilo. Ko smo delali TISTEGA LEPEGA DNE, smo se pogosto srečevali s tem, da predstava ustvarja pojem smešnega, slika pa pokaže povsem nekaj drugega. Ta spoj predstave z resničnim efektom je namreč na filmu zelo raznolik. Pri filmu na splošno velja, pa naj bo to burka, angleška komedija ali kaj drugega, da več ljudi več ve, zato je ta žanr potrebno obdelovati teamsko. Posamezni avtorji, kot na primer Tati ali Chaplin, so sicer v tem uspeli, a to ni pravilo. Pri nas se s tem žanrom ukvarja edino Jože Bevc, in sicer v kratkem filmu. Toda če dela sam, in to še na vsaki dve leti ali še redkeje po en film, je ta žanr zelo težko izpeljati. Mislim, da se vrsta stvari pri nas nekoliko pavšalno ocenjuje in to je videti dokaj usodno.

EKRAN: Zanima nas, kateri avtorji ali smeri v svetovnem filmu so vam blizu po izpovedno-estetski ravni.

ŠTIGLIC: Ko smo gledali filme pred vojno kot še zelo mladi ljudje, nismo znali dovolj dobro oceniti filmske umetnosti in estetike. Pisali so o tem pri nas v Sloveniji seveda zelo malo, v glavnem smo se sami zanimali za film ob gledališču. Povojni čas je prinesel vrsto ruskih filmov, iz katerih smo spoznali njihovo klasiko, zahodna dela pa so le počasi prihajala v naše kinematografe. Tako smo mi vsi šele kasneje, ko smo že naredili vrsto filmov, prišli v stik s pravo svetovno kinematografijo. Jaz na primer šele potem, ko sem začel hoditi na festivale, v

bistvu pa šele v letu 1957, ko sem presedel pol leta v pariški Kinoteki. Takrat sem spoznal tisto, kar bi moral videti že v šoli, torej preden sem se začel ukvarjati s filmom. Glede tega je danes mnogo lažje. Ljudje imajo možnost študirati, vendar se tega premalo lotevajo. Kolikor vem, Kulturna skupnost omogoča vrsto štipendij, vendar je zelo malo prijav, verjetno zaradi bitke s časom in razmerami, v kakršnih se je nahajal slovenski film zadnjih let. Od tujih režijskih prijemov mi ugajata Renoir in Rene Clair pa tudi Bergman, ki sem ga spoznal podobno kot mi vsi šele takrat, ko sem že naredil del svojih filmov. Mislim, da so ta filmska spoznanja vsaj za to generacijo, ki ji pripadam jaz, prišla pozneje, že ko smo dozoreli, tako da sem lahko samo konfrontiral neke svoje odmeve in prijeme z drugimi. Danes so za druge generacije možnosti mnogo večje; imamo svojo kinoteko, tudi svetovni repertoar je vendarle precej zajet tudi pri nas — vsaj tisto, kar je dobrega, tega pa je v filmu zelo malo. Mi slovenski film zelo strogo ocenjujemo, v zvezi s svetovno produkcijo pa govorimo verjetno le o treh ali petih procentih filmov. Film je namreč še bolj kot druge zvrsti podvržen zabavi. Slovenski film bi moral biti bolj ambiciozen, vendar v vseh zvrsteh, da ne bi bil enostranski. To pa je težko doseči, če delamo enega ali dva filma na leto. Priti bi morali do kroženja štirih ali petih filmov na leto, potem ne bi bilo takega ustvarjalnega problema, saj bi šlo za normalno ustvarjalno rast, kot je na drugih področjih.

EKRAN: V vseh umetnostih se logično menjavajo generacije. Kaj mislite o mlajših, ki prihajajo k filmu? Kako je mogoče, da jih je tako malo in še zlasti, zakaj se kriza tu še nadaljuje v smislu slabih filmov, saj vemo, da med mladimi avtorji skoraj ni najti kvalitetnega dosežka?

ŠTIGLIC: Tu gre bolj za splošno krizo družbenega položaja filma. Kolikor jaz poznam programsko delo pri podjetjih, kjer sem tudi sam sodeloval, nobenemu mlademu vrata niso bila načelno zaprta. Seveda so možne tudi deviacije, toda mislim, da so bile možnosti dane, seveda v okviru razmer. Ta problem je bolj splošno družben kot pa filmski, saj tu ni šlo za zapiranje vrat ali za cehovski odnos. Mladi ljudje enostavno niso prišli k filmu, ker niso imeli nobene življenjske eksistence. Šli so raje k televiziji, ki jih je k sreči lahko zaposlovala vsaj z nekimi minimalnimi eksistenčnimi možnostmi. Film pa je s svobodnim poklicem in

Eden izmed najlepših slovenskih filmov je Štiglicev film **BALADA O TROBENTI IN OBLAKU** (na desni Lojze Potokar kot Temnikar)



majhno produkcijo dobesedno odvrčal ljudi, saj tu ni bilo nobene perspektive. Dejstvo pa je, da ne moremo vnašati v film kot v neko profesionalno produkcijo amaterizma, ker sta to dva ločena pojma. Nekdo je lahko amater in včasih posega v profesionalnost — npr. če kak slikar naredi film, toda to ni pravilo, ampak izjema. Tisti, ki hočejo film res ustvarjati, se morajo vključiti v ta proces od izbire do iskanja tem, obdelave scenarija, snemalne knjige itd. Ravno tega je slovenskemu filmu manjkalo, ta proces je zamrl, kar se kaže na filmih in v dejstvu, da tu ni mladih ljudi.

EKRAN: Ali mislite, da se bo ta položaj spremenil oziroma ali so kakšne konkretne možnosti za to?

ŠTIGLIC: V okviru Kulturne skupnosti je film prišel oficialno v okvir slovenske kulture, česar do sedaj ni bilo. Zapisan je družbeni plan z nekim ciljem, ki ga vsi več ali manj priznavamo, in sicer, da bi morali imeti na leto v Sloveniji 5 celovečernih in okrog 20 kratkih filmov. Mislim, da tega cilja ni nemogoče doseči v enem ali dveh letih, še bolj verjetno pa je, da bo tak položaj nastal v razdobju treh ali štirih let, podobno, kot je bilo to včasih. Žal pa takrat ni bilo materialne baze. Za l. 1973 je predvideno financiranje treh celovečernih filmov in 15 kratkih. To je za kratko proizvodnjo že precejšen napredek, čeprav smo to število v preteklosti že dosegli in tudi presegli. Zato mislim: če bo materialna baza zagotovljena, potem to odpira tudi vzpostavitev ustvarjalne baze. Moram priznati, da je film zelo obubožan; Društvo filmskih delavcev, ki je od prvotnih 150 članov prišlo na 40, najbolje kaže, kakšen je bil položaj v teh suhih letih. Ustvarjalna baza je seveda težji proces kot zagotovitev denarja, kajti tu lahko neki sklep spremeni položaj. Kljub temu pa je okoli filma zbranih veliko delovnih moči in če bi jih mogli v nekem producerskem centru povezati v ustvarjalno sredino, potem ne bi bilo problema doseči neko stalno filmsko ustvarjanje s kvalitativno in kvantitativno vrednostjo. Mislim, da je sedaj tisti čas, ko se stvari spreminjajo, kar dokazuje položaj filma v Kulturni skupnosti. Vrenja med filmskimi delavci, dogovori za producerski center, novi koncepti samoupravljanja, vse to mnogo pomaga k razreševanju. Jedro pa so seveda sedaj ustvarjalni koncepti ljudi. Zelo lepo bi bilo, če bi ustvarjalci vedeli za koncept že za tri leta vnaprej, tako da se to lahko



koordinira in selekcionira. Imeli smo primere, da so pri filmu ljudje vztrajali, ker se čisto estetske umetniške situacije niso nikoli do kraja konfrontirale, ampak so bile vedno pomešane z drugimi atributi, kot je npr. kriza dela. Mislim, da so zunanje možnosti zelo podirale to razčiščevanje, ki bi sicer v normalnem procesu uspešnejše delovalo. Vendar pa se položaj izboljšuje. Tu ima seveda Društvo filmskih delavcev in vsi tisti, ki pri filmu sodelujejo, odgovorno nalogo, da iz tega položaja naredijo kvaliteten skok. Ustvarjalni proces, o katerem sem poprej govoril, to je proces, ki se začne z izbiro teme, z razgovori o njej, s pisanjem scenarija, snemalne knjige itd. — ta proces je nujen in brez njega si ni mogoče zamisliti uspešnejše poti slovenskega filma, zato poskušamo v razpravah, ki so sedaj na dnevnem redu, na sistematičen način omogočiti filmski produkciji tak potek. To se pravi, naj bi bili ljudje v takem položaju, da jim ne bi bilo treba odhajati od filma. Zagotoviti je potrebno neko minimalno bazo in tudi avtorjem je treba dati možnost, da v miru pripravljajo koncepte. Po mojem namreč film dozori v približno dveh letih; sistem pa je bil sedaj tak, da je najprej izšel razpis, potem so avtorji na hitro napisali scenarije, bolj ali manj zrele seveda, to se je pregledovalo v nekih komisijah, ki so delale po svojih najboljših možnostih in filmi so šli takoj v realizacijo. Ves bistven potek dela pa je bil odsoten, tako da so bile vedno neke pomanjkljivosti. Povezati bi se bilo treba tudi s televizijo, saj menda nikjer na svetu ni take ločitve, čeprav smo mi že pred leti imenovali naše društvo Društvo filmskih in televizijskih delavcev. Toda položaj ljudi pri filmu in televiziji je bil tako različen, da je bil ta skupni interes onemogočen. Danes bo to možno, saj bo prehajanje iz filma na televizijo in obratno nekaj povsem normalnega. V bistvu gre za istovrstno tehnologijo in za enake osnovne komponente dela. Taka združitev je seveda nujna. Povezati pa bi bilo treba tudi filmske kritike, ki jih je žal zelo malo, saj gre včasih zgolj za poročevalstvo. Nujno bi bilo, da okoli Društva filmskih delavcev nastane neko jedro, saj je prodorna moč posameznika zelo majhna. Kritika seveda ne more živeti brez domačega filma, saj o filmski kulturi lahko govorimo na osnovi lastne želje po domači nacionalni umetnosti. To je bistveno, kar moramo imeti pred očmi.

EKRAN: Ali so kakšna sovpadanja med drugimi vejami umetnosti in filmom? Verjetno ste se pri realizaciji naslonili ne le na literaturo in kakšen je vaš pristop do teh umetnostnih zvrsti?

ŠTIGLIC: Film težko živi sam zase, mogoče le takrat, kadar ima avtor sam kamere v rokah in sam nekaj pripoveduje in zapisuje. Če pa je to proces nekega širšega ustvarjalnega dela, je človek nujno navezan na neke druge komponente. Film brez te povezave ne more živeti, vendar mislim, da je povezava filma z drugimi umetnostnimi zvrstmi v Sloveniji zelo šibka. Jaz npr. sem bil zelo blizu gledališču, ker sem bil pred vojno v igralskih šolah, nastopal pa sem tudi v avantgardnem gledališču mladih, tako da mi igrska komponenta pri filmu ne dela veliko težav. Glede igre se opiram na svojo predstavo gibanja, ki izraža misel o tem, kar skušam povedati s filmsko kamero. Mislim, da je pri vsakem filmskem umetniku najdaljši tisti proces, ko skuša uskladiti svojo predstavo, ne da bi gledal skozi kamero. Razne zvrsti različno vplivajo na to, kako delamo film, mislim pa, da so vse teme enakovredne, niso pa seveda vse enako daljnosežne v umetniško estetskem smislu. Nekatere so bližje konfekciji, nekaj drugega pa je, če delamo izrazito ambiciozen film.

Sam sem se, če se povrnem k vprašanju, veliko ukvarjal s scenarijem. Mogoče zato, ker sem nekoliko nagnjen k pisanju in si ne morem kaj, da ne bi spreminjal. Najraje delam sam, pogosto pa sem bil prisiljen še posebej posegati v scenarij, ker poklicnih scenaristov nimamo, pisatelj pa je že s tem naredil veliko, da je napisal fabulo, si zamislil značaje itd. Filmsko obdelavo pa od pisatelja razen dveh ali treh, s katerimi sem delal, težko zahtevamo, ker je to zopet drugačen proces. Pogosto sem se dokaj drzno vtikal v scenarije, skušajoč zagotoviti avtorju tiste koncepte, ki so bili v osnovi. Pisateljev tekst namreč nudi celo vrsto izpeljav. Npr. v Baladi o trobenti in oblaku motiva sv. Treh kraljev ni v tekstu in to se mi je rodilo iz nekega razumevanja teme v smislu manj literarnih, torej bolj filmsko realizacijskih prijemov, ki bi tudi optično delovali drugače. Taka iskanja so seveda nujno potrebna.

balada o trobenti in oblaku

84. AM. — Z. — 25 m

*Justina ga začudeno pogleda.
Vendar se brez besede obrne
in odide po stopnicah.
Kamera se umika in dviga pred
njo.*

*Justina se še enkrat ozre
z vrha stopnic po očetu in
se umakne.
Temnikar je ostal sam v veži.*

*Tišino spet zmoti smeh v izbi.
Temnikar vstane, kot bi hotel
stopiti k vratom izbe, a sede
nazaj. Iz izbe se začuje topo-
tanje korakov.*

*Nato se vrata odpro.
Iz izbe prikorakajo trije belo-
gardisti in pojo pesem o treh
kraljih:*

*Pesem:
Mi smo mi,
kralji trije,
Gašper, Miha, Boltežar,
Tja, tja, tja, tja se nam
mudi, tja, tja, tja, tja
v Betlehem, kjer Jezušček
v štalici leži . . .*

85. BL. — Z. — 5 m

*Kape nosijo narobe obrnjene.
Prvi drži pred usti stekleno
trobento, drugi ima v vzdignje-
ni roki na prst obešeno srebrno
zvezdo, tretjemu vise za ušesi
stekleni okraski, kakor zamorcu.*

86. BL. — N. — 2 m

*Temnikar sprva začudeno, nato
presunjeno gleda v grotesko
pred seboj.*

87. BL. — Z. — 3 m

*Režeči obrazi treh kraljev.
Steklena trobenta v DE.*

88. VE. — N. — 2 m

*Temnikarjeve oči spremljajo tro-
bento, kakor da bi čakal, kdaj
bo zapela.*

89. BL. — Z. — 3 m

*Toda trobenta se ne oglasi. Le
pesem o treh kraljih, ki jo pojo
belogardisti, kot bi ponoreli.
V igri.*

90. ŠL. — N. — 5 m

*Trije kralji obhodijo vežo.
Zdaj se ustavijo pred Temnikar-
jem in Boltežar pomoli predenj
prazno steklenico.*

91. BL. — N. — 2 m

*Temnikar še vedno ves pretre-
sen z nerazumevanjem strmi vanje.*

92. BL. — N. — 3 m

*V režeče se obraze, ki so pred
njim.*

93. SR. — Z. — 8 m

*Nato se Temnikar zdrami, se
naglo dvigne in odide v shrambo.
Belogardisti se zadovoljno
spogledajo.
Boltežar dvigne zvezdo na prstu
in se zakrohota:
Kaj pa če bi takole prišli
gor?*

Gašper se nekoliko zresni.

GAŠPER:

Daj no mir z zvezdo.

Boltežar ga začudeno pogleda.

BOLTEŽAR:

*Saj ta je pa naša! Saj
ni rdeča . . .*

Miha se zareži:

MIHA:

Danes bo vse rdeče . . .

Vsi trije se zasmejejo.

94. BL. — N. — 6 m

*Temnikar se z novo steklenico
žganja v roki obrne in obstane.
Sliši besede, ne razume jih,
a sluti, da je nekaj za njimi.
Kot bi se hotel pomiriti, za
trenutek zapre oči.*

GAŠPERJEV GLAS:

*Nehajmo! Najmanj tri ure
bomo gazili!*

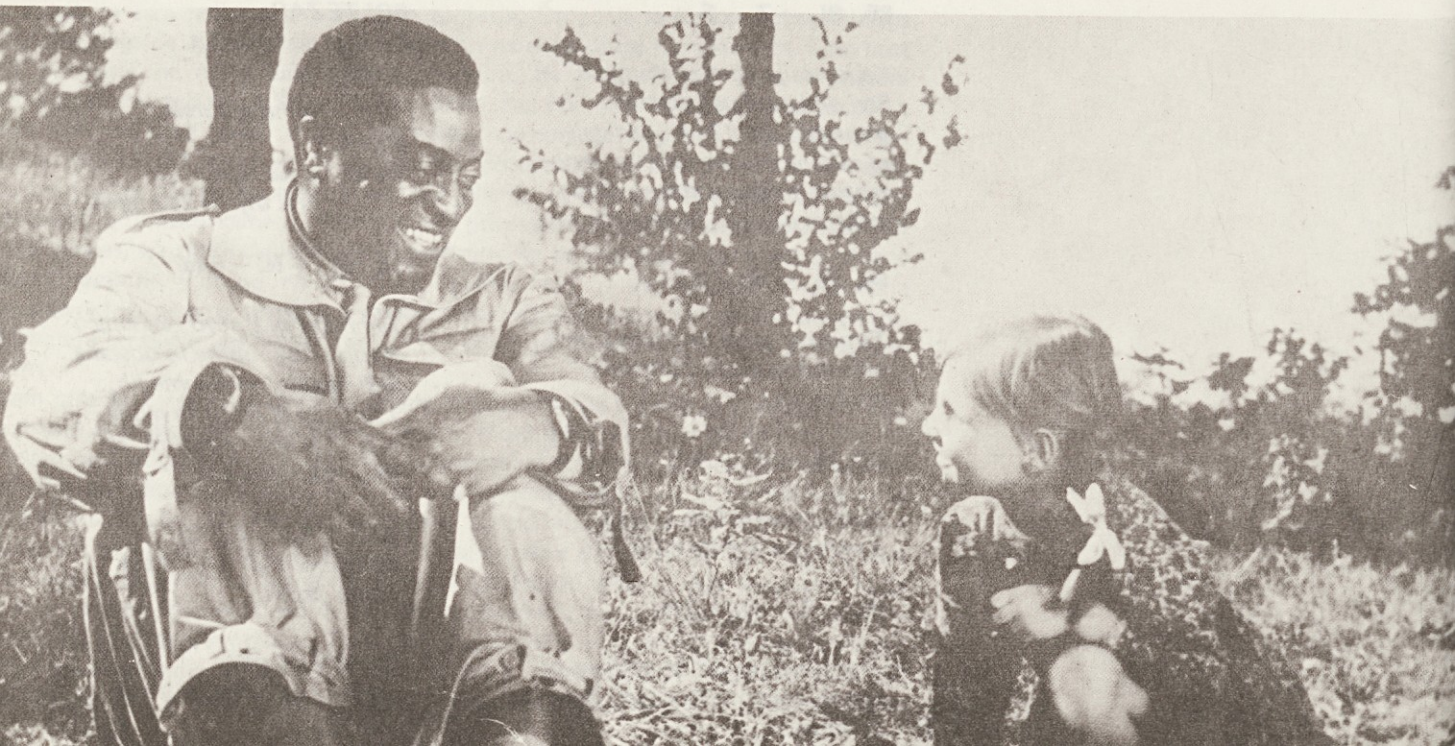
MIHOV GLAS:

*Saj nam ne bodo nikamor
ušli . . .*

EKRAN: Kako ocenjujete sodobne tokove v svetovni filmski produkciji? Pred nekaj meseci smo nekaj podobnega vprašali Vatroslava Mimico, pa je dejal, da se mu dozdeva, da je današnji film pod velikim udarom tehnike in tehnicizma in da v tem vidi določeno krizo.

ŠTIGLIC: Jaz morda ne mislim, da je film pod pritiskom tehnicizma. Vprašanje pa je, kaj bo to pomenilo v smislu estetike, vendar o tem težko govorimo, saj tehnika lahko veliko doprinese, lahko pa tudi ničesar ne nudi v tem smislu. Film ni okostenel, saj je zelo aktiven v smislu umetniške estetike pa tudi ideologije. Dolga obdobja ni bil tak, saj je bil manj oster in konflikten ter bolj literaren, kot pa se je to pokazalo v zadnjih letih. Vzemimo za primer tako imenovani podzemni film. Le-ta se je kot estetika izgubil, saj je bil po mojem mnenju politična manifestacija, toda vendarle je rodil določene rezultate, ki so prodrli v samo klasično filmsko produkcijo. Kot estetika seveda ni dosti pomenil, vendar je kljub temu prodril na določena področja. Film namreč ni zgolj to, da postavimo statično kamero in življenje teče mimo — to ni ustvarjanje. Toda kljub temu so se ti elementi pojavili nekje drugje. Glede jugoslovanskega filma pa moram reči, da boleha na profesionalnosti bolj kot na konceptih avtorjev, ni pa prikrajšan glede razburljivosti, saj smo v Pulju letos videli vse mogoče od amaterizma do politično zaostrenih tem. Torej gre za zelo širok diapazon, toda kvalitetni nivo pogosto ni ustrezen. Določena iskanja so seveda prisotna, kar je za Slovenijo npr. težko reči, če naredimo samo en ali dva filma na leto, medtem ko v Jugoslaviji nastane celo 20 ali 30 filmov. V tem prostoru se seveda lahko pojavi tudi slovenski film in deluje na določen način, kot je bil to slučaj z Oxygenom, čeprav je bil takrat sicer edini v Areni, se je pojavil kot predmet razprave. V Sloveniji pa je sam na sebi seveda izgubljen, ker ni za to „arene“. Kot sem že rekel, pa mislim, da jugoslovanski film boleha ravno na profesionalnosti. Na vsakem umetniškem področju je namreč treba dobro poznati medij. Tako mislim, da ni dobro vnašati amaterizma, ker je to čisto nekaj drugega. Lahko je amaterizem seveda vzpodbuda, če pa bi ga zamenjavali s profesionalno produkcijo, bi najbrž naredili usodno napako. Pri nas je bila že nevarnost, da se je avtorski film zamenjavalo z amaterizmom. Zaskrbljujoče glede slovenskega filma pa je, da je raven obiska gledalcev zelo padla. Danes je že težko doseči v jugoslovanskem merilu 600 ali 700.000 gledalcev

Prizor iz Štigličevega filma **DOLINA MIRU**; film nas je leta 1957 predstavljal na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu



za slovenski film, ker je to tržišče mnogo manj enotno, kot je bilo včasih. Tudi v svetu je imel slovenski film v preteklosti velik odmev, tako je npr. moj Deveti krog gledalo samo v Jugoslaviji 1,500.000 gledalcev, v Bolgariji pa celo mnogo več. To je seveda dosegla vrsta naših filmov, posebno na Vzhodu, v slovanskem območju, pa tudi na Zahodu.

EKRAN: Govorili smo že o splošni prihodnosti našega filma. Zanimalo bi nas, kaj vi pripravljate v prihodnje?

ŠTIGLIC: To je težko reči. Človek pripravlja mnogo stvari, realizacija pa je zopet odvisna od cele množice faktorjev. Je tudi tako, da kot profesionallec ne morem vedno delati tistega, kar bi rad, pri filmu to namreč ni mogoče v smislu svobodnega poklica. Film se pripravlja približno dve leti, za kar pa človeka nihče ne financira. Zato sem moral, če sem hotel ostati v poklicu, opravljati tudi druga dela. Imam nekaj tem, ki bi jih rad še realiziral in o njih razmišljam že cela leta. To je predvsem Kranjčevo delo Povest o dobrih ljudeh, za katero sem napisal že celo vrsto scenarijev. Seveda se ta obdelava sčasoma tako spreminja, da bi bil že čas, da bi jo realiziral. Tudi te predstave se morajo nekje končati, saj sem se že zelo oddaljil od predloge. Zanima me tudi Praznovanje pomladi pisatelja Frančka Rudolfa. Ta film ni mogel biti realiziran, ker ni bilo sredstev zanj. Seveda ni imelo nobenega smisla delati zgodovinski film z malo denarja, saj tako delo zahteva kostume, skratka celo vrsto zelo dragih činiteljev. Tak postopek sem videl pri Amandusu, kjer smo imeli vsega 9 vojakov in človek ni vedel, ali bi delal spektakel ali težno dramo, tako da sva s Hiengom obrnila temo v smislu teze, toda videla sva, da to nikogar ne zanima niti doma niti zunaj. Povest o dobrih ljudeh in Praznovanje pomladi pa sta temi, ki bi ju rad še realiziral. Zanima me tudi pojem cankarjanskega Kurenta, ki prav vabi k razmisleku. Sicer pa končujem na televiziji nadaljevanko Mladost na stopnicah, pišem tudi scenariistične obdelave za to področje, povsem konkretno pa delam na Bevkovih Pastirih, ki bi jih moral delati že letos septembra (1972). Tema je otroška, predstavljam pa si jo v igrah majhnih ljudi, če tako rečem — majhnih seveda kot otrok. Odrasli ljudje namreč igrajo neke podobne igre, mogoče samo malo bolj krvave in brez tiste poezije, ki jo otroci še nosijo v sebi — tako nekako gledam na Bevkovo povest in jo bom v tem smislu tudi realiziral.

France Štiglic snema po Tavčarjevi
literarni predlogi film AMANDUS



kulturno politični trenutek in filmska dejavnost

milan ljubić

V zadnjem času smo priče povečane politične aktivnosti in marsikdaj je izpostavljena družbeni kritiki med vrsto ostalih problemov, ki spremljajo sleherni družbeni razvoj, torej tudi naš, domača filmska ustvarjalnost. Pod besedo domača pojmem ustvarjalnost v širšem jugoslovanskem kulturnem prostoru, torej filme, ki nastajajo v vseh jugoslovanskih republikah in ne samo v Sloveniji. Že nekaj let spremljamo sramežljive ali energične proteste posameznikov in družbenih organizacij, ki so usmerjeni predvsem na filme, posnete na ozemlju AP Vojvodine in SR Srbije, Bosne in Hercegovine in ne nazadnje tudi Slovenije. Šlo je za filme Želimira Žilnika ZGODNJA DELA, Živojina Pavlovića ZASEDA, Bate Čengića VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI in PODOBE IZ ŽIVLJENJA UDARNIKOV, Dušana Makavejeva WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA, Boštjana Hladnika MAŠKARADA... Večina filmskih ustvarjalcev je bila deležna kritik predvsem s političnega vidika, medtem ko za slovenski primer, ko se je javnost razburila ob Hladnikovi MAŠKARADI, res ne moremo govoriti o politični angažiranosti avtorja in s tem tudi njegovega filma v odnosu do družbene okolice, v kateri je film nastal.

Če primerjamo obseg jugoslovanske filmske proizvodnje z ekscesnimi filmi, če jih lahko tako imenujemo, bomo ugotovili, da odstotek teh del ni večji od odstotka ekscesov v katerikoli drugi dejavnosti, ki jo lahko primerjamo s filmom, npr. v založništvu, revialnem tisku, izobraževalni dejavnosti, televiziji itd. Do nespornostimov je prihajalo in še vedno prihaja pri vseh dejavnostih, kjer nismo jasno

določili družbenega odnosa do panoge, o kateri je beseda. Pri založništvu se pojavlja isti problem kot pri filmu in od tod izvirajo tudi, kot temu sedaj popularno pravimo, „družbeno negativni pojavi“. Knjiga je kulturna dobrina in tržno blago obenem, založništvo je kulturna panoga in gospodarska dejavnost hkrati. Pri taki dvojnosti pojmovanj in tudi družbenih zahtev do založništva se ni treba čuditi, če dejavnost založb niha od kulturnega poslanstva do trgovine s šundom, od politične angažiranosti do koketiranja z moralno in idejno ščegetljivimi temami, za katere trdimo, da so naši družbi tuje, a vendarle z določeno ekonomsko simpatijo spremljamo ugoden odziv knjižnega trga na pojav tovrstnih knjig, ki gredo tem prej v denar, če še razburijo kakega podeželskega javnega tožilca.

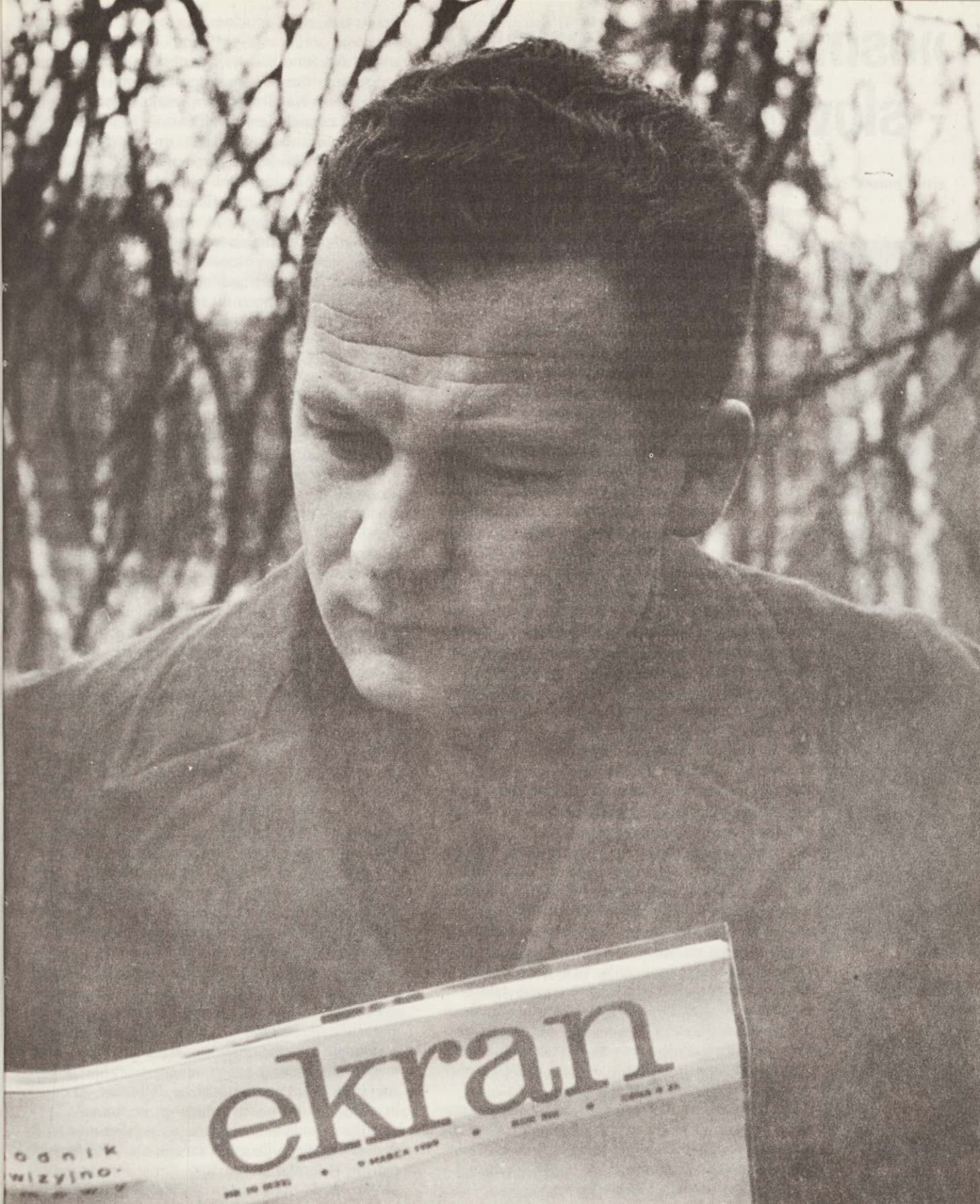
Po dobrem četrtnetletju povojnega šolskega sistema, v katerem smo vzgojili celo generacijo sedaj že akademskih občanov, ugotavljamo, da naš izobraževalni sistem ni dovolj idejno usmerjen k formiranju marksistično oblikovanega in miselno socialistično usmerjenega samoupravljalca. Čeprav malo pozno, a vendar od srca sprejemamo sedaj sklepe, ki naj popravijo zamujeno in dopolnijo idejne pomanjkljivosti v vzgojnem in izobraževalnem sistemu.

V takih okoliščinah tudi kinematografija, označena kot gospodarska panoga s posebnim kulturnim pomenom, ni bila izjema. V reproduktivni kinematografiji je vladala stihija skomercializiranega tržišča brez navzočnosti slehernih vrednot, načrtovalnih pojmovanj in ocene družbenih potreb v tej panogi filmske dejavnosti. Preko tisoč tujih filmov je bilo na razpolago kinematografom, katerih maksimalna potreba se omejuje na kakih 400 naslovov. Večina teh filmov je prihajala iz zahodnih filmskih studiov, vzhodne filme smo kupovali zaradi konvencij o kulturnem sodelovanju in zato, da bi z uvozom omogočili izvoz naših filmov. Usoda obojih, vzhodnih uvoženih in naših izvoženih filmov je bila pogosto enaka: obtičali so v skladiščih.

Sredi takih razmer udeleženci boja za afirmacijo niso izbirali orožja. Razvijajoča se družba z vrsto napak je nudila dovolj snovi svojim kritikom, čeprav so le-ti videli samo eno izmed pestrih podob življenja, največkrat tisto, nekoliko temneje obarvano. Med kritike ali pa samo prikazovalce določenih življenjskih pojavov so se uvrstili tudi filmski ustvarjalci, ki so poljubno in po lastnem okusu izbirali teme, zbirali denar za njihovo realizacijo in skušali pozornost družbe usmerjati tja, kamor je težila njihova lastna zainteresiranost. Kljub vrsti družbenih forumov, ki delujejo v vseh ustanovah, ni bilo čutiti družbenega odnosa do posameznih filmov, dokler le-ti niso prišli v kinematografe. Vzrokov za tako ravnanje je verjetno več. Prvi in osnovni je nedvomno ta, da se nikoli nismo jasno opredelili do tega, kaj hočemo od domačega filma ter z materialnimi in drugimi usmerjevalci oblikovali ta hotenja. Črni in rožnati film sta bila deležna enake podpore, nastajala sta v enakem sistemu, družbeno pozitiven in družbeno negativen film je bil deležen enake pozornosti republiških filmskih skladov kot mecenov filmske proizvodnje in kar je najbolj zanimivo — obe zvrsti sta vedno dobili manj sredstev, kot je bilo potrebno za popolno kritje proizvodnih stroškov. Tudi filmska kritika ni bila selektor z vidika družbenega odnosa do posameznega filma, prej je bila rezultat odnosa posameznega kritika do filma ali njegovega avtorja. Večleten stihijski razvoj domače filmske proizvodnje je pripeljal do tega, da je visoki partijski organ, Izvršni biro CK ZKJ, posvetil pozornost jugoslovanskemu filmu v stilu, ki je tipično jugoslovanski: po gasilsko. Šele nastanek izrazito protisocialistično usmerjenih in žaljivih ter etično spornih filmov je pripeljal do razprave v partijskem vrhu. Film se je znašel na zatožni klopi družbe, čeprav za to ni bil v celoti sam kriv. Nikoli izraziteje družbeno usmerjan, nikoli v svojem najuspešnejšem obdobju idejno in estetsko ovrednoten, je taval kot ulici prepuščen otrok, ki je vedno kregan, če naredi kaj narobe, medtem ko mu starši v vzgojnem procesu ne posvečajo nikake pozornosti. Vrsta opozoril filmskih delavcev in umetnikov, izrečena in napisana v minulih letih, je bila kot vržena v veter. Tisti, ki so pravočasno opozarjali na probleme, so bili deležni minimalne ali nikakršne pozornosti javnosti in tudi partijskih forumov, medtem ko so bile cele strani časopisov in revij posvečene cenenim senzacijam, če so cenzorske škarje zaradi kakega manjšega ali večjega posnetka penisa ali drugih genitalij posegle v film. Delno so na iztreznitev vplivale kritike in mnenja o

jugoslovanskem filmu, napisana v vrsti vodilnih vzhodnih pa tudi zahodnih časopisov in revij. Filmi, ki predstavljajo etično, politično in estetsko skrajnost, kakršen je na primer film PLASTIČNI JEZUS, ki ga nihče izmed nas ni videl, so šele pripeljali do intervencijskih razprav o domači filmski ustvarjalnosti in njeni usmerjenosti in s tem sploh do razprav o vsebinski in idejni usmerjenosti domače filmske proizvodnje. In take metode dela nikakor ne zaslužijo pohvale. O prepovedanem filmu se piše in govori več kot o najboljših delih filmske ustvarjalnosti, ki so bila dela domačih in mednarodnih družbenih in estetskih priznanj. Namesto da bi probleme, ki ne bi smeli izključevati tudi osebne odgovornosti, reševali v okviru ustanov, kjer so taki filmi nastali, se o delih, ki jih ni nihče videl (izjema je res najožji krog soustvarjalcev in zastopnikov producenta ter družbenih forumov), piše tako in toliko, kot da so sedaj tovrstni filmi merilo in odraz celotne jugoslovanske filmske proizvodnje. Če je neko delo prepovedano, pa naj gre za knjigo, film ali revijo, naj bo prepoved dosledna vsaj toliko, da temu delu tudi sredstva javnega obveščanja ne posvečajo pozornosti. O prepovedanih in družbeno škodljivih filmih se pri nas piše toliko, da so deležni večje pozornosti javnosti, kot če organi cenzure in tožilstva sploh ne bi posegli vmes. Ne samo, da taki filmi dajejo pečat celotni ustvarjalnosti, celo tudi vzpodbujajo ustvarjalce k ekstremom, kajti noben naš film ni deležen take propagande kot tisti, ki je prepovedan ali vsaj od režimskih institucij negativno ocenjen. Ker pa kriterijev o osebni odgovornosti nimamo ali pa jih ne spoštujemo, je postati mučenik ali izobčenec naravnost simpatično.

V okviru takega zapisa je nujno spregovoriti tudi o vplivu družbenih forumov ali posameznikov v teh forumih na formiranje filmskega programa in sploh filmske repertoarne politike, zlasti ko gre za domačo ustvarjalnost. Javno sicer ni bilo veliko razprav o tem, čeprav je neuradno znano, da je bil marsikateri forum presenečen nad končno obliko projekta, ki ga je odobril. Pogosto je vzrok tega pomanjkanje strokovne izobrazbe, kajti scenarij in snemalna knjiga za film sta oblika branja, ki se bistveno razlikuje od tistih oblik literature, kakršnih smo na splošno navajeni. Zato se mnogi laiki, ki so po svoji družbeni funkciji postavljeni v razne svete in odbore, kateri usmerjajo filmsko proizvodnjo, ne znajdejo vedno sredi filmskega izrazoslovja, ki je pogosto strokovno upravičeno, pogosto pa je samo pretveza za to, da projekt dobi zeleno luč, pa čeprav bo potem avtor šele v križišču razmišljal, v katero smer naj jo mahne. Toda napačno bi bilo sklicevati se zgolj na strokovno nepoučenost občanov, ki so poklicani, da sodijo o nečem, na kar se ne spoznajo. Pogosto so tudi po strokovni plati kos svoji nalogi, a jo ne izpolnjujejo. Znano je, da je npr. tekst Hladnikove MAŠKARADE zaradi načina, kako je scenarij nastajal, šel večkrat skozi takratni upravni odbor filmskega sklada. Zadnje glasovanje se je izteklo, kot je znano, z rezultatom 3 : 2 za realizacijo tega projekta, čeprav so „dobro obveščeni krogi“, kot bi temu rekli v jeziku diplomacije, vedeli povedati, da je od petih članov upravnega odbora takratnega filmskega sklada, ki mu je predsedoval tovariš Rudi Janhuba, samo eden prebral zadnjo verzijo scenarija, po kateri je bil potem posnet film. Tu se pa neha razprava o strokovnosti in idejnosti in se začne vprašanje osebne odgovornosti in izpolnjevanja obveznosti posameznikov kot predstavnikov družbe v samoupravnih telesih. Spričo takih ugotovitev kljub družbeni kritiki, katere cilj je trenutno film, lahko sklenemo misel, da se naš kulturno politični trenutek, kar zadeva filmsko dejavnost, niti najmanj ne razlikuje od vrste odprtih vprašanj na drugih področjih: kjer ni trdnih konceptov in materialnih zagotovil za njihovo izvedbo, kjer predstavniki družbe v samoupravnih telesih delujejo samo formalistično, ne pa strokovno in tudi ustvarjalno zavzeto, tam pač ne moremo govoriti o stalni kvalitetni rasti, družbeni angažiranosti in ne nazadnje tudi o določenem idejnem poslanstvu. Na žalost velja zapisati, da tudi zadnja posvetovanja na najvišjih partijskih in drugih političnih in družbenih ravneh niso dala nikakih rezultatov v smislu družbenega usmerjanja, temveč so se omejila zgolj na družbeno kritiko: kaj ni dobro in kateri pojavi zaslužijo kritiko. Kajti ko odštejemo vse, kar je bilo deležno kritike, nam še vedno ostane toliko možnih smeri in poti, da se nehote počutimo kot na sodobnem vozlišču avtoceste: kam naj gremo, da bomo prišli prav?



ekran

MAREK 1999

KONIEC 20

KONIEC 20

odnik
wizyjno-

MAREK 1999

»osmi dan v tednu« - slovenskega filma

vitko musek

AVGUST

NEDELJA
5 Marija Snežna
(Nevenka) 4
Ožbolt

PONEDELJEK

6 na gori 2
Pastor

TOREK

7 Kajetan 4
Sikst 4
Donat

SREDA

8 Dominik 3
Cirijak
Miron

ČETRTEK

9 Jaroslav
Peter Fal
Emigdij

PETEK

10 Lovrenc
(Lovro)
Zvezda

SOBOTA

11 Klara
Suzan
Tibur

KJE JE SLOVENSKI FILM DANES?

Ali sploh še lahko govorimo o slovenskem filmu? ... tako se skorajda nehotе znajdem najprej pred tema dvema vprašanjema, če le pomislim na tisto, kar naj bi bilo SLOVENSKI FILM.

Kriza (oprostitite, če uporabljam ta izraz, saj ga skoraj ne morem več slišati v zvezi s slovenskim filmom, ker se zdi, da je v petindvajsetih letih slovenski film živel samo od kriz) poganja korenine globlje, kot smo pripravljeni priznati. Vprašujem se namreč, ali nas je sploh kdaj preželo do zadnjega utripa zavesti spoznanje (in znanje!), da je v našem času tudi film integralni element kulture naroda, ki je razvit do podobne stopnje, kot se želi predstaviti slovenski. Globoko sem prepričan, da se v takem spoznanju odloča usoda katerekoli kulturne dejavnosti, ki potem v družbi z ostalimi pomaga dostojno manifestirati in afirmirati kulturno bit naroda. Tudi usoda filma, ki je v relacijah ustvarjalnega potenciala naroda v določenem obdobju zavestna ustvarjalna manifestacija njegovega kulturnega hotenja, ali pa samo ekstravaganzen, po sodbi marsikoga morebiti tudi snobovski hobby iztirjenih posameznikov.

Ker to bitno vprašanje v zvezi s slovenskim filmom po mojem občutku do danes ni dokončno razvozlan, se iz leta v leto podaljšuje tista težko opredeljena klima, ki neizbežno vodi k vsak dan večji sterilnosti in neuspešnosti.

Za usodo vsake dejavnosti v svetu kulture je po mojem občutku najpomembnejša adekvatna klima, ki s tako rekoč neizmernim številom impulzov nenehno vzpodbuja kompleksno ustvarjalnost. Te klime ne ustvarjajo v prvi vrsti materialni fond, organizacijske strukture, personalna geometrija in podobne oblike tehnokracije. Ta veje od drugod, iz notranje potrebe po oblikovanju ravno takšne in tudi takšne ustvarjalnosti. Veje iz tistega, česar vseh petindvajset let v slovenskem kulturnem prostoru nimamo. Prebuja se in se razživlja v tako imenovani filmski kulturi, katere najvišja sublimacija je filmska ustvarjalnost.

Tako pa je dovolj, da stopiš v „najbolj reprezentativen“ slovenski kinematograf, pa kaj hitro izmeriš temperaturo in pulz slovenske „filmske kulture“. Sto let bo skoraj od Lumierove filmske predstave v Indijanskem salonu Velike kavarne na pariškem

Boulevardu des Capucines, a slovenski kraji vsakodnevne srečevanja s filmom v vsej svoji celostnosti še vedno nadaljujejo, ohranjajo in vsiljujejo sodobnemu slovenskemu človeku atmosfero cirkuske zabave. Na Slovenskem imajo najodločilnejši element za prebujanje, oblikovanje in poglobljanje odnosa slovenskega ljudstva do filma v rokah „trgovci“, ki jim je film „trgovska roba“. Dokler se ne bo posrečilo radikalno odpraviti tega usodnega varuštva (ne samo nad filmom, pač pa tudi nad slovenskimi ljudmi), ni mogoče pričakovati kakršnihkoli sprememb v miselnem in čustvenem odnosu slovenskega človeka do domačega filma in še vedno bo predstava katerekoli „makaroni westerna“ večji praznik in doživetje kakor pa premiera slovenskega filma.

Film je kompleksno področje. Iz njega ni mogoče izločati posamičnih sestavnih delov in jih vsakega zase obravnavati z različnimi merili, kriteriji in politiko. Le iz harmoničnega razvoja vseh lahko zaživi filmska kultura naroda, a v nenehni konfrontaciji ter medsebojnem oplajanju lahko živi filmska ustvarjalnost v ožjem smislu, tista tako imenovana proizvodnja filmov, na katero smo večinoma reducirali pojem slovenskega filma. Ustvarjanja filmov ni brez filmske teorije, kritike, publicistike, vzgoje kadrov, filmske vzgoje, znanstvenega raziskovanja filma itd., kakor ga ni (kot sem že omenil) brez tistega dela, ki mu v uveljavljeni terminologiji pravimo reproduktivna kinematografija. Prav ti elementi morajo biti temelj filmske kulture naroda, iz njih mora rasti klima, ki pogojuje po eni plati odnos ljudi do filma, posebno še do domačega, po drugi strani pa vzpodbuja in navdihuje ter v vsakem pogledu naravnava filmsko ustvarjalnost (proizvodnjo). Vzgoja in oblikovanje ljudi, ki se čutijo po svojih afinitetah poklicani, da se posvetijo filmu (katerekoli delu v tem kompleksnem področju), je sama po sebi vsebovana v takem edino logičnem in smotrnem konceptu filmske kulture naroda. Po petindvajsetih letih se nam krvavo maščuje površno, pogosto aktivistično obravnavanje filma in nenehno izogibanje trenutku, ko bi se ob slovenskem filmu morali ustaviti, o njem temeljito premisliti in nato sprejeti celostni koncept njegovega postopnega in smotrnega oblikovanja ter vključevanja v kulturno življenje naroda. Raje smo se parcialno lotevali posameznih, včasih celo ne najbolj važnih elementov in jih obravnavali, reševali in institucionalizirali po najrazličnejših, pogosto z naravo filma popolnoma neskladnih in neprimernih kriterijih (npr. tako imenovana reproduktivna kinematografija je bila zdaj in za nekatere gospodarska dejavnost, za druge in drugič kulturno delovanje in podobno). Taka politika je nekatere bistvene elemente odrinila na stranski tir, ali pa jih sploh zanemarila (npr. filmsko teorijo, kinoteko slovenskega filma, filmsko publicistiko, tudi filmsko kritiko ali pa kot posebno

zgovoren primer zapoznalo in amatersko improvizirano strokovno vzgojo kadrov itd.).

Ni se pravzaprav treba čuditi, če je bila v takem vzdušju neposredna filmska ustvarjalnost izpostavljena popolni stihiji, tavalja je zdaj sem zdaj tja, se kdaj pa kdaj za trenutek grela na soncu priznanj in ljubezni širokega kroga ljudi, pa bila zopet jabolko sporov, nenehno pa si je domišljala, da je našla „svojo pot“, ki se je doslej, žal, vedno končala v slepi ulici. Morebiti je bil za splošno evforijo povojnega časa dovolj ljubiteljski zanos, ki je brez kakšnega posebnega znanja vzel v roke kamero in se predal vzhičenemu tveganju. Morda!? Danes je na dlani, da je bil lahko le odgovor na vseobče veselje in nagnjenje do tveganja in „učenja iz prakse“. Trdnih in zanesljivih temeljev in izhodišč filmski kulturi slovenskega naroda ni mogel postaviti, še sami filmski ustvarjalnosti ne. Talenti in „talenti“ so se poizkušali in ko so nastavki filmske kritike in teorije ugotavljali, da je med njimi le nekaj takih, v katerih gori iskra sedme umetnosti, je čreda, ki se je zbirala (kot okoli kakšnega omamno privlačnega cveta) ob prvih organizacijskih strukturah slovenskega filma, obračunala s kritično mislijo prav po „kranjsko“. Tako je že v prvih nastavkih zamorila filmsko kritiko in teorijo ter jo predala za vse naslednje obdobje vse do današnjega dne na milost in nemilost urednikom dnevnega, tedenskega in periodičnega časopisja. (Znana je politika večine redakcij slovenskega časopisja v odnosu do filmske kritike in filmskega pisanja: novinarja, navadno novince ali pa za druge resorje neuporabnega človeka, s katerim niso vedeli kaj početi, so poslali „pisat filmsko kritiko“ ...)

Tako je bilo ustvarjeno tisto zatišje, v katerem so lahko v nenehni menjavi „vodilnih“, „odgovornih“ in „izkušenih“ dobrih dvajset let „ustvarjali“ slovenski film. V tej paradi so se kdaj pa kdaj podali na tvegano pot slovenskega filmskega ustvarjalca ljudje s posluhom, talentom, jasnim pogledom in tudi obetajočim konceptom. Večinoma so v tekmovanju s „strokovnjaki“ morali kmalu odstopiti, nato pa so zagrenjeni dali slovenskemu filmu slovo, nekateri obmolknili ali pa kot prave donkihotske postavbe verjeli v čudež. Poleg njih pa so ostali v hiši slovenske filmske proizvodnje še drugi, ki so po mojem občutku pripeljali prve nastavke slovenskega filma tako daleč, da je danes, kot sem dejal, premiera kateregakoli italijanskega westerna ljudem pomembnejša kot premiera domačega filma. V mislih imam nosilce najrazličnejših špekulacij, od tistih, ki so obljubljale dati slovenskemu filmu „komercialno uspešno delo“, ki bo kot čarobna palčica nagnalo ljudi v kinematografe, do tistih, ki so slišali ali v prestolnicah Evrope tudi videli različne „izme“ pa so bili prepričani, da bodo s sprejemanjem tujih vzorcev zvarili podobo slovenskega filma. V takem vzdušju smo imeli posebno nekaj zadnjih let priložnost spremljati vratolomne akrobacije vedno bolj redkih „proizva-

jalcev in ponižujoča prizadevanja oficialnih teoretičkov“, da prodajo več kot očitne neuspehe za suho zlato.

KJE JE TEDAJ SLOVENSKI FILM DANES?

Bolj ko si zastavljam to vprašanje, bolj se povezuje z drugim: ali sploh imamo slovenski film? Ko si doživiljal dvajset let vse, iz česar naj bi končno vendarle zrasel slovenski film, ne moreš reči drugega: ali po vsem, kar smo pod vzdevkom „slovenski film“ doživeli in preživeli v teh dvajsetih letih, slovenski film ni nekje tam, kjer je njegovo pot zastavil Metod Badjura? Ali ni znova na začetku svoje poti, po kateri naj v potu svojega obraza, ob pomanjkanju materialnih sredstev, sredi zastarele in vse prej kot razkošne tehnike, predvsem pa v poštenem delu poišče svoj pravi obraz? Morebiti pa tisti, ki so trdili, da pelje pot k njemu skozi razvozlanje tako zapletenih in odgovornih problemov, kot je odgovor na vprašanje, kakšna je filmska podoba katerekoli Cankarjeve, Prežihove, Tavčarjeve in še marsikatero slovenske literarne mojstrovine, vendarle niso bili v tako hudi zmoti, da jih je bilo treba kamenjati z očitki filmske ignorance!

Da! Na začetku poti! Na pot se bo treba odpraviti s solidnim znanjem, ki naj požlahtni in do kraja razvname ustvarjalni talent. Še tako visoko doneča magistrska diploma je v filmu (in v vsaki umetnosti) prazen nič, če ni talenta. Šolsko oblikovanje ustvarjalcev naj zato ne postane „pekarna filmskih delavcev“, pač pa mora jemati kot prvi kriterij talent. Na tej poti bo treba biti tudi do kraja pošten, brez preveč ambicioznih in računarskih špekulacij. Posebno zadnjim smo v dvajsetih letih namreč plačali previsok davek, ko smo bili pripravljeni „priznati talent“ tako rekoč vsakomur, samo da je znal zavzeti primerno pozo, ki je vzbujala pozornost, hkrati pa smo imeli tudi polna usta graje za marsikoga, ki si je pošteno prizadeval sredi slovenskega „filmskega Divjega zahoda“ iskati obraz in izraz našega filma. Mislim, da je sila malo važno, kako se bo imenovala takšna ali drugačna struktura v slovenskem filmu, neprimerno važnejše je po tolikih grenkih (in res mnogo prerediti konec brezglavemu eksperimentiranju (ob katerem se marsikdo prav dobro počuti!). Začeti je treba vzpostavljati ter postopno oblikovati tiste koordinate, ki edine morejo ustvariti atmosfero, v kateri bo rasel in polnovredno živel tudi film kot zelo pomembna afirmacija kulturnega in ustvarjalnega potenciala slovenskega naroda. Med te koordinate štejem tudi slovensko filmsko publicistiko, ki so jo mnogi faktorji zreducirali na revijo Ekran. Ker mora iz njega vznikniti nova slovenska filmska kritika in slovenska filmska teorija, je odgovornost Ekranu v takem položaju tem večja. Želim mu, da bi se ob svojem jubileju tega ovedel in zavedal.



kinema tografij a in mi

vladimir koch

O usodi majhnega naroda, kakršen je slovenski, so mnogo razmišljali naši pesniki in pisatelji; skrb za njegov obstoj se zrcali v marsikaterem njihovem delu, posebnosti njegovega kulturnega življenja so opredeljevali zgodovinarji in filozofi, o njegovem mestu med drugimi narodi so razpravljali politiki. Kadar je majhna etnična enota sredi velikih narodov in držav trdno odločena, da ohrani svojo samostojnost, kulturno avtohtonost in gospodarsko moč, vedno vzbuja zanimanje širše mednarodne javnosti. Še več: poraja nekakšno vznemirljivo začudenje, kako je mogoče pri tako majhnem številu prebivalstva ostati politično relativno neodvisen in razvijati umetnost in znanost v vseh smereh in na vseh ravneh. To je res posebnost, ki se zdi pripadnikom nekaterih velikih narodov s slavno imperialistično zgodovino docela nerazumljiva.

Slovenci so res že zelo zgodaj vzdali v svoje narodnoobrambne okope tudi element kulture, najsi je pri tem šlo za sam jezik, katerega so prav iz tega razloga dobro očistili tujk, ali za sistematično gojitev pred sto, sto petdeset, dvesto leti še malo znanih umetnostnih panog — gledališča, književnosti, glasbe in likovne umetnosti, in to svoje vztrajno prizadevanje kronali v zadnjem času z ustanovitvijo najvišjih zavodov, ki se ukvarjajo z zelo številnimi znanstvenimi disciplinami, a v povojnem času praktično tudi z vsemi umetniškimi zvrstmi, med njimi tudi s filmom.

Podrobnejša študija bi pokazala zanimive posebnosti, ki jih ima maloštevilnost naroda za razvoj njegove kulture. Te značilnosti so po eni strani takšne, da bi vzele marsikomu, ki ni Slovenec, pogum, da bi se ukvarjal s takšnim, na prvi pogled brezperspektivnim poslom, po drugi pa so spodbudne, ohrabrujoče, saj so najpristnejši izraz čvrste odločenosti, da se ohrani narodna samobitnost na vseh linijah narodove afirmacije, med njimi kot na eni najvažnejših tudi na kulturni. Presenetljivo je, da je ta odločenost v bistvu vsesplošna, samoumevna; o njej dvomijo ali jo smešijo le posamezniki, ki vidijo možnost za lastno afirmacijo zlasti v negiranju utrjenih vrednot in prepričanj.

Kakor predstavlja takšna enotnost pogledov na osnovna vprašanja narodove biti moč, ki je majhnemu narodu potrebna, pa so pogoji dela in tudi umetniškega ustvarjanja v marsikaterem pogledu mnogo težji kot pri velikih narodih. Že jezik sam, ki ga govori malo ljudi, omejuje možnost plasiranja domače knjige na trgu. Isto velja za vsa druga področja umetniškega ustvarjanja, ki jim je podlaga izražanje v lastnem jeziku. Malo bolje je v tem pogledu z obema glavnima — kakor pravimo — „mednarodnima umetnostma“, z glasbo in slikarstvom oziroma kiparstvom, pa tudi s plesom, saj govorijo v vsem razumljivem vizualnem jeziku, ki mu nacionalne meje ne predstavljajo ovir. Film stoji v tem pogledu v sredini, saj govori s sliko kot mednarodnim občilom in tudi z besedo, vendar pa je vizualni element večinoma močnejši od verbalnega, se pravi od dialoga ali komentarja.

Ob teh čisto zunanjih težavah, s katerimi se srečava pripadnik majhnega naroda, pa ima opraviti še z drugimi nevšečnostmi — rekli bi — psihološke narave, ki niso takoj opazne in jih je težje evidentirati, zaslužijo pa resno obravnavo. Ta kratek zapis ne namerava prodreti stvarjem do dna, ampak želi samo opozoriti na nekatere posebnosti, ki pri nas vplivajo na filmsko ustvarjalnost in drugo kinematografsko dejavnost.

A najprej je treba spregovoriti o kinematografiji kot taki, o kinematografiji kot pojmu, ki zajema vse njene različne aspekte: proizvodnjo, ekonomiko in distribucijo ter v tem okviru tudi filmsko umetnost. Vendar pa je ta pojem širši;

(nastopno predavanje
na AGRFT)

kinematografija je do filmske umetnosti v enakem odnosu, kot širši pojem „teatra“ do „gledališke umetnosti“.

V smislu takšnega pojmovanja kinematografije mislim, da je treba dati prav Georgesu Charensolu, ko pravi, da, „kdor govori o umetnosti, mora hkrati govoriti tudi o tehniki, ki je potrebna za ustvarjanje umetniških del. Tehnika je lahko preprosta ali učena, komplicirana, ne glede na to pa je osnova slehernega umetniškega ustvarjanja. Tembolj še v kinematografiji, ki ji je potrebna tehnika vsake vrste in pohlepno vsrkava vse novosti, ki jih prinaša znanost, vse od optike do elektronike“.

Seveda je prijetneje, če se zadržimo pri sami uprizoritvi, pri projekciji filma, kakor pa da stikamo za tistim, kar se skriva za tem čudovitim dekorjem. Mislim pa, da lahko pritegnejo pozornost tudi takšna spoznanja, preden se lotimo študija ali snemanja filma in da bomo bolj uživali pri filmih, če bomo izvedeli, na kakšen način so bili narejeni. Navzlic temu da je spoznavanje tehnike pridržano raznim sektorjem predavanj na naši šoli, pa se bomo večkrat ustavili pri takšnih vprašanjih, prepričani, da ne moremo dobro spoznati „kaj“, če prej ne vzemo za „kako“.

Večkrat je bilo že poudarjeno, da je kinematografija hkrati umetnost in industrija ali — kakor je nekoč dobro povedal Ciril Kosmač — film je umetnost, ki potrebuje za svojo ostvaritev industrijska sredstva. O tem bomo večkrat govorili in skušali z besedo in sliko pokazati, kako je s to stvarjo. A film je še marsikaj drugega. Film je bistveno spremenil naš pogled na svet, odkril nam je neznane dežele, v katere človek običajno sploh ne more stopiti. Odkril nam je podvodni svet, mikro in makro svet; pod mikroskopom nam je pokazal neskončno majhna bitja ali pa nam je približal luno in planete. Danes, ko nam vse to sporoča v naša stanovanja televizija, je film spet tisto sredstvo, brez katerega televizija ne bi mogla izvesti večine svojih oddaj. Film je lahko informativen, znanstven in poljudnoznanstven, šolski in tako naprej, poleg tega, da sodi v področje umetnosti, ki nas bo tu najbolj zanimalo.

V ospredju naših študijskih prizadevanj bo estetski vidik filma, kakor se izraža v nekaterih najboljših delih. Čeprav film nedvomno sledi velikim zakonom estetike, ki se po njih ravna druge umetnosti, pa ima tudi lastne estetske zakonitosti, ki mu jih narekuje njegova tehnika v najširšem smislu te besede. Ne trdim, da je teh zakonitosti prav veliko, a tolikanj so močne in učinkovite, da je filmska ekspresivnost začela vplivati tudi na tradicionalne umetnosti, zlasti na gledališče in literaturo. Kakor film nikakor ne more zanikati, da je mnogo dobil od književnosti in likovne umetnosti, zlasti pa od romana, dramatike in slikarstva, pa danes ta najmlajša med umetnostmi deloma že vrača svoj dolg starejšim sestrām.

Vprašanje filmske industrije je — kot smo že rekli — vredno posebne pozornosti, saj industrijski princip še kako obvladuje filmsko proizvodnjo. Kdaj pa kdaj se sicer zgodi, da nadarjen ustvarjalec tudi s skromnimi sredstvi ustvari dobro filmsko delo, vendar je to izjema, ki samo potrjuje pravilo: za realizacijo filma je potreben precejšen kapital, in kdor ga nima, mora obupati nad realizacijo še tako dobrega projekta. Finančna sredstva morajo biti tolikšna, da izravnajo veliko razliko med proizvodno ceno filma in njegovim dohodkom od eksploatacije. Če je znesek tako imenovane „negativne razlike“ premajhen, bo film deficiten, nekaj deficitnih filmov pa že ogrozi obstoj producerskega podjetja, poleg tega pa deficitnost vpliva na ustvarjalno delo, saj mora podjetje odlagati proizvodnjo novih filmov, dokler se ne nabere dovolj denarja za pokritje prejšnjih izgub. Režiserji morajo dolgo čakati, preden lahko realizirajo nov film, a ker ne morejo večno čakati, saj so plačani sproti za vsak film, ki ga režirajo, morajo prevzeti kakšno drugo delo — tudi takšno, ki ni njihova specialnost — s tem pa polagoma prihajajo iz prakse, to pa nujno znižuje kvaliteto njihovih del. Rentabilnost filma je potemtakem tudi pogoj za urejeno, kontinuirano in kvalitetno proizvodnjo.

To pa ne pomeni, da se je treba slepo prepustiti ekonomskim zakonitostim, ki utegnejo biti tudi nevarne. Ta nevarnost sicer pri pičli proizvodnji majhnega naroda ni posebno velika, saj gre v takem primeru predvsem za pokrivanje stroškov in ne za dobičkarstvo. Nekajkrat pa se je tudi zgodilo, da so nekateri jugoslovanski režiserji skušali skupaj s svojimi podjetji priti do večjega zaslužka in so tej želji podredili estetske principe. Lahko rečemo, da so v takšnem prizadevanju le redko

uspeli; vsekakor pa tudi kakšni sporadični komercialni uspehi niso pripeljali do redne proizvodnje tako imenovanih komercialnih filmov. Za kaj takega so potrebna mnogo večja finančna sredstva, kakor jih potrebujejo filmi, ki jih sicer snemamo v Jugoslaviji.

Načrtna proizvodnja komercialnih filmov je možna le v takšnih centrih, ki imajo dognane distribucijske možnosti in ki so sposobni izdelovati filme po okusu publike, kateri so namenjeni. Zato takšnih filmov ne vidimo zunaj področij, za katera so izdelani. Izjema je samo Japonska, kjer izdelajo vsako leto tudi nekaj umetniško pomembnih filmov, a se ti izgubijo v številu 500 filmov na leto, kolikor jih edini na svetu posnamejo. Kdo ve za Hong Kong, ki se ponaša s proizvodnjo več kot 200 filmov na leto in kdo je že videl kakšen film njihove proizvodnje? Njim, to se pravi ameriškemu kapitalu, to ni potrebno, saj so ti filmi potrebni samo jugovzhodni Aziji in zakaj naj bi konkurirali pravim ameriškim filmom v Evropi?

Drugače je s Sovjetsko zvezo, ki se približuje proizvodnji 200 filmov na leto, saj stroške proizvodnje zlahka pokrije na svojem področju in si še ustvarja velike dobičke. Močni so v tem pogledu — in kot vemo tudi v umetniškem — Italijani, ki so že večkrat posneli več kot 200 filmov na leto, a oni so sposobni plasirati svoje filme tudi v Severni Afriki, Južni Ameriki in zadnje čase tudi v ZDA. Pomembni proizvajalci so še Francozi, Zahodni Nemci in Angleži. Pozabili smo na Indijce, ki imajo — podobno kot Sovjeti — veliko notranje tržišče. Opazen pa je padec proizvodnje v ZDA — ali bolje — v Hollywoodu. Proizvodnja je postala v Hollywoodu predraga, pa hodijo zato Amerikanci snemat v Evropo. Ustvarjajo pa še vedno tudi pomembne umetniške filme, in to zlasti mlajši, samostojni režiserji. Če komercialne filme delajo — kakor smo omenili — marsikje na svetu, pa je umetniški film doma le v nekaterih nacionalnih centrih, kjer je zbranih dovolj kvalitetnih režiserjev in scenaristov in kjer je proizvodna politika dovolj inteligentna, da se ne prepušča brezmočno kratkovidnim ekonomskim geslom. Kvalitetni filmi nastajajo danes v Evropi zlasti v Rimu in Parizu — razen ZDA in v manjši meri Japonske, ki smo jo že omenili — deloma pa tudi na Angleškem in v

bibliografija slovenske literature o filmu

samostojna publikacija

stanko šimenc

Slovenska literatura (samostojne publikacije) o filmu je skromna. Predvsem odseva neenakomeren in boren razvoj naše kinematografije; kaže na to, kdaj so jo podpirale pretežno politične spodbude in kdaj je bila odvisna od entuziastov, ki imajo zasluge za njen razvoj od začetkov do naših dni. Brez entuziazma v umetnosti in kulturi na Slovenskem ni nikdar šlo. Vedno smo bili premajhni, da bi dvignili svojo filmsko produkcijo na stopnjo, ki bi bila hkrati umetnost in industrija. Mimo povedanega pa naša bibliografija razodeva tudi podatke o tem, da smo si morali vrsto besedil sposoditi, kajti teoretična misel je res močna samo tam, kjer je razvita tudi kinematografija.

Slovenske založbe niso nikdar načrtno skrbale za izdajo literature o filmu. Zdi se, da so skoro vse publikacije izšle bolj po naključju ali na pobudo avtorjev oz. prevajalcev. O resnični zavzetosti in tudi načrtnosti moremo govoriti le pri dveh izdajateljih, to sta Scena (prej Prosvetni servis) in Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Ob tem moremo ugotoviti tudi neveselo dejstvo, da pri nas ni širšega zanimanja za to literaturo, zato so izdaje v ekonomskem pogledu deficitne in

Sovjetski zvezi, vse več talentov pa se pojavlja tudi v majhnih državah. Ni treba posebej omenjati, da je med temi na prvem mestu Švedska s svojim prvakom Ingmarjem Bergmanom, a ta se je uveljavila že prej. Dobra filmska dela ustvarjajo Madžari, mnogo manj kot prej tudi Poljaki, še vedno kvalitetni so Čehoslovaki, no, in tudi Jugoslovani nismo na zadnjem mestu, če gre za subjektivno umetniško izpoved, čeprav živi naša kinematografija v hudih dilemah med velikimi urejenimi in neurejenimi ustvarjalnimi ambicijami ter šibko in neurejeno materialno osnovo. Teh nekaj podatkov naj opozori, da je filmska proizvodnja danes v svetu še vedno zelo velika, in to kljub krizi, ki jo je povzročila televizija in še nekateri drugi faktorji. Ob tem pa nam bržčas postane jasno, da predstavlja to, kar imenujemo umetniški film, le majhen del te proizvodnje, ki je večinoma namenjena najbolj popularni zabavi današnjega človeka, vedno očarljivi predstavi v temni dvorani, iz katere zremo na privlačne premikajoče se slike na belem platnu. Najbrž ne bo težko pritrditi ugotovitvi, da je za večino človeštva ogled predstave v kinematografu predvsem stvar potrebe po sprostitvi in lažšanju vsakodnevnih skrbi in da je razmeroma malo ljudi z večjimi estetskimi zahtevami. To resnico zgovorno potrjuje televizija, ki je prevzela dobršen del te — če se lahko tako izrazim — rekreativne funkcije filma.

Nikakor ne gre prezirati potrebe po zabavnih filmih, saj ta potreba ni od danes, poznale so jo tudi prejšnje dobe, zadovoljevala pa sejska gledališča in raznovrstni drugi spektakli, in ker zares ni prav nič lahko posneti dobrega zabavnega filma — in po mojem mnenju je treba gledati tudi na tovrstno proizvodnjo s potrebno treznostjo — pa je kajpada jasno, da terja umetniško delo, posneto na filmski trak, isto, kot kadar gre za literaturo, slikarstvo, glasbo itd. Terja ustvarjalca — umetnika, ki ima kaj povedati in ki zna to izraziti s tem novim medijem. V zvezi s filmom večkrat pretirano poudarjajo, da je za njegovo realizacijo potrebno teamsko, kolektivno delo. To je sicer res, vendar si na primer gradnje katedral, tudi ta je bila kolektivna, ni mogoče zamisliti brez ustvarjalnega duha, ki je gradnjo vodil, čeprav je ostal anonimen. Brez individualne kreativnosti je neko delo lahko v redu

seveda založniško nezanimive. V Jugoslaviji goji najobsežnejšo dejavnost v izdajanju strokovne literature o filmu Institut za film v Beogradu. Slovenci si kaj takega verjetno še dolgo ne bomo mogli privoščiti.

Opazna posebnost naše bibliografije so številni prevodi, med katerimi so tudi neka- tera temeljna dela o filmu, malo pa je del slovenskih avtorjev. Zanimiva pa je ugotovitev, da več naših filmskih strokovnjakov mlajšega rodu objavlja svoje članke in študije v periodičnem tisku, posebno v Ekranu in Naših razgledih; to so pretežno aktualna in temeljita dela dovolj širokih obzorij. Hkrati je tudi zanimivo, da nobeden od teh avtorjev še ni strnil svojega znanja, pogledov in izkušenj v knjižni obliki. Že zdaj, ko še nimamo bibliografije naše periodične publicistike o filmu, moremo ugotoviti, da je le-ta neprimerno bogatejša, a tudi bolj aktualna, napredna, živahna in celo drzna od tiste v knjigah.

Od posameznih del, ki jih imamo v slovenski filmski knjižnici, velja opozoriti na obsežno Zgodovino filma danes že pokojnega francoskega filmskega zgodovinarja Georges Sadoula in Moč filma istega avtorja, nadalje Filmski jezik Marcela Martina in Balaszevo Filmsko kulturo; potem so tu knjige, ki orjejo ledino filmske vzgoje pri nas — J.M.L. Peters: Filmska vzgoja, Josef Feusi: Mala filmska vadnica in Miroslav Vrabec: Moj otrok in film. Od slovenskih avtorjev so v ospredju tri knjige: Zapiski o filmu Franceta Brenka ter Muskovi knjigi Kratka zgodovina filmske umetnosti in Knjiga o filmu; zadnja je izšla v redni zbirki Prešernove družbe in je mogla v mnogočem približati film najširšemu občinstvu. Čeprav je publicistična dejavnost drugih jugoslovanskih avtorjev o filmu zelo bogata, imamo od njih le tri pomembnejše prevode; to je že omenjeno delo Miroslava Vrabca ter Filmski medij Duška Stojanovića in Petričev Pregled filmskih zvrsti in žanrov.

Na koncu velja omeniti še dve publikaciji slovenskega avtorja Franceta Brenka; izdala ju je Akademija za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani, vendar v francoskem jeziku, to sta LE FILM YUGOSLAVE, Académie d'art dramatique Ljubljana 1958, in APERCU DE L'HISTOIRE DU CINEMA YUGOSLAVE, Académie d'art dramatique Ljubljana 1961.

opravljeno, ne bomo pa ga mogli oceniti kot umetniško. Pravi ustvarjalec mora — kot pravimo — gledalca „zagrabiti“, mora ga ganiti, pretresti, obogatiti, osvetliti mora osebe, odkriti njihove odnose in njihovo psihologijo, zbuditi mora v gledalcu estetski čut, se dotakniti njegove podzvesti, mu odkriti, kaj se lahko skriva v človeškem srcu, ustvariti mora lepoto v trpljenju in v radosti. Vsaka komplicirana tehnika, ki jo uporablja režiser, ima svoj pomen le takrat, kadar služi dramatičnemu izrazu filmskega dela. Če tega ni, je film lahko le izraz virtuoznosti, tehnične spretnosti.

Pravo umetniško delo je bilo vedno redko in je redko, tudi če gre za film. Poudarjam „tudi če gre za film“, kajti odnos med literarnimi umetninami in velikansko goro knjig, ki to niso, je bržčas isti. Koliko lahke in vsakršne druge glasbe nastane vsak dan ob nekaj umetniško polnovrednih skladbah, ki ostajajo na koncertnih sporedih! In ali je s slikarstvom drugače? Marcel Smeets se upravičeno sprašuje: „Koliko mazačev pride na enega Rembrandta in enega Goyo? In na enega Bacha ali Beethovna, koliko fabrikantov popevk?“ Najbolj samozavestna je v tem pogledu literatura, saj je vsaka tiskana beletristična knjiga tako rekoč ekvivalent za umetnino. Najbrž ne bi bilo težko dokazati nasprotno, če bi upoštevali vse, kar se danes tiska v številnih „rekreativnih“, zabavnih revijah in knjigah.

To poudarjam zaradi tega, ker je od prvih začetkov filma odnos intelektualcev do njega zadržan, poln suma, da s tem novim izraznim sredstvom nekaj ni čisto v redu. Niso redki med njimi, ki novemu izraznemu sredstvu sploh odrekaajo možnost, da bi lahko podalo umetniško delo. Najmanj, kar mu očitajo, je, da film ni prava umetnost, vsaj ne enakovredna tradicionalnim umetnostim, da je nekakšna umetnost v predsobi klasičnih muz. In to v času, ko si je vsaj v kinotekah možno ogledati nekatere najboljše filme iz velikanskega števila 200 000 filmov, kolikor sodijo, da jih je bilo posnetih do danes in ko so Francozi, ki imajo v tem pogledu najmanj predsodkov, že tri svoje režiserje sprejeli med štirideset nesmrtnikov!

Morda je vzrok takšnemu odklonilnemu odnosu prav tisto, kar predstavlja

1929

Debevec Pavel:

Kako pridem k filmu? Ljubljana,

1930

Aleš Franjo:

Film, kultura — vpliv — zabava. Izdal in založil Franjo Aleš. Ljubljana-Glince.

1937

Lenček dr. Ignacij:

Problemi filma. Pij XI. o kinu. Papeževe izjave prevedel in pripombe ter pojasnila napisal dr. Ignacij Lenček. Naša pot XII. Nekaj smernic katoliškemu dijaštvu. Knjižica katoliške akcije za mladino. Domžale-Groblje.

1946

O sovjetskem filmu. Izbor člankov in vsebin sovjetskih filmov. — I. zvezek: izdalo Filmsko podjetje FLRJ — Direkcija za Slovenijo.

1947

O sovjetskem filmu. Izbor člankov in vsebin sovjetskih filmov. — II. zvezek:

izdalo „Podjetje za razdeljevanje filmov LRS“.

1948

Brenk France:

Gradivo za zgodovino filma do leta 1900. Skripta Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani.

O našem filmu. Uredila Blanka Kumbatovič in Ernest Adamič. Založila in izdala Triglav film in Podjetje za razdeljevanje filmov LR Slovenije. Ljubljana.

1949

Kosmač Ciril:

Na svoji zemlji. Scenarij. Slovenski knjižni zavod v Ljubljani.

1950

Bevk France:

Še bo kdaj pomlad. Scenarij. Slovenski knjižni zavod Ljubljana. S slikami (foto).

Bevk France:

Trst. Snemalna knjiga za film. Scena-

posebnost filma: njegova velika popularnost, močna izraznost in prepričevalnost, ki še danes priteguje v kinematograf ali pred mali ekran, kadar je na sporedu film, milijone in milijone gledalcev, baje čez četrto milijardo letno. Morda je vzrok nasilna prisotnost filma vsepovsod, saj je resnično v izrazitem nasprotju s skromnostjo in navidezno mirnostjo ostalih umetnosti, zlasti pa je vzrok bučna reklama, ki zaradi visokih proizvodnih stroškov nujno spremlja vsako predstavljanje filma. Vse to je videti in tudi večkrat je zelo banalno. Ta vtis še krepijo različni filmski magazini, ki jih v konkurenčnem boju izdajajo samo zaradi reklamiranja filmov.

Vendar pa je ta neogibni pojav za resnega presojevalca postranskega pomena, saj je znano, da uporabljajo v velikih mestih bulvarna, se pravi popularna gledališča, ki niso subvencionirana, prav takšno publiciteto. Tudi njihova usoda je prav tako vezana na obisk predstav, kakor je usoda filma vezana na število obiskovalcev. Razlika je le v tem, da stane film lahko tudi stokrat več kot gledališka predstava in visi grožnja slabega obiska kot Damoklejev meč nad ustvarjalci, ekipo in nad proizvodno organizacijo.

Vzroki za odklanjanje filma kot umetniškega medija pa so lahko tudi manj površni, zato pa bolj vsidrani v psihi gledalca. Pri tem ne mislim na povprečnega gledalca, ki sprejema predstavo v kinematografu spontano in brez predsodkov reagira nanjo, kakor mu je pač všeč in jo tudi naravnost odkloni, če mu ne ugaja, ampak na nekatere izobražence, ki se zaradi svojih formiranih estetskih stališč ne morejo brez odpora prepustiti toku dogajanja na platnu, ampak ga sprejemajo včasih z dobrohotnostjo, še večkrat pa z odporom, ker nasprotuje temu, kar je po njihovem lepo in dobro. Filmu so večkrat krivični, ker ne sprejemajo nekaterih njegovih intencij in stilnih posebnosti prav zato, ker je njihova izobrazba predvsem literarna in kot taka predvsem primerna za analizo romana, gledališkega dela, manj pa za razčlenjevanje filmskega dela. S tem nikakor ne mislim reči, da je literarna kultura odveč. Narobe, neobhodna je za presojo nekaterih elementov filmskega dela, tako na primer same teme, vsega, kar spada pod pojem dramaturgije, karakterjev,

rij. Triglav film Ljubljana. S slikami (foto).

(Pavšič Vladimir) = Matej Bor:

Bele vode. Vesela pesnitev iz davnih dni. Slovenski knjižni zavod v Ljubljani. (Scenarij, film ni bil posnet.)

1951

Brenk Francè:

Zapiski o filmu. Založba Obzorja Maribor.

Kreft Bratko:

Dr. France Prešeren. Scenarij. Uvod napisal B. Kreft. Slovenski knjižni zavod v Ljubljani. (Film ni bil posnet.)

Potrč Ivan:

Gorice. Tekst za scenarij. Založba Obzorja Maribor. (Film nosi naslov Svet na Kajžarju!)

1952

Knjiga o filmu Jara gospoda. 1. del: Pred kamero. (Jara gospoda. Scenarij napisal po motivih Kersnikove povesti Bojan Stupica.)

2. del: Za kamero. (Jara gospoda. Zapiski. Napisal ob snemanju filma Ivan Petkovšek.) Založil Triglav film v Ljubljani.

1954

Musek Vitko:

Plesala je eno samo poletje. Filmska zgodba po istoimenskem filmu Arneja Matssona in romanu Pera Olofa Ekströma. Priredil Vitko Musek. Založilo Časopisno podjetje „Tovariš“ Ljubljana.

Naš kino. Uredil Franjo Aleš. Zveza kinogledališč Slovenije v Ljubljani.

1960

Ekström Per Olof:

Plesala je eno poletje. Roman. Iz švedščine prevedel Janko Moder. S fotografijami iz istoimenskega filma. Mladinska knjiga Ljubljana.

Musek Vitko:

Knjiga o filmu. Ljubljana. Redna knjiga Prešernove družbe za leto 1961.



Musek Vitko:

Kratka zgodovina filmske umetnosti. Od Altamirskih jam do kinoskopa. Založila Zveza prijateljev mladine Slovenije. Ljubljana.

Musek Vitko:

Zvezdništvo in zvezde. Prosvetni servis Ljubljana. Umetnost in kultura 2.

Sadoul Georges:

Zgodovina filma. Poslovenil, priredil, napisal predgovor in Oris zgodovine filma v Jugoslaviji Francè Brenk. Cankarjeva založba Ljubljana.

Zafred Miranda:

Film. (Zadnje poglavje „Cerkvena sodba o filmih“ spisal dr. Lojze Škerl.) Trst. Knjižnice 11.

1961

Godina Ferdo:

Družinski dnevnik. Scenarij. Pomurska založba Murska Sobota.

Možina Stane:

Film in kinoprojektor. Zveza delav-

skih in ljudskih univerz Slovenije, Ljubljana.

Musek Vitko:

Organizacija — vsebina — oblike in metode dela. Izdal in založil Sosvet za filmsko vzgojo Sveta Zveze svobod in prosvetnih društev Slovenije. Ljubljana. Sedma umetnost.

1962

Sadoul Georges:

Moč filma. Prevedla Djurdjica Flerè. Mladinska knjiga Ljubljana.

1963

Kosmač France:

O Chaplinu. Prosvetni servis Ljubljana. Umetnost in kultura 34.

Martin Marcel:

Filmski jezik. Priredila in prevedla Djurdjica Flerè. Mladinska knjiga v Ljubljani.

Pibernik France, Šimenc Stanko:

Filmski ABC. Poskus učbenika. Izdala in založila Zavoda za prosvetno peda-

goško službo Kranj in Jesenice. Kranj. Cikli. A 4.

Prežihov Voranc:

Samorastniki, novela. Fotografije v knjigi so po filmski realizaciji Prežihove novele, kakor jo je posnel Triglav film. Mladinska knjiga v Ljubljani.

1964

Bogdanovich Peter:

Orson Welles. Prevedla Miša Grčar. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 5.

Bogdanović Žika:

Buster Keaton. Buster kot detektiv ali Sherlock mlajši. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

David Wark Griffith. Amerika. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Fritz Lang. Morilec. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.



Prizora iz Štiglicvega filma ŠE BO KDAJ POMLAD

Bogdanović Žika:

James Cruze. Karavana potuje na zahod. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Jean Epstein. Propad hiše Usher. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Jean Renoir. Izlet. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Kenji Mizoguchi. Legenda o Ugetcu. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Marcel Carne. Obala v megli. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Robert J. Flaherty. Človek iz Arana. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Sergej Mihajlovič Eisenstein. Oktober. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Vittorio de Sica. Tatovi koles. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Marion Denis:

Erich von Stroheim. Prevedla Djurdja Flere. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 1.

Meilant Jacques:

Marcel Carne. Prevedla Djurdja Flere. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 2.

Musek Vitko:

Henri Georges Clouzot. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 3.

Petrić Vladimir:

Shakespeare in film. Prevedla Miša Grčar. V Ljubljani. Jugoslovanska

kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 4.

Wroblowa — Koblewska Janina:

Otrok in film. Iz poljščine prevedel Anton Aškerc. Prosvetni servis Ljubljana. Zbirka Sedma umetnost.

1965

Bogdanović Žika:

Alf Sjöberg. Gospodična Julija. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Carl Theodor Dreyer. Trpljenje Ivane Orleanske. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Bogdanović Žika:

Jacques Tati. Gospod Hulot na počitnicah. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Dovženko Aleksander:

Življenje in delo. Zbornik člankov. Prevedli: Marta Pestator, Ada Škerl, Rado Rupar in France Vurnik. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 6

verjetnosti samega zapleta, kvalitete dialoga in deloma tudi primerjave knjižnega dela s filmom, če je bil narejen po njem.

Za razumevanje in pravično ocenitev pa je potrebna poleg literarne tudi filmska kultura, ta pa še ni dobila domovinske pravice na srednjih izobraževalnih šolah, kjer so sicer dijaki deležni dokaj sistematičnega pouka o književnosti in zvedo poleg tega marsikaj tudi o likovni in glasbeni umetnosti. Treba je marsikaj vedeti o gramatiki in o sintaksi filmskega medija, o vrednosti in pomenu montaže, notranjega in zunanjega ritma, o kompoziciji kadra, prizora, sekvence in zlasti še o ekspresivni moči gros-plana, ki predstavlja enega izmed temeljnih kamnov filmske estetike. Če ta izrazna sredstva ne bi bila dovolj učinkovita, bi težko govorili o osebнем stilu posameznih najpomembnejših filmskih ustvarjalcev, kakor govorimo o stilu kakšnega romanopisca in pri tem ne mislimo predvsem na vsebino njegovega dela, ampak na njegov besedni zaklad, oblikovanje stavka, metaforiko, konstrukcijo celotnega dela itd. Danes poznamo že nekaj velikih režiserjev, ki so si izbrusili tako značilen slog, da jih med seboj ni mogoče zamenjati in da jih spoznamo, tudi če vidimo samo odlomek kakšnega izmed njihovih filmov. Kako različni so si med seboj na primer David Griffith, John Ford, Orson Welles, Erich von Stroheim, Alfred Hitchcock, Rene Clair, Jean Renoir, Pudovkin, Eisenstein in še marsikdo. Vsakdo izmed njih si je z uporabo znanih izraznih sredstev, katerim so samo nekateri med njimi dodali kakšen nov prijem, izdelal tako izrazito lastno govorico, da govori zgodovina filma o njih s termini, ki jih uporablja književnost: eni so romantiki, drugi realisti, tretje privlači fantazija v različnih oblikah. Tem oznakam osebnega stila se pridružujejo še splošne slogovne opredelitve glede na vrst ali žanr filma, ki ima v kinematografiji izjemen pomen. Zgodovina filma ima vsekakor že izdelano periodizacijo, ki vse to upošteva, poleg tega pa je napisanih že veliko monografij o posameznih filmskih realizatorjih kot plod podrobnejših študij njihovega življenja in dela. Verjetno literatura o filmu ne bi bila tako bogata, če bi šlo za navadno sejmsko zabavo, ki ne potrebuje kakšne posebne razlage. Da bi bil pojem osebnega stila jasnejši, naj navedem, kako je razlike v načinu

Kersnik Janko:

Jara gospoda. Uredil in spremno besedo napisal Blaž Tomaževič. Slike iz filma Jara gospoda. Mladinska knjiga v Ljubljani 1960. Knjižnica Kondor 34.

Peters J.M.L.:

Filmska vzgoja. Iz francoščine prevedla Djurdja Flerè. Prosvetni servis Ljubljana. Zbirka Sedma umetnost.

Šimenc Stanko:

Film in šola. Tekstilni šolski center Kranj-Tehniška tekstilna šola. V Kranju. Cikl. A 4.

1966

Balázs Béla:

Filmska kultura. Prevedel, napisal uvod in opombe Francè Brenk. Cankarjeva založba v Ljubljani.

Bogdanović Žika:

Carol Reed. Tretji človek. Prosvetni servis Ljubljana. Mala kinoteka.

Brenk Francè:

Filmska popotovanja. Založba Obzorja Maribor.

Filmski plakat. Mednarodna razstava. Ljubljana. Moderna galerija 15.–24. 4. Uvodna beseda Branko Štamen. Izdala revija EKRAN in odbor za film + TV pri ZKPO Slovenije.

Godina Ferdo:

Babilon ljubezni in sovraštva. Roman iz življenja filmskih delavcev. Spremnobesedo napisal Bojan Štih. Pomurska založba Murska Sobota.

Koch Vladimir:

Alfred Hitchcock. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 7.

Philippe Anne:

Kratko kakor vzdih. Prevedel Stanko Potisk. Založba Obzorja Maribor. (Knjiga o pokojnem gledališkem in filmskem igralcu Gerardu Philipu.)

Stojanović Duško:

Filmski medij. Teze o sodobnem

realizaciji — saj to je stili — opisal Anthony Asquith: „Zamislimo si prizor, v katerem ženska zabode moškega. V takšnem primeru bi se Griffith zanesel na svojo glavno igralko, da bo z mimiko znala izraziti čustvo groze. Lilian Gish bi posnel v gros-planu, pri tem pa skušal doseči, da bi se na njenem obrazu zrcalila cela skala čustvenih odtenkov. Tudi Nemci bi posneli igralko v gros-planu, vendar pa se ne bi zanesli na njeno nadarjenost, temveč bi zahtevali od snemalca, da pusti tri četrtine njenega obraza v senci in posname svetlo točko, ki jo mora odsevati njeno oko, tako da bi bila podobna Meduzi. Chaplin ne bi nikoli pokazal samega udarca z nožem, ampak bi pritegnil našo pozornost na majhne podrobnosti, iz katerih bi razumeli, da se je bil tukaj boj, recimo na prevrnjen stol. Ali pa bi sploh ne pokazal trupla; a mi bi ga vseeno zaslutili, ko bi mlada žena šla čez sobo in bi ji visel koder las s čela. Sovjeti pa bi nam poskušali izraziti morilkino duševno stanje, preden bi se odločila za svoje dejanje, z vse hitreje se ponavljajočimi kadri — gros-plani — njenega obraza in gros-plani noža, nato pa bi jih prekinili s kadrom bata, ki bi se gibal v istem ritmu.“

Že ta hudomušna primerjava nam pokaže, kako pomembno je za razumevanje neke umetnosti, da spoznamo njeno tehniko, njena izrazna sredstva. Tudi glasbo dojemamo mnogo bolj intenzivno, če smo seznanjeni z njenimi oblikami, če vemo, kako je grajena sonata ali simfonija. In najbrž čisto drugače uživamo ob gledanju slik impresionistov, če se prej poučimo, kakšen je bil njihov slikarski princip. Videti je, da je le pri filmu drugače, saj je fabula po navadi jasno razvidna in večini gledalcev zadostuje, da ji brez težave sledijo, zraven pa občudujejo lep dekor, igralce in kar je še privlačnosti, ki jih ponuja filmsko platno. Saj jim tega človek niti ne more zameriti, saj so prišli v kino samo zato, da bi se razvedrili in za dve uri pozabili na svoje vsakdanje skrbi. Če jih film ne potegne za sabo, mu to zamerijo, ker se čutijo ogoljufane za pozabo, ki so jo pričakovali za svoj denar.

Čisto drugače pa je, če se gledalec — največkrat intelektualec — jezi na film iz estetskih razlogov in ga ostro skritizira, udriha čez repertoar kinematografov in na koncu obsodi kinematografijo v celoti. Če ima gledalec večje estetske zahteve,

spoznavanju filmskega medija. Prevedla Tita Sojarjeva. Prosvetni servis Ljubljana. Zbirka Sedma umetnost.

Voglar Mira:

Mali kino. Prosvetni servis Ljubljana. Zbirka Sedma umetnost.

1967

Bogdanović Žika:

Zagrebska risanka. Prosvetni servis Ljubljana. Umetnost in kultura 66.

Feusi Josef:

Mala filmska vadnica. Prev. Tita Sojarjeva. Založil in natisnil Prosvetni servis Ljubljana. Zbirka Sedma umetnost.

Kosmač France:

Pogovori o filmu. Prosvetni servis Ljubljana. Umetnost in kultura 67.

1968

Kino Slovenj Gradec. 40-letnica kina Slovenj Gradec. 1928–1968. Gradivo zbral in uredil Tone Turičnik. Slovenj Gradec.

Kosmač Ciril:

Balada o trobenti in oblaku. Novela. Spremna beseda in opombe Helga Glušič-Krisper. Na prilogah in ovitku nekaj fotografij iz filma. Mladinska knjiga v Ljubljani. Knjižnica Kondor 103.

Šimenc Stanko:

Pot v filmski svet. Mladinska knjiga Ljubljana.

Vrabec Miroslav:

Moj otrok in film. Prevedel Tone Glavan. Cankarjeva založba v Ljubljani. Knjižnica za starše 14.

1969

Bogdanovich Peter:

Howard Hawks. Prev.? V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 8.

Hlede Ervin:

Razvoj kinofikacije v SR Sloveniji. (Analiza.) Ekonomski center Maribor. Strojep. avtogr.



potem kajpada ne sme gledati vsakega filma, ki ga ponuja kinematograf, najraje kar tisti, ki je najbližji njegovemu stanovanju. Vedeti mora, da pošilja svetovna filmska industrija na tržišče daleč največ filmov za zabavo, ki so prirejeni za najrazličnejše okuse in starostne stopnje in ki že vnaprej ne postavljajo umetniških ciljev. Takšen gromovnik se mi zdi podoben človeku, ki pride v knjižnico, stopi k polici in miže izvele prvo knjigo, ki se je dotakne — potem pa jo obvezno dve uri bere, ne glede na to, ali mu je všeč ali ne.

Kakor knjige je treba gledati tudi filme, o njih zbirati informacije v revijah in časopisih in si s tem širiti lastno filmsko kulturo, če nočemo biti razočarani. Kajti na sporedu so tudi taki filmi, ki ne vzdržijo niti najmilejše kritike. Zakaj bi jih potem gledali in izgubljali čas? Navzlic izbirnim komisijam, ki jih pred nakupom pregledajo, se jim ni mogoče v celoti izogniti, ker tudi distributor računa z različnimi okusi gledalcev in ker tudi njegov okus ni vedno zanesljiv. Repertoar formira vsak kinematograf zase in je — najsi to hočemo ali ne — izraz kulturne ravni kraja, kjer stoji. Prizadevanja, da bi se kulturna raven občinstva zvišala, so vredna pohvale, vendar je takšen napredek zelo počasen. Ne pozabimo pa, da okus konec koncev oblikujejo dobra filmska dela, ki jih je vsako leto le več na sporedu. Če bi jih namreč distributorji kupovali v proporciju, v katerem se pojavljajo na tržišču, bi jih bilo mnogo manj, poseben način stimulacije za nakup dobrih filmov pa pripomore, da lahko vidi tudi gledalec na vasi vrsto najboljših dosežkov današnje filmske umetnosti.

