

E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1972 — ŠT. 91



186642
+

186642

EKTRAN

številka 91 — letnik X.

Branko Šömen 2 Fest in po Festu

EKRANOV FILM MESECA

Vasko Pregelj 7 Rajko Ranfl in njegova umetnost
Denis Poniž 12 Klasični ali novodobni junak

FILM V ŽARIŠČU POZORNOSTI

Bogdan Tirnanić 18 Dogmatizem in papirnati tiger

PRVI PLAN

Vasko Pregelj 28 Tradicija in film
Mark Cetinjski 29 Dunav film in continuo uspehov
Mark Cetinjski 32 LJUBEZENSKA ZGODBA kot horoskop

TELEVIZIJA

Denis Poniž 36 Mit in ideologija
Tone Freljih 37 Teorije televizijske dramaturgije
Denis Poniž 37 Dekameron
Denis Poniž 40 Monitor monitorja
Jože Snoj 41 Beograjski recept

TELEOBJEKTIV

Branko Šömen 42 In memoriam Františku Čapu
Jože Gale 42 Stane Sever v slovenski kinoteki
Branko Šömen 43 Tuja priznanja jugoslovanskemu filmu
Janez Povše 46 Mala EKRANOVA anketa
France Kosmač 47 Filmski november 1971 v Leipzigu
Franc Okorn 50 Nekaj misli o estetiki predstav
Tone Freljih 51 Konfrontacija idej
Branko Šömen 52 Film na jugoslovanski način

FILM ŠOLA KLUBI

Mirjana Borčič 54 AV svet in pedagogova intervencija
Janez Mayer 59 Možnosti prodora amaterskih filmov med širši krog gledalcev
Vesko Kadić 61 Brez izraznih vrednot

Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, najmanj dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Mirjana Borčič (urednik rubrike Amaterski film, šola, klubi), Srečo Dragan, Miša Grčar (urednik rubrike Kritike), dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik in urednik rubrike Televizija), Janez Povše, Vasko Pregelj, Branko Šömen (glavni urednik) in Rapa Šuklje. Sekretar uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Številka velja 3,50 dinarjev, dvojna 7 dinarjev. Letna naročnina 30 dinarjev, za tujino dvojno. Žiro račun: 501-8-509/1. Poštšina plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8. Metër Franci Planinc. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

Pričujočo številko je tehnično uredilo uredništvo. Naslovno stran je oblikoval Vasko Pregelj.





fest in po festu

beograd '72

FEST je tujek v telesu in življenju jugoslovanskega filmskega sveta, ustvarjanja in parade: nastal je kot svetovljanska manifestacija, ki je sama sebi namen z relativno ozkimi determinantami koristi in pomembnosti. Ameriški komercialni časopis Veriety je pred leti objavil obsežen seznam filmskih festivalov po svetu, mednarodnih in nacionalnih, in ta podatek se je izgubil v peščenih filmskih sipinah nekje pri številki 250. Prvima in častitljivima filmskima festivaloma v Evropi — beneški je nastal 1932. leta, canneski pa šele po vojni 1946. leta — se vsako leto pridružujejo novi in novi filmski pregledi, čeprav film kot industrija v histerični bitki s televizijo zgublja gledalce in vrednost množične komunikacije. Že pred nekaj leti so filmski managerji ugotovili, da večina ljudi ne more potovati na mednarodne filmske manifestacije, ki se raztezajo od Moskve do San Francisca, pa so zato sestavili filmski jedilnik, na katerem je bilo mogoče videti najboljše filme s tujih festivalov. V Acapulcu je nastal pregled najboljšega in v Evropi je to dolžnost prevzela Varšava. Obe manifestaciji pa sta kaj kmalu zašli v denarne težave pa tudi velike distribucijske hiše so jima začele delati preglavice. V trenutku, ko je jugoslovanski novi film doživel popolno potrditev na festivalih v Pulju in Beogradu ter na številnih tujih filmskih festivalih, je Kulturna skupnost mesta Beograd 23. septembra 1970. leta ustanovila FEST, festival festivalov. Ustanovitelji so izbrali za moto misel angleškega književnika Aldousa Huxleya HRABRI, NOVI SVET, za grb so si sposodili Meštrovičevega ZMAGOVALCA ter si zagotovili pokroviteljstvo predsednika republike. Najbrž se ta trenutek nobena jugoslovanska kulturna manifestacija ne more postaviti s tako na zunanji izdelanim miselnim konceptom kot prav FEST. Čeprav je nastal kasneje kot BITEF in BEMUS, je obe kulturni manifestaciji, gledališko in glasbeno, presegel po blišču in atraktivnosti in morda v nekem smislu tudi po kvantiteti. Ko se je 1971. leta predstavil, je zbral 73 filmskih naslovov iz dvajsetih držav. Filme si je v desetih dneh ogledalo 105.000 gledalcev. Letos so organizatorji predstavili čez 80 filmov iz dvajsetih držav pa tudi število gledalcev je bilo večje.

Tisto, kar naj bi bilo na FESTU najbolj zanimivo ali bi moralo biti zanimivo, pa je pregled najboljših tujih filmov in primerjava, neposredna konfrontacija z najboljšimi domačimi filmskimi stvaritvami.

Lani so organizatorji pokazali puljska zmagovalca, film Krsta Papića LISICE in film KOLESARJI Puriša Djordjevića. Letos so bili na FESTU trije domači filmi: RDEČE KLASJE Živojina Pavlovića, V GORI RASTE ZELEN BOR Antuna Vrdoljaka in prvenec ter kandidat za letošnjega Oskarja, film Kirila Cenevskega ČRNO SEME. V poplavi filmskih naslovov so se domači filmi zgubili pa tudi sicer je bilo zanje manjše zanimanje, čeprav ne zaostajajo mnogo za povprečnostjo filmov, izbranih za FEST. Ta najbolj živa, najbolj obetavna konfrontacija med tujim in domačim, med uvoženim in za izvoz pripravljenim filmskim blagom, je zgubila na sijaju in nihče ne ve, kako se je lahko to soočenje izmuznilo prrediteljem iz rok in ostalo samo kot nakazana možnost, objavljena na plakatih. Vsebinsko in tehnično sta bila oba FESTA vezana na izbor filmov. Nekaj filmskih kritikov, predvsem pa umetniški direktor FESTA Milutin Čolić, so popotovali na mednarodne filmske festivale in zbirali filme, za katere so bili pričani, da sodijo v sam vrh svetovne filmske proizvodnje. Glede na to, da je v bistvu opravil selekcijo en sam človek, sodelavec Dela ga je imenoval celo »kinematografski kritik«, bi lahko še najprej pristali na ugotovitev, da smo lahko v Beogradu dvakrat gledali individualni izbor najboljših tujih filmov. Morda je selektor (ali selektorji) izbral še kakšne druge filme, pa jih distributor ni znal ob pravem času zagotoviti, morda se je v zajetni mreži festivalskih nagrad kakšna filmska riba tudi izmuznila: treba je dopustiti tudi takšne možnosti in zatorej obravnavati le spored, kakršen je bil gledalcem resnično na voljo. Vsi filmi, razen dveh treh izjem, so prišli v Beograd z zvenečimi nagradami in epitoni, in v tem smislu so selektorji korektno opravili svoj posel. Toda sum postane očiten, če se zavemo, da v preteklosti nekateri odlični filmi namenoma niso prejeli kakšnih vidnejših nagrad, pa so pri tem vseeno še kako krepko vplivali na gledalčevo zavest ali na ustvarjalno »valovanje«. Prav zaradi vseh teh ugotovitev lahko rečemo, da je bil individualni izbor filmov najboljši v danem



1. 3. 5. in 6. stran fotografije iz filma

**Svoboda
ali
strip
scenarij in
režija:
Želimir
Žilnik
igrajo:
Alenka
Zdešar
Milja
Vujanović
Dragana
Djurić
ing. Čedomir
Radović
kamera:
Karlo
Godina-
Aćimović**

trenutku. Vedeti je treba, da nastane letno na svetu samo kakšnih šestdeset, sedemdeset dobrih, odličnih filmov, da se vse drugo zgubi v nadarjenem poprečju, komercialni rutini in drobnem zadovoljevanju, ki ne presega poprečnega, snobističnega hobbyja. Vrednost odličnih filmov je torej dragocenejša od knjig, saj je na svetu na primer napisanih več dobrih romanov kot posnetih dobrih filmov! Vendar pa nečesa ne smemo pozabiti, kadar primerjamo film s knjigo ali narobe. V zadnjem času je nekaj ameriških režiserjev posnelo filme po poprečnih ali celo »prekletih« romanih, in v trenutku so ti odlični filmi opozorili na dobre pisce. Tako se je zgodilo z romanopiscem Josephom Hellerjem in scenaristom Buckom Henryjem pri filmu CATCH 22 ali ZANKA 22, kakor smo ta naslov prevedli pri nas, in kakor se je to zgodilo z madžarskim pisateljem Tiborjem Deryjem, ko je režiser Karoly Makk posnel LJUBEZEN po dveh njegovih novelah. Vdor pisateljeve vizije v filmsko fikcijo je spremenil tradicionalno pot hollywoodske konfekcije. To, kar nam je predstavil FEST, imenujejo ameriški filmski kritiki »srednja plast«, kar pomeni, da so v zgornji plasti še vedno tisti spektakli, ki jih naroča politična doktrina in v katere vlagajo mnogo dolarjev, ki jih že vnaprej odpišejo. Pod »srednjo plastjo« je še tako imenovana »spodnja plast« ali »podzemni film« z Warholom na čelu. Devet ameriških filmov, vsi so bili na FESTU, izpopolnjujejo to »srednjo plast«, ki počasi spreminja hollywoodsko miselnost, sama pa je orepričana, da je »prva garnitura ameriškega filma« odpisana. Scenarist Buck Henry, ki je obenem igral eno glavnih vlog v SLAČENJU Miloša Formana, je dobesedno izjavil naslednje:

Pred desetimi leti nihče ne bi mogel posneti POLNOČNEGA KAVBOJA. Zanj nihče ne bi dal niti centa. Toda nekaj filmov, kot na primer GOLI V SEDLU, so spremenili Hollywood in ameriško filmsko industrijo. Ta film so posneli za 350 tisoč dolarjev, prinesel pa je dvajset milijonov. Nič čudnega, če so morali producenti odstopiti svoje položaje ljudem, ki so bili pripravljeni investirati v takšne filme. To je bil velik odhod v Hollywoodu. Odhod zgornje garniture, kakor mi pravimo...

Vrednost ameriškega filma, kakršen se nam je predstavil na FESTU, je predvsem v novih scenarijih, režiserjih in igralcih. Osemdeset odstotkov gledalcev so mladi ljudje, stari manj kot petindvajset let. Naklonjeni so filmom, ki so usmerjeni levo ali kažejo junake, radikalne in uporniške. Predvsem pa je to generacija, ki je zahtevna in kritična: o Ameriki ji ni mogoče več lagati. Igralci, kot so Doris Day, Richard Burton, John Wayne in drugi, jih ne prepričajo več. Mladi producenti jemljejo za glavne vloge anonimne obraze: vrsta novih filmskih igralcev, z Dustinom Hoffmanom na čelu, prica, da filma ne prodaja več igravec, marveč ideja. Prav Arthur Penn je s svojim filmom VELIKI MALI ČLOVEK dokazal, da je sicer ta isti Dustin Hoffman genialen igravec, da pa slabega filma kljub vsemu ne more rešiti zaslužene pogube.

Kar trije ameriški filmi, JOE, TUDI TO JE AMERIKA režiserja Johna Avildsena, PANIKA V NEEDLE PARKU Jerryja Schatzberga in film Miloša Formana SLAČENJE obravnavajo konflikte med klasično ameriško generacijo, ki je živela med obema vojnama, in sedanjjo, povojno, ki hoče imeti svoj prav in svoj svet. V vseh treh filmih so glavni igralci predstavniki nove »lost generation«, zgubljene v parku mamil in v vseh treh filmih mladi odidejo od doma, ker s starši ne najdejo več skupnega jezika. To ni več Amerika zanesenjaškega Wittmana, to je Amerika realističnega Sandburga: vse je sicer preprosto in enostavno, pa prav zaradi tega kruto. Človek postaja osamljen, ranjena žival je in zateče se lahko samo še v svet halucinacij, kjer je še doma iskreno čustvo in razumevanje ljudi, ki se med sabo ne poznajo. Človek v ameriškem filmu »srednje plasti« je vzorec brez vrednosti, v »podzemnem filmu« še niti vzorec ni, zato pa nedefinirano živo bitje, human body.

Ali, kakor je rekel češki filmski režiser Miloš Forman:

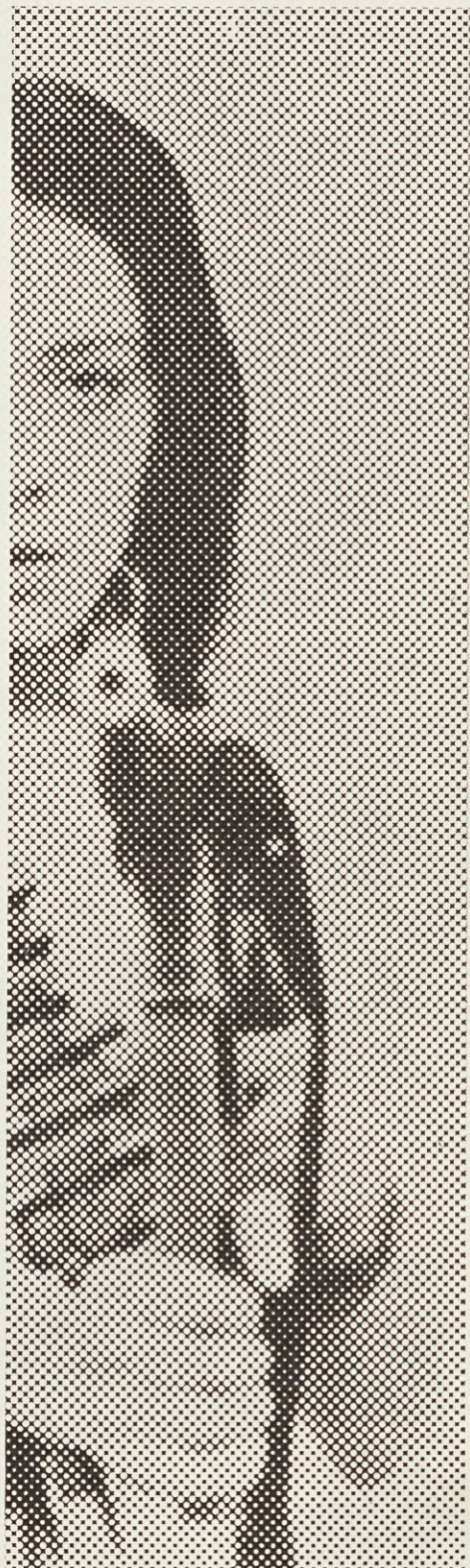
Amerika je za tujce edina država, kjer se tujec ne počuti kot tujec. Čez teden dni vas nihče več ne sprašuje, od kod ste. V Ameriki so si vsi tujci ali pa se vsaj počutijo kot tujci.

Konkretna in filozofska odtujenost je nagrizla tudi evropsko filmsko miselnost. Film, ki so bili na FESTU, zgovorno pričajo, kakšen vpliv je zapustil ameriški film na najboljše evropske filmske ustvarjalce. Samo posamezni ustvarjalci iz

vzhodnoevropskih dežel vnašajo v svet filma prvinsko dožemanje človeka: človek je edino upanje, da bo ta svet postal lepši. Edini festivalski film, posnet v črno-beli tehniki, že omenjeni Makkov film LJUBEZEN, govori na način monologa in dialoga o liku matere in žene in ko zrasede pred našimi očmi podoba ženskega poguma in potrpljenja v vsej svoji groteskni in cinično-poetični veličini, nam postane jasno, da je ljubezen nekaj več kot odnos med ljudmi, kot erotika... V vseh drugih primerih evropski film poskuša ostati pred televizijo, vzdržati njen uničujoči pritisk in si zagotoviti nove gledalce. Kaj je ostalo od vedno komercialnega Clauda Leloucha in njegovega filma Le VOYOU? Romantična varianta ameriškega gangsterskega filma? Ali pa uspavalni prašek v čudoviti glasbeni in fotografski embalaži? Film, ki je kljub svoji perfekciji dolgočasen, prav tako, kot je neboljen Tati s svojim najnovejšim filmom PROMET. Bil je toliko pošten do samega sebe, da je v napovedi filma objavil, da bo glavno vlogo v filmu igral gospod Hulot in ne Tati! Da, tisti enkratni gospod Hulot! Vittorio De Sica je sicer pokazal, da zmore tudi občutek za prefinjenost, toda to je njegov zasebni uspeh: film o židovski družini med zadnjo vojno je zastarel ob Munkovi POTNICI. S kulturo in poznavanjem filmskega medija sta narejena filma ZALJUBLJENE ŽEN-SKE Kena Russella in JOE HILL režiserja Bo Widerberga: hrepenenje po življenju, vedno drugačnem, kot ga živiš, pripelje oba junaka do tiste skrajne točke, ko začne življenje dobivati na vrednosti. Smrt v prostranstvu snega in tišine ter smrt pred puškinimi cevmi sta samo dve izmed možnih oblik in meja med življenjem in smrtjo.

Naštevati druge filmske naslove s FESTA in dajati kakršnekoli diagnoze o tem, kje sta trenutno evropska in ameriška kinematografija, je ta trenutek gotovo jalov posel, saj za dokončno tezo vedno manjka še kakšen film, še kakšna preverjena misel: nekaj pa je gotovo res — iz filmov počasi izginjata krutost in erotika, vendar ostajata na neki poseben način še dalje navzoča. Borjenje dveh nagih prijateljev v Russellovem filmu, častihlepno zviševanje norm za bojne polete ameriških letalcev v osvobodjeni Italiji pred koncem vojne v filmu Mika Nicholisa in tako dalje so samo nove, izmišljene oblike istih stvari. Toda sprejemamo jih, ker se nam zdijo nove, v resnici pa je v sedemdesetletni zgodovini filmske umetnosti kaj malo novega, saj je težko odkriti nekaj, kar še ni bilo uporabljeno v filmu. Kvečjemu »nerazvite kinematografije«, med katere upravičeno sodi tudi jugoslovanska, si lahko privoščijo to razkošje, da odkrijejo svetu atrakcijo, nekaj, kar še ni bilo »videno«. Prav zato je bil tako imenovani četrti festivalski spored, ki ga je pripravil režiser Dušan Makavejev pod naslovom SOCIALNE KONFRONTACIJE osiromašen in okrnjen do te mere, da ni bil niti zanimiv. Najbrž bi bilo popolnoma drugače, če bi Makov spored obsegal med drugim naslednje tri filme: WR ALI SKRIVNOST ORGANIZMA, VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI in SVOBODA NARODU. Avtorja prvih dveh filmov sta znana: Dušan Makavejev in Bata Čengić, znan pa je tudi avtor tretjega filma. SVOBODA NARODU je drugi film Želimirja Žilnika. Ti trije filmi bi bili najbrž dovolj, da bi Makov spored doživel svojo popolno satisfakcijo predvsem pred tujci, ki nas sicer poznajo kot filmske entuziaste, žal pa niso videli skoraj nobenega našega filma. Odgovori uglednih tujih gostov, filmskih režiserjev in igralcev so bili v tem smislu porazni.

In če se vrnemo: prav tu bi se morala začeti naša, nacionalna konfrontacija — pokazati svetu vse, kar sodimo, da smo ustvarjalnega naredili in česar se nam ni treba sramovati. Imamo filme, katerih se nam ni treba sramovati, naša, jugoslovanska srečanja v Pulju in Beogradu so namreč že v tolikšni meri popularna in priznana, da smo si tudi v svetovni filmski areni pridobili svoje mesto. Posebno še, če upoštevamo, v kakšnem silovitem prikrajšanem položaju ustvarjajo naši režiserji v primerjavi s tujimi. Pri nas stane poprečen film v barvah 180 milijonov starih dinarjev, v ZDA 380 000 dolarjev. Tam snemajo film tudi po tri mesece, pri nas pa dvajset dni... da ne govorimo o honorarjih in distribuciji. Pa kljub temu: FEST je minil v znamenju hrabrega, novega sveta, ohrabil pa je predvsem tisto novo generacijo filmskih ustvarjalcev, ki je s prvimi koraki že prestopila prag anonimnosti — naslednji korak pa bo moral biti korak k uveljavitvi.



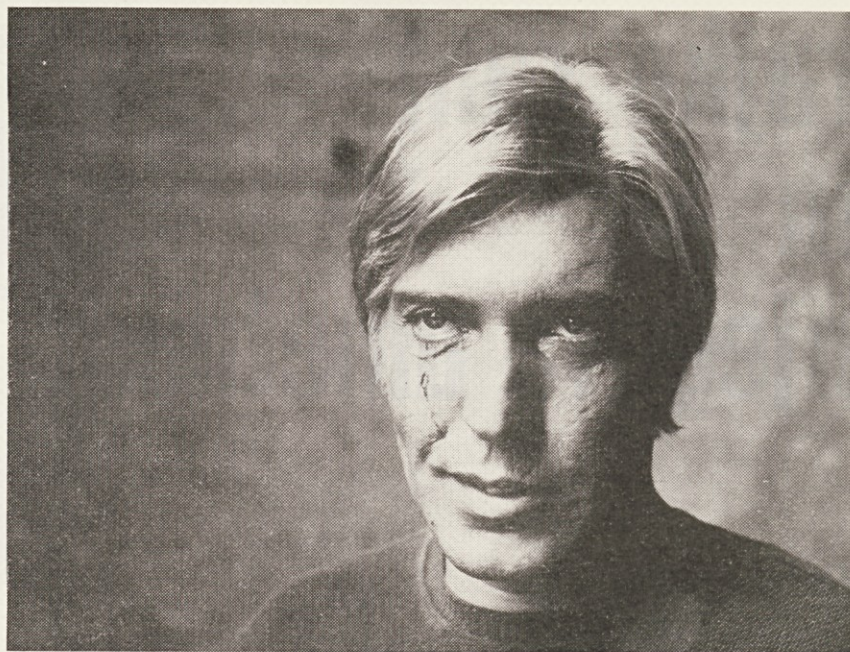


rajko ranfl in njegova umetnost

Vasko Pregelj

Če hočemo nekoliko širše razumeti umetnostna hotenja Rajka Ranfla, je potrebno poseči prav na začetek avtorjeve poti, torej k izhodiščnim točkam njegovega razvoja. Poprej pa naj navedem nekaj biografskih podatkov, ki v grobem ilustrirajo Ranflov življenjsko pot. Kako čudna so pota umetnosti, nam razkrije podatek, da je Ranfl diplomiral na ekonomski fakulteti, toda očitno je, da ga skrivnosti Merkurjevih častilcev niso posebno zanimala, saj se je zaposlil kot novinar in urednik na ljubljanski televiziji in je kasneje postal eden vodilnih režiserjev na tem zavodu. Za svoja dela je dobil celo vrsto nagrad ter posebnih priznanj, med katerimi je nedvomno najpomembnejši »Zlati leopard« z locarnskega festivala za film MONSTRUM. Ranflov delo je mogoče formalno razdeliti v dve smeri: 1. začetek njegove poti očrtuje televizijska dejavnost, ki mu je še danes eden pomembnih virov izpovedovanja umetnostnih hotenj. Že v enem svojih prvih filmov z naslovom ZAKAJ lahko srečamo poglobljene elemente Ranflovega izpovednega sveta iz območja njegovega kratkometražnega opusa. Glavni element gradnje filmske misli je slika, ki na poseben likovno domiselni način pripoveduje o možnostih nasilja v našem času. Slike Štefana Planinca so poleg dokumentarnih vložkov vietnamske vojne in baročno razvejanih golih dreves osnova Ranflove metaforike tega dela. Opisane elemente družijo Planinčeva nadrealistično obarvana fantastika, ki jo Ranflov kamera precizno raziskuje, da bi v igrivem svetu slikarjeve poetične simbolike razkrila angažirane, času primerne vrednote. Celota pripovedi je izključno podrejena sliki, tako da fabulativnega ogrodja v nekem tradicionalnem smislu skoraj ne najdemo. Film je poetična meditacija, polna precizno izvedenih likovnih impresij, ki vzpostavljajo mračno vzdušje nasilja in trpljenja. Film ne odgovarja na v naslovu zastavljeno vprašanje. Hoče biti le izbor določenih dejstev, ki naj osvetlijo določen del bivanja našega sveta. Še najbolj spominja na vizualno uprizorjeno pesem, saj stvari ne opisuje in vrednoti, ampak izpostavlja ter označuje. Povezave med posameznimi vsebinskimi sistemi so grajene na intuitivnih zvezah med likovno gradnjo slike in pripovedno podlago. Oblikovanost roke, arhitektonskega elementa ali drevesa se vključuje po formalni in estetski razsežnosti v novo pomensko ovrednotenje, ko se sooča z antropomorfnostjo Planinčeve fantastike. Celoten sklop teh elementov pa je konkretno pomensko osmislen s prizori vojne. Ti fragmenti dajejo abstraktnemu vzdušju grozljivosti konkretno podlago, saj celoten svet te fantastike realno osmislijo in postavijo v povsem določen čas in prostor. Soodnosnost simbolnih členov tako gradi strukturo pripovedi, ki je izrazito metaforična. Predmeti prehajajo iz prvotne pomenske vrednosti v sestav drugačne, osebno

EKRANOV



MRTVA LADJA, slovenski celovečerni film. Scenarij in režija Rajko Ranfl. Nastopajo: Milena Zupančičeva, Radko Polič in Franc Uršič. Kamera: Jure Pervanje. Glasba: Urban Koder. Produkcija: Slovenija film in Viba film, 1971.



ovrednotene zgradbe. Njih izbor že po sami naravi novega sestava opredeljuje Ranflav odnos do materije, ki jo oblikuje. Ta izbor je vezan izključno na bistveno, ali vsaj na tisto, kar se avtorju kaže kot bistvo nekega dogajanja. Tisto esencialno pa je Ranflav odnos do imanentno grozljivega, kot je to videti skozi vojno v najširšem smislu. Ta pa se ne razkriva le v konkretnih prizorih, ki naj bi bili »pars pro toto« tako zastavljene zamisli, ampak je širše ovrednotena s posebno avtorjevo simboliko grozljivega. Izmalicene, povsem abstrakne oblike so lahko docela estetske, mogoče celo všečne v svoji anarhični rasti, toda ko sprejmejo pomensko prisotnost človeškega, takoj zaslutimo grozo neke katastrofe. Ali če povem drugače; predmeti in oblike dobijo svoj smisel in vsebino, ko zaslutimo v njih postavitvi neko temeljno zvezo s tistim, čemur so služili, ali za kar jih človek ima. Posušena korenina ali drevo sta lahko zanimiv dekorativni element neke povsem drugačne strukture. Ko pa ju avtor združi s fantastiko antropomorfne simbolike naslikanih pošasti, se v trenutku dekorativnost popolnoma umakne vsebini. Posušeno drevo je v trenutku ostanek ali prispodoba nečesa človeškega, ni več predmet z lastnim pomenom, ampak je osmislen na način, kot to narekuje medsebojni odnos vseh prisotnih komponent. Merilo pripovednosti je seveda tista komponenta, ki je najkonkretnije izpostavljena (prizor vojne). Ta namreč osmisli celotno zvezo in tudi najbolj abstraktno (madeži na beli površini) privede v območje konkretnega, torej v danem primeru tragičnega. Filmska upodobitev je izključno podrejena dinamični kameri, ki raziskuje ta predmetni svet. Montažne zveze pa dajejo končni smisel avtorjevi pripovedi. Film ZAKAJ je v bistvenih razsežnostih prikaz Ranflovega odnosa do sveta, kot ga je kasneje prikazal v skoraj vseh delih. Grozljivost, stiska, tesnoba, fantastika, mračnost, grotesknost, to so pglavitne sestavine avtorjeve filmske osebnosti. Podobne lastnosti očrtujejo tudi kratko meditacijo HOMO SAPIENS, kjer gre zopet za neko spraševanje bistvenega. Okvir temu razmisleku tvorijo oskubene kokoši, ki vnašajo v filmsko zgradbo neko grozljivo grotesknost. V okvir televizijskega delovanja sodijo še filmi, kot npr. PROŠČENJE, KURENTI ter Ranflove meditacije o sodobnih slovenskih likovnih umetnikih. (Kregar, Magyar, Jeraj, Meško, Kalin, itd.) Ker žal vseh navedenih del ne poznam, bom skušal orisati le nekatere vidike Ranflove obdelave naše likovne tvornosti. Avtorju je svet slikarstva in kiparstva dokaj blizu, zato ni slučaj, da z veliko mero občutljivosti in okusa obdeluje na povsem samosvoj, lahko rečem avtorski način tudi filme, ki navadno ostanejo le v območju dokumentarničnega zapisa o predstavljenem umetniku. Izhodišče mu je vedno umetnina. Skozi že postavljeni in uzakonjeni svet slike ali kipa pa Ranfl. nato išče tisto, kar se mu na določenem umetniškem predmetu prikazuje kot najbolj značilno in splošno. Poglavitno pa je, da v obdelavi opisane materije vedno zastopa načelo vizualnega, strogo filmskega prikazovanja, kar je do posnete umetnine kot likovnega eksponata tudi edino pošteno. Filmska likovnost je tako medij slike ali kipa, kar privede do svojevrstne sinteze. Ranflav stik z likovnostjo je toliko bolj pristen, saj tudi njegova izključno avtorska dela že od vsega začetka (ZAKAJ) označuje neko močno zanimanje za te zvrsti umetnosti.

2. Ker sem avtorjevo dejavnost formalno razdelil v televizijsko in filmsko, je potrebno spregovoriti tudi o slednji. Za Ranflove 35 mm filmska dela veljajo natanko iste značilnosti, kot smo jih opazovali preko filma ZAKAJ. Seveda se svet menja, toda struktura odnosa do umetnosti ostaja v okviru istih razsežnosti in se seveda z vsakim filmom ustrezno razvija ter doživi višek v celovečernem filmu MRTVA LADJA. Na poti do svojega prvega dolgometražnega filma pa je Ranfl posnel še tri kratke filme, in sicer: NJIVA, VENUS in MONSTRUM. Film VENUS sodi še v območje likovne tematike, medtem ko sta NJIVA in MONSTRUM izrazito filma ideje. Temeljna misel VENUSA je razmišljanje o možnosti ustvarjalnega napora, kot se le-ta kaže pri izdelovanju kipa. Iz brezoblične materije kamna se rojeva skozi oko kamere oblika, ki počasi dobiva značilnosti kiparskega izdelka. Kipar in njegovo delo sta tu le objekt razmisleka, saj Ranfl prodira v globlje razsežnosti samega ustvarjalnega procesa, kot pa to omogoča Pirnatova umetnost. Avtor izpoveduje na zanj značilen, nekoliko mistično grozljiv, a še vedno liričen način rojevanja ideje, ki iz amorfnе gmote brezobličnega prehaja v luč sveta kot nekaj konkretnega oziroma oblikovanega. Ta film je nekakšna metafora rojstva ustvarjalne ideje. Treba jo je iztrgati, dobesedno izklesati iz kaosa bele kamnite površine, da bi dobila prave človeku dojemljive oblike. Če je film VENUS do

FILM

neke mere najbolj idilično in lirično Ranflov delo, kolikor je to za njegov opus sploh mogoče trditi, potem sta NJIVA in MONSTRUM nadaljevanje zamisli o stiski in grozi. Druži ju razmislek o množičnih psihozah in to tako, da omenjeni motiv posplošujeta na celoto določenega gibanja. Ker je sam problem bolje razviden v MONSTRUMU, ga bom skušal na kratko orisati glede idejnih sestavin. Ranflov človek, to ni osebnost sama po sebi, ampak ga determinira množica. Toda tudi množica ne živi iz neke večje globine, saj se podreja zgolj slučajnim, bolj zunanjim kot notranjim ciljem. Poenotenje množice kot brezoblične anonimne mase je uprizorjeno s svojevrstno barvno simboliko plavih balonov. Barva ima torej v tem delu izrazito vsebinsko razsežnost. Notranji ustroj hotenja skupine, ki teče za posameznikom z na zunaj vidnim znakom različenosti (rdeči balon), je izpovedan s svojevrstnim nihilizmom. Množica brezglavo drvi, ne da bi jo zanimale globlje osnove lastnega početja, podreja se le zunanjemu znaku različenosti in je takoj pripravljena spremeniti smer, če je le podana zadostna prepričljivost v odnosu med njo samo in posameznikom. Ko bi širše razmislili osnove MONSTRUMA, bi ugotovili, da je množica le grozljiva stihija, ki samo čaka, da jo napolnimo s tako ali drugačno ideologijo, pa bo že drvela kamorkoli, tudi v lasten propad. To je seveda močno blizu realni izkušnji našega časa, saj precejšen del sveta ne živi v zavesti samega sebe, pa naj gre tu za politične ali ideološke cilje, ampak brezglavo drvi za tisto koncepcijo družbe, ki je ali na zunaj najbolj prepričljiva ali pa je vsiljena kot kriterij vsega. MONSTRUM nudi tako celo vrsto možnosti razmisleka. Če ne drugače ga lahko sprejmemo tudi kot film o svojevrstno tesnobnem vzdušju, ki človeka pahne v shrljivo stanje strahu brez kake oprijemljive točke. Po splošnosti problema, ki si ga to delo zastavlja, pa mogoče že spominja na MRTVO LADJO. Gre namreč za skrajno redukcijo na bistveno, za iskanje tistih vrednot in situacij, ob katerih je mogoče najširše razmišljati o razsežnostih našega časa. To pa je tudi okvir idejne strukture MRTVE LADJE, o kateri bom skušal v nekaj besedah spregovoriti.

