

JUGO-FILM V OSEMDESETIH

nutku. Torej, ko je kakšen prizor izpeljan do klimaksa, se slika zatemni le toliko, da gledalec misli, da bo vstopila reklama ali da bo nadaljevanje drugič, nakar se slika odtemni in nadaljuje na istem mestu v istem kadru, gledalec pa je ves srečen, ker je za hip padel na finto ni jo tudi spoznal kot finto. Skratka, ločilo je nekoč končalo eno poglavje in začelo novega v drugem prostoru in času, tu pa je njen edini namen „spenz“, kot pravijo na TV Kp.

Laboratorijske interpunkcije močno domujejo v TV programih informativnega ali zabavnega tipa. S pomočjo krogcev, lomitve slike, mrež, kvadratkov, zamrznitev, skratka, grafičnih efektov, ki jih dobimo iz mešalne mize, se podčrtuje narava TV institucije kot stroja za informiranje (pustimo ob strani, kakšnega). To je ekvivalentno časopisnemu prelomu, ki ravno tako uporablja grafične interpunkcije. Uporaba (novih ali starih) interpunkcij v video spotih je ravno tako neizmerna, a nima določenega pravila, tako neizmerna, ki bi bil pomensko tako trden, kot je bila npr. nekoč zatemnitev in odtemnitev. Gospodar video spota je montaža oziroma rez. Rez se ne uporablja zgolj takrat, ko se spremeni zorni kot pogleda na diegetsko polje, ki ostane nespremenjeno: predstavlja tudi časovni in prostorski skok. Je neke vrste odsotna interpunkcija, ki rešuje odnose dveh sosednjih kadrov.

Vzemimo še primer iz zadnjega Slakovega filma **Hudodelci**, namreč primer čistega reza, ki razdruži (in istočasno spoji) dve med seboj vzročno povezani dogajanji. Nekoč bi ga obogatili z off glasom ali prelivom, Slak ga le dramaturško opraviči, kdo drug bi mogel še to izpustiti. Skratka, gre za prizor, ko srbski preiskovalec (Bata Živojinović) ukaže Petru, naj bulji v točko na zidu. Pred to točko namreč vsi priznajo. Buljenje v luknjo na zidu pa Petru Berdonu priključijo spominjanje — tu je rez — na čase, ki so posredno vezani na njegovo zaporno stanje. Toda o tem spominu preiskovalec ne izve ničesar: namenjen je le gledalcu.

Dokler bodo usedline, bodo tudi flashbacki.

MAJDA ŠIRCA

1. JUGOSLOVANSKI AVTORSKI FILM OSEMDESTIH

Če je danes zaradi splošne terminološke zmede skorajda nemogoče razločiti in uskladiti pojme kot so *avtorski*, *umetniški*, *žanrski*, *kinematografski*, *komercialni*, *avantgardni* ipd. film, tedaj se vsiljuje vprašanje, ali je tako kaotično sistematizacijo sploh smiselno poskusiti uporabiti v že tako zmedenem položaju jugoslovanskega filma. Vseeno bomo poskusili.

Takoj na začetku bi se rad izognil najpogostejši zmoti — enačenju umetniškega z avtorskim filmom. Po svojem obsegu je namreč pojem umetniškega filma podrejen pojmu avtorskega filma, saj predstavlja posebno podvrsto žanrskega filma, tako kot recimo western, melodrama ali glasbena komedija. Po drugi strani je pojem avtorskega filma veliko širši, četudi v nasprotju s prepričanjem nekaterih (recimo Pauline Keel in Vladimirja Petrića) ne pomeni opozicije žanrskemu filmu. Drugače povedano, povsem možno je ustvarjati avtorske filme, ne da bi se v enem samem elementu prekršila pogojnost žanra. Če to spoznanje uporabimo v sodobni jugoslovanski kinematografiji, pridemo do naslednje trditve: tipični predstavniki umetniškega filma v osemdesetih letih so Lordan Zafranović, Antun Vrdoljak, Karolj Viček in Živko Nikolić; najdoslednejši avtorji pa Slobodan Šijan, Zoran Tadić, Miloš Radivojević in Zvonimir Berković. Nekje vmes med obema postavama je celotna Praška šola (Paskaljević, Karanović, Grlić, Marković, Kusturica). V pričiščem prispevku me je vodilo načelo, da so vsi Avtorji (kar je seveda močno vprašljivo, vendar manj pomembno za tole raziskavo), obenem pa sem v skladu s splošno sprejetim mnenjem popolnoma prezrl predstavnike t.i. „Srbske novokomponirane komedije“ (četudi nekateri med njimi — predvsem Milan Jelić — naslov Avtorja zaslužijo). Tako sem pri štetju avtorjev jugoslovanskega filma med leti 1980 in 1987 prišel do številke 35. Sistem uvrščanja je bil naslednji: avtomatsko sem vključil tiste režiserje (razen pravkar omenjenih), ki so v tem osemletnem obdobju posneli dva filma ali več. Režiserje z enim filmom, kolikor je šlo za debitante, nisem upošteval, četudi nekateri med njimi s svojimi filmi (pa tudi mednarodnimi priznanji) napovedujejo avtorstvo — Darko Bajić, Anton Tomašič, Dinko Tucaković, Predrag Antonijević. Najbolj svež primer predstavlja trojica z letošnjega puljskega festivala: Vladimir Blaževski (Zlata arena za režijo), Živorad Tomić (Zlati venec Studia) in Damjan Kozole (najmlajši avtor v zgodovini jugoslovanske kinematografije).