Kritike slabih filmov ali tistih, ki ne ustrezajo višjim estetskim zahtevam, pa so v bistvu zdrave kljub prejšnjim pojasnilom. Kar je nemogoče sprejeti, je vzvišen odnos nekaterih, sicer redkih intelektualcev do filma. Ti z nekakšnim zadovoljstvom pripovedujejo, da že deset let niso prestopili praga kinematografa. To pa jih ne moti, da ne bi delili naukov o umetniški nezadostnosti filma, ki baje že po svoji osnovni naravi ne more biti isto kot druge tradicionalne umetniške zvrsti. Ti zadržati tradicionalisti, ki jih srečujemo v marsikateri kulturno razviti deželi in tudi pri nas, si s takšnim odnosom do filma jemljejo možnost, da bi bili priča hitremu

Jože Zupan in Bert Sotlar v
Štiglicem filmu TISTEGA LE-
PEGA DNE

Vesna film 1969. (Koledar.) Ljubljana.

1970

Boček Jaroslav:

Novi val češkoslovaškega filma. Prevedla Draga Rogl. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 9.

Grčar Miša:

Carl Th. Dreyer. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 11.

Klopčič Matjaž:

Josef von Sternberg. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 12.

Munitić Ranko:

Jean Vigo. Prevedla Vesna Marinčič. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 10.

1971

Guiles Fred Lawrence:

Norma Jean — življenje Marilyn

Monroe. Prevedel Boris Verbič. Lipa Koper.

Petrić Vladimir:

Pregled filmskih zvrsti in žanrov. Prev. Tita Sojarjeva. Scena Ljubljana. Zbirka Sedma umetnost 7. Priloga: Pregled filmskih zvrsti in žanrov (slovenski naslovi filmov, izvirni naslovi filmov, imensko kazalo).

1972

Ameriški nemi film 1894—1929. Priredila Eileen Bowser iz Muzeja moderne umetnosti v New Yorku. Prevedla Miša Grčar. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 13.

Ekström Per Olof:

Plesala je eno poletje. Roman. Prevedel Janko Moder. Pomurska založba v Murski Soboti.

Klopčič Matjaž:

Ernst Lubitsch, 1892—1947, studija ob retrospektivi umetnikovih filmov. V Ljubljani. Jugoslovanska kinoteka, dvorana v Ljubljani. Zvezek št. 14.

razvoju te najmlajše umetnosti, tako rekoč od rojstva do prvih zrelih. Pa tudi če bi definirali kinematografijo drugače, recimo tako, kot jo opredeljuje Marcel Smeets, ki pravi, da je „film najsodobnejši izraz umetnosti spektakla, homogena sinteza vizualnih in avditivnih vtisov v skladu z razvojem neke vsebine, realizirana z novo tehniko, ki ustvarja gledalcu iluzijo življenja“, bi jo bilo vredno spoznati поблиže. Kajti pod pojmom „umetnost spektakla“ je treba razumeti uprizoritveno umetnost — kakor bi jo imenovali sicer bolj neprimernim terminom — in kamor spada tudi gledališče. Tako pri filmu kot pri gledališču gre za predstavo, katero normalno sprejema skupina ljudi in ne posameznik in ki ima svojo dolžino, ta pa narekuje vzdržljivost gledalca, da tako rekoč le z majhnimi prekinitvami ali brez njih sledi temu, kar se mu kaže na odru ali na platnu. Prav to, da gleda obiskovalec predstavo skupaj z drugimi obiskovalci in da jo normalno gleda od začetka do konca, je pomembna razlika, ki ločuje film in gledališče od drugih umetnosti. Knjigo čitamo sami, ne prečitamo je na dušek, ampak v presledkih in se večkrat tudi vračamo k že prebranim poglavjem. Razlika je še večja, če gre za likovno umetnost, medtem ko je glasba s svojim nepretrganim trajanjem podobna gledališču in filmu.

Ta posebnost filma in gledališča, da si ju ogleduje množica, narekuje tudi obliko in dolžino filmskih in odrskih del. Reakcija publike se razlikuje od reakcije individua. Pri njej je treba računati s psihologijo množice in temu prilagajati tudi sama dela in njihove uprizoritve, skratka njihovo dramaturgijo. Gledališka in filmska dramaturgija — med njima ni velike razlike — je preprosto povedano skupek izkušenj, na kakšen način mora biti oblikovano odrsko ali filmsko delo, da ga bo lahko gledala množica — ne en sam človek, v tem je bistvena razlika — z zanimanjem od začetka do konca; kakšnim pravilom se mora podrežati, da bo vselej lahko obdržalo v napeti pozornosti ljudi, ki sedijo drug ob drugem, ki se tako rekoč dotikajo s komolci, da ostanejo na predstavi od začetka do konca. Upoštevati je pač treba sposobnost percipiranja množice v posebnih pogojih, in enako velja, če gre za gledališko ali kinematografsko dvorano.

Če sem prej omenil razlike med filmom in gledališčem, naj sedaj navedem še nadaljnje podobnosti. Namen obeh medijev je na primer isti: povedati neko zgodbo (vsaj do najnovejših poskusov, da bi shajali brez zgodbe ali bi ji vsaj ne dajali tolikšne pomembnosti), analizirati značaje, zastopati neko stališče (zopet brez upoštevanja nekaterih novih idej v tem pogledu). V ta namen uporablja gledališče besedo, kretnjo in mimiko. Za doseg istega cilja pa uporablja film gibajočo se sliko in ji daje sebi lasten ritem, ob tem pa ne zanemara dodatnih sredstev dialoga, glasbe in šumov. Morda je še največja razlika v ceni filma — pa še to ni čisto gotovo — in v ekipnem delu pri realizaciji filma. Navkljub različnim tehnikam pa sta film in gledališče vendar dve obliki iste dramatične umetnosti. Povzdigovati eno in hkrati prezirati drugo postaja danes anahronistično, če ne že absurdno.

Takšno zadržanost so doživljale vse kinematografije v svojih začetkih, zlasti manjše. Težko je bilo dobiti pred kamero gledališke igralce, če ni šlo za ekranizacijo kakšnega odrskega dela. Pa še tedaj so posneli gledališko predstavo tako, da so jo snemali z nepremično kamero z enega mesta, misleč, da je to edino, kar mora storiti filmski režiser, pravzaprav samo snemalec, saj režiser ni bil potreben — namreč filmski zapis gledališke predstave. Tako je nastal tako imenovani „umetniški film“, „film d'art“, ki je žalostno propadel, ker ni upošteval dejstva, da uporablja novi medij samo sebi lastna sredstva. Izkazalo se je, da filmi s tako visoko oznako prav v umetniškem pogledu niso pomenili nič in da so ostali v zgodovini filma kot spomeniki tista dela, katerih avtorji so pogumno odpirali nove poti. Če je šlo in če gre še danes za ekranizacijo kakšne pomembne dramske umetnine, se je režiser ob vsem spoštovanju do avtorja loti na svoj način, in samo ta način je važen za končno vrednost transpozicije. Do direktnega prenosa na filmsko platno pride samo v primeru, kadar je treba v študijske namene verno posneti kakšno dobro gledališko predstavo, kar na nekaterih gledaliških akademijah počno redno. Skratka, brez ustvarjalnega odnosa ni mogoče narediti nič dobrega, pa četudi je delo, ki ga je treba posneti, literarna in teaterska mojstrovina. Hamlet, Othello ali Macbeth so na platnu zanimivi zaradi tega, ker so jih ekranizirali režiserji, kot so Laurence Olivier, Sergej Jutkevič in Orson Welles, od katerih se je

vsakdo lotil režije šele tedaj, ko je v njem dozorel jasen koncept, kako bo s filmskimi sredstvi kar najbolj učinkovito izrazil vrednosti teh Shakespeareovih tragedij. Ob njih bi mehanična transpozicija še tako odlične odrske predstave pomenila zgolj informacijo o nekem pomembnem kulturnem dogodku in nič več. To navajam zaradi tega, ker je tu stik med gledališčem in filmom najbližji, najbolj priroden in je najbolj razvidno, da je režiserjev posel čisto umetniške narave. Poleg tega se večkrat zgodi, da realizirajo takšne filme gledališki režiserji in igralci. Želel bi poudariti, da so takšne zveze vsekakor zelo koristne in plodne, pa najsi se pojavijo v svetu filmske proizvodnje in gledališča, ali pa če že eksistirajo, recimo, na igralski akademiji. Enakopravnost obeh panog je vsekakor cilj, za katerim bi bilo težiti, kolikor že ni dosežena, saj se nam ponujajo dokazi o uspešnosti in umetnosti takšnega sodelovanja in sožitja v kinematografsko razvitih deželah. Značilna je zlasti za majhne narode in dežele, kot so Švedska, Danska, Madžarska in še nekatere druge, kjer, kakor pri nas, ni mogoče razviti močne, samostojne proizvodnje z lastnim režijskim in igralskim kadrom, ki bi bila sposobna izdelovati filme za svetovno tržišče. Majhne kinematografije so bolj ali manj vedno navezane na gledališke igralce in deloma tudi na gledališke režiserje, čeprav zaradi posebnosti tega dela in prakse proizvodnih organizacij v manjši meri. Če vzamemo za primer Švedsko, vidimo, da je ta dežela s staro kinematografsko tradicijo začela in uspela prav na ta način. Sjöström je bil na primer igralec, gledališki direktor, preden je postal izključno filmski režiser in igralec. Isto je bilo s Stillerjem: tudi on je bil najprej gledališki igralec. A tudi danes, ko se je švedski film ponovno dvignil z močjo nenavadnega talenta Ingmarja Bergmana, lahko prav zanj ugotovimo, da ni samo filmski, ampak tudi gledališki režiser.

Seveda pa bi bilo napačno, če bi iz tega izvedli naslednji zaključek: študiraj najprej gledališče; če si ti bo kasneje posrečilo dobiti delo pri filmu, bo že kako šlo, saj razlike niso velike. Če je nedvomno očitna sorodnost gledališča s filmom, če je priporočljivo njuno sodelovanje, o čemer sem govoril, pa s tem nikakor ni rečeno, da med njima ni pomembnih razlik. To bi bila nevarna utvara. Tudi izredno nadarjenemu režiserju, kakršen je Orson Welles, je bilo treba pol leta naporno študirati samo v hollywoodskih laboratorijih, da se je seznanil z vso komplicirano filmsko tehniko, katero je potem tako sijajno uporabil v filmu Državljan Kane. Zelo važno je, da se seznanimo ne toliko s podobnostmi, ki jih je lahko ugotoviti, ampak predvsem z razlikami med obema medijema, ki jih je včasih težje odkriti. Če na primer med dramaturgijo gledališča in filma ni kakšnih bistvenih razlik, pa se tehnika drame zelo razlikuje od tehnike filmskega scenarija. Tisti, ki so kot igralci že nastopili pred kamero, vedo, v čem je razlika med izraznostjo kretnje, ki jo zahtevajo odrske deske, in mirno igro obraza, ki jo predvsem terja filmski režiser, katerega spravlja sleherna teatraličnost v obup, da o razliki med gledališko in filmsko režijo sploh ne govorim, ker je na dlani. V teoriji gledališča in filma ni toliko razlik, kolikor jih je v izvedbi. Z vsem tem se moramo seznaniti, če računamo na razne kombinacije, ki nam jih bo prineslo delo v prihodnosti.

A na kaj lahko računa danes slušatelj igralske akademije? Da bo zaposlen v gledališču? Morda. Na televiziji ali radiu? Morda že z večjo verjetnostjo. V kinematografiji? Skoraj da ne ali sploh ne. Slovenska kinematografija ne more dajati kruha mladim režiserjem, snemalcem, dramaturgom, ker je v celoti preskromno zastavljena, in to že od vsega začetka. Ker stoji praktično res v predsobi drugih umetnosti, kakor sem rekel v začetku. V njeni nezavidljivi situaciji se najbolj zrcali tista rezerviranost, ki je ni čutiti med gledalci, zato pa tembolj v nekaterih kulturnih krogih. Tudi to je usoda majhnega naroda — in ne samo slovenskega — da je zaradi skromne proizvodnje slehernemu filmu v javnosti dan pomen, kakršnega ne zasluži, saj ustvarjalci niso vedno imeli namena ustvariti delo, ki naj bi preseglo njihove skromne intencije, izhajajoče večinoma iz skromnega proračuna, ki jim je bil odobren.

Že pred dvajset in več leti, ko smo stopali v profesionalno proizvodnjo, so se porajale teorije, ki ji niso bile vedno v korist. Tako smo na primer slišali, da naj bi Slovenci zaradi svoje maloštevilnosti snemali po en film na leto in to poleti, ko so gledališki igralci prosti; seveda najboljši film po najboljšem možnem scenariju, ki bi ga mogli dobiti. Tedaj smo tudi postavili tehnično bazo, ki je potrebna za

snemanje, obdelavo in končno izdelavo filma, se pravi tehničen, po svoji funkciji industrijski obrat, le-ta pa je kot tak moral biti zaposlen. Razvijalni, kopirni stroji in aparati za trik in še vse drugo, kar spada v laboratorij in atelje, večinoma niso delali, ker en celovečerni in deset kratkih filmov na leto niso mogli izrabiti njihovih kapacitet. Za večjo proizvodnjo pa ni bilo na voljo ne dovolj dobrih scenarijev niti izkušenih režiserjev. Vsi so bili novinci brez strokovnega filmskega študija; svojega poklica so se naučili s prakso. Ta položaj je ostal nespremenjen tudi naslednja leta. Naša akademija tedaj še ni imela filmske specializacije, v tujino pa tudi skoraj nihče ni odšel študirat. Tehnična baza je vse težje prenašala svojo deficitnost kot posledico pičlih naročil. Tedaj se je rodila misel, naj bi baza sodelovala z inozemskimi naročniki in tako izrabila svoje kapacitete. V prvem zanosu so verjeli, da bodo s koprodukcijami in prodajanjem tehničnih uslug toliko zaslužili, da bodo lahko z dobičkom podpirali domači film. Večletna praksa takšnega sodelovanja pa je pokazala, da se s koprodukcijami ni mogoče obogatiti in da si lahko vesel, če pokriješ lastne stroške. Nekatere tehnične baze v Jugoslaviji so celo zabredle v deficite, med njimi slovenska. Ko so jo pred nekaj leti pod novo upravo sanirali, se je kljub veliki štednji in skrčenju personala pokazalo, da se je s tem nevarnost deficita sicer zmanjšala, a da je še vedno premalo naročil. To je prvi izmed razlogov, da je treba število filmov povečati, čeprav ni najvažnejši.

Pomembnejše je to, da zaradi premajhne proizvodnje zapuščajo delo v kinematografiji nekateri najboljši strokovnjaki in se zaposlujejo tam, kjer jim je zagotovljeno redno delo, predvsem na televiziji. Mladi pa iz istega razloga ne prihajajo, in to je še slabše. Akademija pripravlja diplomante za delo, ki ga zanje praktično ni, in to je že samo po sebi absurdno.

Najvažnejše pa je nekaj drugega. Pičla filmska proizvodnja vnaprej izključuje kakšno večjo kvaliteto iz preprostega razloga, ker tudi poklicni režiserji tako redko posnamejo kakšen film, da se ne morejo normalno razvijati in pokazati, kaj v resnici zmorejo. Le dva med slovenskimi režiserji sta imela medtem možnost posneti več filmov zaporedoma, vsi ostali pa so tako rekoč polprofesionalci, tako redko se jim posreči stopiti za kamero. Neko ne premajhno število filmov na leto je potemtakem neobhodno, če hočemo rešiti kar več vprašanj slovenske kinematografije naenkrat: zagotoviti redno delo afirmiranim ustvarjalcem in tehničnemu osebju, omogočiti reden dotok mladih strokovnjakov vseh vrst, da dobi naš film nekaj sveže krvi in novih idej. Normalno bi bilo, da bi diplomirani študent akademije dobil po končanem študiju asistentsko mesto v stroki, ki si jo je izbral, potem pa po nekajletnem delu in če bi bilo njegovo delo ocenjeno kot pozitivno, status filmskega delavca in s tem pravico do samostojnega dela. S tem bi ustvarili življenjski ritem celotne kinematografije in zagotovili njen organski razvoj, ki je pogoj za sistematičen napredek. Kajti v resnici je čudno, da je navzlic neurejenim razmeram nastalo na Slovenskem v povojnih letih sorazmerno zadovoljivo število dobrih filmov. Pri tem mislim na razmerje med uspelimi in neuspelimi filmi, ki glede na absolutno število filmov ni slabše kot drugod. Pri tem ne mislim na zabavni žanr, v katerem resno zaostajamo v primerjavi z drugimi kinematografijami v Jugoslaviji, zlasti pa še v primerjavi s tujino.

Naj za zaključek spregovorim še o predsodku, o katerem sem že pisal in ki je res moteč. Gre za misel, naj se filmi snemajo samo po dobrih scenarijih in kadar so na voljo dobri scenariji, se pravi, ne po načelu kontinuirane proizvodnje, ampak sporadično. Iz dosedanje razlage je bržčas dovolj jasno, v čem sporadična proizvodnja zavira normalen razvoj kinematografije in je potemtakem škodljiva. Zavrni je treba še nazor o izključno kvalitetnem filmu, ki naj bi ga zagotovil kvaliteten scenarij in realiziral izkušen, umetniško obdarjen ustvarjalec. Ta ideja ni nova. Pojavila se je tudi v Sovjetski zvezi, kjer so jo ironično poimenovali „teorijo mojstrovin“. Proti njej je ostro nastopil režiser Dovženko, ki je rekel nekako takole: „V matematiki poznamo Gaussovo krivuljo, ki jo uporabljajo v statističnih računih. Če je na leto realiziranih recimo sto filmov, potem se bo pokazalo, da je med njimi pet izvrstnih, dvajset dobrih, štirideset srednjih in petinštirideset slabih. V bivšem Ministrstvu za kinematografijo pa so rekli: dobro, če je tako, se bomo pa odpovedali slabim in srednjim filmom in snemali samo izvrstne in dobre. Koliko bi bilo potem teh filmov? Petindvajset. Dobro, posnemimo torej

petindvajset filmov! Po Gaussovi krivulji pa bo sedaj slika taka: izvrstna filma bosta dva, pet bo dobrih, deset srednjih in pet slabih. Če bi krčili po tej metodi naprej, bi izdelali samo sedem filmov. Tedaj bi bil dober samo še eden . . .“

S to ironično razlago, ki sem jo že citiral — in to pred osmimi leti — hočem poudariti, da je zelo težko predvideti kvaliteto filma po scenariju in drugih elementih, ki so nam na razpolago (režiser, igralci), da jo je mogoče predvideti do neke mere le v primeru, če je posvečena literarni pripravi največja možna skrb in je bilo na voljo dovolj časa za organizacijske priprave. Prav na to je treba posebej paziti, če se hočemo izogniti prehudim neuspehom, sicer pa je resnična vrednost filma povečini jasna šele na premieri.

Te stvari namenoma poudarjam, saj razvoj slovenske kinematografije ne more in ne sme biti le skrb pristojnih družbenih organov, proizvodnih podjetij in filmskih delavcev, ampak tudi nas vseh. Za urejeno, kontinuirano, dovolj veliko proizvodnjo mora stati Akademija kot institucija s svojim ugledom, a za njo bi morali stati tudi vi, ki boste jutri prevzeli umetniške in druge funkcije v slovenski kinematografiji, in to vsi, ne le tisti, ki ste se odločili za filmsko-televizijsko smer, kajti kdo ve, kaj vam bo prineslo življenje, kakšno delo boste opravljali v praksi, kakšna bo vaša resnična specializacija.

Film je sedaj v stiski — in ne samo pri nas. Obisk predstav se zmanjšuje predvsem zaradi televizije, kot mislijo eni, ali zaradi sodobnega načina življenja, kakor mislijo drugi. Ne glede na to pa je film in celotna kinematografija že prebrodil najhujšo krizo. Kakor izum radia ni uničil gramofonske industrije in žive koncertne glasbe, ampak je pripomogel k neslutnemu razvoju registriranja glasbe na ploščah in na magnetnem traku, tako bo nedvomno televizija po tej kratki krizi filmu v pomoč, saj ga bo vse bolj potrebovala za svoj redni program in tudi sicer, ko se bo še bolj razvil sistem video-kaset. Film vsekakor stoji pred novo fazo svojega razvoja, v kateri se bo marsikaj spremenilo v njegovi organizaciji in tehniki. Ne glede na to pa bo še naprej ostal mogočen medij umetniškega ustvarjanja in najbolj razširjene ljudske zabave in bo kot tak vreden vse naše pozornosti.



časovni odmik

tone frelih

Obdobje prvih filmskih poskusov po letu 1896 je za vsakega kulturnega zgodovinarja zelo zanimivo. Ne samo zato, ker se je na prelomu stoletja pojavila nova izrazna možnost — film (da ne govorimo že na samem začetku o novi umetnostni panogi), temveč predvsem zato, ker smo takrat prvič in menda tudi izjemoma edinkrat zabeležili sovpadanje evropskih in naših, slovenskih dogodkov.

Le nekaj mesecev po francoskem krstu so bile prve filmske predstave na ozemlju današnje Jugoslavije, pa tudi prvi filmski posnetki pri nas so bili relativno hitro narejeni. In prvi „jugoslovanski“ igrani film je nastal že leta 1910, in sicer v Beogradu — film KARADJORDJE. Posnet je bil v stilu takratnih zgodovinskih velefilmov.

Zakaj je bil potreben tako dolg uvod? Predvsem zato, da si bomo lahko razložili čudna pota naše kinematografije in da tudi nekateri bolj drzni zaključki ne bodo zgolj rezultat nepremišljenosti. Iz nekaterih kronistovih poročil lahko razberemo našo predvojno in medvojno filmsko orientacijo. Obstajali so trije filmski centri, v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani. Projekti, ki so se jih lotevali takratni filmski ustvarjalci, so bili po zahtevnosti in tudi kvaliteti različni. Od reportažnih zapiskov, preko uspešnih ali neuspešnih koprodukcij, do nekaj deset igranih filmov.

Če smo za prvo obdobje rekli, da smo takrat hodili v korak s časom z ostalim filmskim svetom, potem smo takoj po prvi svetovni vojni hudo zacestali. Ne toliko pri številkah posnetih filmov kot pri umetniškem potencialu, ki smo ga bili tisti čas pripravljani vložiti v film. Že nekateri naslovi, kot na primer — MATIJA GUBEC, KOVAČ KRIŽA, V LEVJI KLETKI, DAMA S ČRNO KRINKO, DVE SIROTI, STRAST ZA PUSTOLOVŠČINAMI, MESTA V SAMOTI itd., povedo, za kakšne filme je šlo.

No, v takem vzdušju smo tudi Slovenci dobili prva igrana filma. Resda skoraj deset let kasneje, kot so bili izdelani naštetih filmi, splošna situacija pa se v glavnem le ni spremenila. Najprej V KRALJESTVU ZLATOROGA leta 1931, nekako dve leti pozneje pa še TRIGLAVSKE STRMINE.

Za pravilno presojo obeh filmov so potrebna precizna izhodišča. Verjetno ne zadostuje samo časovno pogojeno navdušenje nad nečim novim, nad dejstvom, da so bili v filmu prikazani „naši kraji in naši ljudje“, na drugi strani pa spet ne današnje vedenje o filmski umetnosti, tehniki in izpovednih možnostih. Ob upoštevanju tega zadnjega kriterija bi bili do pionirjev slovenskega filma

krivični. Vendar vseeno ne moremo mimo nekaterih dejstev.

Pred letom 1931, ko je nastal film V KRALJESTVU ZLATOROGA, so v nekaterih drugih kinematografijah že nastali filmi — Buñuelov ANDALUZIJSKI PES, Clairrov POD STREHAMI PARIZA, Hawksov IZGUBLJENA PATRULJA, že zdavnaj je bil odkrit nemški ekspresionizem, po tehnični plati pa je bil že tudi znan zvočni film.

Ob naštetih primerkih sta slovenska začetka pravzaprav zelo neboljena. Tolažimo se lahko z mislijo, da je začetek redkokdaj že tudi umetnina, toda saj ne zahtevamo vrhunskih odkritij.

Film V KRALJESTVU ZLATOROGA (režija Janko Ravnik) je ostal na nivoju statičnih posnetkov, ki jih ne povezuje niti fabula. Pomen teh slik je torej samo turističen, vmes pa je nekaj deskriptivnih sekvenč kmečkega življenja, težaškega dela v tovarni, planšariji itd. Edini dramatični element filma je sekvenca plezanja, kjer so ustvarjalci upoštevali kontinuiteto samega dogodka. Film V KRALJESTVU ZLATOROGA bi pravzaprav težko označili kot pravi igrani film, saj v njem prevladujejo dokumentarne težnje. Značilno za prvi slovenski film je tudi zelo nedomiselna montaža, torej filmski poseg, za katerega bi morali biti filmski ustvarjalci bolje pripravljeni. Pomanjkljivo znanje bi si namreč lahko obogatili ob gledanju takratnega pestrega tujega sporeda. Amatersko znanje kadriranja in montaže zatorej ni opravičljivo.

Scenarij za TRIGLAVSKE STRMINE je napisal Janez Jalen, zrežiral pa jih je Ferdo Dolak. Za samo zgodbo že velja, da upošteva psihološko nadgradnjo, dramatičnost je dokaj enakomerno porazdeljena skozi dogodke, zatorej film s svojim namenom še bolj pritegne gledalca. Filmska izvedba je bolj precizna, kadar že začenja dobivati svojo izrazno funkcijo in prav zato je tudi montaža uspešnejša.

Zgodba sama je premočrtna, scenarist še ni poznal konfliktnosti dramatičnosti razvejane dramaturgije, vseeno pa teče filmska pripoved dokaj tekoče.

Pred štiridesetimi leti smo bili veseli obeh filmov kot začetkov nove umetniške smeri. Trenutno navdušenje je verjetno utišalo prve pomisleke, zabrisalo vse napake. Ali pa je na radostni odziv vplivala vsesplošna majhna filmska osveščenost.

Danes, po časovnem odkliku in ob poznavanju takratnih sočasnih filmskih dosežkov, ob vednosti in prepričanju, da bi se prav ti dosežki morali zrcaliti tudi v domačih poskusih, pa je naše navdušenje manjše oziroma že bolj kritično.





Slovenski igralec Danilo in Milka Badjura v TRIGLAVSKIH STRMINAH

Avtor prvih slovenskih filmov V KRALJESTVU ZLATOROGA in TRIGLAVSKE STRMINE – Metod Badjura



literatura in film

dimitrij rupec

1. Literatura in film sta povezana tesneje, kot smo pripravljeni verjeti in sprejeti. Kljub temu navadno govorimo o nekakšni opoziciji med obema, češ da film kot modernejši medij nadomešča literaturo. To je do neke mere celo res, film je literaturi zamešal marsikateri račun. Res je, enkrat za vselej je konec tistega prijaznega, intimnega občevanja med avtorjem in vernim bralcem, zatopljenim v knjigo, okrog njiu tema in mir, urejena noč, v bralčevi duši pa požari, ki jih neti pisateljevo delo. Takšni miri in urejeni bralci, ki bi pritaženo sledili nekakšnemu neposrednemu toku doživljanja v črkovju med platnicami, so vse redkejši in knjiga nima monopolnega položaja, kot ga je imela. Film je industrijski proizvod — mnogo bolj kompliciran in tehnološko napreden kot knjiga. Filmski gledalec konzumira hitreje, pa tudi hitreje kritizira: prazna dvorana in število dni predvajanja sta podatka, ki gledalca lahko že zgodaj odvrneta od komuniciranja. In vendar, gledalec v kinematografu je podoben gledališkemu obiskovalcu, in tu bi lahko govorili o izključevanju.

Pri nas je pojmu „filmsko gledališče“ pripisan posebno odličen pomen, to naj bi bil prostor, kjer kažejo le najboljše filme. Posebno v zahodnem svetu, brez izjeme pa v anglosaških deželah, se slehernemu kinu reče „teater“, to priča o naši zaostalosti. Kljub vsemu pa ne moremo zanikati bistvene spremembe in razlike med tiskom in/oziroma klasičnim gledališčem ter med filmom: množičnost, perfekcija, dostopnost... Tehnološka sprememba je prinesla obsežne družbene premike; ameriški filmi 20. let so npr. dodali bistveno nove formulacije puritanske ideologije in se konstituirali kot pomemben prevajalec družbene zavesti.

2. Kot rečeno, med filmom in literaturo obstajajo vezi, ki omogočajo trditev, da sta si v marsičem enaka, da se izključujeta in nadomeščata. To trditev lahko še bolje ilustriramo z ugotovitvijo, da je potrošnik filma pripadnik civilizacije, ki je zgrajena s tiskovno revolucijo in ki jo je radikalno nadomestila in ogrozila šele elektronska epoha televizije. „Film“, piše

beno zupančič

Najbrž bo držalo, da se ni treba nobenega načela držati kot pijanec plota. Naj bodo filmi narejeni po književnih delih, po scenarijih, ki jih izvirno pišejo pisatelji-scenaristi, naj bodo vseskozi avtorski (vse je režiserjevo), zmeraj bo šele dosežek odkril, koliko in kako je bilo uporabljeno načelo uspešno uresničeno. Ne vem, zakaj ne bi to veljalo tudi za slovenski film?

Kar se tiče povezanosti med književnostjo in filmom moramo upoštevati, da so vse umetnosti danega prostora in časa med seboj notranje povezane. Tako tudi književnost in film — ne glede na to, ali se filmi izdelujejo na temelju književnih del oziroma na njihovo pobudo ali ne. Nič manj ni res, da je književno delo na svoj književni način že uresničilo nekaj tistega, kar filmski ustvarjalec potrebuje ali kar mora sicer od kraja ustvariti sam (ali to prepustiti spet nekemu pisatelju-scenaristu). V mislih imam zgodbo, človeške postavbe, zgodovinsko okolje itn., skratka vse tisto, kar je treba v celoti ali deloma prelti iz življenja ali iz književnosti v filmski jezik.

Zatorej mislim, da se filmu ni bati književnosti — razen tiste, ki se je ima bati tudi književnost sama. Zmeraj se bo film zatekal tudi h književnosti, ne da bi to moralo postati edinozveličavna praksa. Ustvarjalna zmogljivost filmskega ustvarjalca (ali ustvarjalcev) bo tako ali drugače našla svoje „gradivo“ — grobo v življenju ali že obdelano v književnosti.

Kar se tiče dosedanjih filmov, posnetih po slovenskih književnih delih: zdi se, da v glavnem ni treba zardovati ne književnosti ne filmu. To ne bo veljalo edino za tiste razsodnike, katerih edina modrost je bila in ostane: „Ni bilo tako“, „Nismo bili taki“ ipd. Seveda so tudi ti gradivo za film, in sicer za filmsko grotesko.

ZADRUŽNIKI VLOŽTE VSE SVOJE SILE





McLuhan, „tako kar se tiče traku kot njegovega scenarija in snemalne knjige, je popolnoma opredeljen s knjižno kulturo“. (1) McLuhan poudarja, da filmi predpostavljajo visoko stopnjo „pismenosti“ in da se zdijo smešni nekomu, ki ni pismen: to dokazujejo eksperimenti s primitivnimi Afričani. „Pismeno občinstvo... ki je navajeno slediti tiskani domišljiji vrsto za vrsto, ne da bi se spraševalo o „zapovrstnosti“, sprejema filmsko sekvenco brez protesta.“ (2)

3. Marsikaj je s filmom mogoče storiti bolje kot z literaturo. Film je odrešil literaturo določenih postopkov (film lahko v trenutku predstavi pokrajino in osebe, kar bi v knjigi vzelo več strani), prav tako pa je izvršil določen vpliv nanjo (moderna literarna tehnika kot „tok zavesti“ je nekakšen prenos filmskega koncepta v literaturo). (3) Lahko bi rekli, da se med obema medijema razvija sodelovanje: moderni pisatelji se učijo od filma in raziskujejo področja literature, ki bi bila rezervirana zanje, hkrati se rešujejo bremen, ki jim jih je nekoč nalagala kultura. Film izrablja celotno zakladnico literature, kar zadeva sujet in tehnike.

4. Poglavitna McLuhanova misel o medijih je sicer naivna in preprosta: mehanični dobi, kamor je treba prišteti literaturo/tisk in film skupaj, sledi elektronska epoha, katere značilni predstavniki je televizija. Ta nas vrača v svet plemensko kulturo; s svojo implozivnostjo pripravlja reintegracijo v svet vesoljne vasi: televizijska mozaična podoba zahteva družbeno (družabno) dopolnitev in dialog. Ta bleščeča vizija nas sicer navdihuje k zaprepajočim spekulacijam, rešuje pa malo sedanjih družbenih problemov: da bi jo ohranili in dosledno izpeljali, moramo žrtvovati kar preveč konkretnih pojavov in resnih težav z njimi. Ta pripomba je predvsem v zvezi s slovenskim položajem: zaenkrat nam primanjkuje osnovne literarne in filmske „pismenosti“ – ali je mogoče to fazo kar preskočiti in se „vrniti“ v „plemensko“ fazo brez „mehanične“ izkušnje? McLuhan podkrepljuje svojo teorijo z izjavo, da se postavlja problem presejanja mehanične epohe tudi za industrijsko proizvodnjo, kjer prevladuje mehanični tekoči trak. Najbrž pa dogodek v tovarnah Volvo in Saab na Švedskem (kjer so nadomestili tekoči trak s skupinami delavcev) ne pomeni za Slovence drugega kot mikavno utopijo.

5. Tu se zdaj znajdemo pred vprašanjem, ali je smotno, kot to delajo nekateri predstavniki konservativnih kulturnih elit, ločevati film od literature ali celo proglašati film za degradacijo literature. Mnogo smiselneje se mi zdi obravnavati film in literaturo kot enoten sklop s podobnimi problemi, predvsem pa kot enoten in skupen kulturni interes. Premisliti in kritizirati je treba konflikt oz. nasprotje med filmom in literaturo; ob takšno začetje pa je treba najbrž postaviti vprašanje o televiziji, ki je pri nas neizrabljena, neraziskana, zanemarjena in vse premalo pojmovana kot učinkovit instrument kulture. Vprašanje o elektronski epohi kaže zaenkrat odložiti.

6. Naravno je, da film jemlje za osnovo literarna dela. Dasi se še vedno

(1) Marshall McLuhan, *Understanding Media*, (London, 1964), str. 286.

(2) Cf. *ibid.*, str. 295.

gibljenjo znotraj „mehanične epohe“, so v tem postopku težave. Kot kompliciran mehanizem potrebuje film specialiste. Dasi je to „stara“ operacija, mora teči tehnično perfektno. Tako v slovenski literaturi kot v slovenskem filmu je veliko „šlamparije“. Tu govorim tudi iz lastne izkušnje. Svoj scenarij (Oxygen) sem pisal relativno neizkušen, brez izdatne pomoči specialistov – ob tem pa me je preganjal tradicionalni literarni kompleks, da mora biti delo resnično „moje“, „samostojno“. To ni več res niti za prozo. Vse premalo sem se zavedal, da filmu ni treba veliko besed – te so spremenjene v prizore, v posebne montažne, zvočne, svetlobne efekte.

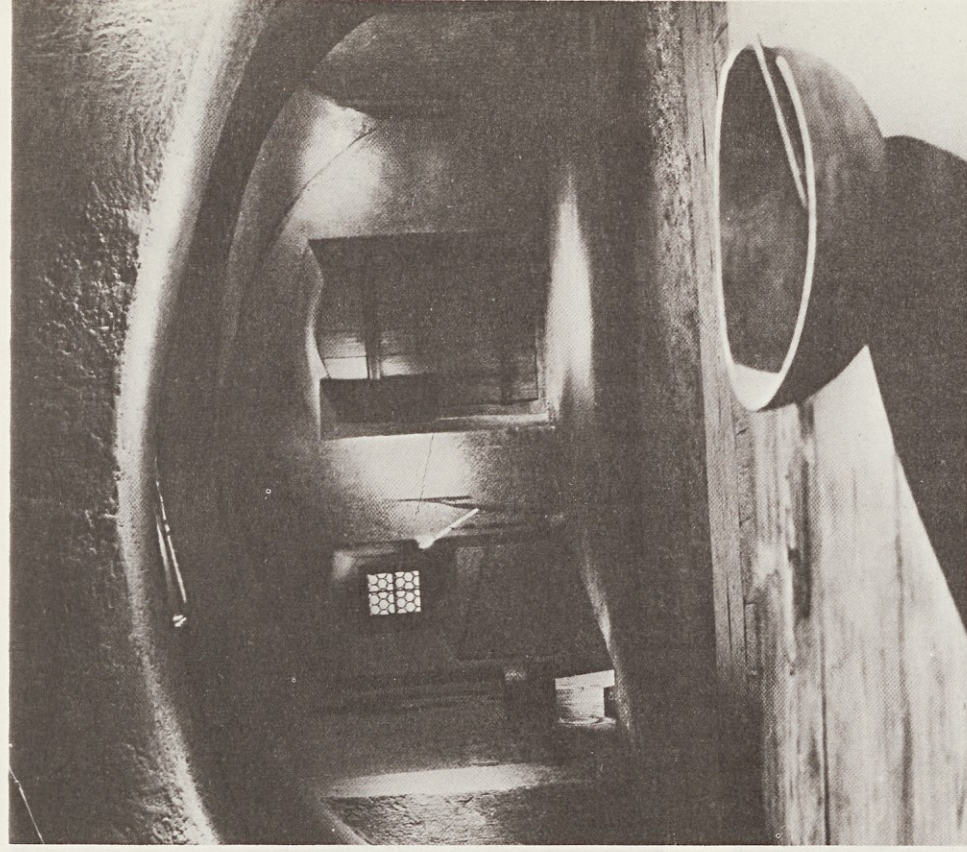
7. Vprašanje humanizma, sentimentalnosti, pretirane ideološkosti je skupno literaturi in filmu.

8. Slovenski film ima podobne težave kot slovenska literatura. Oba sta obremenjena s poslanstvom, naj bi čudežno vplivala na ljudi, da bi spoštovali in obnavljali nacionalne in politične vrednote sedanjega časa. To poslanstvo ima čisto konkretne oblike, ker pa mu filmski delavci in literati nasprotujejo iz razumljivih delovnih razlogov in ker si pač predstavljajo družbeno konstruktivnost drugače kot politika, prihaja do (posebno pri filmu) blokiranih položajev, do kompromisnih in neuporabnih konceptov financiranja.

9. Pravzaprav bi morali najti jezik in definicijo stanja, v katerem se nahajata film in literatura v Jugoslaviji: ker ne gre niti za klasični ideološki diktat pa tudi ne za tržno načelo, ustvarjalni postopek in svet teh dejavnosti nenehno nihata – v kvaliteti, v idejni naravnosti, v estetski sproščenosti in (kar velja posebej za film) v neenakopravni in neenakomerni uporabi tehničnih sredstev.

10. Tako o literaturi kot o filmu prevladuje mnenje (to pa se v delu obeh sektorjev temeljito zrcali), da revolucionarnost pomeni nenehno izjavljanje za revolucijo. V imenu takšnega mnenja, ki ni nikjer zapisano, pač pa ga reproducira kulturna birokracija, režijo dobre projekte, ukinjajo revije, predvsem pa ustvarjajo stalni negotovi, nevrotični položaj literarnega in filmskega sektorja. To mnenje, ki ga resnično avtentično lahko zastopa edinole birokracija, ki ji gre predvsem za ohranitev lastnega položaja v najrazličnejših možnih ekonomskih in delovnih pogojih ter neodvisno od produkta (Ali se slaba dejavnost na področju filma kaj pozna institucijam, ki „usmerjajo“ to dejavnost? Je moratorij v kulturni produkciji kdaj ogrozil obstoj kulturnih skupnosti, stalnih uslužbencev v njih, poslancev kulturno-prosvetnega zbora, društev in njihovih odbornikov, sekretarjev in ministrov – kot se dogaja v drugih sektorjih?) nam je prišlo pod kožo in se sami ravnamo po njem. Ravnamo se po percipirani ideologiji in politiki birokracije. Morda bi bilo treba enkrat natančneje raziskati vlogo kulturnih posrednikov in uradnikov v kulturi. Moja hipoteza je, da imamo v kulturi eno najbolj trdoživih birokracij, ki se ji je uspelo preleviti v samoupravne organe na vseh nivojih, ki kreira kulturno politiko v skladu s svojim vitalnim razrednim in ekonomskim interesom (reproduciranje obstoječih odnosov, kabineticizacija revolucije, poudarjanje pripadnosti nad delom ...).

11. Edini možni (revolucionarni) koncept za kulturno produkcijo je trdo delo, informiranost-inovativnost, izumljanje novega literarnega in filmskega



(na strani 457)

Prizor iz RDEČEGA KLASJA, ki ga je po Potrčevem romanu Na kmetih posnel Živojin Pavlović

Prizora in osnutek scene (delo ing. Mirka Lipužiča) iz Pretnarjevega filma SAMORASTNIKI, scenarij za film je po Prežihovi noveli napisal Vojko Duletić

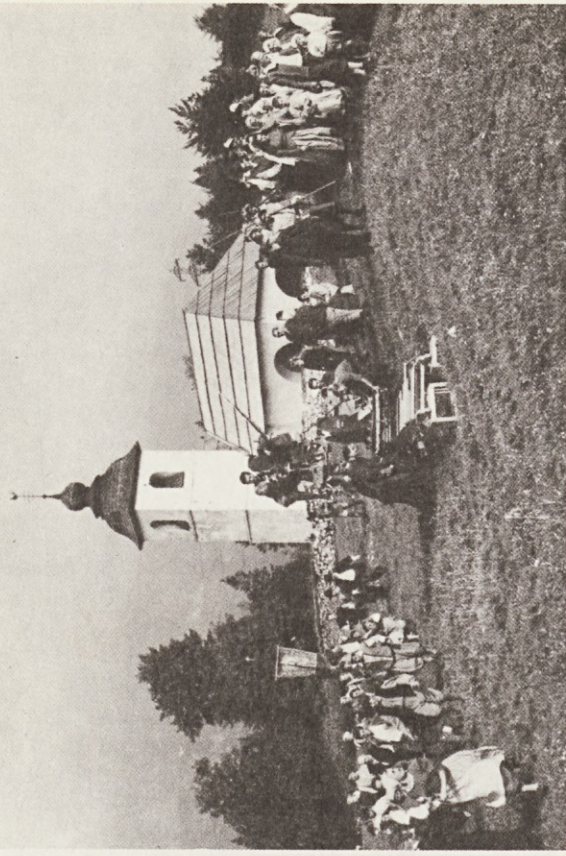
jezika, ki je hkrati jezik novih družbenih odnosov. Sicer dobivamo proizvodnjo, ki je fasada in zaostaja za realnimi razmerji v družbi.

12. Slovenci smo kljub vsemu dobili v zadnjem času nekaj zanimivih in lepih del — lepemu filmu NA KLANCU se na žalost pozna blokiranost, o kateri pišem zgoraj — avtor je smatral za svojo dolžnost ostati zvest Cankarjevi sentimentalni viziji, ki je seveda izrekanje neke dokaj naivne in zastarele sociološke diagnoze. Na drugi strani se MAŠKARADI (ki bi lahko bila moderen družbeno kritičen film) pozna totalna zmešnjava naše kulturne politike in je njen avtor v svoji jezi napadel fronto, ki je davno premagana, spet v upanju, da ustreže neki (komercialni) ideologiji. V literaturi položaj spričo precejšnje produkcije ni tako tragičen, dasi bi bilo mogoče najti analogije. Vsekakor je bistveni problem te produkcije, da se hoče ideološko legitimirati in konstituirati na starih tekstih. Nekaj te mrzlice (tu mislim na poplavo izdaj zbranih in izbranih spisov različnih nespornih avtorjev, kar pa pomeni, da so literarno mrtvi) se je preneslo tudi v slovenski film. Zavarovalna premija v višini Cankarja, Prežihna, Tavčarja je morda previsoka — vprašati se moramo, kdo ima od nje dobiček in ali je nevarnost res tako strážna. Naše predstave o „najsvetlejši tradiciji“ slovenske literature so, kakršne so, precej plod špekulacij kulturne aristokracije. Zaslepljenosti se je mogoče znebiti po kratkem postopku — le vzemimo v roke, kritično, kot jemljemo sleherno delo svetovne literature, Tavčarja, Prežihna in Cankarja. Preberimo brez zadržkov, da je to naša zakladnica, ponovno, česar se moglemo spominjamo iz časov šolskega čtiva in še bolj iz ust zanesenih slavistov! Kaj v tem kontekstu pomeni izjava, ki svari pred novotarijami z Zahoda in previdno (iz strahu pred čemerkoli novim in nedoločljivim s kriteriji zakladnice) ukazuje: „... škoduje lahko le tuja, socialistični zavesti nasprotna ideologija.“(5)

13. Pojav, da je film orodje literature, oz. da je slovenski film orodje slovenske literature, ni tragičen. V naši konkretni situaciji, ko se v literaturi sami niso izvršili določeni procesi (tu mislim na razvezo od mitologij, elitističnih in nacionalističnih) in se težave prenašajo iz literature še na ekran, je zadeva hujša. V takšnem položaju tudi televizijska izkušnja ne pomaga, saj je TV program kronično zaduščen, medij pa tehnično neizrabljen in teče v prostem teku že predolgo let. Če bi se kaj spremenilo na TV, bi se morda vse spremenilo.

14. Kar zadeva film, je seveda potencial mogočen. Svetovni trend literature je raziskovanje jezika po eni in demokratizacija produkcije po drugi strani (prevzem krmila od starih, od boga navdihnjenih elit). Svetovni trend filma je iskanje meja medija (delitev dela s TV, literaturo ...) po eni in destrukcija prepovedanega v psihoanalitičnem in ideološkem smislu (Buñuel-Diskretni čar meščanstva, Truffaut-Dve angleški dekleti, Kubrick-Mehanična oranža, Gavras-Priznanje, Bertolucci-Konformist...). Sprijazniti se je treba z zaostalostjo slovenske kulturne produkcije, odpreti se novim procesom v svetu.

(3) Primerjaj „Pogovor Naših razgledov“ z Miškom Kranjcem, NR, leto XXI, št. 24 (503) — dne 22. decembra 1972.



Prizori iz Štiglicevega filma AMANDUS, na tretji sliki sta Minca Jerajeva in Duša Počkajeva

V AMANDUSU sta glavni vlogi igrala Boris Kralj in Stevo Žigon
Minca Jerajeva in Lojze Rozman prav tako iz AMANDUSA

denis poniž

I.

Vprašanja o literaturi in filmu, o njuni medsebojni odvisnosti, nas sama po sebi vodijo k bistvu obeh umetnosti, filma in literature. Hkrati pa pomeni razmišljanje o literaturi in filmu raziskovanje dveh svojevrstnih in v sebi zaključenih fenomenov, s svojimi značilnostmi, estetskimi zahtevami, zgodovinskim in družbenim razvojem ter prijemi „tehnične“ realizacije. To pomeni, da razmerja literature in filma ni mogoče obravnavati samo kot „odnos“, temveč predvsem kot „odnos dveh fenomenov“, kjer je mišljen odnos kot razmerje med kvaliteto in kvantiteto vsakega izmed fenomenov v razmerju do drugega. To ni goli odnos dveh količin, je takšno razmerje, kjer se napetost spreminja v material drugega fenomena.

Literatura ima svoje zakonitosti, ki jih skuša znanost o literaturi s pomočjo posebnih postopkov razvrstiti, urediti, preurediti in dopolniti na takšen način, da postanejo določene značilnosti literarnih del, razvrščene po intenziteti, pogostnosti pojavljanja ali kakšni drugi kategoriji „zakonitosti“, ki jih literarna znanost „kanonizira“ s pomočjo literarne kritike. Literatura je torej del umetnosti, del estetskega ali estetski se podrejšočega procesa komunikacije določenih individualnih ali družbenih količin. Podobne ugotovitve torej spremljajo tudi film, le s to razliko, da so možnosti filmskega komuniciranja mnogo večje, saj se film lahko brez posebne škode eks-komunicira (tu mislimo na nekatere Fellinijeve, Godardove, Resnaisove, Bergmanove filme, kjer film govori na filmski način o filmu). Kot vemo, so poskusi takšne eks-komunikacije literature dokaj redki in niso uspešni — morda še najbolj v „francoskem novem romanu“.

Govorimo torej lahko o nekih prednostih filmske pred literarno umetnostjo. Po navadi označujemo filmsko umetnost kot nekakšno realizacijo človekove splošne in prastare želje pogledati in premeriti odnos med realnostjo in sanjami in poiskati njune odnose in meje. Film razumemo kot fikcijo, kjer se dogaja kot realno nekaj, kar smo že naprej razglasili za nerealno, hkrati pa se zavedamo, da je tudi film sam nerealnost, saj omogoča film samo in predvsem pomanjkljivost našega očesnega živca, ki spreminja v gibanje zaporedje statičnih slik, osvetljenih z močno svetlobo. To je, banalno povedano, tisto, čemur pravimo „film“.

Literatura pa vzpostavlja svoj svet drugače in ga drugače zaznazuje. Predvsem je zmožnost (lastna zmožnost) literature, da se ohranja, skorajda neuničljiva. Neka pesem je lahko napisana z roko, s pisalnim strojem, tiskana, vrezana v glinasto

Janez Vrhovec v Kosmačevem filmu LUCIJA (po Finžgarjevi povesti)
Kristian Muck v LUCIJI



ploščico, spremenjena v enega izmed številnih šifer (prelunknjane kartice, magnetni trak, morsova abeceda), lahko je shranjena na gramofonski plošči ali pa preprosto v zavesti nekoga, ki se jo je naučil na pamet. Vse oblike pojavljanja pesmi so TA PESEM, čeprav so pojavne oblike tako različne, kot sta si različna potiskani papir in elektromagnetno valovanje naših možganskih celic, ki so zmožne reproducirati neko pesem.

To, kar je filmska umetnost, je očitno pri literaturi šele podlaga, material, ki ga je mogoče reproduktivno uporabljati in skriva tiste lastnosti, ki ga spreminjajo v to, kar imenujemo pesem ali roman ali novelo. In če pogledamo na različnost z drugega vidika: pesem se lahko dogaja brez kakršne koli stalne materialne prisotnosti, zgolj z začasno (sicer na določen način tudi materialno, toda izgubljaljočo se prisotnostjo): to se npr. dogaja, če nekdo recitira pesem. Ta recitirajoča se pesem ničesar ne „pridobi“ in ničesar ne „izgubi“, je takšna kot pesem v knjigi ali posneta na magnetnem traku. Za film pa je nujno potrebno, da se dogaja na materialni ravni, če se hoče sploh dogajati. Banalno povedano: ne more biti „filma“, če nimamo električne energije, primerne svetlobne in zvočne aparature, filmskega traku in tiste fiziološke „pomanjkljivosti“, ki nam omogoča dojemanje statičnega zaporedja sličic kot gibanja.

Ti različnosti, ki ločita filmsko in literarno umetnost in dajeta prvi brez števila možnosti reprodukcije na različnih nivojih in z različnimi materialnimi sredstvi, drugo pa naravnost silita v to, da uporablja v bistvu en sam postopek (ki se seveda izpopolnjuje v celi vrsti tehnično izboljšanih variant), na poseben način določata „razmerje med fenomenoma“, kot smo ga označili v začetku pričujočega zapisa.

II.

Nas zanima samo del tega razmerja, in sicer tisti, ki obravnava pojav literature v filmski umetnosti. Ker je to po svojem bistvu obširno vprašanje, čigar korenine segajo v samo vprašanje klasifikacije umetnosti oz. njene estetike, bomo na tem mestu zapisali le nekaj misli, ki načelno opredeljujejo nekatera razmerja med filmom in literaturo. Hkrati je seveda jasno, da pričujoče misli zadevajo tudi razmerja med SLOVENSKIM FILMOM in SLOVENSKO LITERATURO, saj lahko slovenski film in literatura eksistirata kot del umetnosti le, če zanju veljajo iste osnovne karakteristike, kot za katero koli filmsko ali literarno umetnost. Ko govorimo torej načeloma o razmerju med filmom in literaturo, apostrofiramo hkrati tudi slovenski film in literaturo. Prav zaradi povedanega se lahko pričujoče razmišljanje vključi v raziskovanje odnosa med slovenskim filmom in slovensko literaturo.

Dejstva, ki smo jih uvodoma navedli, nas sama od sebe vodijo k nekaterim zaključkom. Tu mislimo predvsem na razmerje med „fikcijo“ in materialom, ki je potreben za evokacijo te fikcije. Očitno namreč je, da ima literatura velike možnosti materialne metamorfoze, a hkrati (v primeri s filmom) revnejše možnosti „fiktivne ekspanzije“ znotraj sveta. Oglejmo si to na primeru Prešernovega Krsta pri Savici. Nedvomno je bil Prešeren prvi, ki si je zamislil podoben nočnega spopada med Črtomirom in Valjahunom, saj je avtor „povedi v verzih“. Od takrat pa do danes je nastalo toliko verzij tega nočnega spopada, kolikor je bilo bralcev



Prešernove umetnine. Ne glede na to, ali jo je nekdo slisal recitirano, prebral v knjigi ali poslušal na magnetofonskem traku, to ni spremenilo intenzitete njegove fikcije o tej bitki. Tudi ni mogoče reči ali določiti, čigava predstava o tej bitki je boljša, popolnejša, izrazitejša. Seveda se lahko najde nekdo, ki v prozi ali v verzih popiše ta nočni spopad. Toda gledano strogo z našega stališča, to ni več Prešernov Krst pri Savici (oz. njegov Uvod), marveč novo literarno delo, ki se lahko imenuje Spopad med Črtoimirom in Valjhuonom, nastalo na podlagi Prešernovega Krsta. Hkrati pa tudi ne moremo trditi, da je bila Prešernova vizija tega dogodka močnejša od vizije katerega koli poznejšega bralca, saj tisto, kar govorijo Prešernovi verzi in tisto, kar je videl z „duhovnimi očmi“ Prešeren, še zdaleč ni eno in isto. Zatorej ne moremo reči, da je vizija spopada med Črtoimirom in Valjhuonom bistveno različna pri različnih bralcih, ali da je Prešernova vizija globlja kot vizija katerega koli izmed bralcev. (Tu se postavlja nujno vprašanje, zakaj je ravno Prešeren napisal Krst – a to je vprašanje reprodukcije oz. produkcije neke vizije. Nekdo ima lahko najčudovitejše vizije, a zaradi tega ne bo nikoli postal pesnik, nekdo drug pa ima lahko kaj borne vizije, a bo postal odličan pesnik.) Tako vidimo, da ima literarna umetnost, ne glede na to, v kakšnem „materialu“ se pojavlja, približno enako fiktivno moč za tiste, ki pridejo z njo v stik.

Vzemimo sedaj drug primer. Trije filmski ustvarjalci bi dobili enake materialne možnosti (iste igralce, kamere, enako število filmskega traku). Nastali bi trije filmi, ki bi se prav gotovo ločili po svoji intenziteti, po intenziteti fikcije spopada med Črtoimirom in Valjhuonom. Z drugimi besedami, nastali bi trije filmi, ki bi se ločili po svoji umetniški vrednosti.

S tem primerom nismo samo pokazali, kakšno je osnovno razmerje med literaturo in filmom oz. znotraj literature in filma, marveč smo se približali tudi področju, ki ga želimo podrobneje osvetliti. To je področje razmerja med filmom in literaturo. Razmerje lahko razumemo kot razmerje med materialom in fikcijo, kjer je film „material“, literatura pa fikcija. Ali to torej pomeni, da se film proti literaturi ne vede prav nič drugače kot proti drugim pojavom, ki postajajo njegova vsebina, fikcija? Zdi se, da moramo na to vprašanje odgovoriti pritrdilno, posebej še, če bežno preletimo vse t.im. „literarne filme“, ki so bili posneti strogo po literarnih predlogah. Vsi ti literarni filmi zbujajo celo vrsto pomislekov. Nehote nas silijo v primerjanje, ki se v večini primerov konča z ugotovitvami filmskih kritikov in estetikov, da je predloga „umetniško bolj intenzivna kot sam film“. Seveda pa je takšnih filmov, ki bi bili verno posneti po literarni predlogi, bolj malo. Večina filmskih režiserjev literarno predlogo spremeni, ji vdihne nekaj svojega, a jo s tem osiromaši oz. obogati, predvsem pa spremeni. PROCES Orsona Wellesa ni PROCES, ki ga je napisal Franz Kafka, Resnaisov LANI V MARIENBADU ni literarna zasnova Allaina Robbe-Grilleta itd. itd. Tudi v slovenskem filmu najdemo takšne primere: Hladnikov PLES V DEŽJU ni istoveten z novelo Dominika Smoleta, čeprav je nastal, kot radi pravimo, na njeno pobudo.

III.

Različnost med literaturo in filmom je torej podana z različnim razmerjem med umetniškim „materialom“ in fikcijo, ki nastaja kot rezultat umetniškega





Še dva prizora iz Kosmačeve LUCIJE (na slikah Alenka Vipotnikova ter Kristian Muck, Jože Zupan, Rudi Kosmač in Bert Sotlar)

spreminjanja „materiala“ v fikcijo. Videli smo, da za literarno umetnost ni bistvenega pomena „material“, v katerem nastaja, marveč stopnja intenzitete fikcije, ki nastaja na podlagi v posebnem procesu preoblikovanega „materiala“. Nasprotno pa pri filmu odvisnost fikcije od „materiala“ ni brez bistvenega pomena za samo fikcijo: šele na popolnoma določen način obdelan „material“, ki se v procesu prave materializacije (snemanje, razvijanje, montiranje, predvajanje) spreminja v fikcijo, določa poseben namen in obseg te fikcije. Hkrati pa vemo, da različne fikcije nastajajo kot rezultat enega in istega postopka materializacije. Zaradi povedanega je jasno, da literatura lahko nastopa kot osnova filmske materializacije na en sam način: v procesu materializacije se literatura spreminja iz že dovršenega postopka v nekaj, kar je šele inertna gmoja; filmski ustvarjalec razpolaga z njo po svoji prosti volji in jo prireja svoji umetniški moči. Literatura torej ne biva več kot literatura, na literaren način, saj ne omogoča več cele vrste različnih fikcij, odvisnih od bralcev ali poslušalcev. Vse te raznorodne fikcije se reducirajo na eno samo fikcijo, ki jo proizvaja zavest filmskega ustvarjalca. S tem pa se v določeni meri spreminja tudi položaj literarnega avtorja. Ni več „prvi“ in najpomembnejši realizator fikcije, marveč je le še eden izmed mogočih realizatorjev. Njegova prisotnost je latentna, je le možnost in ne edina možnost (edina možnost je seveda tudi prva možnost, saj omogoča vse ostale možnosti – bralce ali poslušalce).

V tem procesu je literarno delo le material filmske umetnosti. Oziroma, če govorimo točneje, material neke materializacije, ki nastaja pri snemanju nekega filma. In obratno: če iz kakršnegakoli razloga ne more priti do materializacije (literarnega) materiala, bomo težko razglasili za umetniški film, ki je končni rezultat takšnega postopka. Literatura torej nekaj „izgubi“, nekaj aktivno prisotnega mora postati latentno, če je mogoče stik med literaturo in filmom. In obratno – film mora nekaj „izgubiti“, če želi literatura za vsako ceno ostati literatura z vsemi svojimi ekspanzivnimi možnostmi, ki so ji bile kot literaturi podeljene. Proces „filmizacije“ literature je torej proces delne redukcije literature, proces „literarizacije“ filma pa pomeni redukcijo filmske umetnosti.

IV.

Da je tako tudi v slovenskem filmu, da vladajo v odnosih med slovensko literaturo in filmom podobni, če ne celo identični odnosi, bomo poskušali pokazati v katerem izmed prihodnjih razmišljanj. Pričujejoče razmišljanje, pa naj bo še tako pomanjkljivo, se je namreč znašlo pred nujno potrebno praktično verifikacijo, ki sama po sebi zahteva poseben in podroben premislek na dosegljivem gradivu slovenske literature in slovenskega filma.

(Nekateri problemi, o katerih je bil govor v pričajučem razmišljanju, so s stališča splošne estetike umetnosti eksplicirani v študiji Milana Rankoviča KLASIFIKACIJE UMETNOSTI, objavljeni v 16. številki lanskega letnika revije Kultura.)



podoba slovenskega kratkometražnega filma

tone frelih

Brez dodatne razlage lahko zapišemo, da je kratkometražni film pomembna filmska zvrst, iz katere se ne regrutirajo samo ustvarjalci celovečernega filma, temveč je to področje, ki je skozi desetletja razvilo svojo posebno fabulativno in stilno podobo.

Kratkometražni film gojijo vse nacionalne kinematografije. Celo več, nekatere, kot nizozemska in turška na primer, ki nimata razvite izrazite proizvodnje celovečernega filma, ne zanemarjajo kratkometražnika.

Lastnosti kratkometražnika so številne, saj kratkometražniki segajo od „čistega“ dokumenta do fiktivne fabule ali do animiranega rebusa. Znotraj omenjenih postavk pa ostajajo reportaža, risanka, umetnostni ali etnografski dokument, lutkovni, športni žanr in mogoče še kaj.

Tudi umetniška zgradba kratkometražnika se bistveno loči od zgradbe celovečernega filma, saj imata povsem drugačne dramaturške in stilne zakonitosti. Prva in najbolj bistvena lastnost kratkometražnika je eksaktna miselna gradacija, neke vrste fabulativni ekstrakt, ki mora zaradi omejenega časa nadomestiti dolgo ekspozicijo, utemeljevanje in nadrobno razpletanje „zgradbe“ celovečernega filma. Dramaturgija kratkometražnika je skorajda esenca klasične filmske dramaturgije in filmske razgradnje in zato tudi zaznavamo samo ključne probleme in izpovedna hotenja.

Kot na kvalitetno podobo vsakršne umetniške panoge, tako smo tudi na kvalitetni slovenski kratkometražnik morali dolgo čakati. Šele okrog leta 1960, ko smo na celovečernem področju že beležili prenekatero uspehe, so dosegli takrat mladi avtorji zavidljivo kvaliteto tudi pri kratkometražniku. Zato je leta 1966 R. Šuklje v EKRANU št. 37–38 upravičeno zapisala –

Menda leta 1961, ko si je jugoslovanski kratki film ne samo pribojeval, ampak z enoletno tradicijo že tudi utrdil lastni festival v Beogradu, se je najprej v kuloarjih, potem pa tudi v kritičnih stolpcih pojavil pojem in izraz „slovenske šole“. Glede njenih značilnosti – razen nacionalnega izvora – so bila mnenja sprva deljena; nesporno je bilo samo, da se filmi „slovenske šole“ značilno razlikujejo od drugih prispevkov in da sodijo – v celoti ali v raznih domiselnih kombinacijah – na

področje igranega filma. Da postavljajo v središče dogajanja „malega človeka“, navadno skromnega meščana, da se hote odreka svetovljanstvu in da večinoma obravnavajo svojo temo satirično, ironično, pogosto celo groteskno.

Čas je, da po letih, ki so pretekla od zadnjega kritičnega pregleda, poskušamo znova ovrednotiti to „slovensko šolo“ kratkometražnega filma. Ne samo, koliko ji je uspelo ostati še „slovenska“, temveč tudi, koliko se ji je nasploh uspelo ohraniti. Eden od velikih dosežkov slovenskega kratkega filma je bil vedno dokumentarec. Avtor, ki ga je od mladih uspešno nadaljeval in tudi izpeljal, je bil Jože Pogačnik s filmi SESTRA, NA STRANSKEM TIRU, NAROČENI ŽENIN. Socialna tematika, temna stran življenja, to so bile idejne zasnove, ki so se začrtale v osnovno podobo dokumentarca. V času, ko se je te vrste „črni film“ že skorajda povsem umaknil s sodobnega repertoarja, vztraja Mako Sajko še vedno pri tej orientaciji. Če pa sežemo nekoliko nazaj, potem lahko opazimo vez med Pogačnikom in Makom Sajkom. To je bil Milan Ljubić s filmom KAZENSKI ZAKONIK št. 188, v katerem je obširno in predvsem pošteno in kritično spregovoril o problemu prostitucije.

Sajko je navezal na to tematiko svoj špekulativni zapis o delovnem dnevu striptizete SLAVICA EXCEPTION, ki pa ga zaradi ustvarjalne nedomiselnosti ne moremo meriti s kritičnimi merili. Nekaj podobnega velja tudi za film STOPNICE LJUBEZNI, ki bi z avtorjevo zavzetostjo (a te žal ni bilo) lahko dopolnil Pogačnikovega NAROČENEGA ŽENIŃA.

Avtor, ki ga moramo omeniti v tem sklopu, a je prerasel okvire „črnega filma“, je Dušan Povh. NOVA MAŠA in DVE KORAČNICI sta filma, ki se po idejno-izrazni plati v nekem smislu navezujeta na TRI SPOMENIKE, le da je v prvih dveh filmih sodobnost aktualnejša. Za Povhove filme ne velja več oznaka „socialni film“, prej idejno angažirana kritika.

Igranega kratkometražnika v nekdanjem smislu nimamo več. Avtorja Rajko Ranfl in Vasko Pregelj sta ta žanr zamenjala z likovno meditacijo, z likovnostjo, ki pa je seveda fabulativno aranžirana. Že NJIVA, še bolj pa VENUS in Pregljevi UTRINKI začenjajo v slovenskem filmu novo

miselno postavko, postavko, ki je še nismo povsem opredelili. V tem iskanju pravzaprav nadaljujeta nekdanja pota Matjaža Klopčiča, vsaj kar zadeva njegova likovno-estetska iskanja.

Nekoč tako hvaljeni Jože Bevc je s svojim „občanom Urbanom“ pravzaprav povsem stagniral. Nič več ni tako iskriv, domiseln in drzen. Začel se je ponavljati in dobrih gagov ne zasledimo več. Vzrok je lahko najti. „Urbanu“ je hotel Bevc pridati nekaj karakternih lastnosti, s tem pa se je oddaljil od situacijske komike, tako značilne za uspeh nemega situacijskega smeha.

Žanr, pri katerem smo najbolj nazadovali, je krajinsko-etnografski film. Po Badjuri in Adamiču (filmi BRDA, POMLAD V BELI KRAJINI, KRAŠKI JAMARJI, KURENTOVANJE) smo se preselili k Janetu Kavčiču in Francetu Kosmaču in njunim turističnim agitkam, torej filmom, ki s predhodniki nimajo nobene kvalitetne zveze.

Do nedavnega za nas povsem neznan žanr je bil športni film. V zadnjih letih pa nam ga je predstavil Jože Pogačnik s filmi KVIŠKU, MOTONAUMA, SIMFONIJA ZA MILOŠA IN CATHY in K SONCU. S temi filmi je precej izenačeno pokazal filmsko varianto športnega napora, hitrosti, hrabrosti, skladnosti gibov itd. Hkrati je pa tudi res, da zaradi siceršnjih uspehov športnega filma še ne moremo trditi, da bo prav ta žanr lahko reševal celotno slovensko proizvodnjo kratkega filma.

Preostali žanri (risanka, lutke, umetnostno-zgodovinski film) so tako redko zastopani, da o njih kot o kontinuirani proizvodnji skorajda ni mogoče govoriti.

Risanki se posveča Milan Ljubič, ki je vnesel v preprosto, skorajda nedomiselnost in skopo likovno rešitev bogato idejno domiselnost.

Filma ORDEN in BRODOLOMCI nam nazorno pričata o tem. Pravzaprav so vse risanke, pa če so še tako različnih stilnih tipov, grajene na efekt in šok, toda Ljubič je prav s potenciranim problemom v stilni poenostavitvi dosegel lepe rezultate.

Umetnostno-zgodovinskih filmov skorajda nimamo. Občasni zapisi o posameznih slikarjih (Kosmačev JAKOPIČ in Majdakov BERNIK sta le izjemi) nam te vrzeli ne morejo zapolniti.

Lutkovnega filma sploh nimamo več.

Po vsem tem resda ne moremo ponoviti tistih lepih in zanosnih besed, ki sta jih še zmogla Marjan Brezovar in Rapa Šuklje leta 1966. Tako se nam namreč zdi, da trenutna podoba našega kratkega filma še zdaleč ni več rožnata. Vzrokov je več. Nekateri obetavni ustvarjalci so zapustili kratkometražnik (Matjaž Klopčič), nekateri so se preorientirali v druge žanre (Jože Pogačnik), nekateri so umetniško stagnirali (Jože Bevc, Mako Sajko, France Kosmač, Jane Kavčič), k vsemu temu pa prištejmo še relativno stanovsko zaprtost (mladih debitantov skorajda ne zasledimo več) in pa na koncu tudi materialne težave.

Summa summarum — slovenskega kratkometražnika kot pojma ni več. Ostajajo samo številke posnetih filmov. Ne zapirajmo oči pred resnico in ne tiščimo glav v pesek (po nojevem zgledu)! Mogoče pa le še ni prepozno. Začnimo reševati nekoč že osvojene postojanke. Menda se nam vsaj to še ljubi. Če pa ne, si to lepo priznamo.

Mile de Gleria kot snemalec slovenskega kratkometražnika KAZENSKI ZAKONIK, ČLEN 188 režiserja Milana Ljubiča



Sprašuje
Boštjan Vrhovec

Odgovarja
France Brenk

1
PO
KAKŠNIH
NAČELIH
PREUČUJETE
NAŠO
MINULO
FILMSKO
SITUACIJO

Zgodovinar nabira gradivo, o njem razmišlja, ga ureja in ga razlaga, posreduje. Z vsem svojim znanjem in po svoji najboljši vesti. Med predmeti zgodovinskega raziskovanja, preučevanja in razlaganja pa so razlike. Preučevati stoletja ali celo tisočletja odmaknjene dogodke, za katere je pogosto na razpolago le skopo gradivo, je nekaj drugega kot pisati o tisočerihi živih motivih, povodih in vzrokih dogajanja, ki mu je bil zgodovinar priča in ga je sodoživljal.

Tudi med nami, ki preučujemo dobrih 75 let staro zgodovino svetovne in posebej domače filmske kulture, so lahko temeljne razlike. Naj povem za primer: med obema vojnama smo mnogi verjeli v Pastirja Kostjo in Čapajeva in med vojno smo sodoživljali usodo Zoje Kosmodemijanske in junakov bitke za Stalingrad. Njihova estetika se nam je zdela skladna in ubrana z vsebino, za nas so bili to najboljši filmi. Drugače nazorsko usmerjeni sodobniki pa so onemogočali prikazovanje sovjetskih filmov v stari Jugoslaviji. Eisensteina nismo videli niti enega. In leta 1940 so Stražarji v viharju — intelektualno jedro kasnejše bele garde — skušali z demonstracijami preprečiti prikazovanje Petra Velikega v elitnem kinu Matici. Ali drugi primer: po osvoboditvi smo pod platna preostalih 45 kinematografov na Slovenskem nalepili z velikimi črkami Leninove besede: Izmed vseh umetnosti je za nas najvažnejši film. Spet drugi pa so že čez pičlo leto to „zastarelo geslo“ odstranili iz kinematografov.

Če me sprašujete po načelih pri preučevanju filmske zgodovine na Slovenskem, potem ne bo mogoče mimo teh dejstev. Najbrž bo treba ponovno ovrednotiti tudi Leninovo misel iz leta 1922. Odgovoriti bo treba na vprašanje, koliko smo bili tej misli zvesti in do kolikšne mere smo jo profanirali. Pomislimo samo na paradoks, po katerem so Leninovo idejo pri nas zlorabili filmski kupci s tem, da so po letu 1950 začeli kolportirati po naših kinematografih na veliko filmsko plažo. Torej uresničuje in izrablja Leninovo geslo Hollywood! Z vsestranskim dobičkom za dolarsko moralo. In drugič: Lenin je svojo misel izrekel v času, ko še niso skutili televizije. Po letu 1957 je televizija tudi slovenska resničnost. „Gibljava filmska slika“ je poslej „množicam najbolj dostopna“ tudi pri nas.

Odgovoriti bo treba na primer tudi na vprašanje, do kolikšne mere naši filmski in televizijski avtorji ustvarjalno obvladajo tehniko. Dalje: ali je dobra televizija sploh mogoča brez dobrega filma in brez tradicije filmske kulture? In tako naprej vse do vnaprej nedoločljivega pa usodno zanimivega vprašanja: Kakšna je razlika med ljudstvi narodov, ki že rodove in rodove gledajo pretežno filmsko plažo, in med narodi, ki jim že desetletja ni dostopna niti filmana niti tiskana plaža? Mislim, da so te razlike velikanske in bodo imele v prihodnosti neslutene, najširše družbenopolitične razsežnosti.

Sodoživljanje nekega zgodovinskega dogajanja pa nudi možnost in tudi pravico do subjektivnih poudarkov na posameznih obdobjih, dogodkih, nadrobnostih, ki so po mnenju zgodovinarja kakorkoli značilne za razvoj dogajanja. Kar se mene tiče, doživljam aktivno razvoj filmske kulture na Slovenskem in v svetu od zadnjih predstav nemih filmov in premiere Sonny boya ter domačega, še nemega filma V kraljestvu Zlatoroga (1931) pa do filma Na klancu (1971). Zato utegne biti razumljivo, da mi je to obdobje bolj pri srcu kot poprejšnja svetovna in domača zgodovina, ki jo poznam le po kinotečnih predstavah, po našem starem filmskem tisku in intervjujih. Bolj „objektivne“ zgodovine filmske kulture na Slovenskem pa poslej najbrž ne bo spisal en sam avtor, temveč — po daljši časovni odmaknjenosti — skupina zgodovinarjev. Nekaj gradiva so v ta namen zbrali v zadnjih desetih, petnajstih letih študentje gledališko filmske Akademije in je deponirano v njenem oddelku za dokumentacijo.

Ne zamerite, če sem na vaše vprašanje po načelih preučevanja odgovoril s problemi in metodo razmišljanja.

Odgovor terja posebno, razsežno in tudi slikovno dokumentirano študijo, kar presega okvir pričujočega razgovora.

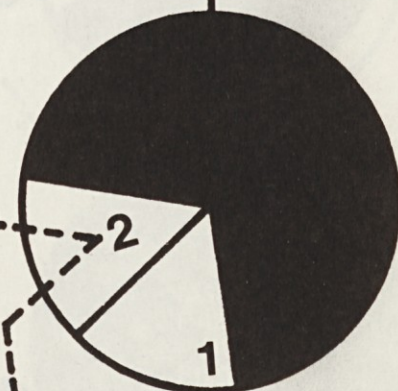
Če naj na vprašanja bežno odgovorim, potlej mislim, da so tako vsebinski kot ustrezni estetski vplivi na slovenski film vidni že vse od filmov dr. Karla Grossmanna do filma O, Vrba, od V kraljestvu Zlatoroga in Triglavskih strmin do Ko pride lev.

V pionirskem obdobju našega filma je očiten vpliv tehnike fotografiranega gledališča; statična kamera je značilna še za Metoda Badjuro in njegov značilni opus. Kasneje vpliva na naš film nemški „Kulturfilm“ in pa tuje filmske novice. Tu ne gre samo za Nesrečo pri Ozlju ali Triglav pozimi, temveč tudi za vrsto filmov, ki nastajajo ob in po osvoboditvi — od Ljubljana pozdravlja osvoboditelje do prvih Filmskih novic in Filmskih obzornikov pa vsaj tja do Mladina gradi (1946). Prenekateri teh filmov pa je hkrati tudi že pod vsebinskoestetskim vplivom filmov sovjetske vojne kinematografije in tudi njihovih „vipuskov“ — posebnih izdaj — kakršna je bila na primer Parada mladosti, in ki je vplivala predvsem na naše prve filme o športu in raznih takratnih paradah.

Sporno je vprašanje, do kolikšne mere je vplival nemški alpski film (dr. Arnold Fanck) na prva slovenska igrana — in „alpska“ — filma V kraljestvu Zlatoroga in Triglavske strmine (1932). Docela razumljivo in naravno pa je, da so na igrane slovenske — in jugoslovanske — filme vplivali tudi filmi drugega zlatega obdobja sovjetskega filma. Prvič zato, ker so se naši mladi filmski ustvarjalci učili filmske organizacije in tehnike snemanja ob Abramcu Roomu in Edvardu Tisseju, ki sta snemala 1945/46 pri nas koprodukcijski V gorah Balkana. In drugič zato, ker je bil poglavitni program naših kinematografov po vojni sovjetski; tedaj smo gledali tudi domala vse, kar je bilo med obema vojnoma v Jugoslaviji prepovedano. In predvsem: ta dela so bila „naša“, ker so zrasla organsko iz našega skupnega obdobja vojne in revolucije.

Po Ali-babi in 40. razbojnikih, ki jih gleda 1949 samo v Ljubljani nad 100 tisoč gledalcev, naš filmski trg na široko odpro tako imenovanim filmom z Zahoda. Iz Italije, Francije, predvsem pa vse bolj iz Amerike. Sredi petdesetih let odhajajo naši filmski delavci tudi na prva študijska potovanja. Seznanjajo se s „kinotečnimi filmi“, z metodami moderne filmske proizvodnje, z najrazličnejšimi zgodovinskimi in novodobnimi slogi. Ni dvoma, da je v našem filmu očiten vpliv Tatov koles in njihovega obdobja, kakor tudi francoskega novega vala. Sicer pa so tudi estetski vplivi na slovenski film mnogoteri: v naših filmih se srečujemo s posnetki in celimi prizori, ki spominjajo na dela filmskih fotografov in impresionistov,

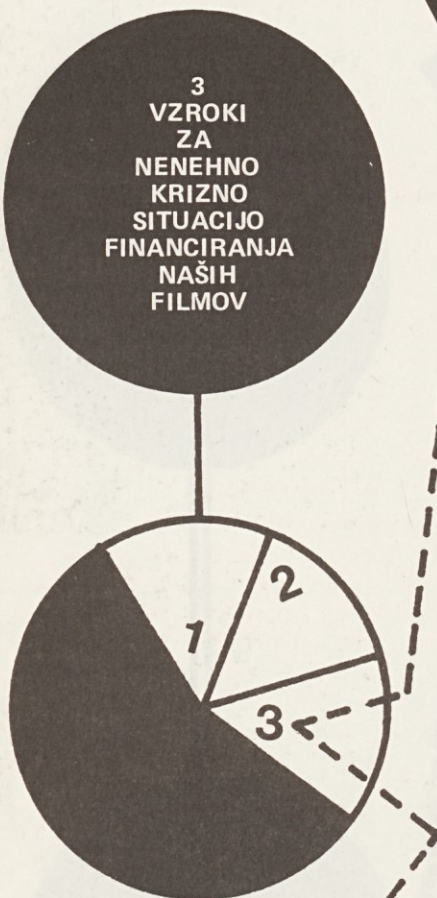
2
RAZVOJ
ESTETSKIH
VPLIVOV
V
NAŠEM
FILMU
OD
LETA
1948
DO
1972



predvojnih čeških in novodobnih zahodnonemških filmarjev, celo na posamezne francoske, švedske, ameriške avtorje. Pod tujimi vplivi je pogosto tudi izbiranje vsebine. Trditev pa je nedokazljiva, ker se avtorji lahko sklicujejo na „obče evropsko vzdušje“, ki narekuje izbiro enakih problemov in enak estetski izraz.

Vsakdo izmed avtorjev — tudi filmskih — se nekje uči. Gre le za to, do kolikšne mere tudi filmski ustvarjalec ob tujih vzorih suvereno oblikuje svojo „estetiko“, svoj specifični izraz hkrati z vsebino, z izbiro tem.

3 VZROKI ZA NENEHNO KRIZNO SITUACIJO FINANCIRANJA NAŠIH FILMOV



Švicarji so po vojni v izčrpni študiji dokazovali, da film malega naroda ni rentabilen. Nordijski narodi pa so že pred prvo vojno dokazali, da se film malega naroda tudi gmotno izplača: če je dovolj kvaliteten, da gre preko meja lastne domovine. Prav v tem, da je lahko film bolj trden most med narodi kot druge umetnosti, pa je tudi ena izmed razsežnosti citirane Leninove misli.

Slovenski film tja do začetka petdesetih let ni bil v nikakršni finančni stiski. Bil je dotiran in vzdrževal se je z dobički iz kupčije s tujimi filmi. Takšen je bil princip. Leta 1945/46 pa so nam Rusi tudi dejali, naj ne skrbimo za denar, češ da nam bo predvajanje naših filmov zgolj v moskovskih kinematografih povrnilo vse stroške. To je bila partizanska romantika, kajti ne vem za primer, da bi se ta obljuba uresničila. Iz mnogih razlogov. Tudi zaradi slabe kakovosti naših prvih igranih filmov, od srbske Slavice (1946) do Frosine (1952), prvega makedonskega igranega filma.

Po 1950. letu, v času obćih političnoekonomskih sprememb, se je tudi vodstvo Triglava filma odločilo, da se bo gmotno postavilo na svoje noge. Stopilo je na pot izdelovanja tako imenovanih koprodukcijskih filmov. Geslo je bilo: s koprodukcijami služiti dolarje, z dolarji razvijati lastno filmsko ustvarjalnost in ob koprodukciyah šolati domače filmske delavce. Predavali, pisali, svarili smo pred pogubno potjo, ki je vnaprej pomenila tako gmotni kot moralni zlom filmske proizvodnje malega naroda . . . , dokler ni sledil po letu 1960 znani rezultat: gmotni in moralni polom Triglava filma z doslej še neocenjenimi posledicami.

Nato smo ponovili načelo in ga poudarjamo še danes: proizvodnjo slovenskih filmov naj gmotno podpirajo dobički iz kupčije s tujimi filmi. V tej zahtevi je kanec licemerstva: slovenski film naj vzdržuje dobički od prikazovanja plaže, ki jo pretežno sestavlja spored naših kinematografov. Pa ne glede na to, se logični zaključek ne uresničuje. Zato ne, ker našo filmsko vstopnico izkorišča tako rekoč vsakdo, komur manjka denarja. Okoli leta 1960 smo ugotavljali, da je na vsem svetu samo še japonska filmska vstopnica bolj obremenjena z davki kot jugoslovanska. Tudi zato je tedaj slovenski filmski žep bolj prazen, kot bi za smotrni razvoj naše filmske proizvodnje smel biti. Temu dejstvu pa je treba dodati še drugo resnico: samo v letih 1971/72 so posneli na Slovenskem šest (!) igranih filmov. Ne vem natančno, koliko so stali. Prav gotovo pa skoraj staro milijardo. Toda razen dveh, treh izmed teh filmov, ki so vsaj do neke mere sprejemljivi — Rdeče klasje, Na klancu, Ko pride lev (?) — so najnovejši slovenski filmi slabi. Enega izmed njih ni obiskalo ob ljubljanski premieri niti 500 gledalcev. Bojim se, da je prišel slovenski film — zlasti filmi docela določenih avtorjev — na slab glas. Ob natančnejšem pregledu repertoarja se zdi, da se je proces začel po letu 1963, po Samorastnikih. Od tod tudi nenaklonjenost slovenskemu filmu s strani tistih, ki delijo kulturniški dinar. Čeprav je tudi v tem kanec sprenevedanja: delijo denar, ki je glede na dobičke od kupčje s tujimi filmi-filmski. In še za poučni primer: narodno in mednarodno tako pomembno dejavnost, kot je in bi moralo biti ustvarjanje slovenskih filmov, so v tem času dotirali domala z istim zneskom kot — sicer vsega spoštovanja vredno — mariborsko opero . . .

a) Geografski element je del nacionalnega. Večina naših igranih filmov je ujeta tudi v našo pokrajino, se z njo zliva v vsebinsko estetsko celoto: Na svoji zemlji v Baško grapo, Svet na Kajžarju v vinorodne štajerske gorice, Tri zgodbe v svet med Dravo, Muro in koroškim gričevjem . . . pa vse do Balade o trobenti in oblaku, ujete v alpski svet, ali Mrtve ladje, vkljenjene v brezbrežja morja. Pokrajina, pejsaž je izredna možnost in prednost slovenskega filma. Seveda pod pogojem, ki so ga doslej najgloblje dojeli severni narodi: da je pokrajina organska, dramaturška prvina, ki vpliva na odvijanje zgodbe zaradi karakterjev junakov, „vkljenjenih v večni led in sneg“. Pokrajina, ki je filmu zgolj vnanja dekoracija, ni obogatitev izraza. Če pomislimo na Kalo, Ples v dežju ali Lucijo, nam bo razlika jasna. Prav tako, če se spomnimo na naša prva filma, V kraljestvu Zlatoroga in Triglavske strmine, v katerih je „glavni junak“ alpska pokrajina.

b) Že prvi slovenski igrani, zvočni film Na svoji zemlji je izbran in posnet po literaturi. Tedaj in poslej smo se zavzemali, naj bi — po zgledu nekaterih tujih narodov — tudi Slovenci naslonili svoj repertoar do 50 % na domačo klasično in novodobno literaturo. Ta zahteva se v škodo našemu filmu doslej ni uresničevala. Na prvo interpretacijo Prežiha smo čakali do leta 1955 (Kopljí pod brezo — Vodnjak) in nato do leta 1963 na Samorastnike pa spet deset let do Ljubezni na odoru (1972). Prvi Finžgar, Strici-Lucija, je nastal šele leta 1965, da ne omenjam Cankarja, ki je kljub nekaterim „zelo filmskim tekstom“ doživel prvi poskus filmske upodobitve šele 26 let po ustanovitvi Filmskega podjetja DFJ-Direkcije za Slovenijo. Nekaj več sreče je imel naš film s Cirilom Kosmačem. Prenekatero delo omenjenih in drugih slovenskih klasikov in novodobnih avtorjev pa še čaka na svoje kongenialne filmske ustvarjalce — od Jurčiča, Trdine, Tavčarja do Vitomila Zupana, Bena Zupančiča, Hienga, Zidarja, Kovačiča, Šelige. Ob trdnih literarnih osnovah bi naš film bolj zanesljivo iskal svoj klasični in novodobni moderni izraz.

Vprašanje primernosti, „filmskosti“ besedil naših pisateljev terja vnaprejšnjo študijo. Takšne diplomske naloge ni bilo mogoče doslej izdelati ne na dramaturgiji gledališko filmske Akademije, ne na slavistiki ljubljanske univerze.

c) Pogovorni jezik v slovenskem filmu doživlja usodo prizadevanj po pogovornem jeziku v našem gledališču in literaturi. Z vprašanjem se ukvarjajo z več ali manj sreče naši slavisti-lektorji. Kljub temu v večini naših filmov govorica še vedno ni pristna, naravna, živa. Celó poskusi izgovarjave v dialektih so stilizirani, preveč literarni, preveč teatrski. Primerjajmo samo jezik v srbskih filmih ali televizijskih predstavah z našim nesproščenim govorjenjem! Takšna je pač dediščina naše literarne in gledališke klasike, ki se je z muko osvobajala novejša slovenska književnost in gledališki eksperimenti. Že v Vesni so sicer vulgarno pretiravali in novejša slovenska fizikturna umetnost je hudo naturalistična, toda pogovorni jezik je tako v našem filmu in televiziji praviloma še vedno tog, zadržan, stiliziran. Mogoče bo to vprašanje rešeno z novimi, družbenopolitično in ustrezno po umetniški tradiciji manj obremenjenimi rodovi ustvarjalcev.

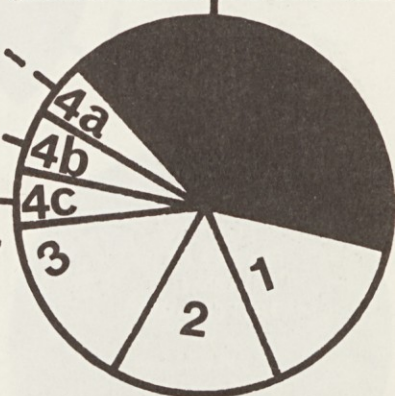
Prvo nezaupanje slovenskega gledalca do domačega filma ima globoke korenine. Mislim, da segajo tja v leto 1950, ko je bila premiera Trsta. Slabo interpretirano delo je povrh vsega pomenjalo tudi boleči izraz naše tedanje politične kapitulacije: odpovedi Trstu. Drugi težki udarec so našim gledalcem prizadejali tako imenovani koprodukcijski filmi, od Irene v zadregi (1953) in Dalmatinske svatbe (1954) do podobnih del drugih jugoslovanskih podjetij. In tretje razočaranje je sledilo — kot sem že omenil — po letu 1963, po Samorastnikih, ko so se začeli pojavljati na naših platnih praviloma slabi

4
ALI
SLOVENSKI
FILM
VSEBUJE
NACIONALNO-
GEOGRAFSKI
IZRAZ?

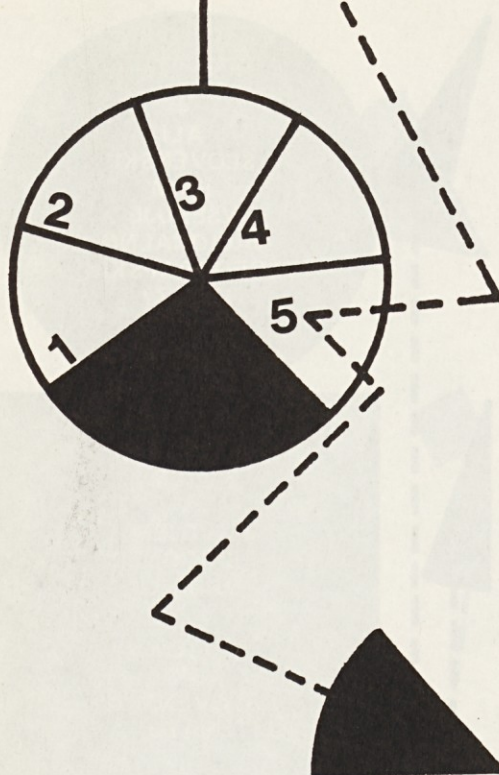
a)
SLOVENSKI
FILM
V
SVOJEM
PRIRODNEM
OKOLJU?

b)
FILM
IN
SLOVENSKA
LITERATURA?

c)
KNJIŽNO-
POGOVORNI
JEZIK
V
SLOVENSKEM
FILMU



5
KJE
NASTOPA
RAZKOL
MED
FILMOM
IN
OBČINSTVOM?

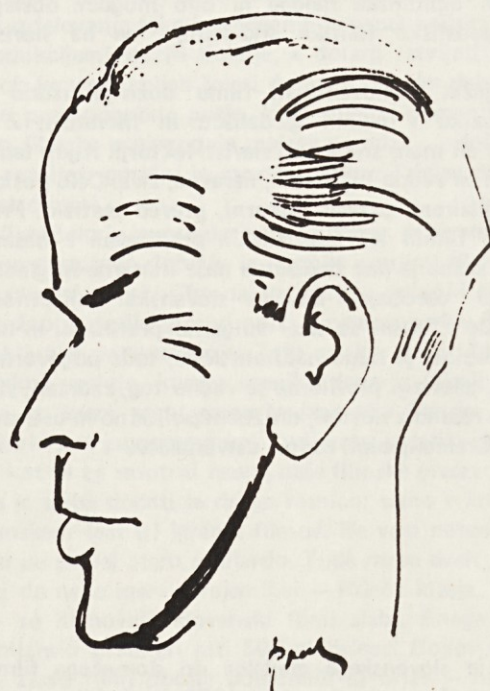


slovenski filmi. Filmi z narodnoosvobodilno tematiko so po izbiri vsebin postali zanimivejši (Sedmina, Onkraj, Poslednja postaja), toda po umetniškem izrazu in intenzivnosti pripovedi so obubožali. Filmi z drugačno tematiko npr. Zarota, Sovražnik, Lažnivka, Zgodba, ki je ni, Grajski biki, Nevidni bataljon pa vse do Maškarade in Mrtve ladje — pa tako po izbiri vsebine kot po kompletnem, celotnem izrazu gledalcu ne segajo do srca, ga ne osvoje, ga ne prepričajo.

Dobre domače filme so naši gledalci vedno gledali z veseljem in navdušenjem, kot radi gledajo tudi dobre televizijske oddaje. Spomnimo se dejstva, da je naš prvi zvočni film Na svoji zemlji gledalo ob premieri nad 400 tisoč Slovencev, čeprav je daleč od „umetnosti“. Toda navdušenje nad dejstvom, da imamo tudi svoj film, je že zdavnaj minilo. Črv nezaupanja do slovenskega filma gloda že dolgo v srcu našega gledalca. Zdi se, da se tudi ne zanese več na filmsko reklamo in ne na preobzimo, prizanesljivo kritiko. Toda takšen je nasledek slabe filmske politike.

Nezaupanje v naš film pa je poseglo tudi prek jugoslovanskih meja. Brž ko so se v tujini pojavila na platnih dela vrste Verwirrung um Inge z emblemom slovenskega Triglav Heliso—Film, ali Dalmatinische Hochzeit tudi z značko Triglav Hansa Film Muenchen, je ta nadložna plaža, ki je začela vdirati iz Jugoslavije — kasneje iz Pirana ali „filmskega velemera pri Tomačevem“ — ubila med tujimi gledalci zanimanje za naš film. Izjema so — za ožji krog gledalcev — nekateri naši kratki filmi.

Povprečni vtis, da je domač film praviloma slab, je težko breme, ki ga zapuščamo mladim in najmlajšim filmskim ustvarjalcem. Tudi ta dolg bodo morali odplačevati prihodnji rodovi in s smotnim, ustvarjalnim zagonom prepričati o nasprotnem.



Helita WTK
avg 1961

Osebnostno izpovedni izraz, lasten slog ... so velike besede in pojmi. Tudi na to vprašanje bi bilo mogoče izčrpno odgovoriti z razsežno, dokumentirano študijo. Če pa naj bežno odgovorim, potlej najprej poudarjam, da brez močnega individualnega izpovednega izraza tudi filmske umetnine ni in je ne more biti. Da na Slovenskem še nimamo ustvarjalca formata Eisensteina, je razumljivo. Da pa pri nas še nimamo svojega Žilnika in da moramo za režijo na kmetih poklicati na pomoč Živojina Pavlovića iz srbskega duhovnega sveta, je manj razumljivo. Imamo pa vrsto avtorjev, od scenaristov in režiserjev do snemalcev in igralcev, ki imajo svoj stil. Svoj osebnostno izpovedni izraz ima literatura Cirila Kosmača in Vitomila Zupana pa Primoža Kozaka in Andreja Hienga in tudi Frančka Rudolfa. Svoj poseben odnos do snovi in način oblikovanja ima prav tako France Štiglic kot Jože Babič, Boštjan Hladnik ali Matjaž Klopčič. Svoj osebnostno izpovedni izraz je imel tudi Bojan Stupica z izbiro prav Kersnikove Jare gospode in svojevrstnega filmskega-teatrskega načina oblikovanja, in češki rojak František Čap z Vesno in Ne čakaj na maj. Svoj izraz, svoj osebnostni odnos do izbire tem in njih oblikovanja imajo tudi avtorji naših kratkih filmov, od pokojnega Metoda Badjure do Jožeta Pogačnika, Jožeta Bevca, Franceta Kosmača in televizijskega reporterja Rudija Klariča. Svoj slog imajo vsi naši igralci, ki prihajajo gostovat v film in televizijo, in tudi večina snemalcev, od pokojnega Antona Smeha in Rudija Omote do Ivana Marinčka, Rudija Vavpotiča, Žara Tušarja, Janeza Kališnika, Mileta de Glerie ali Veke Kokaljeve, do najmlajšega, Jureta Pervanje. Svoj slog imajo tudi naši filmski skladatelji.