Ranfl si je s tem filmom zadal mogoče najtežjo nalogo, kar jih omogoča filmski medij. Kot je že ugotovil Andrej Inkret, je to film, ki vse reducira na bistveno. Kot razmislek o bistvu je za razliko od sorodnih tematskih predstavitev Bergmana ali Buñuela (njun vpliv je v pozitivnem smislu prisoten) povsem posveten, saj kljub neopredeljenosti prostora in časa ne uporablja nobene preizkušene enigmatike v spraševanju esencialnega. Motoričnost spraševanja tudi ni usmerjena v neko katastrofalnost odločitve, kot je to pri Loseyu (ČAS BREZ USMILJENJA), ali v Štiglicu BALADI O TROBENTI IN OBLAKU. Skratka, osnova za razmislek je osvobodjena vsakršne trdnosti. Če le ta sploh je, potem se poruši v trenutku, ko opazimo, da je celota pravzaprav zgrajena na Danijelovi iluziji, ki hoče ohranjati nekaj, kar je umrlo. To je lahko njegova ljubezen do Marjane, lahko je otrok, mogoče preteklost obeh partnerjev in ne nazadnje smrt (umor) glavne junakinje. Prostor iluzije je na zunaj sicer ladja, kar je slišati tradicionalno — kot npr. ječa, taborišče, bolnica, cerkev in podobno. Gre namreč za prostore, kjer filmski junaki navadno globoko, pretresljivo in ganljivo mislijo. Toda tudi ta se pokaže kot del iluzije. Je le fikcija Danijelove želje, ki se uresničuje kot ladja, da bi se ob koncu lahko razblinila v nič. Svet, ki se razprostre skozi to iluzijo, je dramatično podprt z elementi preteklosti obeh junakov, kar vzbuja občutek analitičnosti. Kadar se Danijelova misel že sprijazni z dejanskim stanjem, vdre v zgodbo impresija preteklosti, ki vedno znova ruši relativno ravnotežje. Pendant temu spominu, ali bolje opominu, pa je motiv Marjanine dobrote, poosebljene v obliki nekakšnega hudiča. Ta dobrota je namreč neprestano breme glavnemu junaku. Je hudič, ki se nazadnje materialno uresniči, da bi dokončno razbil Danijelovo iluzijo. Film ne pove naravnost motiva njegove slabosti niti si nismo na jasnem, ali je glavni junak dober ali slab. Toda če mu je dobrota hudič, ki speljuje njegovo ženo, lahko predpostavljamo, da je sam na sebi slab in zloben. Vendar tudi tu ni jasne osnove, saj ničesar ne vemo tradicionalno povedano, kaj je junaka privedlo do takšne skrajnosti, da dobroto poisti s hudičem. To pa je seveda ena poglobitvenih vrednosti tega filma, saj si tako zastavljeno delo ne sme dovoliti jasnega odgovora. V nasprotnem primeru lahko postane le načelna konstrukcija, kot se je to v okviru sodobne slovenske drame verjetno primerilo Gregorju Strniši v ŽABAH. Zanimiv pa je tudi Ranflov odnos do resnice, ki je v bistvenih potezah povsem soroden podobnim snovanjem sodobne umetnosti.

Ta pojem je namreč že desetletja povsem izgubljen ali presežen kot smisel in cilj. Resnica kot kriterij iskanja je verjetno z Zolajevo empirično znanstveno hipotezo raziskovanja nekega naravnega absolutuma zadnjič pretresla evropsko misel. Nadaljna desetletja pa so ta pojem kot smiselnost popolnoma blokirala, tako da se današnjemu času vsakršno iskanje v tej smeri pokaže samo še katastrofalno. Iskanje kot tako je tako izgubilo končni smisel v določenem cilju, saj se ta cilj asimptotično oddaljuje in tako preprosto izgine, ali pa se povrne v začetek samega sebe, kot smo to videli v Kubrickovi ODISEJI 2001. Če pa pogledamo, kako MRTVA LADJA odgovarja takšni zamisli, bomo videli, da je tudi tu resnica neprestano izpostavljena totalni relativnosti. Ni odvisna od načrtanosti dogodka niti ni prirejena iskanju smiselnega. Pokaže se kot iluzija, zgrajena na dozdevnem afektivnem umoru. Njen akcijski prostor je navidezna ladja, subjekt iskanja, torej Danijel, pa tudi ni resničen, saj išče nekaj, česar sploh ni. Mogoče je seveda bilo nekaj, toda to je preteklost, katere edina vrednost oziroma bolj ne vrednost je v tem, da dramatično uresničuje brezsmiselnost iskanja. Ob takšni zamisli je celo uvodni akord prizora na plaži nepotreben, saj je miselna stavba grajena izrazito in medias res ter zato ne potrebuje nobene še tako majhne osmislenosti v realnem. Resnica tega dela je torej identična odgovorom sorodnih del na podobno temo. Je stalno dokazovanje nemogućnosti raziskovanja dokončnega, ukinja vsakršno ciljnost dejanja. To se pokaže v samem dogodku, ko Danijel ob koncu filma ostane sam v čolnu, saj se njegova smiselno uperjena iluzija logično podre. Ali, če parafraziram Malrauxovo misel iz konca KRALJEVSKE POTI — smisla ni, sem samo jaz, ki bom ostal. Ravno to pa je bistvena eksistencialna razsežnost moderne umetnosti, oziroma je v globini same miselnosti današnjega časa. Človek je kot zmagovalec nad vsem že z Descartom postal *maitre et possesseur de la nature*, a se je danes znašel v planetarni praznini. Pripovedni okviri so seveda različni. Ranflov človek se znajde v čolnu, Buñuel ga pošlje po neskončni poti v Santiago de Compostel (MLEČNA CESTA), Bergman ga izpostavi diabolični igri s smrtjo (SEDMI PEČAT), ki ga seveda ne obvlada. Moderna likovna umetnost in del poezije odgovarjata na to premiso z inventarizacijo sveta, ne da bi mu iskali apodiktični smisel. Tako vidimo, da se MRTVA LADJA po svoji strukturni razsežnosti natančno prilega sorodnim pojavom, kar omogoča preverjanje tega dela v širšem smislu zunaj domene slovenske zavezanosti. Takšen oris ima v okviru slovenske moderne drame tudi Jovanićevo delo ZNAMKE NAKAR ŠE EMILIJA, le da je tu doslednost manjša, čeprav je resnica izpostavljena istemu relativizmu. Zaključek namreč rekonstruira svet kot neko dovršenost, umor je dejstvo in nemogućnost vzpostavitve iluzije, zato se mi dozdeva, da je Ranflova misel doslednejša, čeprav ima mnogo skromnejši manevrski prostor.

S
sočutjem
si
lahko
nakoplješ
mržnjo.

Aishil

klasični ali novodobni junak

Denis Poniž

Analiza junaka v filmu POSLEDNJA POSTAJA (režiserja Jožeta Babiča in scenarista Branka Šömna) bo potekala na dveh ravneh. Na prvi bomo raziskovali vprašanje, ali je junak POSLEDNJE POSTAJE, odsluženi in zapostavljeni borec revolucije Tone Klepec res junak, ali pa je samo zasnova junaka, posnetek junaka, njegova senca. Druga raven vpraševanja pa nam bo poskušala razjasniti vprašanje o tem, kako Tone Klepec deluje v zgodbi, v kaj je usmerjeno njegovo delovanje, kaj povzroča s svojim delovanjem in kako je njegov fizični in duhovni konec povezan z njegovim delovanjem (življenjem). Kajti zdi se nam, da prav pojav Toneta Klepca odpira celo vrsto vprašanj, hkrati pa nanja tako nespretno odgovarja, da so ti odgovori (filmska zgodba) toliko pomembni in tako simptomatični, da potrebujejo posebne vrste komentar — dialog s filmskim junakom in njegovim delovanjem. Kajti Tone Klepec ni fiktivna, pesniška in nerealna oseba, produkt pesnikov, umetnikov fantazije in kreativnosti, Tone Klepec je poskus projekcije resničnosti in specifično slovenskega slehernika v filmsko zgodbo. Zakaj torej Peter Klepec tako bedno živi in še bedneje umre?

Na začetku si moramo pojasniti besedo junak. Le-ta nam pomeni v vsakdanjem govoru dvoje. Junak je tisti, ki stori kaj junaškega. Tu je pridevnik junaški mišljen kot pogumen, hraber, sam sebe presegajoč, smrt prezirajoč. Junak je torej tisti človek, ki deluje ne le zase (kot za-sebnik), temveč človek, ki je obrnjen v svet ljudi, ki se razdaja, ki se žrtvuje v najvišjem smislu te besede, ki se žrtvuje za življenje s tem, da sam umre. Junaštvo je torej preziranje smrti v imenu življenja in preseganje posameznosti v imenu skupnosti.

Hkrati pa nam beseda junak pomeni še nekaj drugega. V literarni, filmski kritiki in teoriji pomeni nosilca (ali nosilce) določenega dogajanja, ki ga imenujemo literarna ali filmska zgodba. Junak literarnega ali filmskega dela je sicer lahko junak v prvem pomenu besede (junaki socrealističnega romana), vendar to ni nujno. Don Kihot ali pa Ana Karenina sta junaka, vendar ima njuno delovanje v okviru romana drugačne razsežnosti, zasebniške ali celo egoistične, ne glede na to, da se lahko junaki te vrste sklicujejo na Usodo, ki vodi njihovo delovanje. Torej junakovo delovanje ni vedno tudi junaško, kar pomeni, da je tip junaškega junaka le posebna oblika junaka v literaturi ali filmu. Več je namreč junakov, ki delujejo zunaj obsega junaškega, torej na področju zasebnega, ki je mnogokrat tudi negativno.

Etimologija besede junak* pa ima še eno, vsekakor zelo pomembno in premisleka vredno razsežnost. Beseda junak namreč prihaja iz starocerkvenoslovanskega pridevnika, ki pomeni mladost. Junak je torej tisti, ki je mlad, mladosti pripada kot odličen atribut junaštvo. Če strnemo te naše ugotovitve, potem lahko na kratko opišemo pojem junaka: junak je nosilec akcije, dogajanja, ki je v končni posledici usodno tudi zanj. Značilna zanj je mladostna, vitalna, neugnana sila, ki mu omogoča akcijo. Junak pa je hkrati lahko tudi hraber, junaški, kar daje njegovi akciji, njegovemu delovanju poseben pečat in tudi ovrednoti njegov poraz (fizični ali moralni zlom). Seveda pa je tudi zasebniški junak lahko hraber v okviru lastne akcije, vendar ni junaški v prej opisanem pomenu besede, saj junaštvo (odreševanje drugih pred smrtjo za življenje) ni njegov končni in edini cilj.

Vse, kar smo povedali, nam bo pomagalo analizirati junaka POSLEDNJE POSTAJE, komunalnega delavca Toneta Klepca. Bil je partizan, preživel je uspešno obdobje povojne izgradnje, njegovi problemi pa se pričnejo v času, ko zamenja obdobje graditve in pričetke razvoja družbe izobilja prava potrošniška družba. Je poročen, a ločen (ne po svoji krivdi), ima najstniško hčer. Živi slabo (je podnajemnik, ženska, s katero ga veže neke vrste ljubezen, ga vara), podrepniki in lizuni v službi ga ne upoštevajo. Zato tudi pije. Tak je Tone Klepec. Njegov spor se prične šele takrat, ko ne more biti več junak. Minil je čas revolucije in z njim absolutnega junaštva, minil je čas izgradnje, ki je prav tako zahteval junaštvo, Tone Klepec se je znašel v času, ki pozna le še zasebniško junaštvo, ki je v filmski zgodbi definirano kot lov na materialne dobrine. Tone Klepec ne želi sodelovati v tem lovu, zato je odrinjen, neupoštevani, zagrenjen. Tone Klepec torej ne more eksistirati kot zasebniški junak, saj je ves njegov smisel, rekli bi celo lahko vse njegovo bistvo, usmerjeno v delovanje za druge, v imenu skupne ideje enakosti. Na začetek filmske zgodbe je torej postavljen junak, ki dogajanju ne ustreza, saj ni niti on narejen po principih dogajanja (lov na materialne dobrine) niti ni svet junakov svet (torej svet akcije v imenu življenja proti smrti). Tone Klepec je torej tuj svetu in svet je tuj njemu. Zato je njegovo delovanje usmerjeno v boj s tujstvom, ki ga srečuje na vsakem koraku. Ker pa Tone Klepec ni mlad (junak), je njegov boj s tujstvom že na začetku obsojen na neuspeh. Premočno je tujstvo in preslaboten je Tone Klepec, da bi lahko dobojeval boj v svojo, a ne zasebniško, temveč skupno korist. Zaradi tega tudi ni nosilec zgodbe, čeprav je videti tako. Prava nosilca zgodbe sta lepa frizerka in njen (bivši) ljubček, študent in gostujoči delavec, ki ga igra Dragan Nikolić. Ker sta v skladu z zahtevami sveta, ki ga živita in ker ravnata v skladu s pravili igre sveta, takšnega, kot je, uspevata in ne zgubljata, tako kot je izgubil Tone Klepec. Toda to je pravzaprav drug problem, omenili smo ga le toliko, da bi lažje pojasnili usodno zмотo Toneta Klepca.

Tone Klepec je pošten. To pomeni, da ravna v skladu z zakoni sveta, kjer je bila poštenost del junakovega bistva. Biti pošten je pomenilo za Klepca-partizana ali Klepca-obnovitelja ravnati v skladu z lastnim bistvom, ki je bilo hkrati bistvo sveta. Naenkrat pa sta se Klepec in svet znašla na različnih straneh, in poštenost kot bistvo Klepca ni več tudi merilo za bistvo sveta.

Vendar pa Klepec, potem ko se mu je razkrilo bistvo prevare, v katero ga je pripeljala poštenost in samopoštenost, ni več aktivni junak. Klepec se, preprosto in na kratko povedano, ne bojuje več. Klepec se je znal bojevati za druge, zase se ne zna in ne more. Je pasiven in pusti življenje, da ga meče sem in tja. Klepec torej v vseh treh določilih junaka ni več junak — ni nosilec akcije, ni mlad (vitalen), ni junaški (se ne bojuje za druge tako, da se bojuje hkrati zase). Zato tudi njegova smrt ni smrt junaka, marveč je golo (in še nespretno v filmsko zgodbo vpleteno) naključje, ko si želi Tone Klepec na nepošten način pridobiti denar. Ker ni junak, je logično, da ne more umreti kot junak, marveč dobi njegova smrt slučajne ali celo absurde (KO BOM MRTEV IN BEL) razsežnosti.

* Glej: Petar Skok, Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, knjiga prva, JAZU, Zagreb 1971, geslo »junak«.



POSLEDNJA POSTAJA, slovenski celovečerni film.
Scenarij: Branko Šömen. **Režija:** Jože Babič. **Igrajo:**
 Polde Bibič, Majda Potokarjeva, Arnold Tovornik,
 Dragan Nikolić in Sonja Blaž. **Kamera:** Rudi Vav-
 potič. **Proizvodnja:** Avtorski studio Ekran, Ljub-
 ljana in FRZ, Beograd, 1971.



Klepcec ni junak in ne umre kot junak. Ne ravna po določenih junaka in tudi ne umre kot nosilec junaške, smrt presega joče akcije. Živi pasivno in le vizija zasebne sreče (stanovanje, kjer bo poročen živel s svojo žensko) ga požene v neko polovično akcijo, v kateri čisto slučajno umre.

Če torej premislimo Klepčovo delovanje, potem ne le, da ga ne moremo razglasiti za junaka in v tem smislu tudi ne analizirati njegove smrti, marveč ga moramo razglasiti za nejunaka, ki je dobil, kar je iskal. Kajti s tem da se je Klepec odpovedal boju z okoljem, da se je pričel patetično objokovati in gojiti samousmiljenje, obujati spomine na stare lepe čase, ko so ljudi Klepčevega kova potrebovali in so takšni ljudje tudi spreminjali svet iz slabega v dobrega, se je Tone Klepec nepreklicno obsodil na izgon iz sveta junakov — nosilcev akcije. Od tedaj živi na robu, pogreza se vedno globlje sam vase, pasivizira se do skrajnih meja, umre kot Josef K. v Procesu, umre »kot pes«.

Tone Klepec ni junak in tudi njegovo delovanje ni delovanje junaka. Toda Klepec s svojo pasivizacijo pljuje tudi na svoje prejšnje junaško življenje, postavlja na laž revolucijo, saj zahteva, da ga le-ta hrani in oblači, želi počivati na lovorikah. Toda ker je revolucija trajen proces, ki ne pozna in ne priznava razvalin, kakršna je Tone Klepec, je nujno, da mora biti fizično uničen, da ga revolucija lahko moralno rehabilitira. Potrditev te misli najdemo v zaključnih prizorih na mitingu, ko Klepcu bivši komandant sporoči, da so mu »kot zadnjemu dodelili brezplačno stanovanje«. Kaj je skrito v tej važni metafori? Prvič je ocenjeno Klepčovo kriminalno delovanje. Če je »oblast« spoznala, kako je Klepcu potrebno stanovanje, kako pomemben je bil Klepec kot junak revolucionarnega sveta, potem je bilo Klepčovo vodenje ilegalcev čez mejo za denar dejanje skrajne stiske, ko so odpovedala vsa legalna sredstva. Klepec ni zašel v kriminal, ki ga je moralno umazal, zaradi dobičkonosnosti, marveč iz gole potrebe in še to po dolgem in težkem notranjem boju. Drugič pa je Klepec moralno očiščen, saj v gnusu odvrže okrvavljeni denar svojega moralnega padca. Umre kot očiščen, s svetom in samim seboj zbogan junak.

V koncu se namreč izkaže, da postane Klepec zopet junak šele po smrti, saj šele v smrtni uri odvrže svoj pasivni odnos do sveta in svojo zasebnost in postane zopet aktivni junak, saj smrtno ranjen pouči zaročenca svoje hčere, kako mora živeti, da bo živel v skladu s tistimi določili, ki so določevala aktivni, junaški del Klepčevega življenja.

Klepcec je torej sam kriv, če je poslednji del njegovega življenja potekal v bedi in če je v bedi tudi umrl. Kriv pa seveda ni, če je prežgodaj ostarel in kot tak izgubil naravno ekspozicijo »biti junak«, če se je zavoljo tega pasiviziral in dopustil življenju, da je delalo z njim, kar je hotelo. Vendar pa je svoj propad pospeševal, saj se je pasiviziral celo tam, kjer se mu ne bi bilo treba (hčerka, ženska, s katero je živel, sodelavci v službi).

Klepčovo delovanje, ki je ves čas koherentno in ga vodi ves čas ista ideja, je na nekem mestu pretrgano, junak se ne znajde več, njegovo delovanje dobi drugačne, nasprotno in celo nerazumljive razsežnosti in se povrne v prejšnji tok šele s smrtjo. Junak v smrti zopet postane to, kar je bil, nosilec akcije, ki presega zasebnost, ki postavlja življenje nad smrt in se v imenu življenja tudi žrtvuje smrti. Vprašanje, ki se nam zastavlja, je: ali je Tone Klepec res pretrgal svojo junaško pot samo zato, ker se je nenadoma zavedel, da biva v svetu, kjer je zasebniško junaštvo postavljeno nad obče. Je torej Tone Klepec odpovedal res le zato, ker ni več mlad in je spoznal, da je njegov boj s tujim svetom obsojen na propad? Kje je potem našel moralno in fizično moč, da se je pred obličjem smrti, ki pomeni junaku, kot je on, definitivni konec bivanja, povrnil na staro pot in umrl kot junak, in ne kot od vsega sveta zavržen ničvrednež? Kajti sklepamo lahko le tako: če je imel moč pred obličjem smrti, potem jo je moral imeti tudi prej, čeprav jo je pred seboj in svetom tajil. Če pa te moči ni imel, potem mu je tudi smrt »ni mogla dati«, saj po smrti ničesar ni in torej tudi smrt sama s tega stališča ni »nič«. Če je torej junakov konec resničen, potem je zlagan del življenja, ki ga prikazuje filmska zgodba POSLEDNJA POSTAJA, če je resnična filmska zgodba in v njej ujeto junakovo delovanje, potem je neresničen njegov konec, njegovo »spreobrnjenje« pred obličjem smrti. Kajti jasno je, da življenju, ki smo ga opisali na začetku tega razmišljanja (življenje za

**Samó
odmikaš
se,
samó
tih
postajaš,
samó
sam
postajaš,
sam
in
neviden.**

**Srečko
Kosovel**

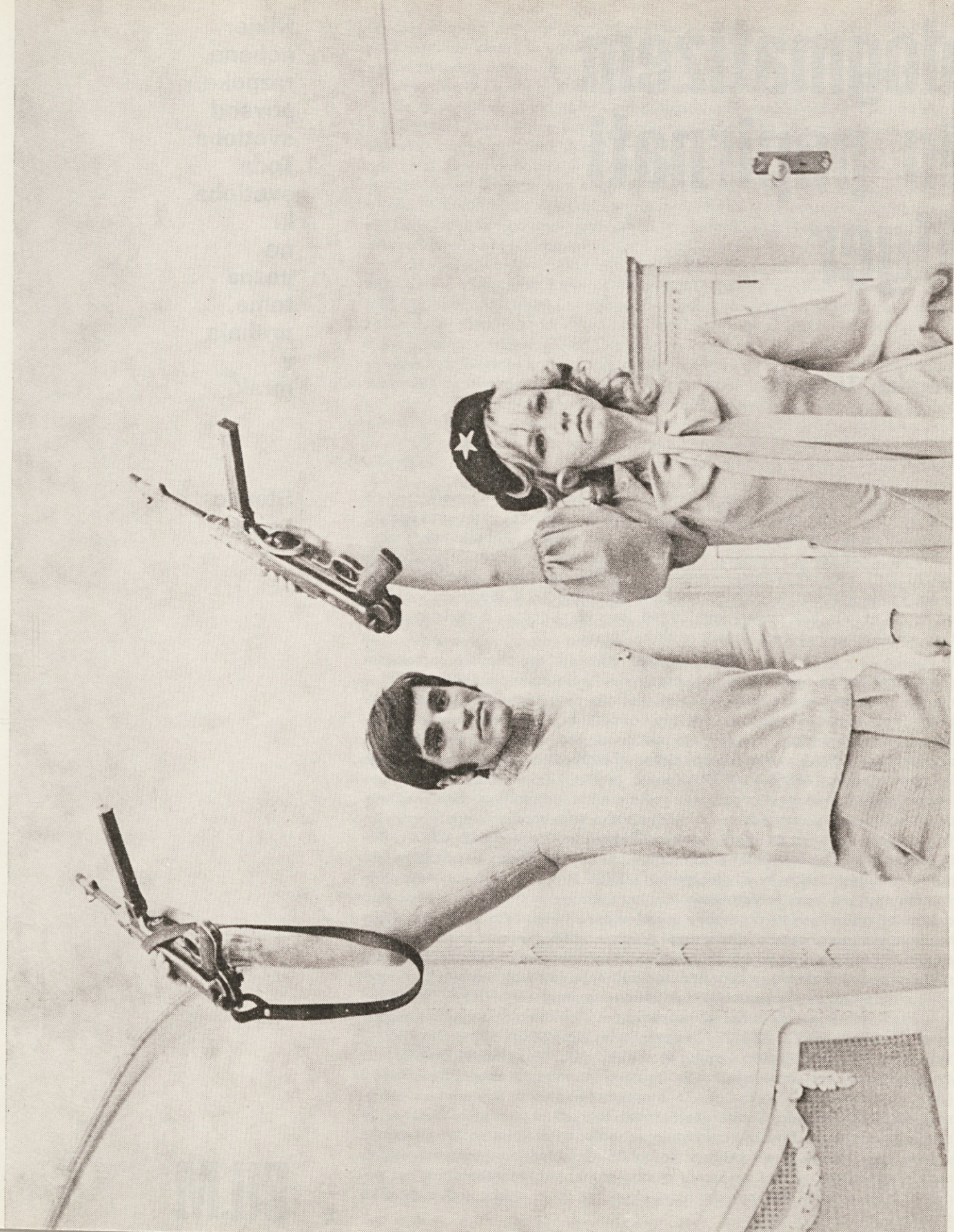
druge v imenu življenja) ustreza filmska smrt Toneta Klepca, filmskemu življenju pasivnega Klepca pa smrt, kot je prikazana, ne ustreza. Rešitev poskušamo poiskati tam, kjer se smrt in z njo »spreobrnjenje« pričenja, torej takrat, ko je Klepec na meji smrtno ranjen. Klepec se ves čas zaveda, da bo moral umreti, hkrati pa ve, da po »smrti ni ničesar«. To dvojno spoznanje omogoča Klepca kot junaka, ki je osvobojen vsakršnega dvoma. Stoji sam s spoznanjem o lastnem, nepreklicnem in večnem koncu ali kot je zapisal pesnik Kosovel v pesmi O, saj ni smrti:

Samó odmikaš se,
samó tih postajaš,
samó sam postajaš,
sam in neviden.

V tem stanju, ko si »samó sam« pred obličjem smrti, vsekakor odpade vsako sprenevedanje in tudi Klepec je zopet junak, je to, kar je bil poprej. Smrt torej ustreza Klepcu kot revolucionarju — nosilcu akcije (junaku). Smrt, ki jo doživi in kot jo doživi, je smrt junaka, in ne more biti smrt zavrženca, kakršnega nam prikazuje POSLEDNJA POSTAJA.

Na podlagi premišljenega je lahko sklepati. Klepčevo življenje, kot ga prikazuje POSLEDNJA POSTAJA, sploh ni mogoče, če je Klepec nekoč res bil revolucionar in če je njegova smrt res smrt junaka v tistem smislu, ki smo ga postavili v luč z našim premišljevanjem. Nemogoče je, da bi Klepec ravnal tako, kot ravna v filmski zgodbi. Klepec, ki nam ga prikazuje film, se nevarnostim izmika, to pa ni v skladu z njegovo revolucionarno preteklostjo in njegovim ravnanjem pred obličjem smrti. Zato je neenoten junak in svojo neenotnost vnaša tudi v filmsko zgodbo, ki nikakor ne teče tako, kot bi lahko tekla, če bi bil Tone Klepec notranje koherenten in do kraja konstituiran junak, ki bi proti svetu deloval ves čas skladno in logično.

Tone Klepec je hkrati junak in to ni. Je junak toliko, kolikor je dosleden v svoji smrti, in ni junak v delovanju, ki ga prikazuje ostala filmska zgodba. Če so ustvarjalci skušali narediti moralio, so se ušтели. Kajti Klepec ne more biti nosilec ideje, če pa v začetku filma idejo zavrže in živi brez nje, oziroma z neko drugo, egoistično idejo, ki jo šele pred obličjem smrti zopet zamenja za prejšnjo. Če pa so skušali s Klepcem uvesti v film nov tip junaka, ki za razliko od klasičnega ni aktiven ali je kvečjemu aktiven sam v sebi (za sebe), pa v koncu filma niso bili dovolj dosledni in so dovolili, da se je junak osvobodil in zaživel po klasičnih merilih.



dogmatizem in papirnati tiger

Bogdan Tirnanić

Verjetno bodo številne razprave, ki nujno izpolnjujejo čas med dvema filmskima festivaloma v Pulju, tudi letos — potem ko bodo (prvikrat zares upravičeno) ugotovile, da je jugoslovanski film v množici različnih kriz — poskušale v delih režiserjev z različnimi estetskimi pogledi in neenakimi ustvarjalnimi možnostmi odkriti tisti neogibni skupni imenovalac njihovih družbenih položajev, tisto raven idejne enotnosti v pogledih na človekovo situacijo v sodobnem svetu in družbi, ki je bila tudi doslej skoraj edino jamstvo za trditev o enakovrednosti tako imenovanega »novega jugoslovanskega filma«.

Prav tako tudi ni dvoma, da bodo analitiki minevajočega trenutka jugoslovanskega filma zlahka odkrili ta skupni imenovalec: kajti kakor je 1961. leta hotenje po uveljavitvi »intimizma«, se pravi poskus, da bi človekovega čustvenega življenja ne pojmovali več samo kot preprosto funkcijo splošnih zakonov družbene nujnosti, pripeljalo v primerjavo podobnosti »odkrite« metaforike Aleksandra Petrovića (DVA) z nekoliko preraščeno občutljivostjo »blokiranje« metafore Boštjana Hladnika (PLES V DEŽJU); kakor je bila 1965. leta trditev o »porazenem junaku« poskus s tragedijami posameznikov prikazati splošne družbene neprilagodljivosti skupna idejna izhodiščna točka tako različnih estetsko ustvarjalnih smeri, kakor so na primer verizem Živojina Pavlovića (SOVRAŽNIK), mešani posredniški poskus Dušana Makavejeva, da bi film posnel natančno na pol poti med »umetnostjo« in »življenjem« (ČLOVEK NI PTICA) ali končno prijem »notranjega toka zavesti« Vatroslava Mimice. Kakor se je sicer skoraj vsako leto dalo podobno primerjati posamezne jugoslovanske filme, tako v tej sezoni pomeni prevladujočo oznako družbenega položaja naših filmov napor, da bi še enkrat in zdaj prvikrat do konca dosledno izvedli obračun z vsemi oblikami in stanji dogmatične zavesti in dogmatičnega mišljenja, in da bi skupaj s tem opravili tudi prevrednotenje zgodovinskega pomena te zavesti v obdobju stalinizma, ki pomeni vrh njene politične samouresničitve. To hotenje je najbolj močno opaziti v filmih RDEČE KLASJE Živojina Pavlovića, VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI Bate Čengića in WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA Dušana Makavejeva. In ker so navedena dela po nekoliko strožjem estetskem kriteriju (ob filmu NA KLANCU Vojka Duletića in posameznih sekvencah sicer nepomembnega KNOCKOUTA Bore Draškovića) skupaj tudi edini pomembni dosežek letošnje jugoslovanske filmske proizvodnje, je jasno, da se volja analizirati vzroke sistema dogmatizma v tem primeru ne oglašja kot usmerjena sestavina političnega pragmatizma ali kot preprosta modna muha, pač pa nasprotno, kot pomembna ustvarjalna nuja navedenih režiserjev, ki pa se sklada tudi z estetsko strukturo njihovih filmov.

Nikjer
nobene
razpoke,
povsod
svetloba.
Toda
svetloba,
ki
ne
pozna
teme,
prehaja
v
mrak.