Po drugi strani pa izbor obsega tiste režiserje z enim samim filmom, katerih delo se naslanja na njihove opuse prejšnjega desetletja ali pa je le-to izjemnega pomena za uveljavitev jugoslovanske kinematografije v svetu (**Ples na vodi** Jovana Aćina, **Življenje je lepo** Bore Draškovića). Dokončen seznam tako obsega dvanajst srbskih avtor-

jev (Goran Paskaljević, Srđan Karanović, Slobodan Šijan, Miloš Radivojević, Živojin Pavlović, Goran Marković, Branko Baletić, Dragan Kresoja, Miroslav Lekić, Jovan Jovanović, Boro Drašković in Jovan Aćin), enajst hrvaških (Ante Babaja, Zoran Tadić, Lordan Zafranović, Rajko Grlić, Petar Krelija, Antun Vrdoljak, Branko Ivanda, Nikola Babić, Dejan Šorak, Bogdan Žižić in Zvonimir Berković), tri slovenske (Franci Slak, Božo Šprajc, Karpo Ačimović Godina), tri bosanske (Emir Kusturica, Bato Čengić in Mirza Idrizović), tri makedonske (Stole Popov, Kiril Cenevski in Stevo Crvenkovski) dva vojvodinska (Želimir Žilnik in Karolj Viček) ter enega črnogorskega avtorja (Živko Nikolić).

Med temi petintridesetimi režiserji je samo sedmim uspelo v osmih letih narediti po štiri filme — torej povprečno vsako drugo leto (Paskaljević, Šijan, Radivojević, Marković, Tadić, Grlić in Nikolić). Šijanovo povprečje bi bilo seveda še boljše, če bi zadnjih nekaj let ne preživel v Združenih državah, kjer se je brez uspeha poskusil vključiti v sistem velikih studijev. Vsi štirje njegovi dosednji filmi so nastali med leti 1980 in 1984. Živko Nikolić je, prav nasprotno, posebej aktiven v zadnjih letih, saj vsako leto posname nov film. Ostali delajo filme v bolj ali manj vzporednih razmikih. Kolikor tolikšno kontinuiteto so uspeli doseči le še Karanović, Pavlović, Baletić, Zafranović, Slak in Kresoja (vsi po tri filme), medtem ko je za večino jugoslovanskih režiserjev povdignje, če posnamejo film vsakih pet let.