Če je — brez globljega utemeljevanja in razglabljanja — ta ugotovitev točna, me zanima osnovno vprašanje: zakaj kljub osebnostno izpovednemu izrazu naših avtorjev večina naših filmov ni „dobrih“?

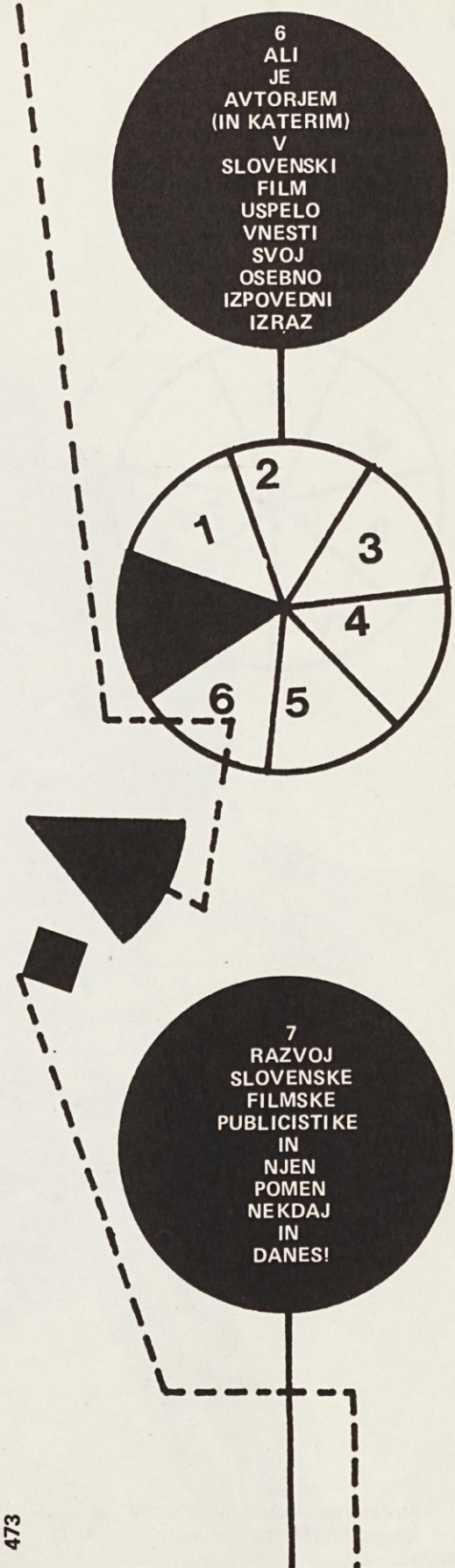
Morda zato, ker izbira tem ne ustreza, ker so dramaturško nedognane, ker so naši filmi igalsko stilno heterogeni, ker je slog nekaterih naših ustvarjalcev preveč očitno kompiliran, ker filmi še nimajo dovolj globokih korenin v najbolj zlahtni tradiciji in sodobnosti našega življenja, njegove kulture in obče umetnosti. Ker ta dela tedaj niso dovolj pomembna, dovolj pristna, dovolj kompaktna in torej po svojem vtisu celovite, močne umetnine.

Tudi na to vprašanje lahko v okviru tega razgovora odgovarjam le bežno. Naj se omejim na povojno obdobje. Jedro slovenske filmske publicistike je bilo in je dnevna filmska recenzija. Ocene filmov, posebej tujih, so bile v našem tisku občasne vse dotlej, dokler niso časopisi in revije odprli svojih stalnih filmskih rubrik in namestili prvih stalnih filmskih recenzentov. S svojo filmsko rubriko je zgodaj začel Slovenski poročevalec, Ljudska pravica, Tovariš in kasneje Naši razgledi. Zgodaj je začel izhajati specifični filmski tisk: Filmski vestnik, Film, nato Ekran. Stalni filmski ocenjevalci so danes na primer Stanka Godnič, Vesna Marinčič, Miša Grčar, Matjaž Zajec ...

Filmska publicistika se je najkasneje v petdesetih letih razvila v esej in posebej v polemiko. Karakterizira jo zavzetost za slovenski narodni film, ustrezni boj zoper koprodukcije, nasprotovanje filmski plaži na platnih naših kinematografov in v tisku, boj proti kiču in šundu, ki je začel svoj nebrzdani pohod. Veliko pozornost je naš tisk tedaj posvečal tudi nadvse občutljivemu vprašanju: odnosu film — otrok in mladina.

Ko sem spet pregledoval naš tisk in njegov filmski delež, sem ugotovil, da v petdesetih in še v začetku šestdesetih let domala ni bilo pismenega Slovence, ki bi ne bil spregovoril tudi o filmu. Presenetljivo je dejstvo, da so v tem obdobju domala vsi piščoči Slovenci, tudi taki, ki so bili po svoji dejavnosti daleč od filma, skušali najti in uravnati svoj odnos do filmske kulture nasploh in do slovenskega filma posebej.

Tedaj smo o filmu pisali vsi, od Vitka Muska in mene, do Inga Paša in dr. Vladimirja Kralja. Bilo je to pravzaprav veselo obdobje slovenske filmske



publicistike, pa čeprav smo si bili docela navzkriž v svojih recenzijah in mnenjih o poteh slovenskega filma. Ta naš zamah je segal tedaj v jugoslovanski filmski prostor in v nekaj primerih s prevodi naših študij in z nastopi v tujih RTV tudi onstran naših meja.

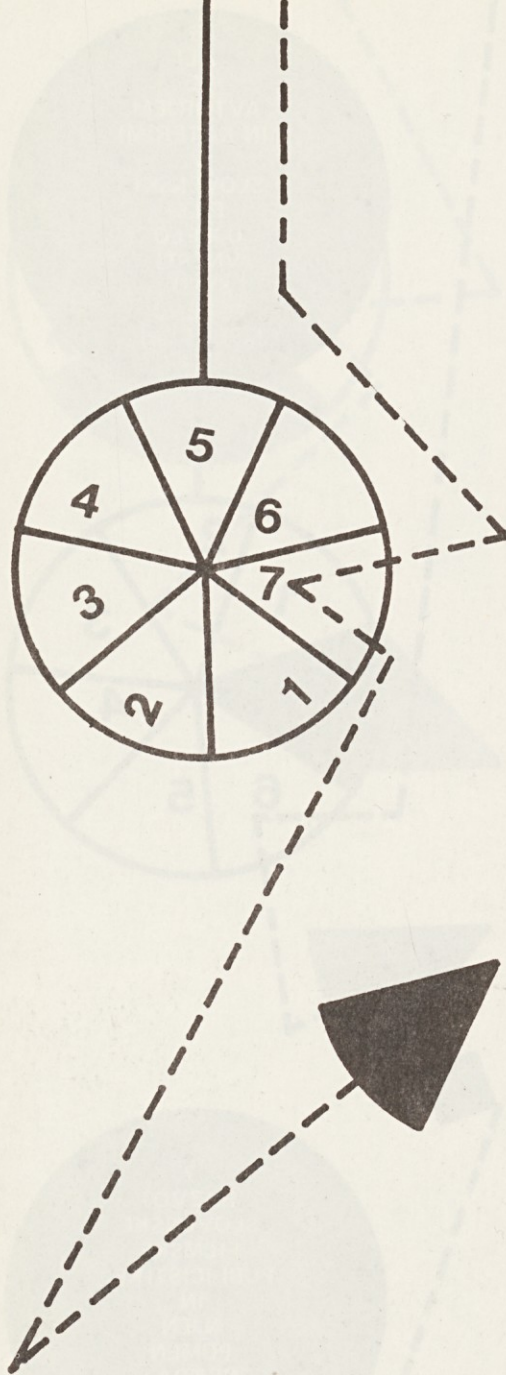
Če ta čas primerjam z zadnjimi leti, se mi zdi, da se je vse nekam pomirilo. Domiselne satire na naš zamerikanizirani spored Vesne Marinčič, duhovite karikature Andreja Habiča, bodice Toneta Fornezzija na slovenske filmske avtorje, protesti Miše Grčar v Naših razgledih in občasno upornišvo Matjaža Zajca v Mladini ne morejo zabrisati osnovnega vtisa, da se je naša filmska publicistika pomirila, da je nezadovoljna morda samo še z gmotnim položajem domačega filma. Kako naj si sicer razlagam — navajam en sam najnovejši primer — hladnokrvno poročilo, da imamo Slovenci kar tri proizvodna filmska podjetja, ali da 25. decembra 1972 sklepajo o filmskem sporedu za leto 1973? Tri podjetja pri malem narodu! In sprejemati filmski spored iz leta v leto, ko smo imeli že leta 1947 svojo filmsko petletko! Kot da bi bilo to docela normalno. Kajti nihče se ni ustavil ob teh nesmiselnih dejstvih, ni z njimi polemiziral, se zavzel za smotrno, načrtno, ustvarjalno delo.

Nič prida boljše ni, kar se tiče ocen televizijskega sporeda. Vse odkar je prenehala objavljati svoje duhovite in ostre desetvrstične ocene Olga Ratej. Tako filmsko kot televizijsko recenzijo pa karakterizira slovenska posebnost: molk. Vse, kar ne spada v kakorkoli utemeljen koncept ocenjevalca, s čimer bi se moral morda polemično spopasti ali zoper svoj nazor priznati — zamolči. O vrsti filmov in televizijskih oddaj bi rad gledalec bral živa poročila, nenehno bi rad vedel, kaj in kako snujejo naši filmski avtorji, zakaj tako in ne drugače, pa ostaja brez odgovora, brez ustrezne informacije.

Morda pa se motim. Morda je čas drugačen, bolj umirjen, bolj zrel. Toda ne morem se znebiti vtisa, da so klonili pod pezo filozofije in estetike povprečnega malomeščanskega filma in da pristajajo kot na nekaj neogbnega tudi na filmani in tiskani šund in kič.

Morda pa je vse to le izraz utrujenosti, čas počivanja mlajših rodov od naše zgodovine, tudi zgodovine filmske nekulture na Slovenskem.

8. januar 1973





anketa med slovenskimi filmskimi delavci

misel o spremembi

denis poniž

EKRANOVA anketa med člani Društva filmskih delavcev je bila zamišljena kot kritična, čeprav nepopolna in nedorečena refleksija o materialnem, socialnem in delovnem položaju tistih, ki ustvarjajo sedmo umetnost na Slovenskem. Da je vsaka anketa, pa naj bo še tako premišljeno sestavljena, le približna slika stanja, ki ga želi pojasniti ali razkriti, je vsakomur jasno. Prav tako ni dvoma, da je vsaka, tudi sociološko zasnovana anketa nedorečena misel in nedorečen prikaz raziskanega področja. Zato velja za EKRANOVO anketo tretja misel, misel o KRITIČNI REFLEKSIJI, ki naj jo sproži že sama pobuda ankete, še bolj pa odgovori nanjo. S takšnimi mislimi je uredniški odbor poslal anketo 105 članom Društva slovenskih filmskih delavcev, torej BREZ IZJEME VSEM ČLANOM te stanovske organizacije. Do trenutka, ko zaključujemo redakcijo 100. EKRANOVE številke, smo dobili vsega štiri odgovore. Odgovorov na vprašanje, zakaj tako majhen odziv članov Društva filmskih delavcev, je seveda več in vsi po vrsti ne zadevajo le usode Društva in usode EKRANA, temveč so usmerjeni v slovensko kulturno ozračje. Kajti že iz prispelih štirih odgovorov je moč neizpodbitno ugotoviti, da je treba materialni, socialni in delovni položaj članov Društva filmskih delavcev korenito revidirati, premisliti vse tvorne možnosti za kompleksnejšo in ustvarjalnejšo vključitev filmske umetnosti in filmske kulture v tok slovenske kulturne in politične zavesti, da je treba premisliti možnosti in odnose, ki jih ponuja misel o spremembi. In misel o spremembi mora premisliti tudi položaj in vlogo slovenske filmske kritike, njen delež v dnevnem časopisju in na radiu ter televiziji, seveda pa tudi v periodičnem tisku. To so vprašanja, ki hkrati zadevajo tudi vlogo in položaj EKRANA kot edine slovenske in jugoslovanske mesečne revije za film in TV. Vendar pa bo lahko EKRAN svojo vlogo uresničit le takrat, kadar bodo člani Društva slovenskih filmskih delavcev po naravni logiki začutili, da je prostor revije EKRAN namenjen tudi njim, predvsem kot področje

kritičnega izmenjavanja misli, pobud, načrtov in kritike. EKRAN je lahko stičišče različnih mnenj le takrat in v tolikšni meri, kolikor želijo in čutijo ta različna in raznorodna mnenja, da se na straneh EKRANA lahko srečajo ustvarjalno in enakopravno tudi člani Društva filmskih delavcev. EKRAN bo po tej logiki in s pomočjo takšnih prizadevanj postal tisto, kar bi moral biti — kritična refleksija o sedanji in bodoči situaciji, angažirano pisanje o možnostih in nemožnostih, načrtih in idejah. Da še ni tako, najbolje kaže naša anketa oziroma samo štirje odgovori nanjo, pa čeprav so le-ti štirje odgovori še tako konstruktivni in odpirajo cel diapazon bolečih vprašanj.

Seveda pa zopet ne moremo trditi, da Društvo filmskih delavcev noče ali ne zna seznanjati javnosti in še posebej kulturne javnosti s položajem svojih članov. Zato naj za konec navedemo nekaj misli iz dopisa, ki ga je Društvo slovenskih filmskih delavcev poslalo Kulturni skupnosti Slovenije ter nekaterim časopisom, med njimi tudi EKRANU. Prav ta dopis pomeni s svojo preciznostjo tudi dopolnitev tistih ugotovitev, ki smo jih lahko razbrali iz štirih prispelih odgovorov na našo anketo: „DSFD ugotavlja, da so slovenski filmski delavci z odpovedovanjem proizvodnje, z zmanjšanjem svojih honorarjev, z vlaganjem dela svojega osebnega dohodka v filmsko proizvodnjo v obliki variabilnega dela honorarja prispevali k nakupu tehnične baze slovenskega filma, ko je le-ta šla v stečaj; filmski delavci in umetniki so se odpovedovali delu svojega dohodka, da bi lahko v celoti pokrili materialne stroške posameznih filmov, kratkih in celovečernih. Vse to so počeli v želji po izboljšanju stanja slovenske filmske proizvodnje. Rezultati, ki jih spremljamo, niso vzpodbudni: stanje slovenske filmske proizvodnje se bistveno ni izboljšalo, proizvodnja filmov ne raste, temveč upada, filmski delavci pa so še vedno v gmotnih težavah z obveznostmi do socialnega zavarovanja, njihovi netto osebni dohodki so pod ravniyo družbenega sporazuma, medtem ko o kakih skladih

sploh ni mogoče govoriti... Menimo, da bi bilo z družbenega vidika nesmotrno zaradi neenakopravnega položaja, ki so ga v slovenski filmski kulturi deležni filmski delavci, ki so po sili zakona iz leta 1951 še vedno v svobodnem poklicu, pripeljati v krizo domačo filmsko proizvodnjo, ki je zaradi vse pogostejšega odhajanja filmskih ustvarjalcev v druge poklice v kadrovsko nezavidljivem položaju."

Spoštovani,

uredništvo revije EKRAN Vas vljudno prosi, da odgovorite na pričujoča vprašanja; odgovore slovenskih filmskih delavcev bomo objavili v stoti številki EKRANA, ki je posvečena slovenskemu filmu.

1. Kakšne so možnosti slovenskega filmskega delavca za ustrezno delovanje v smislu polnovrednega ustvarjanja te kulturne zvrsti?
2. Ali mislite, da je položaj slovenskega filmskega delavca v naši skupnosti ustrezen?
3. Kako ocenjujete dosedanje materialno stimulacijo za svoje delo?
4. Kaj mislite o slovenski filmski kritiki?
5. Kakšno revijo EKRAN bi si želeli?

Sprejmite naše tovariške pozdrave in zahvalo za sodelovanje.

ERNEST ADAMIČ

Kakšne so možnosti slovenskega filmskega delavca?

Pravih, takih, ki bi ustvarile suvereno klimo ustvarjalnosti, slovenski filmski delavec menda nikoli ni imel; po letu 1951, ko je moral prevzeti nase vse breme lastnega „samoupravljanja“, pa so se vztrajno bližale ledišču. Večina je hladu ubežala v nameščensko odvisnost k ljubljanski televiziji, kamor je prenesla svoje kvalitete, pridobljene v „mirnih“, toda stvariteljsko ugodnih časih pred letom 1951. Tam so seveda v forsirani klimi rutinskega dela v nevarnosti, da docela zvođenijo, slovenski film pa — tisti, tako imenovani umetniški, bo ostal brez zadostnega števila ustvarjalnih sodelavcev.

Iz zelo na kratko povedanega sledi, da položaj slovenskega filmskega delavca one „prve“ katego-

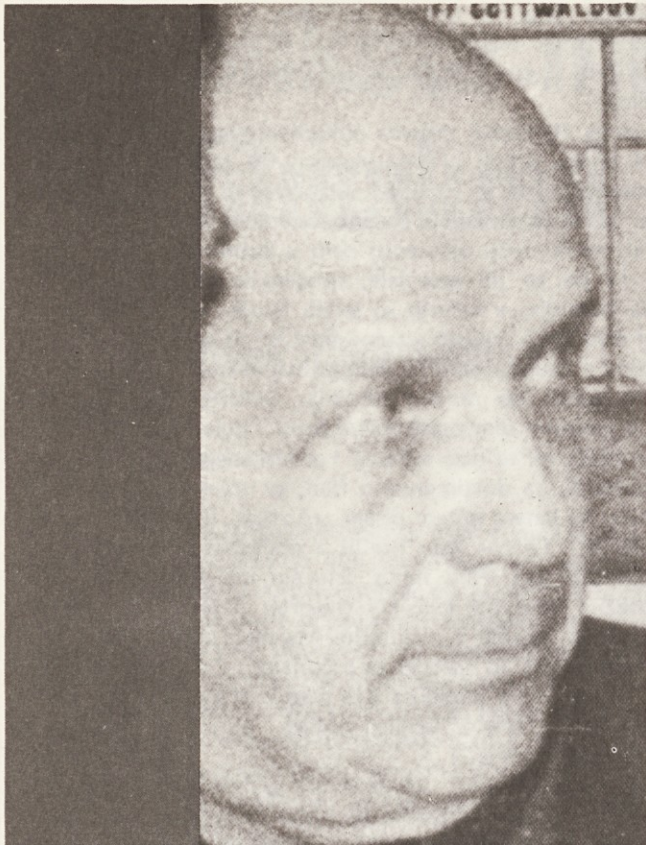
rije že dolgo časa ne ustreza nalogam, ki jih zastavlja, oziroma rezultatom, ki jih od njega pričakuje naša skupnost, tista, ki mu reže kruha tanko rezino.

Stimulacija za filmskega delavca dokumentarista, za kar se imam, nikoli ni bila ugodna. Pri tem mislim predvsem na čas po 1951. Slehernik si je moral ves čas z lastno iznajdljivostjo, talentom in zelo veliko mero sreče zagotoviti delo z lastnimi scenariji, ki pa so jih presojale, sprejemale ali odklanjale komisije, v katerih so sedeli ljudje, ki marsikdaj niso imeli pravega razumevanja, ali pa so bili obteženi z neustreznimi človeškimi napakami. Po hudem sporu ob mojem scenariju DOBRO MORJE, v katerem sem dobil tožbo proti Triglav filmu leta 1958, mi tu niso odobrili več niti enega mojega scenarija za dokumentarni film, se pravi: zaprta vrata, na katera potem nisem več trkal. To je petnajst let. Ta čas sem brodil z občasnimi redkimi naročili pri Viba filmu, izrezalo me je dokaj obsežno delo pri televiziji (portreti naših zaslužnih mož), pisanje v mladinske časopise, za radio in zadnjih pet let odrezki za pokojnino. Žal pa so se zničila moja najboljša leta med nizkimi čermi, ob katere treska ladjica malega, nikoli dovolj spretnega krmarja...

O slovenski filmski kritiki? Ne spomnim se na kaj vzpodbudnega. Večina vprašanih bi potisnila svoj palec k tlom. In ni mi znano, da bi doslej kaka konstruktivna kritika temu ali onemu filmskemu delavcu odpirala pota. Iskano duhovičenje, flo-skule, ki so izposojene in tuje kritiliterature, ponajveč pesticidi. Najraje pa zamolčanje po vzorcu „totschweigen“. Izrezal pa sem si prav iz Ekran 1963 neko kritiko mojega barvnega filma PUŠČICE NAD GLADINO in črno bele filmske metafore OTROCI IN METULJI, za katero pa avtorju ne zavidam poguma. Tale primer je seveda zelo osebna zadeva, a postavljeno mi je pač povsem osebno vprašanje.

In kakšno revijo Ekran si želim? Predvsem pošteno pisanje o ljudeh, ki ustvarjajo slovenski film. Vso pozornost in pretehtano obveščanje o tudi „malih“ ustvarjalcih, ne samo občasno, temveč sproti, pa tudi o zoprnostih, s katerimi se morajo spopadati, ter čim več sodelavcev, onemogočanje klana, če bi se pojavila taka težnja, kajti potem se razpredejo metastaze vsepovsod, do zadnjega, denimo, ki se vrtinči v svetlem snopu reflektorjev.

Mene osebno malce moti neprikladen format pa obenem občutek, da gre zares sicer lepa oprema, papir kdaj pa kdaj v škodo izdatnejših honorarjev in bogatejše vsebine. Ker me ta občutek spremlja že ves zadnji čas, pa naj s to drobno pripombico zaključim odgovore na vaša vprašanja, ki pa imajo zgolj anketno poizvednost, odpirajo pa akutno željo, da bi jim kdaj našli take odgovore, ki bi premaknili položaj slovenske filmske ustvarjalnosti iz mrtvega, pojemajočega teka. —



Ernest Adamič
Franček Rudolf



Jože Bevc
Mako Sajko

Štirje anketiranci — slovenski filmski delavci:



1. Slovenski filmski delavec ima osnovne možnosti za delovanje, to tembolj, ker je film na Slovenskem izrazito zapostavljena zvrst izražanja in zvrst, ki je zaenkrat še zelo skromno stopila v kulturno življenje in zavest Slovencev. Z radikalno prekinitvijo dosedanje slaboumne prakse, ko je pri izdelavi filmov v prvi vrsti važno, kdo in kdaj bo kaj delal, ne pa, kakšni filmi bodo nastali, pa prakse, da pri nas delamo filme prav tako rokodelsko in samoljubno in individualno kot pesniške zbirke pa z uvedbo trdne repertoarne politike, tempirane predvsem na želje domačega slovenskega gledalca, bi slovenskemu filmu in slovenskemu filmskemu ustvarjanju lahko v kratkem vrnilo toliko ugleda, da bi imel zagotovljeno eksistenco in razvoj. Filme narediti – to zmoremo, zdaj je potrebno rešiti še dve vprašanji: kaj naj bo v teh filmih in kako prepričati ljudi, naj hodijo te filme gledat. Kakšne so možnosti v današnji situaciji, če je ne bomo radikalno spremenili? Joka in stoka in skromno prebijanje iz dneva v dan brez velikih naporov.

2. Ne. Prepričan sem pa, da smo tega krivi največ sami. Najhuje je, ker ne moremo, ne znamo in zelo verjetno tudi nočemo sami odločati o svojih problemih. Sami in složno!

3. S filmom se da dovolj zaslužiti, da se prebiješ. Mislim, da vse preveč ljudi uživa v taki precej neobvezni pa lagodni, čeprav jako negotovi eksistenci. Da sem direkten, živeti se da od filma prav toliko kot od kakšne neumne uradniške službe. Vprašanje je pa samo eno in edino: ali se da delati in ali se da v redu, pametno in solidno delati?

4. Slovenska kritika je vse preveč v oblakih. Premalo se direktno in surovo vmešava v našo filmsko politiko, odločno premalo prispeva k propagandi za domači film in k prepričevanju ljudi, naj zahtevajo slovenski film in dober slovenski film še posebej! Film je industrija in ne more eksistirati kot industrija, če ne bo proizvajal filmov, različnih po kvaliteti in vsebini – vse, od umetnin pa do slovenskih kavbojk in operet – za prav vsakega Slovenca. Tako kot morajo tovarne pohišstva delati stole za vse Slovence, ki imajo riti, in to stole, kot si jih Slovenci izvolijo zažele, tako tudi slovenska industrija počne kriminal, če leta in leta proizvaja filme, ki se jih ne da gledati in ki si jih želi samo ona sama.

5. Revijo Ekran bi si želel kombinirano s Stopom, manj akademsko, v veliki nakladi (kar vem, da ni mogoče), pa še bolj agresivno.

Sem slovenski filmski delavec s statusom umetnika, ki pa praktično zame ne pomeni ničesar, ker so moje možnosti v smislu polnovrednega ustvarjanja enake ničli. Slovenski film je v slovenski družbi v zelo podrejenem položaju. Pojma družba ne bom pojasnjeval. Enak položaju slovenskega filma je položaj slovenskega filmskega delavca.

O materialni stimulaciji moram razmišljati, vendar razmišljam premalo resno in s prevelikim upanjem, saj sem pri slovenskem filmu že dobrih 25 let in še bom ostal.

In moralna stimulacija? ! Te sploh ni! Pa saj tudi vprašanja ni o tem!

Rad bi, da bi slovenski film imel slovensko filmsko kritiko in ne samo filmskega kritika.

Rad bi, da bi EKRAN imel večkrat stoto številko.

Rad bi, da bi te besede in želje prebrali tisti, ki so jim namenjene.

Rad bi, pa saj so to prevelike želje!

Vsa leta nazaj je bil položaj slovenskega filma enak, kot je danes.

Pred leti sem napisal enake misli in želje kot danes.

Danes sem jih samo prepisal.

MAKO SAKO

1. Režiser, ki je prejel 15 domačih in mednarodnih nagrad in vrtijo njegove kratke filme v 42 državah, lahko napravi namesto treh ali štirih kratkih filmov, kolikor bi bilo normalno, samo enega na leto. Kje neki, da bi lahko celo debitiral pri celovečernem.

2. Kolikor želi naša skupnost samo sebe degradirati, je ustrezen.

3. Kot akontacijo na honorar, ki ga ne bo.

4. Isto kar ona o meni: zanj ne obstajam.

5. Morda bi bilo dobro, ko bi EKRAN po svoji plati pomagal domači filmski kulturi in ustvarjalnosti. Tu med nami se godijo hude reči: kratkega filma ne vrtijo v kinematografih, boljših domačih celovečernih pa tudi ne. Kaj ko bi EKRAN za trenutek pustil kitajsko fazo Godardove ustvarjalnosti in pomagal pri novem filmskem zakonu, ki bo letos sprejet?

ekranova anketa

o slovenskem filmu

vasko pregelj

Pričujoča Ekranova anketa je bila zamišljena kot vprašanje nekaterim kulturnim in javnim delavcem glede stališča, ki ga zavzemajo do slovenskega filma. Namenoma smo po večini izbirali ljudi, ki se s filmom ne ukvarjajo neposredno, zato da bi dognali, koliko je ta zvrst prodrla v zavest širšega kroga naše kulture. Rezultat je vse prej kot razveseljiv, in to iz dveh razlogov. 1. Pokazalo se je, da je večina piscev izrazila dokaj odklonilno stališče do te zvrsti naše umetnosti. 2. Ravno tako žalostno pa je, da dobršen del vprašanih ni odgovoril, kar tudi da misliti o odnosu med filmom in kulturo. Ob tem pa je treba poudariti, da anketa ni bila zastavljena v nekem statističnem smislu, saj tega tehnično tudi ne bi zmogli, ampak je bila bolj vzpodbuda za širok in neobvezen razmislek o neki umetnostni panogi.

Nekatere pomanjkljivosti takšnega pristopa seveda izvirajo iz izbora sodelujočih, toda trudili smo se, da bi izbrali kolikor je mogoče vidne in značilne predstavnike, ki tvorno oblikujejo vsak na svojem področju podoba slovenskega kulturnega vzdušja. Seveda ne mislimo, da je anketa popolna podoba te problematike, lahko rečemo le, da je zgolj odmev nekaterih miselnih hotenj, ki vsako po svoje zrcali interes do slovenskega filma. Skoraj tragičen rezultat te ankete ni le podoba neodmevnosti naše sedme umetnosti ali revije Ekran kot publicistično teoretičnega glasila razmišljujočih o filmu v najširšem smislu, ampak je prav tako dokaz, kako slabo so pri nas povezana različna kulturna področja. To pa se seveda usodno kaže posebno v filmu, ki ne more biti zgolj dejanje ustvarjalne volje posameznika, ampak zahteva širok angažma cele vrste činiteljev, ne nazadnje v samem temelju tudi široke kulturne celote, ki sicer ne deluje neposredno, a pri tako majhnem prostoru, kot je slovenski, še kako odloča o možnostih neke umetnostne zvrsti. Le težko si namreč zamišljamo, kako je mogoče, da pri tako razvejani likovni, literarni ali glasbeni tradiciji le naš film ne razvije ostalim zvrstem enakovrednih talentov, zato je povsem smiselno iskati odgovor na to vprašanje tudi zunaj medija samega. Videti je, da smo Slovenci sposobni razviti velika umetniška dejanja zgolj tam, kjer posameznik lahko individualno, tako rekoč sam zase, brez pomoči zaledja ustvarja dela, ki kasneje ali zaidejo v muzealični tok zgodovine ali pa postanejo sicer povsod prisotne, a izolirane narodne svetinje. Nezavidljiva povezanost kulturnih zvrsti tako ni naključje, saj je v samem temelju projekcija širšega, mogoče celo narodnega (ne)interesa za tisto, kar nas via facti edino lahko izpričuje pred svetom kot samobiten organizem in to je, hočeš nočeš, umetnost ali na podoben način tudi znanost. Zastrašujoča praznina naših galerij, skoraj bibliofilsko majhne naklade izvirnih slovenskih del, prislovični gledališki spori in podobno tako niso naključje, ampak dejstvo, vredno razmisleka. Žal pa je zaradi narave medija takšen položaj mnogo bolj tragičen pri filmu kot v ostalih zvrsteh, tako da pomanjkanje kreativno zrelih del ni le v permanentni krizi avtorstva, ampak zajema širši, da ne rečem celo nacionalni interes do umetniškega delovanja.

1. Kakšno je po vašem mnenju razmerje med filmom in klasičnimi umetnostnimi zvrstmi na Slovenskem?

2. Ali se vam zdi, da se neka kulturna skupnost lahko odreče eni izmed umetnostnih zvrsti, na primer filmu?

3. Ali mislite, da je slovenski film že prodrl v zavest naše kulture do tiste meje, da je neločljivi del zgodovinskega trenutka?

4. Menite, da družba daje dovolj sredstev za tvorno delovanje filmske umetnosti?

5. Od leta 1934, to se pravi od TRIGLAVSKIH STRMIN, smo Slovenci posneli več kot 50 celovečernih filmov. Kateri izmed njih je ostal v vaši zavesti kot umetniško doživetje?

PROSILI SMO PREDSEDNIKA SLOVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI IN UMETNOSTI TOVARIŠA JOSIPA VIDMARJA, DA NAM POLEG ODGOVOROV NA EKRAKNOVA VPRAŠANJA POVE ŠE KAJ VEČ O SVOJEM ODNOSU DO FILMA, ZLASTI SLOVENSKEGA.

Kakšno je po Vašem mnenju razmerje med filmom in klasičnimi umetnostnimi zvrstmi na Slovenskem?

To razmerje je na Slovenskem tako, kot povsod na svetu. Vse druge umetnosti so po svoji provenienci in po substanci neposredne, medtem ko je film iz mašinerije in iz aparatov, ki nam ga posredujejo. Aparati pa seveda veliko človeško neposrednega tudi uničijo. Tako je razmerje nasploh, kakšno pa je razmerje pri nas, je težko govoriti; naša literatura je vendarle stara skoraj dvesto let, medtem ko je film star, recimo, trideset let. In v tem času se še ni mogel razviti in razmahniti.

Vprašanje o razmerju med filmom in klasičnimi umetnostnimi zvrstmi na Slovenskem lahko razumemo v temle smislu: kaj lahko klasične slovenske umetnostne zvrsti, roman, poezija, dramatika, dajejo slovenskemu filmu?

To vprašanje je seveda nekaj popolnoma drugega. Povedati pa moram, da slovenska literatura kot ena izmed klasičnih zvrsti, je prihaja za osnovo filma v poštev, lahko v ta namen pravzaprav nudi sorazmerno malo. Mi nimamo ne razvitega romana ne razvite drame. In samo na teh dveh zvrsteh in sploh na pripovedništvu lahko bazira filmska produkcija. Naša literatura pa je sorazmerno skromna

in je skorajda lahko izčrpana v številu, v kakršnem danes slovenski film eksistira v številki petdeset.

Ali se Vam zdi, da se neka kulturna skupnost lahko odreče eni izmed umetnostnih zvrsti, na primer filmu?

Kako je s tem, ali se lahko odreče ali ne, je težje soditi. Vem samo, da so vse kulture tega sveta zelo dolgo eksistirale brez filma. Danes film eksistira. Mislim, da je film množično zabaven, množično razvedrilen element in le v izredno redkih primerih element, ki vnaša v našo zavest in v publiko nekakšne umetniške elemente. Težko je reči, da bi Slovenci lahko eksistirali brez filma, saj zelo veliko Slovencev hodi v kinematografe in zakaj ne bi gledali svojih filmov. Popolnoma jasno mi je, da je potemtakem film potreben. Ampak zavedati se moramo, da je film hkrati tudi ena najdražjih umetnosti, mi Slovenci pa nismo pretirano bogati.

Ali mislite, da je slovenski film že prodrl v zavest naše kulture do tiste meje, da je neločljiv del zgodovinskega trenutka?

Menim, da slovenski film nikakor še ni prodrl v zavest slovenskih ljudi. Ne spomnim se še iz naše literature, da bi ta ali oni pisatelj pisal o tem, kako je prisostvoval slovenski predstavi v kinematografu. Pisali so že, da so bili prisotni pri gledaliških predstavah, o slovenskem filmu pa česa podobnega še nisem nikoli bral. To pa je že znak tega, koliko je slovenski film prodrl v zavest naših ljudi. Mislim tudi, da je zelo težko govoriti o tem, ker se mi ne zdi, da so filmi iz slovenske literature posebno srečno izbrani. Skrajno nesrečno na primer je izbran film,

kakršen je NA KLANCU, zaradi tega, ker je povest Na klanecu sama po sebi sorazmerno težko užitna, ker je že pri Cankarju pretirano sentimentalna in ker je kot pripoved, kot dogajanje zelo slabo in nepregledno zgrajena; ravno taka ostane tudi v filmu.

Vendar je bil to film, ki ga je slovensko ljudstvo najbolj ugodno sprejelo in tudi kritika ga je izredno visoko ocenila.

Kako ga je sprejelo ljudstvo, nimam podatkov. Tudi ne vem, koliko obiskovalcev je imel. Da ga je kritika sorazmerno dobro sprejela, je deloma pripisati nekemu sentimentalnemu okusu, ki ga naš svet na sploh ima, v vseh umetnostih.

Doslej smo torej ugotovili, da so filmi, ki so izšli iz tematike slovenske literature, tako na primer iz Prežihovega Voranca ali Cirila Kosmača ali Ivana Potrča, imeli največ uspeha ne samo pri občinstvu, ampak tudi pri filmu kot zvrsti, kot posebni vrsti pisave, izraza. To je pravzaprav zelo zanimivo. Po drugi strani pa tako imenovani ustvarjalni filmi, kakršne je na začetku snemal Boštjan Hladnik, niso imeli toliko uspeha.

Zaradi tega pač, ker filme, ki temeljijo na literaturi, na naši priznani literaturi, nosi duhovna vsebina literature, medtem ko pri Boštjanu Hladniku o taki vsebini ne more biti govora, ker je vsebina zelo površna, zelo banalna in v bistvu človeško nezanimiva.

Zanima nas tole: v današnjem trenutku, ko je film eno izmed najmočnejših izraznih sredstev — pa ne samo zaradi tega, ker je Lenin govoril, kako da je film najpomembnejše izrazno sredstvo v umetnosti — se nam vsiljuje misel, da smo nemara Slovenci spet za-



mudniki na tem področju svetovne kulture, bodisi, da smo v zamudi v izrazu, ne znamo dobro režirati, bodisi v stilu, nimamo samosvojega slovenskega stila, saj pobiramo zdaj na zahodu, zdaj na vzhodu, hkrati pa se naslanjamo samo na tematiko naše literature, namesto da bi s filmom gradili nekaj tipično slovenskega. Se Vam ne zdi, da je to resnično velik problem? In bojimo se, da nas bodo zanamci, na primer čez sto let, imeli za provincialce in zamudnike.

Kako bodo o tej zamudi sodili zanamci, je težko uganiti. Če pa bodo objektivno razmišljali in upoštevali objektivna dejstva, ki so spremljala naše sedanje življenje — kajti šele v sedanjem, novem življenju se je film sploh začel — bodo spoznali, da v našem celotnem življenju res ni bilo zelo veliko pobude za kakršnokoli umetnost. Saj komaj imamo svoj izraziti gledališki slog, in še tega do neke meje.

Da slovenski gledališki slog v resnici je, ni nobenega dvoma. Če se Slovensko narodno gledališče odpravi na potovanje po Jugoslaviji, ga bo vsakdo lahko prepoznal, češ to so pa Slovenci, a ne zaradi jezika, marveč zavoljo sloga. Vendar zelo dvomimo, da bi z istimi estetskimi čutili lahko prepoznali slovenski film.

Kolikor sploh je slovenski film! Kajti v mnogih filmih igrajo tudi igralci drugih jugoslovanskih narodnosti, ali pa režiser ni Slovenec.

Pravzaprav nismo imeli namena premišljevat o slovenskem filmu v tem smislu. V mislih smo imeli duha, ki ga še ni moč razbrati iz slovenskega filma. Tudi ne mislimo, da je film slovenski samo zato, ker je na platnu videti kozolec.

Dandanašnji lahko povsem natančno ugotovimo za poljski film, na primer, da izhaja iz poljskega umetnostnega okolja, prav tako lahko hitro zaznamo film iz italijanske umetnostne struje. Tudi novi val v francoskem filmu je mogoče natančno začutiti. Pri slovenskem filmu se nam kaj takega žal ne more pripetiti.

Pri tako majhni produkciji, kot je naša, se ni mogel in se ne more razviti samosvoj stil.

Zakaj pa so se razvili Levstik, Jurčič, Stritar? V njihovem času je bila slovenska kultura še bolj skromnega obsega, kot je danes.

Vendar Levstik, Stritar in Jurčič niso ustvarjali stila. Levstikovega stila ni nihče pisal. Levstik je dajal navodila, kako naj se usmerja naša literatura. Tudi Prešernovega stila ni nihče pisal.

In vendar nimamo nikakršnega filmskega Popotovanja od Litijske do Čateža. Nobenega velikega misleca nimamo, ki bi se ukvarjal s filmom, mar ne?

Seveda ne! Kdo pa se bo od velikih ljudi ukvarjal s filmom!

Zakaj pa ne? V Franciji je na primer Rene Clair član Francoske Akademije, v Vzhodni Nemčiji je predsednik Akademije pomemben filmski režiser (Konrad Wolf, med drugim režiser večkrat nagrajenega filma GOYA), in tako dalje.

Zelo se bojim teh tujih „svetnikov“, ker jih, prvič, ne poznam, drugič pa jih res ne morem oceniti, kaj v resnici so. Da imajo velika imena, no, to ima še marsikdo drug. Kar se pa Lenina tiče, nisem prepričan, da je govoril o izrazni moči filma, ampak le o tem, da je film izredno dostopno propa-

gandno sredstvo, izjemna, množično dostopna artistična stvar.

Leninovo misel o filmu smo omenili zato, ker pač mislimo, da film kot množična umetnost Slovence razslovenjuje. Tudi zato, ker nimamo slovenskega filma, naš narodni karakter zgineva. In ker je film danes nekaj podobnega, kot je bila včasih Mohorjeva družba, ko so njene knjige Slovenci neprestano prebirali, danes pa drvi v kino gledat filme kaj se ve kakšne vrednosti, se je treba zamisliti. Menimo, da je to resnica, ki bi ji bilo treba izjemno pogumno pogledati v oči in jo zelo jasno presoditi. Menimo tudi, da bi morale takšne ustanove, kot je Socialistična zveza ali Zveza komunistov, veliko bolj strogo razmišljati v tej smeri. Ali menite, na primer, da družba daje dovolj sredstev za tvorno delovanje filmske umetnosti? Ne gre za golo, zunanje, finančno vprašanje, marveč se problem dotika globin interesa naše družbe.

Popolnoma jasno je, da družba ne daje ne denarja niti v bistvu ne kaže globljega interesa ne za film ne za nobeno umetnost. Zaenkrat ne. In zato se mi prav nič čudno ne zdi, da ta film na neki način denacionalizira Slovence; ampak to dela tudi skoraj vsa naša sedanja literatura, saj živi skoraj samo od tujih vzorov. Nobenega stika nima z vašim domačim življenjem. Zlasti progresivna literatura ne.

Najbrž bi Vam tukaj morali oporekati zlasti v imenu dramatike. O poeziji bi mogoče še lahko rekli, da je internacionalizirana. Z dramatikom pa je drugače. Vsi sodobni dramski pisci, vzemimo samo Daneta Zajca z Otrokoma reke in Potohodcem, rastejo iz globin slovenskega duha.

To je slovensko? Kje? V čem?

Po izrazu, po terminologiji, po predmetnosti.

Po predmetnosti? Čisto nič! To bi lahko napisal Turkestanec, Nemec ali pa Japonec!

Potemtakem bi tudi Prešernovega Povodnega moža lahko napisal Turkestanec, Nemec ali Japonec!

Saj tudi ne trdim, da je Povodni mož bistveno slovenski. Legenda je nastala pač v Ljubljani in celo Kleist jo je imel zapisano v svojih noticah kot zanimivo snov.

Seveda je vprašanje internacionalizacije literature zelo široka misel, ki bi jo bilo vredno obširneje obravnavati. Ampak vrnimo se k filmu. Film zelo težko temelji na abstrakciji. Zelo malo takih filmov smo videli, in priznati moramo, da so nam bili zelo všeč. Na primer francoska „šola oči“ (L'école du regard) ali šola „novega romana“ je ustvarila nekaj izredno zanimivih filmov te zvrsti, na primer film LANI V MARIENBADU (režiserja

Alaina Resnaisa in scenarista Alaina Robbe-Grilleta), ali filmi francoskega pisatelja Alaina Robbe-Grilleta. Njegovi filmi čisto vizualno prikazujejo neke zgodbe, ki si jih mora človek sicer sam ustvarjati. Robbe-Grillet hoče namreč pobiti trditev, ki jo res pametni ljudje stalno ponavljajo, češ da film poneumlja, da film ne navaja k razmišljanju. Film abstraktne vrste pa ljudi v zamračenih dvorinah vendarle spravlja v tako stanje, da morajo sodelovati, misliti. In to je nov začetek filma. Seveda smo pri nas na Slovenskem še daleč od tega.

Teh stvari ne poznam. Mislim, da vsepovsod, kjer se človek v takšni ali drugačni podobi srečuje z življenjem, življenje zmerom učinkuje nanj, zmeraj prebuja njegovo misel, njegova čustva in njegov moralni občutek. To mi je jasno. To se dogaja tudi pri filmu. Vse to je v njem prisotno. Vprašujem pa se, ali je podajanje življenja v njem doseglo tako stopnjo, da bi se lahko govorilo o umetnosti. Z

velikim užitkom, na primer, gledam potopisne filme, filme iz živalskega sveta in sploh dobre dokumentarce, na primer televizijsko serijo Vsi vlaki sveta in podobno. Vse to je življenje, je nekaj zanimivega, prijetnega, toda kako daleč je vse to od umetnosti!

In še zadnje vprašanje: Od leta 1934, to se pravi od TRIGLAVSKIH STRMIN, smo Slovenci posneli več kot petdeset celovečernih filmov. Kateri izmed njih je ostal v Vaši zavesti kot umetniško doživetje?

Predvsem moram povedati, da nisem videl veliko slovenskih filmov. Še zmerom pa mi je v najboljšem spominu ostal prvi povojni slovenski film NA SVOJI ZEMLJI. Še danes me na svoj način prizadeva in mi v resnici nekaj govori. Seveda je to lahko tudi nekoliko presubjektivni odnos zaradi tega, ker sem bil pri teh dogodkih sam udeležen in sem jih gledal ob blizu.

februar 1973



JOŽE GORIČAR

1. Klasične umetnostne zvrsti na Slovenskem so daleč pred filmom, tako — in predvsem — v kvalitativnem, kakor tudi v kvantitativnem pogledu.

2. Mislim, da v kontekstu tega vprašanja ni mogoče govoriti o filmu „nasploh“ kot eni izmed umetnostnih zvrsti, zakaj slovenski film, takšen, kakršen se je pojavljal od Triglavskih strmin naprej, bi v celoti težko označil za umetnostno zvrst, ne da bi pri tem omalovaževal slovensko slikarstvo, glasbo, teater, literaturo in druge. Če tedaj nastaja vprašanje odrekanja, se bo treba pač odreči slovenskemu filmu, takšnemu, kakr-

šen je, in ki ga ne bi mogel označiti za umetnostno zvrst — v celoti in v poprečju njegovih dosedanjih dosežkov seveda.

3. Tu bi se morali najprej zmeniti, kaj pojmuje z „zavestjo naše kulture“. Če gre pri tem za tako imenovano javno mnenje o kulturi, bi kazalo izvesti ustrezno sociološko raziskavo na primernem vzorcu slovenske populacije. V mojo (osebno) kulturno zavest pa slovenski film doslej ni prodril in zategadelj zame ni „neločljivi del zgodovinskega trenutka“.

4. Medtem ko je eksperimentiranje pri drugih umetniških zvrsteh vendarle

predvsem materialno tveganje ustvarjalcev samih, je pri filmu drugače. Tu plačuje družba težke denarje za „izdelke“, ki po večini obleže v filmskih arhivih. Zavaljo tega je seveda težko ugotoviti, kolikšen znesek bi bil zadosten za tvorno delovanje slovenskega filma; težko predvsem zaradi tega, ker slovenski film vendarle že obstaja lep čas, pokazal pa doslej ni kaj prida uspehov. Dva, trije dobri filmi v četrto stoletja so bržčas prej slab kazalec za njegovo „nadarjenost“. 5. V spominu sta mi ostala do zdaj: Balada o trobenti in oblaku in pa Rdeče klasje.

MILAN MERČUN

1. Kolikor lahko primerjamo z razmerami drugod po svetu, niti ni tako slabo. Seveda mislim pri tem na film nasploh in ne samo na slovensko produkcijo in prav tako na odnos Slovencev do klasičnih umetnostnih zvrsti nasploh. Če pa se nanaša vprašanje na proizvodnjo filma v Sloveniji, potem raje gledam dober umetniški film, ne glede na kraj proizvodnje, kot tudi na primer osebno raje poslušam Čajkovskega kot nekatere slovenske glasbene moderniste. Mislim pa, da smo Slovenci v drugih umetnostnih zvrsteh dosegli mnogo več kot v filmu, pa najsi bo to v literaturi, glasbi, slikarstvu, kiparstvu ali pa v neproduktivni umetnosti. Prav nič nisem prepričan, da je to predvsem posledica materialnih pogojev.

2. Po mojem ne more. Toda vprašujem vas, ali se je to pri nas že kdaj zgodilo? Kolikor vem, teče polemika o vprašanju, koliko naj skupnost prispeva za posamezno umetnostno zvrst. Slišal sem primerjavo med 680 starimi milijoni za film in nekaj več za

mariborsko Opero. Primerjava je sicer atraktivna, toda netočna. Kvaliteten slovenski film ima neprimerno več možnosti oplemenititi materialna sredstva kot na primer operna hiša. Naj navedem primer slovenskega filma, npr. Kekec. Kolikor vem, je to tudi edini slovenski film, ki je dal dokaj ugodne finančne rezultate. Osebno se prav tako ne strinjam s teorijo, da je kriza slovenskega filma zgolj v financah. Kolikor vem, je pri umetnosti nasploh potrebna razen materialnih pogojev tudi umetniška ustvarjalnost. V zadnjem obdobju pa pogrešam pri marsikom, ki želi biti filmski delavec, prav to sposobnost.

3. Odgovoril bi z da in ne. Morda se vam zdi tak odgovor čuden. Toda filmi Na svoji zemlji, Kekec in še nekateri filmi živijo in bodo še lep čas živeli v zavesti naših ljudi in s tem tudi naše kulture. Isto velja za nekatere kratke filme, ki jim ne gre odrekati mojstrstva obrti in umetniške izpovedi. Vesna se kljub svoji lahkotnosti še danes dobro gleda, čeprav najbrž nima prevelikih umetniških ambicij. Del slovenske filmske produkcije pa

nedvomno ni prav nič prispeval k prodiranju v zavest naših ljudi in s tem kulture.

4. Osebno mislim, da v sedanjih pogojih, ko v celotnem kulturnem delovanju moramo stiskati pas, daje dovolj. Priznati pa moram, da po svoje občudujem filmske delavce v njihovi borbenosti za sredstva. Iz lastnih izkušenj pa dobro vem, da bi se dalo z enako zagrizenostjo pri odpravljanju slabih „filmskih“ navad precej več narediti tudi s temi sredstvi.

5. Najgloblje se mi je vtisnil v spomin film Na svoji zemlji, in to zaradi umetniške izpovedi in časa, v katerem je bil narejen. Temu pa sledijo filmi, kot je Ples v dežju in nekaj Štiglicevih filmov. V glavnem pa so mi ostali kot svetla stran v spominu filmi, ki so daleč od obrtnega igranja, od stremljenja po modnih in komercialnih novostih, skratka filmi, ki resnično nekaj umetniško izpovedujejo. Na žalost je med 50 celovečernimi filmi za moj osebni estetski okus komaj kakih pet ali šest takih, da sem jih z veseljem zavestno spravil v svojo zavest.

DR. PETER PETRU

Obrnili ste se name z Vašim anketnim vprašalnikom glede usode slovenskega filma. Čeprav o tej zvrsti kulture ne vem dosti in nisem načrtno zasledoval njene rasti, menim, da je preveč izpostavljena oscilacijam in kakor nekatere panoge slovenske kulture premalo načrtna. Ihtave rešitve so ravno pri filmu usodne. Saj nedodelan scenarij pomeni tudi slab film. Krivda za tako stanje je tako pri financerjih, žirijah skladov in pri ustvarjalcih. To, da pišejo scenarije režiserji in ne za to poklicani pisatelji, je dodaten razlog za umetniško nedognane stvaritve.

Režiserjem sicer ne odrekam celo visoke obrtniške (v dobrem smislu besede) spretnosti in znanja, vendar je lahko dober slovenski film le plod doživeto in dinamično napisanega in za filmsko govorico predelanega kakovostnega scenarija (ki bi ga napisal mojster besede). Tako bi bil film bolj slovenski in bi se tvorno vključil v naša umetniška snovanja. Dokler pa se bo naslanjal na starejše literarne predloge (čeprav je tudi to nujno) in na modne ustrežljivosti, ne bo organsko vključen v sodobna snovanja ter bo tako njegov delež pri ustvarjanju

slovenske kulture majhen. Ker se torej ogrevam za staromodne poglede na filmsko ustvarjalnost, menim, da je odnos med filmom in ostalimi umetniškimi zvrstmi nesorazmeren. Tako sem odgovoril na Vaše prvo vprašanje.

2. — Ne.

3. — Da.

4. — Ne; toda v sorazmerju z ostalimi.

5. — Triglavске strmine, zaradi svoje-ga slovenskega poetičnega kolorita; Samorastniki zaradi svoje značilno slovenske tematike in podajanje nravi našega človeka (to je sicer filmu vzelo dinamiko); odlomki Mrtve ladje.

VASJA PREDAN

Razmerje med filmom in klasičnimi umetnostnimi zvrstmi? Najprej: vprašanje bi kazalo „redefinirati“ glede na dandanes v svetu tako rekoč že samo-umevno uvrščanje filma v „klasično zvrst“. Kam in do kako nepredvidljivih vzponov se je prebila v sodobnem svetu tako imenovana „avdiovizualna kultura“ in z njo vred kultura informacij — tega pojava v pričujoči zvezi kajpada ne kaže pretresati; očitno pa je, da moremo o razmerju, ki ga razodeva vprašanje, govoriti kot o močno problematičnem spričo vsesplošne, vsaj relativne zaostalosti naših komunikacij. In tako je v tej zaostalosti implicirano tudi temeljito zaostajanje filma na Slovenskem. Film je pri nas po vsem videzu čisto naključni pojav. Nekoč, nemara še pred nekaj leti, je izpolnjeval vsaj določen sistematizirano zaznavan predel naše kulturne ali vsaj kulturniške vednosti, zadnja leta je tako rekoč popolnoma presahnil, saj je izločen iz „normalne“, se pravi, vezane in s tem našo zavest oplajajoče in celo zavezujoče produkcije. Razmerja med filmom in klasičnimi umetnostnimi

zvrstmi na Slovenskem tedaj ni, ker ni filma. Če je in ko je, buri duhove kvečjemu zavoljo presenečenj, ki jih poraja diskontinuiteta. In še buri duhove, ker v to naključnost in izjemnost sodijo tudi vsi „subjektivni“ naglavni grehi — od scenaristike do vseh drugih filmskih kreatorjev in ne nazadnje tudi šole, stroke itn. Na kratko: od „Svoje zemlje“ smo nekaj časa imeli vsaj približno kontinuiteto v vseh pogledih, zadnja leta imamo zgolj „bežna srečanja“, ki za zavest, kaj šele za razvito avdiovizualno omiko ne pomenijo dobesedno — nič. Če so bile ali če bojo še kdaj kake izjeme, bojo — če česa ne bomo radikalno spremenili — pač samonaključni ekskurzi, ki jih ni mogoče v nobena analitična ali sistematična razmerja vključiti s primerno resnobo. Če je tako — in nikakršna znamenja mi ne pričajo, da bi bilo ali da je drugače — tedaj se problem „razmerja“ samodejno veže na vprašanje o tem, ali se kaka — v tem primeru: naša — kulturna skupnost lahko odreče eni izmed umetnosti zvrsti, na primer filmu. Veže zategadelj, ker je odgovor

na to vprašanje impliciran že pri prvem razmisleku: očitno je namreč, da se je naša skupnost filmu odrekla in pri tem so jalove, odveč in zgolj kulturniško omledne vse in vsakovrstne lamentacije. Priročni ugovor, češ, kako vendarle nekaj malega vsako leto sproduciramo, denimo en celovečerni igrani film ob številčno skromni in gledalstvu odtujeni beri dokumentarcev ali drugih kratkih zvrsti, samo formalno zdrži. Zavest, ki o nji govori tretje vprašanje pričujoče ankete, je namreč bistveno izpraznjena, pretrgana, tako rekoč neobstoja, pa čeravno si skušamo še tako trdovratno dopovedovati, kako da je film „neločljivi del zgodovinskega trenutka“. Če odmislim kake „naftalizirane lepoumnike“, more o tej „neločljivosti“ dvomiti kvečjemu še kaka skromnoumna pamet. Taka „pamet“ kajpada sodi zgolj po „rezultatih“, se pravi, po nazornih, tako rekoč otipljivih ogledih in izdelkih. In ker so ti zavoljo diskontinuitete praviloma „pretresujoča“, bizarna, pogostoma tudi „razidejnena“ naključja, ki jih taka „pamet“ potlej s

Toda skušajmo pogasiti plamenčke jedkosti, ki se sicer samodejno vsilijo v misel, kadar teče beseda o izvirni slovenski filmski produkciji. Popolnoma maloumna je misel, ki pričakuje, da je mogoče v tako skromnih in diskontinuiranih možnostih snemanja izdelovati zgolj Umetnine. Kajpada, še malo ne morem pritrditi tisti puhlici, ki slepo, „naizust“ ponavlja kralitico o „preskoku kvantitete v kvaliteto“. A popolnoma logično se zdi, da bi mogla naša filmska produkcija raz-

Zelo mi je žal, da na vašo anketo ne morem odgovoriti. Razlog je preprosto ta, da že dolgo let nisem videl nobenega slovenskega filma. In ker se še vedno držim starega pravila, ki sicer v naši mili domovini ni več brez izjem, da ne gre soditi o stvareh, ki jih ne poznaš, se mi zdi moje ravnanje s tem utemeljeno.

Vem, da vas, urednika slovenske filmske revije, ta razlog preseneča in da najbrž želite vedeti, zakaj ne gledam slovenskih filmov. Naj vam torej ta svoj greh na kratko pojasnim. Predavnimi leti sem gledal slovenski

Če je tako – in nikakršna znamenja
mi ne pričajo, da bi bilo ali da je

drugače — tedaj je seve toliko bolj presenetljivo, da smo na Slovenskem vsemu navkljub vendarle doživeli tudi takšne filme, kot so Hladnikov „Ples v dežju“, Štiglicева „Balada o trobenti in oblaku“, Babičeva „Veselica“, Klopčičeva „Sedmina“, tudi Ranflova „Mrtva ladja“ in seveda naš prvi film „Na svoji zemlji“, ki ga je čas, ne glede na vse, kar je filmski izraz pozneje novega izumil, ovil z neko posebno milino. Ne, to seveda ni in noče biti kaka vrednostna lestvica, to je kvečjemu nekaj zarez v nesistematiziranem, neanalitičnem spominjanju. Pravzaprav bi bilo nujno pribiti, kako je vendarle prijetna zavest, da je spričo že večkrat omenjene diskontinuitete in neobilnosti, ki sta doslej edini zanesljivi konstanti slovenske filmske produkcije, moglo nastati vsaj nekaj ali natančnejše toliko takšnih del, ki so se naselila v našo gledalsko vednost. Koliko, kako in ali je to spoznanje relevantno zgolj za našo ožjo, se pravi, slovensko filmsko omiko — to je seveda vprašanje, ki bi se z njim kazalo ukvarjati v drugih, drugačnih in zlasti širših kontekstih.

dane tako rekoč iz prve roke, saj so jih posredovali bodisi avtorji ali režiserji, sem brž razbral, da gre za probleme, ki so mi popolnoma tuji. Navsezadnje, komu pa je mogoče vse umeti? In prosim vas, da mi verjamete, da je v tem in samo v tem pojasnilo za moje popolno nepoznavanje situacije in problematike slovenskega filma. Sicer pa, ali ne stoji svet na mladih? Zakaj torej sprašujete ljudi, ki ne izpolnjujejo tega osnovnega pogoja?

Z obžalovanjem in lepimi pozdravi

MILAN STIBILJ

Če razmišljam o ustvarjalnem razmerju med filmom in klasičnimi umetnostnimi zvrstmi, moram na splošno ugotoviti, da Slovenci, čeprav morda nehoti, pa vendar skorajda sistematično odklanjamo in celo onemogočamo ustvarjalno delo na najvišji poklicni ravni, polovičarstvo in z njim nujno združeno umetniško neodgovornost pa utemeljujemo in slavimo z nekakšnim „slovenstvom“. To pa seveda ni prav nič drugega kot izmikanje pred resničnimi ustvarjalnimi nalogami v naši družbi in zanjo. (Že pred časom me je presenetila filmska kritika, v kateri je bilo žalostno nepoznavanje osnovnih načel montaže – oblikovanje prostora v kadru – opevano kot izviren prijem slovenskega režiserja.)

Če na vprašanje odgovorim neposredno in kratko: slovenski kulturni delavec – torej tudi filmski – je duhovno in biološko vezan na slovensko kanalizacijo in ob tem dejstvu ne vidim prav nobenega nesorazmerja med filmom in klasičnimi umetnostmi pri nas. Vse zvrsti stojijo pred tako rekoč enakimi problemi, le da je film

še bolj kot ostale umetnosti odvisen od kvalitativne in kvantitativne povezave v vseh smereh celotnega kulturnega življenja.

V tem vprašanju bi predvsem izpustil izraz „kulturna“, zaradi katerega bi morda skupnosti ne mogli obravnavati kot celoto.

Če umetnostna zvrst ali posamezni umetnik ne deluje prepričljivo za svojo okolico, to je skupnost, se mu ta seveda lahko odreče. Prav tako se umetnik lahko odreče svoji skupnosti, kolikor meni, da ta iz kakršnih koli razlogov ni sposobna dojeti njegove izraznosti.

Deklarativni status umetnika ali umetniške zvrsti sam po sebi prav gotovo ne more biti osnova za zahteve do skupnosti.

3. Večkrat razmišljam o podobnih problemih in kar ne morem se znebiti občutka, da pri nas enostavno ni kaj dosti zavesti, kajti pogrešam njen zunanji izraz: urejeno in neprekinjeno kulturno življenje na osnovi resničnih potreb.

Ali lahko torej slovenski film prodre v

nekaj, kar po vsem videzu ni prisotno v zadovoljivi meri?

Ali ni navsezadnje čudno, da sploh postavljamo vprašanje o problemu prodora kulturnih dobrin v našo zavest?

4. To vprašanje je tesno povezano z drugim. Dodam lahko le tole: ne strinjam se z mentaliteto nekakšnega tekočega traku, po kateri je tudi v kulturi potrebna velika produkcija, da bi se posrečil posamezen kvaliteten izdelek. Na ta način skušajo površneži vsiliti skupnosti cenenost. Ob današnjih čisto tehničnih osnovah delovne organiziranosti je skrajna premišljenost vsekakor bolj umestna in – cenejša.

5. Čeprav se moje zahteve gibljejo na popolnoma drugih ravneh, moram vendarle priznati, da je bil to prvi povojni film Na svoji zemlji. Zdi se mi, da je v tem filmu res v veliki meri prisotno ravnovesje med vsemi sestavinami filmskega izraza, kar je – podobno kot pri glasbi – osnovna zahteva, če hočemo doseči umetniško prepričljivost.

RUDI ŠELIGO

Ob prebiranju vprašanj, ki jih zastavljate, sem prepričan, da odgovorov ne nameravate obdelati po posplošenih kategorijah (npr. „za“, „proti“ ipd.), saj

so vprašanja zelo široko in odprto formulirana. Zato mi dovolite, da odgovorim najprej na peto vprašanje, potem pa na prva štiri tako, kot da so

formulirana enotno: v čem je poglobljen problem eksistence slovenskega filma?

5. V bolj izrazitem spominu so mi

ostali trije filmi: NA SVOJI ZEMLJI, PLES V DEŽJU, SEDMINA.

Za eksistenco slovenskega filma se mi zdi način zbiranja sredstev za proizvodnjo skoraj pomembnejši kot pa količina. Pred časom sem bral, da je bil v Srbiji (ali pa še je) zelo aktualen predlog, da se denar za filmsko proizvodnjo v pretežni meri ne bi zbiral samo od prodanih vstopnic v kino dvoranah, ampak da naj bi se večji del sredstev določal z republiškim proračunom oz. na neki drugi način na ravni nacionalne kulture. Točne formulacije se ne spominjam, kot tudi ne vem, v kolikšni meri je bil ta koncept sprejet. Navajam pa to informacijo zato, ker se mi zdi takšen predlog zelo pomemben.

Kolikor se namreč odločujoči del denarja zbira od prodanih vstopnic (kot vem, je pri nas tako, saj samo dobrih 5 % prihaja iz drugih virov), je s tem že rečeno, da naj proizvodnjo filmov na Slovenskem financirajo tisti, ki pač hodijo v kino, ki jih pač ta reč zanima. Iz tega sledi, da se naši družbi kot takšni in kreatorjem kulturne politike film ne kaže kot nujni sestavni del sodobne kulture oz. umetnosti. Takšna pozicija, ki prepušča to produkcijo v bistvu konjunktorno tržnim zakonitostim in slučajnostim, pa ni samo udarec za film, marveč deluje tudi kot inhibicija za druge „umetnostne zvrsti“ (ne glede na to, da tudi te niso v zavirljivem položaju). Mislim, da ne živimo samo v trenutku prepletanja, součinkovanja različnih smeri, pogledov, stilov ipd., marveč tudi (in to verjetno zmeraj bolj) v času součinkovanja različnih „umetnostnih zvrsti“, medijev, tehnologij, delovnih postopkov ipd. Relativno zaostajanje na enem področju ima lahko pomembne inhibitorne posledice na drugih. In tako kot je verjetno razumljivo, da npr. sodobna glasbena ustvarjalnost (z izjemo popevk in lažnih narodnih viž) na Slovenskem ne

more biti v odločujoči meri odvisna od svojih maloštevilnih ljubiteljev, ker je vprašanje njene produkcije vprašanje celovite kulture na Slovenskem (oz. slovenske kulture), bi to moralo biti v enaki meri razvidno tudi za film – seveda pa ne za tiste filme, ki v svojem delovnem območju igrajo takšno vlogo kot popevke v glasbenem.

S tem pa sem tako rekoč že pri drugem problemu, ki je po eni strani tudi „zunanj“, po drugi pa „notranji“. Zaradi jasnosti si bom pomagal s primerjavo (čeprav se zavedam, da so tovrstne analogije nevarne): Sodobna slovenska literatura, glasba in slikarstvo so se v svojem kvalitetnem delu v zelo veliki meri odpovedale koketiranju z našim množičnim srednjim slojem. Se pravi, da se za vrednotenje in potrjevanje svojega dela ne ozirajo na ugoden ali neugoden sprejem pri tem večinskem delu publike, ampak delajo tako rekoč mimo (t.j. mimo srednjega sloja, ki verjetno obsega že več kot dve tretjini občinstva; kar še preostane, je proletarijat in kulturna elita oz. oboje skupaj proletarijat v širšem pomenu besede). Navedene „umetnostne zvrsti“ po večini torej ne nasedajo kriteriju POPULARNOSTI OZ. KOMUNIKATIVNOSTI. Pravim popularnosti oz. komunikativnosti zaradi tega, ker v resnici sploh ne gre za komunikativnost, ki se kot takšna kot kriterij zavzetega dela nikoli ne postavlja. Izrabljajo in podtikajo pa to „oznako“ naša centralna javna občila, posebno televizija in Delo (seveda ne govorim o Anteni, Stopu ipd., saj njihova funkcija že v naprej ni mišljena kot kulturna), ko hočejo diskvalificirati določena dela, ki ne strežejo okusu in interesom srednjega sloja. Najbolj pogosten model postrežbe srednjemu sloju je naslednji: a) občilo najprej opozarja na neki izdelek (popevko, festival popevk, večerniško literaturo ali likovni „poc“); b) občinstvo iz srednjega sloja, ki je dovzetno za

reklamo, prične ta izdelek konsumirati; c) občilo potem razglasi ta izdelek za KOMUNIKATIVEN, dober, sijajen dosežek, vse drugo pa implicitno ali pa kar brutalno razglasi za nekomunikativno, nevredno, čeprav je bil za to „drugo“ v tem zaprtem krogu postopek a) izpuščen. V našem (že tudi na Slovenskem) industrijskem času je propaganda za popularnost (ki ji zviti strežniki malomeščanskega srednjega sloja hipokritsko rečejo komunikativnost) pač odločilnega pomena.

Za razliko od naštetih „tehnologij“ mislim, da film v večji meri naseda tej mistifikaciji, je manj avtonomen, preveč se skuša podrežati in prilagajati okusu, ki je „popularen“ (seveda ne mislim enako o vseh filmih, ki so pri nas nastali, govorim le o pretežnem delu produkcije) – to se pravi okusu srednjega sloja (saj ostali plasti zaradi svoje maloštevilnosti v tem smislu nič ne pomenita). Ko se danes govori, naj slovenski filmski delavci (in tudi o tem razmišljajo) delajo filme za polne dvorane, to pomeni, naj delajo filme po meri našega malomeščanstva (srednjega sloja), kar spet naprej pomeni konec filma kot „umetnostne zvrsti“. Za eksistenco slovenskega filma se mi torej vidi dvoje najbolj pomembno:

1. Način zbiranja sredstev za proizvodnjo mora biti takšen, da pretežni del ne bo odvisen od volje in okusa večine gledalcev.

2. Večja agresivnost in subverzivnost filmskih izdelkov nasproti okostenelim vrednotam, zastarelim projektom in mrtvim mitom.

Vem, da je oboje povezano, zavedam se, da obstoječi način financiranja pritiska na filmske ustvarjalce, da razmišljajo o tem, kaj bi „publika“ rada. Je pa tudi res, da ta povezava ni popolna, ni funkcijska, da imajo torej filmski delavci znotraj te povezave vendarle neko količino svobode, neko možnost za avtentično delo, ki pa jo vse premalo izrabljajo.

Iniciativa revije EKRAN je hvalevredna in če velja, da problema toliko časa ni, dokler nanj ne opozorimo, tedaj je problem tu. Zaradi tega bi želel nekoliko spremeniti vrstni red v poslanih vprašanjih in bi se najprej ustavil ob tistem, ki je označeno kot tretje.

ali je slovenski film že (?) prodrli v zavest naše kulture do tiste meje, da je neločljivi (?) del zgodovinskega trenutka?

Vprašujem se: ali je to, kar živimo — „zgodovinski trenutek“? Ali predah? Praznina? Naj bi razmišljal o času, v katerem živimo, pa šele potlej o slovenski filmski produkciji, ki si ne more pa ne more opomoči; pred nami so posledice, vzroke zanemarjamo. Kaj je torej z našo kulturo, z našo kulturno zavestjo in kaj z zavestjo o zgodovinskem trenutku? Odgovorimo si na ta vprašanja, pa bomo morda zmogli odgovor tudi na tega, ki se tiče položaja in vloge slovenskega filma v našem „zgodovinskem trenutku“. Tako kot v našo zavest ni prodrli (in nota bene: videti je, da je že sploh obupala!) zavest o potrebnosti kulture, tako je tudi z zavestjo o slovenskem filmu — toliko je „prodrli v zavest naše kulture“, da bo menda izumrl z obema hkrati, z zavestjo in s kulturo. Ali pa celo nekoliko poprej, kot kaže.

Drugo vprašanje se smiselno navezuje na tretje: sprašujete, ali se „neka kulturna skupnost lahko odreče eni izmed umetnostnih zvrsti, na primer filmu“?

Ker je bil že uvodni akord intoniran pesimistično, naj nadaljujem — ne po občutkih, pač pa po izkušnjah: da, neka skupnost (izpuščam: „kulturna“) se lahko odreče katerikoli umetnostni zvrsti, na primer filmu, gledališču, literaturi, glasbi pa tudi izobraževanju, vzgoji, skrbi za bolnike, otroke in ostarele. Vsemu temu se lahko odreče. Uvoženi seksi-filmi, plehkost in cenenost na odru (za

resnična umetniška prizadevanja tako ni posluha), stripi in porno-literatura, popevkarski festivali pred milijonskim avditorijem, nepismenost, referendumi, ekonomska emigracija, neproduktivnost, inflacija — ob vseh teh družbenih problemih je jasno, da problematika slovenskega filma še zdaleč ne zadostuje za občutnejši družbeni glavobol.

In spet preskok na četrto vprašanje: ali daje družba dovolj sredstev za tvorbo delovanja filmske umetnosti? Rahel nesporazum, se mi zdi, kajti tako za tvorbo kakor tudi za netvorno delovanje slovenske filmske produkcije prispeva svoj obolus slovenski filmski obiskovalec, in to je kakor povest o jari kači in o steklem polžu: Slovenci nismo številni narod, tako tudi kot filmski obiskovalci ne prispevamo kaj dosti v blagajno in zato iz te skupne vreče priteče bolj malo vzpodbudnih „sredstev“ za samostojno filmsko proizvodnjo. To je eno, „sredstva“, to se pravi denar. Drugo so kadri (splošen jugoslovanski problem, ki se ne tiče — žal — samo filma), potem tehnika, scenariji itd. Kopica problemov, ki rasejo drug iz drugega. Majhna filmska produkcija, nekonkurenčnost, nezaposlenost ali slaba zaposlenost pri filmu vztrajajočih delavcev, težaven položaj Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, ki naj bi oblikovala formirane strokovnjake za ta — izumirajoči — poklic filmskih režiserjev, dramaturgov, igralcev. Seveda, kolikor se ne napotijo k TV ali pa po SFRJ. Osebo se sicer ne strinjam z mnenjem, da je za filmskega delavca kar nekakšna degradacija, če je „za ljubi kruhek“ prisiljen tlačaniti na TV. Sam sem šel skozi vse faze tega delovnega postopka — od dela pri gledališču, na slovenskem filmu, pri beograjskih gledališčih in televiziji, pa do različnih opravil (deset let) na ljubljanski televiziji. Seveda je na televiziji treba poprijeti za vsako delo, od „elitnega“

(na primer televizijska drama, opera, resna glasba, balet) pa vse do rutinskih opravil, prenosov ipd. Kljub temu menim, da televizija nikakor ne more biti degradacija, temveč da omogoča dragoceno pridobivanje izkušenj in umetniško dozorevanje. Mislim pa, da se gremo pri nas v filmski produkciji (spet pojav, ki ni specifičen zgolj za to področje) precej drago šolo s tveganjem, z zaupavanjem nasploh in seveda s pričakovanimi neuspehi, ki pa ne služijo temu, da bi kogarkoli izučili. Naša filmska produkcija se ne razvija kot industrija, ki bi lahko izdelala recimo vsaj deset celovečernih filmov letno in ko bi od teh desetih uspela v umetniškem smislu dva, bi to pomenilo, da je uspešna. Tako pa, če se izkaže, da sta od dveh izdelanih celovečernih filmov na leto oba slaba — potem je to statistično sicer dokaj normalen pojav, nestatistično gledano pa seveda ni razveseljav, še manj vzpodbujevalen k ljubezni in naklonjenosti do slovenskega filma. In če se to ponavlja iz leta v leto... To bi bilo lahko tudi eno izmed vprašanj, ampak naslovljeno na vse tiste filmske delavce, ki so v zadnjih petih, šestih letih posneli kak film. Zato odgovor: „družba“ daje premalo sredstev za tvorno delovanje slovenske filmske ustvarjalnosti in dosti preveč za netvorno.

Prvo vprašanje je dovolj nevznemirljivo, ni pa zanemarljivo: slovenski film je v kar pretesnem razmerju z ostalimi tako imenovanimi klasičnimi umetnostnimi zvrstmi, zlasti z gledališčem. Slovenski filmski režiser, dramaturg, igralec — to niso poklici, kakor jih pozna razvita filmska industrija na zahodu pa tudi na vzhodu. Štiglic, Pretnar, Babič, Čap, Hladnik so povzemali različne smeri v slovenski filmski produkciji, toda celovitega pojma: slovenski film — ne vidim. Morda je temu kriva tudi premajhna časovna distanca.

Kadar pa razmišljam o slovenskem filmu na način, kakor ga inicira peto vprašanje, se moram ustaviti ob Hladnikovem Peščenem gradu. Zdi se mi, da je s tem svojim filmom Boštjan Hladnik še največ prispeval k razvoju specifičnega filmskega izraza. Gibčna

kamera, funkcionalna montaža, samosvoj in stilno prečiščen filmski izraz — v celoti zelo filmski film, smer, v katero se avtor ni več povrnil. Film je tudi Rdeče klasje.

In če povzamem: nisem optimist glede možnosti razvoja slovenskega

filma, manj jih ima od katerekoli druge umetnostne zvrsti. Predrag in premlad je, komercialno se ne bi izplačal še tako velik umetniški uspeh. Z doma izdelano plažo pa je slovenski film — kot vemo, prav tako totalno pogorel. Kaj torej?

BOJAN ŠTIH

1. Žal sodobni slovenski film — kljub nekaterim izdelkom — tako rekoč ne obstaja. Zato tudi ni moč ugotoviti, kakšni so odnosi med njim in pa slovensko literaturo, upodablajočo umetnostjo, glasbo, gledališčem. Ko so se pred desetletjem in več banke in financerji polastili slovenskega filma, je bila s tem podpisana njegova smrtna obsodba. Saj pri nas vsi poznamo staro revolucionarno pesmico, ki poje o tem, kako nam banke in davki pijejo kri. In zdaj je vsa slovenska umetnost razparcelirana in vsi skupaj smo le bajtarji, ki molijo, da bi sosedu uničilo neurje in za sebe prosijo lepo vreme. Zaenkrat nisem prepričan, da je moč rešiti probleme slovenskega filma v okvirih kulturne skupnosti. Ta žal nima sredstev, s katerimi bi lahko reševala materialne probleme slovenske kulture in umetnosti.

2. Mislim, da moramo imeti film, nisem pa prepričan, da moramo imeti v Ljubljani pet občin. Ukinimo štiri in sredstva za deset filmov bodo zagotovljena.

3. Ne, ni prodrli. To pa zato, ker je naša umetnost funkcionalno zasidrana še danes v modelu devetnajstega stoletja. Film je še vedno v preddverju naše kulture. Ob vsem tem pa se zavedimo, kaj se je zgodilo s kinematografi potem, ko smo jih spremahnili iz kulturnih organizacij v pridobitniška podjetja. In potem si priključimo pred oči podobo naše filmske publike, ki je zaradi svoje estetske, idejne in duhovne orientacije prepričljiv dokaz naše kulturne katastrofe. Storili smo prav vse, da bi onemogočili razvoj domačega filma. Toda tudi filmski delavci so se v nemajhnem številu odločili za upravljanje, s

katerim so nadomestili ustvarjanje. Če vemo, koliko sestankov, razgovorov, dogovorov, sej, sklepov, nasvetov in resolucij je bilo posvečenih filmu in če vemo, koliko upravljalcev je upravljalo filmske zadeve, potem se pač ne smemo čuditi, da je slovenski film omahnil v nemili usodi.

4. Ne. Način, kako sedaj financiramo slovenski film, je zastarel. Tako je moč financirati javne hiše, igralnice za srečo in tombole, ne pa umetnost. Ustanoviti moramo resno podjetje za snemanje filmov, z resnim vodstvom in z resnim programom. Potem pa pet let nobenih sej in nobenih sestankov, marveč zgolj delo in delo.

5. Vsaj pet jih moram imenovati: Na svoji zemlji, Balada o trobenti in oblaku, Veselica, Ples v dežju in Samorastniki.

1. Mnenja sem, da so slovenski filmski režiserji poglavitno zlo slovenskega filma, zato bi se z odgovorom na prvo vprašanje dotaknil predvsem le-teh. Osebnostno poznam nekaj teh genijev, prav zato si upam govoriti na splošno. V prvi vrsti so slovenski režiserji literarno docela neizobraženi ljudje, kar jih sploh še more zdržati neka kultura. To samo po sebi ni nič slabega, bilo bi mogoče celo dobro za njihovo filmsko umetnikovanje, ampak ti ljudje s svojimi filmi hočejo delati literaturo, ti ljudje so strahovito literarno ambiciozni. Zdaj se pa ozrimo in si mislimo katerega teh slovenskih filmov (razen onih, ki so si večinoma z nesrečno roko poiskali literarne predloge v slovenski klasični literaturi) na papirju. Kakšna literatura je to? Slaba!

Ukiniti bi bilo treba anonimne natečaje, s kakršnimi vsako leto iščejo nekakšne „izvirne scenarije“, in produkcijo scenarijev profesionalizirati. To bi storili tako, da bi se filmski ljudje kdaj pa kdaj ozrli po nastajajoči literaturi, pa ne samo slovenski, tudi tuji. Brez dvoma bi se dalo najti kaj

boljšega, kot je tisto, kar spesnijo nepesniški režiserji, predvsem pa še ob tem, da slovenski film trdovratno hoče biti del literature. Iz takšne literarne predloge naj bi potem človek, ki se dobro spozna na filmsko obrt, napravil scenarij itd. Za primer naj navedem pametno potezo srbskega režiserja (menda Petrovića), ki se je spravil ekranizirati (brez dvoma pa še kaj več) Mojstra in Margareto M. Bulgakova. Po mojem film s tako literarno predlogo sploh ne more biti slab, kaj šele nezanimiv. Pa vendarle je literature kot Mojster in Margareta, vsaj toliko dobre in še boljše, na svetu in na Slovenskem še cele kupe. Toliko k prvemu vprašanju. Kak slikar bo gotovo znal povedati, da so slovenski režiserji likovno popolnoma neizobraženi in tako naprej.

2. Slovenska kulturna skupnost se implicite kar naprej odreja vsem umetnostnim zvrstem. Eksplicite tega ne bo naredila nikoli, ker so na srečo po svetu še druge kulturne skupnosti, vztrajajo torej iz nekakšnega snobizma.

3. Niti film niti kaka druga zvrst pripovedovanja ni neločljivi del zgodovinskega trenutka, ki se mu reče subjekt z nožem in pogačo v roki. Na Slovenskem je ta zgodovinski trenutek, ta subjekt z nožem in pogačo v roki delavski razred. Vsaj bil naj bi.

4. Nekje globoko me ima v pesti strah, da bi slovenski režiserji naredili iz večjih novcev več slabih filmov. To pa ne pomeni, da bi imel kaj proti dodatnemu denarju za film. Samo da zgoraj omenjeni subjekt ne bo nikoli „šparal“ gorjače, kadar bo šlo za kulturo, denarce pa vedno. Jaz osebno imam rajši slabe filme, kot slabe tovarne. V tem sva si z možakarjem s pogačo, nožem in gorjačo pač nasprotnega mnenja.

5. Videl sem jih vsaj 30, pa mi ta hip noče v spomin niti eden.

Mimo gornjega bi v prijetno presečenju reviji Ekran na kratko dodal še tole:

Darwinovim naukom vdan sem brezmejni optimističen – vsi bomo nekoč stari, zato tudi modri in predvsem bogati: tudi slovenska kultura in z njo slovenska filmarija.

DANE ZAJC

1. Medtem ko imajo pri nas klasične umetnostne zvrsti vsaka posebej svoje občinstvo, bolj ali manj ekskluzivno in zato posvečeno, ima film zelo velik in pisan krog gledavcev. Velik in pisan, pa zato neposvečen in nestrokovno krog. O vsakem filmu se lahko sliši toliko sodb, kolikor je okusov. Vse sodbe pa so površne, največkrat

bolj posledica vtisa kot premišljanja. Zato se zdi, da je učinek filma kljub vsej propagandi, ki vsak film spremlja, ali pa prav zaradi nje in kljub vsej množici gledalcev manjši, kot bi bilo pričakovati. Propaganda namreč preplavlja gledavca s svojo površnostjo in ga predela v tisto, kar bi ne smel biti: kupec, ki natančno na isti način gleda

film, kot kupuje enodnevne reči, katerih sploh ne rabi. Zato mislim, da so sodbe krogov, ki jih izrekajo o klasičnih umetnostih, navzlic svoji okosteneli in snobistični sestavi pomembnejše kot sodbe množice, ki se zgrinja okoli filma in seveda večkrat odloča o njegovi usodi.

2. Neka kulturna skupnost se filmu

težko odreče. Določena kulturna skupnost, taka, kot je slovenska, pa mislim, da se mu lahko odreče. Mislim, da je v naši kulturni skupnosti nagnetenega toliko negativnega, toliko divjaškega, samovoljnega, neprištevne in provincialnega, da se lahko v njej zgodijo vsakršne slaboumne poteze. Že pojav, da pride do takega vprašanja, je vreden svojega časa in seveda svoje ocene. Kolikor se spomnim, smo v zadnjih desetletjih zaustavljali reči s površno razsipnostjo. Kolikor vem in kolikor zadeve poznam, se pri narodih, ki se štejejo za zrele in samostojne v svojem mišljenju, take stvari niso dogajale v taki obilici kot pri nas. Pa pravimo, da smo zrel, moder narod. Ampak kar naprej nas obhaja skušnjava, katera bremena bi lahko odvrgli. Potem pa čez nekaj let ugotavljamo neljube napake, ki so se pripetile (nekako same od sebe) „vsled zgodovinske nujnosti“. Seveda, to vprašanje bi morali zastaviti večjemu številu različnih Slovencev, da bi zvedeli od njih, ali bi prenesli pogubljenje slovenskega filma brez revolucije ali ne. Če bi ukinili Olimpijo, bi revolucija izbruhnila, to lahko rečem brez oklevanja.

3. V svoji bližnji in daljni preteklosti smo imeli precej važnih zgodovinskih trenutkov, katere je naš film bolj šibko zapisal. Ker je film seveda umetnost, ni samo poročevavec o zgodovini, ampak nekaj več. Ker pa je rezultat snovanja in prepričanja ekipe, se lahko bolj približa izrazu za objektivnost, kot druge umetnosti. S tem ni rečeno, da nas bojo rešili spektakli kot Neretva. Vprašljivo pa je, ko smo že pri tem in ko smo

izdelali na to temo mnogo filmov, kaj bojo spoznale iz njih generacije, ki bojo čisto nepoučene in neobremenjene brskale po filmskih arhivih. Ali jim bojo naše filmane štorije o NOB povedale tisto, kar se je dogajalo, ali jih bojo pustile v dvomih. O tej temi govorim zato, ker je njeno dogajanje zadosti specifično, da bi moglo pripeljati do specifičnega filmskega izraza. Zdi pa se, da se kaj takega forsiranju te teme navkljub ali pa prav zaradi njega še ni pripetilo. Razen nekaterih so filmi na to temo klišejski, cenzurirani od navodil, s katerimi je ozračje prepojeno ali avtocenzurirani. Filmsko pripovedovanje o mnogih rečeh je pri nas obremenjeno z določili, ki mu preprečujejo, da bi postalo „neločljivi del zgodovinskega trenutka“. Saj je za umetnost nasploh in za film še najbolj važna zvestoba resničnosti, zvestoba, povezana z voljo po svobodi in po rasti svobode. Iz mnogih naših filmov pa zelo ostro bode vednost, na katero se bo seveda sčasoma pozabilo, hočem reči, se je ne bo toleriralo, vednost, da so njihovi ustvarjanci preveč natančno vedeli, do kod sega njihova svoboda in da so se ustavljali v precejšnji varnostni razdalji od rdeče črte.

Razmisliiti je torej, koliko usodnih zgodovinskih trenutkov izraža naš film pa če odkriva tiste korenine, ki jih umetnost ob svojih upodobitvah mora poiskati, če hoče postati višje pričevanje o nečem, takšno pričevanje, da si razmišljanja o neki dobi brez njega ne moremo privoščiti. Če pogledam na našo filmsko preteklost na ta način, bom ugotovil bolj hotenje biti navzoč, kot pa tisto srečo, ki se glasi biti zraščan. Najbrž bo treba tudi

premisliiti, zakaj izbirčna slovenska Metka in njen par razmišljata obilneje o ameriškem ali postavimo o srbskem kot pa o slovenskem filmu.

4. Po rezultatih bi sodil, da je mistično telo, ki izloča denar za slovenski film, o filmu, o njegovih možnostih in nemožnostih, popolnoma nepoučeno. Da to telo s svojo glavo premišljuje o eksistenci bogov, denar pa prešteva in deli s kakim drugim telesnim delom. Družba, ta stroj, ki se zmeraj pojavi takrat, kadar so reči neprijetne in je najbolj genialen domislek, ki se je doslej skuhal v birokratičnih piskrih, daje denar po svojem okusu, ki ga seveda ni, ker družba ni fizično, ampak abstraktno telo, po svojem premisleku, ki ga spet ni, ker fiktivna glava ne more premišljevati o konkretnih rečeh. Po rezultatih, ki so laiku dokaz, da ustanova, ki daje denar za film, resnično obstaja, bi si lahko mislil, da je ta združba anarhična, brez načrta, in da na splošno opravlja delo z oblomovskim sovraštvom do svojega početja. Če to podoba še nekoliko vrtim med svojimi nespretnimi prsti in če jo postavim na glavo, me obide zlobna misel, da so glave, ki spajajo naš film z denarjem, sklenile, da bojo počasi, postopoma, s tihimi postopki dokazale, da domačega filma zares nismo potrebni. Ni denarja za take skromne rezultate, bo rekla družba, ki je eden najrevnejših in razcapanih pojavov, kadar deli denar za kulturo, kar si jih moremo naslikati v svoji blodni domišljiji.

5. Film, ki so mi ostali v spominu, so: Na svoji zemlji, Balada o trobenti in oblaku, Ples v dežju, Na klanecu.

1. Slovenski film se je že precej udomačil med našimi ljudmi, s čimer hočem reči, da je postal nekaj, kar nam ni več na tuje ne izjemno. V ospredje prihaja potreba po kakovosti.

2. Kulturna skupnost se lahko odredi česar koli, kot se lahko občani odreče nje. Gre za to, koliko je taka skupnost tudi dejansko ljudska, koliko je postal ljudski (v najvišjem smislu besede) tudi slovenski film — potemtakem nekaj, česar se nihče več ne more kar tako odreči.

3. Gotovo do neke mere — ali imamo kak kazalec, na temelju katerega bi lahko odgovorili kaj bolj določenega? Če pomislim na množico občanov, moram reči, da stvari mnogokrat ne gredo tako hitro, kot si to kulturni delavci želimo. Kar se mene tiče, si ne znam predstavljati razvitega kultur-

nega in sploh družbenega življenja brez vseh filmskih zvrsti.

4. Kar se „družbe“ tiče, gre v tem primeru veliko bolj za „državo“, država pa pri takih rečeh nikoli ni imela čisto srečne roke — celo če je razpolagala z denarjem. Delj ko se bo film vrtel pod njenim dežnikom, bolj bo idejno in gmotno in vsestransko moker.

Očitno je, da gre za mnogo globlje vprašanje — koliko smo kot občani in kot družba (ne država ali ne samo država) dejansko pripravljeni plačevati za film? Kar se količine tiče — dovolj ne bo nikoli, zakaj možnosti in potrebe si stojijo neprestano nasproti. Kadar so na vladi predvsem potrebe, imamo žal inflacijo — ta pa je sovražnik tako delavcev kot umetnikov.

Mislim, da si lahko — kljub majhnosti

— dovolimo kolikor toliko tekočo proizvodnjo, da bi filmi vsaj drug drugega lovili za rep. Pri tem se moramo vsako toliko vprašati, kakšne in kolikšne so pri tem dolžnosti in možnosti televizije.

5. Vsi vemo, da je bilo med njimi dosti dobrih. Mnoge že danes gledamo kot „klasične“. Tako tudi jaz.

To pa čisto nič ne zaleže pri vsevedcih ali poklicnih nezadovoljnežih, zlasti če so ljubitelji predvsem državnih filmov.

Na koncu še moje vprašanje: Kaj, ko bi poskusili večkrat razmišljati tako, da bi pojme, kot so „kulturna skupnost“, „družba“, „država“, „kultura“ ipd. zamenjali z ljudmi, z ljudstvom, z občani? Morebiti bi se na ta način lažje približali nekaterim (ne vsem) problemom današnjega filmskega trenutka Slovencev?

DR. MIRKO ZUPANČIČ

Ne morem razsojati o strokovnih stvareh filma, če pa menite, da so moji odgovori uporabljivi, Vam jih pošiljam v premislek.

1. Vaše vprašanje je važno, a tega razmerja ne poznam. Ne vem, koliko Slovencev gleda filme, ne vem, koliko Slovencev bere knjige itn. Vem pa, da so vasi brez knjižnic, da so brez kinematografov in prostorov, ki naj bi omogočali združevanje ljudi na ravni kulture.

2. Kulturna skupnost se filmu ne more odreči. To bi bila neumnost. Vsi pa tudi vemo, da film terja veliko denarja in potemtakem tudi premišljenosti tistih, ki kak film spočne-

jo. Primer: B. Hladnik bi moral zavoljo svojega znanja in nadarjenosti opustiti trgovinsko maškarado. Ker pa je film drag, je tudi računica na prvi pogled zelo preprosta. Ali se je v primeru Maškarade splačala? Prepričan sem, da je bila tu umetnost pokončana zaradi trgovine in filmske industrije.

3. Koliko pa je slovenskih filmov! Prav redki so, razen če mislimo, da predstavljajo slovenski film produkti, ki jih lahko poslušamo v našem jeziku. Književnost ima svojo (slovensko) tradicijo, gledališče jo ima precej manj, film pa je še dojenček. Nestrpnosti potemtakem ne smemo gojiti.

Za zdaj pa menim, da prodira film (nasploh, ne samo slovenski) v našo zavest bolj na način veleblagovnic. Veliko mi je pomenil film Na klancu, prepričan pa sem tudi, da bomo namesto tako imenovanih avtorskih filmov morali poskrbeti za solidne scenarije. M. Klopčič je imeniten filmski ustvarjalec in esteta, a tudi on ne bo mogel biti kar naprej sam.

4. Ne vem, ne poznam podatkov.

5. Veseli me, da imamo Slovenci kar 50 celovečernih filmov. Malo jih poznam, naj o tem sodijo strokovnjaki, ki so vse te filme videli in premislili. — Rad bi še kdaj gledal filma Dolina miru in Ne joči, Peter.

Poveljučujem in cenim poduhovljeno življenje, zato so moja stremljenja uprta v etično humane in bogato čustvene družbene odnose. Le-teh si ni mogoče predstavljati brez estetike v širšem in umetnosti v ožjem smislu, brez omike. Uživam, ko gledam navdih v likovnih stvaritvah, osebni stil v modernih plesih, petje, ki prihaja iz srca, intimno poustvarjalne predstave, vznemirljive in podoživete recitacije, kulturno vedenje, predvsem pa ravnanje. Rad gledam umetniške filme, v katerih se zrcalijo pisana človekova občutja, rahločutna, komaj zaznavna čustvovanja, nemir zdajšnjega razpetega človeka, njegove ideale in hotenja, vse tisto bogastvo in žlahtnost, ki povzdiguje človeka do transcendentalnih višin. Prav zato sem proti enostranosti, monopolizmu v kulturi, prepoveličevanju te ali one umetnosti in smeri, uvažanju brez predsodkov, deljenju v profesionalizem in amaterstvo, klasično in moderno. Sem proti tisti civilizaciji, ki baranta s kulturo, zaradi katere imamo toliko teoretiziranja, sklicevanja na te ali one bogove. Takšno

psevdo kulturniško ozračje često pripomore, da ne znamo približati ljudem plemenitosti in fines pristne estetike in umetnosti. Neposredna sporočila umetniških del potem zamenjujejo prepotentni glasniki in gostobesedni učitelji. Tako tudi mislim, da smo še vedno prehudo zaverovani v tradicijo, predvsem starejši, mladi pa gredo svojo pot. Mukoma jim „odpiramo vrata“, posodobljamo kulturno politiko, pokroviteljsko snubimo v svoje vrste, ne znamo pa zlito in celoviteje kulturno zaživeti, ker premalo poznamo in preveč dvomimo v porajajoče se. Takšen je često odnos do filma, čeprav si je že ustvaril klasično vrednost, tudi na Slovenskem. Kdorkoli ima vsakodnevne stike z mladino, dobro ve, kaj ji film pomeni. Ob soočenju s to problematiko si tako resnično v skrbeh, kako z družbenim zanemarjanjem filma vzemirjamo zavest in potiskamo pomembno področje v privatniške sfere.