**Stanko
Lasić**

FILM

Seveda pa se ne glede na pomembnost takšne potrebe v ustvarjalnih odločitvah posameznikov zastavlja vprašanje, če ni ta filmska demistifikacija dogmatizma v zgodovinskem pomenu že presežena (Stalin je umrl že pred skoraj dvema desetletjema, mar ne?) in s tem tudi nepomembna za široko družbeno in idejno osnovo. Na to vprašanje lahko damo dvojen negativni odgovor. Predvsem — naš aktualni politični trenutek, za katerega so na eni strani značilna prizadevanja, da bi pospešili proces družbene demokratizacije, zaznava kot protitež temu procesu nov nalet kominformovskega pritiska; njegovi nosilci so namreč prepričani, da je napočil čas, ko bi se nam lahko še enkrat vsilili kot partnerji v pogovoru, da bi nam ponudili svojo »trdoročno« vizijo družbene stabilnosti kot možno izbiro ne samo za premagovanje sedanjih težav, ampak tudi kot model trajnejšega družbenega »razvoja«: kominformizem postaja v tem novem položaju kot dvojni zaveznik novega centralizma, kajti Frane Barbieri pravi v nekem uvodniku v NIN, da »je treba novo napetost v kominformovskem pritisku razumeti mnogo bolj kot spodbudo nekakšni agenturi — podpora nekemu našemu notranjemu hotenju, ki objektivno lahko postane kominformovsko, čeprav v bistvu to ni«, ki pa obratno, v takšni situaciji, ko poskuša kominformizem s pritiskom povečati njegove upe, »manevrira pogosto celo s potrebo, da bi se s trdnim sistemom usposobili za učinkovito odvrčanje kominformovskih pritiskov«. Po drugi strani pa so vsi trije filmi, o katerih želimo govoriti, doživeli tisto dobro znano »jugo filmsko« situacijo, v kateri se dviga okoli njih in v zvezi z njimi dokajšen političen prah: razprave v zvezi z RDEČIM KLASJEM v ljubljanskem Delu in mariborskem Večeru (ki so v obliki poslanskega vprašanja prešle v klopi republiške skupščine); polemika književnika Stevana Bulajića in producenta VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI na straneh sarajevskega Oslobođenja in Književnih novih in večmesečni neprijetni (mirno lahko rečemo »podtalni«) pritisk določenih (natančneje rečeno: težko določljivih) struktur na okrožna tožilstva in na republiško javno tožilstvo, da bi prepovedali (in sežgali?) WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA, so pojavi, ki nas, ne glede na to, da so navidezno motivirani s skrbjo za varovanje prave in čiste podobe o revoluciji (ta »skrb« se je oglašala tudi ob Djordjevićevem JUTRU, nedvomno enem izmed najlepših stvaritev jugoslovanskega filma, ne pa tudi ob BITKI NA NERETVI, tej kaskadersko pirotehnični »politični tovarni«, ki je jugoslovanski film pripeljala na rob gmotnega, umetniškega in moralnega propada), otipljivo prepričujejo, da je dogmatizem, o katerem teče beseda, navzoč, pa ne samo kot določena politična prikazen preteklosti, temveč kot predstava ne tako nepomembnega števila ljudi, in da je njihova dogmatična tehnika (ki je po eni strani skrajno trde kože, po drugi pa prav tako občutljiva) spreminjanja zgodovinskega pomena revolucije v lastno idealistično predstavo revolucije kot dokončno in enkrat za vselej končanega procesa, objektivni zaveznik vseh tistih hotenj, ki hočejo, ne glede na ceno, ohraniti staro v našem družbenem in političnem življenju, da bi namreč centralistično ureditev družbe ohranili pod splošno uradniško kontrolo s »centralistično«, »pravoverno«, »edino možno« in »predpisano« zavestjo o zgodovinskem bistvu posameznih stopenj tukajšnjega družbenega razvoja, te (stopnje) pa se v takšnem sistemu spreminjajo v nedotakljive rezervate nedotakljivih resnic; na njihovih mejah pa nujno mora usahniti sleherni poskus kritičnega mišljenja. Ta napad zastopnikov mnenja, da so tile in takšni filmi »protikomunistični pamfleti«, ki se »cinično posmehujejo temeljnim moralnim vrednotam naše jugoslovanske revolucije«, ki pogosto celo presegajo »v svoji brezmerosti in zlohotnosti vse tisto, kar so na tem področju napravili zagrizeni sovražniki socializma«, ki pomenijo »nizke in nesramne udarce našemu socializmu in vsemu, kar je po pravici postalo naša revolucionarna svetinja«, ta napad je zelo širok in enoten, nikakor pa ni treba verjeti, da je njegova enotnost samo posledica enotnega odnosa do enotne razlage občutljivega časa v filmih Pavlovića, Čengića in Makavejeva. Nasprotno. Dogmatizem, ki je bistvena značilnost individualne zavesti vsakega člana te manihejske družčine, ima lastnost, ki mu dovoljuje učinkovito poenostavljanje vsega, kar je, na »dobro« in »slabo«, na »črno« in »belo«, »socialistično« in »imperialistično«, »levo« in »desno«, »naprej« in »nazaj«, »vzhod« in »zahod« in tako naprej temu podobno: če dogmatik vidi žrebca, ki se pase na rosnj travi, si mora takoj pojasniti, kaj je v tem dogajanju in v tem odnosu »protikomunistični pamflet«. Zato ni čudno, da v razpravah o na-

vedenih filmih pogosto omenjajo, da v njih ni »jasnih razmejitev«. To je seveda čisto točno. Če namreč govorimo o filmih RDEČE KLASJE, VILOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI in WR ALI MISTERIJ ORGANIZMA, moramo najprej vedeti, da govorimo o različnih rečeh. Različnih celo takrat, ko gre za njihovo skupno protidogmatično izhodišče.

1.

Dobrih poznavalcev Pavlovičevih filmov RDEČE KLASJE ne bo posebno presenetilo. Vsaj v pozitivnem smislu ne. Celo nasprotno: resnici na ljubo bi prej lahko govorili o določeni neogibni dozi razočaranja nad RDEČIM KLASJEM. Kajti ta film razmeroma nedvoumno priča o tem, kako je Pavlovičeva režijska metoda, tako reprezentativno vpeljana s filmoma PREBUJANJE PODGAN in KO BOM MRTEV IN BEL, v nadaljevanju razkrila tudi neke bistvene pogojenosti in omejitve, ki so delno že v ZASEDI opozarjale na možnost spremembe »verzima kot sredstva« v »verzitem kot cilj«.

Za kaj gre? Ko je Pavlovič začel svojo filmsko kariero kot veliki zagovornik montažnih načel oktobrskega sovjetskega filma, v veri, da filmski izraz nastaja v sodelovanju gole in močne akcije v kadrih in akcijsko dinamičnih vrednot montaže kratkih kadrov, zasnovanih po načelu kontrapunkta, je kaj hitro odkril, da takšna prehodna asociativna filmska struktura ne ustreza njegovi ustvarjalni naravi. Zato jo je opustil v korist neposrednejšega čustvenega učinkovanja na občinstvo, ki ga omogoča dolg, tako imenovan »montažno posneti« kader; ta lahko traja ravno toliko, kolikor to trajanje določajo časovne razmejitve, pri čemer avtor zanemara celo ritmična načela, da bi maksimalno obtežil trajajočo akumulacijo izbranih destruktivnih prizorov. Ta metoda, ki je podobna Buñuelovi ali pa metodam poljskih filmskih avtorjev iz petdesetih let (Wajda, Munk), se je odrekla asociativnosti v korist prave dramske razgibanosti v samem kadru, opustila je metaforičnost v korist pripovedovanja. V trenutku, ko se je pojavila v Pavlovičevem delu, je bila nedvomno ena izmed najbolj naprednih struj v prizadevanjih rešiti »novi jugoslovanski film« prvotnega abstraktnega esteticizma in je začela usodo človeka posameznika opazovati v sklopu množice življenjskih, družbenih, socialnih, psiholoških in drugačnih dejstev. Pavlovičevi filmi so rehabilitirali vrednote filmske »zgodbe«, v središče filmskega dogajanja so vrnili »junaka«, prevzeli so sestavine filmske »drame« (seveda iz ameriškega filma), ki jih v tem času niso upoštevali, in zato so uspeli bolj opazno, kot dela nekaterih drugih naših avtorjev, v prizadevanju izoblikovati posebno mitologijo »poraznega človeka«. Zanj je značilno, da doživlja svoje človeško in družbeno ponižanje v spopadu svoje idealistične predstave o življenju z resničnostjo, ki je v popolnem nasprotju z njegovimi ideali. Vendar pa je videti, da ima ta metoda meje, vsaj če sodimo po RDEČEM KLASJU. Izčrpala se je kot miselni in estetski sistem v res bleščečih filmih PREBUJANJE PODGAN in KO BOM MRTEV IN BEL in zato se zdaj izraža kot organizem, ki nima več volje za razvoj, pač pa se v neskončnost reproducira in brez določljivega konca ponavlja isto obliko. To pa bi utegnili učinkovati le v tem primeru, če bi dramski mehanizem, na katerem temelji, izvedel iz temeljnega izhodišča. Zadnja dva Pavlovičeva filma, posebno pa RDEČE KLASJE, sta nastala šele po mrzličnem iskanju osebnosti, ki pa je v drugačnih zgodovinskih okoliščinah in v drugačnem družbenem zaledju še enkrat preživela usodo Pacolina Bamberga ali Džimija Barke. V ZASEDI, najpomembnejšem in morda prelomnem filmu Pavlovičevega opusa, ta reprodukcija ni bila tako opazna zaradi preprostega razloga, ker je ta prva »vrnitev« v preteklost pomenila pravzaprav uresničitev režiserjeve potrebe, da bi vzpostavil neke vrste zgodovinsko povezavo: tragedija Iva Vrane, glavnega junaka tega filma, pomeni odkrito klico, prakoren družbenih mehanizmov, ki povzročajo stalno propadanje Pavlovičevih ljudi zaradi idealov, Pavlovičevih »idealistov«. RDEČE KLASJE ne nudi nič novega niti na tem področju, vendar je ne glede na njegove druge slabosti pomemben film zato, ker nam omogoča spoznati razloge,

**Rdeče
klasje:
ali:
psihološke
domneve
individualne
tragedije
nekega
dogmatika**

ŽARIŠČU



FEST 72: RDEČE KLASJE režiserja Živojina Pavlovića. Na sliki Majda Potokarjeva in Rade Šerbedžija.

ki pripeljejo do tragičnih prelomov v spopadu posameznika z družbo, da povsem »čisti idealizem« in brezmejno »vero« razkrijemo kot preprosto in direktno funkcijo dogmatizma. In to potem, ko smo odkrili vse pogojenosti režijske metode, ko nas ta metoda ne obvezuje več kot estetska novost, od katere je odvisna usoda dela naše kinematografije. Pavlovićevi junaki, posebno osrednja oseba RDEČEGA KLASJA, so ljudje, katerih intimni poraz prihaja na prvi pogled iz nemožnosti, da bi se njihov »ideal« revolucije, ekskluziven v svoji »čistosti«, uskladil z družbeno prakso, medtem ko je v bistvu njihova, človeška degradacija rezultat nepotešljive potrebe, da bi resničnost podredili predstavam svoje dogmatične zavesti. Zato se tudi ne zavedajo vzrokov lastnega propada: »dobri« Antić v SOVRAŽNIKU, Pacolino v PREBUJANJU PODGAN, Ive Vrana iz ZASEDE in končno Jože Hedl iz RDEČEGA KLASJA prav tako kakor velik del milijona tistih, ki so izginili v stalinskih taboriščih, prav tako kot Arthur London in Karlo Steiner verjamejo, da se vse to, kar se dogaja z njimi, godi zaradi določene »napake«. Ker puščajo sistem zunaj kakršnega koli dvoma, kajti sistem je pomiritev njihovega »ideal« v končno zgodovinsko utelešenje, ostajajo daleč od spoznanja, da je mehanizem, katerega žrtve so, preprosta posledica vsote njihovih skupnih dogmatizmov. Te žrtve »zgodovinske omračitve Duha« (Fuad Muhić) ne podlegajo možnostim samorazkrinkavanja, sploh niso sposobne, da bi objektivno strukturo svojega življenjskega pekla sprevidele kot skrajno izhodišče svojega »ideal« . Mučenci stalinizma so bili pravzaprav najbolj zvesti stalinisti. »Če je,« pravi Stanko Lasić, »revolucija edina vrednota in edina rešitev — potem se ji je treba podrediti tudi takrat, ko nas obsoja in odmetuje: pomagati ji je treba pri odmetavanju!«

Prav takšen je junak v filmu RDEČE KLASJE. Ta mladi junak v polnem poletu boljševiškega ideala začne proces svojega človeškega samouresničevanja v neki štajerski vasi v času odkupov in kolektivizacije. Najdemo ga torej sredi delovanja, ko je bila na naše okoliščine mehanično prenesena vizija socialistične vasi, ki pa ni nič drugega kot samo ena izmed oblik stalinističnega zametavanja vere

v možnost zasnove družbenega napredka na človeku (v tem primeru na gospodarsko neodvisnem posamezniku in na njegovi zasebno lastniški svobodi), ki ni popolnoma podrejen zakoniti moči organizacije in njene utelešene avtoritete. Ta namreč kot pristni »državni Razum« od zunaj intervenira, manipulira, presnavlja družbo, oziroma množico posameznikov, katerih življenje je vključeno v stihijski tok stvari. Ta tok pa je treba šele osmisliti in ga vzdigniti na raven resničnosti. Za mladega junaka RDEČEGA KLASJA je okolje, v katerem deluje, samo odskočna deska za odhod v Moskvo kot v mitološko področje uresničene ideje in seveda prav eno izmed teh področij, na katerem bo življenjska zmeda obvladana v dokončni pomiritvi zgodovine (komunizem). Ob tako velikem in določenem cilju, proti kateremu je potrebno korakati samo v škornjih po sedem milj daleč, se pač ne da ozirati na tako nepomembne drobnarije, kot so posamezne človeške usode, kajti, tako veruje ta mladenič, ta boljševiski idealist, ta stalinistični dogmatik, resnični smisel (»nove«) eksistence se začneja tam, kjer preneha biti sama sebi za cilj in kjer se vključuje v neki »višji sistem vrednot«, iz katerega črpa vse življenjske vsebine in aktivno odgovarja na »izzivanje bivanja«. Tako ni več v dvomu, če naj sprejme svojo svobodo, da bi spoznal sebe kot subjekt, ki izdeluje projekt (revolucijo ali ustanavljanje zadruga, vseeno), ali če naj sprejme svojo vlogo, ki je »objekt projekta, o katerem se ne postavlja vprašanj« (Lasić): »Glede na to, da ga ni mogoče uresničiti kot dokončnost, pa tudi ne vzdržati tesnobe svobode (bivanje zase) — zato človek sprejema svojo »vlogo« (svoj pomen) in jo dvigne na raven popolne transcendence, to pomeni da mistificira samega sebe: živi, kot bi našel dokončno popolnost. Na dnu katere koli oblike popolne transcendence pa se nahaja čista negavititeta: človek popolnoma zavrže svojo situacijo, da bi lahko popolno živel sebe spremenjenega« (Lasić). On je revolucija: namesto relativnega daje človek revoluciji absoluten pomen in tako postane revolucija zanj »entiteta nad vsem«, sprejema jo kot svojo »popolno transcendenco« in z njo ukinja svojo eksistenco. Za junaka RDEČEGA KLASJA je revolucija sistem, v katerem je vedno vse pojasnjeno in v katerem se človek odtuja v eno izmed oblik »idealov«. Popolnoma se mu izroča kot dokončni zadovoljivosti svojega teološkega eksistencialnega prizadevanja. »Komunist je,« pravi Lasić v nekem intervjuju, »po definiciji človek Sanj.« V knjigi »Spopad na književni levici« pristavlja, da so te sanje absolutne: »Sanje, ki pomenijo norost: norost, ki postane človekova »situacija«. Če se reši te norosti, se bo znašel v svobodi, to pa pomeni v izbiri.«

Pavlovičev junak se ne dokoplje do možnosti nove izbire. To je človek, »ki se mu svet izmika, ker se on sam sebi izmika«. Namesto svojega človeškega samopotrjevanja z delom pri vzpostavljanju »višjega sistema vrednot« doživlja padec, katerega psihološka in etična vseobsežnost se začneja z intimnim porazom v ljubezni, neha pa se v popolni mlakuži razvrata, v alkoholični opitosti, slepi sili, v nasilju in uboju, kot vrh vsega tega pa v izključitvi iz »aparata«, »organizacije«, z nasilno odstranitvijo iz prostora »idealov«, s kaznijo po načelu »železnega zakona oligarhije«. Ta namreč kot uresničena praksa dogmatične teološke zavesti ne trpi svojih svetnikov in ima najbolj vdane vselej za najbolj sumljive. Konec RDEČEGA KLASJA razkriva popolno degradacijo svojega »pozitivnega junaka«. Poražen, v boju s »peklensko mešanico vprašanj« (Krlježa) — kako? zakaj? od kod ta tragedija? kje je »napaka«? — iz katere ni rešitve, zasužnjen skupaj s tistimi, katerih »krivdo« je osebno dokazal, spozna na koncu ta mladi človek, da je življenje, ki se mu je pred nekaj minutami zdelo prepolno nerazrešljivih in nenaravnih nasprotij, v trenutku, ko je bil dokončno iz njega izključen, spet postalo preprosto in lahko razumljivo — reka teče, sliši se oddaljena pesem, sonce zahaja ob gotovem vodenju, da bo spet vzšlo. Vendar pa junak RDEČEGA KLASJA nikoli ne bo našel poti iz omenjene »peklenske mešanice vprašanj«, poti, ki bi ga odvedla do pravega spoznanja o človeški tragiki svojega položaja, čeprav razume svojo nepotrebnost ob soočenju s poraznim dejstvom, da je konec prišel pred pravim začetkom. Kajti s tem, ko zavrača sleherni dvom v svoj ideal preoblikovanega sveta, lahko neuspeh v ravnanju tega ideala razlaga samo kot nerazumno zavračanje sveta (ki ga je za blagor sveta treba zlomiti ne glede na sredstva), da bi postal spremenjen: žrtev, ki jo sprejme nase — tudi on kakor Buharin in Slanski ve, da so grehi, ki mu jih pripisujejo, lažni — je njegov zadnji poskus, da bi ideal, ki mu je služil, rešil pred ničevostjo; rad bi

ga potrdil tudi tako, da bi sam obsodil samega sebe v veri, da tudi s tem služi revoluciji, ki pomeni njegov sistem vrednot, o katerem si ne želi zastavljati vprašanj. Misel, da je zamisel o spremenjeni družbi odtujena (z njegovo) politično prakso, ni za tega izvrstno prepariranega dogmatika samo nevarno podtalna, ampak preprosto nemožna v sistemu mišljenja njegove (politično) uresničene osebe. Ta je namreč z močjo dogmatične utvare, da je namreč zadeva napredka — »ideal« — konstituirana tako, da je edina vrednota, ki že v načelu ne more zgrešiti cilja, vse do tragičnega konca verjel, da se vsak trenutek spreminja v substanco avtentičnega bivanja, če se človek — optimistično, kakor se spodobi za »idealista« — drži prave linije nastajajočega razvoja k vidnemu končnemu družbenemu zatočišču, k svetu, ki je dokončno spremenjen. Pri tem so mu še manj mar sredstva, glede na to, da se teorija in praksa ne moreta bistveno raziti. Ker dvoma v ideal ni in ga ne more biti — kajti dogma je tukaj učlovečenje popolne resnice — dogmatik takšnega tipa, kot je junak RDEČEGA KLASJA, začne dvomiti v svet, kakor je bilo že omenjeno; postane pes vohljač za tistimi, ki niso vdani vrednotam njegovega »ideala«. Toda, kakor bi verjetno sklepal Hegel, vrlina, povezana z dvomom, ni nič drugega kot konkretna groza: »politična mistika« in »brutalni okus resničnosti« gresta z roko v roki.

RDEČE KLASJE nam pokaže to grozo pri delu: ideal, ki mu je samo do lastne »vrline«, se kmalu preneha vpraševati po svojem notranjem smislu in postane cilj po sebi in za sebe. In ker se predstavlja kot stvar brez alternative, ni nič tiranskega več tako tuje, da se ne bi moglo uporabiti proti »ostankom starega«, pred vsem in nad vsem pa proti življenju, zasnovanem na individualni neponovljivosti integralne človeške osebnosti, ki ne želi biti spremenjena v objekt Drugega (»Vrednote, Revolucije, Partije — Stalina«), na posamezniku, ki ni še spremenjen v ničlo in se njegova misel še ne izčrpava v shematskih formulah, ki so prav tako jamstvo enotnosti revolucionarne misli in akcije. Služenje takšnemu »ideal« neizogibno vodi k nezmožnosti človeške eksistence v okvirih tega ideala, še več, naravnost k samouničevanju: ko se je junak najnovejšega Pavlovičevega filma znašel v precepu med svojimi človeškimi potrebami po ljubezni in razumevanju in svojim položajem »vernika«, ne zmore preprečiti procesa lastne degradacije: sprejme jo kot zaslužen kazen v veri, da je on tisti, ki je napravil napako. Pa tudi prav ima, saj je napaka res v njem. Tragedija, ki se mu na prvi pogled dogaja mimo njegove volje, ni nič drugega kot tragična cena njegovega pristanka, da se kot človek prepusti podrejenemu položaju neke teološke predstave kolektivnega sveta, v katerem ni več porostora za posameznika. Ker za junaka RDEČEGA KLASJA tega mesta v resnici več ni, dojema svoj položaj kot lastno nesposobnost do ideala in je pripravljen na pokoro. Trpljenje, ki ga čaka, ne bo spremenilo njegove vere. Trpljenje bo okrepilo njegov »ideal«. In čim večji bo ta »ideal«, tem nižje bo padal junak, kajti drugega izhoda ni iz tega začaranega kroga »idealizma« in dogmatizma; vse manj bo človek, ki bi se zavedal samega sebe in nazadnje bo končal v popolni etični in psihični razkrojenosti, podobno kakor Velimir Bamberg, imenovan Pacolino, v filmu PREBUJANJE PODGAN. Vendar tudi takrat ne bo izdal svojega »ideala« v prepričanju, da (1.) ko obsoja sebe, še naprej služi revoluciji in da (2.) s to obsodbo preživlja sebe v revoluciji. Njegova človeška ničevost bo napravila, da bo ta »ideal« sijal svetleje kot kdajkoli prej. Rešitev je možna, ampak se sama po sebi prelaga na (daljno) prihodnost.

Film VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI, ki ga je Bata Čengić posnel po istoimenskem romanu Bore Ćosića, pomeni odločilno preusmeritev v karieri tega režiserja: poznali smo ga kot ustvarjalca jasnega in doslednega realističnega opazovanja, katerega rezultat je bil nekoliko »trd« slog njegovega prvenca MALI JUNAKI, zdaj pa se je predstavil kot čisto nov ustvarjalec. Od njegovega prejšnjega hotenja po »materialnem« v faktografiji zgodbe in postopku realizacije je ostalo le toliko, da je ironičnosti in fantastiki gradiva tega filma lahko dal trdnost prave slike določenega časa, ki se v takšnem povezovanju in v takšnem »preseganju« vzpenja do resnične univerzalnosti. Vendar se zdi, da to nikoli ne sloni povsem na sami pripadnosti zgodovinskim podatkom, pač pa na pomembnosti spoznanja duha zgodovinskega bistva in na natančni diagnozi strukture zavesti, na kateri objektivno temelji zgodovinsko označevanje določene osebe.

To je v naših relacijah obdobje konstituiranja stalinizma, tako kot oblike dogmatičnega mišljenja kot tudi političnega sistema. Njegov vzpon in padec (natančneje: začetek tega padca) spremljamo vse do časov resolucije Informbiroja. Film VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI je glede na to poskus zgodovinske projekcije vloge, ki jo je odigral stalinizem v procesih takratnih družbenih gibanj, toda delo Bate Čengića se bistveno razlikuje od podobnih prizadevanj tako v filmu kot v drugih posrednikih umetniškega izražanja. Medtem ko na eni strani — da ostanemo na področju filma — režiserji brez talenta v tem obdobju delajo ničvredne filme, spomenike brez človeškega lika, pa na drugi strani več ustvarjalcev izrazitejšega ustvarjalnega profila obravnava to obdobje tako, da se travmatičnost njihove (vsekakor: dogmatične) mladosti v njihovih delih spet obnavlja kot splošni travmatični pogled na svet in kot univerzalno travmatično izkustvo: ni dvoma, da so filmi druge vrste veliko napravili za to, da bi pregnali ideološko meglo, ki nas ločuje od lastne preteklosti. Vendar pa njihova vse večja akumulacija in vse bolj izrazita enopomenkost nevarno grozita, da bi tragično ceno, s katero je bila plačana dogmatična zabloda, zabloda junaka Pavlovičevega RDEČEGA KLASJA, prikazovali kot splošno tragiko sleherne revolucionarne zavzetosti (po načelu: revolucija žre svoje otroke). Film Bate Čengića skuša napraviti nekaj nasprotnega: medtem ko se filmi, kakršna sta ZASEDA in RDEČE KLASJE, ukvarjajo z zgodovinskimi dogodki, ki so politično pogojili (že izoblikovan) proces psihičnega in etičnega razjedanja posameznika pod zobniki mehanizma politične neizprososti, medtem ko so njihova dramska dogajanja jasno določena s faktografijo trenutka, ki povzroča tudi to, da »resnični proletarci končajo kot zlomljeni Revolucionarji« (Muhić), pa je VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI usmerjena naravnost k osebam, katerih individualno psihično in etično razkrajanje povzroča proces atrofije idealov prvotne revolucionarne vsebine, zato ta film tudi ni obvezno časovno opredeljen. Tisto, kar se je zgodilo kot politični prelom določenega zgodovinskega trenutka v dveh, treh letih, poteka kot proces zavesti, kot človeška usoda dosti dalj časa in (za protagoniste) občutno bolj tragično. Tisti, ki torej verjamejo, da je VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI film, ki prikazuje trenutke, ko je revolucija iz kaj več kakšnih zgodovinskih taktičnih razlogov morala pohrustati nekaj kosov svojih otrok, in to prav tistih, v katerih je revolucionarni ideal podhranjen v svoji najčistejši obliki, razumejo to delo Bate Čengića popolnoma napačno, ker to delo govori ravno o nasprotnem, o procesu glodanja revolucije s strani tistih zvestih otročičev, katerih idealistični (idealistični, ker verjamejo v svojo končnost) revolucionarni ideal se spoprijema z dialektično naravo same revolucije s hotenjem, da bi jo spremenili v sinonim lastne (nujno sekundarne) vloge v njej, v sinonim večnega uresničenja končnega revolucionarnega bistva. In čeprav je, kakor smo videli v primeru Pavlovičevega RDEČEGA KLASJA, ta razhod, ta razkorak tragičen za protagonista dogmatizma, in to tragičen pogosto neodvisno od njega samega in se zato spoprijema s tisto »peklenko mešanico vprašanj«, pa je Bata Čengić koncipiral svoj film kot zgodovinsko komedijo, ki si jo je dogmatik prostovoljno izbral za življenje. Zato je ta film

**Vloga
moje
družine
v
svetovni
revoluciji
ali:
zgodovinska
projekcija
strukturne
oblasti
stalinske
dobe**

ŽARIŠČU



**FEST 72: VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI
REVOLUCIJI. Scenarij: Bora Cosić, Branko Vučiče-
vić in Bata Čengić. Režija: Bata Čengić. Kamera:
Karpo Aćimović-Godina.**

ironičen in neprizanesljiv obračun s komedijantsko vlogo, ki jo politična dogmatika določa človeku v cirkuški areni z dogmatično politiko določene zgodovine. Ta arena je stalinizem, VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI pa je zgodovinsko političen cirkus, metafora o njem.

Poglejmo, kako komična tragedija VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI začenja svojo tragično komiko: revolucija je speljana na lastni ideal o njej, ta ideal pa je speljan na dimenzije svoje osebnosti v prostoru revolucije in ta osebnost — to je bistveno — je opredeljena z dirigirano zavestjo, ki sistem mišljenja spreminja v dogmatično slepilo za kakršno koli »drugo možnost«; simptomi so bolezen, ki bi jo lahko imenovali porajanje dogmatičnega idealizma ali še bolj nevarno »idealističnega dogmatizma«. Pojavlja se v nekem primeru, kot pri mladi partizanki Čizmarki, v obliki intimnega razočaranja nad tem, da se lastna napačna predstava o ciljih revolucije ne sklada z njenimi trenutnimi objektivnimi rezultati. To dekle, ki jo vodi napačen instinkt, češ da ji bo boj za boljše življenje zares prinesel lepo življenje, postane tisti nujno potrebni humus (tako imenovana rodovitna zemlja), iz katerega bo zrasla strupena roža stalinistične totalitarnosti. Kajti ko vidi, da tisti, ki stoje ob strani (»molčeča večina«, ali »nepartijske množice«, ali »drobna buržoazija« — vseeno), vedno žive boljše, nenadoma spozna, da bo tudi sama začela tako živeti, če bo združila svoj intimni »dosti mi je vsega« in svojo javno »vdanost partiji«, vse drugo pa pahnila v kotel političnega pekla. Romantični kapetan Vaculić, operetna verzija Pavlovičevega »človeka idealov«, tip, ki je verjel in pridigal, da se bo revolucija spremenila v sanje, stkane iz »ljubezni, pisanja verzov in zidanja gradov iz čistega zlata za življenje prebivalstva«, ta osupljivi čarovnik (nekonformist?) in vodja »cirkuške revolucionarne šole«, ki je osvobodil vse živali, tako tukajšnje kakor divje, in mlade buržajske device pripravljajl do norosti zaradi prevelike svobode, ta veliki akrobat na vrvi politične (revolucionarne) propagande, ki si izmišlja pilule proti vsem ideološkim bolečinam, pohabljenca pa njegovi učenci z enim zama-hom svoje čarobne revolucionarne roke spreminjajo v »novo levico«, ta »čarovnik iz Ozne« dokazuje, da je drugi obraz polkovnika Strogega, svojega navideznega antipoda, s tem ko dopusti, da ga pahnejo v politični kotel. V veri, da je revolucija samo čarobna igra domišljije, ki jo po Malrauxu tvori antirevolucionarno dopadenje samemu sebi, in v kateri se vse želje veličastno spreminjajo v lepšo prihodnost, je dopustil, da se mu je edini možni način izpeljave revolucije — biti

zmagovalec — spremenil v svojo negacijo: v edinega možnega lastnika zmage, ker se ni mogel ločiti od svojega teološkega eksistencialnega prizadevanja, da bi bil kot komunist človek Sanj. S tem se spuščamo do devetega kroga omenjenega političnega pekla: do oblasti, ki je edina, in v veri, da v resnici to je v imenu razreda in revolucije, v resnici pa to tudi je v najbolj poraznem trenutku za razred in revolucijo in predpisuje življenje po svojem monadnem modelu. Ena ideja, ena skušnja, ena pot, ena barva, en človek, na kratko: Stalin; pobožanstveni komunizem v praksi. Stalin je, pravi Stanko Lasić, spremenil mit v resničnost: bog je stopil na zemljo in tedaj se je razjezil in začel je mučiti pravičnike in preskušati verne. Ta zavrženi in javno označeni vernik je kapetan Vaculić: ko si ta »človek Sanj« sodi sam, dokazuje, da je pripadal absolutizirajoči zavesti, to pa je »zavest, katere meja je Smisel« (Lasić), ne da bi jo mogel nadvladati zato, ker njegov koncept človeka (»boljševiki so ljudje posebnega kova« — popularna stalinistična parola) ni bil hkrati tudi pravi koncept svobode, ki pelje k resničnemu odtujevanju osebnosti, k osvobajanju od mitov. Ravno nasprotno: rečeno je že bilo, da je Vaculić samo drugi obraz Stročega. Drug brez drugega ne moreta: Vaculićev mit »čiste« revolucije, ki spreminja svet v Disneyland, omogoča »revolucionarno strogost« onega drugega, ki je neprizivno v službi Ideje, nima sicer nikakršnega zasebnega interesa, postane pa samozavest revolucije, katere »direktivistični pozitivizem« (Marcuse) ni podvržen kritičnim preiskavam, pač pa se vsiljuje kot avtoritativno navodilo za delovanje, in končno sleherni neprilagojenost sebi zmelje z brutalno neusmiljenostjo »železne pesti revolucije«, »z železno metlo socializma«. Strogi je brezpogojna vera v opredmeteno avtoriteto in odkrito sovraštvo vsake neprilagodljivosti, do katere se obnaša kot »stroj do zunajstrojnih oblik proizvodnje« (Weber). Izhoda ni več. No, je tako?