Kakšen je trenutni položaj vodilnih jugoslovanskih avtorjev? Emir Kusturica je brez dvoma najbolj kurenten domač režiser. Njegov ugled temelji na največjih mednarodnih priznanjih, pa tudi na zavestno grajenem outsiderskem položaju v okvirjih jugoslovanskega filma. Ima največ zaslug za hiter, a žal kratkotrajen boom jugoslovanske kinematografije leta 1985. Takoj ob njem je Slobodan Šijan. Njegovo delo prej kot na občasnih bleskih temelji na postopno izgrajevanem opusu. Najbolj cenjen je v Združenih državah, kjer so kazali prav vse njegove filme. Vzhodna Evropa prezira njegov črni humor in se raje odloča za avtorja, kakršen je Zoran Čalić, Zoran Tadić ima veliko večji ugled v tujini (Francija, Italija) kot pa pri nas — med drugim tudi zaradi zmotnega prepričanja, da njegove kriminalke nimajo zveze z našimi družbenimi razmerami. Njegovo zadnje delo, film **Obsojeni**, pa je zmedlo celo nekatere zagovornike Tadićevega opusa. Lansko leto je minilo v znamenju Stoleta Popova. Njegovo **Srečno novo leto 1949** je dostojno nasledilo Kusturičin film na svetovnih festivalih. Navkljub nekoliko manjšemu uspehu se lahko vprašamo: od kod kar petletni premor v njegovem delu po prav tako nagrajevanem filmu **Rdeči konj** (1981)? Med slovenskimi avtorji je Franci Slak gotovo najboljstojnejši v osemdesetih letih. Po sijajnem uspehu **Kriznega obdobja**, tega popolnoma „out of the stream“ projekta, se je Slak preusmeril na bolj konvencionalne oblike (**Eva**, **Butnskala**), ki

pa niso nič manj zanimive. Nekoliko drugače je z drugim pomembnim slovenskim avtorjem, Karpom Ačimovićem Godino. Z enim izmed najbolj kontroverznih in najbolj izvirnih jugoslovanskih filmov tega desetletja, **Splavom Meduze** (spomnimo se le viharja v Pulju, ko ta film ni bil sprejet v uradni program), se je Godina uvrstil med tiste, od katerih pričakujemo največ. Toda že z drugim filmom je razočaral: **Rdeči boogie** je bil predvsem bleda imitacija madžarskih anti-stalinističnih filmov (cf. **Kronsko pričo**), uspehe v tujini (Londonski festival) pa dolguje predvsem političnim razlogom. Godina se je po tem filmu vrnil k svojemu prvotnemu delu, k snemanju.

Živko Nikolić, ta veliki pesnik črnogorskega filma, navkljub številnim pripombam nadaljuje z razkrivanjem črnogorskega značaja, vmes pa navrže še kakšno metafizično razglabljanje. S tem, ko se je v zadnjem filmu dotaknil Brionskega plenuma, se zdi, da tudi doslej apolitični Nikolić lovi modernistični vlak. Jordan Zafranović je skorajda neznan v svetu, zato pa toliko bolj cenjen pri nas. Zdi se, da po zenitu z **Okupacijo v 26 slikah** nekoliko izgublja korak — predvsem zaradi dejstva, da ne zmore spremeniti oziroma izpopolniti preseženega ustvarjalnega izraza. Njegov sošolec in sodobnik Rajko Grlić si še naprej prizadeva postati jugoslovanski Douglas Sirk. Če je s filmom **Samo enkrat se ljubi** sicer prebil led, je bila to prej posledica ideološkega ozadja zgodbe kot pa melodramatskih kvalitete. Ko se je namreč v filmih **V žrelu življenja** in **Za srečo so potrebni trije** obrnil k čisti melodrami, je naenkrat ostal tako brez gledalcev kot brez kritike. Tudi Grličev stalni scenarist Srdan Karanović je svoj najboljši film naredil na samem začetku tega obdobja — **Petrijin venec**. Ves ugled je izgubil, ko je pričel s filmom **Jagode v grlu** razprodajati lastno nostalgijo. Četrti praški študent Goran Paskaljević je svoj najboljši film, **Zemeljski dnevi tečejo**, posnel konec sedemdesetih let. Zdi se, da je katastrofalno sodelovanje z Američani ob filmu **Somrak** pustilo trajne sledi v Paskaljevićeve kariere. In končno, Goran Marković, trenutno najpogostejše omejnani domači avtor. Zares je letos naredil svoj najzrelejši in najbolj premišljen film, **Že videno**. Ta podatek postane še toliko tehtnejši, če upoštevamo, da je s prejšnjim filmom **Tajvanska kanasta** izgubil večino zaupanja, ki si ga je pridobil s filmoma **Mojstri**, **mojstri** in **Variola Vera**. Miloš Radivojević je v osemdeseta leta vstopil s skrajno nenavadnim biografskim filmom o Filipu Filipoviću, nato pa se je posvetil problemom mladih v sodobni družbi in izval močno nasprotna mnenja, še posebej z **Obetavnim fantom** in **Uno**. Zvonimir Berković, največji stilist jugoslovanskega filma, je v tem obdobju realiziral ena sam film, **Ljubezenska pisma s premislekom**, ki vztrajno sledi črti njegovih prejšnjih dveh filmov. Prav tej usmeritvi velja tudi iskati vzroke za dejstvo, da pride do enega filma vsakih deset let — kar je sicer usoda še nekaterih samosvojih hrvaških avtorjev (Ante Babaja, Petar Krelja, Nikola Babić).