2. Znane so težave komaj spočete kulturne skupnosti v okviru „restriktijskega leta“. Gojim zaupanje v predstavnike in prepričan sem, da bodo tudi filmu s finančnimi, sveto-

valnimi, organizacijskimi in drugimi oblikami pomoči potrdili veljavo, kakršno zasluži.

Kažejo se znamenja izboljšanja: nekaj bo reguliral novi zakon; družbenopolitične organizacije se očitneje soočajo s problematiko; film prodira v nove učne načrte; razmah dejavnosti po šolah se veča itd. Krog se torej odpira in pritiski na sredstva bodo vse večji.

3. Brez dvoma je slovenski film že prodril v zavest naše kulture. Moram pa pripomniti, da smo premalo manifestativni, da slovenske filme mnogi kulturniki premalo poznajo, pri čemer gre še posebej za kratke filme, ki verjetno najverneje in sproti registrirajo nastajajoče na Slovenskem. Vkleščeni v časovno stisko so redni ogledi velik problem, zato bo treba neprenehoma misliti na tematsko različne revije in retrospektive, predvsem za mladino.

Nevredno se mi zdi omenjati očitke o nekaterih spodrslijah, na katere se pozamezniki sprenevedajoče obešajo, ko govorijo o slovenskem filmu. Osebno sem nanje ponosen: če bi imela vsaka nacionalna proizvodnja tako

malo izmeta, potem bi zlahka vsak dan hodil v kino. Takšno dušebrižništvo sloni na pomanjkanju zaupanja v naše kinoobiskovalce, v mladino, za katero prav dobro vemo, da se zna ob negativnem tudi primerno distancirati, čeprav s filmsko kulturo seveda še nismo zadovoljni.

4. Kolikor vem, je naša filmska proizvodnja odvisna od števila filmskih gledalcev, ki s plačano vstopnico prispevajo tudi v sklade za financiranje. Od prodaje na majhnem tržišču in serijske proizvodnje tujih kinematografij ni moč kaj prida pričakovati. Potemtakem je težko govoriti o družbenih sredstvih, ki naj filmsko tvornost in drugo ob njej pospešujejo. To se občuti tudi pri izobraževanju kadrov, kinofikaciji, publicistiki, vzgojni dejavnosti... Film v nekem smislu subvencionira celo televizijski program. Število gledalcev se v bistvu ni zmanjšalo, kar nam potrjujejo razne ankete, le da so se nekateri iz dvoran preselili k televizorjem.

Pogosto nam je zelo hudo, če moramo ob filmu govoriti o malomarnem, nedostojanstvenem in že kar ponižujočem odnosu do ustvarjalcev, režiser-

jev, scenaristov, snemalcev itd., ki nimajo pravih pogojev za redno delo in iščejo razne zaslužke. Podobno je z nezanimanjem za amatersko in vzgojno dejavnost, ki je odvisna od slučajnosti, gorečnejšev in redkih družbenopolitičnih delavcev. Takšno deziluzioniranje stvari je nečastno. Morali bomo nujno iz ozkih okvirov, iz ilegalnega komuniciranja in se opreti na tiste dejavnike, ki razumejo stvarnost, občutijo videnje jutrišnjega in imajo visoko intelektualno in emocionalno intuicijo, ker ne gre zgolj za priznavanje zdajšnje vrednosti filmske umetnosti, ampak še posebej za tiste neizčrpne možnosti, ki jih film ima v prihodnosti.

5. Še vedno me najbolj pretresa Štigliceva Balada o trobenti in oblaku. Prvič sem jo videl na zaprti predpremijski projekciji v Kopru. Vzburila mi je številne percepcije in asociacije, ki si jih takrat še nisem mogel razvozlati. Sčasoma se mi je vse bolj odpiralo: občudujem ga zaradi tematike in moderne filmske govorice. Ne vem, da bi kdo pri nas tako intimno, prizadeto in nekričavo obdelal problem reševanja ranjencev. Že

sama predloga kakor tudi v filmski jezik vkomponirana problematika je brez cmeravosti, obredne vznesenosti, glorificiranja in drugih tendenčnih priokusov. Prav ta prisotnost in navidezna preprostost vzdiguje film v monumentalno vrednost.

Ko gledam nekatere druge filme, dobim občutek, ko da smo reševali ranjence zaradi hvalisanja, ko da smo se v prvi vrsti borili, potem pa tudi pomagali nebogljnim. Film Balada ni zreduciran na problem cene življenja, temveč zaobsega celokupno slovensko tragičnost, razpetost med moralno etičnimi vrednotami, med agresijo in vestjo, ko zmaga vera v človeka, najoptimističnejša silnica za upanje v boljšo prihodnost.

Film je živ: ob njem razmišljam o samoodpovedovanju, ki ga je vedno manj, o pomoči živim, ki jih nekatere vse bolj zanemarjamo, o širokoustnem človekoljubju, paradnem progresivizmu, izkrivljeni idejnosti. Razmišljam o tem, kako smo imeli takrat oči in roke obrnjene v sočloveka, danes pa vase.

In spet bi bili potrebni Temnikarji, da bi zganili zavest.

osnutek zakona o filmu,

kakršnega je slovenski izvršni svet septembra leta 1972
predložil skupščini SRS

I. SPLOŠNE DOLOČBE

1. člen

S tem zakonom se urejajo zadeve v proizvodnji, prometu, predvajanju in hrambi filmov, ki so posebnega družbenega pomena, in sicer:

- javno predvajanje filmov,
- svojstvo domačega filma,
- pogoji za delo v proizvodnji, prometu in predvajanju filmov ter pospeševanje te dejavnosti,
- zastopanje slovenske filmske proizvodnje v tujini,
- hramba arhivskega filmskega gradiva.

Ta zakon ne velja za filmske novice, ki jih urejajo drugi predpisi.

2. člen

Pri odločanju o zadevah iz 1. člena tega zakona sodelujejo v organih upravljanja organizacij združenega dela predstavniki družbene skupnosti. Podrobnejša določila o tem se urejajo z ustanovitvenimi akti ali s samoupravnimi akti organizacij združenega dela.

Predstavnike družbene skupnosti v proizvodnih skupinah filmskih delavcev imenuje skupščina občine, kjer je skupina registrirana.

II. JAVNO PREDVAJANJE FILMOV

3. člen

Kot javno predvajanje filmov se smatra s tem zakonom vsakršno predvajanje filmov, ki je dostopno javnosti, zlasti v kinematografih in preko televizijskega programa.

4. člen

Na območju SR Slovenije se smejo javno predvajati filmi, — pri katerih sta na začetku navedena producent in distributor,

— ki so posneti v slovenščini ali imajo slovenske napise (razen v primerih, ko rep. komisija za pregled filmov odloči drugače),

— ki jih je pregledala republiška komisija za pregled filmov ali pristojna komisija druge republike oziroma avtonomne pokrajine;

— o katerih je javnost obveščena, če so primerni ali niso primerni za mladino do dopolnjenega petnajstega leta starosti.

5. člen

Mladini pred dopolnjenim petnajstim letom ni dovoljen ogled javno predvajanih filmov, za katere je republiška komisija za pregled filmov določila, da niso primerni za mladino.

III. SVOJSTVO DOMAČEGA FILMA

6. člen

Svojstvo domačega filma ima film, ki so ga izdelali domači producenti z najmanj enim domačim avtorjem in z večino domačih filmskih delavcev.

7. člen

Svojstvo domačega filma dobi tudi film, ki so ga domači producenti izdelali v sodelovanju s tujimi, če so izpolnjeni tile pogoji:

— da so v proizvodnji enakopravno s tujimi sodelovali domači avtorji in filmski delavci,

— da je film izdelan tudi v jeziku enega od narodov in narodnosti v SFRJ;
— da je najmanj tretjina filma posneta na območju SFRJ.

IV. PROIZVODNJA, PROMET IN PREDVAJANJE FILM

8. člen

S proizvodnjo, prometom in predvajanjem filmov se lahko ukvarjajo organizacije združenega dela produktivne in reproduktivne kinematografije, ki so registrirane za to dejavnost.

Z uvozom in izvozom filmov se lahko ukvarjajo organizacije združenega dela s področja kinematografije, ki so registrirane za zunanjetrgovinsko dejavnost.

S proizvodnjo in s predvajanjem filmov se lahko ukvarjajo tudi druge organizacije združenega dela, družbenopolitične in družbene organizacije, društva ter skupine občanov, če je tako določeno v njihovem ustanovitvenem aktu ali v statutu in če ta dejavnost služi izpolnjevanju nalog ter zadovoljevanju interesov na njihovem področju in če so registrirane tudi za to dejavnost.

9. člen

S proizvodnjo filmov se lahko ukvarja skupina filmskih delavcev, če izpolnjuje naslednje pogoje:

- skupina mora šteti najmanj deset oseb,
- organizirana mora biti v skladu z zakonom o društvih,
- pravila skupine morajo poleg splošnih določb vsebovati tudi določbe o proizvodnji filmov ter o vodenju teh zadev,
- skupina, ki se namerava ukvarjati s proizvodnjo filmov, mora položiti na občinskem sodišču varščino v vrednosti ene četrtine povprečne vrednosti celovečernega filma.

10. člen

Skupina filmskih delavcev za proizvodnjo filmov je pravna oseba. Filmski delavci, ki proizvajajo filme v skupini, so nerazdelno odgovorni za obveznosti, ki izhajajo iz te dejavnosti, kadar jih ni moč poravnati iz premoženja pravne osebe.

11. člen

Slovensko filmsko proizvodnjo pospešuje Kulturna skupnost Slovenije s tem, da redno zagotavlja finančna sredstva za družbeno in umetniško pomembne filme.

12. člen

Predvajanje filmov v kinematografih pospešuje SR Slovenija s tem, da uvaja filmski prispevek.

Filmski prispevek plačujejo gledalci javno predvajanih filmov, odvajajo pa ga kinematografi in Radiotelevizija Ljubljana.

13. člen

Filmski prispevek se plačuje po stopnji 25 (varianta: po stopnji 20).

Osnova filmskega prispevka v kinematografih je prodajna cena vstopnice, osnova filmskega prispevka Radiotelevizije Ljubljana pa tisti del dohodka od naročnine za televizijske sprejemnike, ki ustreza deležu celovečernih kinematografskih filmov v celotnem televizijskem programu.

14. člen

Kinematografi odvajajo filmski prispevek temeljnemu kulturnim skupnostim, ki ga uporabijo za pospeševanje predvajanja filmov.

Radiotelevizija Ljubljana odvaja filmski prispevek Kulturni skupnosti Slovenije, ki ga uporabi za pospeševanje predvajanja filmov.

15. člen

Filmski prispevek se ne odvaja:

- od predvajanja filmov, za katere je republiška komisija za pregled filmov ugotovila, da imajo poseben vzgojen, izobraževalen ali umetniški pomen;
 - od predvajanja filmov v potujočih kinematografih,
 - od predvajanja filmov v stalnih kinematografih, ki imajo največ dve predstavi na teden.
- (Variantni dodatek: — od predvajanja domačih filmov).

16. člen

Način in postopek za obračunavanje in odvajanje filmskega prispevka predpiše republiški sekretar za finance.

17. člen

Proizvodnja in predvajanje filmov se pospešujeta tudi z dogovori o poslovnem sodelovanju med posameznimi organizacijami združenega dela s področja kinematografije in televizije ter preko poslovnih združenj in strokovnih društev.

V. REPUBLIŠKA KOMISIJA ZA PREGLED FILMOV

18. člen

Republiška komisija za pregled filmov določa:

- katerih filmov na območju SR Slovenije ni dovoljeno javno predvajati mladini pred dopolnjenim petnajstim letom starosti,
- kateri filmi dobijo svojstvo domačega filma,
- kateri filmi imajo poseben umetniški, vzgojni ali izobraževalni pomen,
- katere filme se sme javno predvajati brez slovenskih napisov.

19. člen

Republiško komisijo za pregled filmov imenuje za dve leti skupščina Kulturne skupnosti Slovenije.

Komisija ima predsednika in deset članov. Predsednik in člani komisije imajo svoje namestnike.

Komisija sprejme za svoje delo pravilnik, ki ga potrdi skupščina Kulturne skupnosti Slovenije.

21. člen

Stroške za delo komisije poravnava organizacija združenega dela, ki predlaga film za pregled.

VI. ARHIVSKO FILMSKO GRADIVO

22. člen

Za varstvo arhivskega filmskega gradiva veljajo določbe Zakona o arhivskem gradivu in o arhivih (Uradni list SRS, št. 4-24/66).

Varstvo arhivskega filmskega gradiva opravlja Arhiv Slovenije.

23. člen

Producenti celovečernih in kratkih filmov so dolžni takoj po izdelavi izročiti brezplačno eno brezhibno kopijo Arhivu Slovenije.

24. člen

Imetniki arhivskega filmskega gradiva so dolžni brezplačno omogočiti Arhivu Slovenije, da za svoje potrebe izdela po eno kopijo tega gradiva.

VII. SLOVENSKI FILMI
NA MEDNARODNIH FESTIVALIH

25. člen

Slovenske filme za udeležbo na najpomembnejših mednarodnih filmskih festivalih predlaga Kulturna skupnost Slovenije.

VIII. KAZENSKE DOLOČBE

26. člen

Z denarno kaznijo od 5.000 do 10.000 dinarjev se kaznuje organizacija združenega dela ali druga organizacija z lastnostjo pravne osebe, če javno predvaja celovečerni film, ki ni posnet v slovenščini oziroma nima slovenskih napisov, če predvaja celovečerni film, ki ga ni pregledala republiška komisija za pregled filmov oziroma film, ki na začetku nima podatkov o producentu in distributorju.

Za prekršek iz prejšnjega odstavka se kaznuje z denarno kaznijo od 500 do 2.000 dinarjev tudi odgovorna oseba organizacije združenega dela oziroma druge organizacije.

Z denarno kaznijo od 1.000 do 5.000 dinarjev se kaznuje za prekrške organizacija združenega dela ali druga organizacija z lastnostjo pravne osebe, ki v sredstvih javnega obveščevanja (tisk, radio, televizija, reklamne omarice in pod.) ne objavi, če film ni primeren za mladino do dopolnjenega petnajstega leta starosti, ali če dovoli osebi, ki še ni dopolnila petnajst let, ogled filma, za katerega je republiška komisija za pregled filmov odločila, da ni primeren za mladino.

Za prekršek iz prejšnjega odstavka se kaznuje z denarno kaznijo od 500 do 1.000 dinarjev tudi odgovorna oseba organizacije združenega dela oziroma druge organizacije.

28. člen

Če organizacija združenega dela za predvajanje filmov, Radio-televizija Ljubljana ali drug prireditelj filmske predstave ne odvede filmskega prispevka po 9. členu tega zakona, se kaznuje za prekršek z denarno kaznijo od 5.000 do 20.000 dinarjev.

Za prekršek iz prejšnjega odstavka se kaznuje z denarno kaznijo od 1.000 do 5.000 dinarjev tudi odgovorna oseba organizacije združenega dela oziroma druge organizacije.

29. člen

Z denarno kaznijo od 5.000 do 10.000 dinarjev se kaznuje za prekršek organizacija združenega dela ali druga pravna oseba, ki proizvaja filme, če po določbi 29. člena tega zakona ne izroči nove brezhibne kopije Arhivu Slovenije.

Za prekršek iz prejšnjega odstavka se kaznuje z denarno kaznijo od 500 do 2.000 dinarjev tudi odgovorna oseba organizacije združenega dela ali druga pravna oseba, ki je izdelala film.

30. člen

Denarne kazni za prekrške iz tega zakona odstopa SR Slovenija Kulturni skupnosti SR Slovenije.

IX. KONČNE DOLOČBE

31. člen

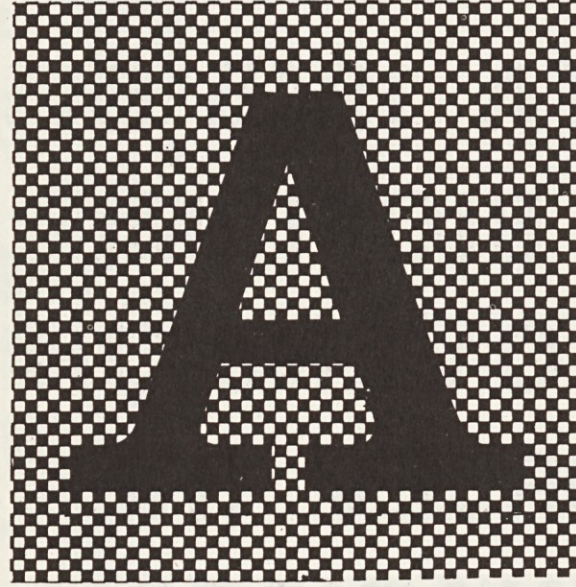
Kdaj smejo tuje filmske družbe snemati v SR Sloveniji, odloči republiški sekretar za prosveto in kulturo v sporazumu s pristojnimi republiškimi upravnimi organi.

32. člen

Z dnem, ko začne veljati ta zakon, preneha veljati zakon o filmskem prispevku (Uradni list SRS, št. 46-262/70), preneha se uporabljati temeljni zakon o filmu (Uradni list FLRJ, št. 30/62 in SFRJ, št. 11/65) in 21. točka 13. člena ustavnega zakona za izvedbo ustavnih amandmajev XXV-LII k Ustavi SR Slovenije (Uradni list SRS, št. 51/71).

**KOMPLETNO FILMOGRAFIJO SLOVENSКИH KRAT-
KIH IN CELOVEČERNIH
FILMOV OD LETA 1945 DO
LETA 1972 TER BIOFILMO-
GRAFIJO SLOVENSКИH
FILMSКИH AVTORJEV (RE-
ŽISERJEV, SCENARISTOV,
SNEMALCEV in SCENOGRA-
FOV) BOMO OBJAVILI V ENI
IZMED PRIHODNJIH EKRA-
NOVIH ŠTEVILK**

1. NA SVOJI ZEMLJI. Scenarij: C. Kosmač. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film, Ljubljana 1948.
2. VIŠOŠKA KRONIKA (fragment „DAVČA“). Scenarij: D. Šega. Režija: I. Pretnar. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1950.
3. TRST. Scenarij: F. Bevk. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1951.
4. KEKEC. Scenarij: J. Gale in F. Milčinski. Režija: J. Gale. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1951.
5. SVET NA KAJŽARJU. Scenarij: I. Potrč. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1952.
6. JARA GOSPODA. Scenarij in režija: B. Stupica. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1953.
7. IRENA V ZADREGU. Režija: E. Emo. Producent: Helios film in Triglav film, Ljubljana, 1953.
8. VESNA. Scenarij: M. Bor. Režija: F. Čap. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1954.
9. GREH. Scenarij in režija: F. Čap. Koproducenti: Triglav film, Ljubljana in Saphir film, München, 1954.
10. DALMATINSKA SVATBA. Scenarij: I. Scheu in E. Nebhut. Režija: G.v.Bolvarv. Koproducenti: Triglav film, Ljubljana in Hansa film, München, 1954.
11. TRI ZGODBE. (Slovo Andreja Vitužnika, Na valovih Mure, Koplji pod brezo). Scenarij: J. Kavčič in F. Severkar. I. Pretnar, F. Kosmač. Režija: J. Kavčič, I. Pretnar, F. Kosmač. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1955.
12. TRENUTKI ODLOČITVE. Scenarij in režija: F. Čap. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1955.
13. VOLČJA NOČ. Scenarij: S. Janevski. Režija: F. Štiglic. Producent: Vardar film, Skopje, 1955.
14. DOLINA MIRU. Scenarij: I. Ribič. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1956.
15. KO PRIDE LJUBEZEN. Scenarij: J. Robert. Režija: M. Cloch. Koproducenta: Triglav film, Ljubljana in Davis film Paris, 1957.
16. NE ČAKAJ NA MAJ. Scenarij in režija: F. Čap. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1957.



arko tine

pregled slovenskih

- Režija: J. Babič. Producent: Triglav film, Ljubljana 1961.
35. MINUTA ZA UMOR. Scenarij: M. Nikolić. Režija: J. Kavčič. Producent: Viba film, Ljubljana, 1962.
36. DRUŽINSKI DNEVNIK. Scenarij: F. Godina. Režija: J. Gale. Producent: Viba film, Ljubljana, 1962.
37. LOV ZA ZMAJEM. Scenarij: S. Goldštajn. Režija: J. Kavčič. Producent: Jadran film, Zagreb, 1962.
38. NAŠ AVTO. Scenarij: V. Zupan. Režija: F. Čap. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1962.
39. TISTEGA LEPEGA DNE. Scenarij: F. Štiglic in A. Hieng. Režija: F. Štiglic. Producent: Viba film, Ljubljana, 1962.
40. PEŠČENI GRAD. Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Viba film, Ljubljana, 1962.
41. DEVETI KROG. Scenarij: Z. Dirnbach. Režija: F. Štiglic. Producent: Jadran film, Zagreb, 1963.
42. SAMORASTNIKI. Scenarij: V. Duletič. Režija: I. Pretnar. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1963.
43. SREČNO, KEKEC. Scenarij in režija: J. Gale. Producent: Viba film, Ljubljana, 1963.
44. EROTIKON. Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Egon Håbe, Nemčija, 1963.
45. NE JOČI, PETER. Scenarij: I. Ribič. Režija: F. Štiglic. Producent: Viba film, Ljubljana, 1964.
46. ZAROTA. Scenarij: P. Kozak. Režija: F. Križaj. Producent: Viba film, Ljubljana, 1964.
47. V SPOPADU. Scenarij: Ana Marija Car. Režija: J. Babič. Producent: Bosna film, Sarajevo, 1964.
48. MAI BRITT. Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Piran film, Semitjov, 1964.
49. LAŽNIVKA. Scenarij: D. Ilić. Režija: I. Pretnar. Producent: Viba film, Ljubljana, 1965.
50. LUCIJA. Scenarij: F. Kosmač, H. Grđin in M. Brezovar. Režija: F. Kosmač. Producent: Viba film, Ljubljana, 1965.
51. MRTVIM VSTOP PREPOVEDAN. Scenarij: V. Carin. Režija: V. Carin. Producent: Filmservis, Ljubljana, 1965.
52. SOVRAŽNIK. Scenarij: Ž. Živković.

igranih filmov

17. **V MREŽI.** Scenarij: V. Kolar. Režija: B. Stupica. Producent: Lovčen film, Budva, 1957.
18. **TUJA ZEMLJA.** Scenarij: M. Selimović. Režija: J. Gale. Producent: Bosna film, Sarajevo, 1957.
19. **DOBRO MORJE.** Scenarij: E. Adamič in M. Stante. Režija: M. Groblar. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1958.
20. **KALA.** Scenarij: I. Ribič. Režija: A. Hieng in K. Golik. Producent: Viba film, Ljubljana, 1958.
21. **VELIKA SINJA CESTA.** Scenarij: F. Solines, E. de Concini in G. Pontecorvo. Režija: G. Pontecorvo. Koproducenti: Triglav film, Ljubljana, G.E.S. in Cinematographica, Rim in Play Art, Paris, 1958.
22. **VRNIL SE BOM.** Scenarij: J. Ribnikar in Z. Glušević. Režija: J. Gale. Producent: Bosna film, Sarajevo, 1958.
23. **DOBRI STARI PIANINO.** Scenarij: F. Milčinski in F. Kosmač. Režija: F. Kosmač. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1959.
24. **TRI ČETRTE SONCA.** Scenarij: L. Lahola. Režija: J. Babič. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1959.
25. **PET MINUT RAJA.** Scenarij: V. Zupan. Režija: I. Pretnar. Producent: Bosna film, Sarajevo, 1959.
26. **VIZA ZLA.** Scenarij: B. Janevski. Režija: F. Štiglic. Producent: Vardar film, Skopje, 1959.
27. **AKCIJA.** Scenarij: M. Rožanc. Režija: J. Kavčič. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1960.
28. **X 25 JAVLJA.** Scenarij in režija: F. Čap. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1960.
29. **BALADA O TROBENTI IN OBLAKU.** Scenarij: C. Kosmač. Režija: F. Štiglic. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1961.
30. **NOČNI IZLET.** Scenarij in režija: M. Groblar. Producent: Viba film, Ljubljana, 1961.
31. **PLES V DEŽJU.** Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1961.
32. **SREČA PRIHAJA OB DEVETIH.** Scenarij: V. Zupan. Režija: N. Tanhofer. Producent: Jadran film, Zagreb, 1961.
33. **TI LOVIŠI!** Scenarij: M. Kalanova in C. Kosmač. Režija: F. Kosmač. Producent: Triglav film, Ljubljana, 1961.
34. **VESELICA.** Scenarij: B. Zupanč

Režija: Ž. Pavlovič. Producent: Viba film, Ljubljana, 1965.

53. **AMANDUS.** Scenarij: A. Hieng. Režija: F. Štiglic. Producent: Viba film, Ljubljana, 1966.

54. **PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ.** Scenarij: B. Pleša in G. Sestan. Režija: J. Babič. Producent: Viba film, Ljubljana, 1966.

55. **ZGODBA, KI JE NI.** Scenarij in režija: M. Klopčič. Producent: Viba film, Ljubljana, 1966.

56. **GRAJSKI BIKI.** Scenarij: P. Kavalir in P. Kozak. Režija: J. Pogačnik. Producent: Viba film, Ljubljana, 1966.

57. **NA PAPIRNATIH AVIONIH.** Scenarij in režija: M. Klopčič. Producent: Viba film, Ljubljana, 1967.

58. **NEVIDNI BATALJON.** Scenarij: I. Ribič. Režija: J. Kavčič. Producent: Viba film, Ljubljana, 1968.

59. **SONČNI KRIK.** Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Viba film, Ljubljana 1968.

60. **PETA ZASEDA.** Scenarij: V. Zupan. Režija: F. Kosmač. Producent: Viba film, Ljubljana, 1968.

62. **KEKČEVE UKANE.** Scenarij: I. Ribič. Režija: J. Gale. Producent: Viba film, Ljubljana, 1968.

62. **SEDMINA.** Scenarij in režija: M. Klopčič. Producent: Viba film, Ljubljana, 1968.

63. **ONKRAJ.** Scenarij: M. Bor. Režija: J. Gale. Producent: FRZ, Beograd, 1970.

64. **OXIGEN.** Scenarij: D. Rupel. Režija: M. Klopčič. Producenta: Viba film, Ljubljana in FRZ, Beograd, 1970.

65. **MAŠKARADA.** Režija: B. Hladnik. Producent: Viba film, Ljubljana, 1970.

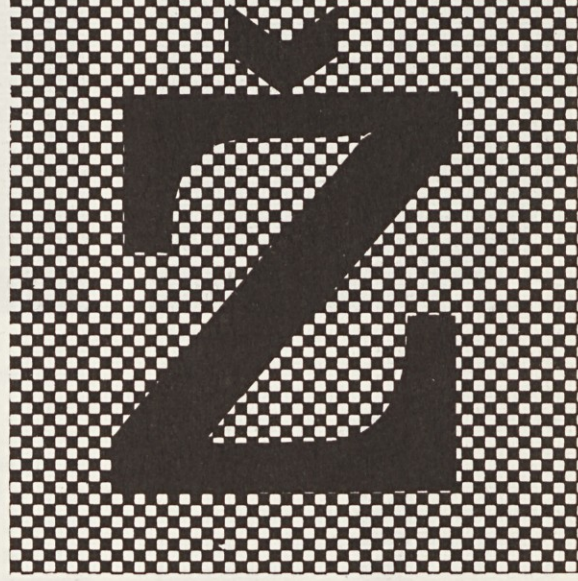
66. **RDEČE KLASJE.** Scenarij in režija: Ž. Pavlovič. Producent: Viba film, Ljubljana in FRZ, Beograd, 1970.

67. **NA KLANCU.** Scenarij in režija: V. Duletič. Producent: Vesna film, Ljubljana, 1971.

68. **MRTVA LADJA.** Scenarij in režija: R. Ranfl. Producent: Slovenija film in Viba film, Ljubljana, 1971.

69. **POSLEDNJA POSTAJA.** Scenarij: B. Štomen. Režija: J. Babič. Producent: Avtorski studio Ekran, Ljubljana in FRZ, Beograd, 1971.

70. **KO PRIDE LEV.** Scenarij in režija: B. Hladnik. Producent: Viba film, Ljubljana, 1972.



naša vsakdanja televizija

boris grabnar

2

Še ob koncu Druge svetovne vojne so za televizijo vedeli samo tisti, ki so se za tehniko posebej zanimali. Gledati neko dogajanje na daljavo in pri tem sedeti doma — saj to je bilo tako fantastično, da nismo mogli verjeti, kako blizu je bil njen prihod.

V dobrih dveh desetletjih pa je televizija prepredla ves naš planet. V svoje mreže je zapredla najprej tehnično in industrijsko razvite države, zdaj pa že prodira tudi med najbolj zaostale narode v Afriki in Aziji.

V Pavlihi sem nekoč bral tole šalo: vsa družina sedi zbrana pred sprejemnikom in gleda kot zamaknjena; mali sinko pa vpraša: „Očka, kaj ste pa delali, ko še ni bilo televizije?“ Šala izvira seveda iz tistih let, ko je bila televizija še nova in sveža in smo kot

začarani strmeli v njen „čudež“. Ta „čudež“ gledanja na daljavo je bil skoraj mikavnejši od same vsebine, medij je bil tisti, ki nas je začaral — vsekakor mnogo bolj kot njegova vsebina, tiste zvezde in zvezdice, ki so se pojavljale na srebrnosivem ekranu. A tudi te zvezde in zvezdice so postale popularne, včasih bolj zaradi simpatičnega obraza ali nastopa ali česa drugega — kot zaradi tistega, kar so nam povedale ali zapele.

Danes seveda nismo več „začarani“. Televizija je izgubila svoj novatorski čar, postala je naša vsakdanja resničnost — s tem pa seveda tudi nujnost, brez katere si našega življenja in naše družbe sploh ne moremo več predstavljati. Odpiramo jo zaradi vsebine, ki nas zanima, ne gledamo več karkoli

— temveč v skladu s svojim prostim časom iščemo tiste oddaje, ki se nam zde ustrezne. Če v programu nič takega ni, se prav lahko odločimo za kako drugo delo, za gledališče ali kino ali knjigo. Čudeža ni več.

Televizija pa je vendar spremenila ves naš način življenja, tempo življenja v narodu, v državi, v mednarodnih odnosih, po vsem svetu.

Televizija je danes dominantna oblika množične komunikacije, ne samo zato, ker je med vsemi mediji najmlajša, temveč tudi zato, ker človeka pred sprejemnikom v celoti angažira, ga povsem zaposli, popolnoma priklene, izključi iz vsega njegovega neposrednega okolja. Z brzino svetlobe in v dramatično organiziranjem zaporedju mu prinaša pred oči ves svet. Razširja prav vse oblike in zvrsti človeške komunikacije: informacije, sodobno dogajanje prav tako kot zgodovinsko, dramatično, likovno umetnost, poezijo, glasbo, znanost. Televizija je — pravijo — najpomembnejše vzgojno sredstvo, najpomembnejši ideološki instrument, nepogrešljivo sredstvo vladanja in oblasti v vsaki razviti družbi.

Toda vse, kar vsebuje televizijski program, informacije, reportaže, drame, filme, predavanja, razgovore in debate in intervjuje, koncerte, zabavo s petjem in šalami — vse to smo imeli že prej. Vsebinsko torej nič novega. Novo je le to, da smo vse to zdaj dobili na dom.

In zaradi tega takšne spremembe? A kakšne so pravzaprav te spremembe? In — ali se jih sploh zavedamo?

Sicer pa je najprej treba odgovoriti na prvo vprašanje: odkod televizija pravzaprav prihaja ali preprosteje: kdo jo je izumil?

KDO JE TELEVIZIJO IZUMIL?

Z odgovorom smo takoj v veliki zadregi. Ni namreč mogoče navesti enega samega izumitelja, ki bi aparaturo prvi skonstruiral, jo patentiral in predstavil svetu. Tehnična zgodovina televizije je precej dolga in zamotana, TV kamera, oddajnik in sprejemnik so naprave, ki so plod razvoja nekaj desetletij. To je bil ustvarjalni napor

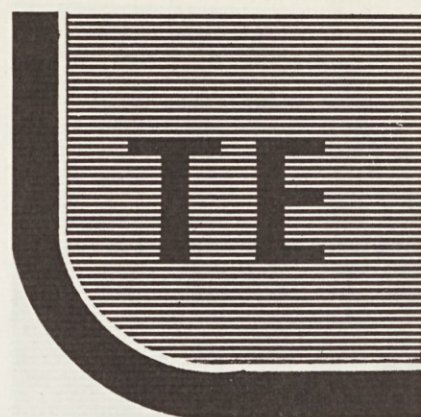
nekaj generacij znanstvenikov iz mnogih dežel.

Na čelu seznama stoji Šved Berzelius, ki je že leta 1817 odkril, da selenium, to je substanca, ki se pridobiva iz žvepla, pod vplivom svetlobnih žarkov spreminja odpornost pri prenašanju elektrike. Po tem odkritju, ob katerem se o televiziji še ni dalo niti sanjati, se je zvrstilo še toliko znanstvenikov, da njenega rojstva ni mogoče natančno določiti, še manj pa s prstom pokazati na njenega pravega očeta. Pri rojstvu televizije so mnogo doprinesli tudi drugi izumi in druga odkritja, ki so imela s televizijo — vsaj spočetka — le prav malo zveze. Brez razvoja npr. elektronike bi se televizija sploh ne mogla uveljaviti in se razviti do takšnih gigantskih razmerij, kot se je.

Zato je vsem tehničnim pionirjem televizije, ki jih bomo navedli, treba dodati še številne fizike, ki so teoretično in praktično raziskovali svet elektrike in elektronike: Volto, Faradaya, Ohma, Lenza, Maywella, Röntgena, Lorentza, Plancka, Einsteina in končno tudi Rutherforda, ki je prvi definiral planetarno strukturo atoma.

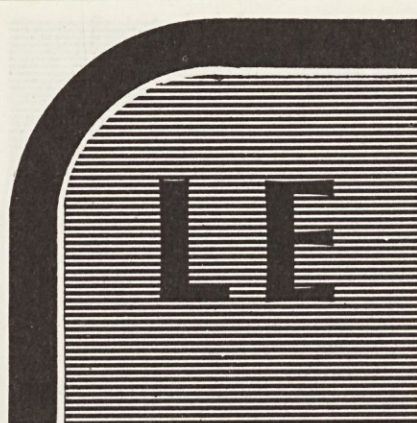
Prenos slike na daljavo je seveda možen samo s pomočjo elektrike. Zaradi tega je treba sliko najprej „prevesti“ v „jezik“ elektrike, se pravi svetlobne žarke, ki se odbijajo od nekega predmeta, spremeniti v električne impulze in jih oddajati posamič v eter. Potem pa jih spet posamič sprejemati in jih ponovno, v obratnem vrstnem redu spet spreminjati v svetlobo. Televizijska slika je torej samo vzorec adekvatno razporejenih, hitro se vrstečih električnih impulzov, spremenjenih v svetlobo. Zadeva torej ni preprosta in čeprav so bile lastnosti selenija že dolgo znane, je minilo še kar tričetrto stoletja, preden je nemški učenjak Paul Nipkow izumil okroglo ploščo, ki so jo imenovali po njem. Imela je nešteto luknjic razvrščenih v spirali. Ko se je vrtela, je vsaka luknjica sukcesivno prepuščala elemente neke črte na sliki.

Vse to je bila seveda še vedno mehanika in šele elektronika je omogočila, da je televizija postala kaj več kot znanstvena kuriozitet. Katodna cev je izumil Rus Boris Rosing



leta 1907 in istočasno in neodvisno od njega tudi Anglež Cambell-Swinton. Pozneje so jo bistveno izpopolnili še mnogi drugi. Katodna cev je bistveni sestavni del TV kamere, saj tu kamera odloži svetlobne impulze, ki jih prejme od zunaj. Vendar sta šele Američana Belin in Holwed prva uresničila oddajanje in sprejemanje slike na katodnem oscilografu — leta 1926. Leta 1927 pa je bil ves ta dolgi proces nekako zaključen. Otrok je prišel na svet in zanimivo, da sta ga tudi zdaj rodila dva moža, ne da bi drug o drugem kaj vedela. Oba pa v Ameriki. Bistveni princip sodobne elektronske TV kamere sta si skoraj istočasno izmislila Philo Farnsworth in ruski emigrant Vladimir Zvorykin. Farnsworth je deloval na Zahodu, Zvorykin pa na Vzhodu kot uslužbenec podjetja Westinghouse. Odkrila sta v bistvu isti princip: cev, ki se končuje z ekranom, opremljenim s fotoelektričnimi celicami, ki jih otipava snop elektronov.

O tem, kdo je bil prvi in kdo je pravi izumitelj — so tekale dolge pravde. Patentno sodišče je končno dalo prednost Farnsworthu, ki je dokazal, da je že kot šestnajstleten šolar na šolsko tablo narisal svojo zamisel profesorju fizike. Pozneje sta se oba genija znanosti združila in skupaj raziskovala in eksperimentirala dalje. Leta 1928 je bil v ZDA že prvi uspešni eksperiment (uprizorili so celo že neko dramo), v naslednjih letih pa so se eksperimenti vrstili tudi še v drugih državah in že leta 1936 je BBC v Londonu začela organizirati redne oddaje. Podobne poskuse z rednim programom so v New Yorku začeli šele tri leta kasneje — leta 1939.



Potem pa je izbruhnila vojna, ki je ves ta razvoj zaustavila za polnih sedem let.

Nikakor ne mislim, da bi bil ta moj popis izumiteljev in njihovih zaslug popoln. Bržkone ga tudi ni mogoče sestaviti brez podrobnega zgodovinskega raziskovanja, ki bi ga moral opraviti strokovnjak za elektroniko. Kakega obsežnejšega popisa pa tudi še nihče ni sestavil in poročila, ki prihajajo iz ameriških, britanskih, francoskih, nemških ali ruskih virov, se precej razlikujejo. Vsak popisovalec poudarja svoje sonarodnjake in vsakdo prav rad izpusti tega ali onega pri kakem drugem narodu. Naj bodo ti popisi torej nacionalno sebični ali kakršnikoli že — eno je gotovo: narava je postopoma odkrivala svoje skrivnosti človeškemu raziskovalnemu duhu in ko so se vrata v svet elektronov odprla, ni bilo prav nič čudnega, če so številni znanstveniki odkrivali iste skrivnosti na različnih koncih sveta, ne da bi pri tem sodelovali, in prihajali so tudi do podobnih tehničnih in konstrukcijskih zamisli.

Nacionalni ponos je čisto normalna stvar, prepir o zaslugah pa je neumnost. Televizija je plod sodobne civilizacije, plod sodobne elektronske dobe, ki je mednarodna. Noben narod, velik ali majhen, se pri tem ne more hvaliti, da bi bila rezultat čisto njegove, posebne nacionalne genialnosti.

LJUBLJANSKI BARON MED IZUMITELJI TELEVIIZIJE

Tudi Slovenci imamo svojega tehničnega genija in svojega izumitelja televizije, ki pa smo nanj skoraj

pozabili in je komaj komaj omenjen v analih zgodovine naše televizije.

Prav je, da ga predstavimo: to je baron Anton Codelli, bivši lastnik gradu na Kodeljevem, po katerem se danes imenuje cela ljubljanska četrt. Tega imena tej ljubljanski četrti seveda nismo podelili zato, da bi tega moža počastili, ampak smo jo začeli imenovati kar tako brez kakega uradnega krsta ali kakega sklepa občinske skupščine. Preprosto: tisto zemljišče je bilo nekoč Codellijevo. Večina Ljubljančanov o njem nima niti pojma in tudi ne ve, zakaj se Kodeljevo imenuje Kodeljevo.

Codellijevih izumov je dolga vrsta in televizija je samo en patent med mnogimi.

Bil je radijski strokovnjak in znano je, da je že leta 1908 instaliral v Pulju radijsko postajo za potrebe avstrijske mornarice. Prvo svetovno vojno pa je preživel v Afriki, v tedanji nemški koloniji Togo, kjer je bržkone vzdrževal tajne radijske zveze s prestolico. Po vojni se je vrnil v svoj grad in vedno bolj ga je začela zanimati televizija.

V tistih letih so prvi ljubljanski radioamaterji in entuziasti z inženirjem Marjanom Osano na čelu z velikimi mukami in navdušenjem postavljali temelje slovenskemu radiu. Slovenski radio je prvič spregovoril leta 1925, ko je bil urejen prvi studio v Šentjakobski šoli na sedanjem Levstikovem trgu. Leta 1926 je prišel v Ljubljano prvi močnejši radijski oddajnik, ki ga je pa Osana poslal v Zagreb, kjer je istega leta spregovoril hrvatski radio. Ljubljančani so se namreč odločili za velikopoteznejši načrt in do leta 1928 postavili v Domžalah mogočen oddajnik, ki ga je bilo slišati po vsej Evropi. Proslavil je ljubljansko kukavico in odločilno pripomogel k slovenski nacionalni afirmaciji v svetu.

Prav tedaj — se pravi že leta 1926 — pa je baron Codelli prijavil v Berlinu svoj patent za prenašanje slik na daljavo po radijskih valovih.

Stara fotografija, ki je bila objavljena v Ilustriranem Slovencu šele leta 1930, kaže, da je bila Codellijeva televizijska slika v obliki popolnega kroga, na njej pa je popolnoma jasno videti ženski obraz. Codellijeva za-

misel je bila izvirna, čeprav zasnovana na mehaničnem principu nekakšne vrteče se spirale. Že leto po prijavi patenta je bil torej njegov princip z uvedbo elektronike presežen in najbrž ni prišel v poštev pri poznejšem praktičnem uresničevanju televizije — vendar pozabiti tega moža ne smemo. Skupaj z mnogimi drugimi ga moramo uvrstiti v seznam tistih, ki so pomagali ustvarjati tega giganta sedanjosti, giganta, ki obvladuje vse naše življenje.

TELEVIZIJA V ROKAH POSLOVNIH MOŽ

V desetletju pred Drugo svetovno vojno je bila torej tehnična uganka v bistvu rešena, posamezne poznejše izpopolnitve so za našo pripoved nebitvene. Zdaj se začneja druga zgodba, zgodba o uvajanju tega izuma v človeško družbo. Ta zgodba pa je še bolj zamotana.

Ko so prvi eksperimenti uspeli, je šlo za to, kdo bo ta izum kupil in izkoristil. Nobenega dvoma ni bilo, da je prenašanje slik na daljavo ne le mikavna in zabavna stvar, ampak tudi koristna. In če je koristna, mora kajpak prinašati denar. Kapital, vložen v stroj, se mora nekako obračati. To velja tako za kapitalizem kot za socializem. Pri običajnih proizvodnih strojih je problem enostaven, pri televiziji pa ne. Prav nič lahko ni bilo uganiti pravega prijema in ustvariti primerne organizacijske oblike, ki bi omogočile delovanje televizije.

Najprej je patent kupila ameriška telefonska in telegrafska družba (AT and TC). Njen predsednik, podjetni Walter Grifford, je imel že leta 1927 v načrtu uvedbo videotelefona.

A videotelefon se ni razvil. Bil je več poskusov, da bi ga komercializirali, a ekonomsko ni bil nikoli rentabilen. Za izgube pa v Ameriki ni nihče navdušen. Družba AT and TC ima še danes izključno pravico za uvedbo videotelefona, a uvajajo ga le prav izjemoma — npr. velike trgovske hiše omogočajo najbogatejšim gospodinjam, da si po videotelefonu ogledajo blago, ki ga nameravajo kupiti, ne da bi jim bilo treba osebno priti v trgovino.

Za množično uporabo pa se videotelefon ni obnesel. Zdi se, da ni potreben. Za običajen telefonski po-

govor, popolnoma zadostuje samo akustični kontakt med obema sogovornikoma. To, da bi se sogovornika tudi videla, je sicer mikavno, vendar pa ne tako zelo potrebno, da bi bili telefonski naročniki pripravljeni plačati visoko ceno za sliko.

Samo v vojaških zadevah visoka cena ne igra nobene vloge. A nič kaj dosti ne vemo, kaj s tem izumom počenjajo moderne armade. Videotelefon omogoča danes generalom, da si točno ogledajo položaj na bojišču, ne da bi jim bilo pri tem treba izpostavljati svojo kožo. Njihovo poznavanje situacije na bojišču zdaj ni več odvisno samo od besednega opisa, ki nikoli ne more biti povsem natančen. O generalu McNamari smo nekoč brali, da je kar v Beli hiši, skupaj z bivšim predsednikom Johnsonom, gledal (preko satelita), kako ameriška letala odmetavajo bombe na Vietnam, kako te bombe zadevajo in je tudi kar sam neposredno iz Washingtona komandiral pilotu...

A to nas ne zanima. Zanima nas prava televizija, tista, ki je namenjena širokim množicam.

Ponudili so patent filmski industriji v Hollywoodu. Ta naj bi s tem izumom omogočila ljudem, da bi filme lahko gledali kar doma. Filmarji so si dolgo belili glave z vprašanjem, kako bi od takšnih gledalcev izterjali denar. A dognali so, da bi bila evidenca in kontrola gledanja nemogoča in da tudi plačila za gledanje ne bi mogli izterjati. Patent se jim je zdel nepraktičen in gospodarsko nemogoč. Odklonili so ga.

Prav tako je ponudbo — v bistvu iz istih vzrokov — odklonilo tudi Združenje broadwayskih gledališč. Obstali so pri stališču, da mora vsakdo, ki hoče videti njihove predstave — pač priti v gledališče.

Končno se je Zvorykin napotil na sedež Ameriške radijske družbe (RCA) in obiskal njenega predsednika Davida Sarnoffa. Radio sicer s slikami ni imel nobene zveze, toda šlo je v bistvu za iste radijske valove.

Pripovedoval mu je pol ure, kako je izumil elektronsko oko. „Hm,“ je vzkliknil Sarnoff, „to je prava čarovnija. Preveč je imenitno, da bi bilo res. Pa koliko bi to stalo?“ „Kakih

stotisoč dolarjev,“ je odgovoril Zvorykin. „All right,“ je tedaj rekel Sarnoff, „pa poskusimo!“

Začeli so z delom in Sarnoff je vložil — ne 100 000 temveč 50 milijonov dolarjev. Aparat je dozorel šele dobrih deset let kasneje. A Sarnoff je bil mož, ki je v tehnični napredek verjel, verjel v izum in verjel v svojo idejo — in plačal je 50 milijonov dolarjev, ne da bi dobil povrnjen en sam cent. Šele po vojni so mu častilci nadeli ime „Oče ameriške televizije“. V nekaj desetletjih je postal lastnik velikanškega števila tovarn za radijsko in televizijsko opremo (RCA) in poleg tega še predsednik silnega radijskega in televizijskega omrežja (NBC — National Broadcasting Corporation). Zapisano stoji, da znašajo njegovi letni dohodki skoraj dve milijardi dolarjev — to pa je nekaj več kot ves devizni dohodek Jugoslavije v letu dni, kar se ga nateče od zdomecev, turizma in izvoza...

Tega moža, ki je pravkar — januarja 1972 — umrl star 81 let, si moramo ogledati malo podrobneje.

KDO JE DAVID SARNOFF?

Njegov življenjepis je prava ameriška legenda, banalna in klišejska do karikature... Rodil se je v Minsku, v Belorusiji in bil je še otrok, ko je družina emigrirala v Ameriko. Ko mu je bilo deset let, je oče neozdravljivo zbolel in mladi David je moral sam vzdrževati sedemčlansko družino. Po ulicah New Yorka je prodajal časopise, končno je bil srečen, ko je dobil stalno službo kurirčka pri takrat mogočni Marconijevi družbi, ki je izdelovala telefone in radie za ameriško vojsko in mornarico. Izučil se je za radiotelegrafista in leta 1912 — bilo mu je 21 let — je dobil službo radiotelegrafista na največji ladji sveta, Titanicu.

Ta ladja se je — kot je znano — na svoji prvi vožnji potopila in mladi David je ves čas potapljanja seveda oddajal signale SOS. Na pomoč je v zadnjem trenutku prihitelo nekaj ladij, ki pa so rešile le slabo polovico — nekaj nad tisoč potnikov. Ob tej katastrofi, ki še danes ni pozabljena, je David Sarnoff zaslovel kot rešitelj. Čestitali so mu kralji in cesarji vsega



sveta. In tudi pri Marconijevi družbi so mu brž podelili pomemben položaj: postal je nekakšen pomočnik komercialnega direktorja. Njegova dolžnost je bila zdaj organizacija prodaje radijskih aparatov.

Omeniti moramo, da v tistih letih pred Prvo svetovno vojno še ni bilo radijskega programa v današnjem smislu. Izum radia so uporabljali samo kot brezžično telefonijo in telegrafijo. In na tem položaju je mladi David Sarnoff prišel na zgodovinsko, v bistvu pač komercialno idejo, ki je povzročila odločilen prelom v razvoju družbene komunikacije. V nekem poročilu je pisal svojim šefom:

V mislih imam načrt razvoja, po katerem naj bi radio postal hišna potrebščina, prav tako kakor klavir ali gramofon. Ideja je v tem, da bi lahko pošiljali v domove glasbo po brezžični poti. Isto načelo bi lahko razširili tudi na druga področja, kakor na primer na sprejemanje predavanj doma, ki bi bila istočasno govorjena in poslušana. Pa tudi rezultate baseball tekem bi lahko razglašali skozi zrak.

Z eno besedo: David Sarnoff je odkril možnost sodobnega radijskega programa.

SPREJEMNIK IN PROGRAM — KAKŠEN PROBLEM!

Znano je, da je izum radia celo nekoliko starejši od izuma filma. Radijski program bi bil možen pravzaprav že v letih 1893 ali 1894, ko je naš rojak Nikola Tesla eksperimentiral v Ameriki s prvo radijsko oddajno postajo, ki jo je sam izumil in skonstruiral. Radio bi se torej lahko uveljavil istočasno s filmom, torej že

tedaj, ko sta ustvarjala Lumiére in Méliès in ko je Pathe, kot prvi filmski industrialec, začel kopičiti bajno bogastvo.

A radio se ni uveljavilo. Zakaj pa ne? Odgovor je na videz preprost: ideje o radijskem programu ni bilo. Skoraj vsi so ta izum razumeli samo kot brezžično telefonijo, kot napravo za pogovor dveh oseb na daljavo. Seveda so vedeli, da oddajna antena razširja radijske valove v krogu okrog sebe in da lahko torej glas tudi razmnoži na poljubnem številu sprejemnikov. A ta lastnost izuma se je zdela prej negativna kot pozitivna: privatnemu pogovoru je vsakdo lahko prisluškoval. Zato so brezžični telefon ali radio uvajali najprej samo tam, kjer ni bilo mogoče napeljati žice — za zvezo z ladjami na morju, z vlaki med vožnjo in letali. Še med prvo svetovno vojno je radio služil izključno temu namenu — uporabljali so ga za zveze med vojaškimi enotami v premiku in štabi. Radijska poročila pa so morala biti seveda šifrirana, kajti venomer je bil prisoten strah, da sovražnik prisluškuje. In res je prisluškoval, pa še kako! Izum je bil torej pomanjkljiv, a v tem pogledu ga nikakor ni bilo mogoče popraviti ali izpopolniti.

Samo irskim revolucionarjem, ki so se leta 1916 uprli Angležem, je prišlo na misel, da je to njegovo pomanjkljivost mogoče spremeniti v prednost. Po radiu so obveščali svet o svoji stiski in ta poročila so res ujele nekatere ameriške ladje, ki so resnico o njihovi revoluciji potem prenesle ameriškemu tisku in svetu.

No — in takoj za Irci je tudi mladi Sarnoff prišel na svojo zgodovinsko idejo... Njegov namen je bil seveda

čisto posloven: želel je povečati prodajo radijskih sprejemnikov. Radijski program naj bi bil namenjen vsakomur.

Danes se zdi ta ideja čisto enostavna in prav nič genialna. Radijski in televizijski program sta naša vsakdanjost. A tudi takšne stvari je bilo treba izumiti. In kakor vsaka novatorska ideja je tudi ta njegova ideja sprva naletela na odpor. Niso je sprejeli. A Sarnoff je bil dovolj trmast, da ni popustil. Po prvi svetovni vojni je formiral lastno podjetje Radio Corporation of America (RCA) in kot njegov generalni direktor začel svoj načrt izvajati.

Pa ni uspel. Ideja je bila še vedno pomanjkljiva, pravzaprav je bila v njej skrita neka komercialna zmota, ki pa se je lahko razkrila šele v sami trgovski praksi. Sarnoff je torej hotel prodati čim več radijskih sprejemnikov — s programom vred. Zato je seveda poleg radijskih sprejemnikov moral producirati tudi program, njegova tovarna je bila obenem tudi radijska postaja, ki je morala že prodane radijske aparate neprestano polniti z vedno novim programom. Stroške za proizvodnjo tekočega programa bi moral potem takem pokrivati s prodajo vedno novih aparatov. Kdor je kupil aparat, je z njim vred enkrat za vselej plačal tudi program.

Danes je jasno, da to ne gre. A takrat še ni bilo jasno. Ni si bilo mogoče izmisliti načina, kako bi lastniki sprejemnikov plačevali tisto, kar bi poslušali. Tudi sistem naročnin ali taks za sprejemnik je bil za tedanje čase v Ameriki popolnoma neizvedljiv.

Sarnoff je bil na robu propada. Bilo je res neverjetno, da tega čudovitega izuma nikakor ni mogel spraviti v denar.

REŠILNA MISEL — REKLAME!

Nova ideja je tedaj zablisnila v glavi njegovega uslužbenca Pata Weaverja, moža, ki mu je Sarnoff zaupal vodstvo prve oddajne postaje. Ta je predlagal, da bi programski čas dajali v najem oglasnim agencijam oziroma raznim podjetnikom, ki bi preko radia tako pošiljali med ljudi reklame za potrošno blago.

Zgodovinarji poročajo, da Sarnoff tega predloga ni sprejel, da je reklamam ostro nasprotoval. Bil je pač kulturni človek. S Patom Weaverjem se je celo sprl in ga vrgel iz službe. A debata se je vendarle še nadaljevala in končno ga je spet sprejel. Na vsak način je bilo treba poiskati nekoga, ki bi proizvodnjo programa plačal in jasno je bilo, da to poslušalec ne more biti. Radijskega sprejemnika, ki bi bil enkrat za vselej „napolnjen“ s programom, ni in ga potemtakem tudi ni mogoče prodati.

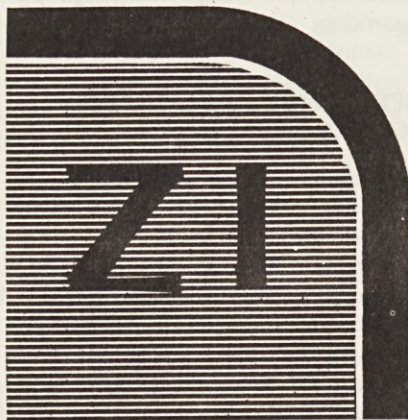
Situacija je bila brezizhodna. Zdelo se je, da se radio nikakor ne bo mogel komercializirati, da se s kulturnim, pametnim, ali kakršnimkoli za javnost pomembnim programom ne bo mogel vključiti v družbo in da bo ostal le to, kar je bil že od vsega začetka: brezžični telefon. Kajti tudi zaradi reklam bi ga nihče ne kupil.

Potrebne so bile nove ideje — to pa je bila ideja o sponsoriranem programu. „Sponsor“ pomeni v angleščini „boter“ ali „porok“. Vsaka kulturna oddaja je torej potrebovala nekakšnega botra ali poroka, ki jo je plačal. Nameni tega botra pa seveda niso bili nesebični: na vsako oddajo je obesil reklamo za svoj izdelek, ki ga je želel prodajati. Tako je vsaka oddaja, npr. poročila ali glasba ali radiodrama, morala nositi neko določeno reklamo, npr. za avto, cigarete, zobno pasto ali kaj podobnega.

Poslušalcu seveda ni prav nič do reklame, to je zoprna vsiljiva stvar, poslušalcu gre za program — a tudi reklamo mora slišati, hote ali nehot. Reklama seveda mora biti, saj bi brez nje programa nihče ne plačal. A tudi samih reklam bi brez programa nihče ne poslušal. Tako se je v ZDA odigrala svojevrstna poroka med reklamami in programom. Na tej zvezi je sezidan temelj vse radijske in televizijske programske politike v Ameriki in še v marsikateri drugi deželi...

Evropa je seveda odkrila drugačen vir za finansiranje radijskega in televizijskega programa: naročnine ali takse na sprejemnik. A to se je zgodilo znatno kasneje in mirno lahko trdimo, da bi brez ameriškega komercialnega prodora doma in po svetu tudi evropskega sistema ne bilo.

Dalje prihodnjič



italijanski (TV) dokumentarec

Prva oddaja, ki zasluži našo posebno pozornost, je barvna TV serija **Bruna Vailatija Sedem morij** (Sette mari). Razsežnosti te televizijske barvne dokumentarne nadaljevanke so več kot presenetljive, saj izpolnjujejo kar več področij TV oddaj. Ustavimo se le pri nekaterih izrazitejših. Na prvem mestu je gotovo dokumentarni aspekt Vailatiijeve oddaje. Pri vseh mogočih definicijah dokumentarnega filma in dokumentarne TV oddaje nam prav serija Sedem morij jasno definira ta pojem in ga hkrati tudi zanika. Dokumentarno je vse, kar je moč s filmsko kamero posneti, ujeti na filmski trak. Dokumentarec je hkrati dokument o naravi in ljudeh in dokument njihove nepopolnosti, nezmožnosti, da posnamejo vse, kar je snemanja vredno. A hkrati se zavedamo, da je pojem dokumentarnega izgubil del svoje teže, svojega pomena. Čim več je namreč odkritega, tem manj je mogoče še odkriti, a tem večji napori so potrebni za to, saj je v večini primerov še neodkrito sinonim za neslutene nevarnosti in zapreke, s katerimi se srečujejo filmski snemalci. To je le ena plat dokumentarnega odkrivanja sveta. Druga je po svoji sestavi še bolj zapletena. Tu mislimo namreč na vse tisto, kar je bilo že zabeleženo kot dokument in kar so ustvarjalci oddaje Sedem morij odkrili nanovo, a s takšnimi prijemi, da nas je to ponovno odkrivanje pritegnilo in da smo pozabili na to, da je Vailati marsikaj v svoji pripovedi prevzel od drugih avtorjev.

Dokumentarni prvini, ki po svoji čistosti, neposrednosti, predvsem pa drznosti pomeni sam vrh sodobne dokumentaristike, je ves čas ustvarjala ozadje odlična in premišljena naracija. Prav narativni elemen kot dokument dokumenta je razkril vso globino

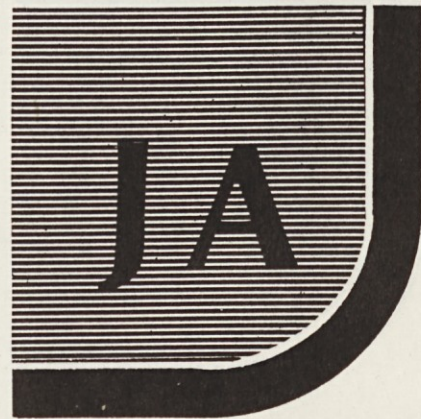
Vailatiijeve oddaje, njegovega popotovanja po svetovnih morjih. Naracija je namreč „osveščala“ dokument, ga spreminjala iz gole slike in zvoka v zaključeno celoto logično razvrščenih dokumentov, s poudarkom na tistih, ki jih človekovo oko doslej še ni videlo. In v tem je pglavitni čar oddaj Sedem morij: razkriti, predstaviti tisto, česar človek še ni videl, približati sleherniku tisto, kar v resnici lahko vidijo le tisti redki srečneži, ki združijo osebni pogum z ugodnimi materialnimi možnostmi.

Oddaje, kot je serija Sedem morij so v današnjem času adekvatno nadomestilo klasičnega potopisa, ki danes kljub vrsti načelnih ugovorov izgublja svoj namen in veljavo, postaja celo anahronizem. Zato ni čudno, da so oddaje Sedem morij pri slovenskih gledalcih (in kritikih) naletele na ugodne ocene, saj pomenijo po svoji naravi kvalitetno osvežitev v razmerah, ko domači dokumentarec in dokumentarna TV oddaja iz tega ali onega razloga ne moreta uspevati. Seveda to „svetovno“ dogajanje ne more biti v celoti primerno nadomestilo za podobne kvalitetne domače oddaje, ki bi nadomestile današnje nedomiselne quasi reportaže in quasi dokumentarce, narejene brez potrebne duhovne in obrtnega znanja.

Podobne misli kot za serijo Sedem morij lahko zapišemo za italijanski dokumentarec GRENKI KRUH režiserja Giuseppa Scoteseja. Tudi tu se pretresljivi, neosenčeni, včasih celo grozoviti in cinični dokument, prepleten s še bolj ciničnimi in grozljivimi retrospekcijami, meša s premišljeno in včasih hoteno skopo naracijo o svetu, ki ga predstavlja dokument. Nikjer ni niti trohice moraliziranja, govorjenja o pozitivnih možnostih, ki

bi lahko spremenile bedni svet, v katerem se spreha kamera, pripoved je omejena na golo faktografijo, na „dokumentacijo“. Lahko bi dejali, da je to čisto poseben odnos do sveta: v svoji osnovi je „prizadet“, saj prikazuje človeško bedo in hkrati razkriva ali vsaj poskuša razkriti povzročitelje te bede, v prikazu dejanskega gradiva pa je na videz neprizadet, saj samo registrira, popisuje, do neke mere tudi urejuje. Pri tem dokumentarec GRENKI KRUH ostaja seveda ujet v možnosti svojega žanra: svet „dokumentira“ le na podlagi izbranih primerov, ne da bi lahko istočasno podal zaokroženo podobo posameznega področja raziskovanja s pomočjo filmske kamere. Čeprav seveda ni namen dokumentarnega filma, da bi prikazoval svet na način sociološke, psihološke, politološke... študije, pa nas prav primer GRENKEGA KRUGA znova opomni, da ima sicer dokumentarno filmsko gradivo veliko vrednost, a samo po sebi lahko le dokumentira, postavlja pred nas svet takšen, kot je, ne da bi pokazalo na možne izhode. In čim doslednejše je posneto filmsko gradivo, čim neposrednejši je filmski dokument, tem neprijetnejše občutke lahko vzbuja takšen film. Dopolnjuje in preurejuje podobo sveta, ki jo je vsakdanjost zameglila, postavila v neresnično luč in na neresnično mesto. Prav zato nam dokumentarec GRENKI KRUH omogoča, naravnost sili nas v ponovno preverjanje humanističnih vrednot in humanističnih odnosov, ki pred obličjem nepopisne revščine in bede izgubljajo svoj imaginarni blišč, ki so ga pridobili v Evropi duhovne in materialne hipokrizije.

Denis Poniž



harmonika ali razkritje pekla

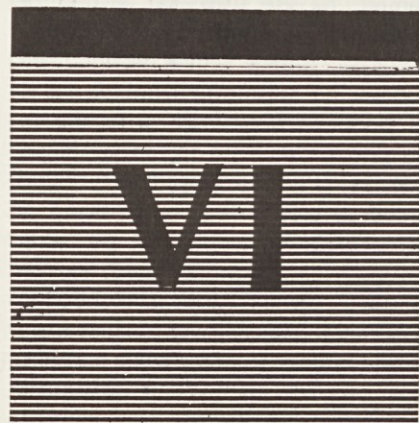
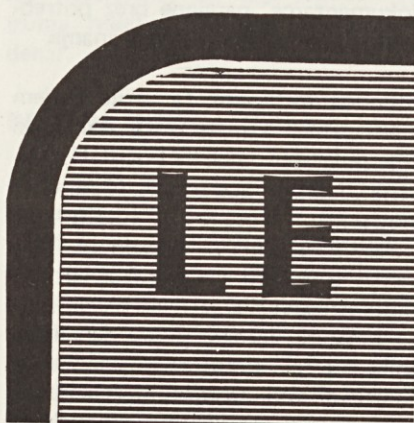
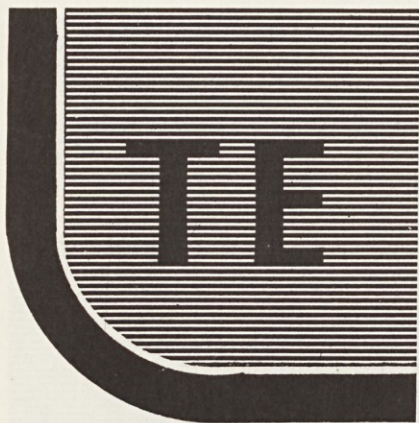
Zagrebska TV drama HARMONIKA v režiji Joakima Marušića in po literarni predlogi Zore Direnbachove nas na neponovljiv način sooča z modernim peklom, ki si ga človek sam ustvarja, misleč, da je mogoče najti srečo in zadovoljstvo v kopičenju dobrin. Ali povedano nekoliko drugače, človek se znajde pred obličjem pekla vedno, kadar skuša rešiti samega sebe pred odtujenostjo od soljudi in sveta, v katerem živi. In še na tretji način je mogoče zastaviti vprašanje o svetu preklelih, izobčenih ljudi: zlo in dobro si nista vedno nasprotna pola v človekovi psihi, vse prerada se prekrivata in pomenita isto.

Toda problem TV drame HARMONIKA je mogoče raziskati tudi drugače. Opustimo lahko ustaljen instrumentarij, s katêrim karakteriziramo ljudi in njihovo ravnanje. Vprašamo se lahko samo po njihovih hotenjih, po tistem, kar bi bili radi, kar bi morali biti, a česar v spopadu s svetom ne morejo nikoli uresničiti. TV drama HARMONIKA govori torej o neuresničenih idealih, o svetu, kakršen naj bi bil, da bi bil človeku primeren in človeka vreden svet. Človek je čist, neomadeževan, brez greha, svet pa je grd, napadalen, pollašča se človeka toliko časa, dokler ga ne uniči. TV drama HARMONIKA je pravzaprav

pripoved o dveh ljudeh, ki sta v skladu s preprosto logiko na različnih straneh sveta, zastopata dobro in zlo. Hlevar Mika je storil zločin, je zločinec, izvržek sveta, njegova sramota in zlo. Preiskovalec, ki ga zaslišuje, pa zastopa dobri, urejeni, mirni, harmonični, človeka vredni svet reda in pravice. Nujno je, da pride med Miko in preiskovalcem do konflikta na tej „filozofski“ ravni (in do tega spora tudi ves čas prihaja), vendar kmalu zaslutimo, da to ni resnica sveta niti resnica obeh akterjev. Igra z dobrim in zlim, z močjo in oblastjo je obema akterjema vsiljena, saj jo ves čas v resnici igrata, resnica pa prihaja na dan med njunimi besedami, ki so igra, formalni in neobvezujoči spor med zlim in dobrim.

Podoba tako urejenega idealnega sveta se prične krhati v tistem trenutku, ko spoznamo, da Mika ni premišljen zločinec, da umora ni zagrešil „iz koristoljubja“, marveč se je zlu upiral do skrajnih meja. Zlo se je vanj vtihotapljal, počasi ga je zastrupljalo, čeprav Mika tega ni hotel in je ostal ves čas nekako zunaj zla, zavedajoč se svoje omejene moči. Njegovo ravnanje je bilo usmerjeno proti dobremu, ki ga je gojil z vsemi močmi, hkrati pa se je zavedal svoje nemočnosti in usojenosti v zločin.

Ko se Mika odloči, da bo šel v



„Švabijo“, s trebuchom za kruhom, da se reši sovražne, zločinske, primitivne in napadalne vaške skupnosti, ki se prebujajo iz patriarhalne zaspanosti v potrošniško deviirano tropo egoističnih posameznikov, njegova odločitev ne more spremeniti toka dogajanja, lahko ga le za trenutek zadrži. Ko zvemo v skupih besedah za Mikovo usodo v Nemčiji (tisti, ki so delali z njim, so mu vse pokradli), je popolnoma jasno, kaj se bo zgodilo. Uboj Madžara zaradi harmonike je samo posledica triumfa zla nad dobrim, potrošništva nad ljubeznijo, sovraštva nad preprostim, toda idealnim človekom, hlevarjem Miko. Uboj je samo potrditev in dovršitev tistega vseobsegajočega zla, ki je napadlo kot zavratna bolezen slavonsko vas, ki je ljudi spremenilo v volkove, Miko pa iz zaupljivega in dobromislečega človeka v zločinca.

Še v bolj radikalni obliki se dogaja prehod iz dobrega v zlo pri preiskovalcu. Rekli smo že, da je predstavnik dobrega, reda in mira, da je na strani pravice. Je oblast, predstavnik lastnine in varuh lastnine, predstavnik in varuh takšnega sveta, kot ga narekujejo trenutni interesi družbe. Njegov odnos v začetku drame je popolnoma enosmiseln, prav tako je razumljiv in določljiv njegov odnos do Mike, zločinca in ubijalca, kršitelja vesoljnega reda in mira. V odnosu preiskovalca do zločinca ne more in ne sme biti nobenega čustva, nobene simpatije, nikakršnega usmiljenja. Preiskovalec stoji v svetlobi sveta zato, da s stegnjenim roko pokaže na zločinca, da potegne z njih poslednjo tančico, da jih pripravi na sodbo, ki bo pretehtala njihov zločin in jih primerno kaznovala. Preiskovalec je tisti, ki vodi

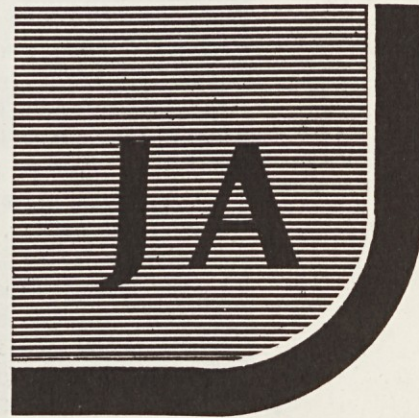
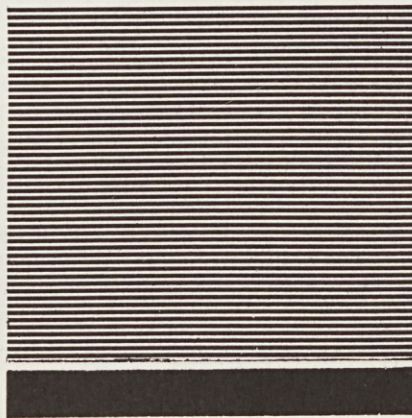
zločinca na poti iz teme proti luči, iz zla proti dobremu.

Seveda pa preiskovalec ni robot, bitje brez zasebnega življenja ali zasebnih čustev. Coprnija pa se dogodi tisti trenutek, ko zasebno življenje prodre v njegovo „sveto“ poslanstvo, ko iz posvečenega predstavnika dobrega sveta preiskovalec v hipu preskoči v zasebno sfero, kjer se pričinja njegova tragedija, njegova pot iz dobrega v zlo. Situacija preiskovalca je na tej stopnji identična s situacijo hlevarja Mike: izmikajoči se erotizem ju pahne na pot zločinstva, ki je pri Miki nekaj realnega, pri preiskovalcu pa samo fiktiven. Tudi simbola njunega „osvobajanja“, Mikov odhod v Nemčijo in preiskovalčev nakup letalskih vozovnic za potovanje z ženo, sta skoraj identična – nadomestiti pravo, erotično, polnokrvno ljubezen z materialnimi dobrinami, s kupljivim slepilom. Seveda bi bilo preuranjeno sklepati, da je neuresničena ali minljiva ljubezen kriva za zločinsko pot hlevarja Mike. Lahko pa že trdimo, da sta neuresničena, torej jalova ljubezen in neuresničena vizija lepšega življenja v Nemčiji medsebojno trdno povezani. Zločin je realizacija te povezanosti, njeno bistvo. Podobno razmerje doživlja preiskovalec: njegovo razmerje do poklica, do „urejanja“ sveta je razmerje hlapca in gospodarja, razmerje slepe pokorščine in vdanosti imaginarnim idejam in zakonom. Toda prav zaradi njegove slepe vdanosti se poruši njegov osebni, ljubezenski, reproduktivni princip. Služba družbi, pravici in redu ga onemogoči kot ljubimca, kot moža, kot primarno celico organizma. Ljubezen do drugih ga onemogoči za ljubezen do samega sebe.

Položaj hlevarja Mike in preiskovalca je položaj dveh ljudi pred obličjem pekla. Medtem ko je Mika ta prag enkrat za vedno že prestopil, pa je preiskovalčev položaj ob koncu drame še nejasen. Mikove poti ne bo izbral, kljub temu da je njegov položaj enak ali še slabši, nagonsko pa sluti, da je pot preko praga pekla edina mogoča pot. Mika—zločinec je realizirana varianta preiskovalca—zločinca. Z drugimi besedami: Mikova pripoved o poti k peklu in o peklu samem je katarza za preiskovalca. Za oba, hlevarja in preiskovalca, ne more biti smrti, zločina, človekovega ravnanja brez jasnih in znanih vzrokov. Svet je narejen za človeka tako, da človek njegovo bistvo ugleda šele skozi prizmo lastnega dokončnega dejanja. Dokončno dejanje pa pomeni fizično uničenje povzročitelja, pot do pekla in vanj je torej jalovo, nično početje, ki ne more nikogar odrešiti, še manj pa poravnati krivice in zločine, zlo in bolečine.

Tem temeljnim principom strukture sveta so se podredili režiser, kamera in igralci. Vsi trije temeljni principi TV drame HARMONIKA (režija, igra, zapis te igre) so dosegli najvišjo mogočo stopnjo organiziranosti in medsebojne uglašenosti. To, kar smo gledali, je bila perfektna zrcalna podoba sveta, brez razpok in pomanjkljivosti. Igralca Djun Utešić (v vlogi hlevarja Mike) in /?? manjka ime? / (v vlogi preiskovalca) sta z izjemnim poslušom sledila režiserjevi koncepciji realizacije dovolj zapletenega in problemsko aktualizirane besedila scenaristke Zore Drenbachove.

Denis Poniž



FESTIVALI

krakov 72

branko šömen

A. KRAKOVSKI NAGRAJENCI

Kadar se takole slovesno, ob pogranih mizah in poljski popevki, ki poje vse najlepše o Zakopanih, o poljubljanju roke in o tem, da je življenje vredno več kot počen groš, ko se vse tako slovesno, z nasmehi, izmenjavo naslovov in s čestitanjem konča filmski festival, se prerine iz neke mračne podzavesti tisto stalno navzoče, kot jetika zahrbtno vprašanje — dobro, festival se je končal, nagrade so razdeljene, kaj pa zdaj? So res prišli vavelski zmaji in lajkoniki v prave roke? So te nagrade potrditev nadarjenosti ali zmagoslavje trenutka? Bo letošnji nagrajenec še kdaj prišel v krakovsko kino dvorano Kijev in stopil pred vztrajne, potrpežljive in za spoznanje snobistične gledalce? Sicer pa to zanima zelo ozek krog ljudi, kvečjemu profesionalne kritike in poročevalce, ki se selijo s festivala na festival kot ptice selivke in obžalujejo samo, da se jim je kljub natančno preračunanim terminom kakšen festival vseeno izmuznil iz rok... Drugi, ustvarjalci in gostje, razmišljajo o svojih novih načrtih, kajti samo delo je merilo vseh filmskih festivalov, saj so to vseeno kraji, kjer filme gledajo, gledajo, gledajo...

Letošnji festivalski dnevi v starodavnem Krakovu so minili bolj razkošno kot prejšnja leta; devetsto let prestolnice, Kopernikova petstoletnica pa še uradni obisk Fidela Castra na Vavlu so dajali mestu

posebno draž in lepoto. Poleg dvanajstega pregleda nacionalne proizvodnje kratkega in dokumentarnega filma in devetega mednarodnega filmskega festivala sta bili v Krakovu še ponovitvi nagrajenih filmov iz Oberhausna in Annecyja. To je omogočilo predvsem filmskim delavcem iz vzhodnoevropskih dežel natančen vpogled v evropsko raven zdajšnjega dokumentarnega, angažiranega filma. Naključje je nanese, da smo se tako v Krakovu predstavili najmočnejše, saj smo imeli na samem krakovskem festivalu šest filmov, v oberhausenskem programu prav tako šest in v francoskem dva, skupaj torej dvanajst filmov. Poljski režiserji so bili nad našimi filmi navdušeni: priznali so, da smo resnično najboljša filmska dokumentaristična šola v Evropi. In tako smo k že uveljavljenim filmom, ovenčanim z mednarodnimi nagradami, dodali še eno priznanje. Dobil ga je Peter Ljubojev za svoj najnovejši film ČRNI VRTOVI. S sovjetskimi filmom OTROCI NAŠEGA ČASA si deli drugo in tretje mesto.

Dodajmo, da je Ljubojev prejel za ta film nagrado v Beogradu in da je bil to edini film v Krakovu, ki je letos potrdil sloves našega dokumentarca, čeprav so jugoslovanski novinarji in filmski delavci pričakovali, da bo Grand Prix dobil film Vlatka Gilića DAN VEČ. Prav ta je vznemiril festivalsko vzdušje.

Člani naše delegacije so namreč slišali, da je bilo na prvem razgovoru članov žirije kar enajst glasov, potem pa so se spomnili, da je bil pred tem že nagrajen v Oberhausnu in so ga tako na odprtem razgovoru žirije izločili iz uradnega, tekmovalnega dela. No, jugoslovanski film je bil v Krakovu v preteklosti skoraj vedno prikrajan.

Nekakšen moralni zmagovalec festivala je bil tokrat Marek Piwowski, ki je za dva filma prejel tri nagrade. Dobil je Grand Prix za film LASJE, četrto nagrado za film PSIHODRAMA, za katerega je prejel še nagrado FIPRESCI. Marek Piwowski je danes eden najbolj avtentičnih filmskih seizmografov svoje dobe. Že kot študent je naredil nekaj filmov, v katerih ga je zanimal socialni propad poljskega človeka — PSIHODRAMA je delikatna tema o otrocih, ki stopajo na pota prostitucije. Prav zaradi te tematike se mu niso upali prisoditi večjega priznanja in so se med domačimi filmi odločili za njegov film HAIR, ki duhovito govori o svetovnem prvenstvu frizerjev v Varšavi, za Grand Prix na mednarodnem filmskem festivalu pa za poljski film AVTOBUS Z NAPISOM: KONEC. Tudi ta film je v nekem smislu mednaroden, spremlja uporen, športni duh mladega kolesarja, ki je bil zadnji na mednarodni evropski kolesarski etapi.

Tudi druge nagrade, podeljene na festivalu kratkega filma v Krakovu, so uglašene na nekakšno mirno, humano izpovedovanje brez vsakršne večje ambicioznosti, eksperimenta ali ustvarjalne sile. Sovjetski film OTROCI NAŠEGA ČASA (Igor Besarabov) govori o otroških risbah od sovjetske revolucije do današnjih dni. Komentar je humoren, risbe lepe, pa čeprav nimajo nič skupnega z naknadno dopisanim besedilom. Madžarski film SPOŠTOVANI NASLOVLJENEC (Liria Gyarmathy) govori o usodi starih poštarjev in je zopet eden izmed nepretresljivih filmov, kakršnih smo videli v preteklosti več kot preveč.

Krakovski festival, simpatičen po svojih hotenjih in šibak po svoji izpovedni moči, je bil za nas, Jugoslovane, vseeno koristen. Potrdil je našo misel, da v sedanjem položaju obvladamo izbor tem, da smo se naučili filmskega profesionalizma in da se ustvarjalci ne boje izpovedati tudi najbolj neprijetnih, najbolj bolečih problemov našega časa. Te prednosti pred drugimi pa bomo najbrž lahko branili samo toliko časa, dokler tudi v drugih socialističnih deželah ne bo prižgana zelena luč za analiziranje lastnih problemov. V tem primeru se bo moral naš film vrniti v svet estetskega, „čistega“ filma. Torej v smer, ki jo filozofsko neguje naš risani film ali Vlatko Gilić, naš najbolj dognan, estetski avtor prvega dokumentarca.

Francoski filmski teoretik Marcel Martin kot predsednik žirije FIPRESCI in poljski režiser Jerzy Elżsiak



Človek se ne sme zadovoljiti s tistim, kar mu nudijo. K temu mora dodati tudi svoja iskanja in zadovoljstva. Prav zaradi tega sem z beograjskim televizijskim in filmskim režiserjem Jovanom Ačinom iskal v Krakovu nekaj več od kratkega filma. V študijskem kinu, kjer pred začetkom zavrtje z magnetofona oceno in analizo filma, sva si ogledala najboljši romunski film zadnjih desetih let, kakor sva lahko prebrala v prospektu. Naslov je bil obetajoč: REKONSTRUKCIJA; ime režiserja, Lucijana Pintilleje, nama ni povedalo prav nič.

Toda že naslednji dan sva lahko v festivalskem časopisu, kajti udeležila sva se Mednarodnega festivala kratkega filma v starodavni poljski prestolnici, prebrala podatke o romunskem režiserju, ki je bil član festivalske žirije. Lucjan Pintilleja je gledališki in filmski režiser, star šestintrideset let. Pred sedmimi leti je posnel prvenec V NEDELJO OB ŠESTIH in prejel v Mar del Plati dve nagradi, posebno nagrado in nagradi FIPRESCI ter Grand Prix na mladinskem festivalu v Cannesu ter priznanje v francoskem mestu Hyeres. REKONSTRUKCIJO je posnel 1970. leta, lani je prejel laskave ocene na festivalu v Pesaru, kritiki doma pa so zapisali, da je to najboljši romunski film zadnjih let. Tako je imel film vsa priporočila, da si ga ogledava.

REKONSTRUKCIJA govori o dveh mladih fantih, ki sta končala strokovno šolo, odšla v neko gostilno zunaj mesta, se napila, začela razbijati steklenice in pri tem ranila gostilničarja. Znašla sta se v zaporu. Film se začne v trenutku, ko posebna ekipa, v kateri so sodnik, pedagog, miličnik, filmski snemalec in oba zapornika, prispe na kraj zločina, da bi rekonstruirali dogodek in o tem posneli vzgojni film. Po končanem snemanju bi mlada fanta izpustili, čeprav sta bila obsojena na daljšo zaporno kazen.

Režiser je hotel izpovedati resnico romunskega trenutka: odnos do dveh mladih ljudi, ki sta bila sicer kriva, vendar njuna krivda ni nič v primeri z moralnimi zločini, za katere večina ljudi nikoli ni kaznovana. Sodnik je ravnodušen, psihološka študija njegove osebnosti je izdelana v smislu humoreske. Pravkar se je ločil in je zaprosil pedagoga za večjo vsoto denarja, ki naj bi ga dal ženi. Naveličan vsega išče prijetno senco in mu je rekonstrukcija najbolj zoprna zadeva v njegovem sodniškem življenju. Pedagog bi bil rad pameten, a se na koncu zapije, ker ne najde odmeva za svoje misli in

besede. Snemalec bi rad v naglici posnel film, do katerega nima nobenega odnosa in ga vsa stvar sploh ne zanima. Miličnik hoče biti strog, toda pod vročim opoldanskim soncem zgubi živce in začne oba mlada kaznjenca mučiti z vajami. Samo mlada huligana, če ju smemo tako imenovati, se pri vsej stvari zabavata, kot da ne bi šlo za njiju, marveč za koga tretjega. Prav ta neodgovorna stanja pred usodno nevihto dajejo filmu poseben zven. Delo je posneto izredno precizno in režiserjeva metoda je takšna, da je moj prijatelj takoj pripomnil, da je režiser najbrž videl mnogo čeških filmov, saj je film, predvsem prvi del, poln tistega počasnega in zrelega humorja, ki odkriva človekovo psihologijo in ravnanje v trenutku, ko se pred kamero nič ne dogaja. Ta navidezno dolgočasna „tišina za oči“ pa je prav tista gonilna sila vsega filma, ki nas privede do tragičnega konca. Mlada dva se morata pretepati, in to zares. Večji udari malega in ta pade v potok. Čez čas umre in to v trenutku, ko ekipa odide in ju prepusti njuni usodi. Starejši se je pripravljen stepsti s komerkoli, saj je nenadoma zgubil smisel življenja. Rekonstrukcija je uspela kot vzgojni film, tragično se je končala za dva mlada človeka. Film s takšnim konceptom je moral neleteti v Romuniji na dober odmev, toda ni ostalo samo pri tem: večina romunskih režiserjev je začela posnemati stil Pintilleje, ne sicer po načinu snemanja, marveč po izbiri tem. Žal pa niti enemu izmed številnih romunskih režiserjev ni uspelo to, kar je Pintilleji. Bil je pač najbolj iskren pri obdelavi svojega problema. Vprašanje pa je, če lahko po enem filmu že govorimo o romunskem filmskem valu. Morali bomo počakati na druge avtorje in jih pobliže spoznati, kajti filmi vzhodnoevropskih dežel so bili vedno zanimivi in vsako leto je vsaj deset takšnih, ki bi jih morali videti tudi pri nas. Za zdaj je tako, da sem si lahko najboljši romunski film ogledal v — Krakovu.

Da. V tem istem, študijskem kinematografu je bil na sporedu tudi edini jugoslovanski film: KO BOM MRTEV IN BEL Živojina Pavlovića. Žal smo morali prej odpotovati in tako ne bomo nikoli izvedeli, kakšen je bil odmev tega filma. Po vsem, kar smo slišali od poljskih kolegov o njihovi proizvodnji ter o tem, kako so navdušeno hvalili naše kratke in dokumentarne filme, smo lahko samo prepričani, da so našli vrednosti tudi v Pavlovićevem filmu, nagrajenem 1968 v Karlovih Varih z nagrado FIPRESCI.



HAIR režiserja Marka Pewowskega



Marek Pewowski in Aleksander
Nowogrudski, scenarista filma
OTROCI NAŠEGA ČASA

Bilanca poljske kinematografije za 1972. leto je za spremljevalca sodobne poljske filmske misli bolj zanimiva predvsem zaradi pisanja njihovih kritikov, kot pa zaradi filmov samih. Iz leta v leto gledamo pri nas manj poljskih in sploh vzhodnoevropskih filmov, tako da zgublamo stik s tistim, kar je v vsaki nacionalni kinematografiji najbolj živo in perspektivno.

Poljska filmska proizvodnja je lani zabeležila dvajset premier, dve manj kot 1971. leta. Več poljskih kritikov, med njimi tudi Krzysztof Mentrak, je ob tej priložnosti zapisalo precej kritičnih pripomb na račun novega poljskega filma. Poleg ostre kritike, ki jo je pisec objavil pod naslovom In vendar se vrti... v tedniku Kultura, je v tedniku Film obdelal filmsko proizvodnjo na način, ki je tudi za jugoslovansko kinematografijo več kot poučen. Vse filme je razvrstil v štiri kategorije: v tako imenovani mednarodni razred, v reprezentativni razred, v domači razred in v razred talentov. Ta ureditev je pokazala izredno plastično podobo uspehov poljskega filma v minulem letu.

V mednarodni razred ni uvrstil nobenega novega poljskega filma. To pomeni, da je ostala lanska filmska proizvodnja brez vrha, brez zastavonoše. Poljski film nima na elitnih filmskih festivalih letos kaj pokazati. Ostra ocena trenutnega položaja poljskih režiserjev.

V drugi razred je uvrstil tri reprezentativne filme: najnovejši film režiserja in pisatelja Tadeusza Konwickega TAKO DALEČ KOT BLIZU, za katerega je zapisal, da je individualna izpoved človeka, ki se poteguje za posameznika in ga skuša izvleči iz senc preteklosti in svetlobe prihodnosti. BISER V KRONI je film Kazimierza Kutza, tretji film pa delo Janusza Morgensterna TO LJUBEZEN JE TREBA UBITI. Vsi trije filmi imajo svoje „lepotne napake“, pri čemer je Morgensternov film še najslabši, vendar so vsi trije najboljše, kar je poljski film premogel v minulem letu. Od dvajsetih filmov je to kar zadovoljiva številka.

Tudi v tretji razred, v domači razred, je kritik uvrstil tri filme. Imenujmo samo avtorje. To so Jan Lomnicki, Andrzej Trzos in Roman Zaluski. Avtorjem je uspelo predstaviti probleme, ki so jih lahko gledalci razvozlali „kot svoje“. Kritik Mentrak namreč najbolj zameri poljskim režiserjem, da delajo filme tako, da samo po poljskih dialogih in govorici lahko uganeš ali sklepaš, da gre za Poljsko, sicer pa bi se lahko filmi dogajali bodisi na Poljskem bodisi „nikjer“.

V četrtem razredu, v razredu talentov in debitan-

tov, so se znašli prav tako samo trije režiserji. To so Janusz Zaorski, Edward Żebrowski in Andrzej Żuławski.

Drugi poljski filmski kritik KTT (Krzysztof Teodor Toplitz) je ob neki priložnosti zapisal, da je poljski film odvisen samo od nekaj režiserjev, in naštel jih je na prste ene roke, vsi drugi da samo „krpajo“ poljski film. Še slabše je med filmskimi snemalci; Mentrak je zapisal, da so za kamerami ljudje, ki jim nikjer drugje ne bi zaupali niti fotografskega aparata, kaj šele kamere... Isti kritik je tako izmed dvajsetih filmov uvrstil v svoje štiri skupine samo devet del. Kaj pa ostali filmi? Zanje je dejal, da sodijo v tako imenovano B skupino, ki odkriva delno znanje in obrt posameznih režiserjev. Za film Wande Jakubowske je na primer zapisal, da je to sicer komedija, da se ljudje smejejo, vendar ne tam, kjer bi bilo potrebno... Kako smo si tukaj podobni. Poročilo in razčlemba poljskega kritika sem zapisal samo zato, da bi opozoril jugoslovanske filmske delavce na koristnost takšnega vrednotenja filma tudi pri nas. Jugoslavija film, ki izvaža naše filme in na bolj ali manj uspešen način uveljavlja našo kinematografijo po svetu, bi imel izredno lahko delo, če bi deset ali več jugoslovanskih kritikov izdelalo podobno lestvico vrednotenja nacionalne filmske proizvodnje in tako naredil top listo tistega, kar je resnično vredno. Tako bi po letošnjem Pulju ugotovili, da smo dobili samo en film za mednarodni razred, film Aleksandra Petrovića MOJSTER IN MARGARETA

V reprezentativni razred bi lahko vključili film Hajrudina Krvavca VALTER BRANI SARAJEVO, VOLK SAMOTAR Obrada Gluščevića in SLED ČRNOLASKE Zdravka Randića. V razred talentov pa filme Karanovića, Radića, Ranfla. Drugi filmi bi sodili v tako imenovani lokalni razred, saj so bila to večinoma dela, ki so dobila „pokrajinski denar“ ter tudi ostala na ravni pokrajinske afirmacije in umetniške stopnje.

Takšna razporeditev filmov bi nam prinesla tudi v tujini željeno zadoščenje. Že doma proglašen za dober film, bi tak kandidat najbrž tudi v tujini dosegel podobne ocene in priznanja. Kar pa zadeva slabo proizvodnjo poljske filmske misli: ponovno se je pokazalo, da je ob krizi celovečernega filma kakšne nacionalne kinematografije vedno v razcvetu njen kratki film. Poljski kratki in dokumentarni film v Krakovu pa je bil lani vreden pozornosti.

Branko Štumen

HUELGA INSURRE
LOS DE AI

ONAL
DISPONEN

ENT·FAI

LAS FABRICAS PARA LOS OBREROS

ASTURIAS

neizrazita pestrost

miša grčar

Vsem ljubiteljem filma, posebno kratkega, je bil še nekaj let nazaj mednarodni festival v Toursu romarsko središče, ki so ga vsako zimo redno obiskovali. Bil je pač eden med tremi velikimi v Evropi (poleg Oberhausna in Krakova). Že nekaj let tega festivala ni več. Zakaj ga ni, o tem je dosti ugibanj pa tudi dognanj, vendar v tem hipu to ni posebno pomembno, saj se je v Franciji rodil drug festival kratkega filma. Rodil se je lani v zimsko športnem središču Grenoblu. Letos februarja, ko je bil star komaj leto, še vedno lovi ravnotežje, shodil je pa le.

Letos se mu je posrečilo pritegniti v svojo festivalsko dvorano ARIEL (ime kajpak nima nobene zveze s filmom, morda le posredno, tako je ime zračnemu duhu v Hamletu, njegovih ekranizacij pa je že dolga vrsta) kar osemnajst držav, kar gotovo ni malo. Nekatere so sodelovale samo z enim filmom, druge z več, domačinka Francija kar s celimi programi (sprva je bilo rečeno, da bo najprej tri dni nacionalni festival, nato mednarodni, potem pa se je to pravilo spremenilo), Jugoslavija pa spet z nobenim. Če bi poslušali naše domače filmske ustvarjalce, potem bi ugotovili, da jim gre samo za festival v Oberhausnu. Zdi pa se,

da gre predvsem za malomarnost in tako izgubljammo možnosti za (še boljše) uveljavitve v mednarodni areni pa tudi za nagrade (denarne).