Najprej se zastavlja vprašanje: bi bila podoba zgodovine drugačna, ko bi se Vaculić in Strogi — ki, ponavljamo, ne moreta drug brez drugega — znašla v obrnjenih pozicijah? Površni odgovor na to dilemo je vsekakor pozitiven: Vaculićev »idealizem«, njegova plemenita vizija nove družbe s »človeško podobo« je vsaj teoretično nasprotje vulgarnemu političnemu pragmatizmu Stročega, za katerim se skriva ekskluzivnost volje do moči, ki ne trpi nikakršnih kompromisov in do tehnične (bolje rečeno: tehnološke) popolnosti izpopolnjuje svoj teror. Vendar pa je resnica nekoliko drugačna: Vaculić samo igra vlogo, ki mu je bila določena v politični realizaciji dogmatizma kot splošnega stanja družbene zavesti. Njegova revolucionarna »romantika« ni nič drugega kot alibi, ki si ga je ustvarila njegova dogmatična zavest za (svojo) prakso degeneriranega političnega pragmatizma. Ves ta sistem, prenesen v VLOGO MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI kot v model v malem za stalinistični mehanizem oblasti, nas opozarja, da je zveza med »idealizmom« in dogmatizmom tako neposredna in močna, da obrnjeni razvoj, Vaculić namesto Stročega, nikakor ne bi prinesel drugačnih rezultatov na političnem področju, nasprotno, bil bi prav tako brutalen. Kajti Fuad Muhić opozarja: »Stalinizem se je v bistvu vključil v fatalno nujnost sleherne politične revolucije, ta pa je v vseh doslej znanih primerih neposredno soočala svoje pristaše, ker je bila izvedena s prizadevanjem iztrebiti razrednega sovražnika (ta proces je Marx označil kot »ekstaza« in »maček« revolucije — opomba B. Tirnanića). Poenostavljanje revolucije v teror ene izmed njenih struj nad drugo — z jasno vednostjo, da bi bilo zmagoslavje ene ali druge lahko enako krvavo in orgiastično, je, kakor se zdi, že postalo zakonitost... Njeni privrženci so se gotali v neprizanesljivem boju za oblast, ker so v paroli, da »revolucija žre svoje otroke«, odkrivali metafizično načelo, s katerim v imenu »višjih ciljev« lahko opravičiš vsako praktično ravnanje, in ker so si le zase prisvajali pravico prinašati žrtve na oltar revolucije...« Herbert Marcuse bi k temu pristavil: »Vsaka revolucija je bila zavestno prizadevanje zamenjati eno vladajočo skupino z drugo; vendar pa je vsaka revolucija sprostila sile, ki so »šle naprej do cilja«, ki so hotele ukiniti nadvlado in izkoriščanje. Lahkota, s katero so bile poražene, terja pojasnilo. Pravega odgovora ne nudi niti vladajoča razdelitev sil niti nerazvitost proizvajalnih sil in ne pomanjkanje razredne zavesti. V vsaki revoluciji se dozdeva, da je bil zgodovinski trenutek, ko bi boj proti nadvladi utegnil zmagati — vendar je ta trenutek minil. Vse kaže, da se sestavina

FILM

**Prevedel
France
Vurnik**

»lastnega poraza« vključuje v to dinamiko (ne glede na veljavnost takšnih vzrokov, kot sta zgodovnost in neizenačenost sil). V tem smislu je bila vsaka revolucija tudi izdana revolucija.« Vaculičev »idealizem« bi se torej v takšni porazdelitvi spopadel z dogmatiko Strogega samo zato (ali: v glavnem samo zato), ker je to logika pojavov v politični areni in narobe položaj bi prinesel samo to, da bi (zdaj) »dogmatik« Vaculič surovo obračunal z (zdaj) »idealistično« opozicijo Strogega: po stalinističnem modelu dosledno izvedena revolucija se mora nujno končati v nasilju diktature. Vprašanje je le, za kakšno diktaturo gre, vendar ima čisto akademski pomen: v obeh primerih ostane nasilje isto. Nadaljevanje tako ustanovljene revolucije bi bilo možno le takrat, ko bi oba pola odšla z zgodovinskega prizorišča. Samo previd je namreč, da je v filmu VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI odstranitev Strogega v finalu izvedena v korist Vaculičeve revolucionarne vizije že zaradi preprostega vzroka, ker te vizije ni mogoče znova obnoviti, saj bi hkrati terjala obnovitev svojega drugega pola, političnega terorja, katerega alibi je bila. Nov polet revolucije bi bil mogoč samo iz čisto drugačnih osnov.

Film VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI obnavlja naše znanje šolskih lekcij iz zgodovine in nam prikazuje, kako in zakaj je Velika Monada (organska enota) Svetovne Revolucije dobila nogo in zadnjico. Iz ponovitve tako dragocenih spominov je spleten njegov drugi dramski tok, v katerem je osrednja oseba glavni junak iz knjige Bore Ćosića: v tem primeru nič več ne opazuje sveta, pač pa mi spremljamo, kaj se v svetu dogaja z njim. To je svet v revoluciji. V takšnem svetu je fant prilagodljiv učenec revolucionarnega nauka. Lahko bi rekli: najboljši učenec, saj pozna vse revolucionarne skušnje duha, kamor sodi hranljivost Stalinovih možgan s sladoledom in slaščicami, in telesa, kakor je tetoviranje Stalinove podobe na levi prsni strani, pri srcu. Mali junak VLOGE MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI se ves čas giblje med Vaculičevimi idejami o revoluciji kot o nenehnem deklamiranju pesmi in širjenju filmske kulture med neposredne proizvajalce, in prakso Strogega, ki bolj ko odnaša vedra iz revolucionarne hiše, bolje igra tenis in v tem je jedro stvari, v tem grmu tiči revolucionarni zajec, da je namreč mali junak enako dober učenec prvega kot drugega. Ko ga vse naučita, spozna, da sta ga dobro naučila, ker sta ga učila slabo. Videti je, da so samo najboljši učenci slabih nauk sposobni za upor proti spreminjanju kretenske revolucionarne romantike v izrojeno prakso političnega pragmatizma, proti alibiju, ki oskrbuje »idealizem«, »avtentični dogmatizem« z namenom, da bi se le-ta povzpela do »državnega Razuma«, požrla družbo in človeka in »z izgovorom, da so objektivne možnosti družbe nezrele... odlagala v nedogled uresničenje končnega cilja... in ga nadomeščala s provizoričnimi politično pragmatičnimi aranžmaji, izmed katerih se je vsak v danem trenutku povzpел na nivo absoluta in se zavaroval s pozicijo zunaj kritične vprašljivosti« (Muhić). Film VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI se končuje s tem uporom, vendar pa se upor začne že z obračunom z lastno skušnjo, s skušnjo, ki je bila edino, iz česar je lahko nastala, s skušnjo, v kateri je popačena zavest o vlogi tega ali onega v revoluciji gnetla zavest o revoluciji kot o splošni zgodovinski nujnosti, do katere nihče ne more imeti posebnih pravic, s skušnjo, ki pomeni vežo popolne teme, s skušnjo napačnih legend, ki so vnaprej določale našo odločitev in onemogočale popolno razmišljanje (ki je pogoj za svoje odločanje), nas vlekle od nas samih in hotele, da bi svojo usodo izročali drugim v roke. Legenda je nasprotje svobode, pravi Lasić: da bi se lahko odločili, morate brezobzirno in ne oziraje se na karkoli zrušiti vse legende in se potem odločiti: šele takrat bo vaša odločitev prava odločitev. Vsi poborniki te skušnje napačnih legend so v zadnjem kadru razvrščeni na tribuni kot na nekakšnem prvomajskem pregledu delovnih uspehov in pripravljenosti na boj in čakajo z zavestjo, da bodo ukinjeni v imenu nečesa drugega, v imenu novega, ki bi utegnilo biti boljše in pravičnejše. S tem se film Bate Čengića tudi konča: mali junak s svojima potepinskima prijateljico in prijateljem strelja v vso to množico, ki jo sestavljajo družina, učitelji, idoli, zastopniki bratskih partij. Nasmeh. Internacionala. Konec. Občinstvo v zelo ugodnem razpoloženju zapušča dvorano. Mrkogledi so samo posamezniki z velikimi brki. Naravno, mar ne?

Nadaljevanje
in
konec
v
prihodnji
številki



Fest 72: NAJ ŽIVI SMRT (Viva la muerte)
režiserja Fernanda Arrabala.

dunav film in continuo uspehov

S pričujočim tekstom pričenjamo serijo člankov, s katerimi želimo bralce seznaniti z našimi najpomembnejšimi proizvajalci kratkih filmov. Že več let nas kratki filmi z uspehom predstavljajo na mnogih mednarodnih festivalih, medtem ko domače občinstvo nima priložnosti, da bi v rednih kinematografskih sporedih videlo vsaj najpomembnejše stvaritve. Zavaljo tega smo se odločili, da bomo objavljali krajše informativne tekste, kjer bomo dali besedo tudi samim proizvajalcem. Govorili nam bodo o svojem življenju, delu, uspehih in težavah. V zadnjih nekaj letih je odigralo vsekakor najvidnejšo vlogo podjetje Dunav film iz Beograda. Umetniški direktor Dunav filma Vicko Raspor je ljubeznivo ustregel naši prošnji in nam v razgovoru povedal nekaj najvažnejših in najbolj karakterističnih podatkov iz dela tega podjetja.

KAKO SE JE ZAČELO — Dunav film je bil osnovan v letu 1955. V začetku je bilo to majhno podjetje, ki se je ukvarjalo s snemanjem 16 mm filmov z vzgojno-informativnim pomenom. Preživljalo se je z dotacijami iz republiškega sklada za kinematografijo. Teme filmov so bile na primer: visokorodna pšenica, prehrana govedi in podobno. Leto 1962 je bilo prelomno: takrat so se pojavili filmi PARADA Dušana Makavejeva, CERKVE BRUNARICE (Crkve brvnare) Ratomira Ivkovića, MILENA PAVLOVIĆ-BARILI Ljubiša Jocića, PUŠKA GRE V MESTO (Jedna puška ide u grad) Brana Čelovića in drugi, ki so napovedovali zanimive avtorje in nov pristop k najrazličnejšim temam.

Mark Cetinjski

PRVI

PLAN

je pogojil omenjeni položaj. Kljub navedenemu pa je povsem jasno, da poseben historični položaj te umetnosti še ni porok samostojnosti medija glede odnosa do tradicije, saj v nekem širšem smislu ta drugačnost še ni doživela verodostojnega potrdila v času in prostoru. Filmski jezik kot samostojna umetniško estetska enota je v konkretnih delih še vse preveč izpo-

29

tradicija in film

Vasko Pregelj

Posebnost gradnje filmskega jezika je immanentna dilema med likovno konstrukcijo slike in pripovednim skeletom literarne osnove. Skratka, gre za umetnost, katere temeljni konstituens je tehnični trik v povezavi s tradicionalnimi izraznimi možnostmi. Literarnost in likovnost sta že sama na sebi problematična pojma. Ko pa vstopita v območje nove, tj. filmske govornice,

28

je jasno, da omenjeni medij vsrka poleg že danih še vse v zgodovinskem procesu tradicije nastale možnosti klasičnih ustvarjalnih panog. Poleg temeljne vprašljivosti vsake posamezne zvrsti se tu pojavi še čisto konkreten problem kvantitativne prisotnosti posameznega pojma v območju filmske govornice. Prevlada enega ali drugega onemogoča posebnost, oziroma (rela-

tivno) samostojnost filmskega jezika kot sicer problematične, a konkretno in praktično dejavne oblike umetnosti. Tej dilemi se je navidezno mogoče izogniti upoštevaje že samo zgodovinsko pojavnost filma, ki nastopi v času popolne sekularizacije tradicionalnih umetnostnih struktur, oziroma v dobi teoretičnega in umetnostnega pluralizma. Iz tega sledi, da bi film idealno

gledano lahko transcendiral omenjene dileme tako teoretično kot praktično, saj ga ne zavezuje nobena bazična pripadnost nikakršni prevladujoči obliki umetnostnega dogajanja, ker te v času, ko zabeležimo njegov nastanek, enostavno ni več. Sam po sebi pa ne more podlegati vprašljivosti posamezne tradicionalne forme, saj ni sodeloval v procesu zgodovinskega dogajanja, ki

Prvi direktor Dunav filma je bil Miladin Kutlešić, ki je opravljal svojo funkcijo od osnovanja podjetja pa vse do leta 1965. Leta 1963 je postal umetniški direktor podjetja Vicko Raspor; na tem položaju je še danes. Ob njegovem prihodu je prišlo do bistvene preusmeritve podjetja — zdaj je poudarek na snemanju repertoarnih filmov, čeprav se snemanje filmov po naročilu nadaljuje. Takšna usmeritev je veljavna še danes, samo kriteriji so se poosttrili. Dunav film je napravil zelo pomembno potezo l. 1968 ko je predlagal spremembo dotedanjega načina finansiranja; sredstva naj bi dobili na osnovi uspeha, ki bi ga (mogoče) dosegli. Predlog Dunav filma se je uresničil že leta 1969; od tega leta naprej se podjetju dodeljujejo sredstva na podlagi že ustvarjenega prometa in na podlagi že podeljenih nagrad za kvaliteto. Kaže, da je Dunav film edina proizvodna hiša pri nas, ki se ji dodeljujejo sredstva za nazaj, torej šele takrat, ko so znani rezultati. Takšen način finansiranja je bil dokaj tvegan, vendar so ljudje v Dunav filmu močno zaupali svojim lastnim silam in možnostim. In tako danes dobivajo okrog 90 % sredstev iz filmskega sklada ožje Srbije, medtem ko so po prejšnjem načinu razporejanja sredstev dobili komaj tretjino ali polovico sredstev, namenjenih proizvodnim hišam. Svoja izhodišča so potrjevali tudi z dejstvom, da so v letih 1969, 1970 in 1971 zaporedoma osvojili nagrado za selekcijo, ki jo podeljujejo na jugoslovanskem festivalu kratkometražnega in dokumentarnega filma v Beogradu.

MEHANIZEM DELA — Ker je Vicko Raspor tudi sam svoboden filmski delavec, prav dobro pozna težave in probleme tega življenja. Kot sam pravi, je ob njegovem prihodu začela usihati premoč pisarniških praskačev nad svobodnimi filmskimi delavci, mnogoštevilna administracija je pričela razpadati in od začetka 1964. leta v Dunav filmu resnično vlada popolno samoupravljanje, v katerem prevladujejo svobodni filmski delavci. Na plačilnem seznamu podjetja je samo 13 oseb, čeprav se s pogodbami veže na podjetje 60 do 70 filmskih delavcev, avtorjev in vseh tistih, ki imajo na osnovi ene same podpisane pogodbe pravico voliti in biti izvoljeni v samoupravne organe podjetja. Svobodni filmski delavci imajo večino tako v delavskem svetu (od 6 do 9 članov), kakor tudi v upravnem odboru. Programsko redakcijo sestavljajo izključno filmski avtorji: Vicko Raspor je član po položaju, ostali štirje člani so režiserji, ki se vsako leto menjajo in ki jih na predlog umetniškega direktorja (predlog vsebuje 10 imen) voli delavski svet. Predsedniki delavskega sveta so bili doslej skoraj vsi pomembnejši režiserji kratkih filmov Dunav filma. Zaradi želje po čim širšem samoupravnem sistemu se že dve leti ustanovljajo samostojne organizacije s statusom pravne osebe, ki so v svojem delu popolnoma neodvisne. Dosedaj so ustanovljeni: Dunav-Slavija (vodja je Aleksandar Petrović), Dunav-Tele (vodja Puriša Djordjević) in Dunav-Studio (vodja Fedor Škubonja). Vodje skupin so bili hkrati tudi njihovi iniciatorji,

medtem ko je Dunav-Junior osnovan na predlog članov podjetja, ki so začutili, da se kriterij mladih filmskih ustvarjalcev nekoliko razlikuje od kriterijev drugih članov, hkrati pa jih niso hoteli zavirati v delu, čeprav niso bili vedno pripravljeni zagovarjati njihovega koncepta.

PROIZVODNJA KRATKIH FILMOV — Preden se je srbski filmski sklad razdelil na pokrajine, je Dunav film dobival denar za snemanje približno 40 filmov. V zadnjih dveh letih je bilo denarja samo še za 15 filmov, čeprav je bilo kljub temu posnetih 25, seveda s pomočjo koprodukcij in naročil od zunaj. Koprodukcijske filme so snemali z Zagreb filmom in s FAS (Filmski avtorski studio iz Zagreba), stalno pa sodelujejo tudi z beograjsko Akademijo za gledališče, film, radio in televizijo. Naročila dobivajo v glavnem od znanih industrijskih velikanov (za Bor, na primer, posnamejo letno filme za približno 200 milijonov starih dinarjev). Dunav film prodaja svoje filme distributorjem, filmotekam in televiziji. Najboljše filme prodajo tudi v tujino, v vzhodne in zahodne države, prodaja je odvisna od tematike. Najboljši kupec kratkih filmov je vsekar Zvezna republika Nemčija. Z zakonskim predpisom se namreč v Nemčiji stimulirajo tisti lastniki kinematografov, ki prikazujejo kvalitetne kratke filme z državnim predikatom; takšni filmi so mnogo manj obdavčeni. V Dunav filmu posvečajo veliko pozornosti tudi tematiki filmov. Zelo so ponosni na uspehe, ki jim jih prinaša tematska usmeritev. Predvsem jih zanima kri-

PRVI

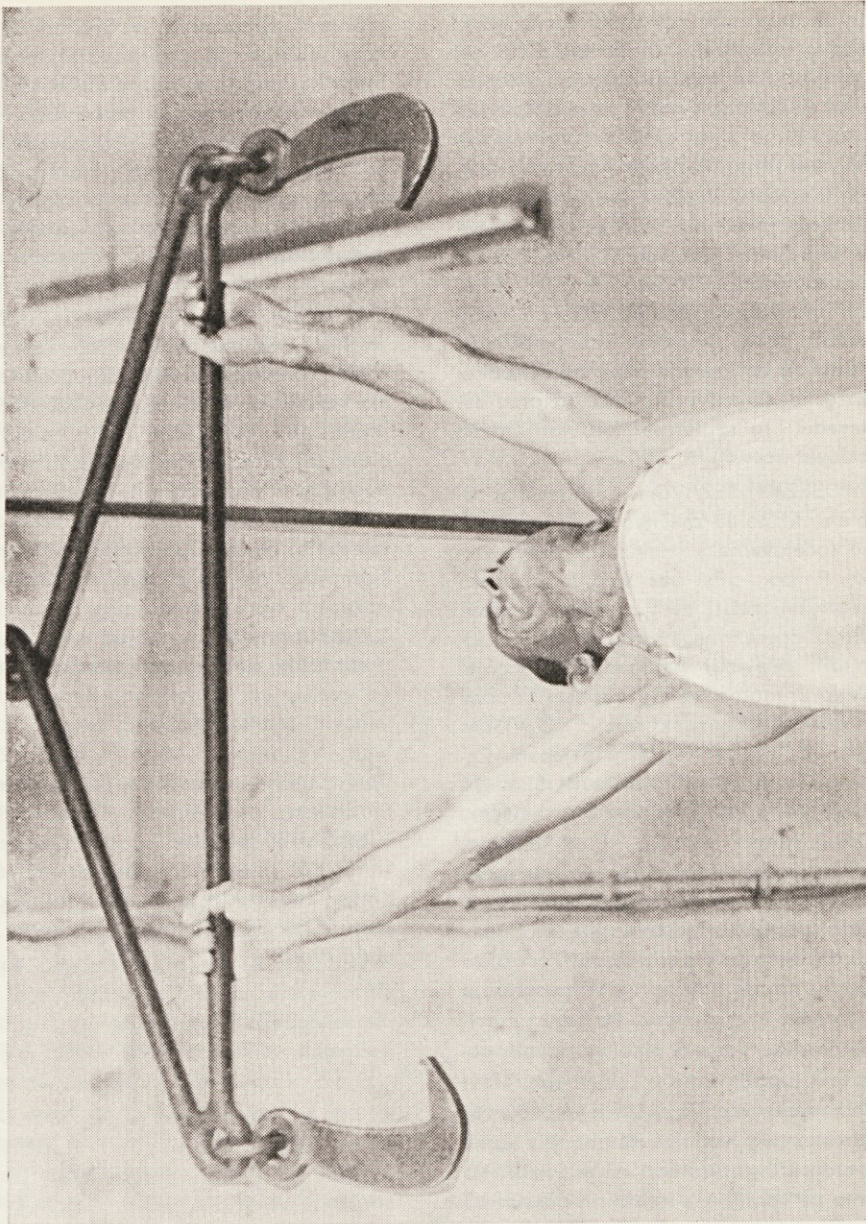
svoje lastno preseganje oziroma dograjen filmski jezik kot samostojno obliko. Kljub neki temeljni zavezanosti tradiciji pa film vendarle lahko v sicer redkih, a zato tembolj značilnih primerih obide določene norme, ki bi literarno ali likovno delo enakih idejnih, estetskih in socialnih razsežnosti pahnilo v območje eklektične, umetniško podrejene oblike. (Spekulativno gleda-

no bi Buñuelov ANGEL UNIČENJA kot literarna tvorba pristajal v območju povprečnega posnemanja sarterijanstva. Kot likovna realizacija v območju slikarstva pa Einsteinov tip gradnje verjetno ne bi presegal sorodnih del ruskega realizma in socrealizma — v danih kulturno političnih okvirih seveda.) Torej vendarle obstaja v temelju tega medija neka značilna svoboda,

ki omogoča širok manevrski prostor v okvirih tradicije. Tam, kjer klasična panoga zaide v slepo ulico lastne izkušnje, se film enostavno izogne ali obide nevalgično točko ter iz ene umetniške strukture preskoči v drugo, lažje razrešljivo. (Zamislimo si Bergmanov opus kot novelistično ali romaneskno obliko, pa bomo ugotovili, da nordijska književnost razpolaga s celo

tični film iz sodobnega družbenega življenja, oziroma dobrodošel jim je kritični odnos do tém iz sodobnega družbenega življenja. Velika skupina zelo dobrih režiserjev, kakršni so Škarnata, Štrbac, Petrović, Djordjević, Makavejev, Ivković, Sveta Pavlović, Basara, Gilić in drugi vsako leto dobiva neštete nagrade tako doma, kakor tudi v tujini. Tako postaja ime Dunav film iz leta v leto pomembnejše. Dunav film nam vsako leto predstavi tudi nekaj režiserjev — začetnikov, izmed katerih imajo najboljši možnost nadaljnega dela, to se pravi, da lahko dokazujejo še vnaprej svoje kvalitete.

PROIZVODNJA CELOVEČERNIH FILMOV. Leta 1967 se je Dunav film z JUTROM Puriša Djordjevića predstavil tudi kot producent celovečernih filmov. Do tega je prišlo, kot pravi Vico Raspor, povsem slučajno; vsi so namreč odklanjali Djordjevićev scenarij, le v Dunav filmu so menili, da gre za scenarij, ki ima velike možnosti, da postane dober film. Poznejši uspeh JUTRA je samo potrdil njihovo mišljenje in jih hkrati ohrabilo za nadaljnjo proizvodnjo celovečernih filmov. Vendar ne za vsako ceno, odločijo se za snemanje samo takrat, kadar je projekt popolnoma zanesljiv v vseh pogledih, predvsem pa, kadar ustreza najstrožjim kakovostnim kriterijem. Tako so tudi ukrepali in rezultat, ki so ga dosegli, je bil resnično veličasten. Od petih doslej posnetih filmov je en film dobil Veliko zlato Arenu, trije pa Veliko srebrno Arenu na jugoslovanskem festivalu v Pulju. Dosedanji usmeritvi so zvesti tudi danes, kajti izkazala se



IN CONTINUO režiserja Vlatka Gilića, nagrajenca lanskega festivala kratkega in dokumentarnega filma v Beogradu

PLAN

vrsto enakovrednih ali celo boljših literarnih zamisli. Odmik v specifično filmske likovnosti ali preprosto filmski jezik pa na povsem nov način uresničuje nekaj, kar bi se verjetno našemu času pokazalo kot če že ne vsebinsko, pa vsaj formalno povsem preseženo.) Torej lahko ugotovimo, da je ravno mnogovrstnost izbora oziroma skrajni umetniško uresničeni plurali-

zem tisto, kar filmu omogoča večjo svobodo in samostojnost kljub temeljni dilemi med dvema klasičnima poloma. Takšen pluralizem seveda ni razrešitev ali ponovno osmislenje umetnosti kot nečesa prevladujočega in sintetičnega; je pa verjetno najmočnejša alternativa takšnemu iskanju, saj uresničuje tisto, kar teorija klasičnih umetnosti dokazuje v smislu

preseženega in nemogočega. Avtor filma je torej v kontekstu njegovega medija svobodnejši od romanopisca ali slikarja, saj ima nešteto možnosti uresničenja umetniškega izdelka.

Iz navedenega sledi, da omenjene trditve ne obsegajo le posebnega zgodovinsko ustvarjalnega položaja te panoge, ampak posegajo tudi v samo zgradbo umetniške tvorbe. Tako film razpolaga

je za zelo uspešno. Letos nameravajo poslati v Pulj dva filma: MOJSTER IN MARGARETA v režiji Aleksandra Petrovića in BAJKO v režiji Dejana Djurkovića, ki je sicer debutant pri celovečernem filmu. Podjetje kreditira z lastnimi sredstvi vnaprej vse igrane filme. Nesreča je samo v tem, da se sredstva vrnejo komaj čez leto ali dve. Vendar je republiški sklad letos vendarle dojel njihove težave in vse kaže, da bodo dobili nekaj sredstev kot predujem; le-ta jim bo kasneje odbit od dohodka, ki ga bodo ustvarili filmi. In prav zagledelj so se letos lahko lotili dveh celovečercev.

PROBLEMI, TEŽAVE — »Največji problem, ki pa je značilen za vso državo, je sodelovanje s televizijo,« pravi Vicko Raspor. »Pri nas smo ta problem poskušali rešiti tako, da smo prevzeli vlogo operativnega producenta in ponudili televiziji najugodnejše pogoje. Tako trenutno delajo režiserji Dunav filma dve televizijski seriji: KO NISEM BIL VEČ VOJAK v režiji Stjepana Zaninovića in OD VSAKEGA, KI SEM GA LJUBILA v režiji Puriša Djordjevića«. Dokaj klavrn položaj, ki se izkazuje, kadar je govora o (ne) prikazovanju kratkih filmov v kinematografih, ne dela preglavic odgovornim v Dunav filmu. Niso pesimisti, čeprav je že kar normalno, da kinematografi pospravijo v bunker kratke filme. Do tega pa pride predvsem zaradi slabih delovnih pogojev jugoslovanskih kinematografov. Dunavčani menijo, da je bodočnost filmske proizvodnje vse manj v kinematografih in vse bolj na televiziji. Ko smo ga vprašali, s kakšnimi posebnimi

težavami se opletajo v svojem delu, nam je Vicko Raspor povedal, da nimajo kakšnih izjemnih nevšečnosti, da pa je nemara najbolj pomemben boj za kakovost. Vprav zavaljo slovesa, da so najboljši producenti, morajo kar najprej poostrovati kriterije. To pa je pravzaprav problem, ki je v umetnosti vedno prisoten, ne glede na objektivne težave na primer finančnega značaja. **MAREC 1972** — Na letošnji marčni festival dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu, pregled jugoslovanske enoletne bere na tem področju umetnosti, bo Dunav film prijavil okrog 25 filmov. Med temi je 7 filmov posnetih v koprodukciji z beograjsko Akademijo za gledališče, film, radio in televizijo, en film pa skupaj z zagrebškim FAS. Ne da bi želel že vnaprej pokazati svoje karte, nam je Vicko Raspor povedal, da se bo tudi letos predstavila publiki standardna skupina režiserjev: Djurković, Basara, Jovanović, Miodrag Nikolić, Ivković, Kalaić, Velimirović, Jokić in drugi. Zaval nam je tudi, da se bo verjetno lanskoletni nagrajenec z Grand Prix, Vlatko Gilić, predstavil s tremi novimi filmi. Kot posebno zanimivost nam je omenil tudi celovečerni film Krsta Škarnata RESNICE, v katerem je govora o stalinizmu.

Ljubezenska zgodba kot horoskop

Mark Cetinjski

PRVI

s teoretično neomejenimi možnostmi uresničenja pripovedne strukture. Človek, predmet, pokrajina, stavba, beseda, stavek, zvok — vsi ti elementi so del neprestanega gibanja in, kar je poglavitno, njih pripovedna funkcija je stalno zamenljiva. Predmet je ravno tako lahko nosilec dramatičnosti kot človek, beseda lahko izgubi svoj temeljni pomenski smisel in postane

PLAN

slika ter se tako uresniči kot brezpomenski lik, a kljub temu pripoveduje, čeprav ničesar ne pomeni. Enako je lahko predmet v funkciji besede. Njegova pomenska razsežnost (tu ni mišljeno simbolična) ohranja iste lastnosti, ki jih pripisujemo učinku oziroma delovanju besede. (Kurji krempelj v ANGELU UNIČENJA je kljub predmetni naravi ravno toliko pomenski kot sta-

vek »Hektor je mrtev« v Troilosu in Kresidi — obe možnosti napoveda bližajočo se katastrofo.) Bistvo jezika te umetnostne panoge je torej urejanje, razporejanje ali razvrščanje razpoložljivih možnosti tradicije v novo kompaktnejšo zgradbo. Skratka, lahko bi dejali, da je pojem aranžmaja tista temeljna ustvarjalna komponenta, ki odloča o smiselnosti filmske strukture.

Trnek je bil vržen tistega trenutka, ko so jugoslovanski časopisi v svojih filmskih in nefilmskih rubrikah začeli tako rekoč vsakodnevno objavljati podrobnosti iz nove, sicer pa že po vsem svetu znane zgodbe, iz LJUBEZENSKÉ ZGODBE. Brez upiranja smo se znašli v mreži propagande in businessa; začutili smo nujnost hoditi vštric s »svetovnimi dogodki«, želeli smo čimveč vedeti in hoteli smo biti kar najbolj razpoloženi za pripoved o mladih nesrečnih ljubimcih. Medtem ko sta filmska junaka Ali MacGraw in Ryan O'Neal zaljubljeno zrla v naš tolikanj kritizirani svet nemorale, sovraštva in surovosti, so ustvarjalci filma zadovoljno pobirali davek, ki so ga ljudje plačevali za to, da so se lahko poistovetili z glavnima junakoma, da so lahko prebolevali vse svoje neuresničene želje in neuspehe, medtem ko so na videz sodelovali s filmskimi dogodki. Avtor filmskega scenarija Erich Segal je človek, o katerem smo v zelo kratkem času veliko zvedeli po zaslugi vestnih poročevalcev, ki spremljajo mondenske prireditve in skrbno registrirajo trenutke, ko se poraja nova zvezda. Segal je postal zvezda predvsem zavoljo bajnega zaslužka, kar predstavlja v zahodnem svetu precej natančno merilo za vrednost nekega človeka. Slaven pa je seveda postal tudi zaradi same zgodbe, ki je »sicer kar se da preprosta, a ima nekaj v sebi«. To nekaj pa so bili potoki solza, ki so jih milijoni gledalcev pretakali povsod po svetu, to je bila želja po novi romantiki, ki je bila leta in leta zapostavljena in so jo ljudje tako re-

koč že pozabili, meneč, da jo je pač nagrizel zob časa in da je izginila takoj zatem, ko so se ji bili pripravljeni odreči. Ljubezen med bogatim mladničem in revnim dekletom, ki se upirata vsemu, kar stoji njuni idealni ljubezni na poti, je doživela bleščeče premiere na vseh koncih sveta. Po nekaj mesecih nestrpnega pričakovanja, od takrat, ko smo zvedeli, da bomo tudi mi Jugoslovani videli LJUBEZENSKO ZGODBO, so prenekatera domnevanja in ugibanja postala stvarnost. Po dolgotrajni negotovosti se je v pičlih dveh urah soočilo vse, kar smo si zamišljali in kar se je v resnici zgodilo. Takšen prvi vtis, takoj ob izhodu iz zatemnjene kinematografske dvorane, smo poskušali zapisati; postavili smo eno samo vprašanje:

Kako vam je bil všeč film LJUBEZENSKA ZGODBA in zakaj vam je bil všeč?