Če odmislimo trenutno zanimanje za Kusturico in Šijana, tedaj je Živojin Pavlović gotovo jugoslovanski režiser z največjim ugledom v svetu. No, ta sloves si je prislužil predvsem z briljantnim opusom in šestdesetih let, medtem ko novejša dela (**Vonj telesa**, **Na poti v Katango**) navkljub nagradam in priznanjem pomenijo določen zastoj. Zdi se, da je še hujša usoda doletela dva „enfant terrible“ naše kinematografije,

JESENSKA FILMSKA ŠOLA '87

PRIZOR IZ FILMA ŽE VIDENO, REŽIJA GORAN MARKOVIĆ



Želimirja Žilnika in Jovana Jovanovića. Po skoraj kulturnem statusu ob koncu šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, se njuna nova filma (**Lepe ženske grede skozi mesto**, **Pejsaži v megli**) srečujeta s posmehom celo nekdanjih oboževalcev. Določena simetrija obstaja tudi med karierama „tough guys“ Branka Baletića in Dragana Kresoje. Po enotnih priznanjih za prva filma (**Slivov sok**, **Še tokrat**) in uspešnem komercialnem preboju drugih dveh (**Balkan Ekspres**, **Konec vojne**) se zdi, da oba hočeta „nekaj več“ — od tod letošnji polom filmov **Vedno pripravljene ženske** in **Oktoberfest**. Razvojna pot Jovana Ačina je po svoje podobna poti Žilnika in Jovanovića, le da je Ačin uspel svoj disidentsko-outsiderski položaj sublimirati v bolj komercialno obliko (**Ples na vodi**) in z njo pobrati pomembna mednarodna priznanja, obenem pa hraniti aromo prepovedanega sadeža. Nazadnje je tu še Dejan Šorak, ki je izkoristil umetniške dvome Grliča in Zafranovića in si priboril naslov najbolj priljubljenega avtorja novega hrvaškega filma s tem, da se je v prvem filmu spogledoval z westernom (**Mali rop vlaka**), v drugem pa z melodramo na način Grliča (**Oficir z vrtnico**).

Že samo ta kratek pregled dovolj jasno pokaže, kje je osnovni problem jugoslovanskega avtorskega filma — v nemožnosti kontinuiranega dela iz leta v leto. Celo srbski režiserji, ki so v nekoliko ugodnejšem položaju, prav zaradi tega neprestanega pritiska pogosto grešijo in tako izzovejo natančno nasprotno učinke.

2. IZVOZ JUGOSLOVANSKEGA FILMA

Izvoz tudi v osemdesetih letih še naprej ostaja najšibkejša točka jugoslovanskega

filma. Bil je to čas, ki je na pomembnih mednarodnih festivalih prinesel nekaj zares vrednih nagrad; čas, ko je svetovni tisk posvečal vse več prostora novemu valu jugoslovanskih avtorjev in ko so ne nazadnje v vodilnih svetovnih filmskih središčih (Pariz, London, Los Angeles, Bruselj) pripravili obsežne retrospektive jugoslovanskega filma. Pa vendar je devizni zaslužek z izvozom le redko presegal letno vsoto enega milijona dolarjev. Kritično je bilo leto 1984, ko je bila skupna vsota nekaj čez 900.000 dolarjev, niti eden od štirih pomembnejših filmov tega leta (**Neverjeten čudež**, **Varljivo polje**, **Živeti kot vsi normalni ljudje**, **Kako so me idioti sistematično uničili**) pa ni bil izvožen v več kot dve ali tri države. Šele boom 1985. leta bo spet nekoliko povečal zanimanje svetovnih distributerjev, a je le-to namenjeno predvsem posameznim naslovom, ne pa celotni produkciji.