Če se ustavimo najprej pri žanrih ali zvrsteh na festivalu v Grenoblu, potem lahko ugotovimo s precejšnjim presenečenjem, da skoraj vodi kratki igrani film, zlasti, če pri tem upoštevamo tudi druge programe, ne samo uradnega temovalnega. Največ igranih filmov je prispevala Francija, nekaj v uradnem programu, razen tega pa je bil poseben program „Panorama francoskega kratkega filma“ od prvega do zadnjega filma igran. Prevladovale so bizarne teme, pogosto površno obdelane in le redki teh filmov so se dvignili nad poprečje. Prijeten pobliisk je bil na primer PRVI BOJ Jeana-Pierra Bonneauja, ki pripoveduje o pekovskem pomočniku, vso noč zaposlenem pri svojem opravilu, ki pa mu ne zmanjka časa in energije za amaterski boks. Ta film je kot celota prijetna in režijsko lepo izpeljana zgodbica, pri večini drugih pa lahko govorimo le o posameznih detajlih, ki ostajajo v spominu. Z igranimi temami so se predstavile tudi druge dežele, tako na primer ZDA, Kanada, Brazilija in druge, tudi Iran. Prav ta je pripravil

posebno presenečenje, saj nam je filmska ustvarjalnost Irana „španska vas“. A vendarle je Bahran Beizai dokazal, da nikakor ni novinec v sedmi umetnosti. V dobre pol ure trajajoči zgodbi o dveh razcapanih fantkih, ki nimata žive duše na svetu, ni prikazal le toplo hudomušne vsebine, marveč je njegovo POTOVANJE tudi dramaturško in filmsko izrazno pravo malo odkritje. Gradil je na obratih in presenečenjih, obarvanih z domačo folkloro; avtorju se je posrečilo, da je poleg sveže sapice in nepoznane dežele vnesel v program tudi svežino filmskega izraza v preprosti, a vendar gladko tekoči pripovedi.

Govorimo o „bizarnosti“, „prisrčnosti“ in „prijetnosti“ pri igranih kratkih filmih, zato pač, ker je bilo to najbolj opazno. Manj so se avtorji spuščali v eksperimentiranje, poglobljanje v temo (kje si SOVINA REKA iz najlepših časov francoskega kratkega filma?). In ta vtis ostaja tudi pri drugih kategorijah. Tako pavšalno sicer ne moremo opraviti z revolucionarnimi filmi Latinske Amerike; tudi španski anonimni filmi, kljub temu da nam odkrivajo „neuradno“ plat te dežele, ki jo pravzaprav slutimo, vendarle kažejo politično in filmsko angažiranost mladih; z veseljem pozdravljamo tudi filme iz dežel, za katere smo menili, da se ne zanimajo preveč za iskanje novih poti v sedmi umetnosti, na primer v Egiptu — njihov KONJ IZ

BLATA režiserke Atiat el Abnoudi je prava mala mojstrovina. Po drugi strani pa nas dokumentarni izbor iz znane filmske dežele Poljske ni spravil v navdušenje. CITAT IZ NEKEGA U TANTOVEGA POROČILA Andrzeja Szczygiela je obiskal že dva mednarodna festivala in nas kljub temi o onesnaževanju okolice ni spravil s tira. Zanimiv je bil sovjetski avtor M. Iljenko s filmom KOLOBAR (morda pomeni izvirni naslov Kjyr tudi Krog, Potovanje ali kaj podobnega), v katerem prikazuje staro ukrajinsko keramično obrt. In seveda bi jih našli še vrsto — dokumentov pač, ki nam pričajo o izsekih iz življenja svojih dežel. Takšna zanimivost — za filmske poznavalce — je bil tudi francoski film Andreja Dyjaja GOSPOD BULL, ki nam je odkril življenje in delo prvega znanstvenega filmskega snemalca in režiserja, predhodnika pionirjev Lumièra in Mélièsa, katerega znanstveno filmsko raziskovalno delo pa je ostalo v pozabi. Avtor filma se je pogovarjal z njim (starček je umrl lani), prikazoval je izseke iz njegovih filmov, v katerih se je ukvarjal predvsem z gibanji insektov in drugih živih bitij. Zabavna je bila Američanka Nancy Graves s filmom IZY BOUKIR, ki se je ukvarjala s kamelami in prikazovala detajle iz življenja teh puščavskih živali. In posebej zanimiv je bil Brazilec Sergio Muniz s SAMOSTRELOM, filmom iz serije o prvobitnem življenju Brazilije, v katerem prikazu-

Med številnimi igranimi francoskimi filmi je bil tudi VEČER PRI BARONU SWENBECKU Niogreta



je izdelavo prastarega loka, kakršna se je ohranila vse v današnji čas., v čas dvajsetega stoletja z Apollom. In še kateri.

Animirani film je bil kar zapostavljen. Predstavnikov te zvrsti je bilo bore malo in selektorji ter organizatorji se bodo morali v prihodnje potruditi, da bodo bolj upoštevali to pomembno vejo — ne zgolj zaradi mesta, ki ga ima med kratkimi filmi, marveč tudi zaradi predaha, prijetnega odmora, ki ga predstavlja animirani film med resnobnimi in težkimi dokumentarci. Pri tem pomanjkanju se lahko ustavimo le ob redkih, ob kanadskem V ŽIVLJENJU, v katerem Pierre Veilleux na izviren, s kubizmom navdahnjen način prikazuje vsakdanje življenje, ali ob poljskem debitanta Jerzyja Kucia — VRNITEV, ki v igri svetlobe in senc ponazarja gibanje vlaka skozi noč. In omenimo še Poljakinjo Alino Maliszewsko, katere film NA ENEM STOLČKU smo sicer videli že v Krakovu, a je bila s svojo mislijo, da se stolček pod težo številnih ljudi kratkomalo polomi, v Grenoblu spet sveža.

In tako smo pri kraju. Kakšnih posebnih eksperimentalnih filmov nismo opazili, tudi ne tistih computerskih, brez katerih ni domala več nobene-ga mednarodnega festivala kratkega filma. Festival je bil v poprečju zanimiv in pester, predvsem slednje, nikakor pa ne moremo — ali ŠE ne moremo — govoriti o kakšnem posebnem koncep-

tu, bodisi v izbiri tematike (drugi festivali imajo svoje mote) ali v posebni kakovosti. Podoba je, da grenobelski festival še išče svojo pot. Da je start dober, o tem ne dvomimo, odvisno pa je od prihodnosti, če bo uspešno prispel na cilj.

Miša Grčar

NAGRADE:

1. za animacijo: VRNITEV, Jerzy Kucia; pohvala: V ŽIVLJENJU, Pierre Veilleux
2. za dokumentarni film: KONJ IZ BLATA, Atiat el Abnoudi
3. za borbeni film: O PRVEM BOJU, Octavio Cortazar (Kuba); pohvala: IZ OSEBNIH RAZLOGOV, Maduke Diakite (ZDA)
4. nagrada za igrani film ni bila podeljena.

DRUGE NAGRADE:

FIPRESCI (Mednarodnega združenja filmskih publicistov) KONJ IZ BLATA, Atiat el Abnoudi.

Združenje francoskih filmskih kritikov je podelilo nagrado Novaisa Teixeira (portugalskega filmskega kritika, ki je lani umrl): ŽALOSTNA PESEM TOUHA, Atiat el Abnoudi

Nagrada Politehničnega inštituta iz Grenobla: KAJ JE DEMOKRACIJA?, Carlos Alvarez (Kolumbija)

Poljski režiser Jerzy Kucia je dobil za svoj prvi animirani film VRNITEV prvo nagrado

GOSPOD BULL je po dokumentih Francoza Andreja Dyja pionir znanstvenega filma





TELEOBJEKTIV

vprašanja

milan ljubić

Leta 1971 je na festivalu v Pulju film Živojina Pavlovića RDEČE KLASJE prejel najvišje priznanje kot najboljši film leta. Podelila mu ga je uradna festivalska žirija, sestavljena iz javnih in političnih delavcev, ki so predlagani in izvoljeni v posameznih republikah, njihovo imenovanje v žirijo pa sta potrdila direkcija Festivala jugoslovanskega filma in Svet festivala kot njegov najvišji družbeni organ.

Leta 1972 je bil deležen prav tako visokega priznanja Aleksander Petrović za svoj film MOJSTER IN MARGARETA. V beograjskih kulturnih in političnih krogih sta zdaj oba avtorja deležna družbene in politične kritike, ki je usmerjena med drugim tudi na oba omenjena filma.

Kdo ima prav in kdo se moti? Tisti, ki so jima podelili nagrade ali tisti, ki so nosilci kritike? Eni in drugi so predstavniki samoupravnih socialistične družbe.

Izvršni biro CZ ZKJ je razpravljal o problemih idejne usmerjenosti jugoslovanskega filma in se dotaknil nekaterih filmov, med katerimi so bili tudi MOJSTER IN MARGARETA, PLASTIČNI JEZUS in drugi.

Ali bi naš IB CK ZKJ razpravljal o teh vprašanjih tudi, če filma MOJSTER in MARGARETA ne bi obsodila že nekaj mesecev prej KP Italije ali če na film PLASTIČNI JEZUS ne bi opozorili vojaški organi, ki so se ukvarjali z delikti njegovega avtorja? Kdo ima prav: žirija, ki je avtorja filma MOJSTER IN MARGARETA nagradila, ali IB CK ZKJ, ki ga je kritiziral? Imajo prav vojaški organi, ki so opozorili na PLASTIČNEGA JEZU-

SA, ali akademiki, ki so s tem diplomskim delom leto dni prej priznali avtorju akademsko izobrazbo in naslov režiserja? Ali bi uredništvo Komunističnega sklicalo okroglo mizo o našem filmu, če ne bi prišlo do tega, da se s filmskimi ekscesi ukvarja celo najvišji partijski zvezni forum?

Ali bi republiški partijski organi posvetili filmu pozornost, če ne bi dobili depeše IB CK ZKJ, s katero jim je bilo to naročeno?

Zvone Jurišić je na seji CK ZK Hrvaške 16. marca ostro napadel TV nadaljevanko NAŠE MALO MISTO in sklep zagrebske TV, da jo ponovno vključi v spored. Književnik Mirko Božić je polemiziral z njim in trdil, da ugotovitve Jurišića o omenjeni nadaljevanki, „češ da ne nudi nič drugega razen črnega humorja in umazanih besed na račun družbe in prehojene poti“, ne držijo. Že od prej poznamo kritiko, ki jo je bila deležna beograjska TV nadaljevanka VAŠČANI VASI LUG. Vsi televizijski gledalci brez izjeme so z navdušenjem sprejeli nadaljevanko MESTECE PEYTON in ulice so ostajale prazne, ko je bila na sporedu. Danes je ta nadaljevanka na nakovalu naše družbene kritike, kot je na nakovalu tudi pojav „peytonizacije“ naše družbe. V Sloveniji smo videli TV nadaljevanko VOS, ki je prav tako sprožila vrsto kritik in polemik v javnosti in niso bili redki kritiki, ki so jo ostro napadli z očitki o kvaliteti in ne nazadnje tudi s pomisleki o umestnosti realizacije.

Naj še tako prebiram estetske in idejne kritike, partijske razprave in zapise z najrazličnejših „okroglih

miz“, nisem še nikjer zasledil, da je kak partijski forum ali posameznik na seji vstal in povedal: „Tovariši, ta in ta film, TV nadaljevanka, gledališka uprizoritev . . . je dobra, menim, da ji je treba izreči priznanje, to delo je resničen odsev našega gledanja na svet in življenje okrog nas“. Je mar kaj takega nemogoče? Ali bomo kdaj doživeli tudi to? Pri branju časopisov imam vtis, kot da smo vsi, ki se ukvarjamo s filmom, televizijo, kulturo, in med nami so tudi komunisti, krivi za nastanek antisocialističnih in antisocialnih del, pa čeprav teh del v celotni jugoslovanski filmski proizvodnji ni več kot slabih 10 %, medtem ko gredo ure in ure televizijskega sporeda v eter brez slehernega ovrednotenja kritike ali tistih forumov in posameznikov, ki znajo povzdigniti svoj glas samo, kadar se je treba afirmirati s kritiko slabega. Prava afirmacija in usmeritev pa je vedno plodnejša, če deluje stimulativno s pohvalo vsega, kar je dobro in zato zasluži javno pozornost. Naše življenje je močno spolitizirano, toda smo mar res tako slabi politiki, da z ničimer, vsaj, kar zadeva kulturo, ne znamo delovati vzpodbudno?

Ali nam bo analiza stanja v filmski proizvodnji, reproduktivni kinematografiji, filmski publicistiki in odnosih film-tv, ki teče na raznih ravneh po vseh republikah, pokazala tudi smer-nice za naprej ali pa se bomo ustavili samo ob ugotovitvah, kaj v preteklosti ni bilo prav? In ob kopici vprašanj za konec še eno: ali bo sploh kdo prebral te vrstice in razmišljal o tem, kako bi odgovoril nanje?

denis poniž

Pred nami je dvojna številka filmskega časopisa SINEAST, ki je izšla z zamudo „zaradi materialnih in tehničnih nevšečnosti“, kot poroča uredništvo svojim bralcem o daljši prekinitvi v izhajanju. EKRAOVE težave torej niso nekaj naključnega, tudi drugi se soočajo s podobnimi težavami. Zato upamo, da so SINEASTOVE težave le prehodne narave in želimo uredništvu čimveč uspeha pri izdajanju revije. Toliko za uvod. Vsebinska dvojne SINEASTOVE številke je dovolj bogata in informativna, da zasluži vso pozornost. To velja predvsem za članke domačih avtorjev. Vsaj omeniti je treba spis Petra Ljubojeva Vreme neponovljivog filma, v katerem govori o novem jugoslovanskem dokumentarnem filmu, o njegovem specifičnem

angažiranju v razvoju naše družbene zavesti in stvarnosti. Našo pozornost pritegne tudi pogovor S. Čertoka z znamenitim japonskim režiserjem Akirom Kurosavom. Iz razgovora zve- mo mnogo o režiserju in njegovem pogledu na svet, mnogo pa tudi o sodobni japonski kinematografiji, ki po Kurosavovih besedah spreminja filmsko umetnost v pornografsko brezsrčno obrt, kar je posledica monopolističnega odnosa vladnih organov do filmske proizvodnje. Kvalitetni vrh pričujoče številke SINEASTA pa predstavlja vsekakor 25 strani dolg pogovor režiserja Romana Polanskega z reporterjem revije Playboy, ki je producent njegovega poslednjega filma, posnetega po Shakespearovem MACBETHU. To ni

samo naključen, nedomiseln in neobvezen pogovor, marveč odkrito pogovarjanje o celi vrsti umetniških problemov, ki jih je in jih še doživlja Polanski. Podobne misli lahko izrečemo tudi za razgovor z režiserjem Milošem Formanom, ki so ga pripravili Nada Dugonjić, Nikola Stojanović in Srdjan Karanović.

Med krajšimi članki, zapisi in pre- mišljanji, zbranimi pod skupnim naslovom Panorama pa bi radi opozorili na prispevek Petra Ljubojeva Film argument, v katerem govori o svojem, na krakovskem festivalu nagrajenem filmu ČRNI VRTOVI. O Festu 1972 pa na duhovit način poroča Nikola Stojanović.

KAS - kranjska avtorska skupina

ciglič marjan

Pred kratkim je skupina že priznanih in pa skorajšnjih filmskih ustvarjalcev, ki pretežno žive v Kranju, ustanovila Društvo kranjskih filmskih delavcev (Kranjska avtorska skupina), ki naj bi zapolnilo posebno v Kranju zelo ob- čutno vrzel.

Razlogov za ustanovitev tega društva je bilo več. Naj omenimo samo nekatere. Znano je, s kakšno težavo se mladi filmski ustvarjalci, naj bodo to ljudje z akademijo ali pa obetavni filmski amaterji, vključijo v redni filmski proizvodni tok, kako težko v skromni slovenski filmski proizvodnji dobijo svoj ustvarjalni delež in kako še teže ta delež kot posamezniki za- držijo. Obenem lahko tudi ravno na področju Gorenjske in Kranja opa- zimo popolnoma dezorganizirano filmsko življenje in delo (ali pa mani- festacije, ki so zgolj prestižnega po- mena), kljub dokajšnjim ustvarjalnim potencialom in povsem konkretnim potrebam po filmski proizvodnji. Zato naj bi novo društvo ne imelo zgolj

funkcije nosilca zunanjega obeležja določene poklicne pripadnosti, ampak naj bi predvsem združevalo hotenja mladih filmskih delavcev in omogo- čalo njihovo aktivno vključitev in sodelovanje v kulturno in umetniško življenje občine s svojega povsem specifičnega ustvarjalnega izhodišča. Možnosti za tako vključitev je vsekakor precej: od sodelovanja s sorod- nimi kulturnimi institucijami, preko pedagoškega dela pri filmski vzgoji in samostojne organizacije raznih pri- reditev filmskega karakterja, do so- delovanja pri organizaciji kranjskega festivala športnih in turističnih fil- mov. Poleg tega pa naj bi novousta- novljeno društvo tudi iskalo, usmerja- lo, zbiralo in posredovalo razne mož- nosti konkretnega filmskega dela ter svojim članom tako omogočilo reali- zirati razne projekte. Do sedaj se namreč v občinskih merilih niso niti zavedali potreb po sodobni — to je stalni filmski dokumentaciji in je ravno Kranj v tem pogledu (če od-

mislimo arhiv RTV Ljubljana) brez vsakršnega dokumenta razvoja podobe mesta, brez zapisov pomembnih lokal- nih dogodkov, razne ekološke in etno- loške posebnosti pa se spreminjajo in izginjajo, ne da bi jih ohranili na filmskem traku. Tudi ob pedagoškem, kulturnem, turističnem in propagand- nem filmu bo novo društvo lahko posredovalo in omogočilo marsikatero do sedaj nerealizirano zamisel.

Seveda bo v dozdajšnjem neurejenem in neopredeljenem odnosu do film- skega dela v občini v začetku verjetno nastopilo dovolj težav in nezaupanja do društva, vendar lahko ob zanima- nju in podpori, ki jo kažejo družbeno- politične organizacije in občinski organi, sklepamo, da je delo in pri- spevek društva zelo zaželeno in lahko pričakujemo njegov skorajšnji razcvet. Zato želimo mlademu društvu in njegovim članom čimprejšnje in opaz- ne uspehe pri realizaciji postavljenih ciljev.

pouk v sovjetski zvezi

bogdana herman

Film je v Sovjetski Zvezi zelo razširjeno sredstvo za pouk in izobraževanje. V proračunih mu je odmerjena precej denarja, povedati pa je treba še, da je prostovoljno delo v tej deželi zelo v navadi tudi na tem področju.

S filmom se srečujejo otroci že v prvih letih šolanja. Razvitejša področja SZ se lahko pohvalijo z rednim filmskim poukom na šolah. V ta namen je bilo doslej zgrajenih po vsej državi več kot 350 posebnih dvoran za predvajanje šolskih učnih filmov. Te dvorane so vključene v šolsko poslopje in so zelo funkcionalne, ker se jih da uporabiti tudi za proslave in prireditve. V krajih, kjer takih dvoran ni, pa so filmske predstave za šolske otroke vsaj enkrat dnevno v mestnih dvoranh.

Oglejmo si za primer organizacijo filmskega pouka v Arhangelsku. Tu predvajajo filme, namenjene otroški vzgoji in izobraževanju, vsak dan, žal pa šole nimajo svojih dvoran. Da bi bil stik uprave filmskega gledališča in šol

kolikor mogoče tesen, so v predprostorih panoji, kjer so razstavljene slike učencev pri delu. Tu so tudi sezname učnih uspehov pa učni načrti, včasih pa prirede celo tematsko razstavo v okviru šolskega pouka. Seveda pa se učenci tu seznanjajo tudi z vsebinami filmov, ki jim bodo predvajani, in s slikovnim gradivom.

Otrokom sta namenjeni dve predstavi dnevno: ob pol desetih in ob pol treh. Karte prodajajo po šolah učenci sami. V navadi je, da ima vsak razred svoj določeni dan za ogled filmov.

Zelo važen del filmskega pouka, v Sovjetski Zvezi ga kar enačijo s predvajanjem filma, je uvodna in zaključna beseda. V uvodu predavatelj, navadno kateri od učiteljev, pojasni temo filma, opozori na najvažnejša mesta in s tem motivira učence, da z zanimanjem sledijo filmom s področja enega od šolskih predmetov. Po koncu filma pa je obvezna razprava. Učenci sprašujejo o stvareh, ki jih niso najboljše razumeli

in v pogovoru jim komentator poskuša približati bistvo filmske pripovedi. (Naj mimogrede dodamo, da je tak način komentiranja filmov v Sovjetski Zvezi tudi za odrasle gledalce zelo v navadi.) Učitelji menijo, da se otroci na ta način samostojneje vključujejo v obravnavanje teme, kar jim seveda zelo koristi pri običajnem šolskem pouku.

Ob tako vpeljanem filmskem pouku ni čudno, da ima že skoraj vsaka šola krožek za foto— in kinoamaterje. Kinooperaterji, ki se učijo tehnike predvajanja filmov, izpolnijo prazna mesta povsod tam, kjer gradijo ob šolah nove dvorane.

Veliko je zanimanje otrok za vsakoletno spomladansko tekmovanje najmlajših filmskih delavcev, kjer se učenci tudi seznanijo s filmskim učnim programom za prihodnje šolsko leto. Žal pa je delež otrok pri snemanju filmov vse premajhen in v nekaterih šolah novi način pouka še ni prodrl.

Prizor iz sovjetskega filma ČUDAK IZ V. RAZREDA, Moskva, 1972





film v sovjetski zvezi

bogdana herman

Vloga, ki jo ima film v Sovjetski Zvezi danes, v zgodovini te države ni nova. V najburnejših časih, ko se je v tem delu sveta začel proces, ki se nam zdi danes še posebej pomemben zato, ker je vključil množice najrazličnejših ljudi z velikanskih prostranstev, je Lenin priznaval film za najvažnejšo zvrst umetnosti. V njem je videl tedaj silno pomembno možnost množičnega angažiranja, obveščanja, vzgajanja. V osrednjem delu Sovjetske Zveze se je sicer kinematografija razvijala že od 1896. leta. Prvi umetniški film pa so posneli leta 1907. Že pred oktobrsko revolucijo je študiralo režijo več zelo nadarjenih avtorjev. Najbolj pa so cenjena nekatera kasnejša dela: KRI-ŽARKA POTEMKIN Sergeja Eisensteina iz leta 1927, pa film Vsevoloda Pudovkina MATI (1927) in ČAPAJEV, ki sta ga leta 1934 posnela Sergej in Georgij Vasiljev. Ti in drugi avtorji so imeli razen snemanja filmov še druge, enako zahtevne naloge: pisali so prva teoretska dela o filmu, vzgajali so mlade avtorje in pomagali pri ustanavljanju filmskih studiov v ostalih republikah dežele.

Ves čas razvoja sovjetskega filma je postavljen v središče predvsem mali ruski človek, ki je nosilec vrednot socialistične revolucije. Temu se postavljajo po robu ljudje, ki se nočejo

podrediti zahtevam novega načina življenja in s tem tudi mišljenja. Tematika pa se je zlasti v zadnjem času deloma zožila na še občutljivejše področje: tu je človek sam s seboj, v boju s svojo notranjostjo ali s preteklostjo. Treba pa je povedati, da je število tovrstnih filmov neprimerno manjše. Vzrok temu so splošne tendence, ki naj bi jih film zastopal.

Zvrsti filmov v Sovjetski Zvezi pa so nasploh in glede na veliko proizvodnjo zelo številne. Zadnji čas so nenavadno priljubljeni filmi o sovjetskih in ruskih pisateljih, pesnikih in žurnalistih. Ti se kot vse ostale skupine filmov delijo na dokumentarne in poljudnoznanstvene. Že od nekdaj pa so tod popularni filmi o sovjetskih umetnikih – o članih gledališč in cirkusov. Eden zadnjih dosežkov iz skupine filmov o ruskih skladateljih, ČAJKOVSKI, je znan tudi nam. V Sovjetski Zvezi izdelujejo celo filme o sovjetskem filmu, ki so v glavnem dokumentarni. Vsi ti tako imenovani portretni filmi so med gledalci zelo cenjeni in jih z velikim uspehom (tudi komercialnim) prikazujejo doma in po svetu.

Področje znanstvene fantastike je v sovjetski filmski proizvodnji vedno močnejše zastopano. Vsekakor je to zasluga naglega razvoja tehnike in zanimanja ljudi zanjo.

Ko pregledujemo najvidnejše zvrsti filmov v Sovjetski Zvezi, ne smemo pozabiti na kinematografijo posameznih sovjetskih republik, ki se je začela razvijati sočasno ali pa nekoliko pozneje kot filmska proizvodnja Moskve in Leningrada. V Moldaviji in v republikah ob Baltiku so posneli prve sovjetske filme šele v letu 1947. Film iz obrobni pokrajin so za nas zanimivi manj z vsebinskega, bolj pa z neke vrste narodopisnega stališča. Dogajanje, ki je navadno strnjeno v klasične medčloveške konflikte z vrhuncem tik pred koncem filma, se namreč odvija v okolju, polnem ljudskih običajev in posebnosti določene pokrajine.

Ena največkrat uporabljenih tem sovjetskega filma pa je vsekakor zgodovina. V ospredju je druga svetovna vojna, precej od daleč pa ji sledita starejša ruska in evropska zgodovina. Glavne značilnosti te vrste filmov so: izrazito idejna usmerjenost, množični prizori in objektivistična obdelava snovi.

V grobem smo torej spoznali zvrsti in značilnosti sovjetskega umetniškega filma. Toda v Sovjetski Zvezi je skoraj enak del sredstev namenjen vzgojno-izobraževalnim filmom za ljudi vseh starosti in poklicev. Pa o tem kdaj drugič.



petindvajset let bosansko - hercegovskega filma

mark cetinjski

Bosansko-hercegovski film slavi dragoceno obletnico, petindvajset let obstoja. Ob tem pomembnem slavu je v okviru medrepubliškega sodelovanja organiziralo Društvo slovenskih filmskih delavcev skupaj z Zvezo kulturno-prosvetnih organizacij Ljubljane in Kinematografskim podjetjem Ljubljana tridnevno manifestacijo v ljubljanskem kinu Komuna.

Tri januarske večere zapored (17., 18. in 19. januarja) so obiskovalci lahko sledili priložnostnemu filmskemu programu, s katerim je na neki način predstavljena bosansko-hercegovska kinematografija. Prvi večer so se občinstvu predstavili tudi delegati Društva filmskih delavcev Bosne in Hercegovine: režiser Žika Ristić, ki se je s kratkim nagovorom zahvalil organizatorjem in občinstvu za pozornost skromnemu, toda pomembnemu jubileju bosansko-hercegovskega filma, potem Bakir Tanović, režiser igranega filma OVČAR (film so

predvajali prav tega večera) in končno sarajevska filmska kritičarka Zlata Kurt, ki je v orisu poti bosansko-hercegovskega filma v zadnjih dveh in pol desetletjih med drugim rekla tudi tole: „...Kakor v drugih naših filmskih središčih, tako je tudi bosansko-hercegovski film v svojih iskanjih napredoval, zaostajal in nihal, bil je velikokrat obsojan, velikokrat pa je ostal brez pravega razumevanja za svojo vsebino in vrednost. Vseeno pa ima ta kinematografija po dveh desetletjih in pol svojega obstoja natančno oblikovane želje, lep ritem razvoja v vseh zvrsteh, točno določene znake prelomnih uspehov, ki vodijo k vzponu njene kvalitete.“

Drugi večer je bila na programu revija kratkih filmov; videli smo dela skoraj vseh najpomembnejših režiserjev kratkega metra v Bosni in Hercegovini: Žike Ristića (ČELADE in ČAROVNIKI), Vlatka Filipovića (HOP JAN),

Suada Mrkonjića (FASADE in SARAJEVSKI ATENTAT), Mithata Mutapčića (MOST in UPANJE), Vefika Hadžismajlovića (SANJAČI in DIJAKI-PEŠCI), Bakira Tanovića (KE-SONCI), Petra Ljubojeva (ČRNI VRTOVI), Milutina Kosovca (CE-SARJEV DAN) in Mehe Fehimovića (O, KLASJE MOJE). Čeprav selektorji filmov za to proslavo niso imeli namena predstaviti občinstvu najboljša in najpomembnejša dela na področju kratkega filma, ampak so hoteli nuditi samo pregled skozi različne aktivnosti v tem filmskem žanru, je bilo visoko kakovostno povprečje prikazanih filmov nesporno, s čimer je potrjen tudi velik ugled, ki ga uživa bosansko-hercegovski film.

Proslava „25 let bosansko-hercegovskega filma“ se je zaključila tretjega večera s celovečernim filmom DEVETO ČUDO NA VZHODU režiserja Vlatka Filipovića.

TELEOBJEKTIV



Igralca Gvit Jakovljevič in Tatjana Bedova v sovjetskem filmu SLOVO OD PETERBURGA

Še en prizor iz ruskega mladinskega filma ČUDAK IZ V. RAZREDA



FILMSKI AMATERJI O SEBI IN O SVOJEM DELU

franci slak

V naslednjih številkah želimo objaviti zapise filmskih amaterjev o njihovem delu, zato vabimo vse, ki jih amaterski film zanima, da svoje misli in probleme v zvezi s strukturo amaterskega filma in njegovim položajem v družbi objavijo v EKRANU.

Že precej let je tega, odkar je postal amaterski kratki film moje najljubše delo, nikoli do sedaj pa ga nisem hotel (ali pa tudi nisem mogel) kakorkoli opredeliti, mu postaviti kolikor toliko trdno izhodišče ali namen. Tako tudi tole razmišljanje ni napisano komu v poduk ali z namenom, da bi rušilo ali podpiralo kakšno stališče o amaterskem filmu. Zdi se mi namreč, da je to eden najbolj spontan, enkratnih in izredno živih kreativnih medijev, kar smo jih doslej uspeli iznajti. Izjemno svoboden je, z lahkoto se izogiba sleherni ustaljenosti in je kot tak lahko najbližje ravno mlademu ustvarjalcu.

In vendar smo vedno znova priče raznih domnev in mnenj o krizi v amaterskem filmu, o njegovi idejni šibkosti in neizraznosti itd. Zdi se mi, da tiči vzrok za to resnično le v zagotovo napačnem pojmovanju amaterskega filma in filma nasploh, preko katerega včasih tudi mlad in prožen ustvarjalec ne pride zlahka. Gre predvsem za odnos do filmskega jezika, ki je za marsikoga še vedno zgolj vizualizacija neke verbalne predloge ali celo fabule — se pravi le transformacija čisto določenega in omejenega ustvarjalnega medija. Filmski

jezik lahko vzamemo za popolnoma samostojnega in samozadostnega skozi ves ustvarjalni proces do končnega izdelka, pri čemer nudi največ možnosti ravno kratkemu eksperimentalnemu filmu. Bolj kot jeziku je v kombinaciji svojih elementov (gibljava slika, ton, montaža) podoben nekakšni glasbi za nam znane in neznane organe percepcije.

Za nas bo verjetno še dolgo ena glavnih ovir za razvoj amaterske in tudi profesionalne filmske ustvarjalnosti množična filmska vzgoja, ki zaenkrat (kolikor sploh lahko govorimo o njej) temelji zdaj na razlaganju in razčlenjevanju filmov, zdaj na zakonitostih gledališča, včasih pa ima zgolj namen naučiti človeka ravnati s kamero itd. Redkokdaj ima mlad filmar možnost seznaniti se z medijem preko njega samega, skozi naključje, ki pa nikoli ni zgolj naključje.

Kajti ugotovitve, da danes mladi presedimo vsaj dve uri na dan pred televizorjem ali v kinu, lahko samo podprejo domnevo, da je zdajšnja mlada generacija s filmskim jezikom že precej dobro seznanjena, da ga nosimo v sebi in smo ga dojeli in razumeli morda, še preden smo se naučili brati in pisati. Potrebno ga je torej samo še preizkusiti, ga po svoje dopolnjevati in širiti z vsemi mogočimi načini iskanja in eksperimentiranja, pri čemer ni izključeno tudi za marsikoga tako sovražno eksperimentiranje zaradi eksperimentiranja. Pri tem ni razlik, pa naj gre za dokumentarne, igrane, žanrske ali animirane filme.

Marsikom se bo in se je že večkrat postavilo vprašanje vrednotenja in ocenjevanja takšnih filmov. Tudi tukaj še nismo prebili marsikaterih kritičnih norm, ki sicer morda velja za druge panoge umetnosti, ni pa primerna za tako specifično zvrst, kot je ravno amaterski kratki film. Srečujemo se namreč z medijem, ki skorajda ne pozna hermetičnosti, ki je izjemno komunikativen in ponuja velike možnosti subjektivnega vrednotenja, pri čemer se zopet lahko zanesemo na to, da se nam filmskega jezika ni treba šele naučiti, ampak ga obvladamo morda celo bolj, kot se tega sploh zavedamo.

Amaterski film lahko le v teh popolnoma svobodnih okvirih obdrži in razvija svojo enkratno privlačnost in spontanost, ki je zanj tako značilna. Tu se riše tudi precej jasna črta med profesionalnim in amaterskim filmom, ko ne gre toliko za razlike v tehničnem pogledu, ampak predvsem za vrednotenje nekaterih temeljnih značilnosti amaterske ustvarjalnosti. To so filmi prebliska, že v prvi fazi nastajanja skoraj izključno vizualno določeni, filmi, ki so posneti največkrat v enem zamahu, z izrazito prisotnostjo avtorja in njegove ideje. Vse to daje vsakemu filmu posebno enotnost in kompaktnost v idejnem in oblikovnem smislu. Šele priznavanje vseh tedaj tudi drugih specifičnih lastnosti bo peljalo do večjega uveljavljanja in vrednotenja amaterskega filma (tudi na bolj strokovnem nivoju, kot je moj), ki pa mu nujno pripada.

ŽIVI FILM, IMENOVAN AMATERSKI

feğuš marko-mitja

Amatersko filmsko ustvarjanje največkrat spremljajo oznake, dvomi, stalni ali občasni nesporazumi. Največkrat zatrjujejo, da je film prekoračil stopnjo klasične pripovednosti, da je istočasno preprosto, čitljiv, čist, konkreten pa tudi vsakdanje jasen.

Ta način ustvarjanja ostaja živ, stalen in neprestano prisoten del vizualne kulture.

S svojo živostjo kljub temu napada filme različnih zvrsti (igrani filmi, komedije ...).

Izraz „napada“ pomeni, da se postavlja proti vsem filmom, ki nas dolgočasijo in da istočasno brani in zagovarja filme, ki jih imamo radi. To vse še težko strukturalno pojasnimo, ŽIVA SLIKA IN BESEDA se kljub temu pojavlja v vsakem času — naj to zveni še tako težko razumljivo — jo lahko spoznamo samo po izžarevajoče živi sledi, ki jo usmerja proti nam, sledi, ki je vedno bolj sveža, kolikor se po njenih stopinjah bližamo izhodišču doživljanja. Pri tem naloge vseh, ki občutijo magijo filmske slike, niso samo v tem, da filme razčlenjujejo in strukturirajo, na vsakem koraku zagovarjajo tisto, kar po njihovem mnenju izžareva svetlikajoč se ogenj in da neprestano podpirajo TO ŽIVO ustvarjanja in doživljanja.

Nekega dne bo potrebno podrobneje zastaviti teoretično in metodično analizo filma, ki nam je tako pri roci. O mnogih filmih se pogosto še danes pogovarjamo, npr. o filmih ODMEV IN ODZIV, STARO DVORIŠČE, IN KAJ SEDAJ ..., DIVJAD ..., čeprav so istočasno nastali slovenski igrani filmi, predvsem pa kratki filmi, že zdavnaj pozabljeni in dolgočasni in imajo samo še zgodovinsko vrednost.

Največkrat jih obravnavamo samo še kot primere ekranizacije literarnih tekstov in je osnovni problem adaptacija teksta za film.

Najprej pa bi bilo neobhodno potrebno družbeno in filmsko zgodovinsko koristno evidentirati pomembnejša dela amaterskega (živega) filma, določiti pravo mesto ustvarjanju na ozkem traku v vizualni kulturi in umetnosti! Še vedno vlada prepričanje, da je ozki film vzgojno, pedagoško, moralčno sredstvo, da je del splošnoizobraževalnih in družbenih ciljev. Upoštevan je kot predmet „estetskega“ poučevanja in ne preučevanja, zelo redko je prodril kot metodično in znanstveno svobodno uporabljen pripomoček pri strokovnih preučevanjih, predstavitvah, dokumentacijah.

Medij film in njegova živost pri nas nista zajeta ...

Kljub temu pa obstaja živi amaterski film, daleč od organizacijskih in institucionalnih zmot, v katere ga tisti, ki ne ljubijo gibke slike, poskušajo vpeti. Živi film ostaja vedno zunaj vseh organizacijskih zmot, direktiv pa tudi intrig, izmuzne se jim vedno ob pravem času. Je pri ustvarjalcih, katerih večina ne bi zamenjala lahke amaterske kamere s poklicno ...

Živi film ni živ smo zaradi iskre trajanja in sledi, ki jo pušča v nas, zaradi novih osvobojenih pogledov, zaradi gikega iskanja po prostoru niti zaradi srepo nepremičnega slikanja stanj in konkretnih abstrakcij, ki se odvijajo pred očesom, temveč je živ tudi zaradi radovedne in igrive roke, ki se poskuša osvoboditi pravil. Pod to komaj opazno od diha nihano sliko lahko spoznamo roko (parafirmi gib) učitelja iz Laškega ali učenke iz Kranja ...

Še enkrat. Potrebno bo nekoč zastaviti teoretično, znanstveno metodično analizo nove kulture (lahko jo imenujemo novo ljudsko umetnost), ki danes nastaja.

Na tem mestu bi lahko razmišljali o posameznostih, kar se največkrat dogaja, npr. o razvoju amaterskega ustvarjanja, filmskih klubih, krogih, pomembnih filmih in ustvarjalcih in manifestacijah, festivalih, pregledih, nedvoumno bi lahko izbrali vrhove amaterskega ustvarjanja.

Nevarnost, ki se ponuja ob tej ugotovitvi vnaprej, je, da bi razvrstili ustvarjalce oziroma filme v predalčke z vnaprej določenimi predstavami o filmu (npr. poetični film, likovni film ali film cineastov — pri nas imenovan avtorski film, direktni film, dokumentarni film).

Amaterski film ostaja zunaj tega, obstajajo pa dobri amaterski filmi, tisti, ki se jih spominjamo. Ti izražajo transponirano, očiščeno, premišljeno resnico, postavljeno že v izhodišču, in je njih izdelava in odločitev hitra in pridobljena s poskusom, radovednostjo pri ustvarjanju, spoznanjih, vztrajnim delom, ki tudi ob skromnih sredstvih vodi k mojstrstvu.

Primerjava s poklicnim ustvarjanjem pri nas šele lahko pokaže pravo sliko ...

Gibkost živega filma, ki se ne zadovolji s prisotnimi ali izgubljenimi pomeni njihovimi medsebojnimi odnosi, ki sestavljajo naše življenje, ampak samo sebe preosvetli, kot to opazuje ljubitelj filma, ko spremlja spremembe svetlobnih žarkov, ki oblikujejo filmsko sliko ...

FESTIVALSKESKRAJNOSTI ALI ZAMUJENI DOSEŽKI

(Ob Malem Pulju, sedmem mednarodnem amaterskem filmskem festivalu, poleti 1972)

vesko kadić

Festival amaterskega filma Mali Pulj se je znašel pred veliko dilemo: kaj je pravzaprav amaterski film, ali obstaja kanon, po katerem se amaterski film dela oziroma tolmači ali pa je osvobojen vsega, celo dvoma, da sploh je?

Zanesljivo je samo to: kolikor je amaterski film proizvod negacije, je celo sama njegova pojavnost negacija taiste negacije; v primeru takšnega gledanja na umetniško se izniči možna ustvarjalna razsežnost, vrednotenje pa, kot dejanje umetniške potrebe, ki opravičuje obstoj samega dela, je nasploh nesmisel.

Zato ni nič čudnega, da so se razgovori okoli filma skušali umakniti ravno obveznosti: zakaj obstaja amaterski film? , kajti avtorji samih filmov so občutili velik strah ob odgovornosti, na katero niso bili pripravljeni, skrivajoč to verbalno pomanjkljivost s tem, da so filme naredili.

In kaj je bil rezultat?

Morda formalno tisto najbolj bistveno, kar uokvirja kader amaterske filmske tvorbe; neobveznost, ki ne negira pomena, samo kolikor jo sprejemamo s čustvom. Vse ostale oblike razgovora, obramba filma samega s pomočjo razlage, kaj so z njim hoteli povedati, je nekako motilo prisotne avtorje, nenavajene braniti ali obtoževati svoje lastno delo.

Zgodilo se je, da so bili z žirijo (z delom in z odločitvami) vsi zadovoljni

ni, da se avtorji niso mogli z nikomer soočiti, da je bila letošnja proizvodnja tolikanj sprejemljiva, da so povprek in počez delili komplimente, celo tam, kjer bi misleč človek ne hotel „razprodajati svojega uma“.

Kakšno bistveno vprašanje se ob vsem tem vsiljuje?

Odgovor je v ugotovitvi, da je amaterski film doživel globoko spremembo; čutiti je konec vseh zaletavanj, protestov, uporov, žalitev in nezadovoljstev. Dela letošnjega Malega Pulja so bila prepolna sprijaznenjs položajem, polna ustvarjalnega zadovoljstva. Amaterji so se kot „složni bratje“ zabavali v skupnih iskanjih, toda ne na filmskem področju, marveč zato, da bi našli nežaljiv jezik sporazumevanja in spoštovanja. Če je že moralo priti do konca, če tekmovalni duh ni več tolikanj pomemben, potem lahko ugotovimo le, da so si morali izmisliti novo obliko srečanj amaterjev, to pa pomeni čisto preprosto pregled stvari-
tež jugoslovanskih amaterjev.

Laško pa je bilo opaziti: v informativni sekciji, ki je kljub vsemu trajala vsak večer v zgodnje jutranje ure, je bilo mnogo več občinstva in samih avtorjev, kot pa na razgovorih med žirijo in avtorji. Nagrade skoraj nikogar niso več zanimale, čeprav je namen uradne selekcije boj za nagrade. Ker je bila naklonjenost informativni sekciji in filmom, ki jih je

uradna žirija zavrgla, večja, pomeni, da je bila kompletna žirija nepotrebna in da njihova pristojnost nikogar več ne sili k istovetnemu razlaganju.

Drugo pomembno dejstvo, ki se je izkazalo po pregledu vseh filmov, je napačno razlaganje pojma klub-avtor, kar nam vsiljuje vprašanje, ali je lahko posameznik hkrati tudi klub. Veliko napako so storili s tem, ko so začeli preiskovati in spraševati avtorje, kaj mislijo o definiciji in funkciji kluba. Takšna vzgojna metoda festivalu ni bila potrebna, saj je že organizator (kino-klub Jelen iz Pulja) v pravilih za tekmovanje jasno podčrtal pomen klubov in posameznikov — avtorjev. Toda bili smo priče zanimivemu pojavu: kot so v začetku amaterski film razlagali skozi pripoved (tako kot pri vsakem začetniku), je postajal tako tudi delo tistega, ki dela za potrebe kluba (klubu so dane vse pravne možnosti „eksistence“), posameznik pa se je postopoma ločeval, ko je idejno rušil ne samo naracijo, marveč tudi vse druge podobne oblike in snemal lahkotne zanimivo — neobvezne filme. Na drugi strani pa avtonomija, odtujitev posameznika prinaša s seboj tudi samostojnost, zlasti materialno, in že smo pri absurdnem pojmu „klub—posameznik“.

Nemara je to skrajnost?

Kot je v tem trenutku nemogoče predvideti prihodnost amaterskega fil-

ma v poskusih, da bi ga stlačili v nekakšne estetske okvire ali modna prevladovanja v pogledu strukture in stila, je prav tako nemogoče predstavljati si gibanje na relaciji klub—avtor. Spet ponavljam, da o resnični nepotrebnosti režije in njeni nefunkcionalnosti najbolj priča podatek, da so se skoraj vsi avtorji tako rekoč enoglasno strinjali s selekcijo in najbrž tudi s podelitvijo nagrad. Pomeni torej, da je napočil takšen trenutek kritične čistosti — če mu dodamo še složnost samih avtorjev — v katerem ocenjevanje in vrednotenje dela nima prav nobenega smisla več. Žirija se je z nekaterimi člani, ki že od zdavnaj sedijo na istih mestih, naravnost zabubila, zaspala in niti eden izmed avtorjev na festivalu ni imel prav nobene koristi od nje. Kalup, ki ga je prinesla vrsta let in ki pomeni isto in določeno število avtorjev, je postal zelo viden in dokaj nevaren za usodo samega festivala. Mogoče je celo dobro, da je tako, kajti Mali Pulj lahko preživi krizo, ki ni le organizacijska, samo na ta način, da se spremeni v pregled jugoslovanskega filma.

Tako pa se vse skupaj začne pred „Velikim Puljem“, tu posnemajo prenekatero oblike bolj izkušenega sosedu, odkrivajo podobne vrednote kot pri profesionalnem filmu, čeprav gre za ocenjevanje amaterskega dela, organizatorji festivala in njihovi kolegi pa delajo kot navadno paniko zavoljo pomanjkanja materialnih sredstev, kar nas že leta nazaj „tišči“.

Menim, da bi pregled filmov kot oblika reorganizacije festivala prinesel edino rešitev, netekmovalni del pa bi „prebudil“ mnoge filmarje, ki a priori nimajo kaj iskati v sedanji tekmovalni konstelaciji, kjer se že vnaprej ve, kdo je festivalski zmagovalec in kateri so njegovi spremljevalci, manjši nagrajenci.

II.

Tretji festivalski večer, pravzaprav večer treh avtorjev, je predstavljal simbolično ločitev filmov, ki vsebujejo pomembne vrednote, program tega večera, kjer so bili predstavljeni trije najboljši avtorji, ni predstavljal torej nikakršne slučajnosti. Tako je bila posvečena posebna pozornost

samo enem programu, na osnovi prikazanih filmov zadnjega festivalskega večera pa je bilo mogoče oceniti trenutno stanje v jugoslovanskem amaterskem filmu.

Če bi bilo potrebno poudariti posameznika, ki že nekaj let opravičuje pojem avtorske osebnosti in vzbuja pozornost, potem bi moral biti to I. Matić, član zamišljene (ni pomembno, če tudi dokazane) skupine KFC—ICF (Sarajevo); ta z individualnostjo presega vse mogoče izsiljene zakone, ki jih je amaterski film doslej ustvaril. Matićevi filmi postajajo neuničljivi: prav skozi možnost, da so podobni resnici, dopolnjuječe pogumni in odprto borbeni. Prežeti z inovacijo pritirajo gledalčevu mišljenje do sarkazma, neverjetnosti in celo do odvrtnosti. Za Matića bi lahko rekli, da je najbolj trdovratna osebnost jugoslovanskega amaterskega filma ravno zaradi nepopustljivosti in nikakršnega sklepanja sporazumov z resničnostjo. Skoraj vsi njegovi filmi živijo zelo osamljeno, istočasno pa jih nekatera področja človeškega celo preveč zanimajo. Kot življenje, tako so tudi filmi postali čudaški, umazani in žaljivi. Matić raste iz njih kot klošar, kot da jih zbira po smeteh in kot da se hrani z njihovim delom (toda filmi so pokvarjeni in škodljivi, povzročajo marsikakšne zblode, dvome in popolnoma nepravilne zaključke!). Škoda, da Matićeve filme že dlje časa „ekspluatirajo“ v določenem krogu radovednežev (ki tega izvrstnega ustvarjalca že nekaj let poznajo), njegove ideje pa tako ne najdejo prostora v kvantiteti pogledov in mišljenj. Nemara bi se Matićeve ideje niti ne obdržale pri vseh, vendar bi tudi takšno nesprejemanje Matićevega načina filmske govorice pomenilo znamenje o nenavadni opredelitvi, za katero se je sam odločil, ne da bi želel, ker ga je k temu prisililo življenje.

Daleč najresnejši izmed vseh posnetih filmov — vemo pa, da je Matić avtor precejšnjega števila zanimivih del — je film GOSPODIČNA LEGRANDEN. Dvajset minut dolg film in en sam motiv slačenja in oblačenja ženskih hlačk, vmes najrazličnejši deli telesa in obraza z montažo reza predstavlja presenetljivo dolžino, ki jo film dokaj „drzno“ eksponira pred gledalčevimi

oči. Vse bi lahko zaključili v treh kadrih, vse bi lahko povedal v dokaj skrajšanem času, toda trmoglavost, da bi tudi „ostanke“ uporabil v sicer že gotovem filmu, priča o brezuspešnosti prepričanja, da mora imeti vsaka filmska pripoved svoje meje. Matića ne zanimajo pravila ekspozicije niti ne razmišlja o možnosti, da bi lahko gledalčevu dojemanje opešalo. Vztraja v nameri, da „preekspanira“ gledanje filmskega materiala, z namenom, da bi prekosil vse razdalje med seboj in tistim, za katerega je film posnel.

Vprašanje je, kaj je kakovost. Mar je film VESELA DRUŽBA NA OBALI v obliki igrane zgodbe bolj gledljiv od ostalih treh prikazanih filmov (TEMA 1, NEDOLŽNA DAMA V ZELENI TRAVI in GOSPODIČNA LEGRANDEN), ker se pač v totalu prehodnega vidi jasnost ideje, vrednost povedanega? Menim, da ta igrivi film ironično-zanimive vsebine s spomini na češko filmsko šolo neobveznosti in prostega časa ne zasluži, da bi ga uvrstili v opus I. Matića, saj ne samo da z določeno umetniško dogodivščino zavrača ostale prikazane filme, marveč tudi Matićevo preobremenjenost kolažnega razrezovanja resničnosti, gnusa in življenjske odvrtnosti spremeni v neprepričljivost in dvom.

Vprašati se je treba, ali je Matić že na samem koncu tistega, kar bi lahko povedal, ali pa je bil na koncu že zdavnaj prej s svojimi prvimi filmi? Če smo njegove filme izpred nekaj let sprejemali kot dela, ki zaslužijo vso pozornost in opazovanje, bodisi da so to bile najbolj navadne skice ali pa globlje analize, potem ne moremo zavržiti vseh filmov, ki jih je do danes posnel. Matić je avtor, ki ga je treba sprejeti v celoti, ali pa ga do kraja zavržiti, oboje je mogoče, vse je odvisno le od tega, kaj bo storil posamezen gledalec.

M. Jovanović in M. Avramović (AKK Beograd) sta se predstavila s posebnimi filmi, katerih idejnost je v tesni zvezi s profesionalnim krogom beograjskih ustvarjalcev. Njuni filmi pomenijo šolski primer realizacije, saj je Beograd pri imenovanih amaterjih prisoten tako rekoč v vseh umetniških manifestacijah, od slikarskih razstav do filmskih festivalov. Nemara ta poskus in vpliv že videne formira

torje neavtentičnih nazorov, vendar pa tudi odlične poznavalce tehnologije filmske realizacije. Celo skupni film (Jovanović—Avramović) DEKLETCE MOJE, ZAKAJ SI ME POLIKANEHA HOTELA POVLEČI SKOZI PISALNI STROJ odlično priča o modnem nagnjenju, da bi izumila novo obliko, v resnici pa demaskirata inovatorstvo, ki presega celo idejno zamisel filmskega dela. Niti eden ni sposoben razumeti kompleksa lažne avtentičnosti kot zablude jasnega pomena, v kateri ideje amaterskih filmov ne delujejo s svežino videnega.

Nemara najduhovitejši film DOJENČEK ZA ZAJTRK, čeprav že večkrat videna fiksacija (inaugurirana leta 1963 na GEFF) deluje očarljivo: v istem kadru se menjajo ljudje z veseljem izrazom na obrazu z gagom, ki ga poznamo iz ameriškega nemega filma, navidez vsi enako jedo, ko pa bolj natančno opazujemo mimiko, najdemo najrazličnejše načine položaja ust in žlice, ki se pospešeno približuje krožniku in se spet hitro oddaljuje. ODHOD VLAKA Z ŽELEZNIŠKE POSTAJE (M. Jovanovića) je parafraza na že znani posnetek prihoda vlaka na postajo, resnični (dokumentarni) posnetek Francoza Lumièra. Kaj bi lahko rekli o tej obrnjeni podobnosti že v samem naslovu filma, razen, kolikor ni moč v nadrobnostih najti razlike, katere zaznava Jovanović kot „avtentično“ poslavljanje in tekanje za vlakom, ki se oddaljuje s perona.

AVTOBUS, S KATERIM SE VOZIM DO FAKULTETE je najbolj zanimiv pristop k slikanju, pravzaprav k uskladitvi objektivna kamere in gledalčevega očesa. Subjektivna kamera, ki ekspozira vse vidno, se za hip zaustavi kot možen pogled potnika na krajši relaciji; da je začetna linija hiša, mesto prebivališča, zadnja pa fakulteta, mesto učenja, niti ne omejuje niti ne določa predmeta eksponiranega: dele zgradb, pločnike, ljudi, ki vstopajo in izstopajo in tiste, ki že dlje časa sedijo v avtobusu. To je doživljaj, ki ga lahko vidimo v vsakdanjem življenju, banalnost zapisovanja z očesom kamere, nepotrebost, če se vprašujemo, kaj je avtentičnost.

ZASPANA STVARNOST A. Imamovića (skupina PAN-69, Zagreb) predstavlja presenečenje zelo redke možne

ponazoritve; laborativni pojem razvijanja fotografije, ki je v tem primeru en sam kader. Likovno in kompozicijsko deluje film rafinirano, toda možnost stilne čistosti motijo vrinjeni kadri deklice v gibanju, ki imajo — če jih pogojno pojmuje kot kontrapunkt preekspoziranega — pravi pomen. Idejno je to nepotrebno, kajti stik vrinjenih kadrov s trajanjem kadrov, ki smo jih najprej videli, nas pripelje do zmote, kar pa ni bil avtorjev namen.

Drugi Imamovićev film NEDOLŽNOST JE BOG DAL IN BOG VZEL predstavlja neuspelo pripoved skozi še bolj neuspelo igro o že tolikokrat povedanem pomenu „pranja“ vseh grehov, tudi umora. Metaforičnost je preveč naglašena in deluje celo navivno. Nespretno predstavljena ideja pa vsak film pootroči.

III.

Leta 1972 je bila prvič uvedena tudi B selekcija, kjer filmi sicer niso mogli posegati po uradnih nagradah, kar pa še ne pomeni, da bi se ne mogli znajti v spektru zanimivih del.

SPOMIN NA ODISEJO V VESOLJU I. L. Galeta (Forum film amaterjev, Zagreb) je bistro opazovanje človekovega zanimanja in strmenja v neznano z radovednostjo, da bi se vsega dotaknil in vse dognal. Film prikazuje jekleno skulpturo v obliki žoge s štirioglato odprtino, razstavljeno na nekem prometnem mestu. Najbolj zanimiv postaja seveda odnos tistih, ki izpričujejo vso nestrpnost do načina uporabe umetniškega, ko se jo dotikajo, jo preizkušajo in celo dvomijo v njen obstoj, kolikor je enostavno ne premaknejo z njenega podstavka. Na neki pariški razstavi je bila na steni galerije razstavljena (obešena) ročka za uporabo, kot jo je predpisal avtor in je bilo mogoče sklepati, kaj kot razstavni predmet predstavlja, so se vsi obiskovalci trudili, da bi prebrali popolnoma odvečne črke, ki so ostale na ročki kot tovarniški znak izdelave. Ta površnost je tudi razlaga, ki odkriva prozornost in izobrazbo gledalcev. Film je delan z igranimi elementi z možnostjo, da ljudje—igralci ponovijo nekatere dele pred kamero, kar pa ne zmanjšuje dokumentaričnosti in avtentičnosti doživetega.

Imam vtis, da se je razprava o tem, kaj je amaterski film (o čemer je bilo že v uvodu govora) po pravici vrtela okrog filma PSIHOZA J. Ristića (KK „8“, Beograd). Že sam naslov obvezuje, pa je nemara prav zato zmanjšana kompletnost sprejemanja tega dela. Pravzaprav gre za tri pike različnih barv, ki se zamenjujejo v nekem določenem ritmu in v času približno sedmih minut. In spet se vprašujemo: ali sprejemamo grafiko, ki se nam nudi, ali pa nam je bolj všeč fotografija klasičnih oblik? V nobenem primeru pa ne moremo razpravljati o tem, ali gre za dober film ali moramo iskati nasproten pomen. Vsako vztrajanje ob kakovosti pri najbolj navadni percepciji je precej nespametno, prav tako ne moremo opravičevati s kakovostjo že samega načina eksponiranja česar koli in s kakršnim koli primerom. Že pred samim nastankom filma PSIHOZA bi si morali biti na čistem kako razlagati določene pojme, ki a priori obstajajo ob gledanju in sprejemanju ponujenega pri takšni vrsti filmov. Nagrajenec iz I. 1971 Franci Slak (KK Mandala, Koper) je ponovil marsikaj iz prejšnjega prvonagrajenega filma PLES MASK. Nedoločena skupina ljudi instinktivno pleše svoj poslednji ples, posamično izginjajoč in zapuščajoč nepotrebno in brezuspešno tostranskega življenja. To je pravzaprav filozofsko odklanjanje neke mitične legende, verovanje v ničevost obstoja. Če se ustavimo ob tej ugotovitvi, potem povzema film obliko v istovetni zamisli tako avtorja kot gledalca. Toda od kod trditev, da je samo v tem primeru poudarjeno in na filmski način izrečeno? Mar ni poznavanje književnosti v napoto samemu doživljanju slike?

IV.

Naj zaključim: že sedmič se je pred otvoritvijo velikega devetnajstega Pulja dogodilo nekaj pomembnega: festival amaterskega filma Jugoslavije je od leta 1972. naprej postal tudi avtorski.

EKRANOVO nagrado Žaromet je dobil Ivica Matić iz Sarajeva za film VESELA DRUŽBA NA OBALI.

NEKAJ MISLI O EKRANOV RUBRIKI FILM, ŠOLA, KLUBI

Spet aktualno: FILMSKA VZGOJA
Gradivo za pogovor o EKRANOV
rubriki: film, šola, klubi

stanko šimenc

1.

Gotovo ni naključje, da prav zdaj, ko naša družba korigira svojo podobo, spet s posebno vnemo govorimo tudi o filmski vzgoji, pravim: govorimo, ker to počenjamo že natančno eno desetletje. S to uvodno kritično pripombo nikakor nisem spregledal tistih redkih posameznikov, entuziastov, ki so zares pionirsko delovali in še delujejo med mladino. Z besedo „govorimo“ mislim na vse tiste povedane ali zapisane parole o filmski vzgoji, ki so izzvenele skoraj v prazno. Tudi Zavod za šolstvo SRS ni bil pobudnik ali vsaj zagovornik filmske vzgoje, še zlasti potem, ko ga je zapustila nekdanja svetovalka za slovenski jezik prof. Jovita Podgornikova. Pionirski dom v Ljubljani sicer profesionalno goji filmsko vzgojo, vendar ekskluzivno, za ostalo Slovenijo pomembno le tedaj, kadar prireja seminarje, ki pa po odzivu tudi niso dovolj množični. Slovenske založbe ne kažejo razumevanja za filmsko publicistiko, ker te edicije niso finančno zanimive, svetla izjema je le Prosvetni servis (zdaj Scena), ki je doslej izdal vrsto v praksi zelo uporabnih publikacij o filmski vzgoji.

2.

Kljub različnim prizadevanjem in hotenjem danes FILMSKA VZGOJA še ni množična, ni je sprejela ne osnovna ne srednja šola, kaj šele višje ali visoke šole. Zato ni nobena redkost, da je fakultetno izobraženim ljudem filmski svet neprimerno bolj tuj, kot denimo literarni ali likovni in glasbeni, in da imajo do filma čisto

odklonilno stališče, odrekajo mu celo potencialno možnost, da bi bil umetnost. V preteklem desetletju, ki smo ga za filmsko vzgojo izkoristili v glavnem malomarno, pa se je marsikaj zgodilo tudi v umetnosti nasploh in v filmski posebej, tako da so marsikateri nazori in tudi metode, rojene na začetku naših razmišljanj o filmski vzgoji, možno zastarele. Tudi čas je tak, da je idealizma v poklicnem delu vedno manj in vse več je ljudi, tudi šolnikov, ki opravljajo delo le po „službeni dolžnosti“, zato ne moremo več naprej s priporočili, željami, spodbudami in entuziazmom; to posebej velja za šolnike, ki jih družba „de iure“ ceni, „de facto“ pa često tepe, še slabše pa se godi filmskim pedagogom, ki jim kolegi v zbornicah največkrat očitajo, javno ali za hrbtom, neresno početje ali vsaj zapravljanje časa.

Seveda z naštevanjem temnih strani ne pridemo nikamor, dobro pa se jih je zavedati in jih upoštevati, da ne bomo ponavljali napak in veselo--žalostno improvizirali iz leta v leto. Izkušnje preteklega desetletja so pokazale, da brez sistematike ne bo šlo. Tudi govoricam, češ da nimamo urejenih drugih, temeljnih problemov v našem šolstvu in da naj filmska vzgoja počaka, da bo prišla na vrsto, ni treba nasesti.

Brezpogojno je treba uvesti filmsko vzgojo v programe vseh osnovnih in srednjih šol, na pedagoško akademijo in vsaj fakultativno na filozofsko fakulteto. Če tega ne bomo napravili, je vseeno, če takoj opustimo MISEL O MNOŽIČNI FILMSKI VZGOJI in se razidemo, kajti klubi in krožki so za entuziaste. Teh običajno ni treba prepričevati in narava dela z njimi je

popolnoma drugačna kot z neznanimi, interesiranimi ali nerazgledanimi. Za nas pa je važno, da odgrnemo in širimo filmsko obzorje vsem tistim, ki ga niti ne slutijo, hkrati pa bomo spremljali in usmerjali (kot že zdaj pri drugih dejavnostih) tisto peščico, ki goji v sebi željo po širših, ne samo šolskih razgledih.

Pomembno gradivo, uporabno in spodbudno za filmsko vzgojo v šoli, je doslej dovolj sistematično prispevala revija za film in televizijo EKRAN, in sicer v svoji rubriki FILM--ŠOLA--KLUBI. Ta revija je začela izhajati oktobra 1962; za sabo ima torej 10-letno tradicijo in 100 števil. Uredniki Ekrana so ob izidu prve številke sporočili javnosti, da se je revija porodila iz dveh razlogov, in sicer IZ TEŽNJE PO KONTINUIRANI FILMSKI PUBLICISTIKI in IZ SPOZNA-NJA, DA JE NUJNO SMOTRNO OBLIKOVATI FILMSKO KULTURO NAŠEGA ČLOVEKA. Pobudnica in vztrajna zagovornica filmske vzgoje v slovenskih šolah, torej MNOŽIČNE FILMSKE VZGOJE, prof. Jovita Podgornikova pa je v člankih SPOZNANJA IN DOLŽNOSTI ter IZHODIŠČA zapisala nekakšen program dela, hkrati pa opozorila na najpotebnejšo, pri nas dosegljivo literaturo o filmu. V svojem razmišljanju piše o oblikovanju filmske kulture oz. filmske vzgoje, ki je še brez tradicije in priznanja, uradnega, doma in po svetu. Opozarja na dolžnost boriti se za rast človekovega duha, za razvoj zdrave in ustvarjalne osebnosti. „Gojimo odnos do literature, slikarstva, glasbe...“ pravi, „do filma smo preveč ravnodušni.“ Prizadeva si FILMSKI VZGOJI UTRETI POT V ŠOLO, k rednemu pouku. Ugotavlja sicer, da smo v zamudi v primerjavi z Nemci, Švicarji, Francozi, Poljaki idr., vendar ne tako daleč, da ne bi mogli razmišljati in tudi delati. Potem piše o sugestivnosti filma, posebno v odnosu na mlade, doraščajoče gledalce, nadalje o praktičnih napotkih, o povezavi z drugimi učnimi predmeti, o metodiki pouka in o ciljih filmske vzgoje. Po njenem prepričanju je filmska vzgoja bistveni sestavni del splošne sodobne vzgoje v našem stoletju, zato naj bomo kljub težavam pri uvajanju v šole optimistični.

Ob tem dogodku, namreč ob uvajanju filmske vzgoje v šole, je uredništvo Dela priredilo razgovor ob „okrogli mizi“ in ga objavilo 4. novembra 1962 z naslovom **LEDINA FILMSKE VZGOJE**. Sestanka so se udeležili pedagogi in predstavniki različnih kulturno-prosvetnih institucij in pozdravili uvedbo filmske vzgoje pri urah materinščine, hkrati pa nanizali vrsto pripomb, tudi skeptičnih. Najbolj kritično stališče je zavzel France Brenk in opozoril, da lahko povzroči amaterska improvizacija neprecenljivo škodo in se zavzel za studiozni pristop k problemu. Spominjam se, da nje-gove besede niso naletele na kdove kakšno odobravanje, doživele so celo posmeh, kasneje pa se je izkazalo, da je imel — žal — v mnogočem prav. No, iz tega pogovora „za okroglo mizo“ se da razbrati nedvoumna misel večine udeležencev, da je **FILMSKA KULTURA** pri nas že — **ELEMENT OBČE KULTURE POSAMEZNIKA IN S TEM DRUŽBE**, čeprav nekateri še vedno smatrajo film za nezakonsko dete naše kulturne srenje.

Potem so se v Ekranu oglasili t. i. „praktiki“. Ta vzdevek namreč po krivem velja pri nas samo za tiste, ki se v šoli ali v klubih ukvarjajo s filmsko vzgojo; po nepisanih pravilih so praktiki tisti, ki potrpežljivo preizkušajo — bolj ali manj uspešno — življenjsko moč filmske teorije in prakse na publiki, in tisti, ki ne smejo biti nikdar v zagati, kajti mladina zna poleg dobronamernih postavljati tudi zlonamerna ali kakorkoli spotikljiva vprašanja, posebej moralne in politične narave. Članki, ki so jih napisali praktiki, so bili v glavnem poročevalski, navajali so gola dejstva, ne da bi jih razčlenjevali in vrednotili. Toda prvi koraki so bili narejeni. Pričakovali bi, da se bo oglasil širši krog šolnikov ali bodo vsaj isti večkrat vzeli pero v roke. To pa se ni zgodilo in Ekran je imel vseskozi s sodelavci te vrste iste težave, kot jih imajo druge revije. Redki so namreč pedagogi, ki publicirajo; kar prelistajmo, recimo, kak letnik Jezika in slovstva ali So-dobnosti, Problemov, Dialogov ter

Prostora in časa, pa bo bera zelo pičla! O vzrokih za to bi (na pamet) težko govorili. Mislim, da to „nepismenost“ ne povzroča toliko sicer pičli ali sramotni honorarji, kot pa občutek avtorjev, da govore v prazno, da je torej pisana beseda nemočna. Zato najbrž ni naključje, da večino člankov po revijah napišejo avtorji v službi ali po službeni (tudi politični) dolžnosti, nadalje kot uredniki oz. člani uredništev, torej po moralni dolžnosti, po posebnem naročilu, seveda pa so vmes tudi entuziasti, ki jim je razmišljanje o problemih oz. pisanje notranja potreba.

Največ člankov sta v teh desetih letih napisali Jovita Podgornikova (več kot 10) in Mirjana Borčičeva (več kot 20), drugi sodelavci pa so razen Jugoslovanov iz sosednjih republik (npr. Miroslav Vrabec, Stjepko Težak, Slobodan Novaković, Vladimir Petek, Vatroslav Mimica, Ranko Munitić) največkrat tuji. Med temi so pretežno zahodnjaki (npr. Marcel Martin, Hellmuth Häntsche, Sven Norlin, Jim Hilier, Jaroslav Blaške, J. M. L. Peters), žal pa ni Rusov, čeprav je znano, da imajo močno razvito film-sko vzgojo in teorijo o filmu nasploh. Spomnim naj samo na njihovo bogato publicistiko o ekranizaciji literarnih del (npr. L. Fradkin: Vtoroe roždenie — Drugo rojstvo. Založba Iskusstvo Moskva 1967).

Med tehtnimi članki, ki so zelo uporabni za šolnike, naj omenim nekatere:

— **FILM IN KNJIŽEVNO DELO** (Miroslav Vrabec, Ekran 63, št. 7–8, 9–10). Avtor je znani filmski pedagog. Njegova razprava temelji na primerjavi filmske in besedne umetnosti. Torej tema, s katero se srečuje vsak pedagog, posebej slavist.

— **DOJEMANJE MLADEGA GLEDALCA V RAZLIČNIH STAROSTNIH OBDOBJIH** (Ekran 63, št. 9–10). Po knjigi J. M. L. Petersa o filmski vzgoji je priredilo uredništvo pregled, kako v različnih starostnih obdobjih razume filmski jezik mladostnik, se razumsko prilagaja in estetsko vrednoti.

— **ZVEZDNIKI, BOŽANSTVA NAŠEGA ČASA** (Ekran 64, št. 15).

Povzetki in ugotovitve iz knjige Jugend und Film Franza Zohbauerja in iz članka Wernerja Glogauerja Die Fans und ihr Klub (revija Jugend, Film, Fernsehen) o zvezdnikih in o klubih mladih, ki časte te zvezdnike. Članek temelji na ugotovitvi, da mitizacija zvezdnikov nima s filmsko kulturo ničesar skupnega.

— **OTROK, TELEVIZIJA IN CENZURA** (Elsa Brita Marcussen, Ekran 64, št. 16–17). Povzetek predavanja na sestanku nordijskih filmskih cenzorjev v Oslu. Ukvarja se z vprašanjem, ali naj se otrokom med 12. in 16. letom v večji meri omogoča ogled filmov, ki so v glavnem namenjeni odraslim.

— **POGLEJMO K SOSEDOM** (Jovita Podgornik, Ekran 64, št. 18). Poroča o skrbno pripravljenih predstavah in o posebnih metodičnih in didaktičnih napotkih, po katerih si posamezni učitelji izbirajo zase najprimernejšo varianto za obravnavanje filmov. Spodbuda za razmišljanje o lastnem delu!

— **S STAREJŠIM DOKUMENTARCEM K SAMOSTOJNI IN KRITIČNI OCENI FILMA** (Mirjana Borčič, Ekran 65, št. 22). Pomen starejšega dokumentarnega filma v filmski vzgoji. Ta filmska zvrst je namreč zastavljena. Izhodišče za pogovor o filmu je običajno igrani film ali novejši uspeli dokumentarec.

— **Poletna filmska šola v Trakošanu** (Vladimir Vukotić, Ekran 65, št. 27–28). Obširno poročilo o šoli za pedagoge hrvatsko-srbskega jezika na osnovnih in srednjih šolah — kot o stalni obliki dopolnilnega izobraževanja.

— **CELOTNA DVOJNA ŠTEVILKA 71–72 EKRANA 70**, ki je posvečena filmski vzgoji. Bogato vsebino so prispevali številni domači in tuji avtorji. Številko je uredila Mirjana Borčič. Posebno mesto zavzemajo **ČLANKI, KI OBVEŠČAJO O FILMSKI VZGOJI IN O DELU FILMSKIH KLUBOV** (pretežno tujih avtorjev), nedvomno objavljeni z namenom, da bi to dejavnost spodbujali tudi pri nas. Tako izvemo o uspehih in težavah filmske vzgoje v Angliji, Franciji, na Švedskem, v obeh Nemčijah, v Avstriji, na Češkem, Poljskem, v Švici in na Madžarskem. Med temi članki je nekaj

temeljnih analiz, vrednih premisleka, npr.:

— FILMSKI POUK? (Marcel Martin, Ekran 63, št. 12);

— FILMSKA VZGOJA V VELIKI BRITANiji (Srdžan Karanović, Ekran 65, št. 27–28, 29);

— TEORETIČNO FILMSKO DELO MEDNARODNEGA CENTRA ZA OTROŠKI FILM NDR IN PROBLEMI VPLIVA NA PROIZVODNJO (Hellmuth Haentsche, Ekran 66, št. 39–40);

— RAZVOJ FILMSKE VZGOJE V AVSTRIJI (dr. Gertrude Behringer, Ekran 67, št. 43–44);

— ŠOLA-FILM: VIZUALNI MEDIJI (Reiner Keller, Ekran 71, št. 87–88). Menim pa, da je v rubriki Film — šola — klubi preveč člankov (več kot 30) o festivalih, kongresih, revijah, srečanjih, skratka o filmskih manifestacijah raznih profilov. Ti članki so namreč zaradi pretežno suhe poročevalske vsebine bolj primerni za kako filmsko kroniko v isti reviji kot pa za spodobudo k razmišljanju o filmskovzgojnem delu.

6.

O tem, kako napreduje filmska vzgoja, je po svoje odgovoril poletni filmski seminar v Kopru leta 1966. Ugotovil je namreč KRITIČNI POLOŽAJ FILMSKE VZGOJE pri nas. Ta položaj je bil nakazan v pogovorih s seminaristi in potrjen v anketi. Pedagogi, ki so dobili dodatno filmsko izobrazbo na seminarjih, niso v celoti izpolnili upov, vloženih vanje, a tudi zavodi za pedagoško službo so bili za filmsko vzgojo premalo zainteresirani. Anketa je pokazala, da FILMSKA VZGOJA ŠE VEDNO IŠČE SVOJE MESTO V ŠOLAH, saj prevladuje mnenje, da so gledanje filmov in pogovori o njih potratna časa. Kmalu potem je ugotovil tudi Vitko Musek v članku PETNAJST LET FILMSKO-VZGOJNEGA DELA NA SLOVENSKEM (Ekran 67, št. 50), da je pregled razvoja filmske vzgoje in oblikovanje filmske kulture na Slovenskem otožen in žalosten, in sicer predvsem zato, ker je bilo zapravljenega mnogo idealizma, dela in naporov. Tudi on se zavzema za ponovitev truda, čeprav z grenkimi izkušnjami. Opira se na Balazsevo trditev, da je tudi od film-

ske kulture človeka odvisno duševno zdravje naroda.

Od 50. številke dalje, ko je dobila revija novo preobleko, nov format, še prej pa novo uredništvo, je bilo člankov o filmski vzgoji čedalje manj, od št. 51–70, torej v dvajsetih številkah, komaj dva ali trije. Zaradi spremenjene oblike in vsebine revije se je menjala tudi struktura bralcev. S svojo ekskluzivno in ekstravagantno vsebino, predvsem pa obliko, je Ekran odbil marsikaterega ljubitelja filma. Ne vem sicer, ali je z dvojno številko 71-72 uredništvo hotelo popraviti zamujeno ali pa se je odločilo, da bo le občasno objavljalo v samostojnih številkah (v nekakšnih zbornikih) članke s filmskovzgojno tematiko. Če so se odločili za zadnje, je bilo zgrešeno, saj je ena od osnovnih karakteristik periodike tudi v tem, da prinaša stalno sveže gradivo. Številka 71–72 je sicer zelo kvalitetna, vendar je premalo prodrla tja, kamor sodi, namreč med šolnike. Morda je premalo storilo za popularizacijo te številke uredništvo, prav gotovo pa bi to izjemno možnost moral izkoristiti Zavod za šolstvo SRS. Kot že večkrat, verjetno ni kriv nihče ali se vsaj ne čuti krivega; vendar to ni opravičilo, je le dokaz za našo nesposobnost, saj čisto ne znamo — kot kak neboljen otrok — vzeti hrane niti s krožnika.

7.

Medtem ko se pri nas še nismo dodobra zmenili, kako bo s filmsko vzgojo, so na mednarodnih posvetih filmskih pedagogov vneto iskali nove metode filmskovzgojnega dela. O tem problemu je v Ekranu pisala Mirjana Borčič v članku PEDAGOG NA RAZPOTJU (št. 79–80), v katerem ugotavlja, da je kriza še bolj resna zaradi tega, ker je bil položaj filmske vzgoje vedno precej labilen.

Ista avtorica je v 91. številki Ekranu v članku AV SVET IN PEDAGOGOVA INTERVENCIJA opozorila na nezadostnost filmske vzgoje starega tipa, kajti film že zdaleč več ni najbolj vpliven na mladino; v ospredje prihaja cenena zabavna literatura, množica komunikacijskih sredstev. To ni več zgolj pisana beseda ali gibljiva slika. Knjigam in filmu so se pridružili še televizija, zabavni tisk, zabavna glasba,

reklame... Mlad človek presejedi najmanj petnajst ur tedensko pred televizorjem. Ti mediji pa ne samo da hitro zadovoljujejo potrebe mladih, temveč se tako vrinjajo v njihovo podzavest in zavest, da delujejo tudi na način mišljenja. Naša naloga, razmišlja Mirjana Borčičeva, naj ne bi bila v tem, da stokamo zaradi izgubljenega bralca, gledališkega ali kino obiskovalca. Potrebno bi bilo ves ta svet množičnih komunikacijskih sredstev obravnavati na podoben način, poizkusiti oceniti vlogo, ki jo ima pri oblikovanju mlade osebnosti ter poiskati najbolj primerne metode, da bi se tu približali mlademu človeku. Predvsem je pri tem nujno negovati pri mladem človeku potrebo po opredeljevanju do vsega, kar doživlja, sprejema in doživlja. Bati se moramo le potrošnika, ki mehanično sprejema ponujeno ter s sprejetim ne vzpostavlja prav nobenih komunikacij. Nove metode naj bi torej omogočale mlademu človeku večjo stopnjo osveščanja in s tem zavestnega reagiranja na ponujeno.

Problemov in dela je torej veliko! Oprijeti se ga bo treba v mejah, ki so dosegljive, da ne bomo omagali na nerealno začrtani poti. Mimo člankov v rubriki Film — šola — klubi so seveda uporabni tudi številni drugi; nekateri, ki preraščajo že v male razprave, ponujajo bogato gradivo. Nekatere bodo morda motili članki mlajših avtorjev, ki razpravljajo o filmu na netradicionalen način, druge bo odbil že netradicionalni jezik teh člankov. Razmišljanje o tem pa seveda ne sodi sem. Za nas je predvsem važno, da bomo filmsko vzgojo sprejeli. Ogibali se je bodo nerazgledani ali šibko razgledani pedagogi, torej tisti, ki malo ali nič ne vedo o glasbi, likovni umetnosti... in tudi nimajo osebnega odnosa do umetnosti na sploh.

Revija Ekran bi bila pri našem delu v veliko pomoč, vendar le v primeru, če bo vsebinsko privlačna in če bo izhajala redno.

Zaradi tehtnosti pričujočih razmišljanj našega sodelavca Stanka Šimenca smo si dovolili objaviti njegovo oceno EKRANOVE rubrike Film, šola, klubi, ne da bi ga obvestili, saj zaradi zaključka redakcije stote številke to ni bilo mogoče.

razmišljanja ob jugoslovanskem filmu

vasko pregelj

Zadnjih nekaj let jugoslovanske filmske ustvarjalnosti je nedvomno plodna doba, saj se je naš film osvobodil ozkih spon in omejitev na posamezna vsebinska, oblikovna in estetska področja ter stopil v korak z drugimi mnogo bolj uveljavljenimi zvrstmi naše umetnosti. Takšen sestop iz enosmernosti v mnogoličnost umetnostnega dogajanja je nedvomno pokazal, da le preko široko zasnovane, po umetnostnem nazoru svobodne in neobremenjene filmske misli dosežemo kljub različnim kakovostnim odklonom relativno strnjeno podobo neke kinematografije. Poleg risanega filma, ki je nedvomno posebno področje, saj že domala celo desetletje suvereno vlada na platnih po vsem svetu, je doživel pravo renesanso ravno igrani film ob seveda izvrstni kratkometražni proizvodnji. Področje filmske misli se je močno razširilo, tako zasledimo, da vojna, kot ena temeljnih sestavin naše sedme umetnosti, ni več snovno uklenjen hermetični svet dogovora in programa, ampak notranje diferenciran in življenjsko poln ustroj medsebojnih odnosov. Sinearnost črno-bele strukture je zamenjala dilema, junaki niso le ideje in dejanja, ampak ljudje, ki so trdno zavezani svetu. Skratka, življenje postane del resničnega sveta po podobi izkušnje in občutja, torej ni več transcendirano v iluzijo, ampak je postavljeno v enigmatiko nedoumljive groze, kakršno predstavlja vojna, pa naj gre za njen začetek ali konec. Odločitev za smrt v imenu svobode ni več nekaj abstraktnega, ampak postane kruta resničnost, ali drugače povedano, je ena izmed možnosti odločitve, toda ne več edina, zato je človek izpostavljen toliko težji dilemi. Zapustiti svet ne pomeni le dokončati eno idejo za življenje druge, ampak pomeni zavestno odrekanje celotnemu sklopu resnično prisotnih dejstev, od katerih ima vsako za posameznika bistven pomen. Človek vojne torej ni več idealen akcijski stroj s skoraj mitično neranljivostjo do trenutka, ko pade, tudi ni mehanična podoba teoretično zamišljene etike, ampak zgolj posameznik, obremenjen s celo vrsto lastnosti, tako dobrih kot slabih. Iz te notranje mnogovrstnosti pa je pot v smrt mnogo težja — ničesar himnično heroičnega ne pomeni več, je le dejstvo kot toliko drugih, a vendar tako nepopravljivo dokončno, da je skoraj čudno, kako ta navadni vsakdanji človek to zmore. Heroj torej ne postane iz neke nedosegljive mitične imanence, ampak ga v takšno dejanje pahne sklop življenjskih izkušenj iztirjenega sveta vojne. Tako pa seveda omenjeni profil junaka postane ne le verjeten, ampak celo nujen, torej ni več posebnost, saj njegovo dejanje predstavlja obveznost vsakega njemu podobnega posameznika. Skratka, gre za način doumevanja vojne, ko odločitev ni več le domena močnega posameznika, ki sicer nastopa kot projekcija naroda, a je zaradi svoje izjemnosti postavljen v povsem olimpijski položaj. Svet boja in upora postane

torej spremenjajo vsakodnevne dileme in napake. Iz takšne miselne zasnove, ki seveda ne zadeva več konkretnega filmskega dela, raste upodobitev človeka, ki ni več aprioren, čeprav je ideja, za katero se bori, neogibno zgodovinsko dejstvo, izvirajoče iz situacije in dogajanja in je na zunaj zgolj implicitno. Tudi območje povojnega obdobja administrativnega normativizma je močan element filmskih del zadnjih let. Osnovna poteza takih filmov je drastično izpostavljanje dejstev, ki sama na sebi dovolj smiselno govorijo o nekem času, saj so po svojem notranjem ustroju tako daleč od resnice sveta vsako-dnevne izkušnje, da tako delo ne potrebuje nobene posebne eksplicitne kritične teze, čeprav jo dozdevno ima. Avtentičnost je seveda pogosto stopnjevana s povsem konkretno postavitvijo v določen socialni, včasih folklorno obarvani prostor, kar omogoča še večjo prepričljivost. Ta smer pa v podobni obliki prehaja tudi do samega obravnavanja sodobne tematike, pri čemer je seveda času ustrezno element prisilnega administriranja izginil kot kontrast vsakdanjemu svetu. Izpostavljanje dogodkov kot dejstev še vedno ostane, prav tako je močno prisotna lokalna pa tudi folklorna opredelitev, pogosta je navezanost na obravnavo socialno nižjih plasti prebivalstva, čeprav to ni nujno. Narava teh dejstev pa ni več neki izjemen ekstatičen položaj, saj je opredeljena s povsem običajno resnico vsakodnevne izkušnje. Ta resnica pa seveda še daleč ni idealna niti ni idealizirana, prav tako ni oprta na kako določeno tezo, čeprav so nekateri videli v takšni zasnovi že kar zastrašujočo kritiko naše družbe. Seveda so tu tudi izjeme, kar pa celotne podobe bistveno ne spreminja. Močna prisotnost življenja z dna, če uporabim mogoče ne povsem ustrezen izraz, tu namreč pomeni možnost prikazovanja mnogovrstne podobe človeka; umetnik lahko razpre celo vrsto potez in ravnanj, ki v položaju neke uravnotežene celote nikdar ne morejo biti niti verjetna niti avtentična glede zastavljene misli. Svežina tako zasnovanih del raste iz pristnosti okoliščin, saj le-te ne uravnavajo junakov po logiki neke vnaprej postavljene misli, ampak so bolj kronikalni utrinki folklorno, razpoložensko in lokalno obarvanih trenutkov, zlepljenih v homogeno življenjsko podobo. Takšnim delom je namreč uspelo lucidno prisluhni govoru in ravnanju ljudi s ceste in to na tak način, da je položaj vseskozi v skladu z resnico vsakdanje izkušnje. Ta pojem je namreč skupna poteza vsem kvalitetnim snovanjem našega filma, pa naj gre za obravnavo zgodovine polpreteklosti ali sedanjosti, pri čemer je tu tudi iskati eno bistvenih vsebinskih različic glede na proizvodnjo v petdesetih letih. Oblikovno estetske razsežnosti seveda ustrezajo novemu načinu razumevanja, saj lahko srečamo celo vrsto avtorjev s povsem svojevrstnim tipom filmske govorice, ki v posameznih primerih že dobiva značaj posebnega umetniškega nazora. Seveda pa tu ni več mogoče razpravljati le špekulativno, saj je ta problem v svoji osnovi tako zapleten, da v tem trenutku ne bi bilo smiselno iskati prevladujoče poteze, ampak je potrebno vzeti za merilo, ki ni mišljeno vrednostno, avtorje z najmočnejšo značilnostjo filmskega izraza, neodvisno od konkretiziranja že navedenih misli.

Kot iskalec novih razsežnosti filmskega jezika je nedvomno zanimiv Dušan Makavejev. Čeprav je v ozadju čutiti prisotnost Godardove polemične analize, gre tu vendarle za svojevrsten pristop k oblikovanju snovi. Osnovna poteza gradnje je iskanje neprestanih, včasih skoraj dokumentarno obravnavanih učinkov v na zunaj heterogeni pripovedi. Gre za nekakšne filmske eseje, kjer se misel svobodno sprehaja med različnimi postavitvami ter groteskno opisuje lok med igrivostjo in brutalnostjo. Vsak kader je senzacija zase, četudi je lahko povsem enostaven zapis brez zunanje posebnosti, pa vendar je režiran na takšen način, da v trenutku postane vreden pozornosti. Sam na sebi lahko ne pomeni ničesar, a nervozno sosledje misli mu daje vsebino in obliko. Na dnu filmske dramaturgije tega avtorja pa je kontrast kot osnovno gibalno njegovega umetnostnega sveta. Lahko bi dejali, da njegova dela obvladuje enotnost neenotnosti, saj nikjer ne pristaja na statiko, ves proces filmske govorice je eno samo gibanje, preskakovanje ter primerjanje po izvoru nasprotujočih si elementov. Če je Makavejevu osnovna režijska poteza kombinatorika, njegov svet pa panoptikum mogočega, ki dobiva spričo nenavadnih povezav že videz nemogočega, je način Živojina Pavlovića popolnoma drugačen. Tudi tu gre za ustvarjanje šokantne dramatičnosti, seveda z drugimi sredstvi. Če je Makavejev gostobeseden razlagalec, ki neprestano osmišlja svoj svet z duhovitimi domislicami nekoliko cinične, a prizadete fantazije, je Pavlović navidez povsem

Zgodba je navadno povsem tradicionalno zamišljena, dramatičnost pa stopnjvana na mestih, ki po svoji osnovi sploh niso taka. Vzdušje stopnjuje tako, da vzbuja pozornost tam, kjer gledalec ne pričakuje odločitve. Ko pa do nje pride, je ta tako nenavadno osvobojena vsake prizadetosti, da postane že kar enigmatična, saj komajda razumemo težo dogodka, ki se zgodi na tako skrajno prozaičen način. Razmerje med globino posameznega dejanja in njegovo režijsko podano dramatično vrednostjo je povsem obratno sorazmerno, kar pa seveda notranje še stopnjuje globino dogodka. Smrt na primer se pojavi tako brez zunanjega obeležja teže samega akta, da prvi trenutek niti ne moremo dojeti usodne pomenske razsežnosti. Struktura načina učinkovanja je grajena na popolni razbremenitvi usodnega trenutka, saj šele sosledje prikazanega obremenj dogodek z ustreznno globino. To pa je seveda element, ki daje Pavlovičevim filmom svojevrstno podobo oblikovnega prijema. Če sem kot značilna predstavnika novih estetsko oblikovnih zamisli imenoval ravno Makavejeva in Pavloviča, to ne pomeni, da so na primer Mimica, Babaja, Čengić, Petrović, Klopčič, na začetku tudi Hladnik, itd. v določenih delih manj izvirni, ampak je takšen postopek osnovan na prepričanju, da omenjena avtorja po notranjem ustroju svojih filmov zrcalita homogen, sam v sebi dokaj dosleden opus brez večjih odklonov v osebni koncepciji filmske govornice. Takšno stališče je seveda mogoče le, če opazujemo strukturo celovite podobe njihovih del, ne da bi se spuščali v analizo posameznega filma v odnosu do stvaritev drugih avtorjev.

Če primerjamo snovanja naše kinematografije v širšem obzorju s proizvodnjo zadnjega leta, je takoj opaziti, da naš film doživlja močno notranjo krizo, tako v smislu idejnih kot tudi formalnih možnosti umetnostnega izraza. Razen treh, mogoče štirih filmov skoraj ni dela, ki bi učinkovalo vznemirljivo in vnašalo sveže poglede v svet sedme umetnosti. Osnovna izhodišča so sicer še v obzorju tistega, kar je predstavilo naš film kot zrelo umetniško delovanje, čeprav le pri relativno boljših delih, pa še tu je videti bolj ponavljanje in rutino, ne pa iskanja in odkrivanja. Pokazalo se je, da vztrajanje na določeni strukturi pojmovanja sveta še ne pomeni tudi nastanek dobrega filma, pa naj je osnova še tako slikovita. Mogoče najbolj značilen primer takšne opredelitve je Randićev film SLEDOVI ČRNO-LASKE. Vsi elementi zgodbe so v skladu s tipologijo likov, kakršne smo srečali že v celi vrsti naših filmov, posebno v delih Živojina Pavloviča. Le-ta je sodeloval tudi tu, kar pa v tem trenutku ni bistveno. Čeprav zasnova pripovedi nudi široke režijske možnosti, prav tako tudi izvrstna igralska zasedba, je režiser povsem tradicionalen avtor brez opazne osebne značilnosti. Filmski izraz je povsem na ravni estetsko oblikovnih prijemov, ki jih je naš film že davno prerasel in to še v območju del, ki so po osnovni zamisli pripadala povsem drugačni estetiki. Filmska slika kot osnovni element te umetnostne zvrsti je tu le medij prevajanja situacijsko obarvanih dogodkov brez večjega poudarka na gradnji in stopnjevanju kompozicije v prid dialogu kot veznemu tkivu. Če seveda takšno zamisel primerjamo z estetsko oblikovnimi prijemi Živojina Pavloviča pa mogoče še koga, bomo videli, da tisto, kar tega avtorja omogoča kot zrelega umetnika, ni obravnava sveta z dna, ali kot so si izmislili kritiki, izdelovanje črnih filmov, ampak samosvoj filmski izraz. Tema sama pa tudi zasnova sveta v širšem merilu še daleč ni zadosten pogoj za zrelo kreativno izpoved, ali če bi to povedal še bolj drastično — pripadnost določeni stilni usmeritvi še ni umetnost. Mogoče Randićevega filma ne bi niti omenjali v pričujočem razmišljanju, toda ker je avtor vzel za osnovo okolje, ki je sprožilo celo vrsto pomislekov zunaj filma, je verjetno potrebno poudariti, da dobrih del takšne opredelitve ne omogoča zunanji šok priznanja o ljudeh na dnu, ampak pregnantna umetniška obdelava. Tako vidimo, da skuša tudi to pojmovanje filmskega junaka, sveta in okolja vzpostaviti določene modele, kar pa samo na sebi brez ustreznega umetniškega instrumenta pomeni ravno takšno pristajanje na svet dogovorjenih norm, kot smo mu že bili priča, le implikacije so drugačne. Med redka dela, ki letos omogočajo širša razmišljanja o filmu, pa sodi Petrovičovo delo MOJSTER IN MARGARETA. Seveda bo potrebno spregovoriti še o marsikaterem, mogoče celo boljšem dosežku, vendar o tem kasneje.

notranje polno delo, da vsak poseg v njegovo strukturo zahteva določen razmislek. Če hočemo ugotoviti metodo Petrovičevega prijema, je seveda potrebno razmisliti o samem delu Bulgakova kot literarnem pojavu in razsežnostih, ki jih omogoča v filmski priredbi. Že na zunaj je ta roman nenavadno zgrajen. Zgodba poteka na dveh časovnih ravneh, in sicer v Moskvi tridesetih let ter hkrati v starem Jeruzalemu v času Kristusovega križanja. Potek prve pripovedi sproži in omogoča Woland, ki predstavlja nekakšno upodobitev urejevalca in razrešitelja medčloveških odnosov. Na zunaj je utelešenje zla, saj predstavlja nekakšno različico hudiča, toda njegovo ravnanje je zgolj projekcija nepristranskega, moralno etičnega odločanja. Merilo teh načel je hkrati utemeljeno v Wolandovi nesmrtnosti in zgodovini. Kot priča vseh zgod in nezgod človeštva lahko neobremenjeno odloča, nič ga ne zavezuje, ničemur ni odgovoren, toda kljub temu ni Bog, saj je njegova sodba povsem totranska, torej ni utemeljena v nikakršni transcendenci. Dogodkov ne ureja po podobi nebeških meril, ampak črpa možnost svoje odločitve iz vsakdanje izkušnje stoletne prisotnosti med ljudmi. Je v bistvu utelešenje totranske življenjske volje, povzdignjene v nadčasovna, a ne hkrati tudi transcendentna merila. Njegova prisotnost v svetu ni notranje aktivna, čeprav Bulgakov ravno preko Wolanda sproži in vodi dogajanje, ampak je bolj radovednost vsega vajenega, a ne z dolgočasnega opazovalca, ki se sprehaja skozi preteklost in sedanjost ter kot nekakšen svetovljanski gurman okuša različne prestave na sceni življenja. Podobo spreminja po volji najbolj udobnega pogleda na svet, tako na primer v Moskvi priredi predstavo črne magije in hkrati tudi pojasni smisel svoje prisotnosti, ko pravi: „Sploh nisem artist, zahotelo se mi je samo videti Moskovčane v množici, to pa se da najudobneje doseči v gledališču. In tako je moje spremstvo priredilo to predstavo, jaz pa sem samo sedel in gledal Moskovčane.“ Wolandov miselni ustroj je seveda ustrezno takšni zastavitvi izrazito relativističen, kadar nastopa med ljudmi. Le-ti verjamejo v sistem vsakodnevnih resnic, ki so resnične le do tiste meje, ko je ohranjeno ravnotežje med posameznikom in svetom. Gre za povezavo različnih dejstev, ki ohranjajo moralno etični red dogovora, v okviru katerega je mogoče vse, kar ne ruši vere v smiselnost in pravilnost takšne ureditve. Relativiziranje teh osnov pa omogoča razkrivanje vseh pomot in napak tako posameznika kot širšega okolja, saj v samem bistvu izpodbija neko vero v stalnost in nepreklicnost obstoječega.