I.

Lučka Kobe, poslovodkinja pri Emoni: »Ta film? ... Izredno ... Izredno ... posebno Rod ... Zato, ker igra Rod. Iz Peytona, seveda.«

Tehnik (si briše solze): »Da ... Glasba je name zelo lepo vplivala. Slike so bile lepe, posnetki tudi. Ampak v ta čustveni svet mladih se nekako nisem mogla vživeti ... Mogoče se mladi lahko vživijo. Tehnik sem po poklicu, zato bolj realno gledam na vse stvari.«

Stanka Belčič, uslužbenka: »Lepo je gledati ta film. Je sicer solzav in jokav, gane, ampak vseeno je ljubeč. Všeč mi je. Čisto naravna, spontana

zgodbica, ki lahkotno teče.« Športni delavec: »To je sentimentalna zadeva, ki pa lahko človeka prizadene, če takšne reči že pozna. Mislim reči, podobne.«

Marjetka Falk, dijakinja: »Tako, še kar v redu. Žalosten film. Zdi pa se mi, da bi ne bil tako uspešen, če bi ne bilo žalostnega konca. Da, všeč mi je bil. Ne vem zakaj, pretresljiv je, mislim, da sta oba dobro igrala.«

Delavka: »Zelo, zelo mi je bil všeč. Posebno, ker je veliko takšnih tragedij. In Rod, ki je vedno zraven pri nesrečnih ljubeznih.«

Dijak strojne šole: »Všeč mi je bil. Celotna zgodba me je pretresla, oba junaka sta mi bila zelo všeč. Hotela sta pač po svoje živeti, pa se je tako končalo ...«

Dora Grebenc, vajenka v gostinstvu: »Film mi je zelo všeč. Že drugič sem ga šla gledat. Zlasti mi je všeč zaključek, tako tragično se vse konča. Pravzaprav bi si želela drugačen konec, a kaj, ko je tako na svetu.«

Ljudmila Bogunovič, gospodinja: »Pa, zelo mi je všeč. Zato ker imam rada tragedije.«

Ilona Barlič, dijakinja: »Zame je čudovit film. Bil mi je doživetje. Zelo sem šokirana, zelo prizadeta. Ne vem, čisto v filmu sem še, ne morem se zbrati.«

II.

Pravnik: »V primeri z današnjim časom, kjer je vse polno seksa in neresnosti, je film še dokaj dober, zlasti še, če vemo, da vsak človek lahko v svo-

Umetnost razporejanja, urejanja oziroma razvrščanja (aranžmaja), torej imanentnega sprehajanja med tradicijo in trenutkom je verjetno metodična alternativa klasičnim prijemom tako v formalnem kot tudi v vsebinskem smislu. Seveda pa omenjeni postopek ni mišljen vrednostno kot omogočanje umetniške razsežnosti, ampak je le vprašanje medija kot zgodovinske in

posamične eksistence.

Možnosti delovanja v okviru takšne zamisli o filmu so seveda zelo mnogovrstne. Film lahko razpolaga s pojmi, oblikami in prijemi, ki bi v vsaki drugi umetnostni panogi izzveneli zelo problematično. Lahko je fabulativen, le bedasta politična agitka in bo v širšem umetniškem smislu še vedno umetnina, kar nam lepo kaže primer Eisensteinove

POTEMKIN. Za idejno sorodno in sočasno literarno delo Ostrovskega — KAKO SE JE KALILO JEKLO tega pač ne moremo trditi. Povsem mogoče je uveljavljanje zgodovinsko preseženega romanesknega junaka, ki v okviru literature ne bi nikdar več zaživel kot logičen lik. Srečujemo tudi posamezna filmska dela, ki v novi luči oživijo in posodobijo spričo novega medija že

Jem življenju doživi nekaj tako tragičnega.«

Dragovan Sever, gradbeni inženir: »Meni je ugajal. Zato, ker ima, kako bi rekel, solidno vsebino. Ni divjaški, kot so drugi filmi, ki so dandanašnji priljubljeni, kavbojski filmi na primer. Je umirjen, zato mi ugaja.«

Uslužbenec: »Kar v redu. Zelo mi je všeč. Pač zato, ker je tako čustven, čisto drugačen, kot so drugi današnji filmi.«

Inženir: »Kar ugajal mi je. Lep film je bil. Ne tako divji, kot so navadno drugi filmi dandanašnji. Umirjen je bil. In ponovno nam je pokazal nekaj lepih strani življenja, ne pa samo boj za denar. Kot da bi denar pomenil vse na svetu.«

III.

Gospodinja: »Nisem bila presunjena, kot trdijo drugi. Veste, že prej sem prebrala knjigo, pa sem bila mogoče pripravljena. Toda niti knjiga mi ni bila tako všeč.«

Pleskar: »No da, za mene srednja reč. Sicer pa ne hodim veliko v kino.«

Študentka: »Ne vem, mogoče sem pričakovala več. V glavnem se mi zdi precej sentimentalni. Doma sem že prej knjigo prebrala, pa sem si rekla, no, grem pa še film gledat.«

Naj ob koncu povemo, da smo zaprosili 64 ljudi za odgovore, deset ljudi ni želelo odgovarjati. Svoje mnenje pa nam je povedalo 32 žensk in 22 mož. Čeprav so bili prvi vtisi dokaj različni, in prav takšni tudi odgovori, smo jih kljub temu poskušali razvrstiti v sku-

pine, od katerih naj bi vsaka imela značilno obeležje. **Prvo** in največjo skupino sestavljajo odgovori tistih oseb, v glavnem ženskega spola, ki jih je predvsem zanimala vsebina filma in katerih emocionalni vtisi so se gibali v glavnem okoli usod glavnih filmskih junakov. To so zelo subjektivna mišljenja, omejena na verbalno reprodukcijo **lastnega** duševnega stanja. To je hkrati tudi skupina, ki je za film našla največ pohvalnih besed. V **drugo** skupino sodijo odgovori tistih oseb, ki so najprej ugotovile, da je film dober, nato pa so poskušale najti **objektivnejšo** sodbo o filmu. Premišljali so o filmu v zvezi s časom, v katerem je nastal, ga vzporejal z drugimi, danes aktualnejšimi in popularnejšimi deli in mu poskušali najti mesto, ki bi ustrezalo današnjim družbenim odnosom, naglici in načinu življenja. V **tretjo** skupino bi lahko uvrstili vse tiste anketirance, ki menijo, da film ni posebno dober, oziroma da so od filma pričakovali veliko več. Res pa je ta skupina odločno najskromnejša, sestavljajo jo samo štirje odgovori, in sicer odgovori tistih, ki so že poznali vsebino filma, ker so prej prebrali knjigo, ali pa so jo zvedeli prek tiska; velika reklama jih je pripravila do tega, da so vse preveč pričakovali. Zanimivo je tudi dejstvo, da **nihče** ni rekel, da je film slab ali da mu ni všeč. Odgovore bi lahko razdelili tudi z ozirom na starost gledalcev filma LJUBEZENSKA ZGODBA. Prav nič čudnega ni, da je bil film v povprečju mnogo bolj všeč starejšim osebam, torej tistim, ki so v precejšnji meri nagnjeni

k temu, da lastne mladostne doživljaje vse preveč idealizirajo in da svoje poraze na čustvenem področju kaj radi pripisujejo vsemogočim slučajnostim. Film pa je ugajal tudi zelo mladim ljudem, ki še vedno mislijo in se na-dejajo, da bodo imeli več sreče kot Oliver v svoji nenehno pričakovani čustveni zvezi. Vendar pa tisti mladi gledalci, ki se trenutno ukvarjajo s problemi ljubezni in katerih medsebojne zveze nimajo prav nič skupnega s filmom, menijo, da je film premalo življenjski, da v njem ne morejo najti odgovorov na vprašanja, ki jih mučijo. Filmski avtorji nas niso opozarjali, niso nam ponudili situacij, ki bi nas prisilile premišljevat. Gledalcu so zavestno prišli nasproti, zavedajo se, da bo že nekako prebolel žalostni konec, ki naj bi bil nekakšen nujen kompromis med idealnim in življenjskim. Celoten postopek, s katerim je realizirana LJUBEZENSKA ZGODBA, nehoti spominja na horoskop, ki je vedno tako sestavljen, da bralcu pove kar največ prijetnih reči, tisto pa, kar je negativno — saj morajo biti tudi neprijetne reči, da bi bilo vse skupaj kolikor mogoče naravno — kot da ni negativno po naši krivdi, marveč zaradi prepletanja okoliščin ali zaradi višje sile.

Naj se ob koncu še enkrat vrnemo k nekaterim podrobnostim ankete, ki bi jih skoraj ne smeli prezreti. Predvsem lahko ugotovimo, da so bili skoraj vsi anketiranci zelo pretreseni, ko so zapuščali kinematografsko dvorano in da jim je bilo zato dokaj težko zbrati se in takoj odgovarjati. Zategadelj so tudi

skoraj pozabljena književna dela (npr. Fordovi KRIŽARJI). Adaptacija torej oživi nekaj, kar se času in prostoru že desetletja prikazuje kot pojem onkraj sodobnega oziroma aktualnega. Težko pa je reči, kako se bo ta umetnost vedla v desetletjih, ki prihajajo, saj spričo omejenega zgodovinskega pogleda na pretekli razvoj ne moremo utemeljiti nekega relativno trdnega

sistema, kakršnega poznajo ostale panoge. Naš pogled je relativen iz dveh razlogov:

T. imamo opraviti s sila kratkotrajno zgodovino neke umetnostne panoge, ki v tem času verjetno še ni mogla izoblikovati splošnosti, po katerih se navadno sprašuje znanost. Glede na to, da je vsak novo nastali film skozi historigrafski preizkus pravzaprav enako na

začetku same panoge kot prvi, je seveda položaj vseskozi vprašljiv. Ne vemo, kako se bo ta umetnost vedla, ko bo vsaj dobro preživela stoletje, zato nas preteklost ne more poučiti o skoraj ničemer, saj smo sami v sredini opisanega dogajanja, kar močno otežkoča razvidnost pregleda. Širše ovrednotenje samega pojava je možno zgolj hipotetično, saj se vsako še

odgovori precej kratki in nepopolni. Precejšnje je bilo tudi število tistih, ki so izjavili, da kaj redko zaidejo v kino, da pa jih je to pot premamila velika reklama. Ker je film doživel pozitivne kritike gledalcev, bi bilo zanimivo pogledati, kateri elementi filma so najbolj pogosto imenovani kot izredno dobri. To je predvsem tragičen konec, nato lepi posnetki in glasba, izmed igralcev pa seveda uživa največ privrženosti Rod; tako so namreč vsi imenovali igralca Ryana O'Neala, čeprav je v filmu LJUBEZENSKA ZGODBA predstavljal lik Oliverja. Vendar pa je nadvse presenetljivo visoko število tistih, ki so menili, da je film zelo nenavaden zaradi tega, ker je romantičen, umirjen, ker ni nasilja. Tako, kot je nekdo pripomnil: Danes je lažje nekoga ubiti kot — ljubiti.

Fest 72: NEDELJA, PREKLETA NEDELJA
(Sunday, Bloody Sunday) režiserja Johna Schlesingerja



PRVI PLAN

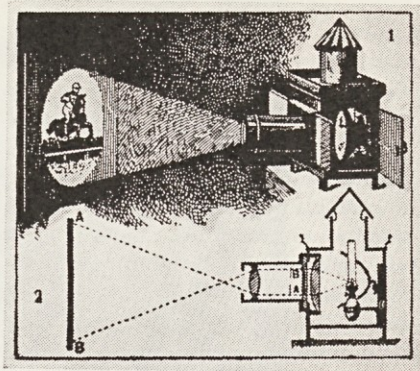
tako obstojno in realno utemeljeno dejstvo pokaže kot nekaj naključnega, če ga primerjamo s podobnimi ugotovitvami sorodnih, torej zgodovinskih panog umetnosti.

2. Naslednji razlog, ki nas onemogoča glede pogleda v prihodnost, pa je splošna problematičnost celotne umetniške zgradbe kot izraza določene antropološke strukture, kakršno je zgradila

Evropa, ali bolje bela civilizacija zadnjih sto let. Umetnost se je znašla v globalnem smislu na samem robu lastnega hotenja. Zato je vse pogostejše in v vedno večjem obsegu predmet intenzivnega preverjanja znanosti, čeprav kvantitativno gledano nastaja v enakem, če ne celo v večjem obsegu, kot pa so to poznala pretekla stoletja. Znanstveno obravnavanje te zvrsti de-

lovanja, ki je nekoč oznanjalo konec neke silne orientacije, danes hoče in mora živeti vzporedno. Postalo je nujni sestavni del umetniške tvorbe, kar da misliti o novem načinu eksistence umetnosti kot take v najširših okvirih. Celoten sklop obeh elementov pa je historično seveda še vedno močno labilen, saj ga ne moremo širše preverjati, ker ga trenutno živimo. Če pa takšno miselnost projiciramo v film, nam zgolj opisane improvizirano navedene misli o splošnem umetnostnem dogajanju zastavljajo celo vrsto doma-
la nerešljivih vprašanj.

mit in ideologija



te

Denis Poniž

TV priredba drame Mateja Bora ŠOLA NOČI, ki smo jo gledali v režiji Ivana Hetricha na ljubljanski televiziji, odpira s svojo deklarativno neposrednostjo, linearno obtožbo in skorajda nekompromisno aktualnostjo vrsto vprašanj o svetu in človeku, ki je postavljen v središče sveta. Te osnovne misli nam potrjuje tudi avtorjev uvodni govor, v katerem ne pojasnjuje le vsebine drame, torej njene idejnosti, marveč tudi razširja obtožnico, saj je med drugim dejal, da s svojo dramo »razkriva nizkotno manipuliranje z obupom«, ki se dogaja danes na slovenskih tleh. Torej ne gre v ŠOLI NOČI le za fiktivne, pesniške kreacije, za svobodno in umetniško samovoljo, ki si predstavlja podobe sveta, Borova drama se spopada s konkretnim svetom in konkretnimi ljudmi. Na začetku vsega stoji po Borovem mnenju obup, čigar posledica so poleg vsega drugega hudega in zlega tudi samomori kot najneposrednejše uničevanje narodovega bistva. Krivda za tako stanje je torej v pojavu obupa, ki ga nekateri posamezniki, obdarjeni s satansko močjo prepričevanja, vnašajo v mlade ljudi iz boljše družbe. Toda zdi se, da obup ni prva faza tega procesa. Zelo verjetno je, da je bil pred obupom še up, ki se je izkazal za prevaro in se prelevil v ob-up. Tisti torej, ki so spoznali prevaro upa, so šele lahko ob-upani. Upi so postali nezadostni, saj s svojo popolnostjo niso mogli več napolnjevati človeka, še posebej ne mladega človeka. V človeku se je torej naselil obup z vsemi posledicami, ki po Borovem prepričanju vodijo vse do tako imenovanega nihilizma, od katerega je do splošnega razvrta in samomorov le korak.

To je zlo, proti kateremu se Bor želi borovati. Kajti mladih življenj ne želi žrtvovati v imenu nihilističnih idej nekega skorajda demonično blaznega posameznika. Toda stvari se zapletejo, ko se vprašamo, koga pravzaprav želi rešiti Matej Bor. Ormastova družina, ki jo Mentor tako satansko zapeljuje, sodi v tisti sloj sodobne družbe, ki ne trpi materialnega pomanjkanja. Bor torej govori (kot govorita v podobnih dramah Torkar in Rupel) o etabliranih potomcih etabliranih očetov. Vse, o čemer nam poroča Bor v svoji TV drami, se dogaja na »visokem vrhu« in je pravzaprav silno nezanimivo, če ne bi bilo nekaterih drugih, zanimivejših momentov. Zlo se je sicer vgnedilo predvsem v otrocih »oblastnikov« (tako to definira Bor sam), toda hkrati zavzema širše razsežnosti, grozi celo, da bo uničilo ves narod, njegovo dobro bistvo. Zlo se pojavlja v osebi enega samega zločinca, ki s svojo filozofijo obvladuje svet in ga peha v smrt. Seveda je veliko vprašanje, ali je to, kar govori Mentor v ŠOLI NOČI, res filozofija, ali pa je le refleks filozofske špekulacije, kot jo razume Matej Bor. Kajti vse tisto neurejeno govorjenje o nič, minljivosti, bivanju, smrti in trajanju nas nehote zavede v razmišljanje o tem, ali Matej Bor sploh razume svojega nasprotnika, kajti zdi se, da svoje obtožbe gradi in snuje na lastni zmoti. Kajti če bi neki pravi Mentor govoril svojim mladim poslušalcem tako zmedeno, nepremišljeno in celo protislovno, potem se takoj vprašamo, ali bi sploh lahko koga potegnil s svojim govoričenjem v smrt. Mentor iz ŠOLE NOČI kot Borov (in narodov) nasprotnik, kot zločinec, je neprepričljiv, vse preveč zavit in pavšalne atribute »sodobnega« sveta, ki ga po Bo-

rovem mnenju obvladujejo elesdê in svetila meblo harvey-guzzini. Če torej laže in to debelo, samozvani in demonični Mentor, potem laže tudi Bor in to skozi usta »uporniškega« Ormasta. Saj nikjer ne poskuša analizirati svojega nevarnega nasprotnika, ne poskuša analizirati samega sebe. Apriorizmom postavlja nasproti apriorizme, hkrati pa se, kdo ve zakaj, postavlja nad ljudi in dogodke. Toda Bor gre še dalje. Ne le, da vneto in nekritično razkriva zlo, zanj išče tudi rešitev. Nič hudega, če je alternativa demoničnega uničevanja duha in telesa nekakšna ljubezen v stilu LJUBEZENSKE ZGODBE z vsemi obveznimi šablonskimi in cukrenimi frazami o »ljubezni«, njeni večnosti in neminljivosti.

Alternativa je nemogoča in smešna. Zelo zanimiv je tudi konec ŠOLE NOČI. Z zlom ne morejo opraviti Ormast in njegova družina toliko časa, dokler ne postanejo spodobni družinski očetje. Šele tedaj postanejo toliko prekaljeni borci (le v čem??), da lahko premagajo bednega Mentorja, ki se je pravzaprav uničil sam, s svojim lažnim sistemom o svetu, življenju in smrti. Bor torej ne veruje v mladostno kreativnost današnjih mladih, saj drugače svojih junakov za odločilni obračun ne bi tako radikalno postaral.

TV priredba drame ŠOLA NOČI je še vedno ideološki tekst. Režiser Ivan Hetrich in ekipa mladih igralcev z Jurijem Součkom kot Mentorjem je storila največ, kar je lahko storila: zvesto je sledila tekstu v vseh njegovih vzponih in padcih. Tem zahtevam pa sta se podredila tudi scena in glasba, tako da je predstava ŠOLE NOČI vsaj po tej plati obdržala prepotrebno enovitost.

teorije televizijske dramaturgije

Tone Frelih

Televizija kot poseben medij

Dati televiziji njeno pravo mesto nam bo uspelo le, če bomo poznali osnovno razliko med televizijo in filmom na eni in hkrati tudi razliko med televizijo in gledališčem na drugi strani.

Je televizija slika, ki razlaga besedo, ali pa je to beseda, ki razlaga sliko? To je še danes pogosta dilema, okrog katere se vrtijo nekateri praktiki.

V primeru, da bi televizija pomenila sliko, ki jo mora pojasnjevati beseda, bi televizijo kaj lahko zamenjali z ustaljenim konceptom filma. Če pa je televizija le beseda, potem smo s to definicijo zelo blizu pojmovanju literarnega gledališča.

Če skušamo nedokumentirano predstaviti televizijo kot poseben medij, potem recimo, da je televizija ponazoritev neke ideje, ta predstava pa se izvrši preko besede in predstave. Televizijska beseda lahko izrazi vso preproščino vsebine ali ideje, slikovno upodobitev te vsebine in ideje pa je povzdignjena na nivo figurativnosti.

Ko govorimo o televiziji kot o posebnem mediju, nehotе mislimo tudi na pojme, kot so »neposrednost«, »spontanost« in »aktualnost«. Ti pojmi uokvirjajo fenomen televizije v neke vnaprej določene kalupe. Danes, v času razvite televizijske tehnike, si ne razlagamo pojma »neposrednost« z zgolj tehničnimi merili, zato nam neposrednost pomeni izrazni pristop do gledalca. Precej dolgo je namreč veljal televizijski kviz za najprikladnejšo obliko, šele na drugem mestu sta bila televizijska drama in dokumentarni film.

Psihologija televizijskega gledalca

Že pri vstopu v kinematografsko dvorano zapade filmski obiskovalec tako imenovani množični posrednosti polne dvorane. Njegova racionalna odgovornost do svoje kritičnosti s potekom filmske predstave slabi, dokler ne zapade v spontano sprejemljivost. Vistem trenutku je vpliv filmske izpovedi največji, najmočnejši in tudi najimprezivnejši. Pa tudi gledalčeva angažiranost v prikazanem filmskem problemu presega meje kritične kontrole. Vse to se pri gledanju televizijske oddaje skoraj nikoli ne zgodi. Televizijska slika nikoli nima tiste sugestivne moči kot filmska, predvsem zaradi subjektivnosti gledanja in tako nikoli ne pride do znanega momenta kolektiva. Zato se televizijski gledalec nikoli ne znajde v transu, kar je tako značilno za filmskega gledalca. K temu v veliki meri pripomore tudi element časa, nekaj, kar je v televizijskem mediju zadobilo nove dimenzije. Že film in filmska struktura sta nas poučila, da realne in realistične situacije ne gre prenašati neposredno v filmski pa tudi ne v televizijski scenarij. Realistično življenje je samo tisto, ki ne izpušča vsakodnevnih situacij. Pri filmu in televiziji pa moramo izbirati situacije med pomembnimi in nepomembnimi. Akcije nepomembnih situacij eliminiramo, ostanejo tako samo pomembne in dobimo psevdorealno situacijo, ki po svoji strukturi ustreza zanimanju filmskega ali televizijskega gledalca. Gledalčevo srečanje s predstavljenim problemom v filmski ali televizijski ekranizaciji je zato korigirano, izbrano, usmerjeno v najidealnejšo sprejema-

dekameron

Denis Poniž

Ljubljanska »nanizanka« Dekameron nam je razkrila že pol¹ svojega blišča in bede in tako je prišel čas, ko o Dekameronu že lahko napišemo nekaj besed. Na začetku bi rad ekspliciral nekaj misli o predlogi, torej o Boccacciovem Dekameronu iz let 1348 do 1353. Odveč je ponavljati, kako je Dekameron arhitektonsko zgrajen, vendar pa bi rad vseeno omenil dvoje. Dekameronovi arhitektonski zgradbi ustreza tudi umetniška, pripovedna zgradba, ki novele precizno razvršča v tematske kroge. Tako npr. v sedmem dnevu Dekamerona »razpravljajo o burkah, ki so jih žene iz ljubezni ali zato, da rešijo same sebe, že naredile svojim možem, pa naj so le-ti to opazili ali ne«.² Vsakemu dnevu Dekameron je predpisana določena tema iz človeških ali ljubezenskih odnosov, vseh deset tem je med seboj virtuosno uravnovešenih in tvorijo s svojimi sto novelami Dekameronovo zgradbo. Prav zato je izbor štirinajstih novel nekoliko nenavaden, da ne rečem proti Boccacciovi osnovni zamisli. In tudi sedem novel, ki smo jih že videli, ne pripada po vrsti sedmim dnevom Dekameron. Dramaturg Saša Vuga, ki je novele pripravil za TV, svoje odločitve ni nikjer pojasnil. Prav zaradi tega njegove »samovolje« ne moremo kritizirati, ker nimamo pojasnenih realnih osnov, na podlagi katerih se je dramaturg odločil za neboccacciovsko število štirinajst. Hkrati pa bi si želeli, da prehod med Boccacciovo uvodno pripovedjo in samo zgodbo ne bi bil tako šablonski in tako tog. Pri originalnem Boccacciu so ti prehodi rešeni mnogo bolj umet-

¹ Članek je bil oddan uredništvu dne 31. januarja.

² Boccaccio, Dekameron, prevedel dr. A. Budal, str. 639.

le

niško, saj uvodni dialog mladeničev in deklet sam po sebi razkriva globine in bistroumnosti zgodb o plemenitih go-speh in gospodih, ki si jih pripovedu-jejo.

TV priredbi Boccacciovega Dekameron bi lahko očitali predvsem naslednje po-manjkljivosti: NESPROŠČENOST DIA-LOGOV. Večina Boccacciiovih zgodb se dogaja v južni Italiji, zato je ritem je-zika živahen, okreten, dialogi so polni notranje dinamike, zamolkov, polni so besednih iger in namigov, rekli bi lah-ko, da je pri dobršem številu novel poudarek prav na govorjenem jeziku in njegovi melodioznosti. Dramatizaci-ja, ki jo je opravil Saša Vuga, je le deloma interpretirala te značilnosti. Dialogi marsikje izgublajo svojo ostri-no, hkrati pa tudi igralcem ni uspelo obdržati stopnjujočega se ritma. Če k temu prištejemo še nenaučenost ali površno interpretacijo dialogov neka-terih igralcev, potem smo o osiroma-šenem boccacciiovskem jeziku povedali skoraj vse. DINAMIKA AKCIJE. Še bolj kot dialogi so dinamični Boccacciiovi opisi situacij. Režija Vlacava Hudečka pa je Dekameron uklenila v negibno in včasih celo zatikajočo se shemo, kjer notranja napetost dialogov ni podprta z napetostjo akcije, marveč nasprotno, akcija mora včasih reševati besedilo. S tem pa je seveda porušeno skladje med besedo in dejanjem, lucidna pri-poved se spreminja v besedno tavanje in v igralsko burkaštvo. Kajti zavedati se moramo, da je Dekameron neraz-družljiva celota o človeku in njegovih čustvih, navadah, razvadah in ljubezni, ne pa burkaštvo porojeno iz situacij-ske komike, ki pa je seveda eden iz-med Boccacciiovih prijemov. SRAMEŽ-LJIVOST IN SPRENEVEDANJE. Če se nekdo loti upodobitve Boccaccia, mora

Še vedno pa daje televizijska adap-tacija časovno-problemskega fenomena vtis nove realnosti. Filmska stvarnost, čeprav je prav tako psevdo-realna, de-luje predvsem na čustvo in na domiš-ljijo, televizijska pa zaradi kritičnega odnosa do te psevdo-realnosti pred-vsem na intelekt.

Iz vsega tega izhaja tudi naslednja mi-sel. Zaradi kritično-intelektualnega gle-dalčevega odnosa do televizije morajo televizijski scenaristi natančno poznati tiste prelomnice v svojih tekstih, kjer lahko ta gledalčev kritično-intelektual-ni odnos preusmerijo v neobvezujočo domišljijo. Za tako preusmeritev imajo na voljo dve osnovni scenarijski elementov — sliko in dialog.

Vse prvobitne razlike med televizijo in ostalima medijema — filmom in gle-dališčem bomo spoznali predvsem v podrobni analizi televizijskega dialoga. Prvenstvena naloga vsakega dialoga je obveščanje, torej čista informacija, druga prav tako pomembna je v raz-vijanju zgodbe in tretja, ki izhaja iz prejšnje, pa je čustvena plat izpovedi. Naloga televizijskega dialoga pa se tu ne konča, saj je treba upoštevati tudi vizualni element. Tudi ta vizualni ele-ment ima troje enakopravnih sestavin, sceno, akcijo in kamero. Neosnovana je misel, da se televizijska slika pojav-lja šele takrat, ko je beseda v televi-zijskem dialogu nemočna.

Beseda je najprikladnejše sredstvo kako izraziti misel, zato ima med obe-ma možnima elementoma televizijski dialog določeno prednost. Na drugi strani predstavlja televizijska slika predvsem čustveno plat gledalčeve per-cepcije, zato pomeni povezava dialog — slika, hkrati tudi povezavo racional-nost—čustvenost.

Tudi psevdorealno situacijo lahko podrobno razložimo. Zaradi povsod prisotnega intelekta televizijskega gle-dalca morajo scenaristi upoštevati predvsem vso tisto realno tematiko, ki vsebuje vrsto drobno dramatičnih mo-mentov, ali kot je znani ameriški tele-vizijski avtor Paddy Chayefski to ime-noval, »čudežni svet navadnih stvari«. Prav zato si televizijskemu avtorju ni treba izmišljati izjemnih dramatičnih situacij ali zgodb močnih čustev. Če mu uspe najti pravi psihološki moment za svojo vsakdanjo zgodbo, potem mu je v televizijskem smislu pripoved uspela. Če osvojimo to misel, spozna-mo, da je želja po spoju logične real-

nosti in simbolizma na ravni poe-tičnosti nadrealnosti v televizijskem jeziku ne-kaj nepotrebne, če ne celo škodljivega. Samo trditev, da je nadrealizem na televizijskem zaslonu odveč in celo škodljiv, je kaj lahko utemeljeno zago-varjati. Zaradi dramaturških prvin, o katerih bo v tem razmišljanju še go-vora, se televizija kot medij odlikuje po enoplastnosti ali enosmernosti zgod-be, po dramaturški in karakterni ostri klasifikaciji, zato je osnovna izpoved-na komponenta vsake televizijske dra-me človek. Pa to ne katerikoli človek, temveč točno določen, konkreten člo-vek, s svojimi problemi. Zato mora zanimati televizijskega pisatelja samo tisti del umetniške fikcije, ki se da prikazati preko človeka kot nosilca te izpovedne fikcije.

Pot do »televizijskega« človeka pa je obrnjena. Film zaradi svoje večplastno-sti in silovitosti izpovedi prehaja iz človeka, iz bistva človeka navzven do človeka ali do stvarnosti. Pri razume-vanju televizije pa gre za pot človeka, od zunanosti do razumevanja bistva človeka. To pot mora opraviti gledalec, seveda pa ga mora voditi strukturalna zgradba televizijske dramaturgije. V to razumevanje človekovega bistva lahko projiciramo njegove želje, hotenja, iz-hode iz moralnih kriz pa tudi intelek-tualne zaplete, filozofske dileme.

Televizijska dramaturgija sicer v iz-jemno veliki meri uporablja vsakda-njost, to pa vedno s precizno določenim namenom kako preko te vsakdanjosti odkriti in prodreti do bistva človeka.

Televizijska dramaturgija

V pojmovanju človekovega bistva leži vse bogastvo izraznosti, ki jo vsebuje televizijski medij. Že pot sama nam odkriva vsebinske možnosti. Gre za stvarni svet na eni strani, opredeljuje pa ga vedno veljavni zakon človeštva, »akcija«. To je objektivni pol izpovedi. Subjektivni, vedno spreminjajoči se notranji človekov svet pa predstavlja drugo polovico, ki leži na vsebinsko nasprotni strani. Na eni strani je brez-obzirni razum, na drugi pa nekon-kretni, podzavestni, nedokumentirani svet človekove »biti«.

Prvi in poglobitni dramaturški problem, dramatično vrednost predstavlja so-vpad obeh človeško bistvenih elemen-tov, saj prav ta dilema pogojuje so-vpad.

Druga, neakcijska oblika dramatičnosti je povezava dialoga in slike. Tu ne gre več za informacijsko vlogo dialoga pa tudi ne za razvoj same zgodbe, temveč velja razmisliti o čustveni plati izpovedi. Z drugimi besedami bi to isto lahko imenovali prehod iz racionalnega v čustveno stanje karakterja pa tudi gledalca. V tem sklopu ima odločilno mesto prav dialog, ki lahko pripomore, premosti na videz vsebinsko povsem nezdržljive elemente. Za družitev na ravni verjetnosti nam ne zadostuje več samo literarni dialog, saj je po svoji besedni strukturi preveč logičen, hkrati pa tudi preveč kontroliran. Televizijski dialog mora delovati kot močan faktor, tako močan, da združitev racia in emocije ne propade že v samem poskusu. To pa je lahko le, če gre za tipično neliterarno smiselne naglase, za pestrost in tudi funkcionalnost besede, ki sama po sebi nudi možnost igre. Vse to pa že sodi v samo tehniko televizijskega scenarija.