Samo štirje filmi se lahko v minulem obdobju ponašajo s kompletno svetovno distribucijo: dva Šijanova filma (**Kdo neki tam prepeva**, **Maratonci tečejo častni krog**) in dva filma Kusturice (**Se spominjaš Dolly Bell**, **Oče na službeni poti**). Zanimivo je, da je navkljub beneškemu Zlatemu levu prvi film Emirja Kusturice postal zanimiv šele po uspehu **Očeta** v Cannesu, dotlej pa so ga izvolili le v nekaj držav (ZRN, Španija). Po drugi strani pa najbolj vztrajen interes zbuja Šijanov debitantski film **Kdo neki tam prepeva**, ki se že sedem let prodaja z nezmanjšano napetostjo, nekatere države (ZDA, Francija, Avstralija) pa celo obnavljajo licence. Ta film je obenem tudi najbolj pogost na seznamih video-distributerjev. Omenimo še, da nekateri filmi, ki so dobro uspeli na svetovnih festivalih (**Splav Medu-**

Kostić in snemalec Dušan Ninkov. Tako sta se v ospredje prebila nagrada katoliške žirije v Manheimu za **Neposreden prenos** Darka Bajića in eksotični Zlati orel Goranu Markoviću za režijo filma **Mojstri, mojstri** na novoustanovljenem festivalu v Manili.

Posledica tega zastoja je bila, razumljivo, popolna kriza leta 1983. Na Karanovičev film **Nekaj vmes** je žirija sicer opozorila kar dvakrat (San Sebastiano, Valencia), vendar se mi zdi veliko pomembnejša vrnitev jugoslovanskega filma na med strokovnjaki najbolj cenjen Londonski festival (kjer sicer ni nagrad). Tega leta je bil namreč tam z opaznim uspehom predstavljen **Rdeči boogie**. Isti film je 1984. leta tudi vzpodbudil ponovno zanimanje berlinskega festivala za jugoslovansko kinematografijo, v Strasbourgu pa celo osvojil nagrado žirije francoskih medijev. Skupaj z nekoliko precenjenim priznanjem Unesca za film **O pokojnem samo lepo** v Benetkah je bila to tudi edina vrednejša nagrada našemu filmu leta 1984.

Dolgo pričakovani triumf je končno prišel leta 1985. Največje priznanje v zgodovini domače kinematografije je seveda Zlata palma v Cannesu. Pospremili so jo nič manj pomemben Grand Prix v Manheimu (**Ovni in mamuti**), Srebrni medved v Moskvi (**Neverjeten čudež**), ter nagrada za glavno žensko vlogo v Benetkah (Sonja Savić). V pričakovanju dokončnega preboja jugoslovanskega filma v svet pa je 1986., še posebej pa 1987. leto vrnilo vso stvar na začetek. Uspeh Kusturice je sicer vzpodbudil nekaj velikih retrospektiv ju-filma po vsem svetu, ni pa uspel izveliči domače kinematografije iz krize, kot so mnogi nekoliko preveč optimistično pričakovali.

Edini nagradi leta 1986 sta spet prišli iz Valencije in Strasbourga, kar le še potrjuje tezo, da prisotnost ju-filma na svetovnih festivalih ni rezultat organiziranega in načrtnega nastopa, temveč predvsem proizvod osebnih pobud in nagnjenj posameznih festivalov do določenih avtorjev. Tako sta Grlić in Zafranović „naročena“ na Valencio, Karanović in Paskaljević (odslej pa verjetno tudi Kusturica) na Cannes, Karpo Ačimović Godina na London, Šijan na Montreal, berlinski festival pa se spogleduje dejansko zgolj s slovenskim filmom. V zadnjih osmih letih so bili namreč vsi štirje ju-filmi v Berlinu iz Slovenije (**Krizno obdobje**, **Eva**, **Rdeči Boogie**, **Kormoran**).

Če hočemo torej še vnaprej osvajati Zlate palme in Zlate leve, je več kot očitno, da je opisan pristop potrebno spremeniti.