V tej smeri je zamišljen že začetek romana — Woland se vmeša v pogovor med dvema vnetima častilcema misli o nebivanju Kristusa. Razumski dokazi seveda po besedah Wolandovega sobesednika izpodbijajo misel o Kristusovem obstoju, kar niti ni bistveno. Poglavitno je, da Woland relativizira neko zakoreninjeno prepričanje, ki samo v sebi ne dopušča nobene širine ali avtorefleksije, ampak trmasto in samovoljno pristaja na občeveljavnost samega sebe. Berliozov razum, tako se namreč eden od sobesednikov imenuje, veruje v dejstva, ne da bi se o njih spraševal, ne dopušča ničesar, kar bi spodbijalo to vero, je povsem dogmatičen, saj zunaj svojega obzorja upošteva le slučaj ali zmoto, kadar je postavljen ob drugačno možnost. Tudi realna skušnja drugega položaja ne omaje te vere, saj je povsem samozadostna. Takšen nazor je značilen za domala vso galerijo oseb, ki srečujejo Wolanda in njegove pomočnike. Ustrezen temu je tudi konec romana, ki na razumen način pojasni nenavadnosti ter jih s tem blokira, ne pa tudi pojasni ali ukine. Razum junakov tega romana (razen obeh v naslovu omenjenih) je torej povsem vsakdanja misel povprečnih ljudi, ki se zadovoljujejo z vero v svoj prav, pa naj so izobraženi, lažnivci ali majhni goljufi. Vsem pa je skupno, da to resnico častijo kot dejstvo in v skladu s njo tudi živijo, ne da bi v karkoli podvomili ali premislili — skratka navadni ljudje navadnega sveta. Wolandova intervencija se večinoma dogaja preko njegovih pomočnikov Korovjeva, Azazela in mačka Behemota ter vnaša v ta dogovorjeni, samozadovoljni svet nenehno zmedo, vendar ga ne ruši, ampak zgolj izpostavlja neumnost in pokvarjenost, pri čemer cela galerija junakov spozna svoj pravi jaz. To razgaljenje pa je izvedeno močno nenavadno, saj ga omogoča nenehno izmenjavanje fantastično irealnega in resničnega. Že v celotni zasnovi romana je podan dualizem dveh časovnih ravni, prav tako pa je razpolovljen, seveda ne časovno, tudi svet, v katerega se naseli Woland, to je Moskva tridesetih let. Glavni vzrok te razdelitve je seveda on sam, saj ob resnične, vsakomur doumljive in skozi življenjsko izkušnjo preverjene,

vsakdanje dogodke postavi povsem drugačen ravnatelj, a licemerskemu uredniku literarnega časopisa napove, kako bo umrl, pijanega in nemoralnega ravnatelja gledališča v hipu pahne iz Moskve na Jalto, njegovega kolego spremeni v pomočnika čarovnice, itd. Seveda večinoma ukrepa preko svojih z vsemi mogočimi nadnaravnimi silami obdarjenih pomočnikov. Preden pa razmislimo način pojavitve in nekatere vidike funkcije fantastike tega romana, pa je potrebno spregovoriti še o glavnih junakih, torej o Mojstru in Margareti, če ju seveda znotraj mozaične zgradbe po akciji enakovrednih osebnosti sploh lahko tako poimenujemo. Kot protagonista prve plasti zgodbe, ki se dogaja v Moskvi in v fantastičnih ambientih Wolandovih čarovnij, sta za razliko od drugih oseb razmeroma malo zastopana, čeprav je njuna vloga močno pomembna. Od ostalih oseb moskovske vsakdanjosti se ločita po tem, da sta vseskozi problematična junaka, saj njuno ravnanje in mišljenje ni v skladu z mislijo sveta, v katerem živita. Njuna različnost od izkrivljenega moralno etičnega reda ju seveda peha v pogubo, toda Woland ju nenavadno združi, in to v trenutku, ko je takšno dejanje povsem nemogoče, saj ustroj sveta, v katerem živita, tega ne omogoča. Mojster je utelešenje svobodne umetniške volje, ki v nesvobodnem zaprtem in samozadovoljnem okolju tragično propada, saj se ne pokorava normativni zlaganosti sodobnikov. Margareta je simbol nezlagane ljubezni in sopetnik njegove nesreče. Mojster napiše roman o Jeruzalemu iz časa Kristusovega križanja, kar je neposreden vzrok njegovega padca. Ta roman arhitektonsko predstavlja drugo plast celotnega dela o Mojstru in Margareti; je tako rekoč roman v romanu, kar spoznamo razmeroma pozno, šele v trinajstem poglavju. V središču te zgodbe je ideja o oblasti kot vsakokratnem nasilju nad ljudmi in misel o vzpostavitvi sveta neomejene dobrote. Ta miselni okvir se večinoma dogaja skozi razgovor med Kristusom (Ješua Han Nasri) in Pilatom. Takšne ideje pa so, kot je videti, Mojstra uničile, saj so rušile templje neke vere v enkratnost, vsemogočnost sveta njegovih sodobnikov. Resnica, ki jo izpoveduje skozi Mojstra Kristus, nikakor ni potvorjena in obremenjena s slepo vero v določeno teorijo niti ni sredstvo obvladovanja in vladanja, razbremenjena je vsake metafizike, tudi religiozne, saj se kaže v smislu dejstva, ki je potrditel določenega bivanja oziroma stanja. Ko Pilat vpraša Ješuo, kaj je resnica, mu ta preprosto odgovori: „Resnica je predvsem to, da te boli glava in da te boli tako zelo, da malodušno misliš na smrt.“ Ta resnica pa je seveda kot orodje dejanja povsem neuporabna, čeprav poleg nje ni mogoče postaviti nobene drugačne, bolj verjetne misli, saj ni sredstvo za doseganje nečesa, ampak zgolj priznanje, vedenje ali občutenje takšnosti stanja. Okvir pripovedi o Kristusu je zastavljen povsem realistično za razliko od dogajanja v Moskvi, kjer se menjata fantastika in resničnost. Tako Ješua Han Nasri ne predstavlja ničesar vzvišenega ali božjega, je celo nekoliko smešen v pragmatičnem politično obremenjenem okolju, ki ga nazadnje uniči. Oblast ga ne pogubi, ker bi napadal eno njenih konkretnih institucij, ampak zato, ker ruši njeno verovanje v stalnost in nedeljivost. Tega pa ne dela v imenu vzpostavitve nove oblasti, nove politične ideje vladanja, ampak v smislu resnice izkustva kot najširše občosti. Seveda je to izkustvo mišljeno kot vedenje in videnje stvari. Tako lahko razumemo Han Nasrijevo misel, ki pravi „Vsaka oblast je nasilje nad Ljudmi“. To pomeni, da namen vladanja v imenu česar koli in kadarkoli vsakokratno poraja nasilje. Gre za iskustveno potrditel določenega stanja, ki ne glede na smer ali cilj obstaja kot element prisile. Realistična uprizoritev dogodkov, ki uničijo Ješuo, daje romanu svojevrsten čar, saj je s tem ukinjena metafizična legendarnost. Svet arhaičnega Jeruzalema je prav tako pragmatičen in političen, kadar gre za koristi oblasti in vladanja kot novoveški, ne uravnavajo ga bogovi, verovanja ali usoda, ampak volja močnega posameznika ali skupnosti, ki trenutno predstavlja mehanizem države. Lahko bi dejali, da v okviru romana ta razmišljanja predstavljajo zgolj funkcijo sodobnega, v Moskvo tridesetih let postavljenega dogodka. Seveda pa o romanu Mojster in Margareta ne moremo razmišljati zgolj v smislu pregleda nekaterih poglavitnih idej in oseb. To delo namreč odlikuje svojevrstna fantastika, ki predstavlja izjemno stilno, vsebinsko in tehnično posebnost romana. Vsak razmislek ob Bulgakovu je verjetno nesmiseln, če ne upošteva te še kako pomembne sestavine, saj so vse pomembne misli in dogodki položeni ravno v ta okvir in šele preko njega dejavno

učinkujejo. Po načinu predstavitve bi jo lahko razdelili na dve temeljni plasti, in sicer: 1. prvo mogoče najosnovnejše območje fantastičnega predstavljajo prizori, zasnovani na osnovi paradoksa med stvarnim in nestvarnim dogodkom in to tako, da je slednji vedno potrjen kot uresničljiv in celo realno dejaven ter ima po vsebini navadno moralichen značaj.

Osupljivo natančno napovedovanje bodočih dogodkov, nenavadne zgodovinske retrospekcije, bliskovito prestavljanje oseb na neverjetne razdalje, magična zmožnost podtikanja različnih predmetov, podrobno poznavanje preteklosti poljubno izbranih ljudi, zmožnost množičnega vplivanja, ki povzroča nesmiselna dejanja, neponovljive tatvine in izginjanja — vse to so instrumenti ene od različic fantastike tega romana. Značilno je, da v tem območju oba dogodka, torej stvarni, ki predstavlja realno vsakdanje življenje, in nestvarni — le-ta intervenira in poruši normalni tek prvega, po uprizoritvi nista bistveno različna. Oba sta zajeta realistično ali če rečem močno poenostavljeno, kulisa scenske postavitve je v obeh primerih po videzu in pomenu enakovredna. Neverjetnost enega od dogodkov se poraja iz soodnosnosti ali konkretno — Berliozova smrt v prvem poglavju sama na sebi nikakor ni fantastična, saj je zgolj prometna nesreča, podobno kot je povsem realen njegov razgovor s prijateljem in norim tujcem Wolandom. Toda ko pisatelj vzpostavi med obema dogodkoma paradoksalno zvezo, postane način dojemanja Berliozove smrti močno fantastičen. Fantastika namreč raste iz združitve dveh realnosti, ki sta v območju vsakdanje izkušnje povsem nezdružljivi. Uresničenje napovedane prometne nesreče nikakor ni skladno z realno podlago dogajanja, zato ni čudno, da je povzdignjeno na drugačno raven dojemanja. Ta okvir fantastike se zanimivo prepleta in je povsem enakovreden po vzbujujanju neverjetnega z različnimi izseki iz vsakdanjosti, kjer ne intervenira nobena enigmatična sila ali napoved, ampak zgolj človeški birokratski stroj neke ureditve. Misel, da brez dokumenta ni človeka, učinkuje prav tako osupljivo nenavadno, kot prerokovanja prihodnosti in podobno. 2. Naslednja plat fantastičnega pa je tudi po slikovitosti uprizoritve močno preoblikovana glede na realnost. Če je pri prvi možnosti ta pojem osnova za prikaz izkrivljenosti in pokvarjenosti vsakdanjega sveta, torej ima funkcionalen značaj instrumenta, ki sproži razvoj značajeve in dogodkov, je zasnova naslednjega tipa fantastike mnogo bolj razčlenjena ter hkrati avtonomna. Romantični inventar čarovništva, mističnih sil, spreminjanja ljudi v živali, oživljanja mrličev, letenj po zraku, magičnega obredja se veže s presenetljivimi, skoraj surrealističnimi motivi. Modernizirana tradicija Goetheja, Hoffmana ali mladega Gogolja se prelije skozi vizualno zelo nazorno postavljene prizore, ki nihajo med grozljivostjo in groteskno mistiko. „Veliki ples pri satanu“ je po slikovitosti vrhunec fantastičnega dogajanja in vsebuje podobno karnevalsko občutje, kot ga srečamo na platnih Jamesa Ensorja. Glede ustroja je ta svet popolnoma avtonomen, giblje se po načelih lastne zgradbe in je neodvisen od realnosti, čeprav vanjo posega, ne da bi se sam na sebi kakorkoli spremenil. Celó več — resničnost preoblikuje po svoji podobi, jo s tem uničuje ter hkrati demantira njene teorije in zakonitosti. Ta sama v sebi zaključena fantastika je tudi po zunanosti pravo nasprotje realnega, saj zanjo ni ničesar nemogočega ali nespremenljivega. Je popolna realizacija svobodne volje, zato mora biti po zunanjem obeležju kolikor je mogoče nenavadna, saj le tako lahko dojemamo verjetnost občosti svobode, ki je v območju resničnega nujno relativna. Fantastika tega romana je torej nujnost, saj so vanjo položene vse ideje in dogajanja, ki bi v drugačni zgradbi sveta gotovo propadle. Lahko bi jo mogoče nadomestili z neko odrešujočo ideologijo, vero ali celo politiko, kar bi seveda spremenilo tudi arhitektoniko romana, toda v tem trenutku svoboda ne bi bila več avtonomna, ampak bi služila nekemu dejanskemu, na določen prostor omejenem smislu. Ta smisel pa bi ostal smiseln, dokler smo pripravljeni verjeti v tisto, kar ga omogoča, torej v ideologijo, vero in podobno. Fantastika pa je seveda neverjetna in nestvarna, rešena je vere v smiselnost, še preden bi jo kot tako lahko dojeli, zato je lahko prostor idej, ki so v realnem svetu zgolj ideali. Kaznovanje slabega in plačilo dobrega je mogoče v pravljici ali parabolí, nikakor pa ne v tradicionalnem romanu novoveškega tipa, razen če gre za delo z določeno vnaprej postavljeno tezo. Fantastika Mojstra in Margarete je torej nujnost, saj so v njej utemeljene poglavitne ideje tega dela, če že ne kar roman v celoti.

Tu pa se seveda znajdemo pred vprašanjem o Petrovičevi filmski adaptaciji. Primerjava med romanom in filmom običajno ni smiselna, saj gre za dve po mediju neodvisni stvaritvi. Toda ker Petrovičev film sam na sebi vzbuja ravno tiste pomisleke, ki izhajajo iz razumevanja romana, smo v to primerjavo skoraj prisiljeni. Povsem logično je, da avtor ni mogel izrabiti celotne polifonične zgradbe dela in je posegel le po določeni plasti, toda vprašanje je, če je bil njegov izbor povsem ustrezen. Zgodbo je razbremenil dvoplastne zgradbe (Jeruzalem—Moskva), fantastiko pa opredelil le s tisto možnostjo, ki se poraja iz nenavadnega stika dveh realnosti, to zadnje pa je verjetno bistvena pomanjkljivost, saj iz tega sledijo določeni pomisleki. Ta, lahko jo imenujemo kontekstualna, fantastika tu namreč ni utemeljena v občosti kot v romanu. Za njo ne stoji noben konkretiziran in avtonomen ustroj svobode, realiziran v smislu povsem drugačne uprizoritve sveta. Woland npr. je tu povsem enostavna projekcija matiranih ljudi in ko ne bi sam povedal, da je hudič, Belcebub, Satan in podobno, bi prav tako lahko predstavljal visokega političnega komisarja, ki v imenu skrivne opozicije osvobaja, čeprav sicer nekoliko nenavadnimi sredstvi. Fantastika je tu bolj funkcija kritike političnega ravnanja, saj nima poglobljene miselne oblikovne ali estetske vrednosti in je režijsko postavljena v območje barske čarovnije. Paradoksalna soodnosnost sicer učinkuje fantastično, toda ker ni zajeta v neko širšo strukturo, učinkuje precej neprepričljivo, lahko bi dejali celo navno. Mogoče je celo trditi, da ni verjetna, saj razen čudnih napovedi, izginjanj in podobno ne skriva ničesar neverjetnega, preobraženega, izkrivljenega, skratka nobene komponente onkraj kavzalnoumrljivega. Treba je namreč razumeti, da fantastika učinkuje verjetno, torej skladno pojmu, ki ga predstavlja, le če je včlenjena v okvir neverjetnega, mogoče celo absurdnega. S tem seveda niti ne mislim, da je za film s takšnimi vsebinskimi ambicijami nujno potrebno razviti določen model romantične, simbolistične secesijske ali surrealistične fantastike, kot jo plastično nazorno ponuja roman v vizualno zelo učinkoviti in slikoviti obliki. Ob romanu smo ugotovili neki princip gradnje fantastičnega, ki raste iz združitve stvarnega in nestvarnega dogodka, pri čemer sta oba, če ju vzamemo posamezno obravnavano, povsem realna in ju šele paradoks združitve izpostavlja kot fantastično zvezo. Roman ta paradoks pojasni, razvija in opremi z avtonomijo posebnega ustroja fantastičnega sveta, ki je neodvisen od realnosti. Paradoks je zato smiseln in verjeten v svoji neverjetnosti, medtem ko neverjetnosti filmske uprizoritve ne moremo verjeti. Toda, kot sem že rekel, za film tak postopek niti ne bi bil obvezen, čeprav si to zelo težko zamišljam. Woland in njegova družina v tem primeru nikakor ne bi smeli predstavljati določene izkustvene realnosti, njihova eksistenca bi morala biti povsem relativizirana, mogoče postavljena v iluzijo, skratka, onkraj doumljivega. Paradoks bi moral biti v neprestanem relativiziranju resnične prisotnosti nenavadnega, ali, še točneje, meja med resničnim in neresničnim bi morala biti v celoti ukinjena, šele potem bi ta tip fantastike postal smiseln. Gradnja filma bi morala vseskozi ustvarjati občutek negotovosti in polemičnosti. V tej smeri je zamišljen le konec filma, ki edini ustreza opisanim mislim. Seveda bi tak postopek privedel delo v obzorje podobnih estetsko oblikovnih prijemov, kot jih srečamo v nekaterih filmih Luisa Buñuela, toda učinkoval bi mnogo bolj enovito in prepričljivo. Metjejsko je ta film zelo solidno narejen, mogoče celo preveč tradicionalno zastavljen s stališča jezika sedme umetnosti. Izvrstna igra Bate Živojinovića in Pavleta Vujisića celo presega trojico tujih igralcev (Alain Cuney, Mimsy Farmer, Ugo Tognazzi) in nudi svojevrsten umetniški užitek. Gradnja zgodbe je dinamična in tekoče izpeljana ter smiselno organizirana, žal pa seveda osnovana na koncepciji, ki je Aleksandru Petroviću verjetno močno tuja. Človek se nehote sprašuje, čemu avtor ni vzel za osnovo kakega Solženicinovega dela, če je že hotel delati političen film; tako delo bi nudilo v takšni tradicionalni obrtno solidni izvedbi mnogo boljše možnost, saj bi bilo glede na tekst povsem neodvisno, prav tako pa ne bi bilo v sporu s samim seboj glede ustroja posameznih elementov. Svoja razmišljanja o Mojstru in Margareti kot filmski adaptaciji naj sklenem z mislijo, da je to sicer povsem solidno delo, saj spornosti izvirajo iz prevelikih avtorjevih ambicij in teme, ki ustvarjalnemu credu

njegovega opusa iz prejšnjih let. Dostavim naj še, da sem se omejil zgolj na oceno fantastike in sicer zato, ker je ta pojem kot struktura primerljiv med dvema umetnostnima zvrstema, medtem ko bi poseg v arhitektoniko in karakterizacijo privedel do razlik, ki ne bi bile smiselne, ker gre za dva po osnovi različna medija.

V filmsko nevznemirljivem letu 1972 smo imeli priložnost videti še nekaj filmov, ki so vredni razmisleka, čeprav je celotna slika naše kinematografije vse prej kot razveseljiva. Med zanimiva dela sodi film Jurija Iljenka ŽIVETI NAVKLJUB, ki po umetnostni izpovednosti nedvomno presega sivo povprečje tradicionalnih kreativno dvomljivih dosežkov. Ta film je posnel ruski režiser, tako da je le deloma jugoslovanski, kljub temu pa je avtor zelo avtentično zajel atmosfero občutja črnogorske zgodovine. Zgodba, če o njej sploh lahko govorimo, je osnovana na skoraj mistično obravnavanih prikazih razprtij med Črnogorci in na refleksijah njihovega boja s Turki. Osrednji lik je Peter Petrović I., ki predstavlja upodobitev stiske nekega naroda v kritičnem trenutku. Epične upodobitve v nepregledno kamenito gmoto gora uklenjenih ljudi se vežejo s primarnim vzdušjem boja, ki ga le slutimo, saj neposredno ni nikjer prikazan. Vidimo le posledice dejanj, ki vzbujajo občutek neke nedoumljive, v svoji prvinskosti skoraj mistične kataklizme. Vrh filma predstavljajo scene v cerkvi, kjer ležijo med bojem s Turki padli borci. Dramatičnost je povsem ponotranjena, nobene akcije ni, ki bi razbremenila moreče vzdušje mrtvih teles. Med njimi se giblje apoteotično mogočna postava Petra Petrovića kot poslednje priče na poti k večnosti. Himničnost njegove temne postave se veže z belimi zidovi nedograjene cerkve sredi kamnite gorate puščave. Svečeniški občutek obredne tišine vseskozi napolnjuje celotno vzdušje, ki je biblijsko preprosto, a zato tembolj prepričljivo. Iljenkova tehnika vzbujanja epične dramatičnosti je pogosto analitično razmišljujoča in hkrati napolnjena s komorno introvertirano napetostjo. Le-ta je vzpostavljena z monumentalnim vzporejanjem in poistenjem posameznika z okoljem. Človek učinkuje kot nekakšna večna soha ali prisposoba kamenja, iz katerega je izšel. Prizori so likovno oziroma arhitektonsko utemeljeni v iskanju dramatičnega razmerja med predmetnim svetom in postavitvijo človeškega lika, kar je tudi vir psihološke napetosti. Statična strogost kadrov je v obratnem sorazmerju s prikazanim dogodkom in vzbuja liturgično občuten mir bizantinske ikone. Kadri so močno poenostavljeni in osredotočeni zgolj na bistvo dogodka, ki mestoma učinkuje skoraj dokumentarno veristično, saj je le zapis določenega stanja. Včasih je film zato mogoče nekoliko preveč razvlečen, toda celovite podobe to niti ne spremenijo. Filmski jezik je izrazito vizualen, pripoved je vseskozi zasnovana na likovni pretehtanosti slike. Iljenkov način pripovedi seveda ni lahko doumljiv, lahko bi celo rekli, da zahteva precejšnje sodelovanje gledalca, saj dogodke bolj nakazuje in razvršča, ne da bi jih razvil v neko dokončno obrazloženo podobo. Tak postopek zahteva precizno poznavanje filmske govorice, česar avtorju ne manjka, saj to delo ne skriva sorodstva z velikim obdobjem ruske filmske tradicije tja do Eisensteinovega kroga. Občutek za prostor, dramatičnost likovne gradnje slike, osnovane na vzročno posledični zvezi med arhitekturo ali pokrajino ter človeško figuro, funkcionalno psihološko sozvočje draperije in postavitve, prefinjena himnična povzdignjenost, volja do kar največje avtentičnosti – vse to so elementi, ki kažejo, iz katerega vira avtor izhaja. Žal pa bo ta film verjetno naletel na dobršno mero nerazumevanja, prav zato, ker je nekoliko težje razviden, vendar upam, da vseeno ne bo tako, naravnost sramotno sprejet, kot sem to videl v Pulju.

Povsem drugačen tip likovne filmske vizualnosti pa predstavlja Čengićevo delo PODOBE IZ ŽIVLJENJA UDARNIKA. Že sam naslov pove, da gre za slike, in te opredelitve se je avtor tako presenetljivo dosledno držal, da je s tem razvil neki svojevrsten, močno svež oblikovno estetski prijem. Film učinkuje kot zbirka montažno povezanih gibljevih fotografskih posnetkov, ki so na duhovit način združeni v strnjeno pripoved. Že na začetku je potrebno omeniti, da je dobršdel del te naloge opravila izvrstna kamera Karpa Ačimovića Godine, ki je posrečeno združil Čengićevo zamisel s svojim filmskim konceptom. Uprizoritev hotene statičnosti je namreč vsaj toliko zahtevna kot dinamičen prikaz akcije, zato je očitek, češ da to ni film v pravem pomenu, precej plitko zastavljen. Takšnih pomislov je bilo namreč že precej, vendar izvirajo bolj iz nepoznavanja filmskega

medija ali pa iz kakih drugih, tudi nefilmskih nagibov. Zgodba govori o utrinkih iz udarnikovega življenja in učinkuje skoraj kot farsa, ko prikazuje vseh mitov osvobodeno vsakdanjost polpreteklega obdobja. Fotografski način še podkrepi občutek resničnosti dogodkov, saj zbuja iluzijo avtentičnih izsekov iz neke stvarnosti. Glede na načrtanost naslova, zgodbe v tradicionalnem smislu ni, saj avtor le izpostavlja določena dejstva, ki jih v bistvu niti ne razvija ali kako drugače komentira, ampak prepušča gledalcu vso možnost, da si skozi panoptikum skoraj absurdnih položajev ustvari podobo o nekoliko drugačnem, mogoče tudi resničnem položaju udarnika. Film je dobesedno odboj od glorificiranih reportaž in publicističnih člankov, saj vse tiste elemente, ki so bili skorajda svečeniško obarvani, postavi v povsem nasprotno luč, saj se spušča v intimne, nikjer prikazane prostore vsakdanjosti brez apoteotične kulise. Če svet udarnišтва „par excellence“ poimenujemo kot malo verjetno, a realno prisotno igro vzhičenega idealizma, potem je Čengićev prijem pravzaprav nastop materializirane veristične protigrigore s po strukturi enakimi, a v obratno, nekoliko sarkastično luč postavljenimi elementi. Pogled na drugo stran medalje udarnišťa je namreč prav tako monoliten, enoplasten in notranje nediferenciran kot prikaz idealne mitične podobe, zato bi lahko govorili o odbojni tehniki vzpostavljanja dramatičnosti. Odboj je toliko večji, saj so vsi liki postavljeni stvarno, življenjsko in verjetno, brez vsake aureole ali vnaprej naperjene misli. Skratka, gre za svet vsakdanje izkušnje nekega dokaj čudnega obdobja. Film torej eksplicitno ne psihologizira, komentira ali kritizira, razen ob zaključku, ki ni povsem ustrezen in bo vzbujal marsikatero pomisleke. Konec filma namreč v ničemer ne pripomore umetniški izpovednosti, je pa tudi ne znižuje, zato pa učinkuje tako, da bo delo naletelo na določena stališča, ki mu ne bodo posebno v prid. Čengićeva farsa o detroniziranem udarništvu pa je, ne glede na tematiko, oblikovno estetsko zanimivo dejanje, polno svežih filmskih prijemov in s te strani nedvomno korak naprej tega zanimivega avtorja. Že sama zasnova dogodkov, ki so povsem poenostavljeni in osredotočeni na vizualno filmsko pripoved, je zelo zanimiva. Kljub avtonomnosti vsake posamezne slike so povezave zelo funkcionalne, napetost nikjer ne popusti, celo scena, kjer je avtor uporabil le pismo, ki ga udarnik piše iz Moskve, je povsem enakovredna ostalim. Treba pa je priznati, da je tematski okvir dokaj hvaležen za obdelavo in nudi nešteto vznemirljivih domislic.

Med filme pa, ki se na neki poseben način vedejo do filmskega jezika in preizkušajo vsebinske, oblikovne ter estetske možnosti medija, pa sodita Radivojevićevo delo BREZ in Radićeva ŽIVA RESNICA. Oba izkoriščata le eno plast filmskega jezika in sta si po naravi povsem nasprotna, pa zato mogoče celo podobna. Prvi je poizkus hermetične pantomimične obdelave posameznih psiholoških stanj, ki jih izvrstno interpretira Dragan Nikolić. Principa zgodbe seveda ni, film je grajen zgolj na reagiranjih in občutenjih v neko skrajno zaprto in nedoločljivo atmosfero postavljenega človeka. Metjejsko je to delo mnogo bližje gledališču, in sicer tisti obliki te zvrsti, ki ne uporablja določene tradicionalno ali moderno zasnovane literarne predloge in hoče biti avtonomno. Nekateri so to poimenovali kot „neliterarno“ gledališče, v bistvu pa gre za osamosvojitev teatarske režije v smislu povsem svobodne nevezane kreacije. Režija je tu sama sebi vir, ne posega po ničemer, saj oblikuje materijo zunaj vsake reproduktivne zavezanosti. Radivojevićev film se giblje v obzorju takšnega razumevanja, vendar tu nastopi določena spornost, saj avtor uporablja instrumente, ki so mnogo bližji temu tipu gledališča kot pa ustrezni obliki nevezane moderne filmske interpretacije. Filmsko oblikovanje ima namreč že od pojava tega medija avtonomen položaj, ki ga ne zavezuje k ničemu, zato je sporno, čemu uporabljati gledališke prijeme, ko pa je filmu že v osnovi dano tisto, kar je ta oblika režije dosegla šele danes, in sicer popolno samostojnost in nevezanost. Uporaba teatarskih elementov je spričo Dragana Nikolića seveda funkcionalna in na svoj način prepričljiva, vendar to verjetno ni povsem filmski eksperiment v pravem pomenu. Tu avtor namreč v bistvu ne preizkuša filmskega medija, ampak prenaša nekatere ugotovitve neliterarnega gledališča v obzorje druge umetnostne panoge. Seveda je mogoče takšno koncepcijo hermetičnega preizkušanja izvesti tudi na bolj filmski način, kar je uspelo Karpu Ačimoviću Godini v GRATINIRANIH MOŽGANIH PUPILIJE

PRERKEVERK. Kljub temu pa je Radivojevičev film BREZ drzno delo, ki bo služilo kot dobra šola vsem podobnim snovanjem. Že z naslovom povedano dejstvo, da je delo izvedeno brez instrumenta govora, pa pri tem ne uporablja tehnike nemih filmov, je dovolj zgovoren dokaz avtorjevega poguma.

Na zunaj povsem drugačen prijem pa je izbral režiser filma ŽIVA RESNICA. Tudi tu gre za opazovanje nekega zaprtega sveta, ki pa je obravnavan povsem dokumentarno. Življenska zgodba neuspešne igralkice, pravzaprav filmano prikazovanje njenega pripovedovanja, je edini tematski okvir. Podobno kot Radivojevič tudi Radić ne išče nobenega smisla zunaj uklenjenosti v svet, ki ga prikazuje. Vendar je Radićev hermetizem dokumentaren, zato bližji filmu, a ravno tako odvisen od izvrstne igre Božidarke Frajt kot Radivojevičev od Dragana Nikolića. Vendar pa Radić problematiko razrešuje z zgolj filmskimi sredstvi, kajti v sicer hotenem dokumentu je mnogo več filmskega kot v modernizirani pantomimiki Radivojevića. Seveda pa je film BREZ po obliki in obravnavi materije mnogo bolj originalen, medtem ko smo podobna dela, kot je ŽIVA RESNICA, že pogosto videli. Vtis dokumentarnosti še stopnjuje ambientarno občutena fotografija, saj hoteno zasleduje slučajnost prigodniškega zapisa in upošteva kot sredstvo načina izražanja vse tiste elemente, ki nastanejo iz tehnične pomanjkljivosti pri takšnem postopku, ter jih vsebinsko oblikovno in smiselno vključi v poseben način filmskega izraza.

Kljub ozki uklenjenosti v prikazovanje izsekov iz igralkine pripovedi pa je ŽIVA RESNICA komunikativen, rekli bi, lahko berljiv film, ki naprestano preseneča z duhovitimi domislicami, med katerimi je kot prijem zanimiva dvojnost dogajanja, saj glavna junakinja tudi s pomočjo amatersko posnetih izsekov iz mladosti dopolnjuje verjetnost svoje pripovedi. Ne nazadnje pa je omembe vredno že dejstvo, kako je mogoče z več kot skromnimi možnostmi narediti korekten, tudi problemsko zanimiv film.

S tem seveda lahko naše razmišljanje sklenemo, saj proizvodnja v letu 1972 ni prinesla, vsaj tako je bilo videti skozi optiko puljskega festivala, nobenih presenetljivih umetnostnih dosežkov, ki bi vzbujali možnost problemske refleksije. (Če ne omenim seveda Ranflove MRTVE LADJE, o kateri sem na tem mestu že pisal.) Jasno je, da je bila tu cela vrsta sicer solidnih, a nevznemirljivih filmov, ki kljub vsemu ohranjajo določeno obrtniško, mogoče tudi vsebinsko raven naše kinematografije, dalj pa žal že ne sežejo. Zato razmislek o celotni proizvodnji z oceno vseh posameznih dosežkov verjetno ne bi dokazal ali razjasnil nič več, kot je to že povedal dnevni tisk. Tako naj zaključim z mislijo, da je omenjeni zapis pač zavestno omejen na dela, ki omogočajo razvijanje problemskih estetskih pogledov, in ne pregledna shema. Tudi se noče spuščati v analizo krize naše kinematografije in bornega rezultata, saj bi takšen postopek presegal meje filmskega in posegal v povsem druge strukture, saj je verjetno jasno, da ni zgolj umetniška nezadostnost vzrok tako nastalemu položaju.

Dostavim naj še, da bi bilo potrebno spregovoriti tudi o političnih razsežnostih našega filma, ki so pogosto neustrezne, saj postavljajo našo kinematografijo v neko skoraj opozicijsko luč glede odnosa do skupnosti. Zavedati se moramo, da takšen način politiziranja umetnosti filmu nikakor ne koristi, saj ga obremenjuje s činitelji, ki z estetsko – umetniško izpovedjo nimajo nikakršne organske zveze. Naša skupnost namreč omogoča dovolj široke in svobodne poglede na problematiko umetnosti, tako da posamezni ekscesi niso nič drugega kot rušenje lastnega temelja poleg škodljivih družbenih posledic seveda. Žal so se takih postopkov lotili nedvomno talentirani avtorji, ki jim takšna provokacija nikakor ne bi bila potrebna, tako da se človek resno sprašuje, kaj so tako opredeljeni ustvarjalci hoteli doseči. Nič manj žgoč problem pa predstavlja estetsko obravnavanje medvojne tematike z amerikanizirano karakterizacijo filmskega jezika, ki je na svojem področju sicer ustrezna, ni pa univerzalna, posebno pa ni na mestu glede obravnave narodnoosvobodilnega boja. Pregled na temi problemi pa bi seveda zahteval posebno analitično razpravo, zato je jasno, da je pričujoče razmišljanje omejeno zgolj na eno plat naše kinematografije in ostaja nekakšen torzo, kar seveda sledi iz zastavljenega koncepta.

ko pride lev

stanka godnič

Scenarij: Franček Rudolf. Režija: Boštjan Hladnik. Kamera: Jure Pervanje. Glasba: Janez Gregorc. Igrajo: Marko Simčič, Marina Urbanc, Milena Dravič, Miha Baloh, Anka Cigoj, Manca Košir, Dare Valič. Tehnika: črno-beli, standardni, 35 mm. Dolžina: 2400 m. Proizvodnja: Viba film, Ljubljana, 1972. Nagrade: bronasta arena za režijo na XIX. festivalu jugoslovanskega filma v Pulju 1972.

1. BIOFILMOGRAFIJA AVTORJA

BOŠTJAN HLADNIK

Rojen v Kranju leta 1929. Po diplomi na AGRFT v Ljubljani se je strokovno izpopolnjeval v Parizu, kjer je asistiral režiserjem Claudu Chabrolu, Philipu de Brocu in Robertu Siodmaku. V slovenski film je stopil kot amater in za filme, med katerimi so bili Deklica v gorah, Italija 52, Pravljica o ljubezni, prejel več domačih in mednarodnih priznanj: nagrado za najboljši amaterski film v Salernu, v Ljubljani, v Cannesu, v Zagrebu in v Beogradu. Leta 1957 stopi v vrste slovenskih poklicnih filmskih avtorjev z dvema kratkima filmoma, Življenje ni greh in Fantastična balada. Tako prvi film, oživitev slovenskega gotskega freskantstva, kot drugi, pogled v ustvarjalni svet Franceta Miheliča, sta ga uvrstila med nagrajence domačih in tujih festivalov (Pulj, Benetke, Montevideo, London, Rim, Melbourne).

Leta 1961 je predstavil svoj prvi celovečerni igrani film Ples v dežju in zanj prejel nagrado žirije in filmske kritike na festivalu v Pulju. Naslednje leto je režiral celovečerni igrani film Peščeni grad, potem pa je vrsto let moral filmsko delati v tujini. V Zvezni republiki Nemčiji je posnel filma Erotikon in Maibritt. Šele leta 1968 se je vrnil v slovensko kinematografijo s svojim prvim celovečernim barvnim filmom Sončni krik. Leta 1970 je sledil celovečerni igrani film Maškarada, leta 1972 pa je nastala komedija Ko pride lev, za katero je prejel nagrado na puljskem festivalu. Kot režiser je medtem podpisal še nekaj manj pomembnih kratkih filmov, kot scenarist pa je predložil upravnemu odboru Sklada SR Slovenije za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov več načrtov, ki pa na natečajih niso bili upoštevani.

(Po biografiji v 37.—38. številki Ekrana, letnik 1966)

IME MU JE LEV ...

rojen je v znamenju leva, sicer pa je arhitekt in navdušen krvodajalec. Je tudi lastnik novega stanovanja, v katerem pa razen jogi vzmetnice, prospektov za

pohištvo in libele ne oprime. Lev namreč teži k popolnosti, za sporazum se ne more odločiti in ker ne najde idealne opreme, je njegovo stanovanje neopremljeno. Ker se mora kot spodoben občan in visokokvalificiran strokovnjak vsake toliko časa okopati, se okoplje po ljubezenskem naporu v kopalni kadi ločene zdravnice, ki mu odvzema kri v človekoljubne namene in mu izgubo človekoljubno vrača z ljubeznijo in zajtrkom v postelji ali v kopalni kadi. Kdove do kdaj bi se vlekle dajanje krvi in najmanjše kopalnice, če se ne bi Lev tudi drsal, prav nič po inženirsko zahajal v disko klube in na zabave polnoletne mladine, predvsem pa, če ne bi na vseh teh krajih srečeval Marjetice. Marjetica, že po Faustu to vemo, je skorajda idealno, kar se da spontano doživetje deklishega razcveta, tiste starosti, kateri je Prešeren posvetil eno najbolj ljubkih gazel. Marjetica je poosebljenje verzov „med otroki si cvetela, draga, lani, letos vnemaš srca po Ljubljani“. Spričo Marjetice zbledi povezava z zdravnico in njeno kopalno kadjo, njenim ribiško navdušenim ločenim možem in violinsko nenadarnim nečakom. Spričo Marjetice zbledi celo veličina Levove edine prave ljubezni do leva v živalskem vrtu. V Levovem življenju bi se spričo Marjetice utegnili nekaj primeriti, nekaj odločilnega, kar nikakor ni v skladu z njegovo težnjo po dokončni, svobodni, neodvisni popolnosti: „da“ pred matičarjem in korak v spodoben, malomeščansko udobno standardiziran zakon.

Toda Lev se ne da. Marjetica ga je prezgodaj neizkušeno in lahkomišlno posvarila pred vsem, kar bi vnesla v njegovo življenje.

Poosebljena mikavnost ima namreč dve napakici. Prva je v tem, da je potomka zgledne zakonske zveze med diplomirancem prve stopnje univerzitetnega študija in njegove materinsko ljubeče soproge, ki sta svoj talent darovala obrtniški pridobitnosti. Druga napakica pa je ta, da je „mikavnost“ čisto preprosto mlada ženska, ki hoče v ljubezni dajati in dobivati, biti privržena, odvisna, povezana. Marjetica potemtakem ne more razumeti Levove težnje po popolnosti, ki jo razodevajo prazne bele stene praznega stanovanja in še manj lahko razume souporabo kopalne kadi z vsemi posledicami. Marjetica, navdušena nad gnezdrom za dva, začne gnezdo opremljati s tisoč malenkostmi, ki so po njenem neizogibne za življenje v dvoje. V manifestativnem sprevodu popelje vse rekvizite po najbolj prometnih cestah našega glavnega mesta, preden pa jih prav namesti, jih mora že odpeljati nazaj. Zato odpelje še sebe pod sinje nebo JATovih mednarodnih prog. Marjetica leti nad oblake, Lev ostane na tleh, brez kopalne kadi, kajti tudi zdravnica je odšla iz njegovega svobodnega, neodvisnega življenja. Levu ostane samo še lev, ki od njega ne zahteva drugega kot kup mesa za kosilo.

Prastara tekma med spoloma, od katerih želi eden užitek brez plačila zanj v obliki trajne pripadnosti, drugi pa užitka ne pripozna brez pripadnosti in prisvajanja, se v Hladnikovem filmu izteka kot remi, uglašen v mol.

Prastara tekma v kljubovanju sporazumom, ki jih prinaša življenjsko zorenje (grdo povedano staranje), spet nima za starajoče zmagovitega rezultata.

Ob vsakem novem slovenskem filmu si zastavimo vsaj tri vprašanja: kaj prinaša, kaj pomeni novo delo v danem domačem filmskem ustvarjalnem trenutku, kaj pomeni, kaj prinaša gledalcu in kaj pomeni v avtorjevem razvoju.

Ko pride lev je film, ki je prinesel slovenskemu filmu edino uradno priznanje v letu 72. To je pravzaprav ves odgovor. Skromen je. Kajti v ustvarjalnem pogledu novi Hladnikov film ni prinesel novih teženj, novih oblikovalnih in izpovednih možnosti, ni začel novega poglavja ali vsaj odstavka domačega filmskega razvoja. Vse, kar je v njem dobrega, poznamo že od prej, v njem se ponavljajo stare napake. Delno lahko odgovorimo tudi na drugo vprašanje, ker je na dlani, kaj je novi slovenski film želel dati slovenskemu gledalcu. Prav v tej želji tiči osnovni nesporazum. Slovenska kinematografija si noče priznati očitnega dejstva, da ni zmožna, da tudi nima objektivnih pogojev za tako imenovano komercialno proizvodnjo. Komercialna proizvodnja velikih kinematografij zahteva izbrušeno rutinsko raven, ki je slovenski venomer zatikajoči se filmski proizvodni postopek nikakor ni sposoben doseči, ker zanj preprosto nima primerne in pravilno izšolane teamske proizvodne organizacije. Na Slovenskem je poklicno filmsko ustvarjanje

žal domena posameznika ali skupinice navdušenec, kar za uglajenost ni dovolj. Na Slovenskem veliko preskopo odmerjamo proizvodni filmski dinar, komercialni filmi pa zahtevajo globoke denarnice. Ko pride lev je film, ki mu mora gledalec v domišljiji dodajati barve. Zasnovan je za barvni učinek in za barvni sijaj, denarja pa je bilo komaj za črno-beli trak. Manjka mu ne le bleščeča se embalaža, pač pa tudi skrajna, lahkotno uglajena izpiljenost, ki je potrebna za res dober dosežek te vrsti. Ko pride lev je ponekod lahkoten, ponekod liričen, ponekod igriv in vizualno nadvse duhovit film, drugod pa naravnost sunkovito izstopajo iz njega spodrsaljaji, zakrpanost, nedomiselnost okornost. V njem ni celovite ujetosti v eleganco, ubranost ritma, umno ravnotežje filmskih prvin, čeprav je vse posamično dobro nakazano in na trenutke tako tudi zaživi.

Zaživi zlasti med tremi protagonisti, Levom (Marko Simčič), zdravnico Mihaelo (Milena Dravić) in dekletcem Marjetico (Marina Urbanc), v inačicah njihovih medsebojnih ljubezenskih stikov in v doživetjih njihovih intimnih ljubezenskih občutij. Zaživi, skratka, tam, kjer ima glavno besedo filmska slika s svojim razpoloženjem. Razbije se, kadar v ta svet vdre okolje s svojimi posplošenimi rekviziti, med katerimi so, žal na raven rekvizitov sploščeni, tudi ljudje. Razbije se do učinka diletantizma (Marjetičini starši in njihovi dialogi, detektiv, ki odpelje Marjetico iz živalskega vrta, ponarejenost sekvenc, v katerih nastopa Mihaelin nečak, pa še in še). Dvigne pa se, bodimo poštene, tudi do majhnih filmskih pesmic (pleskanje stanovanja, Levov tek po ulicah, Marjetičina scena „I love“), le da v teh sekvencah zaznamo tudi preforsiranost. Kot da bi režiser čutil, da je v njih najmočnejši, pa je hotel z vztrajanjem, ponavljanjem, variiranjem prikriti drugod prekratek plašč filmske invencije.

Ta vtis je oblikoval tudi vprašanje režiserju filma Ko pride Lev Boštjanu Hladniku: ali je vračanje k nekaterim motivom, situacijam, ki jih poznamo iz njegovih prejšnjih filmov, zavestno? Ali je njihova transpozicija v drugo, sproščeno, skorajda ironično sfero, hotena?

„Podobnosti med posameznimi filmi najdemo v opusih vseh režiserjev. So pravzaprav stil, po katerem jih spoznamo. Tako spoznamo npr. Antonionija, Eisensteina, tudi, recimo, Matjaža Klopčiča. Seveda pa je ob oznaki stil vedno možna tudi druga: ponavljanje.

V ‚Levu‘ se nisem ponavljal, čeprav sem se vračal k nekaterim svojim motivom, ki so vedno navzoči v mojem delu. Na primer vprašanje neodločnosti. Slikar v ‚Plesu‘ je v krizi, ker ne ve, kaj naj bi slikal. Seveda je to mnogo globlja, resnejša kriza, kakor je tista, ki jo zaradi svoje neodločnosti — ne ve, kako naj si opremi stanovanje, ne ve, za katero žensko naj se odloči — preživlja Lev. S filmom ‚Ko pride Lev‘ sem se, tudi z izbiro nekaterih motivov in njihove transpozicije, najbolj približal tlom, realni danosti situacije, v kateri živimo.“

In ker smo v zadnjih filmih Boštjana Hladnika opazili, da najbolj čvrsto, filmsko polno in z lepo metaforiko oblikuje sekvence komornega značaja, sekvence, v katerih postavlja pred kamero enega ali največ dva igralca — marsikdaj pa mu presahne vir filmskega navdiha ob sekvencah s širšo igralsko zasedbo, kjer postane nenadoma okoren in mu te sekvence izpadajo v nižjo kvalitativno kategorijo kot nekakšno vezno tkivo med boljšimi, bistvenimi, smo ga vprašali, kaj sam sodi o tem.

Odgovor je bil kratek:

„Ni režiserja, ki bi lahko delal le to, kar si želi, ki bi šel po svoji razvojni poti normalno, neovirano. Vsak dela lahko le film, ki mu gaodobrijo, v okoliščinah, na katere ne more povsem vplivati, s sredstvi, ki so mu nakazana in katerih višino njegove oblikovalne težnje ne morejo določiti. Ena sama konkretnost: ‚Lev‘ bi moral biti barvni film, a sredstev je bilo le za črno-beli trak...“

Pod črto, čeprav je vse to že povedal dnevni tisk, je treba zapisati še nekaj besed, čeprav bodo ponovljene zveneče obrabljene. Z Markom Simčičem in zlasti z Marino Urbanc smo dobili dva nova filmska igralska obeta. Debut Marine Urbanc je zaradi njene izredne svežine in neposrednosti nemara zavzel celo preveč prostorav filmu. Jure Pervanje je kljub črno belemu traku izza kamere edini dosegel celovitost, izenačenost profesionalne ravni, kakršno bi želeli vsem drugim filmskim sestavinam. Dosegla pa ga je tudi glasba Janeza Gregorca.

Leta 1966 sem poslal na sklad scenarij Jaz, nebotičnik. Za režiserja sem predlagal Boštjana Hladnika.

Leta 1967 sem predolgi scenarij skrajšal in dramaturško izdelal. To je sinopsis tega scenarija, ki se imenuje Hotel se je smejati. Na sklad sem ga poslal kot filmsko zgodbo na 20. straneh. Sklad zgodbe ni sprejel.

Leta 1968 sem prodal zgodbo Vibi, tekst razširil na 40. strani in mu dal naslov Zgodba o levu.

Leta 1969 se je malce popravljena zgodba spet udeležila natečaja in bila sprejeta.

Leta 1970 sem po zgodbi napisal scenarij, ki se še

vedno drži sinopsisa iz leta 1967 in izvedel, kaj bi bilo treba iz scenarija črtati.

Leta 1971 sem šel v vojsko. Dovolil sem, da Viba poskrbi za filmsko adaptacijo scenarija.

Leta 1972, ko sem dobil v roke snemalno knjigo, sem bil prijetno presenečen nad tem, koliko sta se Hladnik in Jovanović držala mojega teksta. Samo črtano in spremenjeno je, kar bi naj bilo črtano in spremenjeno že leta 1970 in kar že leta 1967 ni „ugajalo“.

Ne vem, zakaj je bilo treba toliko tega pisati, ko pa živim v družbi, ki je njen glavni problem seks.

franček rudolf

odlomek iz snemalne knjige

15. slika

ZAVOD ZA TRANSFUZIJO KRVÍ

Inex — Dan

Veliki plan

89 — VP — Zasuk

Lev se za hip zazre v

veliko kapljo krvi na

plakatu in prebere napis:

ALI SI TUDI TI MED KRVODAJALCI?

ČLOVEK — ČLOVEKU.

Konec glasbe.

90 — Srednji plan

Potem vrže bolniški sestri

Jani na mizo svojo krvodajalsko

knjižico. Jana ga

vpisuje v kartoteko.

JANA: *Kako se pišete?*

LEV: *Rudolf.*

JANA: *Krstno ime?*

LEV: *Lev.*

JANA: *Se dobro počutite?*

LEV: *Hvala. Odlično. Boli me glava.*

JANA: *Vas zdaj boli glava?*

LEV: *Vedno me boli.*

JANA: *Slikat se pojdite.*

LEV: *Ko dam kri, mi za nekaj*

časa odleže. Nima smisla.

91 — Bližnji plan

Jana je končala z vpisovanjem

podatkov, vprašujoč se zazre v Leva,

samo še en podatek ji manjka.

JANA: *Tri deci?*

92 — Bližnji plan

Lev odgovori . . .

LEV: *Pišite tri, iz levjega*

vrelca.

1. Gregor sreča na plesu v študentskem naselju deklico — že mesec dni se poznata, pred mesecem dni mu je obljubila, da bo hodila z njim — kar tako. Danes je pust, vzdušje je veselo, v parku se začneta poljubovati.

2. Kmalu potem ju že najdemo v Gregorjevi sobi. Zdaj že hodita skupaj. Vendar: v tej sobi, ki je strašno nemarna in uboga, Gregor že dolgo več ne stanuje. „Pri teti stanujem,“ reče. „To sobo pa imam, da je ne bi vzel kak bruc — v njej sem strašno zbolel, tako je zanič.“

3. „Teta“ pa ni teta. To je uslužbenka tridesetih let. Ločena. S fantkom, ki ji je napoti in ki ga hoče na vsak način spraviti k dobremu kruhu, zato ga kruto sili k učenju. Mihaela, tako je ženski ime, vzdržuje Gregorja, ta pa je njen ljubimec. Tudi njega sili, da bi se učil. Gregor ji razlaga, kako je včasih dobro živel, ko je bil še tehnik, pa naj ga razume, da je zanj velika žrtev, ko je šel študirat. Ona mu očita, da je razvajen, da ne zna pošteno delati. On pa pravi: vsi polizobraženci — tudi ti si taka, so temelji korupcije, nereda, sebičnosti — zaradi njih sem zbežal iz podjetja. Vendar kljub prepirom — Gregorja veže na Mihaelo njena strast, strast, ki dela tudi njega odraslega in pomembnega, kar ni, saj je iz šefa oddelka postal ubog študent, ki ga nihče ne podpira, vsi pa nekaj zahtevajo od njega.

4. Gregor se preseli v sobo — zdaj ima svojo deklico Marjetko, a soba ni svetla, mrzla je pa tudi neudobna. Težko se uči, spet hodi v knjižnico, kjer ne dobi prostora, saj ni navajen zgodaj vstajati . . . Marjetki pa starši prepovejo izostajati od doma. Vidita se le redko, samo popoldne, ko je za Gregorja najlepši čas za učenje. Gregor odjavi dva izpita: tudi pogum mu upada.

5. Mihaela ga poišče — hoče ga prepričati, da se mlada deklica ne more kosati z njo. A Gregor je ne pusti v svojo sobo: predvsem zato ne, da ne bi videla, kako je smešna.

Gregor se mora zaposliti.

Z Marjetko pa brezskrbno poseda po slaščičarnah: kot njegovi vrstniki, ki pa so iz mesta.

To se ponavlja iz dneva v dan.

Nekega dne, ko noče z Marjetko v kino, ker bi se rad učil, mu ona zabrusi: ti si pust človek, ki se

samo uči, ki se briga samo za poklic, saj ne boš imel nikoli smisla za smučanje, pa za lepo opremljeno stanovanje pa za družino . . .

Gregor izgubi leto.

Marjetka pa dela načrte, da bo pobegnila od doma in živela pri njem: on jo bo vzdrževal.

Gregor ve, da bi potem moral v službo in spet bi bil tam, od koder je hotel pobegniti.

6. Gregor se vrne k Mihaeli. Mihaela pa je dobila službo na predstavnistvu v Afriki. Odpotovala bo. Gregor jo pretepe. Mihaela mu pove, da si je medtem našla že drugega. Gregor izjavi, da jo neskončno ljubi in da se bo ubil, če bo moral še dolgo ostati pri njej.

Mihaela se omehča. Sprejme ga nazaj. Pozabi na Afriko.

7. Gregor sreča Marjetko. Marjetka ga noče več poznati. Gregor hodi za njo, rad bi ji razložil . . . ona mu zbeži.

8. Gregor se v Mihaelinem stanovanju vrže na študij — a vse se mu gabi. Začne piti.

9. Štiri leta kasneje.

Nekega dne, ko pride Mihaela iz službe, najde listek: Diplomiral. — In prazno stanovanje.

Gregor več mesecev zastonj išče službo. Končno sprejme službo, ki jo je imel, preden je šel študirat (tehnika v administraciji), zatajiti mora diplomo, ker se direktor boji ljudi z diplomo. Vendar: plače ima veliko in lahko si bo kupil avto. Gregor se vda.

Razlaga:

Trpka komedija. Nerealistična. Satirični dialogi med osebami. Ostro orisani karakterji: izkoreninjeni študent, od suhega administrativnega dela prezgodaj postarana ločenka, otrok, ki je po cele dneve zaprt v stanovanju, deklica, ki ima doma vse, v šoli ji tudi popuščajo, ljubezensko igranje ji je dovoljeno, resna ljubezen pa nikakor ne . . . itd.

Eventualno:

Če je sama zgodba taka, kot je, prekratka, jo lahko kombiniram z zgodbo o brucu, ki pride ves otročji v mesto, se ne znajde, si ogleduje ulice, si skuša zapomniti drevesa v parku. Ta bruc prav tako spozna Marjetko, a je preveč resen, preveč strog sam do sebe, da bi se ji upal približati. K prizoru 7

— bruc se spozna z Gregorjem v neki gostilni, skupaj pijeta, on mu pripoveduje, kako sumi, da je Marjetka imela nekaj z nekim fantom, ne ve, kdo bi bil to, a prej je bila Marjetka z njim prijazna, čeprav prijateljska, zdaj ga pa sploh več ne mara, sovraži ljudi, otročja je . . . pravi bruc vsevedno. Potem pa se dalje posveča telovadbi, študiju, dolgočasju . . . ko pa — takrat prodaja knjige, ni pa več bruc — se Gregor (9) proda, se mu bruc smeje: tak razvajenec, tak konformist.

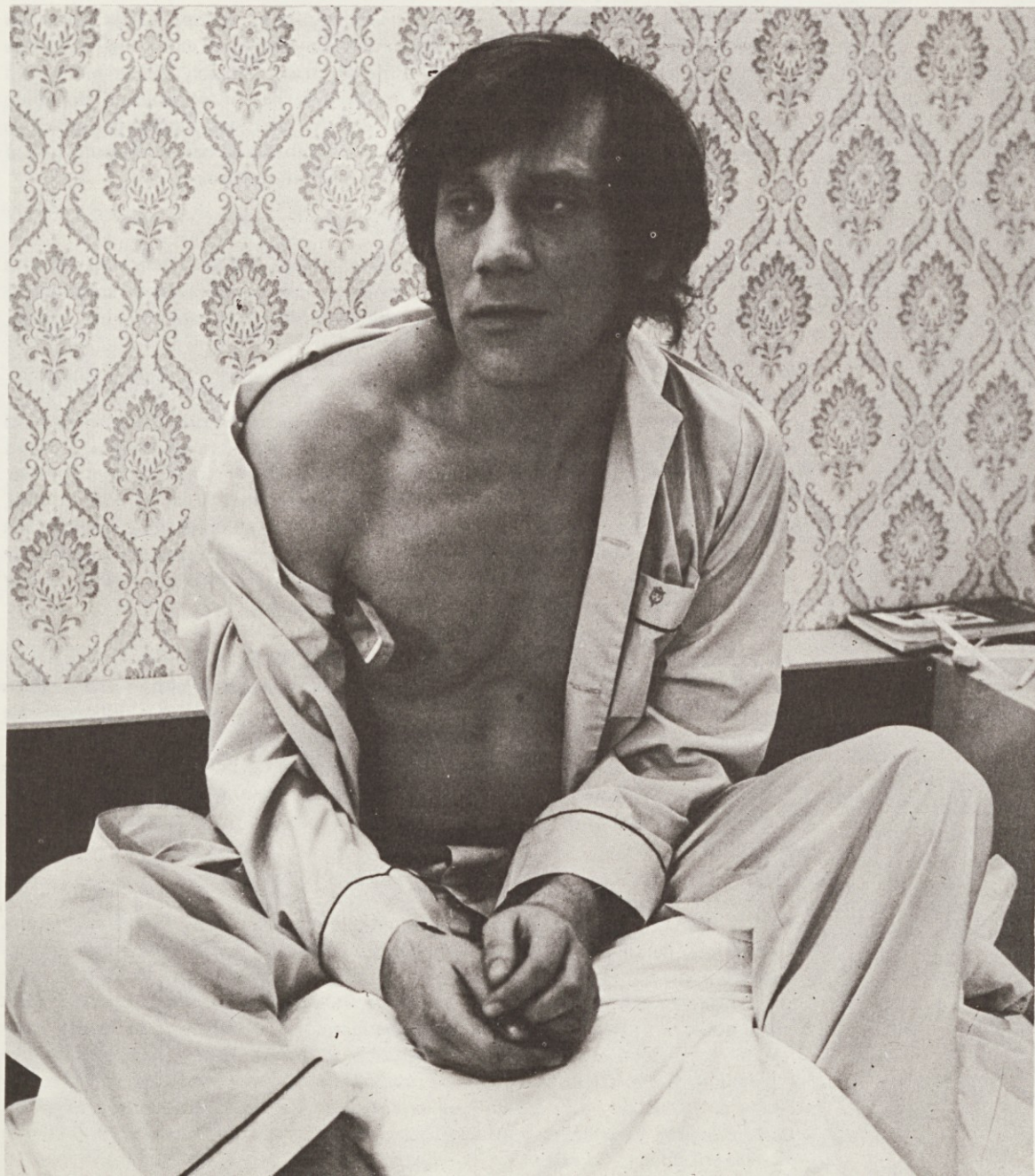
Konec: druga varianta.

9. Marjetka hodi z Lojzetom, to je idealna, zelo skromna ljubezen: Gregor skuša zastonj pridobiti

Marjetko, da bi spet hodila z njim, pa se napije, pretepe Lojzeta (tistega bruca), ki je bil včasih največji prijatelj, na koncu pa stakne neko mladoletnico in se na njej izživi . . .

10. Ko se strezni, dobi Gregor humanistične popadke, pa da kri. Sam gre na zavod za krvodajalstvo. Dan ali dva kasneje pa se gre drsat z izposojenimi drsalkami, v hali Tivoli omedli, pade in si zlomi roko. Enakomerno, sivo, strahotno enolično, čeprav hitro — drsanje v krogu je simbol njegovega življenja. In takega drsanja ne more prenesti. Pade. Preveč čustev, preveč ljubezni je dal od sebe. Zdaj je preveč prazen.

Marko Simčič v Hladnikovem filmu KO PRIDE LEV



KAJ SO DRUGI REKLI O FILMU „KO PRIDE LEV“

Dragan Belić, Borba (Beograd)

... Hladnik ljubi igro, vedro obravnavanje okoliščin, ki spremljajo junakovo življenjsko pot, trdi se, da bi tragičnost izvirala iz samih situacij. To se mu včasih posreči, še trudi se, da bi tragičnost izvirala iz samih situacij. To se mu včasih posreči, še igranja dovolj, nam navrže motive, ki naj bi pojasnjevali določene postopke junakovega obnašanja. Ko menjava ti dve možnosti filmske pripovedi, se zdi kot da zgublja občutek za tempo dogodkov, in loteva se nas, zlasti proti koncu rahlo dolgočasje zavoljo preveč poudarjenih situacij in motivov ...

Miša Grčar, Naši razgledi (Ljubljana)

... Tu velja posebej omeniti spet Slovenca, našega Boštjana Hladnika, ki je s filmom KO PRIDE LEV zgledno čisto realiziral sicer dokaj skromen scenarij, od začetka do konca vztrajal v ravnotežju med komičnim in sarkastičnim slogom, hkrati pa vzorno vodil igralce ...

Matjaž Zajec, Revija „M“, (Ljubljana)

... Hladnikova sproščena komedija s priokusom grenkobe ob človekovi nemoči za normalno skupno bivanje prinaša namreč svoje sporočilo v podtekstu. V filmu ni nič direktnega, kar bi s prstom kazalo in delilo krivdo. Pripoveduje nam zgodbo, kaže nam življenje dveh mladih ljudi, kaže nam njune dileme, ki so velikokrat tako, kot je življenje, smešne vsaj za nas, zunanje opazovalce. Hladnik se ne sprašuje, kje so viri človekove odtujenosti, on odtujenost enostavno kaže. Nam pa prepušča, če hočemo ob filmu razmišljati, ali pa se le dve uri zabavati. Prav nič nasilen ni in v tem je njegova osnovna različnost od drugih ustvarjalcev ...

Kiril Cenevski, kot član žirije puljskega festivala leta 1972

Želim poudariti imena petih avtorjev, režiserjev, ki zaslužijo absolutno priznanje na Festivalu: a. Petorović, b. Hladnik, c. Radivojević, d. Karanović in e. Filipović. Ne vežem celotnega vtisa o filmu z režijo, iščem le režiserjevo hotenje, čeprav se tega ne da deliti, ker je režiser kompleten avtor ... Menim, da je imenovana petorica pokazala na Festivalu največ. Hladnik je potrdil izjemno sineastično vrednost svojega creda, svojega izrednega montažnega reza in tipično sineastičnega pristopa k materiji ...

Milutin Čolić, Politika (Beograd)

... KO PRIDE LEV je zamišljen kot melanholična komedija z zelo pretencioznimi ambicijami, da bi bil neke vrste hamletovska filozofija življenja. Uporabljen je s primerom dvojne ljubezni neodločnega arhitekta Leva, ki se kot Reissov Morgan prebija skozi življenje, to se pravi, v resnih situacijah kot klovn, v komičnih kot melanholik, kot pravi avtor. Njegova bistvena značajska poteza je pasivnost, in to naj bi torej bila otožna zgodba o smešnih in žalostnih dogodivščinah takega mladeniča. Kaže, da so v scenariju Frančka Rudolfa elementi za takšno, čeprav neizvirno komedijo, toda Hladnik se ne znajde in vse skupaj dobi obrnjen pomen. Slab, zelo slab film, pravzaprav nesmiseln, toda z igralcema Markom Simčičem in Marino Urbančevom, ki nista brez očarljivosti ...



živa resnica

mark cetinjski

1. PODATKI O FILMU

Živa istina. Jugoslovanski film. Scenarij in režija: Tomislav Radić. Glasba (songi): Arsen Dedić. Kamera: Drago Novak. Glavna vloga: Božidarka Frajt. Ostale vloge: Zlatica Dubravčić, Vjeran Zuppa, Astrid Turina, Branko Supek in drugi. Tehnika: črno-beli, standardni 35 mm. Dolžina: 77 minut. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

2. BIOFILMOGRAFIJA AVTORJA

Tomislav Radić je bil rojen leta 1940 v Zagrebu, kjer je diplomiral na Filozofski fakulteti (književnost in zgodovina umetnosti) in na Akademiji za gledališko umetnost. Film ga je že od nekdaj zelo privlačil in v začetku se je nekaj časa ukvarjal za amaterskim filmom. Pozneje je poskušal delati v raznih filmskih ekipah; delal je pri Babaji, s ja je že od nekdaj zelo privlačil in v začetku se je nekaj časa ukvarjal z amaterskim v ekipi Veljka Bulajića BITKA NA NERETVI. Radić sam izjavlja, da mu ta filmska izkušnja ni bila posebno všeč in meni, da se na tak način ni mogoče prav nič naučiti. Po teh neuspešnih poskusih, da bi vzpostavil stik s profesionalnim filmom, se Radić vpiše na Akademijo za gledališko umetnost, ker v tistem času na Hrvatskem ni bilo druge filmske šole. V letih, ko je bil še na Akademiji, in zadnjih petih, šestih letih, ko je delal kot profesionalni gledališki režiser, je realiziral približno 25 gledaliških predstav: tja od Ionesca, Kenana, Shakespeareja do Tituša Brezovačkega in Marina Držića, skratka – repertoar uveljavljenega režisrja, kateremu so bile zaupane tudi resnejše predstave. Za zagrebško televizijo je zadnja tri leta posnel okoli 30 polurnih in enournih

dokumentarnih oddaj v redakciji Angela Miladinova; to so v glavnem oddaje, ki so jih predvajali pod skupnim naslovom Obrazi (Lica). Gre za intervjuje z različnimi ljudmi: s krojači, miličniki, sezonskimi delavci, plesalkami strip-teasa, duhovni itd. ŽIVA RESNICA je njegov prvi in do zdaj edini celovečerni film.

3. KAKO JE NASTAL FILM ŽIVA RESNICA

Pred približno dvema letoma je Tomislav Radić delal za televizijo serijo oddaj o osamljenosti in želel intervjuvati ljudi, ki so sami. Pri časopisu, kamor ljudje pošiljajo svoja pisma, je dobil 500 ali 600 pisem oseb, ki iščejo družbe, prijatelje. Ko je vsa pisma prebral, je izločil kakih 20 pisem; bila so ženska pisma. Na koncu si je med njimi izbral tri ženske in z njimi posnel tri polurne oddaje. Radić se je pogovarjal z njimi o njihovem življenju, da bi iz pogovora pokazal, kako osamljeno žive. Oddajam je dal skupno ime Ljubezen (Ljubav), kajti vsaka posamična izpoved je izražala eno izmed oblik osamljenosti, osamljenost pa ni nič drugega kot pomanjkanje ljubezni. To naj bi bil nekakšen uvod, ki je Radića vzbudil k pravemu, igranemu filmu o osamljeni ženski.

Ko se je pogovarjal z Božidarko Frajt, — zelo dobro jo je poznal, saj sta se skupaj vpisala na Akademijo, ona na oddelek za igro, on na oddelek za režijo — se mu je zazdelo, da je njen obraz dovolj izrazit in poln notranje vsebine, da bi najbrž lahko igrala vlogo osamljene ženske. Predlagal ji je, da bi skupaj delala in jo prosil, da bi si poprej še prebrala stenografske zapise intervjujev z ženskami, o katerih je delal televizijske oddaje. Povedal ji je, da bi rad naredil oddajo, film, program (tisti hip pravzaprav še ni natančno vedel, kaj bo končno nastalo, kjer bi združil skušnje vseh tistih življenj, ki jih oba poznata, da bi bilo več skupaj videti kot dokumentarna oddaja, čeprav bi to v resnici ne bila. Povabil jo je k ustvarjalnemu sodelovanju in Božidarka je vabilo z navdušenjem sprejela. Nato je Radić obiskal Miladinova, mu vse povedal, ga prosil, naj mu posodi filmski trak in tehniko in še obljubil, da ne bo veliko zapravil. Miladinov mu je verjel, da gre za resen načrt, saj je videl vse njegove prejšnje oddaje in tako je Radić dobil posojilo. Na voljo mu je bila televizijska ekipa štirih ljudi in Boža. In še igralci, ki so jih poklicali za posamezne prizore. To je bilo vse. Radić takole pojasnjuje način dela: „Imel sem, bi rekel, skico sinopsisa, potem pa sem obdeloval prizor za prizorom, toda vsak dogodek sem si poskušal izmisliti kar največ natančnosti. Z vsemi, ki naj bi v tem dogoku sodelovali, sem pred snemanjem zase napravil z majhnim magnetofonom intervjuje, spraševal sem jih o tem in onem, enostavno zato, da bi o njih dobil čim več podatkov. Iz posnetega materiala sem nato sestavil dogodek, v katerega sem jih vključeval, uporabljajoč pri tem njihove izkušnje in mojo lastno fantazijo. Nato smo se vsi skupaj sestali, povedal sem jim, kaj kanim, kaj bi bilo treba narediti, kaj približno naj bi vsakdo izmed njih govoril, razložil sem jim samo temo, nato pa smo razvrstili razsvetljavo, Novak je prijel za kamero in vse skupaj smo posneli, celoten dogodek smo snemali kot dokumentarec, po televizijsko, brez ponavljanja, brez prekinitev.“

Tako je Radić posnel devet prizorov, ker je imel na voljo devet snemalnih dni, razlika je bila le v tem, da ni snemal devet dni zapored, marveč je posnel prvi prizor v septembru, drugega v oktobru in tako dalje, vedno je bilo mesec dni premora med prizoroma, tako da je snemanje ŽIVE RESNICE trajalo skoraj leto dni. Nato sta z montažerko pogledala posneti material (snemali so tonsko in v zaporedju zgodbe) in Radić se je nekega dne odločil, da je dovolj materiala. Vsedel se je in v osemindvajsetih dneh zmontiral film, uporabljajoč tiste dele posnetega prizora, ki so se mu najboljše vklapljali v podobo osamljenosti neke ženske.

4. INTIMNI SVET OSAMLJENE ŽENSKE

Ob filmu ŽIVA RESNICA režiserja — debutanta Tomislava Radića se bomo spominjali dogodka, ki mu ni para v skoraj dvajsetletni tradiciji jugoslovanskega festivala igranega filma v Pulju. Film namreč ni bil izbran v uradno konkurenco, kasneje pa je žirija preklicala svojo prvotno odločitev in filmu dodelila Zlato areno

za najboljšo žensko vlogo (Božidarka Frajt). Ne bomo se ustavljali ob tem, kolikšna je krivda tistih, ki so odločali o kvaliteti lanske letošnje jugoslovanske filmske proizvodnje, toda ostane nam dejstvo, da se imamo v glavnem zahvaliti prav njim, da si je prenekateri film iz informativne sekcije pridobil veliko publiciteto in izzval živo zanimanje iskrenih občudovalcev filmske umetnosti; o teh filmih se je za časa festivala mnogo več govorilo, kot pa bi se to zgodilo, če bi bili predvajani v uradni konkurenci. Med slednjimi je imel zlasti vidno mesto film ŽIVA RESNICA.

Beseda je o filmu, ki ne deluje atraktivno niti z eno zunanjo komponento in zato ne priteguje pozornosti tistih, ki pa ta način poskušajo „ocenjevati“ vrednost filma. ŽIVA RESNICA je po obliki delana na dokumentaren način, po vsebini pa je izjemno globoka in inteligentna študija o intimnem življenju osamljene ženske. Režiser Tomislav Radić se je inspiriral ob lastnih dokumentarnih televizijskih oddajah, pri katerih se je od blizu seznanil s problemom osamljenosti, ki po njegovih besedah zlasti jasno in zanimivo, globoko in tragično odseva v izpovedih osamljenih žena. Spoznal je, da pronikniti v intimni svet tistih, ki se počutijo sami in preučiti to težko in za človeka nenaravno stanje pomeni zanj možnost, da filmske motive, ki jih je dolgo nosil v sebi, končno tudi izrazi. Zato se je odpovedal okorni, zajetni tehniki in se je na najbolj enostaven način, s 16 mm kamero lotil analize duševnega stanja osamljene ženske.

Prav zamotano bi bilo v nekaj besedah povedati vsebino ŽIVE RESNICE zavoljo tega, ker se avtor ogiba naracije in ustvarja film s kompilacijo različnih stanj, za katera meni, da so značilna in bistvena za podoben o ženski, ki je osamljena. Glavna igralka Božidarka Frajt — še posebej naj omenimo, da je povsem zasluženo dobila naziv najboljša jugoslovanske igralka preteklega leta — je bila postavljena pred nalogo, da igra pač toliko, kolikor ji uspe prenesti sebe v stanja, osnovana na njenih lastnih izkušnjah in na izkušnjah ljudi, ki so ji blizu, in te situacije še enkrat podoživi. Zares ji ni bilo treba „igrati“, saj gre za film, ki je v dobršni meri film o njej sami.

ŽIVA RESNICA govori o ženski tridesetih let, igralki, ki ne more dobiti zaposlitve in ki s svojo osebnostjo ne more vzpostaviti stika z družbo. Njen vsakdan ji komaj omogoča življenje na robu fizičnega obstanka in popolnega duhovnega zadovoljstva. Ko se ta ženska znajde sama s seboj, je povsem nemočna, da bi se obrnila na katerokoli stran. Njeno stanje lepo ilustrira zadnji kader, ko si pritiska na uho, giblje z ustnicami in poskuša izdaviati neki zvok upanja, a ji to ne uspe. Problem osamljenosti, ki jo prinašajo zakonitosti urbane družbe, je pravzaprav problem nemožnosti komuniciranja; stik z ljudmi je namreč zreduciran na hladne in

Božidarka Frajt je za glavno vlogo
v Randićevem filmu ŽIVA RES-
NICA dobila Zlato areno



konvencionalne akcije in manire, celotno ponašanje pa je povsem splošno in ni moč zaslediti niti kanca osebnega. Odnos posameznika v večmilijonskih urbanih središčih se vse bolj oddaljuje od pravega bistva medčloveških odnosov, od prijateljstva, naklonjenosti, od tiste elementarne moči, ki opredeljuje človeka kot socialno bitje. Praznina v odnosih med ljudmi vedno znova razočara, zaprejo se vase, strah jih je, čutijo se ogroženi in negotovi. Vendar potreba po komuniciranju ostane, zato postane človek pozer, igralec, postane odbijajoč, zajedljiv, zloben, neiskren. V tem trenutku se človek obrne k nečemu, kar je ostalo lepo in kjer lahko še najde samega sebe, k nečemu, kar je njegovo in neodtujljivo – vrača se v preteklost. Glavna junakinja gleda družinske filme, prepozna svoje starše, sebe, številne sorodnike in prijatelje. Je brezskrbna drobna deklica v okolju, ki se ji, gledano s subjektivnimi očmi, prikazuje kot edinstveno in neponovljivo, enostavno in privlačno, polno iskrenosti in prijateljstva, in tako močno, da se lahko upira vsem tujim vplivom. Ko gleda svojo mater, se igralka zave sebe kot matere, ko gleda preteklost, se zave sedanosti, kjer ni vse tako brezupno. Dedičev song in besede „s takšnim sijem lahko sije tisto, kar je zdaj preteklost“ še poudarjajo atmosfero potovanja nazaj, atmosfero vzvišenega trenutka, ki ponuja človeku možnost, da vsaj z malce optimizma, z voljo in upanjem zre na svet okoli sebe in da ta intimni trenutek, ko se začne zavedati samega sebe, vpliva na oblikovanje sodbe o upravičenosti lastnega obstoja. Toda tudi ta poskus se poruši; mladenič, ki ji je dal na voljo projektor, jo poskuša objeti, želi prenesti pogovor na nevažne teme, hoče jo izkoristiti in ne upošteva prav nič drugega, samo svoje trenutne želje, junakinjo pa pahne v ponovne dileme.

Ko človek gleda **ŽIVO RESNICO**, bi lahko na prvi pogled rekel, da režiserjev vpliv niti ni tako velik, da mu gre zasluga samo zato, ker je vedel, kdaj se začenejo trenutki resničnega življenja in kdaj mora vključiti kamero. Če pa analiziramo celokupni rezultat, spoznamo, da je režiserjeva veličina prav v tem, ker mu je uspelo delati čisto naskrivaj in mu prizori, ki jih je studiozno pripravljaj, delujejo povsem resnično in naravno. Sicer pa je film realiziran dokaj enostavno. Posneli so devet prizorov, ki so jih kasneje sestrgili in zmontirali ter tako sestavili film. Režiser je uvajal igralce v določena razpoloženja, v situacije, nato pa njim samim prepustil končno oblikovanje celotne zadeve. Zato film včasih deluje, kot bi bil posnet s skrito kamero. Avtentičnost zvoka, neurejenost dialoga, atmosfera pričakovanja, v kateri se občuti, da premori niso bili vnaprej predvideni, vzdihni in gibanje, kakor tudi neizgovorjene besede dajejo filmu posebno obeležje, ustvarjajo plastičnost in delujejo prepričljivo.



V vsakem primeru je ta komorno zasnovani film voden zelo inteligentno in nam odkriva svet subtilno izbranih, sicer banalnih nadrobnosti, ki v kontekstu filma dobijo izjemno pomembnost in moč. Film so navdihnile resnične usode in režiserjev napor, da bi proniknil v intimnost osamljenih duš, se je splačal.

5. DESET VPRAŠANJ TOMISLAVU RADIČU

1. Debutirali ste na puljskem festivalu. Kaj vam pomeni prihod v Pulj?

— Iskreno vam bom odgovoril, čeprav to ni popularen način mišljenja. Film sem prinesel sem, da bi ga pokazal ljudem, občinstvu. Zavedam se, da mora imeti film maksimalno publiciteto, če naj enostavno zainteresira ljudi. Seveda mora biti tudi dober, toda začetni impulz ni odvisen od kvalitete filma. Če film ne pride v Pulj, pomeni to za povprečnega človeka, da je tako slab, da še do Pulja ni prispel. To pa pomeni, da morate priti do Pulja, če hočete nekega dne imeti občinstvo za svoj film. Publika, ki si jo želim, je predvsem potreba človeka, ki dela film, po drugi strani pa občinstvo pomeni zame direktno vprašanje mojega honorarja in honorarja vseh mojih sodelavcev. Sodelovali sm s svojim denarjem, torej imamo pravico do regresa, torej je treba vse stroške pokriti s prodajo filma, vse honorarje bomo izplačali iz prodaje. Sem finančno in človeško zainteresiran, da film prodam, torej sem moral priti v Pulj.

2. Po mišljenju uradne žirije vaš debut ni bil uspešen!

— Ko nas niso sprejeli v uradno konkurenco, sem bil resnično besen, saj sami veste, kakšne so posledice v tem smislu. Istočasno pa sem bil človeško prepričan, da je čut za demokracijo še vedno pristen, izhajam iz naroda, ki že dolgo časa goji demokratično tradicijo, alergičen sem na odločitve, ki jih razglashajo na stalinističen način. Mogoče me je še bolj užalilo dejstvo, da nekdo lahko reče, to lahko, to pa ne, in da se mu zatem zdi pod častjo, da bi prišel in pojasnil svoje kriterije, ki so ga vodili pri odločitvi. Na srečo sem našel fantastično oporo pri vseh ljudeh tukaj. Seveda bi je ne imel, če bi ne bil to dober film, hkrati pa se tudi zavedam, da moj film še zdaleč ni prvi dobri film na svetu in da dosti dobrih filmov enostavno ni našlo opore. Lahko sem torej še posebno hvaležen ljudem, ki so mi stali ob strani, saj niti nisem pričakoval, da bo njihova podpora tako trdna.

3. ŽIVA RESNICA je posneta na 16 mm traku?

— Želel sem posneti film, ki bi vzbujal občutek dokumentarnosti. Hotel sem torej imeti avtentičen ton, kar ne pomeni za vsako ceno recimo imeti replike, ki si v

Prizor iz ŽIVE RESNICE



redu sledijo, ko se ena konča, se začne druga, ni mi bila pomembna vsaka beseda, da se razumemo, važnejša je bila atmosfera teh razgovorov, kako se govori, intenziteta, ekspresivnost govora. Od snemalca sem zahteval, da vse snema iz roke, da se obnaša tako, kot se obnaša vojni dopisnik. Ker smo vse snemali tonsko, smo morali biti med snemanjem tiho, zato sem se s snemalcem vnaprej dogovoril za generalni zorni kot, med snemanjem pa sem stal poleg njega in mu z dogovorjenimi znamenji narekoval plane. Trudil sem se, da bi dogodek tako zanimivo zrežiral, da bi s tem animiral tudi njega v tolikšni meri, kolikor je mogoče zanimirati snemalca, ki je sicer vojni reporter. Jasno je, da je takšna ideja uresničljiva samo na 16 mm traku, zato sem lahko uporabil ta trik, za katerega ni nujno, da vedno uspe, toda hotel sem takšno fotografijo in takšen ton. Po zaslugi zgledne laboratorijske obdelave prenašanja 16 mm traku na 35 mm trak je film danes v redu, čeprav niti nismo želeli skriti dejstva, da snemamo s 16 mm kamero, nasprotno, celo insistirali smo pri tem. Skromna tehnika nam je omogočila, da posamezne prizore, na primer tistega v hotelu, snemamo brez gradnje objektov. Bili smo v sobi, potreben nam je bil zgornji zorni kot, Novak se je povzpел na omaro, na polico za kovčke in od zgoraj normalno snemal iz roke. Z veliko kamero bi to ne bilo mogoče, tehnika za veliko kamero ni tako prilagodljiva pa še draga je. Če bi hotel snemati na 35 mm trak, je vprašanje, če bi si lahko izposodil dovolj denarja.

4. Vaš način dela se precej razlikuje od običajnega dela filmskih ekip?

— Kdo trdi, da je način dela filmskih ekip najboljši? Prevezeli smo ga pač zato, ker je to način, ki nam zagotavlja najmanjše število napak. To je način, ki je neogibno potreben, kadar je v film vloženega zelo malo denarja; takrat se denar troši normalno in ne enarhično. Seveda pa način, po katerem sem jaz snemal film, ni nikakršen recept, je samo metoda kako napraviti film, kakršnega sem želel. Za lasten film si mora človek izmisliti lasten filmski način. Izbral sem majhno ekipo, ker bi tega filma ne mogel snemati v prisotnosti petnajstih ljudi. Posamezne prizore smo začeli snemati ob osmih zjutraj in jih končali naslednji dan ob treh zjutraj. Ves čas smo bili zaprti v sobi, tam smo tudi jedli in zato imajo te scene nenakšno blazno moč. Pozneje, ko sem gledal, kako se atmosfera prične z majhnim nagibom glave, v naslednjem kadru pa to postane že nevroza, ki se razrašča do besnila, me je vse to izjemno prevzelo. Podoben občutek je, ko gledate, kako se v človeku razvija inspiracija. Zdaj si pa zamislite, da bi poskušal prodreti v človeško dušo, okrog pa bi postajalo štirinajst tipov, držalo za kable in samo čakalo, kdaj se jim bo iztek delovni čas. Tako se ne da delati.

Še en prizor iz ŽIVE RESNICE



5. Mnoge osebnosti v filmu igrajo same sebe, vi pa ste se trudili, da bi kar najbolj iluzionirali dokumentarnost. Kje v ŽIVI RESNICI je meja med dokumentarnim in igranim?

— Vzemimo za primer prizor, ko Boža išče zaposlitev pri Zuppi. Zuppa je v resnici gledališki direktor. No, vsi ravno ne igrajo samega sebe. Kakor kdo. Ko smo začeli, sem rekel Zuppi, obiskala te je ženska, hoče te pritisniti, da bi ji dal vlogo, a ne daš se speljati na ta razgovor. Njej sem rekel, pazi, čim prej ga moraš pripraviti, da se bo pogovarjal o teatru in hitro mu predlagaj, da bi te angažiral. V prvem kadru, ki traja 11 minut, je ves čas vlekla razgovor h gledališču, on pa je pripovedoval vse mogoče, kar mu je pač padlo na pamet. Pred snemanjem drugega kadra sem rekel Zuppi, zdaj popusti in prični razgovor o gledališču, toda ironiziraj njene dosedanje uspehe, tako da si bo premislila še naprej pogovarjati se o tem, njej pa sem naročil, naj ne dopusti, da bi jo njegovo zafrkavanje vrglo iz koncepta, bodi kolikor moreš očarljiva sem ji rekel, delaj se, kot da je vse to, kar govori, zelo prijetno in ne odnehaj. Tako smo delali. Kje je meja dokumentarnega, ne vem povedati. Meja je kvaliteta. Če kaj ni bilo prepričljivo, sem odvrget. Če pa je bilo dobro, sem vključil v film, ne glede na to, če sem si tisto izmislil jaz ali pa kdo drug.

6. Nekajkrat se nam je zazdelo, da se bližamo koncu filma, vi pa ste zgodbo podaljšali in odložili resnični konec filma. Zakaj?

— Film ima tri konce, oziroma dva predkonca, bi rekel, in en resnični konec. Prvi konec je tisti z chopinovskim klavirjem, z žalostjo, melodramatični konec. Po moji misli bi tukaj ne bilo dobro končati, vse bi bilo videti sentimentalno, vsi bi rekli, glej jo, revico, nesrečnico. Drugi konec je socialni konec, to je takrat, ko joka pri Zuppi, ker ni dobila zaposlitve. Če bi tukaj zaključil, bi po mojem mišljenju ne bilo prav, to bi bil potem film o nezaposlenih igralkah. Tretji konec pa je tisto belo jutro, ko Boža sedi na postelji, si tišči uho in poskuša iztisniti iz sebe glas, toda ne slišimo niti tistega, kar se oblikuje na njenih ustnicah. To je prava praznina. To naj bi bile tri gradacije. Namerno sem napravil konec v treh delih, da bi poudaril zaključno agonijo. Zato so tudi vkomponirane risbe, da bi bila razsekanost tem bolj jasna, kot troje vzdihljajev, ki si sledijo drug drugemu, medtem ko v pljučih zmanjkuje zraka. To je kadenca, ki traja skoraj deset minut.

7. Že od nekdaj ljubite film. Bi se zavaljo filma odrekli gledališču?

— Mislim, da je gledališče disciplina, ki je ne bom nikdar zapustil, mislim, da bom vedno ostal v gledališču. Ugaja mi možnost direktnega stika z igralci, ki ga je moč doseči v gledališču. To je tudi disciplina oblike, ki je nima niti ena druga umetnost te zvrsti, nato pa je tukaj še možnost neprekinjenega dela z ansamblom. Film pa je nekaj napol norega. V gledališču se režiserjevo delo neha pravzaprav takrat, ko se gledališče začne, ko je premiera, ko stopijo igralci pred občinstvo. V tistem trenutku začne režiser iskati nov tekst in že se prereka z upravnikom, kdaj bo imel vaje. Ob filmu pa imam občutek avtorstva, ne v smislu ničemurnosti, ampak v občutku, da sem nekaj napravil — to je občutek izpolnjenosti — da je to moje, da sem to nekomu podaril. To izjavljam povsem mirno, zaradi tridesetih televizijskih oddaj, ki sem jih posnel. Zavedam se, da to niso filmi, da je razlika med filmom in televizijsko oddajo, a vseeno je to v nekem smislu film, pa četudi se predvaja na malem zaslonu.

8. Ali kakega režiserja posebno spoštujete in ljubite?

— Seveda, tako kot tudi nekatere književnike. Mislim, da je Bergman pravi, kompleten filmski avtor; je izjemna, celovita osebnost v filmskem svetu. Nato Fellini, predvsem s filmom OSEM IN POL; primerilo se mu je, da je napravil genialen film. In Cassavetes s SENCAMI . . . še dolgo bi se dalo nizat film ob film, toda z eno besedo bi rekel, da je Bergman resnična osebnost, ki jo izjemno spoštujem. Zelo imam rad tudi Antonionija, to pa ne pomeni, da mi je vzornik, tudi Bergman mi ni vzornik. Dovolj dobro razumem človeka, ki pravi, da nima vzorov. Ne gre za to, da bi se bal priznati, toda resnično, v času, ko človek občuti svoje teme, ne more imeti vzorov, lahko kvečjemu komu zavida, da se mu je tako imenitno posrečilo izraziti tisto, kar je hotel.

9. Na lestvicah najboljših režiserjev vseh časov je še vedno moč najti Eisensteina, Wellesa, Drayerja . . .

— Včasih sem imel Eisensteina zelo rad; danes pa ga cenim tako, kot cenim antikvitetu, no, mislim, da sem to odkril zadnji dve leti in kaže, da niti ni tako dobro. Drayer se bo obdržal v kakršnikoli konstelaciji. Welles mi ni bil nikdar všeč, niti en njegov film ne. Spoštujem ga kot igralca, nikakor pa ne maram njegovih filmov. To je nekaj hrupnega, ne more me navdušiti. Nikoli. Wellesa ne maram prav tako, kot ne maram Hemingwaya, ki mi je bil prav tako včasih drag, toda to je . . . nekaj morečega, ameriškega. Pred kratkim sem prvič videl neki Warholov film, to je fascinantno, to je pravo.

10. Ali že zbirate material za prihodnji film?

— Že skoraj leto dni pripravljam film, o katerem bi ne mogel reči nič določenega. To je drugačne vrste film. Delal ga bom po drugačni metodi. Toda pri sebi še nisem razrešil nekaterih reči. Poskušal bom realizirati Shakespearejev tekst Timon Atenski.

KAJ SO DRUGI REKLI O FILMU ŽIVA RESNICA

Vesna Marinčič, TT (Ljubljana)

. . . ŽIVA RESNICA je nenavaden film z nenavadno igralko v glavni vlogi, igralko, ki igra, ki je ona sama . . . „ženska tridesetih let, ki si ni zagotovila svoje življenjske eksistence in ki velja za igralko, ki se ni prebila“. Ne gre za nikakršno usodo, zgodbo njenega življenja, ampak za njena razpoloženja v trenutkih, ko je režiser svoj film snemal. Tu ni napisanih dialogov, tu ni filmskega govorjenja in to ni igrani film — resnica, zato ker je čista resnica . . .

Franca Kosmač, Naši razgledi (Ljubljana)

. . . Izraziti „Lumierovec“ je bil letos v Pulju Tomislav Radić, ki je z igralko Božidarko Frajt ustvaril nepozabno delo o težavah, uživanjih in stiskah naše sodobne žene, pa lahko rečemo — človeka nasploh. Njegova „dokumentarika“ je tako v slikovnem kot v zvočnem smislu presegla tisto, kar bi nam redno morala dati vsaka „mašina“ kot optično ali akustično reprodukcijo: prek vidnega smo odkrivali nevidno (pa nič manj resnično), prek slišane nezaslišano. In film nam je pustil slutnjo, da smo ob tem plodnem duševnem striptizu ravno tam, kjer so se izgubljale meje razumljivosti in razločnosti, naleteli na območje posebne (nezavedne, pa vendar prisotne in zaresne) občutljivosti in komunikacije . . .

Ranko Munitić, Filmska kultura (Zagreb)

. . . Neposreden, moderen film, navdahnjen z najsodobnejšo senzibilnostjo, ki v kinestetičnem organizmu vse bolj razpozna svobodno znakovno komunikativnost, vse manj pa okostenelo slikovno konvencijo . . .

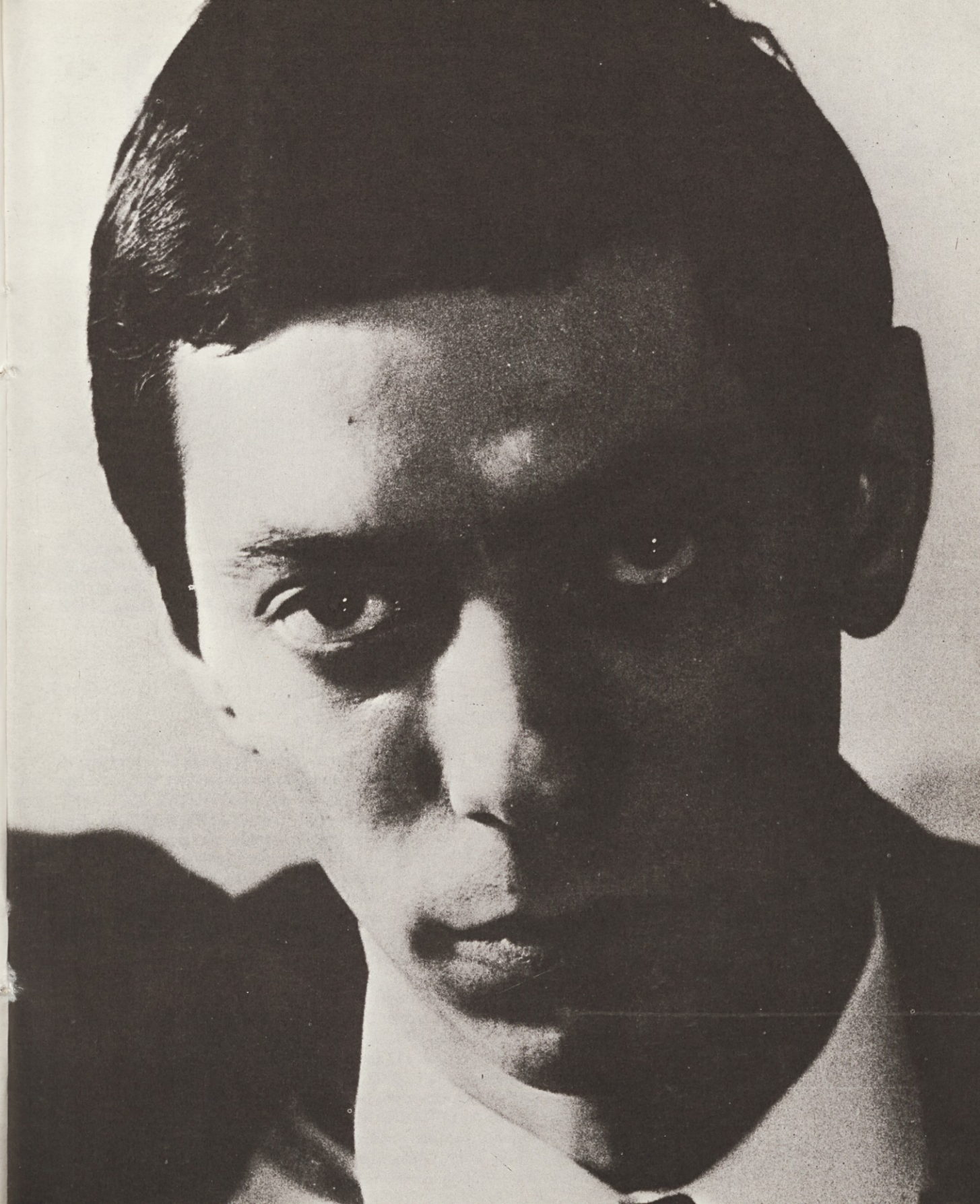
Petar Krelja, Filmska kultura (Zagreb)

. . . Že prvi kadri filma, ki s pravico nosi naslov ŽIVA RESNICA, dajejo slutiti, da tehnične predpostavke (kamera, razsvetljava, ljudje . . .) v ustvarjanju tega dela niso imele vidnejše vloge — kot da bi se duh nekoga enostavno dvignil nad tem življenjem in s fenomenološko pedantnostjo posnel posamezne faze iz tega življenja, nato pa v prekatih svojegbrezhibneg spomina montiral svojo lastno verzijo videza neke eksistence, ki nas s svojo življenjsko navzočnostjo, trdili bi celo lahko, da s presenetljivo čutno otipljivostjo, naravnost plaši . . .