Zanimanje televizijskega avtorja je vedno usmerjeno h karakterju — individu, in nikoli h kolektivu. Zanima nas reakcija posameznika v okoliščinah, v katerih se je znašel.

Gledalčeva čustvena navezanost na tako prikazanega televizijskega junaka se kaj hitro lahko spremeni v intelektualno analizo, zato je osnovna fabulativna predpostavka za televizijskega avtorja, da je na televiziji najpomembnejša dramatičnost, ki jo »junak« nosi v sebi. Če gre za močne dramatične konflikte, še toliko bolje. Pred pisanjem televizijske drame je vedno koristno napisati dramaturški skelet, s katerim že na samem začetku določimo postaje notranje akcije. Ko pa je to dokončno opravljeno, lahko na ta notranji skelet obesimo še zunanjo akcijsko podobo. Pri razvoju notranje zgodbe moramo predvsem paziti na razvoj problema, za dobro analizo problema pa je potrebna »kriza«. Za efekt- no ponazoritev in razvoj problema nam tako služi kriza, najbolje že na samem začetku televizijske drame. Saj preko krize takoj na začetku lahko utemeljimo zasnovo zgodbe, njene miselne in čustvene skrajnosti pa še gledalca usmerimo v potek dogajanja, da se ne lovi v morebitnih obrobnostih.

Težko si je zamisliti televizijsko dramo z linijskim razvojem, kjer bi se celoten problem ponavljal v dveh ni-

vjih. Konflikt, ki izhaja iz te skromne dvojnosti, bi bil tako prehitro rešen, hkrati pa samo enkratno dramatičen. Zato si je v taki televizijski drami treba izmisliti konfliktnost vsaj v treh osnovnih izhodiščih. Prepletanje, razreševanje in hkrati zamotavanje take dramatičnosti je večplastno in vsebinsko bogatejše.

Posebno poglavje v sklopu dramaturških elementov, ki jih je vredno upoštevati, je razlika in načrtno nesoglasje med zunanjo in notranjo akcijo. Prav s tega stališča spoznamo, da ima televizija precejšnjo prednost pred filmom in še celo gledališčem, saj lahko zunanjo akcijo prekinemo v korist notranje akcije. Taka prekinitev nas največkrat uvede v razmišljanje, analiziranje, detajliranje, vse to pa so elementi, predstavniki notranje angažiranosti, notranje akcije. Zmotno bi bilo to notranjo akcijo, analiziranje in detajliranje enačiti z notranjim monologom. Televizijska struktura ne dopušča notranjega monologa, saj je v nasprotju z najosnovnejšim pogojem »psvedorealnosti« na televiziji. Prav tako ne gre enačiti narativnega opisa z notranjo akcijo, kajti vloga narativnega opisa je predvsem v povezovanju dveh različnih sekvenc, različnih dogajanj.

Vloga notranje akcije je torej do tiste mere samosvoja, da jo moramo obravnavati kot samostojen element televizijske dramaturgije. Zaradi kontrasta, ki ga čustvenost notranje akcije pogojuje v kontekstu z zunanjo akcijo, to lahko predstavlja kvaliteto. Televizijska slika se načeloma vedno enači s konkretno sedanostjo, notranja akcija pa lahko sproži dejanje v preteklosti, torej retrospektivo kot posledico analize, razmišljanja ali detajliranja. Logično dramsko dogajanje se z retrospektivo tudi vizualno prekine, na ta način pa se ustvarijo novi pogoji za čustvene in racionalne poante teksta. Posebej je vredno poudariti, da zaradi omenjenih kontrastov ne gre vrednotiti obeh izraznih elementov kot nasprotujoča, prav narobe, med njima vlada vsebinsko soglasje, saj se v ključnih trenutkih televizijske drame med seboj celo dopolnjujeta. Prav tako neizpodbitno tudi velja, da zunanja in notranja akcija ne moreta teči vsaka v svojo vsebinsko smer, temveč da sta enosmerni ali paralelni, zato, da se dopolnjujeta.

VI

pač pogumno tvegati. Mirno lahkoapišem, da v Boccacciovem Dekameronu opolzkosti ali frivolnosti ne moremo najti. Zakaj je torej potrebno ves čas poudarjati (to počenjajo odgovorni možje pri ljubljanski TV in po uradni dolžnosti tudi napovedovalke pred oddajo), da slovenska verzija Boccaccia ni spotakljiva in gledalce že vnaprej opozarjati na morebitne gole scene.³ Boccaccia danes prav gotovo nihče ne bere zaradi opolzkosti, saj je drugje dovolj priložnosti, da v sliki in besedi spozna vse dovoljene in nedovoljene pregrehe tega sveta.

Seveda pa moramo omeniti tudi kvalitete nanizanke Dekameron. To je prav gotovo enkratna in presunljiva vloga pokojnega Staneta Severja v vlogi Boccaccia. Že samo zaradi njegove igre je Dekameron vredno gledati. Prav tako so ustvarjalci zelo dobro izbrali kostume ter notranji dekor in zunanje scene. Škoda je le, da Dekameron ni posnet v barvah, saj je jasno, da proizvodnih stroškov tako drage oddaje ne more poplačati predvajanje v okvirih samo nacionalne ali jugoslovanske TV mreže. Ta umetniško in komercialno nerazumljivi korak TV Ljubljana še ni zadovoljivo pojasnila. Sicer pa je, to je treba priznati, navada naše TV hiše takšna, da nas kaj rada postavlja pred nerazumljiva dejstva.

Dekameron, ko to pišem, še ni končan in bo treba še nekaj tednov počakati, da se nanizanka izteče. Takrat pa bomo objavili obširnejšo in z novimi spoznanji opremljeno kritiko.

³ Kot se je zgodilo pred šestim nadaljevanjem, ki prikazuje ljubezen in maščevanje študenta (osmi dan, VII. novela).

zi

ja

monitor monitorja

Denis Poniž

Skupaj s teoretično razlago retrospektive se moramo seznaniti tudi s strukturalnim razporedom televizijske drame. Poleg vsebine je tak razpored prava zakladnica dramatičnosti z dramaturško premišljenim dramskim skeletom. Avtor je s tem že dosegel svoj namen, saj je zanimal gledalce. Skelet televizijske drame mora vsebovati vse vsebinske premike, hkrati pa tudi vse konkretne spremembe in sklope sprememb. Sklopi so lahko različni, samo časovni ali samo krajevni, lahko pa so časovni in krajevni hkrati.

Naštejmo najbolj pogoste variante:

1. Sekvenca B se dogaja na istem kraju, kot se je dogajala sekvenca A.
2. Sekvenca B se ne dogaja na mestu sekvence A.

To sta edini dve varianti krajevnih sklopov.

Časovni sklopi so trije.

1. Sekvenca B se dogaja istočasno kot sekvenca A.
2. Sekvenca B se dogaja po sekvenci A, to pomeni časovno kontinuiteto.
3. Sekvenca B se dogaja v preteklosti pred sekvenco A, kar predstavlja retrospektivo.

Že pred tem smo zapisali, da lahko kombiniramo obe vrsti sklopov. Kombiniranih sklopov je pet in so samo logična nadaljevanja že znanih formul, zato jih ne gre ponavljati.

K razmišljanju o retrospektivi moramo dodati še nekaj praktičnih sklepov. Retrospektiva hromi in razbija kronološko zaporedje dogodkov, zato je treba vsako retrospektivo dobro utemeljiti. Gledalca lahko zelo hitro zavedemo, če je retrospektiva premalo utemeljena ali celo nepotrebna.

Na drugi strani pa lahko retrospektivo s pomočjo različnih vsebinskih detajlov naravnost napovemo. S takimi vse-

binskimi detajli vzbudimo pri gledalcu željo, radovednost o vsem tistem, kar se je v retrospektivi zgodilo pomembnega.

Ker je retrospektiva vedno prikaz ali dopolnilo pomembnih momentov televizijske drame, moramo že v samem skeletu paziti, da nekako utemeljimo vtis montaže. Ta montaža je najbolj očitna v karakterju junaka ali junakov. Zapisali smo že, da je v centru televizijskega zanimanja človek posameznik, in ne kolektiv, zato je treba pri retrospektivi posebej paziti na idejne in čustvene iztočnice.

Pravzaprav pa veljajo ti pomisleki za vse sklope sekvenc razen pri kronološkem nadaljevanju, kjer nam fabula, četudi je predstavljena samo v najnужnejših konkretnih situacijah, sama nudi nit razumevanja.

Pri razmišljanju o televizijski dramaturgiji bi se morali dotakniti še marsikatega področja, na primer — učinka glasbe in scene, pa tudi izraznosti posameznih vsebin. Vse to presega okvire tega poskusa opredelitve televizijskega fenomena v celoti in tudi osnovnih izhodišč televizijske dramaturgije.

Zato o teh podrobnostih kdaj drugič.

Čolnik nam je v svojem MONITORJU o odnosih med starimi in mladimi prikazal tri možnosti odnosov, ki jih karakterizirajo tri skupine. Prvo sestavljajo tri dekleta, ki rastejo v delavsko-meščansko-malomeščanskem okolju, v tisti negibni gmoti srednjega slovenskega sloja, katerega interesi, hotenja, cilji in želje se bistveno ne razlikujejo. To je svet tradicije, previdnega in pretehtanega tveganja, urejenih in domišljenih idealov, zdrave in trezne miselnosti, skratka negibnosti in stalnosti, ki je ideal in pogoj vsake meščanske-malomeščanske skupnosti. Drugo skupino je predstavljal tisti mladenič, afektiran in puhoglav, ki pač pripada nekemu drugemu, vsekakor višjemu in boljše situiranemu sloju, sloju, ki svoje namere, hotenja in načrte prikriva, ki se zapira vase in v svoj krog. Saj mladeničevi starši niso bili v dosegu MONITORJA, hoteli so se mu (in so se mu tudi dejansko) izognili. Toda o sloju kaj več pozneje. Tretji sloj pa so sestavljali t. im. »komunardi« iz tacenske komune. To pa je bil prerez kar se da heterogenih in celo nasprotujočih si mišljenj in idealov. Vse od jecljavega in nepovezanega brbljanja Adama Franka pa do pretehtanega in urejenega miselnega sistema Vinka Zalarja. Svet komune, kot skrajne radikalne možnosti na Slovenskem, ima različne racionalne dosege, ni enotna in strašno nevarna rakasta rana naše družbe, temveč bolj preizkušnja človekovih zmognosti in nezmožnosti v svetu takšnem, kot je in takšnem, kot bi moral biti. Gotovo pa se je komunardom zdelo potrebno, da vsaj za čas Čolnikovega spraševanja pozabijo na eno izmed svojih gesel (divjanje skozi institucije) in so mirno in pohlevno odgovarjali na vprašanja globoko institucionalizi-

ranega Sandija Čolnika, ki je bil tačas predstavnik ene najbolj osovraženih institucij na Slovenskem: TV Ljubljana. Upam vsaj, da Čolnik ni ponaredil teh kadrov ali pa jih tako priredil, da so zakrili resnico.

In kaj nam je sploh povedal s svojim MONITORJEM osovraženi in slavljani in gledani Sandi Čolnik? Predvsem to, da med diametralno nasprotnimi stališči ni kakšne velikanske, prepadne razlike, da se vsi skupaj gibljemo v bolj ali manj utečenih kolesnicah. Če že kje je radikalizacija, potem je še vedno v embrionalni obliki. Če je kje nazadnjaštvo v odnosih starši—otroci, potem je to nazadnjaštvo v okvirih tiste srednjeevropske jodlarske in kičaste kulture, ki ji po Ivanu Cankarju-Bojanu Štihu pripadamo hočeš nočeš tudi Slovenci.

Nečesa pa Čolnik ni prikazal, in to mu zamerim. Ni prikazal največje bede niti največjega bogastva. Toda o bedi je Čolnik že večkrat tehtno spregovoril in njegovi MONITORJI so odgovorili na marsikatero nemo zastavljeno vprašanje. Toda bogati, ampak tisti res bajno bogati Slovenci s svojo miselnostjo niso še nikoli nastopili v MONITORJU. In zanimivo bi bilo izvedeti, kaj oni mislijo o odnosih med starimi in mladimi in še bolj o tem, kakšne »ideale« vcepljajo svojim otrokom. Res lepo bi bilo, če bi enkrat obiskal tiste »kučice u cvijeću«, ki jih krasi ponosen in socialno pregrajo nakazujoč napis POZOR HUD PES, napis, za katerim se skriva dobro rejena pasja mrcina, ki ji ne manjka mesa, česar pa ne bi mogli reči za nekatere druge sloje našega prebivalstva. In da zlobno končam: takšen MONITOR bi imel neznanski uspeh, saj bi večini TV gledalstva predstavil pravični svet, o katerem se le nekaj šušlja po vogalih. Tako pa bi videli, kaj je res in kaj ni! In če je res zlata mladina zgornjih deset tisočev tako pokvarjena in neidealna, kot se piše in govori.

MONITOR o starših in otrocih ni bil slab. Bil je celo med najboljšimi MONITORJI. A vseeno bi bil lahko bolj polnokrven, saj čudovito vitalna in pri-sebna notranjska ženica ne more rešiti slovenskega naroda, pa čeprav ve to, kar so vedeli že grški filozofi, da je namreč pamet človekovo največje bogastvo.

beograjski recept

Jože Snoj

V zadnjih nekaj nedeljskih nadaljevanjih je beograjska humoristična serialka Stare bajte (Diplomci) začela dobivati razločnejše kritične poteze — od socialnih do psiholoških, to se pravi od tistih, ki žigosajo motnje v delovanju različnih ustanov, do onih, ki kažejo na motnje v moralnem svetu nastopajočih ljudi.

Faliranci različnih strok, ki smo njih burkaško bolestne kavarniške norčije z večjim ali manjšim zanimanjem spremljali doslej v široko zastavljeni ekspoziciji, so — takšni, kot so — začeli stopati v poklice oziroma službe oziroma javno delovanje.

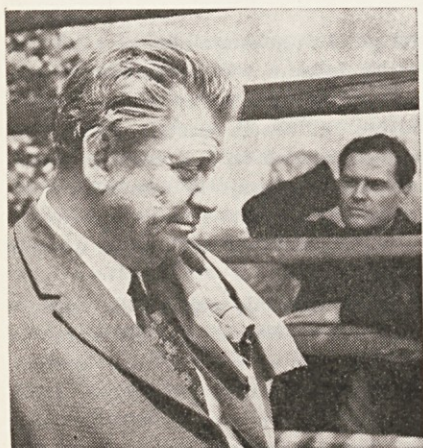
Doživljajo in bodo v prihodnjih nadaljevanjih verjetno še doživljali humorni polom za polomom, toda vključili so se in s tem avtomatično dokazali neko že pred njimi obstoječo falirnost v poklicih oziroma službah oziroma javnem delovanju.

Lažni odvetniški pripravnik nas je že vpeljal v sodstvo, nedozoreli mediciner v zdravstvo, filmar v modni avantgardizem itd. Vsa humoristična skupina nas, skratka, po zvijuganih stranskih poteh, polnih zabavnih verističnih podrobnosti, zanesljivo izvablja globlje in globlje v splošno družbeno situacijo, ne da bi se enkrat samkrat kakorkoli idejnopolitično po potrebnem ali po nepotrebnem izpostavila.

Ne glede na nekatere odmike v folkloro zaradi folklorne, v komedijantske improvizacije zaradi improvizacij, v zvezdnitvo, ki včasih postaja samo sebi namen, smemo ob vsej veliki in uspešni praksi beograjskih televizijskih satirikov že govoriti o receptu, katerega bi si veljalo zapomniti tudi za domačo rabo.

Njegovo osrednje napotilo je, kaže, v naslednjem: Ne začenjaj pri idejah in načelih, temveč v svoji lastni kuhinji; pokukaj k sosedu, prijateljem, znanecem, zapomni si svoje in njih ravnanje in poteze, previdno loči osebne od splošnih, naredi iz njih dva kupčka, temeljito ju premešaj, nato spet združi in ponovno razdeli prejšnjim lastnikom. Ti se ne bodo več prepoznali, ostali pa bodo pristni. Nato jih preprosto spremljaj do prve stične točke zunaj doma: denimo do avtobusne postaje, do prvega bistroja ob cesti, do biroja nad njo in tako naprej postopoma in naravno, če hočeš, tja do izvršnega sveta. Za načela in nenačelnosti, za mrtvila in dogajanje, za zaplete in razplete ne skrbi — ta pridejo sproti kot navržena, če imaš ostro oko, mirno roko, okus in Razsodnost. Še toplo (to se pravi aktualno) serviraj televizijskim gledalcem.

(ponatis iz DELA, 16. nov. 1971)



In memoriam Františku Čapu

Režiser in scenarist František Čap, po rodu Čeh, se je navezal na slovensko kinematografijo 1947. leta, ko je za stalno prišel k nam in si postavil hišo v Portorožu.

Rodil se je 1913. leta v Čachovicah, srednjo šolo je obiskoval v Taboru, višjo gozdarsko pa v Pisku. Z devetnajstimi leti se je zaposlil pri Lucerna filmu, kjer je opravljal vsa filmska opravila. Kot igralec je nastopil v filmu PRED MATURO, v drugi polovici tridesetih let pa je začel sodelovati kot



scenarist in asistent režije. Leta 1939 je napisal skupaj z Vaclavom Krškom filmski scenarij OGNJENO LETO. Ustvarjalca sta film tudi skupaj režirala. Film je 1940. leta prejel državno nagrado. František Čap je posnel nekaj filmov tudi med vojno. Predvsem je to adaptacija BABICE Božene Nemcove, kozmopolitski film NOČNI METULJ, ki je nastal na podlagi motivov Cesarskega valčka Johanna Straussa in je prejel 1941. leta državno nagrado. Zrežiral je tudi južnočeško idilo JAN CIMBURA po priljubljenem romanu J. Š. Baara, kakor tudi film po Klostermannovem romanu MEGLA IN BLATO.

Po vojni je František Čap zrežiral štiri češke filme, med njimi je bil najpomembnejši MOŽJE BREZ KRIL, filmska drama iz okupirane Prage. Film je dobil državno nagrado in priznanje na festivalu v Cannesu 1946. leta. Zrežiral je tudi dramo iz slovaške ljudske vstaje BELA TEMA, ki je prav tako prejela državno nagrado v Marianskih toplicah 1948. leta.

Po tem letu je odšel v tujino, v Sloveniji pa se je nastanil 1953. leta. V Zahodni Nemčiji je posnel sedem filmov,

nekaj med njimi je bilo tudi že v znamenju jugoslovansko-nemških koprodukcij. Leta 1953 je posnel pri nas VESNO, TRENUTKI ODLOČITVE pa so prav tako kot VESNA prejeli nagrado v Pulju. Nato je zrežiral še NE ČAKAJ NA MAJ, NAŠ AVTO, GREH, DEKLETA IN FANTJE, SREČALI SE BOMO NOCOJ in X-25 POROČA.

V slovensko kinematografijo je prinesel profesionalizem in obrtno znanje ter izenačeno dramaturško pripoved. Film VESNA, ki je bil pred kratkim znova predvajan na televiziji, nas je prepričal o trdnosti filmske izpovedi, sama zgodba pa je še vedno zanimiva in simpatična.

Branko Šömen

Uvodne misli ob projekciji filmov Staneta Severja v slovenski kinoteki

Razmišljanje o ustvarjalnosti Staneta Severja na filmskem področju nas neogibno privede do primerjanja vseh pomembnejših moških igralskih stvaritev pri nas. In iz katerega koli zornega kota presojamo, raziskujemo in razvrščamo ustvarjalce po nekih določenih kriterijih, nam v razdobju od 1947 do 1969, to je v obdobju Severjeve filmske igralske ustvarjalnosti, močno izstopajo tri markantne osebnosti, ki so po svojih ustvarjalnih sposobnostih sorodne, istočasno pa vsaka zase povsem samosvoje in enkratne. To so Lojze Potokar, Stane Sever in Stane Potokar. Ta igralska trojica zavzema v slovenski kinematografiji posebno mesto. Namenil ga ji je čas, namenil samorastniški začetek v igralskem poklicu, namenila elementarna sila in nezmotljiv instinkt, ki sta bila izvor njihovim stvaritvam, namenila fiziološka pogojenost, ki je za film neobhodna, namenil izreden, do tančin izostren posluš za pristni govor in ne nazadnje nenavadna izrazna moč, občutek za pravo mero, izčiščen okus in dragocena sposobnost hitre koncentracije in žlahtnost ustvarjalnega oblikovanja. Naštete

lastnosti vseh treh pa so imele skupno izhodišče: zrasli so iz domačih tal, bili so prepojeni z značilnostjo našega človeka, poganjal jih je naš utrip, živeli, mislili in izražali so se po naše, njihove stvaritve so bile značilno naše, liki pa, ki so jih oblikovali, plastični, neposredni, enkratni.

Pokličimo si v spomin nekaj tistih, ki jim je vdahnil življenje Stane Sever in njihov obstoj v naši zavesti bo pritrđil našim razmišljanjem. Takšen je Drejc v našem prvem filmu NA SVOJI ZEMLJI, sodnik Pavle v JARI GOSPODI, Zdravnik v TRENUTKIH ODLOČITVE, stari splavar Andrej Vitužnik v TREH ZGODBAH, avtobusni šofer v H-8, postajni Načelnik v TREH ČETRTINAH SONCA, aktivist Smrekar v DRUŽINSKEM DNEVNIKU, Berač v KECCU, Postrešček v SEDMINI in drugi.

Akademik dr. Bratko Kreft je zapisal v 2. in 3. številki lanske letne Scene:

»Plemenita lastnost Severjeve igralske umetnosti, ki se je potrjevala v njegovih vrhunskih stvaritvah z zavidljivo dovršenostjo tako v gledališču kot pri filmu, je bila enostavnost v izrazu in govoru, mimiki in gibih, ki so se med seboj skladno dopolnjevali. Enostavno in avtentično, to je bila Severjeva igralska maksima. Enostavnosti in avtentičnosti njegove igre se pridružuje še nič manj dragocena lastnost: neposredna in topla človečnost njegovega realizma. V njem so v poslednjem času odzvanjali blagi zanosni toni romantične melanholije in grenkega sentimenta s komaj opaznim odtenkom smehljajoče ironije, ki je prikrivala bol človeka in umetnika.«

Vrnimo se še enkrat k njegovi prvi filmski igralski stvaritvi in pogledimo, kaj so zapisali o njej takrat v dnevnem tisku:

»Popolno priznanje zasluži Stane Sever kot Drejc, ki je verjetno psihološko najbolj dognana oseba v filmu. Sever razpolaga z visoko igralsko kulturo, kar se je brez dvoma odrazilo pri oblikovanju njegove prve filmske vloge. Njegov Drejc je vseskozi v stilu. Glavno, za kar se je Sever oprijel, je Drejeva narava. Sever pa ni bil zgolj mojster v podčrtovanju te linije, ampak je znal prepričati tudi v lirčnih scenah, ne da bi pri tem opustil osnovno črto značaja svojega junaka. Prav gotovo je najbolj značilna scena, ko

Drejc pri počitku vsnugu izve, da bo postal oče in pa scena njegove smrti. Sever doseže največji učinek tam, kjer se najmanj poslužuje zunanjih sredstev.«

Preskočimo triindvajset let in zaprimo okvir njegove filmske ustvarjalnosti z epizodno vlogo postreščka v SEDMINI. Zanimivo je, da mu tudi v tej poslednji filmski vlogi prinese smrt okupatorska krogla. Vmes je še trinajst vlog v slovenskih in sedem v drugih filmih. Povsod pa močno stopa v ospredje Severjeva umetniška osebnost, tudi tam, kjer je izraz filmskega medija zatajil. V mislih imam JARO GOSPODO. Nekateri menijo, da je sodnik Pavle najboljša Severjeva filmska vloga. Mislim, da je tako gledanje zmotno. JARA GOSPODA je le bolj ali manj filmano gledališče, zato se tudi Severjeva stvaritev nagiba v to smer. Tudi tam, kjer je moral premagovati šablono importiranih likov in konstruiranost zgodbe, je Sever storil več, kot bi mogel storiti kdor koli, kajti le tako je mogoče, da je komični profesor v VESNI in NE ČAKAJ NA MAJ dobil toliko domače pristnosti.

Zato pa je stari splavar Vitužnik, v filmu TRI ZGODBE, najčistejša in najbolj polnokrvna figura, stkana iz človeške topline, humorja in tragike. V sekvenci, ko zabrede v vodo in izgubljeno gleda za odmikajočim se splavom, je tako neizrečeno zapuščen, strt in majhen, kakršnega naredi lahko človeka le neizogibna starost, osamelost in onemoglost, istočasno pa nenadkriljivo velik in neponovljiv. Splavar Vitužnik je eden izmed tistih likov, ki so bili Severjevi ustvarjalnosti najbližji in ki so se zraščali z njim v nepozabne stvaritve.

Epizodni vlogi postajnega načelnika v TREH ČETRTINAH SONCA sledi vloga, ki jo uvrščamo med najzanimivejše v galeriji njegovih filmskih likov. To je donkihotska figura aktivista Smrekarja v filmu DRUŽINSKI DNEVNIK. Aktivist Smrekar je mali človek. Če ga srečamo na cesti, ga niti ne opazimo ali pa gremo nezainteresirano mimo njega. Na takih je slonelo naše življenje po osvoboditvi. Ni posebno srečen, čeprav živi v razdajanju samega sebe drugim. Pravo življenje se odvija mimo njega in njegove zmedene, jalove angažiranosti. V teh svojih hotenjih je pretresljiv, smešen in pomilovanja vreden.

In še nekaj: V tem filmu si izjemoma stoji nasproti trojica, ki sem jo imenoval na začetku, trije nepozabni mojstri slovenskega filma, Stane Sever in brata Potokarja.

Naj še enkrat citiram dr. Krefta, ki pravi, »da je Sever na vrhuncu svoje umetniške poti kot eden najboljših slovenskih in jugoslovanskih kreatorjev Cankarjevih likov odkril globino in trajnost Cankarjeve vizije umetnosti na sploh«. Temu lahko dodam, da so bile Severju Cankarjeve figure izhodišče za oblikovanje celega niza likov, ki jih je ustvaril na vseh štirih področjih svoje igralske dejavnosti: v gledališču, pri filmu, v radiu in televiziji.

Sever v naslednjih letih oblikuje še markantno figuro Župnika v SAMORASTNIKI (Pankrtska mati), nepozabnega Berača v filmu SREČNO, KE-KEC, Očeta v GRAJSKIH BIKIH in zaključil svoj filmski opus s Postreščkom v SEDMINI.

Na platnu se pojavi samo še enkrat, v decembru 1970. To so posnetki z njegovim umirjenim in otrplim obrazom na mrtvaškem odru, ki so vključeni v študijski film o njem — »Pot je končana, potovanje ne.« Posnel jih je študent Akademije za gledališče, radio, film in televizijo.

Jože Gale

Tuja priznanja jugoslovanskemu filmu v letih 1969—1971

TUJA PRIZNANJA JUGOSLOVANSKEMU FILMU V 1969. LETU

A.

Osmi mednarodni filmski festival za otroke, Cannes, 26. 12. 1968 do 3. 1. 1969

prva nagrada v kategoriji dokumentarnih filmov HOP JAN, režija Vlatko Filipović,

prva nagrada v kategoriji kratkometražnikov filmu PROJEKCIJA SIZIFA, režija Dejan Karaklajić,

nagrada žirije mladih filmu PROJEKCIJA SIZIFA, režija Dejan Karaklajić, nagrada Dessy-Genot filmu PROJEKCIJA SIZIFA, režija Dejan Karaklajić.

B.

Drugi mednarodni filmski festival v Rio de Janieru, 17. 3. 1969 do 30. 3. 1969

posebno priznanje filmu POLDNE, režija Puriša Djordjević, nagrada filmske kritike FIPRESCI filmu POLDNE, režija Puriša Djordjević.

C.

Petnajsti mednarodni filmski festival v Oberhausnu, 23. 3. 1969 do 29. 3. 1969

Grand Prix (ex aequo) filmu HITIJO DNEVI, režija Nedeljko Dragić, častno priznanje filmu DVA ZAKONA, režija Vefik Hadžismailović.

Č.

Šesti mednarodni filmski festival v Krakovu, 17. 6. 1969 do 22. 6. 1969
glavna nagrada (ex aequo) filmu IME ČLOVEKA, režija Bakir Tanović, pohvala (ex aequo) filmu ORDEN, režija Milan Ljubić.

D.

Šesti mednarodni filmski festival v Moskvi,
srebrna medalja filmu KO SLIŠIŠ ZVONOVE, režija Tonči Vrdoljak, nagrada Zveze kiparjev Sovjetske zveze za scenografijo v filmu KEKČEVE UKANE, režija Jože Gale.

E.

Osemnajsti mednarodni filmski festival v Trentu, 21. 9. 1969 do 27. 9. 1969

nagrada Gabrieli televizijskemu filmu ČLOVEK-PTICA, režija Beno Hvala.

F.

Dvaindvajseti mednarodni filmski festival v Locarnu

nagrada za najboljši kratki dokumentarni film MOST, režija Midhat Murtopić, nagrada za film IZVOR ŽIVLJENJA, režija Nikola Majdak in Borislav Šajtinac.

G.

Mednarodni filmski festival v Berlinu
Zlati medved (Grand Prix) filmu ZGODNJA DELA, režiser Želimir Žilnik, nagrada žirije Mlade generacije filmu ZGODNJA DELA, Srebrni medved filmu PRESAJEVANJE OBČUTKOV, režija Dejan Djurković.

H.

Mednarodni filmski festival v Teksasu
Grand Prix filmu SEDMI KONTINENT, režija Dušan Vukotić.

I.

Mednarodni filmski festival v Chicagu
Zlati Hugo za režijo filma HOROSKOP, režija Bora Drašković, Srebrni Hugo za scenarij filma HOROSKOP, režija Bora Drašković.

J.

Mednarodni filmski festival v Avelinu
Grand Prix za najboljšo žensko vlogo v filmu ZGODNJA DELA Milja Vujanović.

K.

Mednarodni filmski in televizijski festival v Londonu

Grand Prix za Filmske novice številka 43 o potresu v Banja Luki, režija in snemanje Aleksandar Jovanović.

L.

Mednarodni festival amaterskih filmov v Haagu

Grand Prix filmu NESKONČNA IGRA, režija Miloš Jokić.

M.

Mednarodni filmski festival v Moskvi
druga nagrada Velika srebrna medalja filmu KO SLIŠIŠ ZVONOVE, režija Tonči Vrdoljak.

N.

Mednarodni filmski festival v Rio de Janeiru

nagrada mednarodne filmske kritike filmu JUTRO, režija Puriša Djordjević.

TUJA PRIZNANJA JUGOSLOVANSKEMU FILMU 1970. LETA

A.

Šestnajsti mednarodni filmski festival v Oberhausnu

posebna nagrada enega izmed članov žirije filmu NI VSE PTICA, KAR LETI, režija Borivoj Šajtinac.

B.

Mednarodni filmski festival v Mamai
Zlati pelikan filmu IZVOR ŽIVLJENJA, režija Nikola Majdak in Borivoj Šajtinac, Srebrni pelikan filmu MASKA RDEČE SMRTI, režija Branko Ranitović in Pavel Štalter, Srebrni pelikan filmu IN MEMORIAM, režija Dragutin Vunak.

C.

Mednarodni filmski festival v Karlovih Varih

posebna nagrada ROŽA LIDIC filmu KRVAVA BAJKA, režija Tori Janković.

Č.

Mednarodni filmski festival v Cannesu
med osemnajstimi povabljenimi filmi je bil tudi prvenec Miša Radivojevića MALO ČEZ LES.

D.

Mednarodni filmski festival v Bergamu
nagrada za najboljšo glasbo Joki Kostić za film KOLESARJI, režija Puriša Djordjević.

E.

Triindvajseti mednarodni filmski festival v Locarnu

Grand Prix za najboljši kratki film filmu MONSTRUM, režija Rajko Ranfil, Grand Prix (ex aequo) filmu LILIKA, režija Branko Pleša.

F.

Mednarodni filmski festival v Leipzigu
nagrada E. E. Kischea za najboljšo TV reportažo filmu ČLOVEK V TRENUTKU POTRESA, režija Ismet Mihić.

G.

Mednarodni festival v Chicagu

druga nagrada Srebrni Hugo filmu LISICE, režija Krste Papić.