4. PISANJE SVETOVNEGA TISKA O JUGOSLOVANSKEM FILMU

Po zaslugi puljskega festivala ves pomembnejši svetovni filmski tisk (*Variety*, *Positif*, *Film a doba*, *Iskusstvo Kino*), redno pokriva celotno jugoslovansko produkcijo. Po tej plati je naš film v precejšnji prednosti pred vsemi vzhodno-evropskimi kinematografijami (ki povečini nimajo nacionalnih festivalov), z izjemo tistih največjih (francoske, nemške, italijanske, angleške) pa celo pred zahodno-evropskimi kinematografijami. Nekoliko slabše je stanje v zvezi s strokovnimi esejji, problemskimi teksti oziroma portreti posameznih avtorjev. Slednje praviloma objavljajo lokalni časopisi ob predstavah avtorskih retrospektiv, medtem ko so prispevki, ki bi poskusili sistematizirati in poiskati vzajemna razmerja med večjim številom ju-filmov, zares izjeme. V najboljšem primeru najdemo na leto en ali dva taka teksta — in prav nekatere od teh bom omenil ob tej priložnosti.

V poljski reviji *Kino* je Kazimir Zoravski leta 1980 objavil vzpodbuden esej z naslovom „Evolucija partizanske legende“. V njem polemizira s filmi Bulajića in Kravca, ki jih označi s sloganoma „bolje grob kot suženjstvo“ in „smrt fašizmu, svoboda narodu“, njim nasproti pa postavlja nove sile ju-filma, ki naj bi dokončno opravile s partizansko legendo. Te nove sile vidi Zoravski v Zafranoviću, Grliću, Paskaljeviću, Markoviću, *Gamulinu* in *Puhlovskem* (!?), novi filmi pa naj bi se zgledovali predvsem pri proznih piscih kakršni so Kiš, Pekić, Novak, Selenić, Mihajlović in Tišma. Zanimivo je, da od leta 1980 do danes niti eden od naštetih piscev ni doživel ekranizacije svojih del.

V newyorškem mesečniku *Cineaste* piše Andrew Horton leta 1981 o praški šoli. Opozarja na socialni realizem in individualno svobodo v teh filmih, še posebej pa poudarja kritično stališče do vseh tistih sil, ki zavirajo individualnost. Po Hortonovem mnenju lahko o praški šoli govorimo kot o gibanju le na način francoskega Novega vala — kolikor so njeni avtorji skupaj študirali in kolikor jih veže ljubezen do filma. Od francoskih kolegov jih razločujejo predvsem dobri box-office uspehi doma, ki so predhodili pohodu na svet. Kot najpomembnejšo figuro ju-novega fala označi Horton Gorana Markovića.

Tekst francoskega kritika Gastona House-trata „Tri dobe, trije sižeji, trije slogi“, objavljen leta 1983 v reviji *Cinéma*, je verjetno najboljši tekst o ju-filmu osemdesetih let. V njem je jugoslovanska kinematografija skupaj z madžarsko označena kot tista, ki je med vsemi socialističnimi kinematografijami najbolj sposobna evolucije in regeneracije. Zgodovinski paradoks prepozna v dejstvu, da prav glavno mesto Češkoslovaške (Praga) oblikuje novi ju-val v času, ki spominja na čas „praške pomladi“. Nato se loti analize treh pomembnih filmov desetletja: poudari ironijo, sarkazem, prefinjen humor in retro-estetiko **Splava Meduze**; ob filmu **Kdo neki tam prepeva** razglasi Šijana za jugoslovanskega Johna Forda; za film Emirja Kusturice **Se spominjaš Dolly Bell** pa uporabi izraz „marksizem pod lupo“.

V najkakovostnejšem sovjetskem filmskem časopisu, *Iskusstvo Kino*, je leta 1983 Miron Černenko objavil prispevek, v katerem piše o filmih **Tiger** in **Delo za določene čas** Milana Jelića ter **Ljubezensko življenje Budimirja Trajkovića** Dejana Karaklajića. Že sam izbor dovolj nazorno priča o bizarnem okusu sovjetskih kritikov, pa vendar je od analize omenjenih filmov bolj zanimivo poudarjanje tistih avtorjev, ki naj bi vnesli preporod v domačo kinematografijo. Tako na „sam bog ve kakšen“ način pridemo do najbolj neverjetnih dvojic: Paskaljević in Karanović, Karaklajić in Marković, Grlić in Čalić (!?), spet Gamulin in Puhlovski, Šotra in Šijan (sic).