Milutin Čolić, Politika (Beograd)

. . . Če bi označili za obrobno to, kar je Radić napravil, od ideje, do njene poante, bi to pomenilo, da ne znamo gledati. Še več, s svojim filmom ponuja možnosti, da zaslutimo celo tisto, česar nam še ni dal, kar pa nam zanesljivo obljublja. Radić je, 6

z eno besedo, pameten in nadarjen mladenič, on zna in lahko naredi še več, kot pa nam je pokazal v svojem prvem filmu in prepričani smo, da bo to lahko kmalu dokazal. Toda po enim pogojem: svojem prvem filmu in prepričani smo, da bo to lahko kmalu dokazal. Toda pod enim pogojem: če ne misli, tako kot njegovi glorifikatorji, da je že naredil veliki film, film, Posnel je nenavaden, toda ne tudi avantgarden film; zanimiv, a ne hkrati senzacionalen film; moder, toda ne preroški film. Film, s katerim očitno zna misliti, toda po tem filmu se mora še nemalo učiti — samega poklica.



družabna igra

mark cetinjski

1. PODATKI O FILMU

Društvena igra. Jugoslovanski igrani barvni film. Scenarij: Srdjan Karanović in Rajko Grlić. Režija: Srdjan Karanović. Vloge: Dule, Mira, Goran, Brka in še 82 ljudi, ki so prvič nastopili v filmu. Kamera: Branko Perak. Scenografija: Dragoljub Ivkov. Glasba: sodelavci pri filmu. Proizvodnja: Film — Danas, 1972. Distribucija: Inex-film, Beograd.

2. AVTORJEVA BIOFILMOGRAFIJA

Srdjan Karanović je rojen leta 1945 v Beogradu. Oče Milenko je delal pri filmu in je ustanovitelj Jugoslovanske kinoteke. Srdjan je v Domu pionirjev v Beogradu leta 1960 posnel svoj prvi amaterski film, ki ga je imenoval POZOR, SNEMAMO. Pozneje je v Kino klubu Beograd posnel amaterske filme ZAJTRK, PONEDELJEK, BARBARA in še druge, za katere je dobil nagrade na jugoslovanskih in mednarodnih festivalih amaterskega filma. Po maturi leta 1965 je odšel v London, kjer je nekaj časa delal kot kurir in operater v British Film Institute — Education Department. Istega leta jeseni je bil sprejet na praško filmsko akademijo (Fakulta filmova a televizny — FAMU). V okviru študijskega programa je posnel šest filmskih in tri televizijske šolske vaje. Leta 1970 z odličnim uspehom diplomira na oddelku za filmsko in televizijsko režijo, in sicer s filmom MA NEMOJ in s teoretskim delom Film, pravilo, stil. Že v času študija je snemal dokumentarne oddaje za Televizijo Beograd. Do zdaj je posnel več kot trideset dokumentarnih oddaj, izmed katerih so najbolj znane: DVE LETI SEM HODIL H KONTRABASU (Vis SILUETE), NEOBVEZNO, FILM, KLAVIR IN VIOLINA, MALA NEDA, BLEDA SENCA in serija LJUDJE (17 zgodb, predvajanih je bilo 16). Za epizodo iz serije LJUDJE z naslovom ATLETSKO ŽIVLJENJE je Televizija Beograd dobila Grand Prix na Festivalu jugoslovanske televizije na Bledu leta 1972. Drugi kratki filmi so: ZADEVA SRCA, LEKARNARICA (po motivih istoimenske pripovedke A. P. Čehova z Jagodo Kaloper in Goranom Markovićem v glavnih vlogah, Televizija Beograd) in DOM (Televizija Beograd). DRUŽABNA IGRA je prvi celovečerni igrani film Srdjana Karanovića.



3. KAKO JE NASTAL FILM DRUŽABNA IGRA

Osnovni, začetni pogoj za nastanek filma DRUŽABNA IGRA je bil javni natečaj za filmske igralce. Natečaj so objavili mnogi časopisi, tako da sta avtorja Srdjan Karanović in Rajko Grlić dobila prek 4000 pisem iz različnih krajev naše domovine. Prebiral sta pisma, lepila fotografije po stenah, jih razvrščala in končno izbrala sto ljudi ter jih povabila na avdicijo. Pred kamerami se je v dveh dneh zvrstilo vseh sto ljudi in prvo srečanje z njimi je izkoriščeno za uvodni del filma DRUŽABNA IGRA. Na osnovi stenograma njihovih želja so se porodili odnosi, iz odnosov pa je nastala zgodba. Scenarij je bil v sedmih dneh gotov, snemalna knjiga pa je bila napisana v treh dneh, organizacija je stopila v akcijo in v osemnajstih delovnih dneh je bil film posnet, delali pa so tudi po dvajset ur dnevno. Ker je bila laboratorijska obdelava opravljena v Londonu, se je še marsikaj zapletlo ob pošiljanju trakov; trakovi so se prepozno vrnili in vse te neprijetnosti so povzročile prenekatero živčnost in nestrpnost, saj je avtorjema ostalo kaj malo časa, da bi film končala do Pulja. Film so zmontirali v sedmih dneh, posnet je na 16 mm traku ob ogromni požrtvovalnosti in trudu celotne ekipe, ki je delala brez kakršnihkoli honorarjev. Od prve ideje pa do zvočnih kopij in puljskega festivala so pretekli samo štirje meseci.

4. ZBIRANJE IZKUŠENJ NA NOVIH POZICIJAH

Srdjan Karanović je posnel film, ki nas je presenetil. Mladi režiser, čigar film je brez dvoma predstavljal pravo osvežitev za gledalce v dokaj mračni puljski atmosferi, je poskušal postaviti film na nove pozicije, ki bi nakazovale drugačne izrazne možnosti, novo občutljivost, s katero bi bilo mogoče osvežiti že ustaljena pravila in izvajati drugačno ravnanje s filmom, novo estetiko, čeprav samo v obrisih; takšen naj bi bil njegov „naivni“ film DRUŽABNA IGRA. Priznati moramo, da je bila naloga, ki si jo je bil zastavil Karanović, izjemno zapletena in tvegana, kajti ne smemo pozabiti, da gre kljub vsemu samo za debutantski film. Že v pripravljalnem obdobju, ko si je zastavljal običajna vprašanja, kaj da želi narediti, kako naj svojo zamisel realizira in kakšen bo učinek, je Karanović prav dobro občutil in predvidel, da bo končni rezultat ustrezal njegovi prvotni zamisli, to pa se pravi, da se bo film prilagojeval „igralcem“ in ne narobe. Od njegove sposobnosti je bilo odvisno, ali bo film na koncu res novo, izvirno in sveže umetniško delo ali pa bo celoten poskus samo simpatična in neobvezna igra, ki sama sebi zadostuje in ki razkrije svojo skrivnostnost tisti hip, ko se zaključi. Ali bo film težil k odkrivanju novih poti, imel naslednike in postal del novega načina kontaktiranja in komuniciranja s pomočjo filma ali pa bo obtičal v okvirih vaje in želje pobegniti iz običajnih filmsko-organizacijskih shem. Nas, ki moramo podati mišljenje in sodbo o filmu kot o zaključenem in končnem rezultatu, je postavil pred velike probleme, saj nismo vedeli, s kakšnih pozicij naj film vrednotimo. Če bi uporabili običajne „klasične metode“, bi dobili skrajno neustrezen rezultat, saj smo takoj spoznali, da Karanović zavestno in namerno nastopa zoper vsa znana pravila igre in da nam ponuja nova pravila za novo igro. Pravzaprav se Karanovićeva želja, da bi ustvaril nekaj novega na najboljši in najbolj dosleden način, kaže prav v začetni ideji, v osnovnem pristopu k filmu. Uvodni del filma, ko bodoči igralci govore o svojih filmskih ambicijah kakor tudi o možnostih oblikovanja svojih vlog, predstavlja bleščeč in nepozaben dokumentarni zapis, ki nam pomaga spoznati svet, kakršnega nam obeta film. Uvodni prizor, kakor tudi naslednji, v katerem so igralci—amaterji dobili svoje vloge in pojasnjujejo, koga bodo v filmu igrali, sta nam mladega režiserja predstavila kot bleščečega iskalca duhovitih in resničnih neposrednih vezi med življenjem in filmom. Režiserjeva navzočnost se čuti v finem izbiranju okolja, dialogov in situacij in ponovno dobimo vtis, da igralci samo opravljajo svoj posel in da življenje oziroma film pojmujejo kot veselo, razigrano in optimistično igro. Pozneje se žal vsi po malem izgubijo, ni več trdnih tal pod nogami in občutiti je konstrukcijo, ki samo v trenutkih večje improvizacije režiserja ali igralcev daje slutiti želeni čar in lepoto. Zgodba začenja teči mirneje, ko na platnu ostanejo samo mladi in ko stopi v ospredje dogajanje, ki je dokaj nezanimivo, v atmosferi pa je začutiti neko čudno in nepotrebno resnobo.

Konec filma, ko se na sceni ponovno pojavijo tudi starejši, zopet dvigne raven celotni igri in zabriše nekakšno otožnost, ki jo sicer prinaša pripoved o mladih: starejši dajejo pravo moč in smisel, njihova prisotnost deluje kot protiutež, ki poudarja usode mladih in jih nekako pojasnjuje.

Zanimiv je nastop amaterskih igralcev v igranem filmu. Čeprav je vsaka osebnost obeležena s karakterističnimi potezami svoje lastne individualnosti, ni težko razlikovati mladih in starih zlasti zavoljo njihovih skupnih lastnosti. Medtem ko so bili mladi ljudje usmerjeni v prihodnost in so želeli igrati nekaj, česar niso nikdar doživeli, ti trenutki so po vsej verjetnosti že dolgo časa plod njihovih skrivnih želja, pa so bili starejši v glavnem zazrti v preteklost in so želeli izpričati prenekatero življenjske izkušnje in doživetja, najbrž prepričani, da se za njihovimi usodami skrivajo materiali za mnoge še neposnete filme. V praksi pa se je zgodil čudež: mladi so se pred kamerami imenitno znašli v svojih vlogah, obnašali so se naravno in se gibali popolnoma brez strahu, medtem ko so stari učinkovali malce smešno v želji prikazati svoje znanje in talent, za katerega so bili prepričani, da ga imajo in da natančno vedo, kako je treba kaj izvesti. Generaciji sta trčili druga ob drugo prav zavoljo različnosti igalskih izrazov. Starejši so bili smešni, atraktivni, simpatični v nemoči, da bi svojo pravo naravo in pojmovanja, predvsem pa prirojeno resnost prenesli na film. Prizori, kjer se pojavljajo starejši, so bili polni nasprotij med njihovimi željami in možnostmi, med njihovo naravno resnobo in nekakšno cirkuško privlačnostjo. Med mladimi ni bilo pravih nasprotij, zato pa so delovali dosti bolj blede in dosti manj zanimivo. Pred kamerami so bili spontani in naravni, a mogoče to niti ni bilo dobro, saj smo bili zategadelj bolj pozorni do zgodbe, le-ta pa nam ni prinesla prav nič novega. V resnici je Karanovičeva želja graditi novo estetiko na osnovi naivnih elementarnih idej, ki jim je lahko verjeti zavoljo spontanosti pobud, najmočnejše izražena prav na tistih mestih, kjer se je avtor izogibal standardnim tokovom filmske realizacije.

Karanović je napravil zelo komunikativen film, ki lahko predvsem njemu samemu odpre poglede in možnosti za nadaljnje delo. Zanimiv je tudi zaradi pojmovanja umetnosti. Nima rad dela, ki zahteva dolgotrajne priprave, ne ljubi hermetičnih del niti umetnikov, ki svoje stvaritve oblikujejo do popolnosti, zatem pa občutijo praznino, medtem ko pričakujejo nove izkušnje in navdihe. Želja po nenehnem delu izhaja iz njegovega odnosa do televizije, kjer je veliko delal in kjer se je tudi naučil, kako se dela, kot sam pravi, „filmske simultanke“ in kako se v enem samem dnevu „posname tri oddaje, pa imajo vse tri svoj smisel obstoja in avtentičnosti“. Karanović ljubi delo, medtem ko dela, se uči in trudi, da bi mu delo odprlo nove perspektive, s svojo vitalnostjo želi preprečiti vsakršno nepotrebno zgubo časa. In vendar nam ostane vtis, da je obstal na križišču filma, ki zahteva kompletnega umetnika, in televizije, ki je zadovoljna z dobrim novinarjem, s sposobnim reporterjem. Lastnosti, ki si jih je pridobil na televiziji, so mu veliko pomagale, da je sploh posnel DRUŽABNO IGRO; da hitro dela, da se v trenutku opredeli in odloči, da nenehno išče novih poti in idej in da se nikoli ne zadovolji s tistim, kar je že mimo. Nemara pogrešamo samo nekolikanj več koncentracije, ki bi delu dodala nekaj več teže in nekaj več kompleksnosti.

5. DESET VPRAŠANJ SRDJANU KARANOVIČU

1. DRUŽABNA IGRA je vaš debut v celovečernem igranem filmu. Sicer vas poznamo kot režiserja, ki veliko dela za televizijo.

— Če upoštevamo dejstvo, da sem doslej posnel preko trideset dokumentarnih oddaj, da sem napravil nekaj kratkih filmov in da sem zdaj dobil igrani film, ki je naletel na zelo dober sprejem na puljskem festivalu, sploh ne morem trditi, da sem — kot temu pravijo — dobro situiran mlad avtor. Mislim pa, da to v vsakem primeru sem, skupaj s še nekaterimi kolegi, ki delajo na zagrebški in beograjski televiziji, v primerjavi s kolegi, ki sploh ne delajo. Mi torej delamo, vendar pa se naše delo, za katerega se nenehno trudimo, da bi ga bilo čim več in bi bilo čim bolj pogosto, podreja zakonitostim, ki so največkrat popolnoma zunaj nas samih. Naš položaj na televiziji je položaj najete delovne sile. Delamo, za to delo nismo socialno zavarovani, za danes vem, da delam, jutri pa mogoče ne bom več delal, mogoče ne

bom delal leto dni, mogoče tudi dve leti, odvisno od razpoložena urednika, redakcije itd. Tisto, kar delamo, je redkokdaj tudi tisto, kar v resnici želimo delati, vse pa, kar naredimo, moramo uokviriti v obstoječe televizijske uredniške sheme in načrte redakcij. Pri filmu je položaj še bolj tragičen. Za tisto, kar naredimo na televiziji, nas štejejo med realizatorje, nikakor med avtorje ali režiserje, to pomeni, karkoli že naredimo, lahko različne administrativne osebe skrajšajo, izrežejo, podaljšajo, ne predvajajo, predvajajo, kadar hočejo, najavijo, kakor hočejo itd. Smo nekakšni tako imenovani izvršni organi, na katere gleda televizija kot na ljudi, ki morajo voditi ekipo, ki morajo povedati, kje naj stoji kamera, v njihovih očeh smo torej nadzorniki, ki skrbijo, da ima vse skupaj glavo in rep, „špico“ na začetku in na koncu. Takšen je odnos televizije do nas.

2. Kakšne so vaše izkušnje na relaciji film — televizija?

— Z Rajkom Grličem pripravljava knjigo z naslovom *Žive slike*, v kateri se želiva na feljtonističen način lotiti problemov našega poklica, ki variira med filmom in televizijo. Menim, da film in televizijo danes delajo isti avtorji, da tako film kot televizijo gleda isto občinstvo in da je to prav tako, kot če isti kuhar pripravlja dunajski zrezek in potico. Kaj je skupnega pri pripravljanju dunajskega zrezka in potice in kakšne so razlike? Oprijeli smo se tega posla z avtorja filma, televizija pa je tista, ki nas ohranja pri življenju tako materialno kot tudi estetsko in še kako drugače, če želite.

3. Ali ste se držali kakšnih pravil glede na to, da ste delali z igralci-amaterji?

— Pravil ni bilo. Sugeriral sem jim osnovne teme. Včasih sem jim celo povedal točne stavke, točne besede, točne vzdihne in premore, včasih pa sem se trudil — in to se je v filmu izkazalo kot najboljše — da bi jih samo uvedel v vzdušje, v razpoloženje, njim samim pa prepustil, da opravijo nalogo tako, kot sami občutijo, da bi bilo treba. Vse skupaj je bilo različno od primera do primera, odvisno od tehničnih zmogljivosti, od razpoloženja ekipe itd.

4. Ali ste pod vplivom igralcev opustili katerega svojih delovnih principov?

— Sam potek snemanja je sprožil menjave, kar pa nikakor ni moja napaka, kajti to je moj princip nasploh, ki sem ga že od nekdaj uporabljal in se ga bom držal tudi v bodoče, ne glede na to, kaj bom delal. Imel sem lahкотen scenarij, kot operni libreto, in pa natančno željo, kaj želim doseči z vsakim kadrom, z vsakim objektivom, z vsakim premikom kamere, z vsako mizansceno, z vsako repliko — vse to se je dogajalo in reševalo na kraju samem, s tem da sem izbral igralce, rekvizite, kamero, nato pa smo se približno uro igrali in prišli do nekega zaključka, potem pa vse skupaj posneli. Takšna rešitev je zame nova izkušnja, na tej osnovi sem precenil, kaj bomo delali v naslednjem kadru.

5. V čem je bila vaša režiserska funkcija?

— Ena izmed osnovnih režiserjevih funkcij je izbor in odločitve. Režirati pomeni nenehno se odločevati in nenehno izbirati eno stvar med ostalimi. Vse je vprašanje odločitve: ali bom, recimo, kot režiser dokumentarne oddaje izbral ljudi, ki bodo dajali izjave o plodni letini ali o suši, ali bodo govorili o drugih problemih, odločil se bom, kako dolg bo kader, kakšen kader mu bo sledil, kako dolga bo oddaja, bo glasba ali je ne bo, bo oddaja vodila v to ali v drugo smer, itd. Vprašanje izbora in odločitve nastane tudi, kadar snemate klasičen igrani film, kadar izbirate okolje, glasbo, dialog, scenarij, fabulo, ideje, skratka vse tisto, iz česar je sestavljen klasični film. Moj film *DRUŽABNA IGRA* je v tem smislu narejen na enak način, za razliko od klasičnega režiserja sem samo navidez in na prvi pogled malo manj brskal po tistem, kar nosim v sebi, odločil sem se, slediti svojemu odnosu do filma in odnosu Rajka Grliča: želela sva, da nama film ne bi bil realizacija že pridobljenih izkušenj, marveč da bi nama prinesel nove izkušnje. To pomeni, da sem vse, kar se mi je motalo po glavi, vse, kar sem želel in mislil, pustil v garderobi, odnesel oglas v časopise in stopil v stik z ljudmi, v tem stiku pa sem bil seveda jaz tisti, ki je odločal in izbiral. Na ta način moja vloga v nobenem primeru ni zmanjšana, celotna igra,

cel film sta me prideljala do nekega drugega, nemara bolj življenjsko izkušenega piedestala, kjer je tudi meni bilo dano zvedeti nekaj več o življenju.

6. Ko snemate, se igrate. Za kakšno igro gre?

— Pojma igre nikakor ni treba razumeti v slabem smislu. Igra je zelo resna zadeva. Iz igre izhajajo najbolj mračne reči. V igro vstopaš, da bi pozabil sebe, a se v igri najbolj izpostavljaš, izpostavljaš svoje bistvo, saj nekatere tvoje lupine vzgoje in kaj vem česa še vsega, odpadajo, pokajo, se lomijo, ostajaš sam, gol, moraš se analizirati. V igri je mogoče videti ljudi, njihovo vztrajnost, plemenitost, sebičnost. Snemanje filma je tudi zame trenutek, ko se moram opredeliti tako za tebe kot gledalca, kot tudi za sebe, kajti to je zame izkušnja kaj storiti: snemati pomeni sebe privedi v položaj, v čudne položaje, v celo vrsto položajev. Televizijska oddaja je samo ena situacija, igrani film pa je predstavljal štirideset situacij. In tako iz tega sklopa, morda celo asociativno in posledično izhaja tudi moja želja po dolgih kadrih.

7. Kakšen je vaš odnos do filma?

— So ljudje, ki jim film pomeni posel, so pa tudi cineasti, ki za film žrtvujejo vse, ki ne spijo, ne jedo, se ne ljubijo s svojimi ženami, vse zaradi filma. Meni se zdi, da sta film in življenje dve strani iste medalje, da je to ena in ista stvar, da snemati pomeni živeti. V aktu snemanja želim najti zadovoljstvo, želim, da bi mi snemanje pomagalo v življenju. Želim, da bi mi film odkril nekatere reči, da bi tako za kamero prepotoval Jugoslavijo, ves svet, da bi srečal tebe, da bi jutri zavoljo tega filma srečal lepo žensko, da bi končno zaslužil denar, da bi sedel, jedel, pil, da bi užival, se kopal v morju, da bi bil srečen, da bi se mi odprle neke razpoke v glavi, da bi se mi posvetilo, da bi šel naprej, da bi mi vse skupaj nudilo zadovoljstvo, to je osnovna reč v življenju in s tem tudi v filmu.

8. Slišati je bilo pripombe, da vaš film spominja na nekatere češke filme.

— Tukaj resnično nimam kaj odgovoriti, na neki način mi je prav, pa tudi ne, da ljudje to opažajo. Tega zares ne delam zavestno in mislim, da je to opaziti, če pa vpliv obstaja, čeprav nezavedno, je to zelo naraven pojav; če pet let preživite v neki deželi, pet let gledate njene filme, njene ljudi, njihov način življenja, njihovo tradicijo, je skoraj obvezno in neizbežno, da s seboj prinesete tudi nekaj njihovega odzvanjanja, nekaj njihovih kriterijev in afinitet, kakor tudi poglede na svet in na ljudi; vse to se zrcali v filmu, ki se, vsaj kar se mene tiče, do zadnjega vlakna trudi, da bi bil naš, in sicer v vseh možnih filmskih komponentah. To je moja osnovna želja, to je nekaj, kar želim razvijati vse dotlej, dokler se bom ukvarjal s tem poslom.

9. Ali menite, da jugoslovanski film še ni odkril svoje prave fiziognomije?

— Eden izmed osnovnih problemov jugoslovanskega filma je, se mi zdi, da v naše okolje, v Jugoslavijo, presajajo semena, ki uspevajo na drugih tržiščih. To, kar ima Hollywood, to, kar imajo Francozi, Rusi, Nemci, so žanri in stili, pojmovanja filma, ki so izšla iz njihovih kulturnih tradicij, potreb, to je sociološko upravičeno. Mi pa smo skrajno kulturna provinca, dovolj parvenijska kultura, ki kar naprej boleha zaradi oponašanja, skupek revij naših filmov, to je revij različnih ponaredkov od hollywoodskega komercialnega filma do kaj vem česa, učinkuje precej naivno — videti je, kot da bi v Šumadiji gojili pomaranče, ki uspevajo v Afriki. Afrika je za pomaranče, mi pa moramo gojiti in jesti slive. Ko govorim o slivah, ne mislim, da so slive IN BOG JE USTVARIL KVARNIŠKO PEVKO, ampak mislim nekaj drugega. Ne trdim, da sem s svojim filmom to dosegel, zdi pa se mi, da moj film odpira neko pot in želel bi, da bi bilo teh poti čim več. Osebnost mi je najbolj všeč, da se v mladem jugoslovanskem filmu čuti vsaj težnja za tem, in sicer na najrazličnejše načine. Prvikrat v jugoslovanskem filmu si dela generacije mladih avtorjev niso podobna. Nikakršne zveze ni med Žilnikom in Cenevskim, med Zafranovićem in meno, med Randićem in Radivojevićem. Mislim, da je to velika prednost, ne glede na to, da imajo kritiki in esteti težave, ko nas hočejo razdeliti v skupine; prav v tej raznovrstnosti je vitalna potencia naše kinematografije.

Marsikdo bi lahko pomislil, da sem si zagotovil naslednji film, ki ga bom delal v novih, odličnih in finih pogojih, toda upoštevajoč izkušnje mojih predhodnikov, ki so debutirali zadnji dve leti, so moje možnosti prav takšne, kakršne so bile prej, če niso celo manjše, zato ker imamo v Srbiji nagrado producentu za debutantski film, na to nagrado pa ne morem več računati, oziroma je za producenta že skoraj izgubljena. S tem filmom si nisem pridobil ničesar drugega razen moralnega mišljenja filmskega sveta, ki meni, da sem zelo sposoben in nadarjen tudi za igrani film in ne samo za dokumentarec. To je moj uspeh. To je edino, kar ZANESLJIVO imam po tem filmu.

6. DRUŽABNA IGRA – ODLOMEK IZ KNJIGE DIALOGOV

Kandidat 1: Po poklicu sem pekarski delavec. Film je zame umetnost oziroma šola z otipljivim poukom, želim pa igrati v filmu, ker sem človek zelo ne-ne-ne-mirnega duha in se nikoli ne zadovoljim z obstoječim stanjem ... vedno iščem nekaj novega in novega in novega.

Kandidat 2: Znam imitirati kot mačka.

Kandidat 3: Petinšestdesetega leta sem bil upokojen. Delal sem v ZIS-u in v gradbeništvu. Želim si igrati tisto . . . a . . . inšpektora ZIS-a, v življenju pa mi je najljubši tisti, no, tisti valček, ples, in to bi želel pokazati.

Kandidat 5: Svobodna ženska. Stoletja si čakala, zaustavljena z dnem, da bo zginila brazgotina raz tvoja senca, gledala si travo, ki svobodno valovi, ko jo vetrovi uspavajo do zorenja.

Kandidat 8: Želel bi igrati žeparja, barabo, mislim, da mi kaj takega najbolj odgovarja, živim v takšni okolici.

Kandidat 9: Pravzaprav bi želela igrati nekaj nenavadnega, nekaj, kar se mi doslej v življenju ni dogajalo ... da bi se vozila z lepim avtomobilom ... da bi bila na morju ... da bi mi dvorili lepi moški.

Kandidat 10: Želel bi igrati v grozljivem filmu. Izjemno pogumen človek sem. Deset let sem bil v zaporu zaradi ropa, poskusa umora, prevare, poneverb.

Kandidat 12: Jaz bi v filmu najrajši igral, a še prej, ko sem bil mlajši, igral zapeljivca, ki uspeva s pesmijo in kitaro ... tako, v nekem smislu, e . . . osvaja ženska srca.

Kandidat 17: Najraje bi igral to, ker imam v tem osebne izkušnje ... nekega borca, upokojenca, ki se je odzval, kadar je bilo treba. Vse to skupaj ... a ... kasneje nereseno stanovanjsko vprašanje in njegove, njegove pravice . . po ustavi in ostalih zakonih, ki mu pripadajo.

Kandidat 18: Kot majhna sem igrala Rdečo kapico, a zdaj bi želela igrati ženo z vsemi njenimi kvalitetami, ki zna vse žrtvovati. Najprej mora biti močna, nemogoče močna.

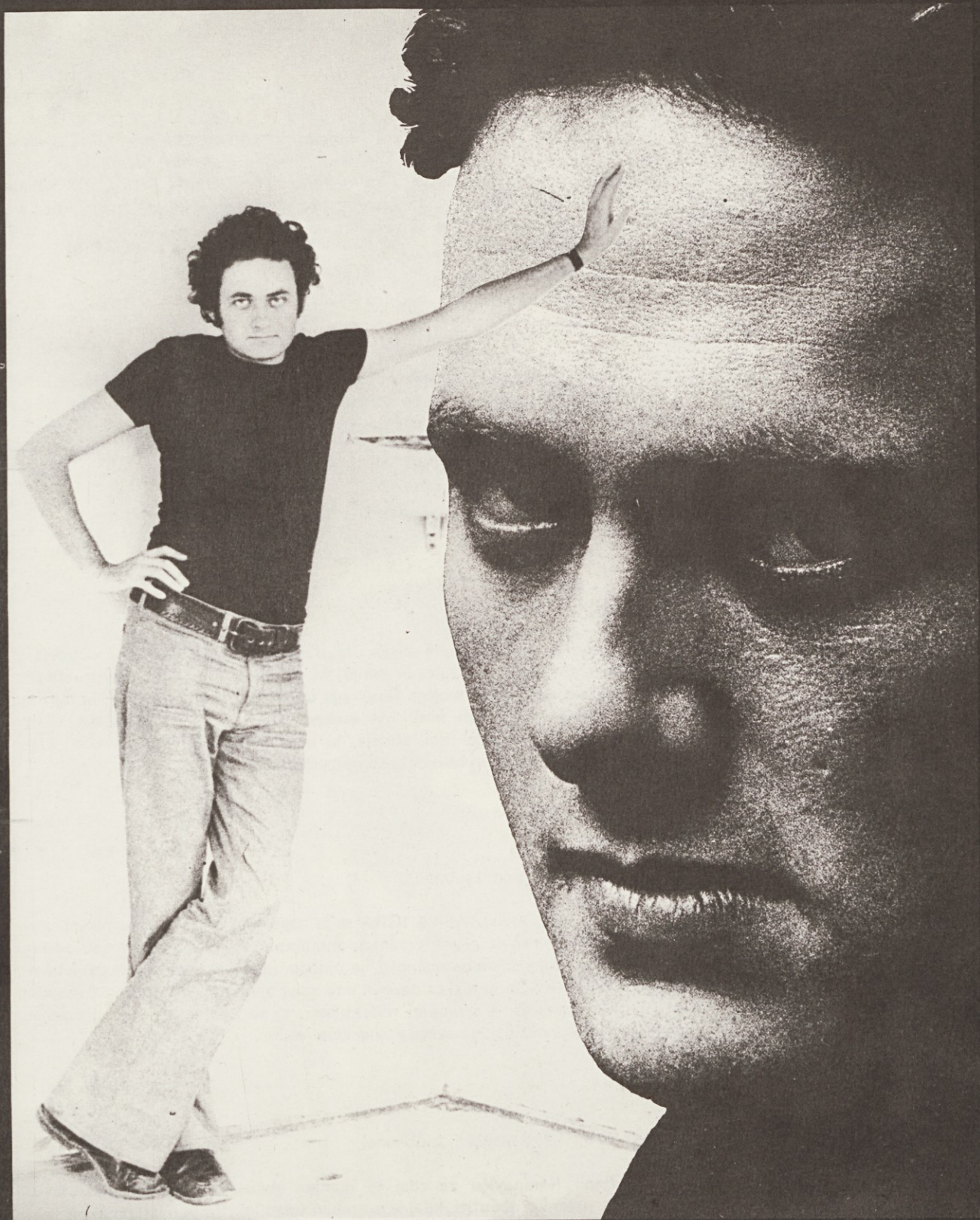
Kandidat 19: Delam kot gospodinjska pomočnica. Ves dan sem z otroki, no, pa ne bi želela, da še naprej tako ... da mi mladost mine z otroki. Želela bi igrati v filmu, in sicer vlogo nesrečne deklice, ki na koncu postane srečna.

Kandidat 21: Sodeloval sem v vojni, z devetimi leti, kot majhen partizan. Zdaj momentalno ne delam, sem v pokoju. Želel bi odigrati vlogo kurirja, starega petintrideset let, odigrati vlogo, ki sem jo ... vlogo v filmu, ki sem jo jaz, ko sem bil star devet let, v resnici odigral.

„Tovariš komandant, javljam se na vaše povelje. Če je treba kakšno sporočilo kam odnesti, v kakšno mesto, v kakšno enoto ...“

Kandidat 25: Želela bi igrati pozitivne osebnosti, izključno pozitivne like, ker smatram, da bi takšne like lahko tolmačila, ker negativnih nisem sposobna.

Kandidat 28: Moja mater bi ubil ljubček in to bi bil zame velik šok, ker sem jo izgubil, ne vem, kaj bi delal in ... potem ... bi prišel ... našel bi kak nož, nekaj kar bi mi lahko koristilo, mislim za umor, in bi ga ubil nekako sadistično. Pozneje bi odšel na grob, takoj potem, odšel bi na grob svoje matere, vzel bi vrv, povezal bi grob moje mame in grob mojega očeta.



— Milutin Čolić (Politika, Beograd)

„... Pavlihovska igra o življenju in umetnosti, katerih motive hoče mladi cineast demistificirati in jih povrniti k rudimentarni, prastari človekovi težnji, da bi svoja razmišljanja in občutke izpričeval s spontanimi, instinktivnimi refleksi, tako kot to po obliki sicer primitivno, toda čisto izraža „božji človek“. Kot „igrokaz“ ali različne družabne igre na preji ali na izletih na deželi . . .“

— Dragan Belić (Borba, Zagreb)

„... Karanović imenuje svoj prvenec „naivni film“, kar delo pravzaprav tudi je, toda tudi sam dopušča, ko se na začetku poigrava z naivnostjo, možnost, da bo potegnjena v igro, ki mu jo narekujejo njegovi junaki. Režiser ustvarja veder, dokumentarističen koktajl, medtem ko s kamero pazljivo poskuša naivne filmske želje, vendar izgubi nit, ko se sili, da bi iz teh banalnih štorij konstruiral filmsko zgodbo . . .“

— Mira Boglić (Vjesnik, Zagreb)

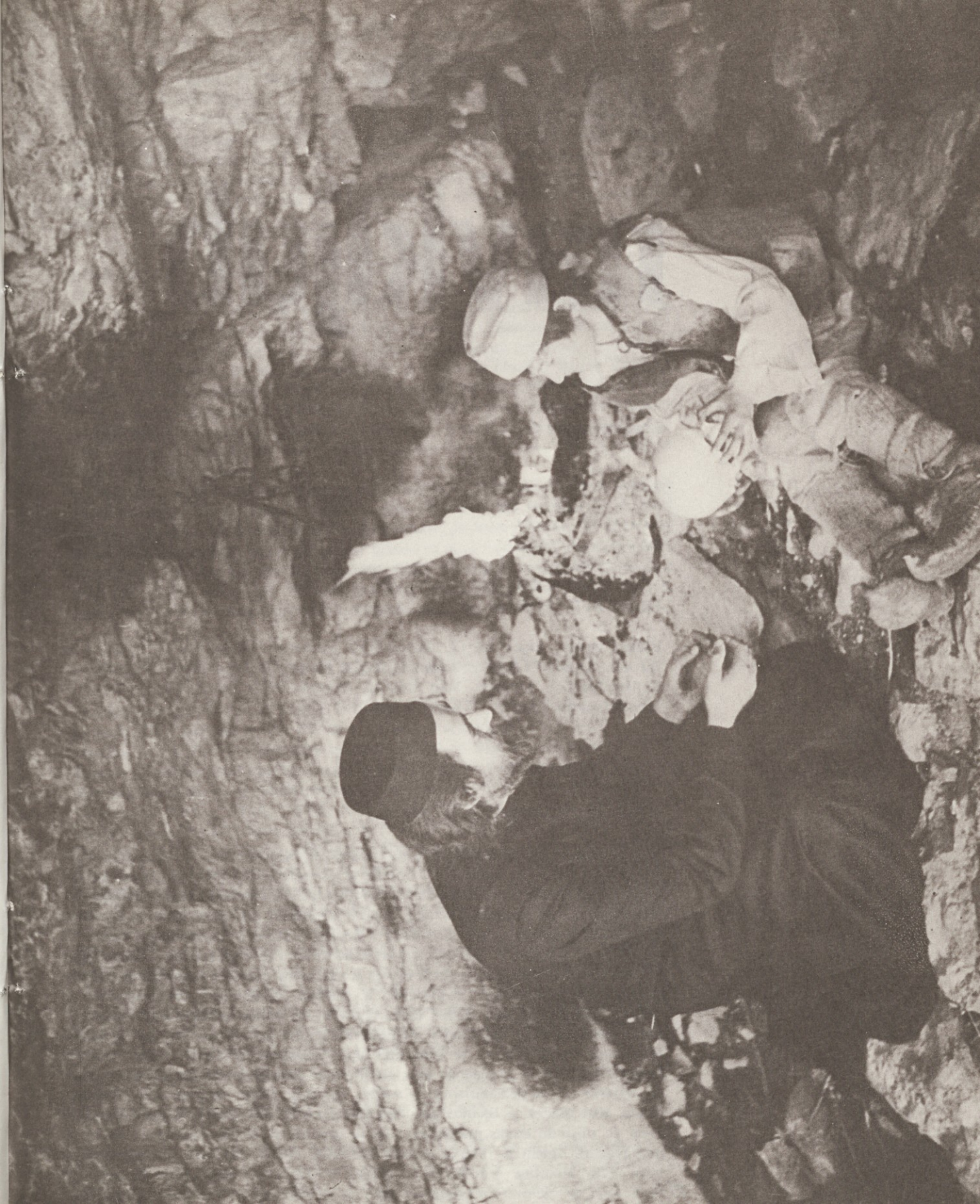
„... Karanović ima kreativni živec. Je dinamičen, kdaj pa kdaj duhovit v raziskovanju odnosa med igralci in režijo, toda tudi mladostno neuravnovešen in zaljubljen v sleherni meter svojega filmskega traku. Če bi ne bilo tako, bi bil film krajši in zavoljo tega tudi boljši. V vsakem primeru je DRUŽABNA IGRA debutantski film, vendarle film avtorja, ki nam ima vsaj nekaj povedati, čigar igračkanje je simpatično in celo nekako opravičljivo . . .“

— Stanka Godnič (Delo, Ljubljana)

„... Karanovićeva DRUŽABNA IGRA se je napovedala z naravnost pirandellovsko skrivnostjo improvizacije. Navadnim, anonimnim ljudem, ki so sanjali o filmu kot dopolnilu svoje skromne realnosti, je omogočila zaigrati pred filmsko kamero svoj sanjski jaz. Ko ne bi režiser posegel v to naivno, privlačno, spontano, nerodno in ljubeznivo sanjarjenje s svojimi refleksijami, ki so bile tuje preprostim željam debutantov, bi dobili nekaj novega v filmskem jeziku . . .“

— Rapa Šuklje (Naši razgledi, Ljubljana)

„... Srdjanu Karanoviću za zdaj še manjka občutek za mero, predvsem pa sposobnost natanko občutiti, kdaj je potreben ostro kontroliran iztrefnjoč šok in kdaj lahko prepustiš dogajanje spontanemu („dokumentarnemu“) plivkanju — ki odlikuje najboljše režije Makavejeva in mu pomaga dati enkratni anekdoti široko, splošno dimenzijo . . .“



živeti navkljub

slobodan boljević

PODATKI O FILMU

Živjeti zainat, jugoslovanski barvni film. Scenarij: Nikola Vavić. Režija: Jurij Iljenko. Igrajo: Vladimir Popović, Larisa Kadočnikova, Darinka Djurašković, Veljko Mandić. Kamera: Vilji Kaljota. Glasba: Boro Tamindžić. Proizvodnja: Filmski studio Titograd, 1972.

1. NEKAJ PODATKOV O REŽISERJU

Jurij Iljenko je bil rojen leta 1936 v ukrajinskem mestu Čerkez. V Inštitutu za film je zaključil študij za snemalce. Nato se je ukvarjal z igro (igral je glavno vlogo v filmu NEWTONOVA ULICA ŠTEVILKA ENA), s slikarstvom, s pisanjem pesmi in scenarijev. Danes pripada generaciji mlajših sovjetskih režiserjev, ki so si v zadnjih nekaj letih priborili mnoga priznanja v Sovjetski zvezi in še posebej v tujini. Ta generacija je v sovjetski film prinesla vrsto novosti v različnih smereh, še posebej pa je zanimiv drugačen odnos do življenja z vse manj patetike in poliranja. Glavna generacijska predstavnika Tarkovski (s filmom RUBLJOV) in Paredžanov (s filmom SENCE POZABLJENIH PREDNIKOV) to trditev še najbolje potrjujeta. V filmu SENCE POZABLJENIH PREDNIKOV, ki je na zahodu izzval veliko zanimanje in priznanje, je debutiral Jurij Jerasimovič Iljenko kot direktor fotografije. Tako se je njegovo ime uvrstilo med tiste sovjetske filmske ustvarjalce, od katerih lahko pričakujemo še veliko inovacij, zlasti na področju filmskega izraza. Kot režiser je Iljenko debutiral s filmom ŽEJNI IZVIR, ki ga v Sovjetski zvezi še niso do danes predvajali, čeprav uradno ni nikjer objavljeno, da bi bil prepovedan. Zatem je Iljenko posnel film NOČ IVANA KUPALA po fantastični pripovedki Nikolaja Vasiljeviča Gogolja. V filmu se prepletata fantazija in resničnost, je izjemno kinestetičen, tako da za občinstvo, ki ni navajeno takšnega

kompleksnega filmskega izražanja, predstavlja pravi šok. Precej potrpljenja je bilo potrebno, preden so se gledalci navadili nanj. NOČI IVANA KUPALA sledi Iljenkov največji uspeh BELA PTICA S ČRNIM MADEŽEM. Film je dobil eno izmed prvih nagrad na Moskovskem festivalu, prikazan pa je bil tudi na beograjskem FESTU leta 1972.

Iljenko je režiser, ki poskuša kar največ prikazati z vizualnimi sredstvi, režiser, ki odločno zastopa trditev, da je treba film osvoboditi vsega odvečnega, literarnega in verbalnega zanosa, zavzema se za film, v katerem naj ne bo veliko besedi, za film, kjer je mogoče prek simbolov in drugih filmskih sredstev izraziti vsebino. V vseh njegovih filmih je fotografija izjemno kakovostna in večkrat predstavlja eno izmed osnovnih značilnosti filma.

2. KAKO JE NASTAL FILM ŽIVETI NAVKLJUB

Ko je pred več kot štirimi leti Nikola Vavić pričel s pripravami za realizacijo filma o življenju črnogorskega vladike Petra Prvega, so mnogi z nezaupanjem odkimavali z glavo. Nekateri so govorili, da je tako kompleksno osebnost črnogorske zgodovine kaj težko, če ne celo nemogoče, prenesti na filmsko platno, drugi so izjavljali, da tako pomemben filmski projekt ne more biti realiziran v Črni gori, ker so za to potrebna ogromna materialna sredstva, tretji pa so pripominjali, da takšna filmska tema ni niti dovolj zanimiva niti dovolj atraktivna za naš čas, našli pa so se tudi taki, ki so dvomili, da bo Vavić kot filmski debutant imel dovolj moči za realizacijo tako pomembne teme.

Danes pa je vse to preteklost. Vavić je potrpežljivo, vztrajno, kljub najrazličnejšim spletkam delal dan za dnevno. Skrbel je celo za materialna sredstva in se zlasti ukvarjal s tem, kako iz obilice materiala ustvariti podobo človeka, ki je za svoj narod tako pomemben. In uspelo mu je: pričeli so realizirati veliki filmski projekt, največji v zgodovini črnogorske kinematografije. Film je posnet v koprodukciji z enim od velikih sovjetskih filmskih podjetij, s studiom Dovženko iz Kijeva. Prikazan je bil v uradni konkurenci na puljskem festivalu leta 1972.

3. NAMESTO VSEBINE – NEKAJ ZGODOVINSKIH PODATKOV

Iljenkov film ŽIVETI NAVKLJUB slika čas črnogorskega vladike Petra Prvega, ki je vladal Črni gori ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja. To je bil čas, ko so nenehni boji s Turki, medsebojni spopadi plemen, lakota in bolezen pestili Črno goro in potrebno je bilo mnogo moči in veliko napora, da so se močnejše povezala plemena in organizirano vodila osvobodilni boj. Vrsti turških vojnih pohodov zoper Črno goro (1712., 1714., 1756., 1768. in 1785. leta) je sledil veliki pohod skadrskega vezirja Mahmuta Bušatlije, ki so ga Črnogorci najprej porazili v boju na Martinićih 11. julija, njegovo vojsko pa dokončno razbili 3. oktobra leta 1796 na Krusih, kjer je padel tudi Bušatlija. Črnogorci, stisnjeni od vseh strani, prepuščeni na milost in nemilost neprijazni naravi in krutemu sovražniku, ki jih nenehno napada, vendarle žive, žive vsemu navkljub. Njihov duhovni in posvetni vodja vladika Peter Prvi se trudi, da bi jim bilo življenje znosnejše, želi jih končno združiti, saj jih krvno maščevanje razdvaja tako močno, da ne verjame niti brat bratu, poskuša jih ubraniti boleznim, ko pride kuga, oni pa mu večkrat, kljub temu da vladika čuti z njimi in jih ima rad, vračajo njegovo skrb in ljubezen na povsem nasproten način. Vladika kljub temu poskuša s svojimi človeškimi in moralnimi kvaliteta obvladati položaj, vedno je pripravljen žrtvovati se za svoje ljudstvo in vztrajati na načrtani poti, da bi dokazal resnico, v katero veruje.

4. POETIZIRANA ZGODBA O TRAGEDIJI NARODA

Film predstavlja neprekinjen niz človekovega bivanja in njegovih slabosti, ki pričajo o tem, da se življenje venomer nadaljuje z vsemi človeškimi slabostmi in odlikami. Moto vladikove osebnosti naj bi bil: „Z vami ne morem, a brez vas tudi

ne morem." Režiser se je zavestno opredelil za film-pesem in ne za zgodovinsko rekonstrukcijo, zato je ustvaril delo, v katerem sta mu pesniško zapela drevo in kamen, človek in nebo, z eno besedo — cela Črna gora. Ta pesem je zelo globoka in hkrati zelo razumna ter polna simbolov. In kot mnoga kompleksna pesniška dela zahteva angažiranost vseh čutov, kajti v nasprotnem primeru ostane zunaj dosegov človekove zavesti. Odlika filma ŽIVETI NAVKLJUB je zlasti dejstvo, da ni narejen po meri trenutnega okusa in mode, ampak si kot vsako avtentično delo prizadeva obdržati vrednost tako za včeraj, kakor tudi za danes in jutri. Režiser je s posebno pazljivostjo komponiral in gradil vsak posamezen kader in s tem dosegel kultivirano obliko, ki ni samo prazna forma, marveč se vedno vključuje v kontekst resnične ali simbolično nadgrajene vsebine. Osnova scenarija Nikole Vavića je Iljenku nudila bogat material, vendar se je odrekel konceptu romantične epopeje časa, v katerem so se nenehno bliskali handžarji in so glave natikali na kole.

Režiser je globoko občutil ta homerski način življenja in ni hotel narediti poceni glorifikacije črnogorskega naroda, kljub temu pa je črnogorsko življenje prikazano z globokim občutkom za mnoge dileme tistega časa. Priče smo tudi obdobju, ko ni bilo vse v najlepšem redu, pred nami so tudi človeški in moralni padci. Heroizem tega naroda pa ni zgolj heroizem zavoljo heroizma, marveč pogoj za obstanek, vse, kar ni bilo dovolj močno, da bi se uprlo, je moralo propasti.

Vendar pa moramo priznati, da je bilo tolikšno število zahtev, ki so si jih zastavili tako scenarist in režiser, kakor tudi celotna ekipa, nemara malce preveliko, in film v celokupni bilanci ni povsem dosegel vrednosti izjemne stvaritve. Fotografija, čeprav vsebina ni bila odsotna, je bila prenekaterikrat samo bled odsev tistega, kar je narekovala tema. Sosledica kadrov, izmed katerih mnogi predstavljajo simbolično srž celega kompleksa zgodbe, hkrati pa so vsi rezultat človekove akcije,

Režiser Jurij Iljenko z glavnima igralcema iz filma ŽIVETI NAVKLJUB



nam nudi mozaik simboličnih podob, ki ne sestavljajo enotnega prostora, v katerem bi na avtentičen način utripalo okolje časa in življenje nekega naroda. Vlogo vladike Petra Prvega je Vladimir Popović ustvaril z navdahnjeno in hkrati disciplinirano igro. Njegovega vladiko krasijo človeške in moralne kvalitete v tolikšni meri, da niti v enem obdobju, niti v eni družbi ne more biti anahronističen. To je človek, ki stoji na razpotju svetovnih dogodkov, pred nenehno prisotnim krvnikom in samo z bolj moralno kot materialno podporo ruske carice mu uspe ohraniti sledove svojega ljudstva, čeprav mu celo njegovi ljudje večkrat obrnejo hrbet. Tudi ostale vloge so dokaj prepričljivo odigrane, čeprav film, kakršen je Iljenkov ŽIVETI NAVKLJUB z razdrobljeno dramaturgijo, ne dopušča igralcu, da bi pokazal vse, kar zna, marveč samo tisto, kar lahko režiser vključi v koncept filma. Poleg veličastne vloge Vladimirja Popovića je treba opozoriti na prepričljiv lik Bojane, ki ga je ustvarila Larisa Kadočnikova, posebej pa še omeniti Nikanora Borisa Hmeljnickega, Bogdana Vukova, Veljka Mandića in še lik matere Darinke Djurašković.

5. BESEDO IMATA REŽISER IN SCENARIST

Ko smo režiserja Jurija Iljenka neposredno po puljski projekciji vprašali, če je pričakoval negodovanje občinstva ob gledanju svojega filma, nam je odgovoril: „Takšno reagiranje sem pričakoval, saj skoraj vsi moji filmi doživljajo dokaj različen sprejem pri občinstvu. Film, kakršen je ŽIVETI NAVKLJUB, niso za širši krog gledalcev, zlasti pa niso za tiste gledalce, ki prihajajo v kino, da bi se zabavali in se zelo težko odločijo za zbranost, oziroma ob gledanju filma sploh nočejo biti izjemno zbrani. Vendar pa sem moral zavoljo tistega dela občinstva, ki rado sprejema inovacije in ki želi ob vsakem filmu doživeti nekaj novega, ravnati na tak način še toliko bolj, ker nisem želel snemati zgodovinskega filma, kakršni so navadno zgodovinski filmi, celo tisti najboljši. Če bi hotel posneti film po klišejih in metodah nekaterih drugih režiserjev, potem bi bil moj posel, pa tudi posel vseh sodelujočih, daleč bolj lahak, hodili bi pač po znanih poteh. Toda nisem nameraval delati ilustracije zgodovine, s takim filmom namreč ne bi nič pridodal niti zgodovini niti filmu pa tudi sodobnemu pojmovanju človeka ne. Sicer pa sodobni človek tako in tako ne more skočiti iz lastne kože, zgodovinski film pa se ne zadovoljuje z zgodovino in temo, ki jo pripoveduje, marveč nam mora pričati o nekem obdobju, ki ga je treba približati sedanosti.“

Kaj vas je nagnilo k tej temi?

„Najpoprej me je navdušil scenarist Nikola Vavić, ki mi je dal že od vsega začetka na izjemno prepričljiv način slutiti, kolikšne možnosti nudi realizacija tega avtentičnega dela. Tudi vladika me je privlačeval, o njem bi se lahko še mnogo govorilo, saj gre za izjemno zgodovinsko osebnost. Še posebej pa me je privlačil patos, ki ga je vseboval ta človek, saj je bil osebnost, ki ji je uspelo premagati nepremagljivo, osebnost, ki je začela iz nič in uresničila svoj veliki cilj. Če s tega vidika govorimo o vladiki, potem lahko najdemo mnogo podobnosti s sodobnimi mladimi ljudmi, ki iščejo svojo pot, pa je ne najdejo samo zategadelj, ker niso dovolj vztrajni in ponajvečkrat ne dovolj pripravljeni na take žrtve in odpovedi (in celo ponižanja), kakršne je Peter Prvi stoično prenašal.“

Scenarist Nikola Vavić nam je povedal:

„Štiri leta priprav za film predstavljajo zame največje in najtežje delo, ki sem ga v svoji umetniški karieri preživel. Prebrati je bilo treba na tisoče strani zgodovine, pregledati na tisoče dokumentov in še množico različnih drugih reči, ki so povezane z dobo in osebnostjo Petra Prvega, na primer mnoge epske in lirske pesmi, legende, pogovore, zapise... in iz vse te grmade materiala ustvariti sublimirano zgodbo, ki naj bi bila primerna za filmsko gledanje. Mnogo je bilo treba izbirati in končno napisati scenarij, ki naj bi to pomembno obdobje črnogorske zgodovine prikazal z modernim filmskim izrazom. Pri tem pa naj ne bi nastala zgodovinska freska, marveč film, ki bi v sebi združeval vse najboljše elemente sodobnega filma, hkrati pa pričal o nekem davnem času in izražal nasprotja, ki so tudi dandanašnji izjemno aktualna in bodo aktualna venomer.

Skale, skale, skale — kamor seže oko same skale ... Zgubljen med skalovjem, daleč daleč na poti — osamljen popotnik.

Spušča se v dolino ...

Z naporom premaguje gorske ovinke. Približuje se naselju ... Ne duha ne sluha o živem. Samo veter se poigrava s pepelom požganih hiš. Popotnik se je utrudil. Visok je in koščten. Bose noge mu krvavijo od dolge poti. Prek ramena mu visijo razcapane opanke. In odpravi se naprej po samotnih platinah ...

... in z zadnjimi močmi se privleče do ruševin požganih vasi ...

Od nekod izza nepristopnih gora se zasliši nejasen zvok. Popotnik se zastavi in prisluhne ... To je bil udarec železa po kamenju. Zvok železne palice — enakomeren, osamljen ...

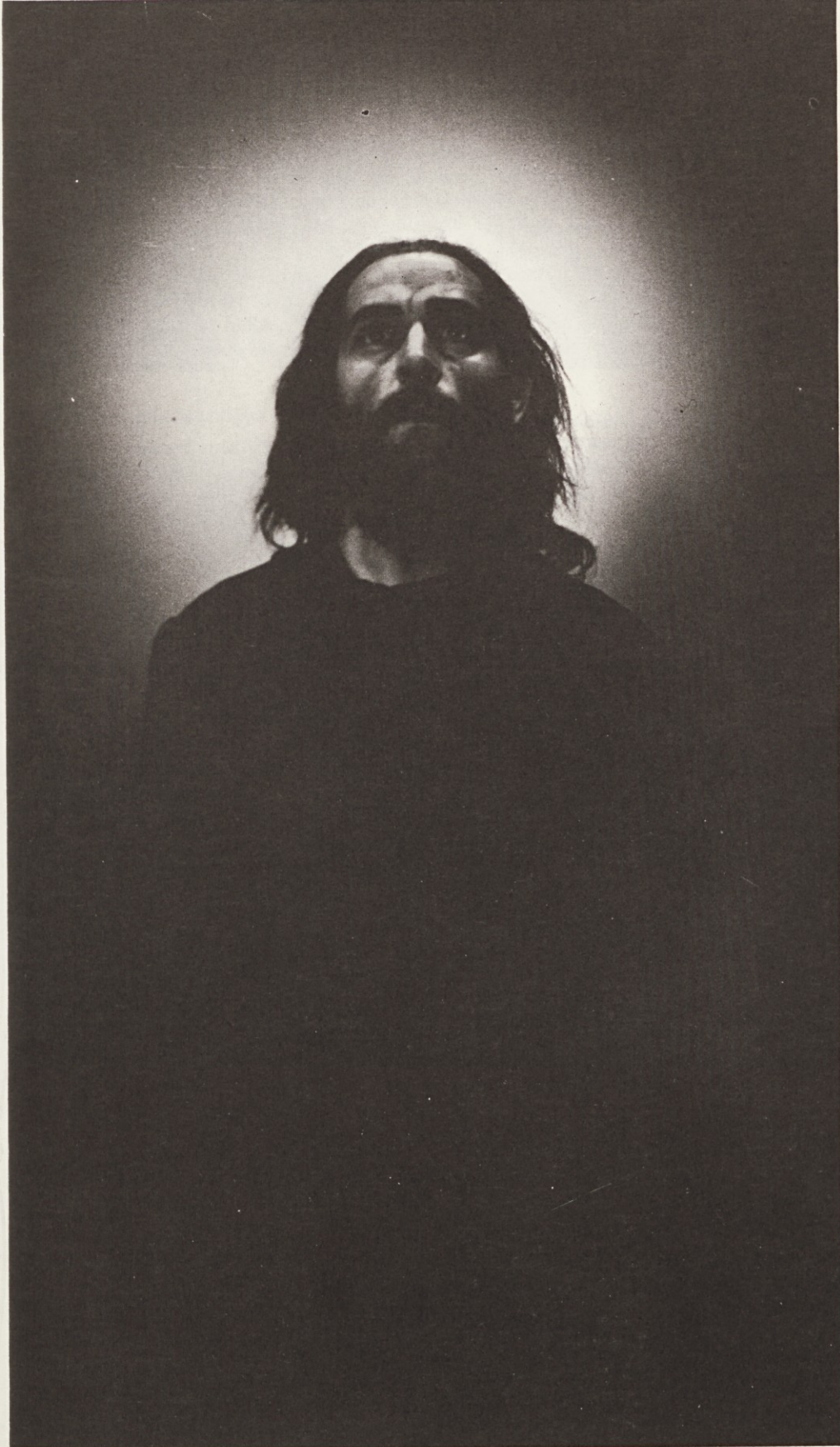
Popotnik zapusti stezo in se poda za zvokom, išče sled živega bitja ...

Popotnik pospeši korak ... Zvok mu daje moči, skoraj teče in se oprijemlje kamenja. V naglici niti ne opazi, kdaj je prejenjal zven železne palice. Popotnik se mahoma znajde na vrhu strmega skalovja nad kamenito dolino. Prav pred njegovimi nogami se razprostira vaško pokopališče, pomendrano in oskrunjeno. Na koncu pokopališča so pravkar izkopane gomile in ob mrtvaških jamah prslonjene krste. Očitno se je tisti, ki je tukaj delal, skril, brž ko je začutil prisotnost tujega človeka.

— EJ, JE TU KAKŠEN ŽIV ČLOVEK?! — z upanjem vpraša popotnik. Grobovi molčijo tako kot prej.

S trudnim korakom se popotnik poda prek pokopališča in se spusti v dolino. Dve ženski na pogorišču, Bojana in njena mati, pojeta žalostinke in si z ovčjimi nožicami režeta dolge lase. Pramen za pramenom mečeta na tleči pepel pogorišča. Popotnik se razžaloščen ustavi in pogleda naokrog neka-ko z mesta, kjer je bil nekoč hišni prag.

— VLADIKA! — s krikom planeta ženski proti njemu. Njuna bolečina je neizmerna. Pred nogami vladike izbruhneta v jok. Kot lavina teče iz njiju obup. Z nohti si razpraskata obraz, priteče kri, ženski pa, kot da bi se jima omračil um.



Vlado Popović v osrednji
vlogi vladike v filmu
ŽIVETI NAVKLJUB

Milutin Čolić, Politika (Beograd)

Oblika filma ŽIVETI NAVKLJUB je nenavadna in gledalcu včasih neprilagodljiva. Je kot dramska bajka, kot pesniški dramski oratorij. Tako je vloga Vladimirja Popovića, ki igra Petra, v nekem smislu odraz dileme filma: nenehno se trudi, da bi bil film stvaren, zemeljski, da bi realnost glavnega junaka prilagodil svojemu, to je pravemu občutku pomena in dejanja Petra Velikega.

Film žal ni takšen, kakršen bi moral biti, vendar bi prenekateri značilnosti komorne drame lahko bile mnogo izrazitejše, če bi bil predvajan komorno, v dvorani. Zlasti še, če pomislimo, da mu je celo v Areni od časa do časa uspelo sugerirati množičnemu občinstvu nekaj duha tragičnega eposa.

Mira Boglić, Vjesnik (Zagreb)

Film ŽIVETI NAVKLJUB je zgodovinska evokacija življenja črnogorskega vladike Petra I. Petrovića v težkem in blodnem času. Izjemna fotografija in dobra igra protagonista Vladimirja Popovića ter dramatičnost, ki jo ima film v obilici, nam predstavlja delo kot poskus, ki bo nemara odjeknil in vplival na preporod filma v Črni gori.

Dragan Belić, Borba (Beograd)

Režiser se zaveda tragičnih zgodovinskih dogodkov in niza mitične prizore trpljenja, prepletajoč jih z dilemami osebnosti, ki se trudi najti rešitev. Toda v takšnem zaporedju se motivi večkrat ponavljajo, dogodki si sledijo počasi, zgodba je razvlečena. Zavoljo prepogostega naglaševanja njihovega pomena ritualni elementi prehitro oslabijo in nam ne morejo predočiti vsega tistega, kar manjka tej statistični, prepočasni zgodbi o tragediji in epopeji klenih gorjancev.

Miodrag Kujundžija, Dnevnik

Film ŽIVETI NAVKLJUB naj bi bil epopeja o času vladavine črnogorskega vladike Petra Prvega. Namesto epopeje smo gledali etnografski divertisment, vrsto barvnih razglednic o možeh in ženah v živobarvnih nošah, o njihovih običajih in pojmovanjih.

Aco Štaka, Oslobodjenje (Sarajevo)

Jurij Iljenko, učenec in nadaljevalec dela znanega sovjetskega režiserja Sergeja Paredžanova, poznamo ga po filmu BELA PTICA S ČRNIM MADEŽEM film o velikem črnogorskem gospodarju gradi v mozaičnem postopku, navdahnjen z duhom ljudskega izročila. Ker je pri tem obdarjen še s prefinjeno likovno kulturo, dodaja svojemu delu razsežnosti nevsakdanje vizualne lepote. Tako se vrstijo pred nami lepo posneti kadri, polni epskega zanosa, velika in mala slikarska platna stiliziranega patosa, včasih simbolično izrazna, celo z naturalizmom obarvana, včasih prežeta z najčistejšim lirizmom.

Albert Cervoni, Cinema 169/71 (Francija)

Precej nenavaden zgodovinski film ŽIVETI NAVKLJUB, posvečen črnogorskemu škofu iz 18. stoletja, enemu izmed predhodnikov jugoslovanske misli, je posnel sovjetski režiser Iljenko. To je film izjemne teže, neovrgljivega plastičnega sijaja, toda tudi precej natrpan z lastno dekorativno kvaliteto. Ko gledamo film ŽIVETI NAVKLJUB, moramo pomisliti na najboljše trenutke SKANDERBERGA, ki ga je Jutkevič posnel za Albance. Isti sijaj, vendar tudi ista dekorativna zloraba.



Prizora iz črnogorskega filma ŽIVETI NAVKLJUB



britiše

jugoslovanski
filmovi

Breme

Teher. Srbski barvni v madžarskem jeziku. Scenarij: Deak Ferenc. Režija: Vuk Babić. Igrajo: Sandor Medve, Snežana Nikšić, Mihailo Kostić, Laszlo Pataki, R. Fazekas Piri, Peter Szel. Proizvodnja: Televizija Beograd, Film danas, Beograd.

Film BREME je nesporazum. Nesporazum med hotenji in rezultati. Zastavljen je kot poema o tragični pasivnosti mladega človeka, odtrganega od svojega rodnega kraja in stisnjenega v neskladja novega okolja. Ob vrnitvi v rojstno hišo se problemi, ki naj bi se razrešili, vrnejo v še večjih dimenzijah, kar je za junaka usodno. Preostane mu edina rešitev — samomor. Temeljni problem, ki ga preganja, je osnovan na lastninskem odnosu. S svojim odhodom od doma izgubi zemljo, edino lastnino, ki mu je preostala. Vprašanje lastništva se mu še bolj razrašča v stiku z zdomcem, ki se vrne s polno denarja, velikim avtomobilom in kupom potrošniških dobrin. Junak se popolnoma zave svoje neobgljenosti, nesmisla svojega bivanja sploh, smisel so mu le materialne dobrine. Nezmožnost komuniciranja z dekletom in razkritje starca o osnovi sveta ga privedeta do tragične odločitve. Tako nam sugerira režiser v opombah, tako naj bi film razumeli. Za takšno razumevanje pa nam film premalo nudi. Okvirna zgodba je zgolj preplet različnih situacij, v katerih se junak znajde, pa so si med seboj docela tuje in druga od druge neodvisne. Tudi problema, ki ga situacija nosi s seboj, režiser ne razreši, temveč pusti, da ga drugi problem prekrije, skratka, pusti odnose nejasne, zamazane. Ravnanje junaka, ki naj bi kazalo njegovo pasivnost, je medlo definirano. Intenzivnost posameznih dejanj je šibka,

negotova in neprepričljiva. Film je grajen po principih, ki vladajo v amaterskem filmu. Vsak posnetek zase je zaključena celota in avtorju se zdi škoda rezati posneti material. Zato se film vleče in je brez vsake intenzivnosti. Nekateri kadri so res vizualno učinkoviti, a so tako nesrečno združeni, da so z montažo izgubili tudi to svojo moč. Film ni zaokrožena celota, ki bi v sebi nosila svoj svet, temveč je zgolj skupek informacij, ki so se slučajno znašle v predstavljenem zaporedju. Zato deluje konec po svoji vizualni učinkovitosti šokantno, po pomenu pa nerazumljivo in prisiljeno. Filmu ne moremo šteti v opravičilo niti to, da je bil posnet z izredno skromnimi finančnimi sredstvi na 16 mm traku.

B. V.

brez

Kaj se skriva za naslovom filma BREZ Miše Radivojevića? Če so bili nekateri pripravljeni videti v njem simboliziran pomen filmske stvaritve brez izgovorjene besede, pa so se drugi znašli v položaju, da z besedico „brez“ podredijo razlago značaja glavnega junaka režiserjevemu izgovoru, češ da dela film o agoniji našega časa. Gre pravzaprav za idejo o človekovi zaprtosti, vseprisotnem sumu molka, mučenju misli; Radivojevićev junak je BREZ določenih smernic, ki bi nam dale slutiti človekovo opredelitev v značilnih situacijah, sam je in vsak poskus spremembe je dvomljiv.

Tak in takšen mlad človek v nedoločenem iskanju za izgubljenim smislom je v Radivojevićevem filmu povsem jasno orisan, pred kamero je dokončno opredeljen. Nič pomembnega se mu ne more zgoditi, ker se je čas popolnoma ustavil: kar je včeraj počel, počne tudi danes in bo počel tudi jutri. Kako naj bi se torej pred



Prizori iz srbskega barvnega filma
BREZ

objektivno igrati življenje (če smo že prepričani, da je to prava igra, pravzaprav pravo življenje)? Povsem preprosto, celo običajno, torej življenjsko.

Režiser se zaveda možnosti kamere; dobro pozna sugestivni izraz igralčevega obraza, njegove kretnje rok, moč telesa; računa seveda tudi na učinkovit glasbeni fon, na atraktivne zvoke nežne plastičnosti. Preostane mu še seveda, da z močnimi metaforami izpopolni smisel igre pred kamero in da z asociativnostjo posameznih elementov vsili gledalcu misel, da gleda delo, katerega eksperimentalni pomen se izgublja pred simboli stiliziranega vsakdana normalnih pojavov.

Kako nadomestiti nadrobnosti, ki brez bistvenega obeležja dogajanja v samem kadru od časa do časa zadobivajo odlike ne dovolj izrazite umetniške moči, da bi navadne, trivialne življenjske zgodbe spravili pod okrilje bolj ali manj močnega filmskega izraza? Na trenutke je Radivojevićev junak človek—mumija, nato bitje, ki je obupalo nad življenjem, potem zopet preganjanec, pa spet sam z željo, da bi preganjal, da bi ubijal, toda ubijejo njega, nemočen je v svoji izgubljenosti, toda izrazit v medsebojnem kontaktu, včasih neodločen, včasih jezen... Vse to naj bi režiser razporedil v trideset kadrov, pravzaprav v trideset sekvenc, povezal v celovito zgodbo, ki naj bi bila tako nekonvencionalni življenjepis kot tudi s konvencionalnimi filmskimi sredstvi izpovedano življenje. Radivojević izpričuje izjemno občutljivost v tem, da filmskemu rokopisu podredi tudi prizore, ki mu po naravi medija niso blizu. Toda včasih se kljub temu ne znajde povsem zlasti ob izbiranju simbolov: prenatrpani motivi se razblinjajo in nit rafinirane pripovedi se pretрга z neprepričljivimi metaforami, katerih večpomenskost nas opozarja na ustvarjalni sum v doslednost ustavljenega in sprejetega načina pripovedovanja.

BREZ seveda nima klasične „zgodbe“ in režiserju je tem bolj težko z zaporedjem prizorov združiti razbite in razmetane situacije življenjske prepričljivosti. Vsak tak kader bi lahko bil v neki drugi konstelaciji „celota zase“ in tak tudi je v trenutkih, ko

Radivojeviću ne uspe, da bi asociativnost enega napotil k bogati vsebini drugega; ta napaka pa se včasih izkaže tudi kot vrlina, takrat pa se naše razlage režiserjeve poetike nagibajo k temu, da bi raztresenost vsebine uglašil s podobnimi nadrobnostmi junakovega obnašanja. V tem primeru nas lahko očara avtorjeva stilna doslednost, njegov odnos do obravnavanja vizualne konkretizacije kadrov, lahko pa se hkrati znajdemo v položaju, da te izniansirane etude sprejemamo le kot spretno poigravanje z izkušnjami nekega daljnjege, nemara prihodnjega praizvorca filma, in sicer filma, ki bi ga pronicljivejši kritik, ki sledi določenim teaterskim opredelitvam, lahko imenoval „fizičen“.

DRAGAN BELIĆ

Brez

Bez. Bosanski. Scenarij: Miša Radivojević in Svetozar Vlajković. Režija: Miša Radivojević. Kamera: Milivoje Milivojević. Glasba: Kornelije Kovač. Igrajo: Dragan Nikolić, Dušica Žegarc, Neda Arnerić, Dunja Lango, Snežana Lipkovska, Branka Matić. Proizvodnja: Bosna film, Sarajevo.

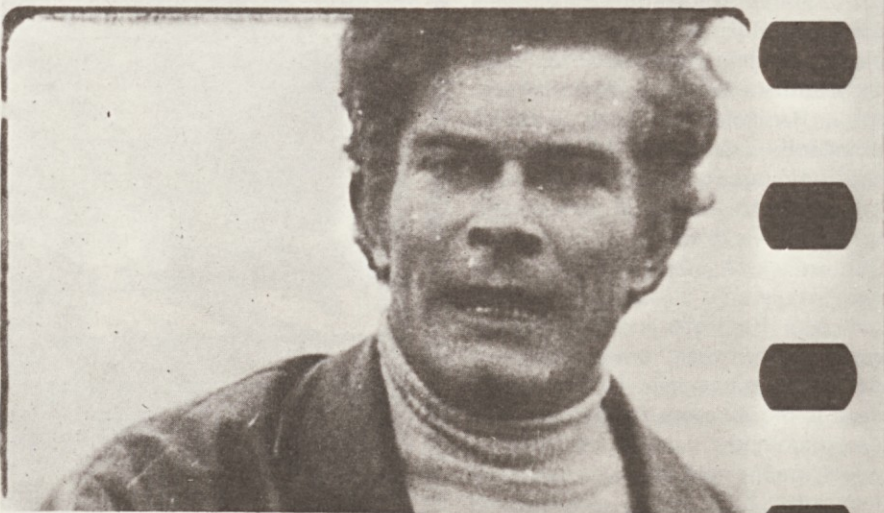
Radivojević izhaja iz dveh zavestnih omejitev: na 28 kadrov in na odrekanju uporabi artikulirane besede. Na ta način se film konceptualno močno približuje modernemu gledališču, tako da v resnici lahko govorimo o gledališkem dogajanju, ki pa istočasno ne jemlje vrednosti filmskemu, marveč mu prej nakazuje možnost nadaljnje razvoja. Ravno sintetizacija (uspešna) filmskega in gledališkega jezika (mišljeno seveda ne v aktu percepcije, ampak v ustvarjalnem aktu), je ena od lastnosti, ki postavlja BREZ med kvalitativno izrazitejše jugoslovanske filme — tako po njegovi individualnosti kot po njegovi vlogi v nadaljnjem filmskem razvoju.

Če preučujemo odnos naslov: vsebina (interpretirano v avtorjevem pomenu), se izkaže, da negacija govora ne pomeni komunikativnostne omejitve; osebe so še vedno zmožne komunicirati, le da pri tej komunikaciji uporabljajo druge znakovne sisteme. Tako je omejitev na brez-besednost v resnici omejujoča, saj je z njo pri gledalcu ojačan občutek konstrukcije. Z mnogimi podobnimi elementi film ta formalni vtis še potencira, tako da se nam fabulativni element celotne filmske strukture pokaže kot potisnjen v ozadje, v sredstvo, v grob material, iz katerega režiser ustvarja Formo in pri čemer osnovni vsebinski element skoraj izgine. Grobo rečeno — dobimo vtis, kot da režiser filma ni

delal zato, da bi nam povedal zgodbo, marveč, da bi ustvaril filmski eksperiment, in to v filmsko oblikovno-tehničnem smislu.

Vendar pa ta inferiornost vsebinske komponente ne pomeni njene nepomembnosti; njena vloga se pokaže pri racionalni razčlenitvi filma, po abstrahiranju avdiovizualnega čutnega nivoja glasbe, osvetlitve, gibanja kame-re in optičnih transformacij. Takrat se vsebina pokaže kot koheziven filmski element, ki omejuje in nevtralizira parcializacijo, katero povzroča vsebinsko-kadrovska razmejenost. Vsebinski element sestoji iz povsem splošne in trivialne fabule — dogajanje, kateremu je glavna igrana oseba (Dragan Nikolić) podvržena. Igrani ni

Prizora iz filma BREME



aktivni, svobodni subjekt, ki zavestno oblikuje svoje življenje, marveč je vržen iz ene situacije v drugo, pri čemer film pokaže le ključne sekvence teh situacij in na ta način sugerira gledalcu vtis že omenjene konstrukcije.

Posamezni kadri prikazujejo najrazličnejše občečloveške situacije, katerih subjekt je glavna oseba. Film se omeji na temno, pusto, vsakdanje — prazno plat življenja, na brezcilnost, ki najde ves smisel v trenutku. Do te mere ostaja film na deskriptivnem nivoju; problemov ne rešuje, ker si jih v svoji obliki, zaradi filmske zgradbe niti ne more zastaviti. Rešitev se nam nakaže edino kot negacija prikazanega filmskega dogajanja.

Upravičeno bi bilo režiserjevo omejitvev na BREZ besednost razširiti tudi na glavno osebo in njen svet. To je svet, v katerem eksistira le on sam, v katerem ostali ljudje niso subjekti, ampak objekti medsebojnih človeških odnosov. Vendar pa obstaja tudi on sam le v infinitesimalno kratkem trenutku sedanosti, ki je brez prihodnosti (v smislu aktivne participacije). Ostaja pri eksistenci, ki naj ne bi bila človeška. Če film interpretiramo na ta način, se razkrije dosti globlja problematika, kot pa je možna pri ostajanju na ozki interpretaciji in zamisli (režiserjevi?), ki jo pogojuje naslov.

A. E.

dan daljši od leta

Dan duži od godine. Bosanski barvni. Scenarij in režija: Branimir Tori Janković. Kamera: Ognjen Miličević. Glasba: Vojislav Kostić. Igrajo: Adem Čejvan, Dragomir Bojanić — Gidra, Ljuba Tadić, Pavle Vujisić, Boro Begović in Zaim Muzaferija. Proizvodnja: Studio film, Sarajevo.

Scenariist Tori Janković je za svoj film DAN DALJŠI OD LETA uporabil dokumentarno obeležje, in sicer uničevalni potres v Banja Luki. Okrog tega samega po sebi dramatičnega dogodka je napletel svojo fabulo, konkretno zgodbo o različnih zapornikih, poveljniku zopora, itd.

Dolg uvod se je zdel scenaristu potreben, da je dodobra predstavil razmere v zaporu, prijateljstva in sovraštva med samimi zaporniki, nenehno napetost med zaporniki in poveljnikom in še vse možne psihološke relacije, ki jih ponuja zaporniški svet. Sredi tega že po sebi razburljivega življenja pride do potresa. Hiše se rušijo, pod ruševinami stokajo ranjenci, vojaki in bolničarji odnašajo mrtve... Vseposod vlada zmeda, nobene preudarnosti ni več, le dela je veliko, reševalcem pa zmanjkuje moči. V taki situaciji se zaporniški poveljnik odloči, da bo preizkusil svoje ljudi. Da jim teden dni, da odidejo v porušeno mesto pomagat tam, kjer bo njihova pomoč najbolj potrebna.

Poveljnikovo tveganje je veliko, saj bi mu lahko prav vsi zaporniki pobegnili. Drugi osnovni del zgodbe se začne razpletati med zaporniki na prostosti. Širok je bil Jankovićev izbor, od čisto intimnih dogodkov do tatvin, pretepev in podobno.

Doživetja prostosti so različna, toda ne tako močna, da bi uspela dokončno zмести zapornike. Čez sedem dni se spet vrnejo v zapor.

Janković kot režiser se očitno ni zavedal pomanjkljivih točk svojega scenarija. Prva poglobljena scenarijska past je že v kombinaciji dokumenta in scenarijske fikcije. Janković je namreč uporabil nekaj dokumentarnih posnetkov banjaluškega potresa in jih vmontiral v preostalo aranžirano filmsko sliko. Kombinacija je nemogoča. Aranžiranost slike profanira tragiko dokumenta do tiste mere, da ta skorajda ne predstavlja več prave tragike. V tem hipu pa se podre tudi preostala dramatična in logična zgradba filma.

Druga, prav tako pomembna režijska napaka, ki tudi izvira iz scenarija, pa je pomanjkanje elementa časa. Teden dni prostosti je v tem filmu nekaj povsem imaginarnega, čeprav bi moral v celotni pripovedi predstavljati naj-

močnejšo in vedno prisotno napetost. Brez te napetosti je film tudi brez svoje poante. Optimistični filmski razplet deluje skonstruirano in neprepričljivo. Celoten film pa daje vtis scenaristove želje prepričati gledalce o svoji viziji človeške dobrote, pravičnosti, spreobrnjenja, moralnih kvalitet in podobno. Žal nas Janković s filmom DAN DALJŠI OD LETA ni prepričal.

T. F.

deh le s kosmaja

Devojka sa Kosmaja. Srbski barvni. Scenarij: Djordje Lebović in Dragoslav Jovanović. Režija: Dragoslav Jovanović. Kamera: Jirži Vujček. Igrajo: Ljudmila Lisina, Miša Janketić, Mihajlo Kostić. Proizvodnja: Filmske radne zajednice, Beograd.

DEKLE S KOSMAJA je film, ki obravnava dokaj pogosto in hvaležno temo o vojni in ljubezni. To temo razvija na že skoraj standardiziran način: globoko zaljubljen par se pod pritiskom vojne, ki vsa človeška razmerja razpostavi na novo (zaljubljenca se znajdeti na nasprotujočih si in bojujočih se straneh), začne spraševati o svoji ljubezni, o smislu svojega življenja in o svoji družbeni vlogi v odločilnem zgodovinskem trenutku. To je potemtakem vprašanje o nekem notranjem nasprotju v človeku, ki se na nivoju ljubezni konstituira kot privatno bitje, na nivoju vojne pa kot del kolektiva — skupine z določenimi interesi, ti pa dostikrat zahtevajo ukinitvev interesov, ki jih ima posameznik kot privatnik. V tej ekstremni situaciji, v kateri se začne posameznik največkrat v celoti podrežati skupnim interesom in se tako rekoč identificira z ideologijo skupine, se tudi njegovi

privatni interesi v večini primerov preusmerijo na nekoga, ki zagovarja in se bori za ideje iste skupine. Seveda pa vse to spremljajo specifični notranji boji, travme in odločitve, ki so vsebinski skelet tovrstnih umetnin. Vse to je najti tudi v filmu DEKLE S KOSMAJA, kjer se glavna junakinja, prej in še vedno pomalem zaljubljena v četnika, počasi zaljublja v partizana in vedno bolj simpatizira z osvobodilnim gibanjem; temu gibanju se pridruži najprej kot aktivistka in nato kot borka ter se hkrati tudi v ljubezni dokončno odloči za partizana. Prehod od nevtralnosti do zagovarjanja idej narodnoosvobodilnega boja in prehod od prve ljubezni do ljubezni do enega eksponiranih nosilcev tega boja sta torej hkratna, kar opozarja na to, da vendarle ne gre zgolj za odločanje na idejnem nivoju, marveč za podporo subjektivnega faktorja, ki pospešuje ali celo usmerja izbiro med interesi različnih skupin. To seveda posredno jemlje odločitvi njeno idejno čistost in nevprašljivost in jo hkrati po drugi strani dela bolj človeško.

To je torej tematsko-idejni sklop problematike filma DEKLE S KOSMAJA. Poseben problem pa je seveda realizacija te problematike v okviru medija, ki se imenuje film. Zgodbo o ljubezni in smrti (dekle samo ustrelili bivšega ljubimca in njen novi fant ob koncu filma pade) bi bilo seveda mogoče realizirati na več načinov.

Režiser DEKLETA S KOSMAJA se je odločil za nekak kombiniran koncept akcijsko-ljubezenske drame, v kateri na trenutke povsem prevlada akcija, ki je sorodna — v žanrskem smislu — novejšim italijanskim in ameriško-italijanskim kavbojkam; na drugih mestih pa akcijo zamenja ljubezenska zgodba, ki skuša biti lepa in predvsem drugačna od krutosti vojne, a postaja žal esteticistična in melodramatična. Za razliko od hitrega tempa in brutalnosti akcije naj bi bila ljubezen nekako bolj trajajoče prisotna in nežna, čeprav tudi samo v spominih, ki so predstavljeni kot nekakšen balet, kot neko stremljenje kvišku in skupaj. Da bi to dosegel, je režiser izabil precej klasičnih prijemov: svetlih barv, cvetja, v vetru valujoče trave in že izrabljene tehnike za doseganje

občutja poetičnosti — tehnike upočasnjene slike (Zeitlupe). Učinek vsega tega je žal negativen. Film ni več niti žanrsko niti formalno, se pravi v filmskem izrazu, čist in enoten. Če je torej tematsko in idejno, kljub pri nas že dokaj standardni temi, še zanimiv, je po drugi strani ta problematika ravno zaradi stilnih in žanrskih neenotnosti dobesedno deplasirana.

T. P.

Deveto čudo na vzhodu

Deveto čudo na istoku. Bosanski barvni. Scenarij: Andjelko Vuletić. Režija: Vlatko Filipović. Kamera: Miroljub Dikosavljević. Glasba: Bojan Adamič. Igrajo: Ljubiša Samardžić, Duša Počkajeva, Svetlana Knežević, Husein Čikić, Branko Ličen. Proizvodnja: Bosna film, Sarajevo.

Najbolj moreča pri tem filmu je njegova medlost.

Tema je hvaležna, problem boleč, sodoben in „večnosten“ hkrati: najdeni. Njihovo doraščanje, prežeto s socialnimi in emocionalnimi problemi. Njihova prikrajšanost; iskanje korenin, identitete. Scenarij je nastal po priznanem romanu. Igralska zasedba je zvezdniška, več, zvezdniška in igralska hkrati: Samardžić, Počkajeva. Režiser velja za umetnika z iskalskimi nagnjenji, človeka, ki se ne zadovoljuje z lahkimi rešitvami. Adamič je mojstrsko opremil film z glasbo. Kamera je dala nekaj naravnost zaljubljenih posnetkov. Sklepajoč po zamahu realizacije, denarja ni manjkalo; kar ga je, ga je verjetno dodala dokaj nesramežljiva ekonomska propaganda, vključena v film.

Kaj je šlo torej narobe?

Problemi, ki je dejansko edini združujoči element filma, bržčas to, da je želel vsakdo nekaj svojega. Scenarij se je trudil izostriti in vizualizirati problem. Samardžić je vložil vse svoje energije v to, da bi igral predpisanega „antijunaka“ in se koncentriral na zabrisavanje prav tistih svojih atributov, ki so ga publikii priljubili: svoje mladostne vitalnosti, radoživosti, nevsiljive inteligence, rahle površnosti. Naš „easy-go-lucky“ junak je postal zakompleksan nevrotik, ne več tako zelo mlad, da bi njegova nebogljenost sama na sebi očarovala kot pri nedorasli živalici, ne dovolj pristen, človeško dragocen, da bi nas njegovo iskanje topline, nežnosti, iskanje „matere“, v vseh smislih te besede, prepričalo. Preveč je zapreden vase, da bi sodoživljali njegovo stisko kot stisko bližnjega, živega sočloveka; racionalno jo presojamo kot „problem“. Kamera je v svojem estetiziranju iskala „čudovite posnetke“ in jih našla; objemala je pokrajinske lepote, se zapredala v rdeči kras lasovja mlade Svetlane Knežević, s smislom za barve ne valeurje opisovala proizvodni proces v tovarni Saponia. Režiser je skrbno pazil na modernost svoje govornice, gledal, da se ne izgubi v „narcijo“, temveč lovi „momente“, ostro akcentuiral in spretno zabrisaval, tako daleč, da se mu je posrečilo zabrisati celo bolečo poanto romana, scenarija in življenjske situacije, prikazane v filmu: srečanje nematerinske matere in sina, ki brezupno hrepeni po tem, da bi bil sin, pa se te vloge ni imel kje naučiti, v ljubimski — po starem bi rekli „krvoskrunski“ — postelji.

Za mater, Valentino, je šel Filipović v Ljubljano po eno izmed redkih igralk, ki bi bila takšno moderno Jokasto resnično zmožna odigrati: Dušo Počkajeva. Duša je prinesla s seboj svojo dragoceno osebnost, tisto „prisotnost“, ki je za igralko tako enkratna kvaliteta, prinesla svojo prvinsko silo, čustveno moč in iztanjšano disciplino, ki ji omogočajo fantastične preskoke iz skrajnosti v skrajnost, iz razigrane čutnosti v visoko tragedijo, iz bolečega divjanja v žlahtno resignacijo, ne da bi pri tem trpela enotnost osebnosti. In prinesla je svojo pojavnost, ki jo z neznatnimi retušami lahko prilagodi vsakršnim zahtevam takšne vloge.

Režiser kot bi bil slep za množnosti svoje igralke. Kostumografija in maska sta jo očito spregledali. Kamera se je zadovoljila z nekaj brezosebniimi „srednjimi“ posnetki, montaža je rezala vse prizore z Valentino, tako da ne izzvene. Kot bi objela celotno ekipo nenadoma sramežljivost ob nedovoljeni situaciji (ki se je junaka, mimogrede, ne zavedata) in bi hotela s to neljubo stvarjo opraviti čim prej in čim bolj neopazno. In ker je Duša Počkajeva lahko vse, samo ne neopazna, štrle prizori z Valentino iz filma kot bolan prst. Zjokal bi se človek. DEVETO ČUDO NA VZHODU ostaja v spominu kot še ena neizkoriščena možnost. In še en greh, ki ga je vrsta bržčas talentiranih ustvarjalcev zagrešila na račun po vsej sili modernega, drugačnega in „mladega“.

R. Š.

dež

Kiša. Scenarij in režija: Puriša Djordjević. Kamera: Nikola Majdak. Igrata: Dušica Žegarac in Dragomir Čumić. Proizvodnja: Filmske radne zajednice, Beograd.

Zares, treba je priznati, da kritična ocena filma Puriše Djordjevića DEŽ nikakor ni lahko opravilo, pa ne zato, ker bi to predstavljalo posebno trd oreh za umetnostno presojo, ampak zato, ker avtorja poznamo kot ustvarjalca cele vrste še kako kvalitetnih del, pa nikakor ne moremo razumeti, kako je mogoče, da je ta briljantni lirik z jasnimi oblikovno dovršenimi humanističnim izročilom zmogel narediti nekaj tako neprepričljivega, če že ne skoraj diletantskega. Film je namreč v tako očitnem neskladju z vsem, kar je avtor do sedaj pokazal, da že ne moremo govoriti o umetniški krizi, ampak lahko rečemo le, da je DEŽ bolj Djordjevićev sicer prepričljiv, a ne posebno razveseljav poizkus, kako narediti slab film. Sodobna zgodba dveh zaljubljenecv na razpotju vseh tegob modernega časa, polna razvlečenih, neustreznih, celo nerazumljivih in filmsko neprepričljivih zapletov nima niti kakega specifičnega vzdušja ali posebnega vizualno oblikovnega prijemata, celo zelo slaba, domala amater-

ski fotografija še podkrepí nezavidljiv vtis. Dobro pri tem filmu je to, da vseskozi ne verjamemo v Djordjevićevo resnično kreativno krizo, saj film niti klišejsko ne uporablja nobenega njegovih decentnih, psihološko pretanjenih in likovno premišljenih prijemov in vseskozi zapušča vtis, da so avtorja pri realizaciji vodili mogoče povsem drugotni nagibi. Kaj več razmisleka DEŽ niti ne zasluži, saj bi s tem delali krivico enkratnemu avtorju, kot je Puriša Djordjević, saj je več kot očitno, da to delo ni bilo delano iz kakršnihkoli ustvarjalnih hotenj in jih zato tudi ni smiselno preverjati, ker resnično ne moremo trditi, da bi bil avtor JUTRA, POLDNEVA, itd. neizveden v filmskem jeziku.

V. P.

fazanov popoldon

Poslijepodne jednog fazana. Hrvaški barvni. Scenarij: Marijan Arhanić in Davorin Stipetić. Režija: Marijan Arhanić. Kamera: Franko Vodopivec. Glasba: Alfi Kabiljo. Igrajo: Rade Šerbedžija, Igor Galo, Franjo Majetić, Mile Rupčić, Mišo Kovač, Jasna Mihalinac in Stipe Belobrk. Proizvodnja: Jadran film, Zagreb.

Dogajanje tega filma, ki ga, glede na režiserjeva hotenja, najbrž lahko uvrstimo v še vedno dokaj moderno zvrst ljubezensko-psiholoških filmov, se kot v večini filmov te zvrsti odvija v več dimenzijah in na večih ravneh. Film govori o mladih, kar danes — spričo razslojenosti interesov mladine — nikakor ni lahka naloga; še posebej, če želi avtor podati kompleksnejšo podobo, pa četudi samo z ozirom na eno samo raven doživljanja sveta — v našem primeru je to raven ljubezni—erotike—seksa. Običajno pripelje to do posploševanj in polovičnih resnic in temu se žal ni mogel izgoniti tudi film Fazanov popoldon.

Režiser, ki skozi film izpričuje svoje „mlado gledanje sveta“, vidi svet sta-

rih, kolikor je prisoten, kot izrazito čuden svet manij (neutrudni maratonec, ki ima eno nogo krajšo od druge; Milivojev naglušni oče, ki najbrž vsak dan lovi ribe in se ob tem opija itd.). Po drugi strani pa nam prikazuje svet mladih v večih dimenzijah. Gre za tri skupine in s tem za tri možne odnose do sveta ljubezni.

To je najprej ljubezenski par; dva lepa mlada človeka, ki sta se našla, ker sta drug v drugem videla nekaj posebnega, drugačnega od povprečja. Značilno je njuno iskanje poti do realizacije te novorojene ljubezni; to iskanje kaže, da jima klasični modeli poteka ljubezni ne zadostujejo, a hkrati nekako ne najdeta lastnega vzorca vedenja. Režiser tako na neki način verificira stanje, v katerem je velik del današnje mladine, nezadovoljne z modeli vedenja iz preteklosti in hkrati nezmožne refleksije lastne situacije in s tem nezmožne najti lastni adekvatni model vedenja. Druga skupina so trije veseljaki, verjetno glasbeniki — nekakšen ansambel: ti se nam predstavijo kot rutinerji, ki so že vse preizkusili, vse doživeli in doživljajo svet le še na način igre, ki včasih postane nasilna pa spet uplahne in se izniči sama v sebi. Dogajanje sveta jim je že znano; zanimivo je le še na ravni ugibanja, ali se bo nekaj zgodilo na tak ali drugačen način, s tem da sta oba načina že popolnoma znana. Svet je torej zanje zanimiv le še formalno; vsebinsko jim je že popolnoma, celo preveč znan; odtod težnja po nenehnem fotografiranju, ki se vedno bolj spreminja v golo ekshibicijo možnosti različnih zornih kotov, različnih osvetlitev itd. Med ti dve skupini je postavljen Milivoj — fazan, predstavljen kot tragična figura, ki pa izgublja svojo tragičnost, ker je karakteriziran psihologistično in se ga da v celoti označiti z nekaj pojmi kot: frustracija, fobija, manija in voajerizem. Opremljen z vsemi temi oznakami postane Milivoj bolnik — klinični primer in njegova smrt na koncu filma je po eni strani posledica čistega slučaja — ravno tam je slučajno strmina in pod njo voda, v katero pade; po drugi strani pa je ta smrt logična posledica bolezni in tako izgubi svoj tragični smisel. S tem pa izgubi smisel tudi vsa zgodba o zasledovanju ljubezenskega para, ki je za

glasbenika igra, igra za Milivoja manija, zgodba o zasledovanju, ki se, prav zaradi tega slučajnega srečanja voajerja in treh vsega naveličanih tipov, spreminja v željo po nasilju (izživljanje nad maratoncem, lov na fazana in odločitev za posilstvo), a vse to je in bi lahko bilo do konca igra, če bi režiser ne poskušal biti konsekventen v svojem psihologizmu in ravno ta konsekventnost nas na koncu v bistvu prevara za vse. To, da se krasni ljubimec na koncu spremeni v požrtvovalnega Jamesa Bonda, ki skuša rešiti človeka, katerega je malo pred tem napadel; to da degenerirani muzikanti cinično ugotovijo: „mi smo govno“, vse to prevare ne omili, v bistvu jo le še potencira.

Film je tako samo psihologistična poza, ki se počasi razkroji. Edina simpatična ali celo dobra plat tega filma so pravzaprav igralci (Rade Šerbedžija, Igor Galo, debitant Mišo Kovač itd.), ki jim je bila vse do konca omogočena osebna ekshibicija in to priložnost so izkoristili na dokaj simpatičen in zabaven način. V odliko filmu najbrž lahko štejemo tudi senzibilno, spretno in na neki način moderno — estetsko kamero.