H.

Mednarodni filmski festival v Atalanti
nagrada za najboljši scenarij za film RONDO, režija Zvonimir Berković.

I.

Mednarodni filmski festival v Benetkah

nagrada CIDALC filmu ZASEDA, režija Živojin Pavlović.

TUJA PRIZNANJA JUGOSLOVANSKEMU FILMU V 1971. LETU

A.

Sedemnajsti mednarodni filmski festival v Oberhausnu

prva nagrada mednarodne žirije ljudskih univerz filmu ZDRAVI LJUDJE ZA RAZVEDRILLO, režija Karpo Godina Ačimović,

nagrada mednarodne žirije ASIFA filmu NEVESTA, režija Borivoj Šajtinac, pohvala filmu KOLT 15 GAP, režija Joca Jovanović, pohvala in denarna nagrada filmu NAJ SE SLIŠI TUDI NAŠ GLAS, režija Krsto Papić.

B. Osmi mednarodni filmski festival v Krakovu

glavna nagrada Srebrni zmaj filmu LJUBITELJ ROŽ, režija Borivoj Dvorniković,
častna diploma filmu SMRT KMETA DJURICE, režija Predrag Golubović,
nagrada CIDALC filmu ŠIJE, režija Nikola Babić,
nagrada uradne žirije za najboljši nacionalni filmski izbor.

C.

Mednarodni filmski festival v Cannesu
Buñuelova nagrada filmu WR ALI SKRIVNOST ORGANIZMA, režija Dušan Makavejev.

Č.

Mednarodni filmski festival v Zahodnem Berlinu

nagrada CIDALC filmu RDEČE KLASJE, režija Živojin Pavlović,
Zlata plaketa za najboljši scenarij napisan po literarnem delu filmu RDEČE KLASJE, režija Živojin Pavlović,
Srebrni medved za najboljši kratki film IN CONTINUO, režija Vlatko Gilić,
nagrada mednarodne evangelistične žirije filmu WR ALI SKRIVNOST ORGANIZMA, režija Dušan Makavejev.

D.

Mednarodni filmski festival v Moskvi
nagrada časopisa Sovjetski ekran za najboljši debitantski film (ex aequo) filmu ČRNO SEME, režija Kiril Cenevski.

E.

Mednarodni filmski festival v Cortini D'Ampezzo

Srebrna medalja italijanskega olimpijskega komiteja filmu VATERPOLO, režija Branko Kalatić.

F.

Mednarodni filmski festival v Annecyju
Grand Prix filmu NEVESTA, režija Borivoj Šajtinac.

G.

Mednarodni filmski festival v Barceloni

Srebrna medalja (ex aequo) filmu VOZEL, režija Martin Pinterić.

H.

Mednarodni filmski festival v Avelinu
Grand Prix filmu U GORI RASTE ZELEN BOR, režija Antun Vrdoljak, za najboljši tuji film.

Branko Šömen



T-37 Andreas (MAX von SYDOW), who has welcomed David (ELLIOTT GOULD), a young visiting archeologist to his home, doesn't realize David has fallen in love with his wife in Ingmar Bergman's THE TOUCH, presented by ABC Pictures Corp. and distributed by Cinerama Releasing.

Mala Ekranova anketa

Janez Povše

Pričujoča anketa naj bi ne bila prva in zadnja v okviru zgornjega naslova. Zajemala naj bi zdaj to zdaj ono področje našega filmskega in TV prostora in skušala osvetliti določeno problematiko s tako imenovanega personalnega aspekta. Posamezni ustvarjalci, ki jih zadeva neka splošna problematika, naj bi predvsem iz svojih lastnih izkušenj prispevali h globalnemu razmišljanju o dani materiji. Anketa je majhen in v začetku verjetno skromen poskus v večji meri angažirati predvsem in v prvi vrsti neposredne ustvarjalce, ki so v razmišljanju o celotni problematiki vznemirljivo manj prisotni ali pa celo zapostavljeni. Da bi torej vzpostavili primernejše ravnotežje med neposrednimi in posrednimi faktorji našega filmskega in TV prostora, smo formalno to rubriko v upanju, da bo doživela več odziva, kot ga je prva.

Anketa med sedanjimi in že absolviranimi študenti Akademije za gledališče, radio, film in TV (filmsko-televizijska smer) naj bi pokazala situacijo novih kadrov in vsaj malo osvetlila njihove nagibe ter problematiko. Zaradi relativne zadržanosti anketirancev (vsi so še študentje) se bo v bližnji prihodnosti verjetno pokazala nuja globljega in temeljitejšega prereza teme naše filmske oziroma televizijske šole. Upati je, da bo prav ta anketa tudi vzpodbudila omenjeno možnost. Študente smo torej prosili, naj nam odgovore na tale tri vprašanja:

1. KAKŠNE SO VAŠE REALNE MOŽNOSTI V FILMSKO-TV PROSTORU?
2. KAJ VAM JE IN KAJ VAM NI DALA AKADEMIJA?
3. KAKŠNI SO (BI BILI) VAŠI UMETNIŠKI NAČRTI, ČE BI IMELI VSE MOŽNOSTI?

Igor Košir
rojen leta 1946, najprej sem študiral gledališko režijo na AGRFTV, po drugem letniku sem se usmeril na filmsko in televizijsko režijo. Režiral sem produkcije, javno predstavo, kratki igrani film in dokumentarni film. Počel sem še marsikaj.

1. Rekli so in zapisano je bilo, da imamo »vse« možnost. Realne možnosti so skromne.
2. Akademija mi je omogočila razmembra temeljit vpogled v osnove gledališča ter filmskega in televizijskega medija, pogrešam pa praktične, tehnične, obrtne izkušnje. Pri ostvaritvah študijskih filmov sem imel proste roke.
3. Vznemirja me vse, kar se godi okrog mene; v svojem filmskem delu si prizadevam dognati nekatere zakonitosti filmskega fenomena. Zanimajo me fiziološke, psihološke, sociološke in filozofske osnove filmskega gledanja.

Anton Peršak

rojen leta 1947, absolvent oddelka za svetovno književnost na Filozofski fakulteti in študent tretjega letnika režije na AGRFTV. Verjetno bom realiziral kratek igrani film (v okviru AGRFTV).

1. Majhne z ozirom na kvantiteto pri nas snemanih filmov in z ozirom na to, da se RTV-Ljubljana ne navdušuje ravno preveč nad mladimi kadri z AGRFT pa tudi z ozirom na to, da ne bi želel biti pet let samo asistent in realizator manjših oddaj na TV. Majhne tudi z ozirom na strokovno pripravljenost, ki jo nudi Akademija.
2. Dala je nekaj možnosti in malo znanja. Predvsem pa premalo materialne in moralne podpore ob realizaciji študijskih projektov iz filmske režije, ki so se od seminarja do seminarja manjšali in postajali vedno bolj preprosti. Dala je nekaj zastarele teorije (viri do l. 1940), a malo praktičnih izkušenj, dokler si jih nismo začeli iskati sami.
3. O tem je težko pisati. Načrti so bile le želje, ki jih realnost kmalu zavrne. Vsi razmišljamo o velikem umetniškem filmu na nivoju (miselnem in problemskem, če že ne kvalitetskem) Bergmana, Kurusava, Antonionija itd. Včasih pa se zdi, da

bi Slovenci morali biti veseli, če bi posneli vsaj dobro kriminalko.

Mladen Sihrovsky

rojen leta 1948, študent tretjega letnika AGRFTV, oddelek za filmsko in televizijsko režijo. Zunaj AGRFTV sodelujem s TV studiom Sarajevo.

1. Morda sem eden izmed srečnejših bodočih režiserjev. Srečnejši zato, ker mi bo kot štipendistu sarajevskega TV studia omogočeno, da svoje prve ustvarjalne kontakte z javnostjo realiziram v okviru že afirmirane, čeprav še mlade TV organizacije. Poudarjam mlade, ker menim, da se mi s tem odpira možnost popolnejše angažiranosti.
2. Težko je govoriti o uspešnosti ali neuspešnosti nekega pedagoškega procesa, dokler si še v njem. Resnični rezultati se lahko pokažejo šele v kontaktu s profesionalno prakso. Jasno pa je, da se v dveh letih specializiranega študija TV in filmske režije ne da absorbirati več kot najnujnejši minimum.
3. Ideja imeti odprte vse možnosti je v umetnosti sama po sebi abstraktna. Kot sem že omenil, menim, da imam osnovne pogoje za uspešen začetek. V praksi bom skušal čim bolj kreativno izkoristiti vse možnosti. O kakih konkretnih realizacijah v bodočnosti pa za zdaj še težko govorim.

Grega Tozon

rojen leta 1942, študent četrtega letnika AGRFTV, filmsko-televizijska smer. Leto dni honorarno zaposlen kot asistent na TV in dve leti kot režiser na radiu.

Na Akademiji pripravljam diplomski film in TV diplomsko delo.

1. Naivno prepričan sem, da so možnosti. Vsakoletni natečaji za kratke oziroma celovečerne filme so ena in verjetno najrealnejša pot uveljavitve. Žal vidim veliko napako pri kratkih filmih (in pri teh je treba pač začeti). Napako v praksi avtorstva. Odobrene scenarije skoraj brez izjeme realizirajo njihovi pisci. Torej, če želim delati film, moram biti pisec dobrega scenarija, in le tako lahko posnamem film, pa če sem za to sposoben ali ne. Prepričan sem, da bi delali dobre filme,

- če bi jih pisal dober scenarist in realiziral dober režiser.
- Morda se moji mlajši kolegi ne bodo povsem strinjali z izjavo, vendar moram priznati, da mi je Akademija nudila vse. V učnem programu sem imel realizaciji dveh kratkih filmov in oba sem posnel. Pred seboj imam diplomski film in prepričan sem, da ga bom prav tako posnel. Režirati filme pa me ne more naučiti nobena akademija. Lahko me le prepriča, da tega nikoli ne bom znal.
 - Če bi imel vse možnosti, bi preprosto delal dobre filme.

Filmski november 1971 V Leipzigu

Spričo vedno večjega pomena hitrosti v kroženju informacij se kaže to poročilo in razmišljanje ob njem po petih šestih tednih skoroda anahronistično: in res bi se bil prej lotil pisanja o tem, kaj se je dogajalo v Leipzigu ob koncu novembra 1971 tako na konferenci evropskih filmskih in televizijskih delavcev kot tudi na rednem, to pot že 14. festivalu kratkometražnih (tudi televizijskih) filmov, ko se ne bi odločil, da bom počakal na materiale, ki jih je udeležencem konference obljubil sekretariat te konference, ki deluje pri kulturnih sindikatih v Berlinu. Po vsej verjetnosti imajo naši kolegi v Vzhodni Nemčiji razumljive težave s prevajanjem obsežnega, včasih zelo ozko strokovnega gradiva v vrsto jezikov. Na konferenci, ki je potekala v glavnem v hotelu Mesto Leipzig smo lahko svoje slušne naprave naravnali kar na šest različnih kanalov: po njih smo referate in diskusijo poslušali v sprotne prevodu na nemški, ruski, francoski, angleški, italijanski in madžarski jezik.

Zaradi pomembnosti problematike in tehtnosti obravnave bom predložil reviji EKRAN odlomke iz poglavitnih

prispevkov na tem srečanju. Naj torej kar takoj vsaj naštejem točke programa tega srečanja:

- Vpliv sindikatov na vsebino zabavnih programov in zaščita nacionalne proizvodnje.
- Video-kasete.
- Varnost pri delu v studiih.
- Razvoj in sodelovanje v prihodnosti. Referenti za posamezna vprašanja so bili Italijan, Francoz, Anglež in Vzhodni Nemec, medtem ko so se v razgovorih priglašali k besedi zastopniki vseh prisotnih delegacij: bolgarske, češkoslovaške, finske, francoske, italijanske, jugoslovanske, madžarske, poljske, romunske, vzhodnonemške, Sovjetske zveze in Velike Britanije. K besedi so se javili tudi drugi govorniki, na primer generalni sekretar mednarodne zveze igralcev (FIA) in predsednik mednarodne zveze glasbenikov (FIM), prisotni pa so bili še zastopniki iz Združenih držav Amerike in z Japonskega, belgijski in švedski sindikalisti pa so se pisмено opravičili.

Povzemajoč misli sklepnega dokumenta te konference naj navedem tehle nekaj misli: leipziško srečanje potrjuje veljavo iniciative francoskih, britanskih in italijanskih sindikatov za prvo uspešno srečanje v Cannesu maja 1970, izreka priznanje in zahvalo vzhodnonemškemu sindikatom in osebno predsedniku konference Hansu Petru Minettiju (ki sodi med zaslužne in poznane gledališke in filmske igralce v svoji deželi), ugotavlja veliko aktivnost in zanimanje ter tehtnost prispevkov vseh delegacij brez izjeme in potemtakem uspešnost in pomen konference za vse udeležence ter zato podčrtuje naslednje sklepe:

- Da se bodo v načelu sindikati teh dveh področij shajali tudi v prihodnje vsako leto, izmenoma v kapitalistični in v socialistični deželi po možnosti v času, ko poteka v izbrani deželi kak filmski festival, da bi izmenjali med seboj zlasti mišljenja o tekočih razvojnih problemih, ki zadevajo sredstva množičnih komunikacij, s tem v zvezi pa delo teh sindikatov.
- Na osnovi razredne solidarnosti si bodo sindikati pomagali v akcijah in stavkah filmskih in televizijskih delavcev.
- Bistvenega pomena je redna in izčrpna izmenjava informacij, ustno in pisмено, posebno takih, ki se direkt-

no tičejo interesov v zvezi s sindikalnimi akcijami.

- Sindikati filmskih in televizijskih delavcev si bodo brez ozira na pripadnost tej ali oni ekonomski skupnosti pomagali v vseh akcijah, kjer se urejajo vprašanja koprodukcij, tako da bodo solidarno ščitili pravice svojih članov na obeh straneh.
- Predvsem se bodo sindikati trudili, da bodo ščitili pravice svojih pripadnikov tam, kjer delujejo mednarodne filmske in televizijske družbe, ne glede na to, v kateri deželi delujejo in sklepajo pogodbe.

6. Vse dokler se ne bo pokazalo kot možno ustanoviti svetovno sindikalno organizacijo, se bodo evropske sindikalne organizacije povezovale pač na svojem delovnem področju s tem, da bodo gojile medsebojne stike in srečanja.

7. Sprejeto je vabilo italijanskih sindikatov za naslednje srečanje leta 1972 v Italiji (Rim, Pesaro, Benetke).

8. Vsa sindikalna dejavnost pa utegne biti uspešna samo takrat, kadar bo vzajemna iznajdljivost pokazala najboljše pot do pomembnih ciljev.

9. Bistvenega pomena za delavce pri televiziji in filmu je, da tesno sodelujejo z obema mednarodnima organizacijama, namreč z igralsko (FIA) in glasbeniško (FIM) in zato je dobrodošlo vabilo, naj bi sodelovali v komitetu bližnjega kongresa mednarodne zveze glasbenikov (FIM).

Sklepi tega protokola bi utegnili vzbuditi vtis, da je šlo udeležencem tega srečanja evropskih filmskih in televizijskih delavcev predvsem za utrjevanje organizacije, s pomočjo katere naj bi sindikati dosegali za svoje člane čisto praktične, posebno bližje cilje. Toda pregled nad celotno diskusijo bi nam osvetlil drugo plat tega srečanja, namreč tisti del, ki je z bogastvom misli in strokovnim znanjem ter z ostro začrtanimi linijami razvoja pomenil



PASOLINI LE DÉCANÉRON

morda prav tako tehten prispevek v medsebojni menjavi misli in izkušenj kot oni del, ki se je posvečal organizacijskim vprašanjem.

Ne samo da je človek, ki je pozorno sledil izvajanjem posameznih delegatov, dobil lahko precej plastičen vtis o dogajanju na filmskem in televizijskem področju posameznih dežel, spoznavajoč pri tem velike razlike v razvitosti pa tudi mnoge posebnosti enako razvitih okolij, kot sta na primer francoska in italijanska: tudi glede vizije razvoja, kakršno ponujajo raziskave pomena novih izumov in nove, spopolnjene tehnologije, posebno v zvezi z video kasetami, je bilo na konferenci povedanega dovolj pozornosti vrednega. Posledice razvoja video kaset bodo tako rekoč univerzalnega pomena za razvoj vsega planeta: po mnenju referenta se bodo s prodorom video kaset na svetovno tržišče spremenili odnosi in središča moči v posameznih družbah. Kasete bodo obudile in priklicale v življenje ne samo nove in nove nadarjenosti trgovcev in manipulantov, temveč tudi nov tip umetnika. Mnogo je aspektov, iz katerih je treba studiozno pregledati za zdaj še nepredvidljive implikacije tega novega medija, predvsem pa so to pravno lastniški in avtorski, nadalje pogodbeno-gospodarski ter sociološki vidiki. Nastop video kaset so označili na kratko »revolucija za kinematografijo in televizijo ter za splošno družbeno življenje današnjega in jutrišnjega dne«. Mnogo pozornosti — kot sem že omenil — je bilo posvečene organizacijskim vprašanjem: mislim in sklepom o sedanji organizaciji so dodajali tako predstavniki iz kapitalističnih kot tudi zelo zainteresirani predstavniki socialističnih dežel — med njimi posebno Sovjetske zveze — mnogo previdnih in obzirnih, toda konkretnih predlogov, iz katerih je bilo čutiti duha vzajemnosti in tolerance. In ta duh je prevladoval, to lahko z gotovostjo trdim — na celotnem srečanju.

Naj mi bo dovoljeno v zgoščenih odstavkih povedati še nekaj o vzdušju in občutju, ki je prevladovalo tako na srečanju kot pozneje v dneh filmskega festivala. Kot rečeno — delegati na konferenci smo bili povabljeni kot gostje na festivalu in vpisali so nas med prve udeležence na listo gostov, ki je izhajala na zadnjih straneh dnev-

nega biltena, opremljenega z množico naslikanih golobčkov v vseh barvah. Festival se je odvijal hkrati v več dvoranh v palači Kapitol sredi mesta, pa tudi na nekaterih drugih mestih, na primer v kinematografu Casino, kjer je tekla vsak dan zelo zanimiva retrospektiva starega sovjetskega dokumentarista Romana Karmena.

Lista filmov s podatki o nastanku, metraži, vsebini in avtorjih je dosegla zapovrstno številko 333. Moram reči, da sem videl samo okrog 100 festivalskih filmov, najbrž po naključju med temi skoraj vse nagrajene. Festivalski program je potekal hkrati in ves dan na raznih mestih, tako da najbrž nikomur ni bilo dano videti vseh filmov, tudi če je zavihal rokave do ramen. Naj navedem bežno le program za torek, 23. novembra: V 6. nadstropju palače Capitol ob 10. uri: 5 televizijskih filmov v konkurenci in 2 v informativni sekciji, ob 11. uri v kinu Casino: trije filmi Romana Karmena (SPOMINI NA ŠPANIJO — 1936, SEDOW GOVORI — 1940, VIETNAM — 1955), ob 13. uri v Casinu: 7 filmov študentov Visoke šole za film in televizijo iz DDR, ob 13.30: tiskovna konferenca v hotelu Mesto Leipzig, ob 14.30 v kinu Capitol: informativna serija štirih filmov (Italija, Poljska, Romunija, ZDA), ob 17.30 v istem kinu: trije filmi (Poljska, Japonska, Romunija) v konkurenci, ob 20.30 v istem kinu: 5 filmov (DDR, SSSR, DDR, Južni Vietnam, Madžarska) v konkurenci.

Pripomniti moram, da so vključili na tem festivalu tako v tekmovalno kot v informativno sekcijo filme tudi tako imenovane 2. kategorije, kar pomeni srednje in dolgometražne dokumentarne filme za kinematografe ali televizijo in da so ti filmi, razporejeni v ostalem programu, s svojimi minutami precej odebili ure gledanja, tako da včasih ni bilo mogoče med dvema programoma ujeti potrebnega odmora. Obiskovalcem festivala je bilo treba torej kratkomalo izbirati in tako se je tudi najbolj razboritemu (razen članom žirije) gledalcu ali novinarju izmuznila možnost, da bi pregledal in ocenil celoto. Nekateri smatrajo prav to nepreglednost za odliko, drugi pa za pomanjkljivost te prireditve. Sami prireditelji pa s ponosom navajajo dejstvo, da je festival v Leipzigu odprl vrata predvsem tistim kinematografijam, ki

še nastajajo, tistim filmom, ki so v svojih okoljih prepovedani (tu so mišljene predvsem države kapitalističnega sveta) in predvsem osvobodilnim gibanjem po vsem svetu. Tako smo gledali na primer kar dva filma, posvečena Angeli Davis, ki sta bila sprejeta z vihnim odobravanjem. Ameriška delegacija filmarjev je pozvala udeležence tega festivala, naj darujejo svojo kri za vietnamske borce, ki krvavijo v boju zoper ameriške agresorje in 27. novembra so po lahkem, brezalkoholnem zajtrku vozili izpred mednarodnih hotelov avtobusi proti kliniki.

Manifestativnega političnega značaja tega festivala niso izpričevali le sami filmi, temveč se je izražal tudi v vsepovsod prisotni sliki golobčka: na listih vsakodnevnega biltena si ga srečal na vsaki strani in vsak dan v drugi barvi, pred vsako predstavo je tekel napovednik z glavo festivala, ki je kazala najprej shemo vzporednikov in poldnevnikov, ki so se zapolnili in je nastalo pred našimi očmi jajce, pa cvetica s cvetnimi listi in nazadnje golobček, in isti motiv golobčka smo srečavali po cestah vsega mesta na plakatih v zeleni in rdeči barvi.

Da bi na kratko osvetlil udeležbo na tem festivalu, naj naštejemo le afriške dežele, ki so poslale svoje filme in zastopnike: ZAR, Somalija, Senegal, Mali, Tunizija, Alžirija, Nigerija, Kongo. Enako ali še močneje pa so bili zastopani tudi drugi kontinenti, z izjemo Avstralije.

S tem pa seveda ni rečeno, da je na festivalu manjkalo zvenceh imen: naj navedem med njimi na prvem mestu Aleksandra Medvedkina, enega pionirjev moderne sovjetske kinematografije, ki so mu Francozi posvetili zelo dober dokumentarni film; vzhodnonemško kinematografijo predstavljata vsaj v vzhodnem svetu zelo znana Andrew Thorndike in kranjski nagrajenec Joachim Hadaschik, iz vzhodnih držav smo srečali poleg slavljenca Romana Karmena še vrsto znanih imen, med njimi Karla Zemana, Anno Nagy, Jerzyja Bossaka, Bolgara Hrista Kovačeva in našega Fedorja Hanžekovića. Iz Braziliije se je pripeljal Alberto Cavalcanti. Ameriški igralec in pevec in borec za mir med narodi Dean Reed se je pojavil med udeleženci konference evropskih filmskih in televizijskih de-

lavcev in kasneje tudi pred glavnim festivalskim platnom s kitaro in zapel nekaj črnskih duhovnih in drugih revolucionarnih pesmi (italijanskih, ruskih in svojih lastnih) ter pritegnil in razpoložil poslušalce.

Gostitelji niso pozabili povabiti svoje goste na izlete: tako smo obiskali cvetoči studio animiranih filmov DEFA, dresdensko galerijo z bogato zbirko mojstrov evropskega severa in juga iz časa prehoda srednjega v novi vek, obe slavni sosedni mesti Weimar in Buchenwald in doživeli rezki kontrast med idiliko slavnega Goethejevega turistično zasranega mesteca in moro Buchenwalda v zvezi z nacističnimi grozodejstvi.

Ob srečanju z mnogimi delegati z vsega sveta sem zasnoval kratko anketo o filmski vzgoji ter zastavil svojih nekaj vprašanj štirim delegatom: vzhodnonemškemu, čilskemu, finskemu in romunskemu. Zanimalo bi me še govoriti s kitajskima udeležencema festivala, toda verjetno ju je s festivala odpoklicala prekmalu njuna diplomatska dolžnost v Berlinu. O rezultatu te ankete bom poročal natančneje kdaj drugič.

Leipziški festival ni festival tako imenovane prve kategorije: to je festival posebne sorte, lahko bi rekli specializirani festival, ki manifestira moč filma kot orožja v političnem in razrednem boju. Zato je treba tudi ob ocenjevanju filmov na tem festivalu upoštevati to posebnost. Estetski kriteriji in zlasti tisti kriteriji, po katerih se ocenjujejo novosti v filmskem izrazu, stopajo na tem terenu nekoliko v ozadje, čeprav ni mogoče trditi, da med izredno politiziranimi in protestnimi filmi ni bilo novega in lepega in filmskega v najboljšem smislu.

Drugi delegat na konferenci je bil zagrebški igralec Josip Marotti. Zavidal mi je, da morem ostati še na festivalu, njega je klicala delovna dolžnost takoj po konferenci v domovino. Vendar sem imel v prijatelju Marottiju oporo tiste trenutke, ko sem se pripravljaj za besedo na konferenci: nato sva oba oboleva za gripo in drug drugega tolažila. Ljubeznost tolmačev in gostiteljev me je držala pokonci vse do kraja in nič nisem zaklel, ko se mi je ob odhodu za slovo neki leipziški golobček podelal ravno na glavo.

France Kosmač



Fest 72: UMRETI OD LJUBEZNI (*Mourir d'aimer*) režiserja Andréja Cayatta. V glavnih vlogah: Annie Girardot in Bruno Pradal

Fest 72: STRUKTURA KRISTALA režiserja Krzysztofa Zanussija



Nekaj misli o estetiki predstav

Nedvomno je v naši reproduktivni kinematografiji precej problemov pri predvajanju filmov. Ne z umetniškega vidika, temveč z ozirom na estetiko predstave. Predvsem imam v mislih tehnično stanje filmskih kopij, ki imajo nemalokrat po 250 predstavah že tehnično oceno 3 do 4.

Kje sedaj iskati vzroke za takšno stanje kopij? Mislim, da so krivci predvsem stari projektorji, ki so bili pri nas montirani že pred zadnjo vojno; poškodovana zobata kolesa, zviti železni svitki ter predvsem filmska vrata, ki so mnogokrat zelo zdrsana in zvita. Poleg tega pa je kriv še nestrokov kader v kinematografih. Menim, da so za stanje kopij odgovorni tehnični oddelki distribucij. Vsako kopijo naj bi po prevzemu od kinematografa pregledali. Kolikor bi opazili napako, naj bi škodo zaračunali kinu ali neposredno kinooperaterju.

Vendar filmi potujejo iz kraja v kraj ter šele po predvajanju v štirih kinematografih prispejo v distribucijo. Tako je skoraj nemogoče najti krivca za poškodovano kopijo. Vsak kinooperater seveda napiše v tehnični karton filma »strinjam se z oceno kopije«, vendar pri tem ne doda morebitnih poškodb, ki so nastale prav pri njem. Prav tu se porajajo napake, ki potem spremljajo filmsko kopijo.

Mnogi kinematografi imajo samo po eno aparaturo ter tako seveda predvajajo filme brez odmorov. Vsak kinooperater odreže po eno filmsko sličico zaradi lepljenja svitkov. Pri tem pa se filmski svitek počasi krajša in po stotih predstavah gledalci krajšanje bridko občutijo. Iz prakse vem, da so tudi takšni kinooperaterji, ki samovoljno preplepljajo kadre v svitkih, kar je na platno še bolj vidno. Tako je oškodo-

vano distribucijsko podjetje ter obenem še ostali kinematografi, ki bodo film še predvajali. Takšen je nemalokrat odnos kinooperaterjev do filmskih kopij, ki bi jih morali tako čuvati.

Živimo v času, ko si televizija utira pot v vsak dom ter tako rekoč nenehno izpodriva filmsko umetnost, zato moramo še posebej misliti na estetsko predstavitev filma. Statistični podatki kažejo, da nam število obiskovalcev nenehno pada in prepričani smo lahko, da bomo čez čas lahko zaprli še nekaj kinematografov (tudi število kinematografov v naši republiki se krči).

Če hočemo, da bodo obiskovalci naših kinematografov še naprej zadovoljni s predvajanjem filmov, moramo nekaj ukreniti glede tehničnega stanja filmskih kopij. Kopije, ki jih posreduje ljubljanska Vesna in Zeta iz Budve, so nedvomno še najbolj ohranjene. Pri tem se poraja vprašanje, zakaj še ostala distribucijska podjetja ne opravljajo rednih pregledov filmskih kopij, ki krožijo po kinematografski mreži.

Mnenja sem, da bi morda lahko na pobudo distribucijskih podjetij in Zveze kulturno prosvetnih organizacij ustanovili posebno komisijo, ki bi občasno preverjala, kakšno je stanje v predvajalnih kabinah. Prepričan sem, da skoraj polovica kinematografskih kabin ne ustreza tehničnim predpisom. S tem mislim predvsem na že zastarele kinoprojektorje, ki največkrat uničujejo filmske kopije.

Kolikor je možno ustanoviti takšno komisijo, ki bi delovala vsaj občasno, bi bila njena poglobljena naloga preverjanje strokovnosti kadrov, ki delajo v kabinah. Tukaj tudi tičijo prav pogosti vzroki za nestrokovno ravnanje s filmi. Mislim, da bi lahko takšne napake odpravili z nekaterimi ukrepi Kulturnih skupnosti (ki finansirajo kinematografsko mrežo) in distribucijskih podjetij ter ostalih institucij, ki so zadolžene za strokovnost v kinematografih.

V doglednem času, menim, se bo morala najti rešitev teh problemov, ki niti niso več tako majhni. Problem, ki nas tare že nekaj let, namreč, kako ohraniti filmske kopije, je nedvomno res pereč. Vredno bi se bilo ustaviti ob njem, zlasti velja to za distributorje, saj dobra filmska kopija vedno pripeva ne le k finančnemu, ampak tudi k umetniškemu uspehu posameznega

filma. Naša kinematografija je, od produktivne do reproduktivne, tako organizirana, da mora v skladu s sedanjo gospodarsko politiko skrbeti za čim večji dohodek in izkoristiti vse možnosti za uspešno poslovanje.

Distributorji in kinematografi naj bi torej skrbeli predvsem za kolikor mogoče velik dohodek, kar bi prineslo več denarja z domačega trga kot do slej. To bi koristilo njim, domači proizvodnji, predvsem pa hitrejšemu razvoju kinofikacije pri nas. Tako bi si na neki način pridobili nove strokovne kadre za potrebe reproduktivne kinematografije, poleg tega pa bi se znatno bolje očuval filmski fond.

Sicer pa prepuščam besedo oziroma razpravo strokovnjakom, ki se ukvarjajo s temi problemi, da bi jih res uspešno rešili.

Franč Okorn

Konfrontacija idej

VITTORIO DE SICA

italijanski filmski režiser, igralec

EKRAN: Kako bi označili svoj filmski začetek?

DE SICA: V nobeni diktaturi se ne more razviti prava umetnost. Nasploh pa je bilo tisto moje prvo obdobje pravzaprav obdobje velikih razočaranj. Zato imam za svoj resnični začetek šele povojno obdobje, se pravi obdobje italijanskega neorealizma. Filmi iz tistega obdobja so bili iskreni, bili so prvi glasniki resnice, direktni glas in prisposodba moralne regeneracije. Zato je neorealizem tudi lahko pomenil revolucijo v svetovnem filmskem izrazu. Še vedno štejem filme, kot so ČISTILCI ČEVLJEV, TATOVİ KOLES, ČUDEŽ V MILANU in UMBERTO D za svoje izrazito uspele filme.

Res da je v tistem obdobju nastalo tudi precej slabih filmov, toda to se dogaja v vsakem obdobju. Našteti filmi so imeli zelo čudno usodo, film UMBERTO D je doživel pravi finančni polom.

EKRAN: Kako pa bi potem ocenili svoj zadnji film VRT FINCIJA CONTINIJA?

DE SICA: Film VRT FINCIJA CONTINIJA je preprost film, preprost po vsebini in tudi po dramaturški gradnji. Film sodi v tisto skupino mojih filmov, ki se odlikujejo po linearni zgradbi. Vem pa, da je bil ta film potreben, četudi je nastal na videz precej let prepozno. Predvojna in vojna tematika, taka kot je, mora nekoč doživeti svojo filmsko realizacijo. Ves čas sem se zavedal, da filma takoj po vojni ne bi mogel posneti, šele zdaj je nastala primerna situacija, in film je tu.