Končno pa leta 1985 Marcel Martin in Daniel Para v francoski *La revue du cinéma* (v eseju o Kusturici) prva sestavita pravilno ekipo novega ju-vala, v kateri so ob Kusturici še Šijan, Radivojević, Slak, Godina, Popov, Antonijević in Drašković(?). Zato jima tudi lahko spregledamo, da sta v kratkem pregledu ju-filma **Posebno vzgojo** pripisala Goranu Markoviću.

Skratka, večina tekstov o ju-filmu v svetovnem tisku boleha za neobveščenostjo, vendar jim to bolehnost zaradi njihove propagandne funkcije lahko tudi oprostimo.

DRAGAN JELIČIĆ

PREVEDLA NATAŠA ĐURIĆ

ze, **Padec Italije**, **Ritem zločina**), sploh niso pritegnili svetovnih kupcev. **Padec Italije** ni kupila niti Italija, **Splav Meduze**, ta na svetovnih festivalih sploh najbolj prisoten jugoslovanski film, pa je bil na sporedu le v Veliki Britaniji. Podobno tudi drugi veliki jugoslovanski uspehi zadnjih let (**Balkan Ekspres**, **Variola Vera**, **Se tokrat**) niso dosegli pričakovanih uvrstitev v svetu. Ob Kusturici in Šijanu je le še Srdan Karanović uspel s svojima filmoma **Petrijin venec** in **Nekaj vmes** prodati več kot deset licenc.

Šele leta 1986 je jugoslovanski izvoz uspel preseči številko dveh milijonov dolarjev — seveda po zaslugi **Očeta na službeni poti**. Nekatere vodilne družbe v svetu kažejo stalen interes za jugoslovanske filme, na čelu s **Cannonom** Golana in Globusa. Ta hip sta v svetu uspešna dva aktualna jugoslovanska filma — **Srečno novo leto 1949** (v ZDA) in **Ples na vodi** (v Veliki Britaniji, pa tudi v nekaj večjih pariških kinematografijah).

3. JUGOSLOVANSKI FILM NA MEDNARODNIH FESTIVALIH

Če naj vsaj za en kos jugoslovanske kinematografije rečemo, da v polni meri zadovoljuje pričakovanja, tedaj to vsekakor velja za prisotnost na mednarodnih festivalih. Še bolj pa preseneča število na njih osvojenih priznanj. Četudi se nekateri med njimi še vedno izogibajo jugoslovanski kinematografiji (Berlin, London), vseeno hrabri veliko število vabil na manjše, provincialne festivale.

Osemdeseta leta so se pričela bolj plašno. Samo dva filma (**Splav Meduze** in **Posebna vzgoja**) sta obiskala več svetovnih festivalov, nagrada Mileni Dravić v Cannesu (najboljša epizodna ženska vloga) pa kot da je nepovedala pravo poplavo priznanj, ki je sledila že naslednje leto.

Lahko rečemo, da je 1981. leto minilo v znaku dvoboja Kusturica-Šijan. Če kot kriterij postavimo pomen nagrade, tedaj je zmagovalac Kusturica (Zlati lev v Benetkah); če pa vse, nasprotno, odločimo za število festivalov in nagrad, tedaj je uspešnejši Šijan (deset festivalov in tri nagrade, med katerimi je posebej pomembna nagrada *Georges Sadoul* za najboljši debitantski film, predvajan v Franciji leta 1981). Če k temu dodamo še Grand Prix iz Valencije za Grlićev film **Samo enkrat se ljubi**, nagradi žrije v Moskvi (**Sezona miru v Parizu**) in Panami (**Zemeljski dnevi tečejo**) ter nagrado Petru Božoviću (**Skrivnost Nikole Tesle**) za glavno moško vlogo na festivalu v Madridu, tedaj lahko sklenemo, da pomeni leto 1981 vse do danes neprežeten triumf v pobiranju nagrad na mednarodnih festivalih.

Zdaj že navajana jugoslovanska javnost pričakuje naslednje leto seveda še več, a je žal razočarana. Nagrade pridejo le z že po definiciji radodarnih festivalov: Šijan drugič zapovrstjo dobi nagrado žirije v Montrealu (tokrat za **Maratonce**), kar ga bo kar hitro pripeljalo do direktorskega stolčka taiste žirije; Zafranovičev **Padec Italije** ohranja naše prvenstvo v Sredozemlju (Valencia); v Panami pa sta za sodelovanje pri Šijanovem prvencu nagrajena skladatelj Vojislav