T. P.

in bog je ustvaril kavarniško pevko

Režija: Jovan Živanović
Scenarij: Bogdan Jovanović, Jovan Živanović, Dušan Perković
Kamera: Juan Karlos Fero
Igrajo: Vera Mihić, Lepava Lukić, Bata Živojinović, Žika Milenković
Proizvodnja: FRZ-Beograd

To je eden izmed filmov, ki poizkušajo obravnavati neki problem in biti hkrati komercialno uspešni. Tak način realizacije filma ni vnaprej obsojen na neuspeh, saj poznamo mnogo dobrih

filmov z resno in aktualno tematiko, ki so tudi komercialno uspešni. S filmom In bog je ustvaril kavarniško pevko pa ta namen ni bil dosežen. Problemi, ki jih obravnava, so prikazani preveč površno in neprepričljivo. Nedodelanost izvira predvsem iz tega, ker hoče film reševati več problemov hkrati, čemur pa režiser ni bil dorasel. Komercialno je ta film lahko uspešen kvečjemu v okolju, v katerem je nastal, in to predvsem zaradi vključevanja folklornih elementov in angažiranja popularnih pevcev narodnozabavne glasbe. Ti elementi pa ne preraščajo v eksotičnost niti niso obravnavani poglobljeno, kot poseben problem, in tudi niso nosilci kakega posebnega filmskega izraza, zato zunaj svojega okolja ne morejo biti zanimivi. Osrednje okolje, v katero je postavljeno dogajanje, je veliko gradbišče hidroelektrarne v Đerdapu. Skozi to okolje je prikazan problem velikega števila delavcev z gradbišča, ki v prostem času nimajo drugega razvedrila kot popivanje in pretepanje v lokalih.

Glavno pozornost pa režiser posveča liku kavarniške pevke, ki pride na gradbišče, in delavca, ki se v pevko zaljubi in se z njo poroči. Osnovni zaplet zgodbe je zasnovan na odnosih okolja, tako poslušalcev kot delodajalcev, do pevke, ki so polni predsodkov in osebnih interesov. Junaka zgodbe iščeta izhod iz te situacije, vendar zaman.

Hkrati želi film osvetliti lik kavarniške pevke z najrazličnejših plati; v resnici pa jo je pokazal zelo enostransko, kot žensko, katere poklic je močnejši od nje. Ker dobimo vtis, da ne prikazuje usode neke določene pevke, ampak želi obravnavati poklic kavarniške pevke, film izzveni v zaključek: bog je ustvaril kavarniško pevko in kar ustvari bog, je nespremenljivo.

TR

kako umreti

Si te vdišet. Kosovski barvni. Scenarij: Brana Šćepanović in Miomir Stamenković. Režija: Miomir Stamenković. Kamera: Ljube Petkovski. Glasba:

Bojan Adamić. Igrajo: Faruk Begolli, Abdurahman Šalja, Isref Begolli, Xhevat Qorraj, Jelena Laković. Proizvodnja: Kosova film, Priština.

Kosovska filmska proizvodnja — se pravi naše albanske manjšine — nam je bila že vrsto let znana po svojih sicer redkih, a kakovostnih kratkih filmih. Pred tremi leti pa se nam je mlada proizvodna hiša Kosova film iz Prištine predstavila s svojim prvim celovečernim filmom VOLK S PROKLETIJ. To ni bilo samostojno delo tega proizvodnega podjetja, marveč je sodelovalo le kot producent, kljub temu da je bil to prvi jugoslovanski film, posnet v albanščini. Na devetnajstem puljskem festivalu pa smo se srečali s prvim res njihovim samostojnim delom — kljub temu da sta scenarist in režiser iz drugih republik, kar pa nikakor ne vpliva na to avtohtonost.

Pričakovali bi, da bo prvenec mlade proizvodne hiše skromno ali celo amatersko delo. Vendar je daleč od tega! Narejen je profesionalno, z velikim zamahom, gladko tekoče, dinamično in svojevrstno. Svojevrsten je po tematiki, ki, kljub temu da sega v vojno preteklost, skupno vsem jugoslovanskim narodom, v svojem okolju posega v pravila in norme časti, na katere smo drugi že pozabili.

V fabuli se prepleta več niti, od pristnega odnosa med dvema prijateljema prek velike, nemogoče ljubezni do razhajanj v političnih opredelitvah, v katerih pa vendarle zmagujeta čast in ponos. Zgodba, postavljena v kosovske gore in doline, kljub tipiki okolja in ljudi v svojem sporočilu vendarle prerašča gole okvire zgolj tega okolja, saj se vprašanje, „kako umreti“ in celo „kako živeti“ postavlja kadarkoli in kjerkoli. Tragična usoda dveh prijateljev v vojnem času ni le usoda dveh naših Albancev, marveč je lahko tragika vsakogar, ki se znajde v posebnem času, kakršen je vojna. Ljubezen med mladima človekoma pa je vendarle drugačna. Mladenka, hči mogočneža, ki je povezan z italijanskim okupatorjem, ljubi partizana. Oče, kljub temu da partizanom nikakor ne more biti naklonjen,

V filmu FAZANOV POPOLDAN igra glavno žensko vlogo Jasna Mihajlinac



spoštuje tradicionalna pravila časti in poštenost mladega partizana. Ponos mu narekuje, da kloni pred hčerkinim stavkom: „Oče, dala sem mu beso.“ Kajti „besa“ pomeni obljubo, še več prisego in te ni moč prelomiti. Rešitev za njegovo dilemo je pač ta, da je mladi partizan ujet in junaško pade pod streli Italijanov. Rešitev te žalostne dileme potrdi še z besedami hčerki: „Če boš rodila njegovega otroka, te ne bo nikdar sram povedati mu, da je bil njegov oče poštenjak,“ ali nekaj podobnega.

Ta ljubezen in ta odnos med očetom in hčerjo sta nenavadna. Iskristosti spontane ljubezni, ki se je razvijala še iz otroštva, pač ne gre oporekati, vendar je trma Tevte, ki se kot Julija ne more odreči svojemu Romeu, svojevrstna in verjetno tipična za ta konček sveta. Zanimiv je tudi značaj očeta: kot krajevni veljak je bil ob okupaciji Italijanov gotovo postavljen pred izbiro, ali sodelovati ali biti uničen. Kljub odločitvi za sodelovanje, tako je videti, se nikakor ne more otresti vkoreninjenosti v domača tla, v katero sodijo tudi tradicija, pravila časti in nenavaden ponos.

Ti odnosi so kljub siceršnji dinamiki zgodbe — ta je napeta od samega začetka do konca — najbolj zanimiv in privlačen del zgodbe. Morda prav zaradi te nenavadnosti, ki je nismo vajeni ne pri domačih ne pri tujih vojnih ali kakršnihkoli filmih. Podoba je, da sta Ščepanović in Stamenković dodobra seznanjena s tem svojevrstnim in ponosnim življenjem, ker gledalca popolnoma prepričata o resničnosti takšnih značajev in odnosov. Stamenković tudi kot režiser sledi pravilom „fair play“ in kljub temu da vztraja pri dinamičnem prikazu, vendarle popušča melodramatičnim (v lepem pomenu te besede) trenutkom, ki za hip ustavljajo ritem, da bi ga v naslednjem trenutku spet dvignili v živahen crescendo — do naslednjega „popuščanja človeškim slabostim“.

S filmom KAKO UMRETI je dobila nova jugoslovanska filmska proizvodnja kakovosten prispevek vojni tematiki, ki se po eni strani giblje med akcijo Mitrovičevega in Krvavčevega sloga, po drugi pa s svojo tragično toplino in sentimentalnim prizvokom spominja na Djordjevića. Stamenko-

viću se je posrečilo spojiti oboje, izbral je uspešno pot humanih odnosov, ki se ne spreminjajo tudi v posebnih časih in hkrati vizualno dopadljive dinamike, ki gledalca sprošča kljub tragičnemu odvijanju dogodkov.

Pomembna je tudi igralska plat tega filma. Faruk Begoli in Abdurahman Šalja sta že veterana jugoslovanskega filma, drugi pa so bolj ali manj novinci, vendar vsi s Kosova. Novinstvo se pozna le Jeleni Laković, simpatični amaterki, drugi pa so izkazali izredno nadarjenost, ki je predvsem opazna pri gledališkem igralcu Djevalu Čoraju. Igralce ima Kosovo odlične — sicer pa smo se z njimi že utegnili seznaniti ob njihovem gledališkem gostovanju v Ljubljani. Pričakujemo in upamo, da po prvem uspehu prištinske proizvodne hiše Kosova film ne bo sledil tisti „nujni“ padec, marveč še lepši uspeh.

M. G.

ko pride lev

Slovenski. Scenarij: Franček Rudolf s sodelovanjem Dušana Jovanovića. Režija: Boštjan Hladnik. Kamera: Jure Pervanje. Glasba: Janez Gregorc. Igrajo: Marko Simčič, Marina Urbanc, Milena Dravič, Miha Baloh, Anka Cigoj, Manca Košir, Dare Valič. Proizvodnja: Viba film, Ljubljana in Kinematografi, Zagreb.

Smo naglo razvijajoča se družba, polna nasprotij in vsakodnevnih stisk, ki begajo ljudi. Smo nemirni in preli-

Marina Urbanc je debutirala v slovenskem filmu KO PRIDE LEV



vajoči se svet, kjer ni nikomur nikoli dovoljeno, da bi se za hip ustavil in spočil od hrupa, nervoze in beganja. Smo tudi nekoliko brezčutni, morda celo otopeli in brezvoljni, zaprti vase in v svoja malenkostna prizadevanja. Smo nesrečni, ker smo površni, razočarani, nebolgljeni, z grenkobo v ustih. Predvsem pa ne znamo ljubiti in biti ljubljani. To so osnovne misli, o katerih pripoveduje Hladnikov film KO PRIDE LEV. Teško bi seveda trdili, da je Hladnik optimist ali pesimist, prej bi lahko rekli, da je zapisovalec vsega človeškega in nečloveškega, kar ga obdaja in z neizprosno silo buta obenj in ob ostale sodelavce filma, še posebej ob igralce. Hladnikov film ni klasična pripoved o trajanju in nehanju zrele in mladostniške ljubezni, je le opis, „katalogiziranje“ sveta z vsemi njegovimi pojavi, ki store, da so stvari takšne, kot so, ki naredi vse, da je. Zato so v njegovem filmu odpadle ali so močno reducirane vse tiste situacije, ki smo jih poimenovali konfliktne in v katerih se izkaže premoč posameznega akterja nad drugim ali nad svetom. Svet torej ni klasični boj dobrega proti zlu, je le zbirka bolj ali manj naključnih, morda celo nehotnih dražljajev, ki vdirajo v človeka, ali pa jih proizvaja on sam kot obrambo pred okolico.

Seveda pa se takšna pripoved o svetu kaj rada banalizira, spremeni v vrtljak ponavljajočih se vidnih in slušnih dražljajev, ki degradirajo dogajanje na raven neobvezne, vase zaprte igre. To se je dogajalo tudi Hladniku, ki je svojo vizijo sveta ustvaril na mnogih mestih preveč preprosto, skorajda neobvezno nedomišljeno in prepolno nepomembnih marginalij. Kajti osnovna vizija sveta je, kot smo že zapisali, jasno in razločno vrezana v mehko podlago sveta: človek našega časa, dvojje ljubezni: zrela in prebujajoča se in naše okolje s svojo (včasih) nerazumljivo hipertrofiranoostjo. Vse, kar je skušal Hladnik „dodati“ tej viziji, da bi bila „podoba“ razumljivejša in popolnejša, je zgrešilo svoj namen: vse od njegove ljubezni do kopičenja potrošniških predmetov v nepojmljivih količinah do skrajno banalne scene, kjer oče napija izgubljenemu devištvu svoje hčere.

Igralska ekipa, v kateri so se odlikovali Marko Simčič, Milena Dravić in Dare Valič, je v redu opravila svojo včasih prav težko nalogo. Nekoliko manj prepričljiva je bila Igra Marine Urbančeve, medtem ko smo ob igranju Mihe Baloha začutili nekakšno neugodje. Posebej je potrebno omeniti tudi precizno in urejeno glasbo Janeza Gregorca, ki je marsikje filmu zelo koristila kot „vezni tekst“ med posameznimi predolgimi in nepotrebniimi sekvencami.

D. P.

lov na jelele

Hrvaški. Scenarij in režija: Fadil Hadžić. Kamera: Miodrag Jakšić. Glasba: Nikica Kalodjera. Igrajo: Sandi Krošl, Boris Dvornik, Silvana Armenulić, Miha Baloh, Franjo Majetić. Proizvodnja: Filmski avtorski studio, Zagreb.

Naša povojna stvarnost je pogosto uporabljen vsebinski in dramaturški element jugoslovanskih filmov. Tovrstna družbena kritika je tudi film LOV NA JELENE.

Po vsebinski plati LOV NA JELENE pravzaprav ne predstavlja nobenih scenarijskih novosti in posebnosti. Bogat povratnik se vrne v domače mesto največ zato, da bi ljudi prepričal o svoji nedolžnosti, da bi s svojega imena spral umazana natolcevanja o vojnem izdajništvu in podobno. Toda ljudje so se že navadili svojega prepričanja, ker jim koristi. Takoj po vojni so mu namreč zaplenili družinsko hišo in tudi po njegovem povratku je nimajo namena zapustiti. Povratnik mora iskati pomoči pri policiji, toda skorajda brez uspeha. Filmska zgodba pripoveduje o povratnikovem trudu in boju, da bi zanikal nekdanje obtožbe. Ta njegova namera ga pripelje v številne neprijetne

zaplete, od katerih se eden konča s pretepom, nožem in bolnišnico.

Že ob tako površno opisani filmski vsebini lahko opazimo dvojje nasprotujočih si vsebinskih prijemov. Po eni strani skuša biti film pošten do zgodovinsko podane resnice izdajstva in povratništva, po drugi strani pa notranje motivacije in reakcije nakazujejo nedorečenost, skonstruiranost, črno-belo karakterno orisane like in brezciljnost filmske zgodbe. V tej zvezi je treba kritično oceniti ljubezen med povratnikom in kavarniško pevko. Ta ljubezenski del zgodbe je v filmski razplet vstavljen umetno in kot rušilni dramaturški element drobi osnovno zgodbo, hkrati ne sme mimo nedorečene sestrine vloge pa hudo programiranega monologa lovskega nadzornika v lovišču. Iz filma sicer lahko razberemo osnovno hotenje ustvarjalcev narediti življenjsko zagnano filmsko pripoved, ki bi odsevala kritični pristop k podobni tematiki, zato so omenjene nedorečenosti in poenostavljanja v marsičem nepremostljiva ovira do uspeha.

Pa še eno osnovno pomanjkljivost scenarija in tudi filma moramo omeniti. Gre za neupoštevanje pomembne vrednote, dramskega časa. Zaradi tega celotna filmska pripoved nima potrebne napetosti, vsebinske in akcijske, za gledalca je večidel nezanimiva. Zato, razumljivo, posamezne sekvence v odnosu do drugih nimajo več dramaturške funkcije zapleta, stopnjevanja in razpleta in tako ostaja filmska zgodba na eni sami ravni. Na ravni vsebinske informacije. Tega vtisa ne popravijo niti igralci, saj jim vloge že v scenariju ne nudijo nobene možnosti.

T. F.

mohedonski del pehla

Režija: Vatroslav Mimica
Scenarij: Slavko Janevski, Pande

Taškovski, Vatroslav Mimica

Kamera: Kiro Bilbilovski

Igrajo: Darko Damenski, Pavle Vujišić, Fabijan Šovagović, Milena Dravić, Ilija Milčević, Neda Spasojević.

Vsak Mimičev novi film smo pričakali z radovednostjo kot pomemben filmski dogodek. Lahko rečemo, da nas ni nikoli razočaral. Ob njegovem zasnem filmu pa smo lahko skeptični. Kljub temu da nam zastira kritičen pogled na film avtorjeva avtoriteta, ki se v tem filmu izpričuje v suverenem vodenju igralcev, kamere in montaže, se lahko vprašujemo o avtorjevi iskrenosti. Ne moti povsem realistična zasnova niti politična angažiranost, saj je bil Mimica vedno družbeno in politično angažiran avtor, vendar njegova politična angažiranost nikoli ni služila zgolj političnemu trenutku.

To, da prikazuje Bolgare kot fašistične okupatorje Makedonije, katerih metode asimilacije naroda in genocida se niso razlikovale od italijanskih ali nemških, razumemo lahko kot novo in pogumno dejanje, saj smo se do sedaj tega dejstva, verjetno zaradi sedanje socialistične Bolgarije, izogibali. Toda vprašamo se lahko, ali je naključje, da je ta tema obravnavana ravno v času, ko prihajajo iz Bolgarije znane ideje o biti in pripadnosti makedonskega naroda. Zato nam film deluje propagandno, plakatsko.

Sicer je čutiti, da se je Mimica skušal ogniti temu vtisu, kajti svojo pozornost je v glavnem posvetil problemu oblikovanja narodne zavesti, ki se začne porajati v trenutku, ko je obstoj naroda ogrožen. Agresor, ki se odloči zatreti narodno zavest nekega ljudstva, s tem prizna njegov obstoj in tako posredno povzroči krepitev te zavesti. Ob tem je Mimica v film vključil proces nastajanja legende o narodnem heroju, ki postane, živ ali mrtev, simbol boja za narodno neodvisnost. Živi v zavesti naroda kot vzpodbuda za premagovanje težav in kot porok za dosego ciljev.

Po oblikovni plati pa se je v tem filmu režiser lotil problema množice kot junaka na nekoliko drugačen način. Ni ga reševal s prikazovanjem množice, ki gre v akcijo z istim ciljem, ampak je množico prikazal kot vrsto individuov, ki vsak na svoj način spoznajo nujnost kolektivnega na-

stopa in vsak iz svojih lastnih problemov razvijejo skupno idejo. Zato Mimica ne operira z množičnimi prizori, ampak z bližinskimi posnetki in šele z montažnim zaporedjem in dramaturgijo ustvari vtis množice v akciji.

TR

mojster in margareta

Maestro i Margarita. Srbski barvni. Scenarij: Aleksandar Petrović s sodelovanjem Amadea in Barbare Pagani (po istoimenskem romanu Mihaila Bulgakova). Režija: Aleksandar Petrović. Kamera: Roberto Gerardi. Igrajo: Ugo Tognazzi, Alain Cuny, Mimsy Farmer, Bata Živojinović, Pavle Vujišić, Ljuba Tadić, Eva Ras, Fabijan Šovagović, Taško Načić, Bata Stojković, Zlatko Manudić, Fahro Konjodžić, Janez Vrhovec, Ratomir Reljić. Proizvodnja: Dunav film, Beograd.

Film Aleksandra Petrovića MOJSTER IN MARGARETA je avtor posnel po istoimenskem romanu ruskega pisatelja Mihaila Bulgakova. Dokaj spretno je zastavil zgodbo s tem, da je po svojih umetniških sposobnostih preuredil zapleteno arhitektoniko romana in dal delu glede na osnovo izrazito političen pečat, kar je sicer nekoliko težko razumljivo, saj so glavne sestavine pisanja Bulgakova bolj občečloveške narave, tako da je tak postopek sicer mogoč, a ne povsem ustrezen. Ker pa je film potrebno opazovati ločeno od literarne predloge (čeprav zaradi določenih elementov v danem primeru to ni povsem uresničljivo), ga lahko opredelimo kot zanimiv obrtniško in izvedbeno korekten skoraj hollywoodsko tehnično popoln izdelek. Zgodba Nikolaja Maksudova – Mojstra (ta je v romanu brezimen) je tradicionalno zastavljena ljubezenska romanca, ki jo usodno zavezuje politika, saj nepre-

stano in vsakič medlični medčloveške odnose preko svojih karakterno dvomljivih izvajalcev. Mojster namreč napiše dramo o Kristusu, kar je zanj spričo ozkih razmer usodno. Vendar pa se v potek njegove osebne tragedije vmeša trojica nenavadnih tujcev in sicer tako, da kaznuje človeško nedopustna ravnanja ljudi, ki so uničevali Mojstrovo kariero. Woland kot upodobitev hudiča ter njegova pomočnica Azazelo in Korovjev so tista višja, od zunaj nemotena vse-mogočna sila, ki reši zapleteni položaj, saj razpolaga z vsemi mogočimi nadnaravnimi sposobnostmi. Napovedujejo prihodnost, v hipu pošljejo človeka neomejeno daleč, inscenirajo prikaz črne magije, kjer se skozi razne čarovnije razgalijo napake in hudobije pokvarjenih ljudi. Način, kako režiser izvede nenavadne postopke treh junakov, je nekako neustrezen, mogoče preveč realističen in je v določenem neskladju z neverjetnostjo ukrepov, s katerimi Woland, Azazelo in Korovjev posegajo v svet. Tradicionalna filmsko oblikovna izvedba še podkrepi to prepričanje, saj se ne moremo znebiti vtisa, da je sama tema Petroviću nekoliko tuja, čeprav se je loti z zvrhano mero mojstrstva. Petrović pač ni umetnik fantast, kot so npr. Kubrick, Pasolini, Bergman ali Buñuel, njegova spretnost je v opazovanju realnega sveta majhnih ljudi, ne pa v razkrivanju kozmičnih dimenzij duše, ki omogoča razpon med veristično tostransko pripovedjo in transcendentno fantastiko onkraj dojemljivega, zgolj občutenega. Zato je njegova pripoved bolj funkcija neke politično naperjene misli, kar samo na sebi niti ne bi bilo slabo, če bi si avtor izbral svojemu umetnostnemu credu bolj ustrezen motiv. Tako pa je film bolj mojstrski kot prepričljiv, skratka nepopoln v svoji popolnosti, čeprav gledan skozi bero jugoslovanske filmske proizvodnje v l. 1972 verjetno med najboljšimi, kar je potrdila tudi puljska žirija. Temu vtisu mnogo pripomore izvrstna igra Bate Živojinovića, Pavla Vujišića, ki ne samo da sta enakovredna tujim igralcem – Alainu Cunyu, Ugu Tognazziju in Mimsy Farmer, ampak ta trio celo nadkriljujeta s plastično prepričljivo in do vseh nadržanosti izrisano kreacijo.

V. P.

podobe iz življenja udarnikov

Slike iz života udarnika. Bosanski barvni. Scenarij: Branko Vučičević in Bato Čengić. Režija: Bato Čengić. Kamera: Karpo Ačimović — Godina. Glasba: Bojan Adamič, Igrajo: Adem Čejvan, Stole Janković, Zaim Muzaferija, Ilija Bašić, Mida Stevanović, Dragomir Bojanić — Gidra, Štefka Drolčeva, Helena Buljan, Alija Sirotnović. Proizvodnja: Studio film, Sarajevo.

Čengićevo socialno angažirano filmsko sporočilo se giblje v okvirih komedije, tragikomedije, farse, stripa, dokumenta, kot filmsko delo pa deluje izredno. PODOBE IZ ŽIVLJENJA UDARNIKOV so svojevrsten zapis o subjektivnem videnju in čutenju nekega preteklega časa, ki dandanes pada v pozabo. Temu času se približuje skozi življenje Alija Sirotnovića in njegovih tovarišev, takrat najbolj uspešnih in znanih udarnikov. Pred gledalca polaga posamezne izseke iz njihovega življenja in na ta način počasi gradi kompletno sliko tedanjega časa. Dramaturško so ti utrinki združeni tako, da tvorijo zaključen lok, ne vzpostavljajo pa medsebojne napetosti in odvisnosti. Vsak del je celota zase, ki predstavlja določeno fazo udarnišтва. Pripovedno hočejo posnemati resničnost, hočejo prikazati življenje takšno, kot je, biti resničen posnetek, z vizualno podobo pa se ob svoji pojavnosti uresničujejo ravno nasprotno. Slika z notranjo

zgradbo ruši resničnost, ki jo s svojo pripovednostjo vzpostavlja. Vizualni del slike ni objektivni, ni realističen. Predstavlja Čengićev komentar tistega, kar slika pripoveduje. S skoro statično kamero ter z dinamiko in razporeditvijo v kadru Čengić razbija iluzijo, ki jo je ustvaril. Dosegel je, da slika, ki naj bi bila „objektivna, resnična podoba sveta“, zanika besedo, pripoved, ki je lahko „subjektivna, lažniva, spremenjena podoba sveta“. Vlogi sta zamenjani, dokumentarnost filma popolnoma zanikana, vzpostavljen je nov odnos med besedo in sliko, še več, celo med tem, kar slika kaže, in tem, kar slika pripoveduje. Iz operetno hvalisavo dobrohotne pripovedi se PODOBE IZ ŽIVLJENJA UDARNIKOV sprevržejo v ostro in hudo kritiko tedanjega in tudi sedanjega časa. Ne glede na to kritiko, ki je lahko dobronamerna ali zlonamerna, kakor pač hočemo film razumeti, je ustvarjalcem tega filma treba priznati, da so naredili film, ki kljub svoji razdrobljenosti kaže njihovo miselnost; ta je sicer lahko sporna, zanikati pa je ne moremo. V letošnjem Pulju so se PODOBE IZ ŽIVLJENJA UDARNIKOV močno dvignile nad ostale filme ravno zaradi te svoje angažiranosti, zaradi hotenja nekaj sporočiti in zaradi osebne opredelitve do problema. PODOBE niso zgolj posnet in zmontiran filmski trak, kakor je bilo mnogo filmov v letošnjem Pulju, temveč avtentično sporočilo nekega obdobja o nekem obdobju. So pomemben prispevek k jugoslovanskemu avtorskemu filmu.

B. V.

polhovnica

Pukovnica. Srbski. Scenarij: Danko Popović. Režija: Djordje Kadijević. Igrajo: Ljerkica Dražević, Slobodan Perović, Slobodan Aligrudić, Dušan Janićijević, Janez Vrhovec. Proizvodnja: Film danas, Beograd.

Kadijevićev film je eden izmed redkih jugoslovanskih filmov, ki se spušča v

časne prve svetovne vojne. Polkovnikova žena Eva von Gross pride obiskat svojega moža na fronto; mož ji pošlje naproti dva vojaka, ki jo po moževi smrti ponovno spremljata, tokrat v zaledje. Vendar je njun odnos do nje na tej drugi poti povsem spremenjen — iz podrejenih, servilnih ljudi se po polkovnikovi smrti pokažeta kot nasilna, ženske potrebna moška, ki sta s smrtjo nadrejenega izgubila vso zadržanost, ponižnost in se razkrila kot to, kar dejansko sta.

Ravno ta del filmske zgodbe je v POLKOVNICI najbolj prepričljiv. Ravno tu najbolj pride do izraza poživljenje človeka, ki ga povzroči vojna. Podobno izrazno moč vsebuje film tudi v nekaterih drugih sekvencah, vendar pa ostaja ravno odnos med vojakoma in Evo von Gross v tem oziru najmočnejši — saj je prikazan v obeh svojih ekstremih in se ga v tej njegovi eksplicitni obliki najbolj zavemo.

Film je, gledan sekvenčno, prepričljiv in izraža precejšnjo umetniško moč. Problem pa nastane, ko režiser posamezne dogodke poveže, strne v celoto — v film. S tem moč izoliranih delov izgine in pred seboj imamo celoto, ki pa to ni — je veliko prej skupaj nametana vrsta kadrov, ki jih sicer združuje neka fabulativna kontinuiteta, a jo ravno način njenega podajanja razbija in povzroča zmedo, občutek nedodelanosti (tako scenarijske kot končne — filmske). Dogodki so, gledani sinoptično, povsem verjetni in prepričljivi, vendar pa se zgodba v svoji filmski obliki pokaže kot to, kar navadno imenujemo amatersko — in to v slabem pomenu besede, namreč v smislu, da avtorju ni uspelo izraziti svoje misli, povezati kadrov v celoto, ustvariti filmskega dogajanja (ne pa le dogodkov). Uspeli so mu le posamični kadri, ki pa sami po sebi seveda še ne morejo tvoriti celotne umetniške kvalitete filma.

Napaka oziroma slabost POLKOVNICE je povsem napaka in slabost režiserja in mogoče še scenarista. Režija in scenarij pa naj bi bila, če ne že težišče filma, pa vsaj njegova baza. In če se pokaže ta baza kot labilna, nedodelana, konfuzna, nedomišljena, potem tudi igra na more spremeniti filma iz slabega v dobrega.

A. E.

prvi splitški odred

Hrvatski barvni. Scenarij in režija: Vojdrag Berčić. Kamera: Branko Ivatović. Glasba: Vladimir Kraus-Rajčević. Igrata: Fabijan Šovagović in Miha Baloh. Proizvodnja: Adria film, Zagreb.

Film Vojdraga Berčića PRVI SPLITSKI ODRED je eno mnogih del na temo narodnoosvobodilnega boja. Še preden se spustimo v razmislek o tem ne posebno vznemirljivem filmu, je potrebno poudariti, da je omenjena tematika pri nas v zadnjem času postala vse preveč pavšalno obravnavana. To, da se nekdo loti omenjene snovi, je nedvomno koristno, toda če je obdelana na neustrezen, umetniško slabokrven način, je za sam pojem takšno dejanje skoraj ravno tako škodljivo in neustrezno, kot napačno interpretiranje zgodovinskih dejstev. Ta misel je seveda nekoliko drastična, toda če jo gledamo s širšega zgodovinskega obzorja, bomo videli, da so veliki dogodki preteklosti, prikazani v umetniško slabih delih, pogosto ostali del historičnega materiala, medtem ko je ravno umetnost vedno ohranjala takšno motiviko kot podobno polnovrednega življenja za poznejše rodove. Čeprav neko filmsko delo še tako povečuje motiviko, ki jo obravnava, to še vedno ni dovolj, saj brez ustrezne umetniške strukture takšen proizvod bolj škoduje kot koristi tematiki, ko jo predstavlja na njeni veličini neustrezen način. Nekaj podobnega bi lahko dejali za nakatere jugoslovanske filme, med katere sodi tudi PRVI SPLITSKI ODRED. Zgodba je povsem tradicionalna — celo več — razpolaga s celo vrsto obrabljenih klišejev. Nobene napetosti ni, prav tako tudi ne kakšnega specifičnega vzdušja, celo scene boja, ki res ne bi

smele predstavljati večjih režijskih problemov, so izvedene bolj kot malo boljši reporterski posnetki manevrov. Seveda je razumljivo, da niti Miha Baloh niti Fabjan Šovagović kot kvalitetna igralca našega filma iz take umetniško prazne zasnove nista mogla ustvariti kaj več kot zgolj rutinsko odigrani vloge. Res se človek sprašuje, čemu takšna dela koristijo, saj se ne moremo znebiti vtisa, da so delana z dobršno mero špekulacije, češ saj je že tema takšna, da blokira eventualne kritike. Ali drugače — avtorji verjetno pod zaščito takšne snovi uveljavljajo svoje umetniške pomanjkljivosti, ki jih drugače ne bi mogli, saj niti ne bi prišli do filma, če se ne bi skrivali za opisano tematiko. Potrebno je poudariti, da takšen postopek resnično ne koristi slovesu narodnoosvobodilnega boja in je celo škodljiv, čeprav se tega na žalost bolj redko zavemo.

V. P.

sledovi črno- laske

Tragovi crne devojke. Srbski barvni. Scenarij (po motivih pripovedke Aleksandra Tišme) Dragoljub Ivkov in Živojin Pavlović. Režija: Zdravko Randić. Kamera: Milorad Jakšić — Fandjo. Glavne vloge: Boris Dvornik, Neda Spasojević, Ružica Sokić, Pavle Vujisić in Bata Živojinović. Proizvodnja: FRZ, Beograd in Neoplanta film, Novi Sad.

Randićev letošnji film je gotovo boljši kot njegov lanskoletni (STAVA), saj mu je uspelo združiti umetniške kvalitete z avtorsko individualnostjo ter pri tem ohraniti precejšnjo mero komunikativnosti. V odnosu do lanskoletnega filma je očitna aktivizacija igranih oseb, ki so se iz pasivnih objektov, nad katerimi gospoduje Usoda, spremenile v dejavne, svoje življenje usmerjajoče ljudi, ki vedo, kaj hočejo in ki za uresničitev svojih ciljev tudi kaj storijo. Res je, Randić še vedno ostaja pri pavlovićevskih temah, toda

ljudej sode s se sprostil, življenje se jim je spremenilo iz vsakodnevnega dolgočasje v aktivnost. Nič več niso le lutke, misleči stroji, niso le vrženi v svet.

V odnosu do SLEDOV IN ČRNOLASKE je Randić zavrel pozicijo par distance. Režiser prikazuje življenje: njegovo avtorstvo (v vsebinskem smislu) se omeji na deskripcijo. S svojimi mislimi, problemi v filmu ni navzoč — lahko bi skoraj rekli, da se ne izpoveduje. Njegova izpoved je omejena na izbiro literarne podloge in na njeno filmsko realizacijo. V tem pogledu se je njegovo avtorstvo omejilo na tehnično filmsko plat, pri čemer ni osvojil vsebine.

Ta neangažiranost režiserja pri samem ustvarjanju se je v končnem izdelku spremenila v nekritičnost. In ravno tu je vidna razlika od Pavlovićevih filmov: v teh je režiser povsod navzoč, besede igralcev so njegove besede, njihov upor je njegov upor, njihova nemoč je njegovo spoznanje lastne nemoči. V STAVI ostaja Randić pri nekritični determiniranosti; v SLEDOVIH ČRNOLASKE je ta determiniranost delno že presežena, vendar kritike (še?) ni. Nihče od igranih ni podvržen naši obsodbi — osebe so sicer živi ljudje iz mesa in kosti, ki delujejo svobodno, vendar pa celotno dogajanje še vedno ostaja usojeno. Ta režiserjeva determinizacija je najbolj očitna na koncu filma, namreč ob smrti dekleta, ki se vrne k ljubimcu, a ga še isti dan prevara. Tu pride usodnost najbolj na dan in prekine prejšnjo spontanost, direktnost, verjetnostni filmski prikaz življenja ter nam vsili svojo Usodo, ki ravno zaradi nepovezanosti s poprejšnjim dogajanjem zmanjša učinek filma. Očitno Randiću ni povsem uspelo najti svoje lastne poti. Na mestih, kjer je njegov film najboljši, čutimo več Pavlovića kot Randića in kjer je povsem randićevski, čutimo toliko nestvarne pasivnosti, da se nam film upre. Očitno je Randić v SLEDOVIH ČRNOLASKE uspel ravno zato, ker se ni povsem podredil Pavloviću niti se ni povsem prepustil sebi.

A. E.

Neda Spasojević v srbskem barvnem filmu SLEDOVI ČRNOLASKE

EMPREINTES DE LA BRUNETTE
TRAGOVİ CRNE DEVOJKE
SPUREN EINES SCHWARZHAARIGEN MÄDCHENS
TRACES OF A BRUNETTE EMPREINTES DE LA BRUNETTE
EMPREINTES DE LA BRUNETTE EMPREINTES DE LA BRUNETTE
TRAGOVİ CRNE DEVOJKE SPUREN EINES SCHWARZHAARIGEN MÄDCHENS
SPUREN EINES SCHWARZHAARIGEN MÄDCHENS TRACES OF A BRUNETTE EMPREINTES DE LA BRUNETTE



EMPREINTES DE LA BRUNETTE
TRAGOVİ CRNE DEVOJKE
SPUREN EINES SCHWARZHAARIGEN MÄDCHENS
TRACES OF A BRUNETTE EMPREINTES DE LA BRUNETTE
EMPREINTES DE LA BRUNETTE EMPREINTES DE LA BRUNETTE
TRAGOVİ CRNE DEVOJKE SPUREN EINES SCHWARZHAARIGEN MÄDCHENS
SPUREN EINES SCHWARZHAARIGEN MÄDCHENS TRACES OF A BRUNETTE EMPREINTES DE LA BRUNETTE

strel

Pucanj (Istrel). Makedonsko-bosanski barvni. Scenarij: Dimitar Solev. Režija: Branko Gapo. Igrajo: Neda Arnerić, Slobodan Dimitrijević, Emil Ruben, Vladimir Cvetijev, Pero Arsovski, Risto Šiškov. Proizvodnja: Filmski studio Skopje in Bosna film Sarajevo.

Makedonsko kinematografijo sta na puljskem festivalu leta 1972 predstavila dva filma z vojno tematiko, filma, v katerih prevladuje motiv nasilja in sicer kot simbol ali koncentrat, kot strnjena misel na brezštevne vojne strahote. Posameznik je prešibak, da bi se upiral stihiji uničevanja in kot rezultat njegovega zoprvanja zli usodi se dvigne, menja način življenja in vidi rešitev glavnega, eksistenčnega problema v osvoboditvi celotnega naroda.

Režiser Branko Gapo (DNEVI PREIZKUŠNJE, VOJNI ČAS) je dokaj uspel s svojimi prejšnjimi filmi, v katerih zavzema naravnost osrednje mesto vojna tematika. Pripoved je usmerjal k problemom, ki jih vojna postavlja

pred ljudi, ko lomi njih značaje in življenjska pojmovanja in ko v vrto-glavi paniki negotovosti iztiska na površje odločne ljudi, ki najdejo pot do osvoboditve. Človek se ponudi v službo naprednih idej in njegova usoda se zamaje prav tako kot razvoj dogodkov, na katere želi vplivati, poleg poguma in upornosti pa mora imeti še nekaj sreče, če naj kot živa priča dočaka uresničitve svojih idej. Film STREL obravnava čas, ko so vojne grozote vihrale nad makedonsko deželo. Okupirano Skopje je mesto, kjer se bijejo boji med bolgarskimi okupatorji, ki poskušajo z najbolj brutalnimi sredstvi v srži uničiti ime makedonskega naroda, in med prebivalci, pri katerih je že čutiti ustrezno reakcijo. Iz nasilja se rodi kal odporniškega gibanja, ki zlagoma toda zanesljivo narašča v močno, odločno in strnjeno silo v boju proti sovražniku. Na koncu zmagaja boj za pravične ideje, čeprav prenekatere uničene ljubezni, prijateljstva in življenja ostajajo kot težke posledice, ki jih do neke mere lahko ublaži samo vzvišenost ideje, za katero so bili žrtvovani. STREL prinaša močno humano idejo, ki je univerzalna, ne glede na to, da je uokvirjena v določen zgodovinski čas,

v Drugo svetovno vojno. Prav tako pa je to tudi snov za zanimiv akcijski film, poln dinamičnih in napetih prizorov, seveda pod pogojem, da je režiser dopolnil in spretno povezal mnoge odnose in dogodke, ki so bili v scenariju dokaj posplošeni. Po drugi strani pa tako zasnovani scenariji predstavljajo nevarnost, da se režiser podredi dogodkom, akciji in spregleda psihološko nadgradnjo zgodbe, ki pa šele doseže moč, razumljivost in gledalčevo naklonjenost. Težko se je otresti vtisa, da je režiser premalo studiozno obdelal prav to komponento in da prenekatere akcije nimajo ustrezne motivacije ter postajajo sami sebi cilj in namen. Naturalistični prizori mučenja nas bolj motijo, kot pa da bi nas silili k razumevanju; režiser je preveč vztrajal pri njih, psihološkega ozadja pa žal nimajo. Vizualna stran filma je precej blede, neprivlačna, ker režiserju ni uspelo vtisniti filmu nekaj več izvirnosti v režijskem izrazu. Govorimo o filmu, ki nima močnejše izražene ekspresivnosti zato, ker mu manjka režiserjeva koncentracija. Film hitro in kaj lahko pozabimo, ostane nam samo vtis že zdavnaj videnega in preživetega dogodka.

M. C.

Vlado Svetiev in Emil Ruben v makedonskem filmu STREL



valter brani sarajevo

Bosanski barvni. Scenarij: Djordje Lebović. Režija: Hajrudin Krvavac. Igrajo: Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Rade Marković, Hanjo Hasse, Slobodan Dimitrijević, Dragomir Bojanić, Neda Spasojević, Faruk Begoli. Proizvodnja: Bosna film, Sarajevo.

"Današnjemu filmskemu gledalcu, posebno mlademu, bi rad približal NOB na sprejemljiv način, s tako imenovano lahkotno dramaturgijo", tako pravi režiser. To lahko dramaturgijo s težko temo po njegovem najhitreje in najbolje razume tudi tuji gledalec, ki bi ga naš bosanski režiser hotel čim hitreje „seznaniti“, tako pravi, „z življenjem naših ljudi med vojno in z našo borbo“.

To lahkotno dramaturgijo v vojni temi so izkušenejša kinematografije, sicer ravno tako prekaljene v vojnah kot naša, toda neprimerno temeljiteje prekaljene v sedmi umetnosti kot naša, opustile že približno v času, ko je bil Frank Sinatra še ves mlad in napadalen (saj se ga še spominjamo iz starega ameriškega filma, v katerem se je vse vrtelo okrog vlaka).

Pri Valterju, tako kot pri Mostu in Diverzantih, filmih istega režiserja, ki sta obrtniško neprimerno bolj dodelena in umetniško veliko bolj enotna, gre za divje zmešano kašo resničnosti in pustolovščine, krepko začinjeno iz žepne solnice za kriminalistiko.

Vse skupaj mora biti verjetno, saj je Valter, sarajevski legendarni partizanski obveščevalec, zares živel in Sarajevo je prav tako kot Ljubljana imelo svojo tajno obveščevalno službo, ki je izpeljala ničkoliko pomembnih akcij. Valterjeva je bila, da ugotovi oziroma

prepreči cilj nemške operacije Laufer. Če se vam bo zapletlo in ne boste več dobro vedeli, kdo je naš in kdo ne, pripišite to svoji neizkušenosti, izvirajoči iz nepoznavanja romanov X-100. Valterja igra „legendarni“ Bata Živojinović, ki mu leporečni, zlikani in lepo počesani borci nikoli niso šli prav od rok; v svoji koži se je počutil samo v Petrovičevem filmu Tri! Njegovi soigralci, ki imajo večje vloge od njega, so Rade Marković, Ljubiša Samardžić, Neda Spasojević, Dragomir Bojanić — Gidra in še nekako petdeset „najbolj znanih jugoslovanskih igralcev“ piše v Valterjevi informaciji za tisk. Scenarij je napisal znani srbski pisatelj in dramatik Djordje Lebović, ki je nekoč napisal nepozabni Nebeški odred. Glasbo je zložil naš mostovski Bojan Adamič.

V. M.

volk samotar

Vuk samotnjak. Hrvaški barvni. Scenarij: Stjepan Perović in Obrad Gluščević. Režija: Obrad Gluščević. Kamera: Nenad Jovičić. Glasba: Bojan Adamič. Igrajo: otroci liških vasi, Slavko Štimac, Ivan Štimac, Boro Ivanišević, Smiljan Čičić, Željko Mataija in pes Hund. Proizvodnja: Jadran film, Zagreb.

Volk samotar je film za otroke. Ob tem se sproža vprašanje, ali morajo biti filmi za otroke otroško naivni ali pa lahko nosijo tudi umetniško vrednost, hkrati pa tudi vprašanje, ali naj sodimo otroške filme z merili otrok ali z merili, s katerimi ocenjujemo ostale filme. Brez dvoma dobimo ob Volku samotarju pri dveh tako različnih načinih ocenjevanja povsem različne vtise. Otrokom je film všeč, ker je pes tako lep in tako pogumen, njegov mladi prijatelj Ranko pa tako prebrisan in zvit. In pa, ker bi bil vsak fant presrečen, če bi imel tako velikega psa, ki bi ga ubogal na vsak mig. Če pa se pogledamo v filmsko delo,

vidimo, da je narejeno naivno in prisiljeno. Ne moremo pristati na to, da se divji vojaški pes v hipu spremeni v pohlevnega kužka. Še manj pa lahko pristanemo na osladnost, s katero nam režiser predstavlja vse, kar se dogaja. Zimska idila v bleščečem soncu, postavni, veseli, zagoreli ljudje; to so kategorije, ki jih najdemo v tretjerazrednih filmih, kjer so osebe zgolj črno-bele. Pri tem filmu je razlika samo v tem, da črnih oseb ni, zamenjuje pa jih divji pes, ki v resnici sploh ni divji, temveč ga je naredila takega človeška domišljija in šele neobremenjen otrok lahko razume divjo naravo in s tem odreši zaznamovanega psa. Film je prijeten, dokler se ne začnemo spraševati o njem. Spraševanja ne prenese, ker se odkrije, da temelji na jokavi sentimentalnosti in spogledovanju s publiko.

Otroški filmi so vsekakor potrebni, toda taki, kot je Volk samotar, ne.

B. V.

zvezde so oči bojevnikov

Zvezde su oči ratnika. Srbski barvni. Scenarij in režija: Branimir Tori Janković. Igrajo: Mira Stupica, Bata Živojinović, Rade Šerbedžija, Dragomir Felba, Janez Vrhovec. Proizvodnja: Šumadija film, Kragujevac.

Film ZVEZDE SO OČI BOJEVNIKOV je osnovan na legendi, ki živi v okolici Kragujevca. Ko umre vojak, se na nebu pojavi nova zvezda, kadar junaško umre celotna četa, se pojavi novo ozvezdje. Zato blagor tistemu narodu, ki ima več zvezd kot nebesa. Ob to legendo je Tori Janković napletel zgodbo, ki je popolnoma brezobvezna. Lahko bi namesto nje

izbral sto drugih, kajti popolnoma jasno je, da bi bile v vsaki od njih nastopajoče osebe okarakterizirane ravno tako črno-belo in ravno tako brez vsakršnih dramaturških principov. Edino, kar ga je vodilo pri celotnem delovnem procesu, je to, da naj bo film vsekakor vsakemu všeč, ker igrajo tako prijetni otroci, ki so tako zelo prikupni in tako zelo pravični. Po Krvavi bajki je torej posnel še drug popolnoma identičen film, celo z istimi nastopajočimi otroki. Če bi film podrobneje analizirali, ne bi mogli odkriti kakšnih bistvenih napak, tako preprost je v svoji zgradbi. Dogodki so povezani na popolnoma vzročno-posledičen način, brez vsakršnih stranskih zapletov ali stranskih poti. Posledica tega je dolgočasje, ki prevzame gledalca, ko ostane čustveno neprizadet, že po prvi tretjini filma. Potem se lahko sprašuje,

zakaj in kako so taki filmi sploh možni. Brez dvoma je bil namen na prvem mestu komercialni uspeh, ki naj bi ga bil deležen. O kakršni koli zavzetosti avtorja, o izpovedi ali celo umetniških hotenjih ni nobenega sledu. Prazen, zastrašujoč film,

V. B.

Živeti narobljub

Živjeti za inat. Črnogorski barvni.
Scenarij: Nikola Vavić. Režija: Jurij
Iljenko. Kamera: Vilji Kaljota. Glas-

ba: Boro Tamindžić. Igrajo: Vladimir Popović, Larisa Kadočnikova, Darinka Djurašković, Veljko Mandić. Proizvodnja: Filmski studio, Titograd in Kinostudio Dovženko, Kijev.

Če gremo gledat Iljenkov film, moramo biti pripravljeni. Filmski poznavalec ponavadi je; tisti običajni obiskovalec kinematografov pa ne more biti, ker njegovih del ni videl — in odtod nesporazum, odtod nerazumevanje med slikovitim Iljenkom in filmskim gledalcem. Ta nesporazum sloni na pričakovanju, da bo gledalec gledal narativen film, ga gledal in opazoval in ga na kraju lahko tudi v pogovoru rekonstruiral. Tega je bolj ali manj navajen. Pri Iljenku pa je drugače, narativnost je zanj povsem sekundarna, gre mu predvsem za svojevrsten filmski izraz, za posebno slikovito



VUK SAMOTNJAK

u glavnim ulogama
SLAVKO STIMAC
ZELJKO MATAIJA
IVAN STIMAC
BORO IVANIŠEVIĆ
SMILJAN ČIČIĆ
i
pas HUND
u ostalim ulogama
FINKA PAVIČIĆ-BUDAK
EDO PEROČEVIĆ
DRAGOMIR FELBA
MIKARO BRZESKA
BRANKO SPOLJAR
ILUJA IVEŽIĆ
JOVAN RANČIĆ
SLAVICA FILA
SABRIJA BISER
direktor fotografije
NENAD JOVIČIĆ
scenograf
DUŠAN BRAJIC
skladatelj
BOJAN ADAMIĆ
scenarij
STJEPAN PEROVIĆ
OBRAD GLUSČEVIĆ
režiser
OBRAD GLUSČEVIĆ

PROIZVODNJA I DISTRIBUCIJA



vizualizacijo dogajanj in čustvovanj. V titograjskem filmskem studiu so že vedeli, zakaj so povabili Iljenka, da bi prenesel na filmski trak izsek iz njihove slavne zgodovine. Film poskuša prikazati obdobje vladavine Petra Prvega, njegove neprestane boje s Turki (19. stoletje), poseganje v boje črnogorskih plemen, ki so šibili enoten odpor proti Turkom in začasno združitev samo v konkretnih bojih s turškimi osvajalci.

Iljenko je torej imel osnovo za svoje slikovito delo. Njegov koncept je bil prikazati tragičnost preteklosti nekega naroda in hkrati tudi njegovo junaštvo, ponos in nepremagljivost. V gradnji tega koncepta je sledil svoji vizualni orientaciji, ki pa je morala nujno zanemariti nekatera zgodovinska dejstva in se je le ohlapno dotaknila vladikovih intelektualnih in pesniških nagnjenj, skokovito pa je beležila

njegovo neizživeto ljubezen. Pravzaprav je film nagib, da začnemo prebirati ta izsek iz zgodovine črnogorskega naroda. V tem je film prav gotovo uspel, ker ni imel namena, da bi to zgodovino **pripovedoval** sam. Vendarle pa sta tragičnost in junaštvo v filmu **nakazana**. Iljenko, kolikor ga poznamo po njegovih delih, v svojih sporočilih nikakor ne želi biti preprost, ne želi vsega „prinesiti na pladnju“, ob njegovih filmih je potrebno razmišljati, njegovi filmi vzpodbujajo gledalca, da kombinira sam, se trudi razumeti, poskuša povezovati resnične dogodke iz zgodovine (k njej se Iljenko vedno vrača) v realistično celoto. Iljenkovi filmi so za intelektualce — v najboljšem pomenu te opredelitve.

O spretnosti kamere bi moral spregovoriti še specialist. Ocenjevalcu

filma je težko spregovoriti o vseh finesah in niansah, ki se v filmu prelivajo, kajti zavzet gledalec — ocenjevalec se kar izgubi v občudovanju barvitosti in samosvojega nizanja podobe na podobo. Izgubi se v spoštljivem stapljanju z dogajanjem na platnu, Iljenkova vizualna pestrost ga vsrka. V to občudovanje sodi tudi igra posameznikov in skupin in v igri posameznikov sta predvsem opazni glavna vloga Vladimirja Popovića in Iljenkove žene Larise Kadočnikove. Oba niansirata svoji človeški tragediji od zatrte nežnosti do žalobne otopelosti v neskončni pisani paleti prav fantastičnih igralskih sposobnosti.

Kljub nekomunikativnosti za večino gledalcev ostaja film **ŽIVETI NAKLJUB** v spominu kot izreden slikovit dosežek jugoslovanske kinematografije — in Iljenkov seveda.

M. G.



briti

tuji
filmov

demoni

The Devils. Angleški barvni. Scenarij: Ken Russell po drami Johna Whitinga in romanu 'The Devils of Loudun' Aldousa Huxleya. Režija: Ken Russell. Kamera: David Watkin. Igrajo: Oliver Reed, Vanessa Redgrave, Dudley Sutton, Gemma Jones, Max Adrian, Michel Gothard. Proizvodnja: Russo Productions, Warner Bros, 1971. Distribucija: Zeta film, Budva.

Film, ki so ga distributorji pri nas preimenovali v Demone, je bil narejen po literarni predlogi, ki je že leta 1960 pomenila osnovo Kavalerowiczevemu filmu Mati Ivana Angelska. Razlike v dramaturškem prijemu in filmski realizaciji pa so zelo očitne: če je bil Kavalerowiczev film izrazito „ženski“, z ožjo psihološko motiviranostjo in z močnim poudarkom na emocionalnem doživljanju frustrirane ženske — nune, potem so Demoni „moški“ film, s širšo, spektakularno akcijo, z razpetostjo moškega med politično akcijo in ljubezen, kjer sama mati Ivana ni več centralna oseba filma, ampak služi le kot gonilni dramaturški vzvod.

Telesno in psihično nadpovprečno razvit, napredno in svobodno misleč mož (Urbain Grandier) je bil rojen v prelomno in nestrpno dobo, življenje pa ga je poleg tega ogrnilo še v duhovniško oblačilo. Kot senzibilen, postaven, strpen in osebno pošten je v taki prevratni dobi nujno prejel ali slej moral priti na konico in na udar reakcije. Po zmagi katoliške cerkve nad hugenoti v južni Franciji je kralj Louis XIII. ukinil mestno avtonomijo in centraliziral oblast na dvoru. Tu pa se je začelo: oče Grandier kot zastopnik meščanov po smrti njihovega župana zadrži Richelieujevega poslanca in ne dovoli porušiti mestnih utrdb Louduna. V tem trenutku nastopijo „hudiči“ — Grandiera je treba diskreditirati na kakršen koli možen način. Grandier kot duhovnik

sicer velja tudi med Grandierja pa velikega grešnika, vendar sam zna najti ravnotežje med senzualnostjo in duhovnostjo. Politični sili tako pride prav denunciacija zaljubljene nune prednice, ki v svoji seksualni nepotešnosti doživlja lascivne privide Kristusa-Grandiera in to obenem s prijavo, da se je Grandier poročil z mlado Madeleine (ki jo je kuga v mestu naredila za siroto), pove kot obtožni material inkvizicijski komisiji. Ker vse to ne zadošča, da bi strli in onemogočili Grandiera, prisilijo s pretnjo smrti tudi vse ostale nune iz samostana k sodelovanju pri iskanju in izganjanju hudiča, kar vodi inkvizitor oče Barre. Spretni in modni režiser Russell pa je ravno te prizore izkoristil za spektakularne in groteskne množične sekvence z mnogimi shrlljivimi detajli, čemur je za nameček in v dokaz človeške minljivosti dodal še prizore množičnega umiranja za kugo, kar je vse dokaj enostransko idejno obarvano.

Politični konflikt v filmu poteka, kot smo že rekli, na relaciji: centralizirana oblast (kralj in njegov svetovalec kardinal Richelieu) — ideja mestne avtonomije (pater Grandier). Tudi tu ali pa predvsem tu se natančno izraža Russellova idejna usmerjenost (zagovornik demokracije zahodnega kova), saj dvor pokaže kot center razvrata ali vsaj vsesplošne pomehkuženosti in otopenosti. Kralj zabava sebe in številni dvor z uprizarjanjem plesnih iger (uvodna sekvence Rojstva Venerre), z neprikrito ali raje poudarjeno erotiko in homoerotiko, ali pa strelja ptiče — hugenote. Mimogrede tudi vlada, Richelieu pa mu skuša vsiliti ali podtakniti za cerkev ugodne odloke. V nasprotju s fanatizmom in mračnjastvom cerkve pa je kralj kljub temu prikazan v filmu kot prosvetljen vladar, saj v orgiastični sceni celo razkrinka malovredno početje inkvizitorja Barreja v Loudunu.

Očeta Grandiera cerkveni sodni zbor kljub majavim dokazom obsodi na grmado, vendar konec filma in tudi sama smrt v plamenih izzveni kot neoporečna moralna zmaga Grandiera v dvoboju s politično silo, čeprav njegov fizis razpade v pepel. Ravno zaključne sekvence filma v naturalističnih in skoraj sadističnih prizorih

mučenja in sežiga živega Grandiera pa ponovno potrjujejo naše mnenje, da je Russell predvsem skušal narediti dovršen film — spektakel, ki bo z odprto, modno uporabo seksa in fizičnega nasilja ter z izredno dobro mizansceno in filmsko sliko tako prevzel in obvladal gledalca, da bo ta pozabil na druge možne razsežnosti uporabljene teme.

C. M.

Ljudje proti

Uomini contro. Italijansko jugoslovanski barvni. Scenarij: po knjigi Emilia Lassua napisali Guerra, le Capria in Rosi. Režija: Francesco Rosi. Igrajo: Mark Frechette, Alain Cuny, Gian Maria Volonte, Franco Graziosi. Produkcija: Jadran film — Prima Cinematografica, 1970. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

LJUDJE PROTI hoče biti angažiran film, ki naj bi gledalca prepričal o nesmislu ubijanja in krutosti vojne. Zato, da bi bil v tem prepričevanju čim bolj uspešen, si je izbral čas prve svetovne vojne. Izbor prve in ne druge vojne, čeprav nam je ta bližja in se nam zdi krutejša, je bil zavesten in temelji na načinu ubijanja. Smrt v prvi svetovni vojni je bila mnogo bolj osebna, mnogo bolj človeško prisotna, vojaki so se pobijali neposredno, videli so rezultate svojega pobijanja, nasprotnik ni bil le sovražnik, temveč tudi človek, saj so videli, kako diha, govori, smrdi in se giblje. Da pa bi bil gledalec še bolj prepričan o tem, da so v vojni res samo ljudje, to Rosi

podkrepi še dramaturško. Za temeljno nasprotje postavi sovražnost vojakov nasproti lastnemu generalu, katero podpirajo ljudje na drugi strani frontne črte. To nasprotje izhaja iz generalovega značaja: kot vojaku od nog do glave mu je edini cilj vojaški uspeh, ne glede na žrtve in tako pošilja dan za dnevno množice vojakov v brezkoristno in nepotrebno smrt. Ostane en sam izhod. Ljudje se upro nesmiselnemu pobijanju, nočejo biti več samo številke, zavest o lastni človečnosti in vrednosti je premagala vojaško pokorščino. Smisel in nauk je jasno razviden. Nesporazum pa nastane, ko se zgodbi priključi slika. Način pripovedovanja zahteva trdo, brezobzirno, realistično sliko, ki bi trdno postavila ljudi v čas in kraj dogajanja ter jasno razmejila nasprotja med njimi. Rosi si je izbral popolnoma drugačen način. Njegova fotografija je artistično izoblikovana. Uporablja teleobjektiv in ljudje so zaradi tega videti nejasni, izmaličeni. Večina posnetkov je osvetljena z nasprotno svetlobo in tako je ustvarjena posebna atmosfera. Stvarnost se na platnu spreminja v izumetničen svet, poln lepote. Možen je tudi tak način. Svoj smisel pa izgubi v trenutku, ko ni več namenjen filmu samemu, temveč stvarjem zunaj njega. S takšno fotografijo je Rosi želel vzbuditi pri gledalcu poseben občutek usmiljenja, sočustvovanja z osebami, s posameznimi junaki, ki jih postavi nasproti generalu. (To potrjuje tudi socialno poreklo osrednjih protagonistov: starejši je predstavnik ubožnih ljudi, ki se je z lastno voljo in močjo prikopal do oficirskega čina; mlajši pa je predstavnik višjega sloja meščanstva.) To je tudi dosegel. Film daje občutek medenosti, operetne krutosti, zaigranega mučeništva. Ne pretrese nas množično pobijanje vojakov, temveč smrt posameznika, s katerim smo se kot gledalci identificirali. Presune nas osebna tragedija in ne tragedija človeštva. V tem trenutku se podre vsa zgradba filma. In namesto splošno človeško angažiranega dela se pred nami pokaže dobro zakrito koketiranje s publiko in z njenimi čustvi. V tem trenutku film tudi izgubi vrednost. Spusti se na raven zgolj dobro narejenega filma.

B. V.

Morilci v imenu zakona

Les assassins de l'ordre. Francoski barvni. Režija: Marcel Carne. Igrajo: Jacques Brel, Catherine Rouvel, Paola Piragora. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

Film MORILCI V IMENU ZAKONA je podnaslovljen z oznako „kriminalistična drama“. Temo tega filma pa bi verjetno najlažje okarakterizirali z naslednjimi besedami: „notranji boj junaka s samim seboj, med notranjo zahtevo po izpolnjevanju dolžnosti, ki mu jo nalaga boj za pravico in resnico in med njegovim gonom po samoohranitvi in ohranitvi lastne družine“. Preiskovalni sodnik (Jacques Brel)

Prizor iz angleškega filma DEMONI



mora namreč pojasniti smrt bivšega vlomilca, ki ob aretaciji — zopet osumljen vloma — umre na policiji in očitno je, da so njegovo smrt povzročile zasliševalske metode policijskih uradnikov. Razpletanje zgodbe je v bistvu dokaj shematično; pravični sodnik se kljub svarilom in grožnjam odloči, da bo obtožil policijo; in dovolj naivni so tudi elementi zapletanja in razpletanja dogajanja. S tem mislim predvsem poizkuse policije, da bi na ne pregrob način prepričala sodnika, naj prekliče obtožbo. Takšna sta na primer podtikanje mamil sodnikovemu sinu ob aretaciji zaradi študentskih demonstracij ter nato „kolegialna“ ukinitve obtožbe zoper sina in pa ukraden dragocen kipec, ki so ga podtaknili sodnikovi ženi pri njenem trgovanju s starinami.

Tudi to, da je policija ob koncu zaradi pomanjkanja dokazov oproščena krivde, ne preseneča. Bolj vredno omembe je ob tem neko drugo dejstvo. Film Marcela Carnéja, ki je tudi avtor scenarija, želi biti kritičen; francoska policija je v tem filmu prikazana z najslabše možne plati.



Carné ji očita brutalnost, spletkarstvo, celo podkupovanje in s tem, ker brutalni policaji na koncu niso obsojeni, je rečena beseda o korupciji celo na račun francoskega pravosodja. Najbrž je treba vendarle pripomniti, podobno kot ob filmu UMRETI OD LJUBEZNI, da Carné strelja s tem svojim filmom nekoliko mimo tarče, kajti težko je verjeti, da bi francoska policija in pravosodje, če bi bila zares tako v celoti pokvarjena in skorumpirana, dovolila tak odkrit napad nase. Verjetno je treba pripomniti še to, da vsak film o policiji ne more biti enakovreden, ker tudi vsaka policija vendarle ni povsem taka, kot je ali je bila grška.

Kljub tej šibki družbeni motivaciji in naivnostim v zapletanju se film še kar gleda; najbrž po eni strani zaradi dobre igre tokrat ne lepega, a simpatičnega glavnega igralca, delno pa najbrž tudi zato, ker smo vsi skupaj malce počaščen in zadovoljni, če nam skuša kdo dokazati, kako humana in kljub vsemu dobra žival je včasih človek.

T. P.



Rdeči krog

Le cercle rouge. Francoski barvni. Scenarij: Michel Pirette. Režija: Jean-Pierre Melville. Igrajo: Alain Delon, Bourvil, Yves Montand, Gian-Maria Volonte, François Perier. Proizvodnja: Les Films Corona Paris, Selenia, Roma, 1971. Distribucija: Vesna film.

Osnovni konstitutivni elementi francoskega filma RDEČI KROG so: dinamično zastavljena klasična kriminalka, odnos med zločinsko in policijsko „moralo“, pripoved o človeškem pohlepu in človeških slabostih. Pri tem so akcijski elementi klasične kriminalne zgodbe, spopada med zločinci in pravico, le podlaga za svojevrstno zgodbo, ki jo želi režiser kar se da precizno fiksirati v klasični kalup. To je raziskava značajev kriminalcev in policajev v vsakodnevni neusmiljeni konfrontaciji, kjer vsakdo sumi vsakogar in kjer postopki policajev v ničemer ne zaostajajo za postopki kriminalcev. Film RDEČI KROG je torej pripoved o spopadu na življenje in smrt, kjer sicer zmaga „pravica“ (t.j. policisti), a samo zato, ker zločinca žene pohlep po denarju v nastavljeno past. Zločinca ravnata v skladu s svojo zasnovo, s svojim „prepričanjem“, sta v svojih postopkih dosledna in prav to daje filmu RDEČI KROG poseben pomen. Pri tem pa je treba omeniti, da režiser Jean-Pierre Melville nikakor ni pozabil na pomen in vrednost elementov, ki jih je moč najti v klasični kriminalki: stopnjevanje napetosti, naglih preobratov, hitrih akcij, drznosti in spretnosti kriminalcev. Vsi ti elementi se v filmu RDEČI KROG stapljajo v precizno zamišljeno celoto, trdno povezano z usklajeno igro glavnih igralcev. Režiser Melville je zbral zares odlično igralsko ekipo. Kriminalcema

(igrata ju Alain Delon in Gian-Maria Volonte) stoji nasproti neprekosljivi Bourvil v vlogi policijskega inšpektorja, zelo prepričljivo pa je zaigral tudi Yves Montand v vlogi propadlega policista. Med temi štirimi glavnimi akterji se razvija spopad, ki vodi v pogin obeh kriminalcev: propadli policist namreč dela za obe strani in to oba kriminalca stane glavo.

Seveda pa filmu lahko zamerimo nekaj komercialno posnetih prizorov, ki s svojim nenaravnim in nefunkcionalnim posegom v celoto dogajanja dejanje samo zavirajo ali pa zmanjšujejo gledalčevo pozornost. Vendar pa „komercialni“ element ni prisoten v večji meri in prav odsotnost znanih klišejev uvršča film RDEČI KROG med najboljše kriminalne filme.

D. P.

Rožnati tiger

Pink Panther. Ameriška barvna serija risank. Scenarij, risba, animacija, režija: Fritz Freleng in Hawley Pratt. Proizvodnja: David De Patie in Fritz Freleng, 1966. Distribucija: Kine-matografi Zagreb.

Risani animirani filmi so v večini primerov narejeni samo za zabavo. Rožnati tiger je brez dvoma takšen, a hkrati nam prinaša veliko več. Kaže se nam kot kompletna oseba s svojim lastnim svetom, s svojimi idejami, miselnostjo, hotenjem, filozofsko opredeljenostjo. Zato pustolovščine tega filozofsko ravnodušnega in idealistično vztrajnega tigra predstavljajo tako zabavo za širok krog gledalcev, kot so prava poslastica za likovno in filmsko izobraženega gledalca. Liki v filmu so skrčeni na minimum, njihova likovna stiliziranost je najprimernejša za prikaz idejnih premis, na katerih temelji zaplet. Najbolj preprosti elementi, kot je na primer nasprotovanje

rožnate barve modri ali neumne trdoglavosti lika v modrem glede na flegmatično superiornost Rožnatega tigra, preraščajo v neprisiljeno in skorajda neopazno razmišljanje o zaprtem, prakticističnem principu, ki vedno in popolnoma izgubi bitko s poetičnim, iracionalnim in alogičnim principom. Ta prevladuje ne samo zato, ker je svobodnejši, temveč, ker je tudi človeku primernejši in bližji način bivanja. Tudi likovno prinaša Rožnati tiger svežino v to zvrst. Pri risankah, ki jim je tako ali drugače botroval Walt Disney, je bila poudarjena predvsem zgodba. Likovno so bile izdelane popolno; posamezni liki so s svojim videzom že določali svoj karakter, položaj v družbi, svoje karakterno človeške lastnosti, kljub vsemu pa je bil likovni del le ilustracija dogajanja. Zaradi tega je slika v teh filmih izredno barvita, prenapolnjena in večkrat tudi kičasta. Rožnati tiger pa ima enostavnost in ploskovitost, ki jo je našel v risankah zagrebške šole. Pri tem pride še bolj do izraza izdelan likovni princip, ki temelji zgolj na nasprotovanju dveh likovnih intenzitet in vizualni neskladnosti dveh likov. Zgodba se podreja likovni komponenti prevladuje vizualni del nad narativnim. Rožnati tiger je junak našega časa. V njem lahko najdemo vsa neskladja in protislovja našega sveta, najdemo pa tudi poezijo obstoja in nasprotovanja. Postaja del našega univerzuma.

V. B.

Sacco in Vanzetti

Sacco e Vanzetti. Italijanski barvni. Scenarij: Guiliano Montaldo, Fabrizio Onofri. Režija: Guiliano Montaldo. Igrajo: Gian Maria Volonte, Riccardo Cucciolla, Rosana Fratello, Ciril Cusack. Proizvodnja: Jolly Films (Uni-



Prizor iz italijanskega barvnega filma



SACCO IN VANZETTI



dis), Theatre le Rex 1970. Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Film Sacco in Vanzetti nam na skoraj dokumentaren način prikazuje farso ameriškega pravosodja, uprizorjeno v času politične histerije, v času bojev proti „protiameriškim“ elementom, med katerimi so se znašli tudi delavski sindikati, ki so zahtevali drugačno porazdelitev ustvarjenih dobrin. Seveda so tak namen v tistih letih in v taki državi kaj hitro označili z „radikalizmom“, „anarhizmom“, njihove somišljenike in sodelavce pa so skušali, ne glede na resnico in pravičnost, prikazati in obsoditi kot najnavadnejše morilce. To je vsebina filma — Sacco in Vanzetti. Aretirana sta samo zato, ker je bilo znano njuno politično prepričanje — da sta radi-

kala, priznata tudi sama — sta sedem let kasneje usmrčena kot morilca, usmrčena za zločin, za katerega še vedela nista, usmrčena kljub dolgoletnim protestom svetovne javnosti, kljub neizpodbitnim dokazom o nedolžnosti in kljub temu da je kmalu postalo jasno, da ne gre za proces, kjer naj bi sodili roparskima napadalcema, ampak za političen, celo rasističen proces. Film ni pomemben zaradi svojega filmskega izraza — razen že omenjenega dokumentarnega pristopa je to dober „sodnijski“ film — pomen in vrednost sta v njegovi aktualnosti — v razmerju pravice in resnice do institucionalne variante teh dveh kategorij. In če institucija vztraja, je celo svetovna javnost brez moči. Aktualen film, tudi za nas.

G. S.

Šum na srcu

Le souffle au coeur. Francoski barvni. Scenarij in režija: Louis Malle. Igrajo: Daniel Gelin, Marc Winocourt, Fabien Ferroux. Proizvodnja: NEF, Marianne Productions (Paris), Vides Cinematographica (Rim), Franz Seitz Filmproduktion (München). Distribucija: Vesna film, Ljubljana.

Laurent, mladenič petnajstih let, živi v Dijonu leta 1954. Kljub določeni letnici pa Šum na srcu ni le film o določenem času, ampak z mnogoterostjo problemov presega tako posamezno eksistenco kot tudi čas.

Začetna socialno-politična Laurentova angažiranost se postopoma umakne predvsem v njegov intimni svet doživetij in občutkov in v svoje tkivo nalahno vključuje tudi družinske in družbene razmere, lahko bi rekli brezčasnih dimenzij. Šum na srcu tako ni samo Laurentova bolezen, ampak opozarja tudi in predvsem na to, da je fant občutljivo bitje, ki z dosti večjo intenziteto in resnostjo sprejema zunanji svet in ga prebavljenega vključuje v svojega lastnega.

Kadar kakšen režiser posname film o otroku, takoj vsi pomislimo, da je posnel svoje otroštvo. Naj bo kakorkoli, Louis Malle se je odločil za otroški svet, v katerega je zajel prav gotovo svoja lastna doživetja pa tudi kasnejše izkušnje in premisleke šele po mnogih letih filmskih izkušenj in celo po precejšnjem delovnem presledku. Vendar pa lahko rečemo, da je prav čas tisti, ki je dal filmu preprostost zrelih let, jasnost in hotenje mnogih preizkušenj. To je predvsem filmski film, lahko bi rekli s poetsko estetiko, ki jo prinese obrtniška izkušnost, v kateri se kali talent. Laurenta je postavil ravno v tisto obdobje, ko se začnejo oblikovati samosvoji pogledi na stvari, ko se deček vključuje v svet odraslosti, ne le v eksistenčnem, ampak tudi doživljajskem smislu in ko je treba premostiti mnoge konflikte in težave. Svoje glavnosti in posebnosti nato sledi normalizacija in vsak posameznik v določenem času sprejme svet preteklosti v obliki večno istega tudi za svojega. To potrjuje predvsem konec filma. Glede moralnih zgražanj, ki so seveda kljub izredni odprtosti današnjega časa za mnoge spremembe možna, pa se lahko skupaj z Mallom sprašujemo, zakaj bi intimnost med sinom in materjo lahko imenovali nekaj nenaravnega in grdega. Saj je vendar vse način obravnavanja stvari, ki ga je Malle izredno uspešno izbral in prepričal celo velike puritanke o tem, da je življenje nekaj naravnega. Malle ima res izreden posluš za človeško psiho, ima pa tudi obrtno znanje, da to pokaže. Njegova toplota in ljubezen do ljudi pa nas pripeljeta do zaključka, da z veseljem ugotovimo – Šum na srcu je lep film. Strokovnjaki pa bodo rekli, da je eden redkih filmskih filmov.

N. M.

Umreti od ljubezni

Mourir d'aimer. Francoski barvni. Scenarij: André Cayatte in Albert Naud. Režija: André Cayatte. Igrajo: Annie Girardot, Bruno Pradal, François Simon. Proizvodnja: Cobra-Paris, 1970. Distribucija: Croatia film, Zagreb.

Film *Umreti od ljubezni* spada v zvrst ljubezenskih dram, kot npr. tudi toliko opevana in hkrati kritizirana *Love Story*. In ravno tako kot *Ljubezenska zgodba* tudi *Umreti od ljubezni* ni niti približno dober film. Še več, ravno tako kot za *Ljubezensko zgodbo*, čeprav zaradi različnih vzrokov, je treba tudi za film *Umreti od ljubezni* reči, da pri njem sploh ne gre več za umetnost. Dogodki v obeh filmih so namreč tako specifični in tudi vzroki zanje tako posebni, da dogajanje izgubi splošnost, ki je najbrž, vsaj zaenkrat še, pogoj za to, da neko delo lahko imenujemo umetnina. V *Ljubezenski zgodbi* gre za bolezen, povrh vsega še neozdravljivo, ki pa ravno zato, ker je dejstvo, ki ni v območju možnosti človekovega vplivanja, odločanja in ker je tako specialna, v ničemer ne določa in ne zavezuje milijonov ljubečih se parov po svetu.

V filmu *Umreti od ljubezni* ima isto vlogo socialna pozicija nesrečnih zaljubljenecv (*Ljubezen med zrelo žensko in mladoletnim fantom* je prepovedana, kolikor kaže, da je mladoletnik zapeljan), a tudi ta sama po sebi najbrž ne bi povzročila žalostnega konca, to je samomora glavne junakinje, če se ne bi predstavila v povsem nerazumljivem, nerazloženem demoničnem sovraštvu fantovih staršev do njegove štirinajst let starejše izvoljenke. To sovraštvo uporablja najbolj brutalna sredstva, ki mu jih daje na razpolago moderna civilizacija: prava, psihiatrije, zapora, policijskega preganjanja, napadov preko sredstev javnega obveščanja itd. Hkrati pa ravno to sovraštvo in vse, kar je njegova posledica, opozarja na to, da film ne more postati umetnina. Izdelan je po resnični zgodbi, ki je pred časom zelo razburila francosko

javnost in najbrž je režiser Cayatte, ki je tudi eden od avtorjev scenarija, želel preveč ostati zvest dejstvom te resnične zgodbe o prepovedani ljubezni med profesorico in njenim dijakom. Toda ob dogodkih resničnega življenja vedno slutimo ali celo razumemo ozadje nekega vidnega dogajanja, zavedamo se torej tudi nevidne, a bistvenejše razsežnosti dogajanja, morda vsak po svoje, a neka zaključena podoba o stvari vendarle obstaja. Ko pa je Cayatte, ki je želel ostati zvest življenju – najbrž je življenje zanj kriterij za umetnost – želel prevesti dogajanje na nivo umetnosti, je ravno zaradi težnje po verifikabilnosti umetnine uporabljal samo oprijemljiva dejstva, se pravi, da je zgodbo samo poustvaril, prenesel iz medija, ki se imenuje vsakdanje življenje, v drug medij, ki se imenuje film. Ni pa te zgodbe ustvaril, in tako so vzroki nesrečnega konca ostali nerazloženi; še manj, podani niso niti kot slutnja ali vsaj približno občutenje. Tako ostaja sicer obrtno zelo dobro narejen film, ki skuša nemalokrat heroizirati glavno junakinjo (npr. prizori, ko je nesrečna Danielle drugič v ječi, zelo spominjajo na nekatere prizore iz Dreyerjevega filma *Devica Orleanska*), pravzaprav na ravni nekakšne reportaže in ravno zato postaja film na nekaj mestih, ki ne želijo biti zgolj reportaža, a jim hkrati manjka neka dimenzija, ki bi filmu dajala značaj umetnine, zelo dolgočasen. Najbrž je pri tem treba pripomniti, da bi bil film kot dokumentarec dober. Po vsem tem lahko rečemo, da ta film priča, kako umetnost kljub vsemu ni merljiva z merili vsakdanjega življenja. To seveda ne pomeni, da umetnost nima zveze z življenjem; gre le za to, da je področje umetnosti najbrž tista dimenzija, ki v vsakdanjem življenju nekako ni vidna, čeprav je najbrž prisotna; to je neka dimenzija, ki jo je mogoče samo slutiti, jo predpostavljati; ravno te dimenzije pa Cayattov film nima.

Nekateri hvalijo igro Annie Girardot. Morda je res, da igra dobro, a žal tudi njeni figuri manjka isto, kot manjka filmu v celoti; zato je njena Danielle velikokrat nekako v zraku, še večkrat pa melodramatična in skrita za ves čas pomalem trpeč obraz.

T. P.

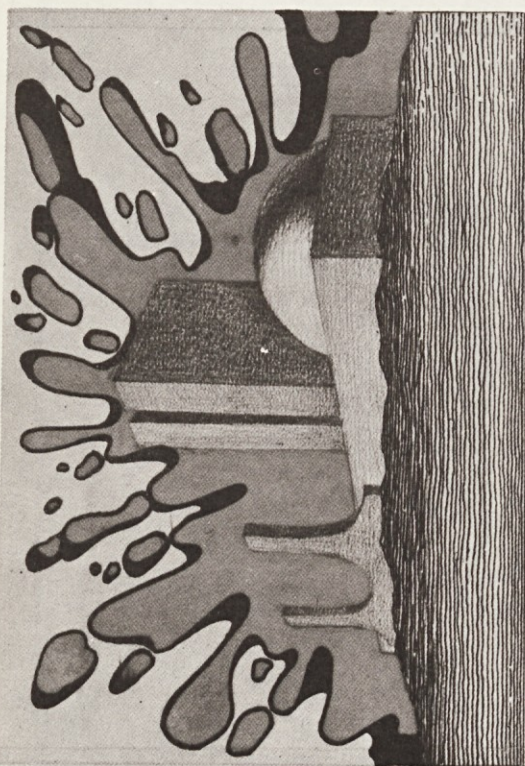
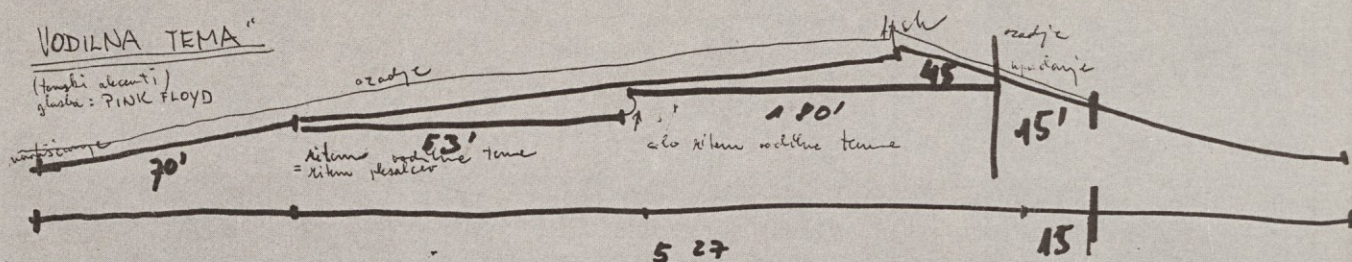




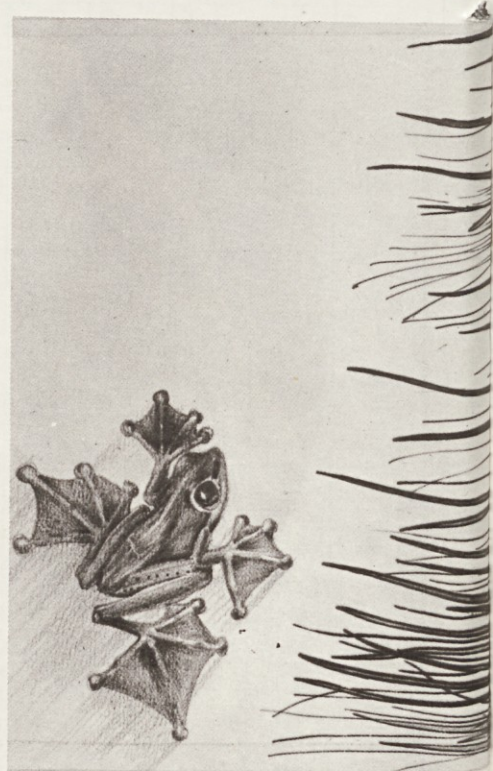
JANEZ MENART		IGRALEC VENTURA		IVAN MINATTI		KRIZANKE SO ŽVEČILNI GUMI IN TELIGENCE		ENAKI ČRKI	
OBDOBJE, KO SO SE POJAVILI SESALCI		STARORIM. POLITIK		ŽIDOVSKI MESEC		ŽIVALSKA MAŠCOBA		NATANČNA RAZPRAVA O ČEM	
MESTO V ROMUN- SKEM BANATU		IGRALEC ŽI- VOJINOVIČ		REKA PO- ZABLJENJA V GRŠKEM MITOSU		IME NORVEŠKIH KRALJEV			
KRESILNI KAMEN		JUDOVSKA NEMŠČINA		IGRALKA FONDA		MOČVIRSKA PTICA			
ZNAMKA ITALIJ, PRALNIH STROJEV		PRVA PLAST JURE		KIP ALI SLIKA GOLEGA TELESA		NABIRANJE			
TUJ DVO- GLASNIK		KARLOVAC		PRETEP		SRBSKA REKA			
AVTOR JOŽE PETELIN		PRIPRAVA ZA SNEMA- NJE FILMA		ETIOPSKI MARATO- NEC (BIKILA)		ČLOVEK, KI Z ŽIVLJE- NJEM JAMČI ZA KAJ			
STAROŽI- DOVSKI VLADAR		OKRASEK V ARABSKEM SLOGU		PREDLOGA ZA SCENARIJ		OKRET			
UJEMANJE ZLOGOV NA KONCU VERZA		SREDOZEM- SKO RASTLINJE		RISAL: H. S.		OSREDNJE SVETIŠČE V MEKI			
DODATEK K POGODBI		PREKLJIC NAROČILA		ZADRUGA V CARSKI RUSIJI		DRUŽINA IZDELOVAL- VIOLIN IZ CREMONE		ZAHODNI DEL NOVE GVINEJE	
SOL BOROVE KISLINE		ZDRAVA PIJAČA		ZAHODNA VEJA STARIH SLOVANOV		NOČNI RAZGRA- JAC		BERILIJ	
PONAVLJA- NJE BESED V OBRATNEM REDU		DEL POHIŠTVA		FRANCOSKI SLIKAR		OBLIKA RASTLIN- SKEGA RAZCVETA		NIZOZEMSKI SKLADATELJ (ORLANDO)	
STANE SUMRAK		VOJAŠKI PRATEŽ		RISTO SAVIN		POGORJE NA ZAHODU ARABIJE		POTOMEK	
ZMAZEK		ČUFAR TONE		SOL SOLITRASTE KISLINE		DEVETI TON		EPOHA	
NEMŠKI MEŠCAN- SKI FILOZOF		ŽULJI							

VODILNA TEMA"

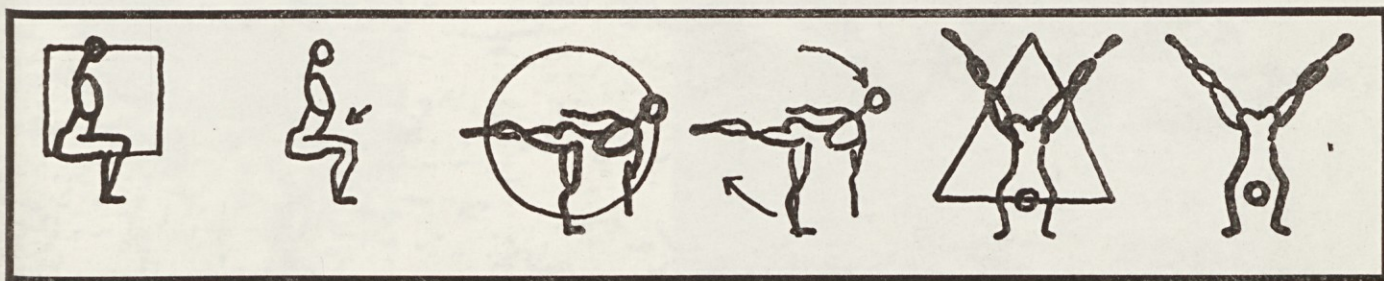
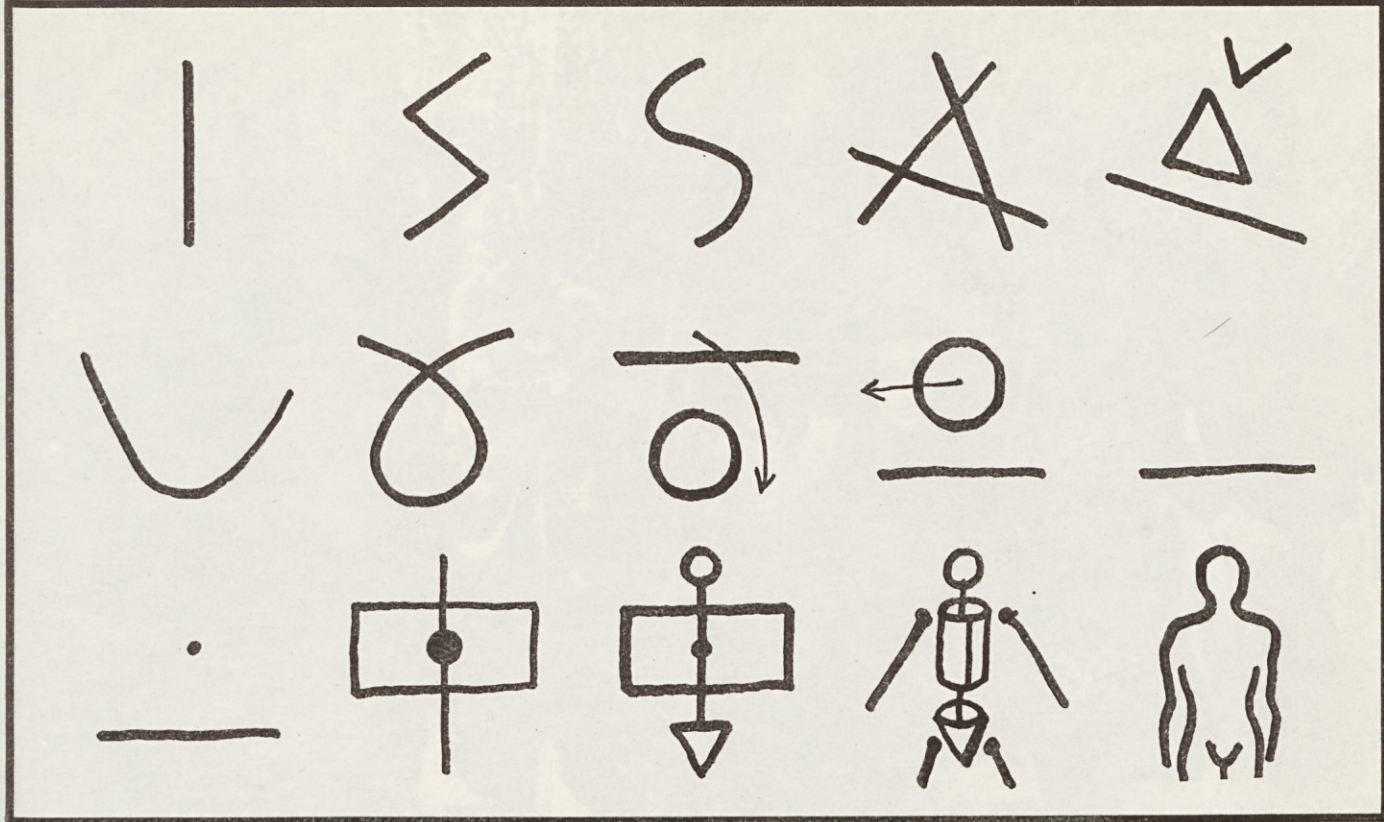
(tonski akcenti)
glasba: PINK FLOYD



fotografije risb in grafikona
so iz filma PAPIČ ZDRAVKA



film se dela posebej za
sprejem PAPIČA na
Akademijo za film
na Poljskem



- I. linija se giblje spreminja in multiplicira ter formira lik – figuro
- II. figura se giblje v odnosu do geometrijskega lika figura in lik se gibljeta v medsebojnem prostorskem in časovnem odnosu
- III. animacija linije je animacija figure

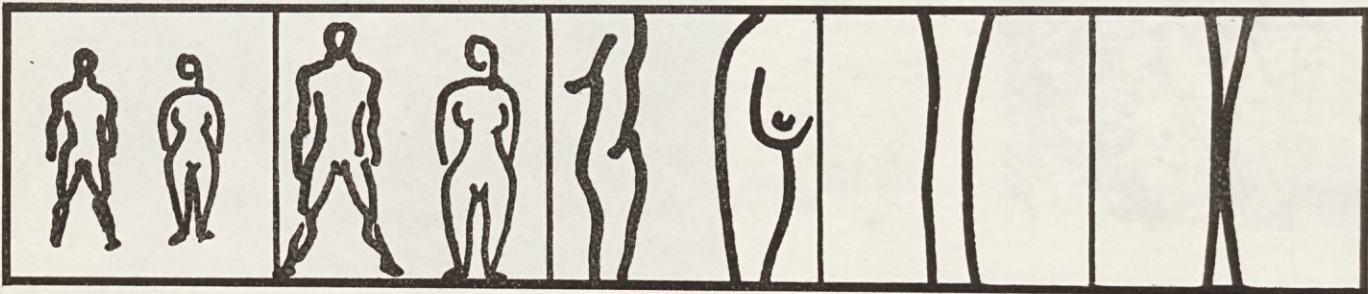


fotografije sergia-gaboa
iz filma OM
francija slaka

spustitev dogodka
filmske predstavitve
filmov francija slaka
1. izidor prepovedano
2. ples mask
3. v soboto zvečer v nedeljo
zjutraj
4. OM
je omogočil I.C.F 00011
Ljubljana študentski
kulturni center na FF



Informativni center filma 00011
Ljubljana, daje v participacijo
interkomunikacije I.C.F. Jugoslavije



risbe in struktura
projekcije filma so iz
filma Toneta RAČKIJA

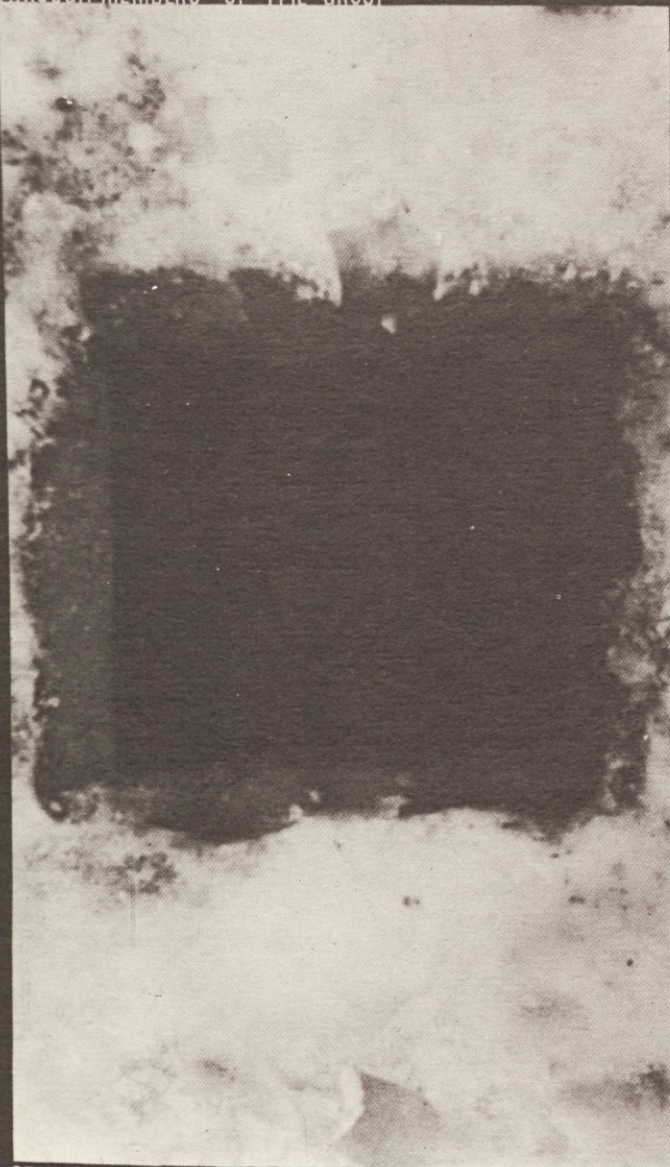
film je diplomsko delo
TONETA RAČKIJA NA
Akademiji za likovne
umetnosti v Ljubljani



EKRANOVA BELEŽKA

EKRANOVA BELEŽKA

SELECTIV RELATION IMPERSONAL THROUGH IMAGE—PERSONAL
THROUGH MEMBERS OF THE GROUP



SELEKCIJA AKCIJE IMPERSONALNO SKOZI IMAGINACIJO —
PERSONALNO SKOZI ČLANE GRUPE



SEE AND TALK ABOUT THIS PICTURE AND THROUGH HER ABOUT HIMSELF
GLEJ IN GOVORI O SLIKI IN SKOZI NJO O SEBI

N&S DRAGAN MADE FOR EDINBURG 73



Selektivna nelacija izvirne informacije
vseh treh

paketov I.C.F. 00011

Ljubljana so določena filmska
predstavitel poljubnih

filmov. Vsak poljuben

film je reprezentant te selekcije

1.3. Paket multimedia showa N85 DRAGAN

E K R A N