TREVOR HOWARD

angleški filmski igralec

EKRAN: Veliko filmov ste že posneli. Zakaj vztrajate v tem poklicu?

TREVOR HOWARD: Res je, biti filmski igralec je presneto težak poklic. Zanj je treba veliko poguma in ljubezni. Marsikdo mi očita denar, ki ga s filmanjem zaslužim. Res je, precej ga dobim pa ga tudi veliko zapravim. Če bi mi šlo samo za denar, bi se odločil za kakšen drug poklic. Pa nagrade, mi pravijo? Komu pa sploh je do nagrad? Meni že ne. Zanje se potegujejo producenti in pa nekateri gizdalinski igralci, ki so daleč od prave igralske umetnosti.

EKRAN: Kaj pa vaši igralski načrti?

TREVOR HOWARD: Kljub številnim filmom, ki sem jih do sedaj posnel, že več kot štirideset — za nekatere mislim, da sem svojo vlogo opravil dobro, kljub vsemu temu ne vem, kaj me kot igralca čaka. Seveda hočem še igrati. Toda medtem moram čakati na telefon, na ponudbo in če bo ta slaba, jo bom moral odkloniti. Zdaj je v svetu zelo moderna filmska tema homoseksualnost, v takih filmih pa jaz nočem igrati.

SARAH MILES

angleška filmska igralka

EKRAN: Film RYANOVA HČI vrtijo zdaj tudi v Jugoslaviji. Gledalci ga sprejemajo dokaj različno. Zakaj mislite, da nekatere gledalce ta film tako navduši?

SARAH MILES: Pravega odgovora sploh ne vem. Življenje nasploh ni lepo, film RYANOVA HČI pa prikazuje lepe slike, zgodba je primerno romantična pa ga gledalci prav zaradi lepe fantazije radi gledajo...

EKRAN: Kakšno je bilo vaše sodelovanje z režiserjem Davidom Leanom pri snemanju RYANOVE HČERE?

SARAH MILES: Delo z Davidom Leanom predstavlja določeno izkušnjo, ki se je skoraj ne da opisati. Lean je izredno počasen režiser, nekoč smo cele tri tedne čakali na primeren let galeba v lepem vremenu. Enkrat smo ujeli galeba pa ni bilo sonca ali pa narobe. Se pa Lean izrazito veliko ukvarja z igralci, dolgo traja, preden je zadovoljen. Seveda smo mu igralci za to potrpežljivost in trud zelo hvaležni.

KIRK DOUGLAS

ameriški filmski igralec

EKRAN: Poznamo vas kot tradicionalnega igralca v westernu. Zakaj ste se odločili za ta filmski žanr?

KIRK DOUGLAS: Imam svojo devizo; če je že moderno življenje tako kom-



Fest 72: STRUKTURA KRISTALA. Igrajo: Barbara Wrzesinka, Jan Mysiowicz in Andrzej Żarnecki



Film na jugoslovanski način

plicirano, naj bo vsaj film preprost. Tak pa je predvsem western, poleg tega pa je še izrazito pošten. Kljub pištolam in številnim pretepom gre v pravem westernu vedno za resnico in poštenost, oboje tudi vedno zmaga.

EKRAN: Kako pa je z vašo željo po režiji?

KIRK DOUGLAS: Tako je, v prihodnje bom tudi režiral. Za dober film je potrebno veliko sodelovanje, od scenarista, režiserja, igralcev pa vse tja do kamere in glasbe. Še vedno pa prevladuje potreba po dobri filmski zgodbi, po dobrem psihološkem scenariju.

EKRAN: Kakšna je usoda filmskih »zvezd«?

KIRK DOUGLAS: Ne verjamem, da bo prišlo do obdobja, ko zvezd ne bodo potrebovali. Če drugače ne, za finančni uspeh so še vedno nujno potrebne. Zavedam pa se, da se na filmskem tržišču v zadnjem času pojavljajo filmi, ki ne »prenesejo« zvezd, saj so po tematiki grajeni drugače.

MILOŠ FORMAN

češki filmski režiser

EKRAN: Kako se počutite v Ameriki?

MILOŠ FORMAN: Kot Čeh. Amerika tujcu ne nudi nobene možnosti aklimatizacije. V Ameriko sem šel zaradi tradicije, naj se umetniki poskusijo tudi tam, »čez lužo«. Ugotovil pa sem, da je zame pravzaprav vseeno, kje sem, bistveno je, o čem premišlujem, kaj želim delati. Amerika se mi zato kaže le taka, kot jo hočem videti.

EKRAN: Je kakšna razlika med češko in ameriško filmsko proizvodnjo?

MILOŠ FORMAN: Paradoks je prav v tem, da razlike pravzaprav ni. Enako zagrizeno se je treba bojevati proti neumnosti v Pragi kot v New Yorku. Seveda ne gre izpustiti problemov. V Češkoslovaški vlada ideološki problemi, ki branijo pogumnemu filmu njegovo pot, v Ameriki pa naletite na finančne probleme. Drugo presenečenje, ki me je doletelo v Ameriki, je bilo vprašanje odnosa do morale. Zdi se mi, da je morala v različnih ameriških mestih deljiva; je morala in drugje je spet ni. Usoda mojega filma SLAČENJE je bila zelo čudna. Imel je izredno velik uspeh v velemedstih, v kinematografih malih mest pa ga niti vrteti niso hoteli.

EKRAN: Koliko »vaše« Amerike je v filmu SLAČENJE?

MILOŠ FORMAN: Zelo veliko, poudarjam. To je Amerika, kot si jo jaz predstavljam, marsikaj sem celo pretiral, samo da bi bil problem jasnejši, izrazitejši. Moram se zahvaliti naključju, da sem bil pogodbeno določen kot edini montažer filma. Drugače bi iz filma marsikaj izrezali. Ker je imel film SLAČENJE precejšen uspeh, bom pri naslednjem še bolj svoboden, lahko se zgodi, da se producent sploh ne bo vtikal v filmski izdelek. Zanj bo važen samo denar.

SERGEJ BONDARČUK

sovjetski filmski režiser, igralec

EKRAN: S čim se trenutno ukvarjate?

SERGEJ BONDARČUK: V zadnjem času se precej ukvarjam s pisanjem scenarija po romanu Johna Reeda DESET DNI, KI SO PRETRESLI SVET. Film bomo verjetno snemali leta 1973. Poleg tega me ves čas oblega misel na legendarni lik Tarasa Buljbe. Če se mi bo le posrečilo, bom posnel film o njem. Bom hkrati režiser in glavni igralec.

MONICA VITTI

italijanska filmska igralka

EKRAN: Kako se počutite zdaj, ko ne snemate več z Antonionijem?

MONICA VITTI: Težak odgovor. Naj povem takole, obdobje, ki sem ga preživela z Antonionijem, bo zame kot igralko ostalo obdobje sreče, napora, poguma, solza pa tudi uspeha. Antonioni kot opora mi zdaj manjka, to moram priznati. Delo s tem režiserjem se mi je res zelo ustvarjalno sodelovanje.

EKRAN: Bili ste izrazito intelektualna igralka. Se vam zdi, da je te vrste film v zatonu?

MONICA VITTI: Ne, nikakor. Film kot filozofija bo vedno obstajal. Saj mora obstajati prav zaradi ljudi. Problemi ostajajo, ljudje se jih zavedajo in na te probleme mora reagirati tudi film s svojimi odgovori. Poudarjam, jaz sama sem se odrekla temu filmskemu žanru, film pa bo ostal. Mnogi me sprašujejo, zakaj sem dala slovo filozofskemu filmu. Odkrila sem, da sem dobra komična igralka, zato hočem zdaj igrati samo komične vloge. Mogoče se bom kdaj vrnila k problemskemu žanru, lahko da se bom komedije naveličala. Toda, počakajmo...

Komisija za priznavanje regresa in nagrad pri Republiški kulturni skupnosti SR Srbije je na januarskem sestanku ocenila srbsko filmsko proizvodnjo za 1971. leto in razdelila denar, namenjen regresiranju najboljših filmov.

Čeprav podatki niso uradni — naši smo jih v beograjskih dnevnikih — je komisija pregledala osem celovečernih filmov in po dokaj natančnem in rigoroznem postopku sklenila naslednje:

1. Edini film, ki je dobil premijo v višini 400.000 novih dinarjev, je dokumentarni film KRVNA POMIRITEV v režiji Zdravka Velimirovića in v proizvodnji FRZ iz Beograda in Kosova filma. Film je prejel premijo zaradi posebnih kvalit, razen tega pa je naš letošnji kandidat za Oskarja v kategoriji dokumentarnih filmov.

2. Štirje filmi naj bi dobili tako imenovani regresni dodatek »dinar na dinar«. To kvaliteto je komisija priznala naslednjim filmom: RDEČEMU KLASJU Živojina Pavlovića v proizvodnji Viba filma in FRZ, STAVI Zdravka Randića v proizvodnji FRZ, ŠČURKARJU Milana Jelića v proizvodnji Film danas in že omenjenemu dokumentarnemu filmu Zdravka Velimirovića KRVNA POMIRITEV.

3. Štirje naslednji filmi niso dobili nobenega regresa, kar pomeni praktično, da nimajo »nobene kulturne in družbene vrednosti«. To so filmi NORA GLAVA Vuka Vuća in PRVA LJUBEZEN Zorana Čalića. Oba filma sta nastala v proizvodnji Filmskih novosti in Kosova filma, BALADA O KRUTEM Lole Djukića v proizvodnji Inex filma in POSLEDNJA POSTAJA Jožeta Babića v proizvodnji Avtorskega studia Ekran in FRZ iz Beograda.

Dodajmo, da je imela Komisija za nagrade in za regres na voljo milijon dvesto tisoč novih dinarjev in da je izredno skopo in tudi neobjektivno razdelila denar. Očitno je, da je namreč diskriminirala dva filma, RDEČE KLASJE in POSLEDNJO POSTAJO.

Usoda RDEČEGA KLASJA je znana. Film je nastal v sodelovanju med slovenskimi in srbskimi filmskimi delavci: takratni slovenski filmski sklad je dal filmu 95 milijonov starih dinarjev, Viba film je primaknila 7 milijonov svojega denarja, FRZ iz Beograda pa 32 milijonov starih dinarjev. Film je nastal v izrednem in učinkovitem med-republiškem sodelovanju in prva priznanja je prejel že na mednarodnem filmskem festivalu v Berlinu 1971. Prejel je nagrado CIDALC in nagrado za najboljši scenarij, narejen po literarnem delu. V Pulju je prejelo RDEČE KLASJE zlato Areno kot najboljši film, zlato Areno za najboljšo kamero in srebrno Areno za drugo najboljšo žensko vlogo. Filmski kritiki jugoslovanskih časopisov in radijskih postaj so izbrali RDEČE KLASJE za film leta. Kljub temu pa Komisija za priznavanje regresa in nagrad pri Republiški kulturni skupnosti SR Srbije ni nagradila filma in je pri tem našla formalni izgovor, češ da je bila premiera filma že decembra 1970. leta in zato film nima pravice do nagrade iz sklada za 1971. leto. Znano pa je, da je slovenski filmski sklad zahteval, da mora doživeti RDEČE KLASJE premiero še v 1970. letu, če se želi potegovati za nagrado v 1971. letu. Odbor za kinematografijo pri Republiških kulturnih skupnostih SR Slovenije je namreč razdelil nagrade za 1971. naslednjim filmom: RDEČE KLASJE je dobilo 140.000 novih dinarjev, NA KLANCU 110.000 in OXYGEN 50.000 novih dinarjev. Bilo je pričakovati, da bo tudi komisija v Beogradu imela posluš za kvaliteto RDEČEGA KLASJA, predvsem pa za koristno in kulturno sodelovanje obeh republik na področju filmske umetnosti.

V tem smislu je ostal praznih rok tudi najnovejši slovenski film POSLEDNJA POSTAJA, celovečerni prvenec novega slovenskega producenta Avtorskega studia Ekran, ki se je pri tem filmu prav tako navezal na sodelovanje s srbskimi filmskimi delavci iz Centra filmskih delovnih skupnosti v Beogra-

du. Niti določene vrednosti, ki jih film vsekakor ima, niti rezultat kulturnega sodelovanja filmskih delavcev iz dveh republiških središč ni naletel v Beogradu na ustrezen stimulativen posluš. Upajmo, da takšen sklep komisije v Beogradu ni dokončen, saj bi v tem primeru močno razrahljal dobre in koristne zveze filmskih delavcev obeh republik, ki so znali prav z obema filmoma dokazati nujnost odprtega sodelovanja in ustvarjanja na tem tako pomembnem kulturnem področju.

Branko Šömen



Fest 72: SMRT V BENETKAH (La morte da Venezia) režiserja Luchina Viscontija. Na sliki Dirk Bogarde (zgoraj) ter Silvana Mangano in Bjorn Andersen (spodaj)



av svet in pedagogova interven- cija

Če hočemo ocenjevati filmskovzgojna prizadevanja v Jugoslaviji, nam ni treba segati predaleč nazaj. Od pomembnega novosadskega sestanka, kjer so se prvič organizirano zbrali ljubitelji filma in mladine, je komaj nekaj več kot petnajst let.

Teh petnajst let pa je zelo pomembnih za celoten razvoj naše družbe, ki je prav v tem obdobju doživela precejšnje spremembe. Njena odprtost ne le v političnem, temveč tudi v kulturnem pogledu je prinesla hitrejše sprejemanje in prilagajanje raznim novostim avdiovizualnega sveta potrošniške družbe. Vse to spreminja način uporabe prostega časa, vedenje in navade mladih.



ŠOLA, KLUBI

amaterski film

Ko smo pred petnajstimi leti začeli s filmsko vzgojo, smo imeli za največji problem nepravilno dojemanje filma, ki bi lahko imelo težje posledice v psihofizičnem razvoju mladega človeka. Cenena zabavna literatura je bila redka cvetka na založniškem trgu, radio je bil soliden informator. Zato je pri obravnavi vzgojne problematike film zasedal prvo mesto. Nekateri so ravno v tej provokaciji videli izredno mikavnost za sodobne vzgojne posege. Konfliktne situacije, v katerih se je znašel mladi človek ob konfrontaciji svojega sveta s svetom filma, so jim bile izhodišče za samostojno samoopredeljevanje ter s tem tudi vrednotenje filma kot umetniškega dela. S tem pa so se

poleg tega oblikovali tudi zavestni estetski kriteriji posameznikov, ne le v odnosu do filma, temveč do vsega, kar tvori človekovo življenje. Drugi pa so problem zopet poenostavili. Hoteli so obvarovati mladega človeka pred slabimi vplivi. Niso navajali mladega človeka na kreativno sprejemanje in samostojno vrednotenje, temveč so upali, da njihov model vrednotenja zadostuje mlademu človeku in ga lahko obvaruje pred nezaželenimi škodljivimi vplivi.

Medtem ko so se prvi lotili težavnejšega in dolgotrajnejšega posla, so imeli drugi lažje stališče. Vendar lažje le navidez. Svet, v katerem živimo, je močno podvržen mehanizmu ekonomske



**Fotografija
v tej
rubriki
iz
filma
Zgodba o
levu
BOŠTJANA HLADNIKA**

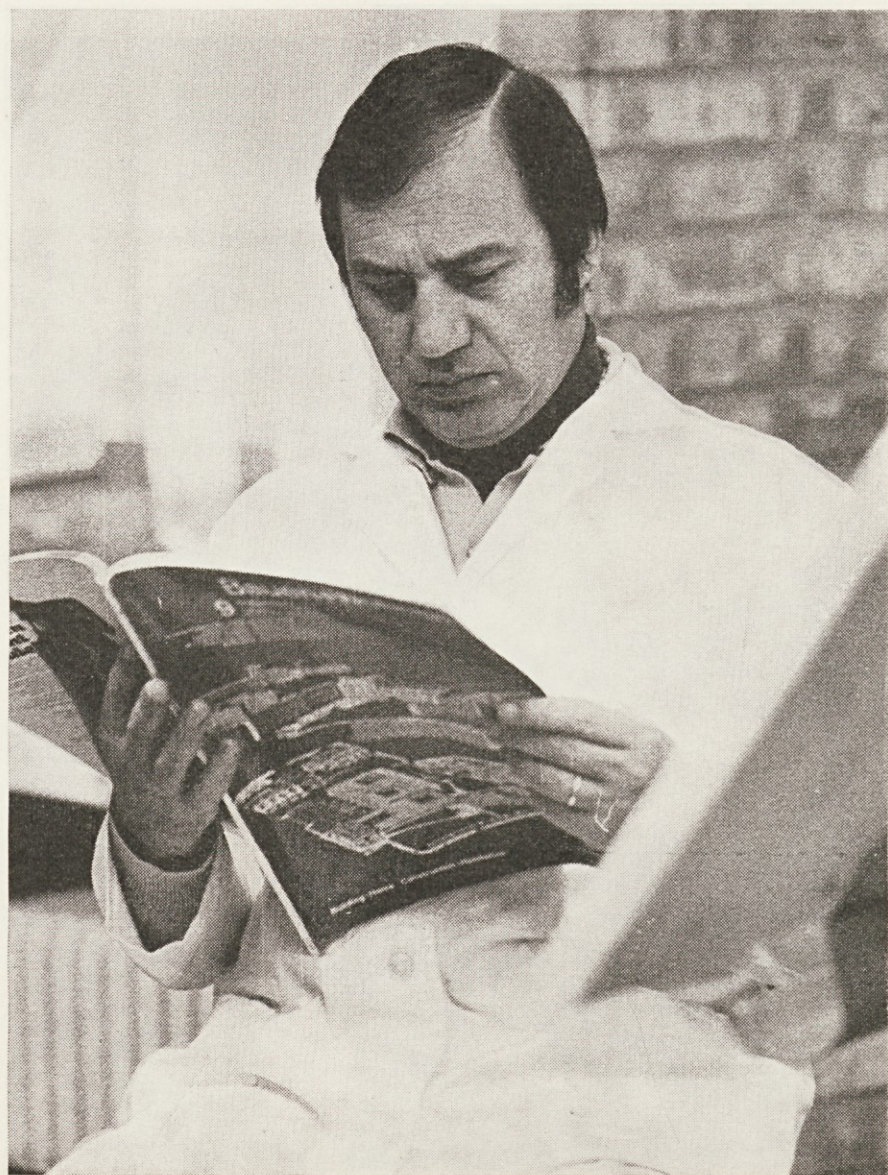
ga in tudi tehničnega razvoja, v njem se vsak dan porajajo stvari, na katere morajo mladi ljudje reagirati, do katerih se morajo opredeljevati, katere sprejemajo ali odklanjajo. Receptov, kaj naj posameznik sprejme in kaj ne, ne moremo oblikovati. Preden jih oblikujemo, so že preživeli. Reagirati pa ne moremo le na film, temveč na celo kopico množičnih komunikacijskih sredstev, katerim so mladi podvrženi. To ni več zgolj napisana beseda ali gibljiva slika. Knjigam in filmu so se pridružili še televizija, zabavni tisk, zabavna glasba, reklame...

Disko klubi rastejo kot gobe po dežju. Zabavnega tiska vseh smeri in profilov je vsak dan več na oknih naših kio-

skov, pevci zabavne glasbe so s svojo priljubljenostjo izpodrinili filmske igralce, povprečen mlad človek presedi najmanj petnajst ur tedensko pred televizorjem... Sprejemanju neokusnega in brezvrednega se ne moremo upreti ali pa to celo prepovedati. Vse to je tu, pred nami, privlačno in lahko sprejemljivo. Posebna moč teh možnosti je v avdiovizualni percepciji teh medijev sodobne kulture. Njeni moči so podvrženi naši mladi.

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. Današnji mladi človek misli veliko bolj vizualno, kot je generacija

starejših. Temu je podrejena tudi konstrukcija njihovega načina izražanja. Lahko trdimo, da so prav tu, na področju percepcije, mladi v tem oziru korak pred nami. Ves avdiovizualni svet, v katerem živijo, jo je oblikoval. Prav to pa je vzrok mnogim pomanjkljivostim današnje vzgoje. Marsikateri pedagog si raje obdrži svoj mir ter ostane na svojih stališčih, ki so plod tradicionalne vzgoje, in označi vse, kar danes oblikuje svet mladih, s pečatom mondenosti in nesprejemljivega kulturnega izživljanja. Takšna opredelitev ga avtomatično postavi iz življenja, ki ga živijo mladi. V tem trenutku ne deluje vzgojno in vsa njegova aktivnost je nesmiselno, polovično delo.



Kako lahko potemtakem pričakujemo, da bo mladi človek, čigar interesi ne morejo obstajati v legalni konsolidaciji z interesi odraslih, odkritosrčen, brezkompromisen in dosleden v vsakdanjem življenju?

Linija avtoritativnosti in težnje po obvarovanju mladih pred slabimi vplivi različnih medijev, ki so lahko dobri ali slabi, doživlja svoj poraz. Preveč je novega, da bi to lahko zamolčali ali preskočili. Prav ta poplava novega nasili, da pripravimo mlade na selekcijo tistega, kar sprejemajo ter na nujno vrednotenja sprejetega.

Kakšna naj bo ta priprava? To je osnovno vprašanje. Metode obvarovanja ne morejo biti dokončne. In tudi

če bi hoteli izumiti kakršnekoli uporabne obvarovalne mehanizme, ne bi mogli reagirati na tisto neznano, kar prihaja, kar bo tu jutri ali že v naslednjem trenutku. To pričakovanje poraja negotovost. Rojeva pa ga nagli razvoj elektronike, ki poleg že znanih oblik avdiovizualnega sporočanja in komuniciranja prinaša še nove. Video kasete še niso na tržišču, pa se že govori o novih tehničnih odkritjih na tem področju. AV tehnika, film ter uspele TV oddaje bodo našli svoje mesto v domovih prav tako, kot so ga do danes plošče, magnetofonski trakovi in knjige. AV tržišče prihodnosti obeta pravo revolucijo.

To je dejstvo, kateremu se ne moremo izogniti. Primerjati ta interes s splošno duhovno bedo potrošnikov, se s tem zadovoljiti, bi pomenilo neuspeh. Naša naloga naj ne bi bila v tem, da stokamo zaradi izgubljenega bralca, gledališkega ali kino-obiskovalca. Potrebno bi bilo ves ta svet množičnih komunikacijskih sredstev, od knjige preko zabavnega tiska do filma ter televizije 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 dobi-



ŠOLA, KLUBI

va. Bati se moramo le potrošnika, ki mehanično sprejema ponujeno ter s sprejetim ne vzpostavlja prav nobenih komunikacij. Takšna pasivnost je znana tudi prej pri bralcu ali gledališkem obiskovalcu. To je past za mladega človeka. Nanjo ga moramo pedagogi opozarjati. Druga nevarnost, ki je prav tako močno prisotna v vsakdanjosti, pa je velika možnost manipulacije z mladimi prav skozi množična komunikacijska sredstva. Izdelati moramo takšne oblike in metode dela, ki bodo mlademu človeku omogočale večjo stopnjo osveščanja in s tem zavestnega reagiranja na ponujeno, pedagogu pa onemogočile zavestno kot podzavestno manipulacijo z mladimi. To je

težka naloga. Zahteva mnogo potrpljenja, znanja, izkušenj. Metode, ki smo jih poznali pri filmski vzgoji, so nam lahko krepka izhodišča za izpeljavo naloge, ki je pred nami.

ŠOLA, KLUBI



možnost prodora amaterskih filmskih stvaritev med širši krog gledalcev

Janez Mayer



Verjetno se ni pogosto dogajalo, da bi prišel gledalec v stik z amaterskimi filmi drugače kot z udeležbo na festivalu ali projekciji v ožjem krogu. Vzrok za to so v prvi vrsti tehnične ovire, ki tej zvrsti filma ne dopuščajo emitiranja v večjih kino dvoranh in na televiziji.

Žal dandanes v naše kinematografe redkokdaj zaidejo celo kratki profesionalni filmi, posneti na klasičnem 35 mm formatu, čeprav v tej zvrsti sodimo v kvalitetni vrh svetovne proizvodnje, kar da slutiti, da amaterski filmi, posneti vsaj na 16 mm formatu, še dolgo ne bodo imeli vstopa. Tehnična stran tega formata se namreč

danes po svojih lastnostih in kvaliteti že zelo malo razlikuje od klasičnega. Tu mislim predvsem na možnost magnetnega ali svetlobnega tonskega zapisa, na uporabo cinemaskopske optike, vseh vrst tele in zoom objektivov itd.

O možnostih filmov, posnetih na amaterskem 8 mm formatu, v tej zvezi le težko govorimo, predvsem zaradi majhne površine sličice, ki znaša samo 18 mm² in ne dovoljuje velikih povečav, kjer moti opazna zrnatost filmske emulzije. 16 mm format ima površino sličice 75 mm² in s tem seveda možnost večjih povečav.

amaterski film

Večje možnosti odpira amaterskemu filmu televizija. Projekcija 16 mm filmov je običajna, saj večino televizijskih filmov snemajo na ta format in zato tudi za amaterje, ki snemajo s to tehniko, ni nikakršnih tehničnih ovir. Na žalost je 16 mm tehnika predraga in zato velika večina amaterjev snema na formatih 8 mm, super 8, starejši 9,5 mm format pa se verjetno ne uporablja več.

Ta čas je na zmagovitem pohodu format super 8, ki ima poleg večje površine sličice tudi možnost dokaj kvalitetnega tonskega zapisa na magnetofonskem traku, ki je nalepljen na robu filmskega traku. Že lep čas tudi niso več novost tonski projektorji za oba tipa ozkega formata, da ne govorimo o avtomatizaciji, ki jo je na tem področju zahodna industrija pripeljala do skrajnosti.

Za običajni 8 mm film, ki ga, kot rečeno, vse bolj izpodriva super 8, poleg tega dejstva ne bi bilo posebnih razlogov v prid enemu ali drugemu formatu v zvezi s televizijo. Snemalna oziroma projekcijska frekvenca znaša pri 8 mm filmu 16 sličic na sekundo, pri super 8 18 sličic na sekundo, medtem ko so televizijske snemalne in projekcijske naprave prilagojene frekvenci 24 sličic na sekundo, kar ustreza 16 mm in klasičnemu formatu.

Vzemimo, da se je na televiziji našla možnost prikazovanja filmov, posnetih v cinemaskopski tehniki, ki ima večjo dimenzijo projicirane slike v smislu daljše osnovnice, bi se nemara našla tudi za tehniko super 8, ki ima razen minimalnih odstopanj od klasičnega formata, seveda v sorazmerju dimenzij sličice, vse lastnosti 16 mm filma. In, kar je najvažnejše: snemalna oziroma projekcijska frekvenca se lahko izbira na skoraj vseh kamerah in projektorjih za ta format in znaša tudi 24 sličic na sekundo. Če bi premostili druge ovire, bi amaterji storili le to, da bi snemali s to frekvenco. Vsekakor bi morali na tem mestu povedati svoje mnenje televizijski strokovnjaki, vseeno pa bi poskusil podati nekaj laičnih predlogov.

Denimo, da so nujni pogoji, ki morajo ustrezati televizijski snemalni kameri oziroma površini njenega elektronskega receptorja svetlobnih signalov, v prvi vrsti površina in format sličice

ter frekvenca projekcije, čemur format super 8 ustreza.

V literaturi je bilo zaslediti, da tako imenovane TELEKINO naprave za ta format že obstajajo v nekaterih tujih televizijskih studiih, verjetno pa jih k nam še ne bo tako kmalu.

Predlog bi bil v tem, seveda če je dana možnost — da se namesto 16 ali 35 mm projektorja vgradi v telekino projektor za format super 8, kjer bi lahko projekcijsko površino slike prilagodili s posebnim projekcijskim zoom objektivom. V tem trenutku se zavedam pičlega znanja o televizijski tehniki, zato ne izključujem dejstva, da so ovire na poti k realizaciji vsega tega nepremostljive s tehniko, ki je na razpolago.

Ob vsem tem pa ne smemo pozabiti na tehniko, ki bi utegnila prehiteti prodor amaterskih filmskih formatov na televizijo. Miniaturizacija magnetoskopske tehnike ne pozna meja. Tako ni več novost TV kamera, ki ni večja od amaterske filmske kamere, in magnetoskop, ki ne presega dimenzij običajnega magnetofona, kot zaslon pa lahko služi vsak TV sprejemnik in tudi za projekcijo na televiziji ni posebnih ovir.

Seveda pa ima tudi ta tehnika dosti pomanjkljivosti v primerjavi s filmsko. Magnetoskopske naprave so veliko dražje in amaterjem še težko dostopne. Medtem ko so na voljo amaterjem dokaj poceni, a zelo funkcionalne montažne mizice, je montaža magnetoskopskih posnetkov, celo ob študijski tehniki, dokaj zapleten proces. Prav tako amaterski film prednjači na področju trika, v smislu snemanja posameznih posnetkov, in s tem animiranega filma, kar je vzporedno z napravo, ki lahko z želeno hitrostjo ponovi pravkar posneti kader, zaenkrat le še v moči dobro opremljenega TV studia.

Emitiranje ozkega filma na televiziji je bilo do sedaj vedno samo indirektno, s projekcijskega platna, ko je zaradi neizogibnega snemalnega kota TV kamere prihajala do gledalcev neostra in popačena slika, čeprav je amaterska snemalna tehnika, kot rečeno, danes že zelo izpopolnjena. Imamo kamere na električni pogon, kjer elektromotor obenem lahko spreminja goriščno razdaljo zoom objektiva. Amaterju so na razpolago mnogi dobri objektivi, tele

in širokokotni, do cinemaskopa in »ribjega očesa«.

Zdi se mi, da je ob vsem tem naravno, da si amaterji žele kvalitetnejše produkcije svojih del, posebno v televizijskem mediju, kjer obstajajo največje možnosti.

Morda bi bila še preprostejša rešitev v tem, da bi film projicirali pod kotom 45° z zrcala na medlico, odkoder bi jo sprejemala navadna snemalna kamera.

Nemara bi se bilo vredno lotiti dela v tej smeri, ne samo zato, da bi na televizijo prodrli tudi amaterji, tem-

več tudi zato, ker bi se lahko zmanjšali stroški snemanja raznih filmskih novic za vsakdanje potrebe televizije, ker je filmski trak super 8 polovico cenejši kot 16 mm, možne pa bi bile tudi tonske kopije.

Končno pa bi lahko opozoril tudi na pomembno dejstvo. Amaterjev je danes že veliko in mnogi imajo dokaj dobre filmske kamere, s katerimi bi v sporazumu s televizijo lahko postali njeni dopisni sodelavci, ki jih verjetno še ni tako veliko, predvsem zaradi drage tehnike.

brez izraznih vrednot

Na rob 15. festivala jugoslovanskega filma

Vesko Kadić

1. Če smo pričakovali, da nam bo 15. festival amaterskega filma Jugoslavije (od 5. do 7. novembra 1971 v Sarajevu) prinesel nekaj novega, če naj bi to bil korak napredovanja v filmskem izraznem oblikovanju in če naj bi filmski izraz presegal z vsemi prejšnjimi viri, potem smo bili prevarani. Nismo pa bili presenečeni, kajti večino predvajanih filmov je bilo mogoče videti že na prejšnjih festivalih tega leta.

Že kar dolgočasno je ponavljati, da ne gre samo za krizo, ki filmski amaterizem že nekaj let zadržuje v območju

tavanja in neodkrivanja novih oblik, gre pravzaprav za trenutno nezmožnost znanih amaterjev individualistov, ki bi radi prekosili same sebe. Zato se je moral festival spremeniti v nekakšen pregled; samo na ta način si je namreč mogoče razložiti in opravičiti številne napake: od diletantizma kot začetne oblike filmskega amaterskega učenja do senilnih ponavljanj kot skrajnosti, v kateri se onemoglo vrtijo ideje, pa tja do iskanja že kar utrujenih avtorjev. Za filmski amaterizem je najvažnejše, da se pojavljajo nova imena, avtorji, ki so nemara samo slu-

čajno posneli film, vendarle pa takšne vrste, kakršna prinaša popolnoma nov odnos med prikazanim in občinstvom. In ker tega pojava ni bilo mogoče občutiti, potem prav nič ne pretiravam, ko pravim, da je bila podoba letošnjega jubilejnega festivala naravnost grozljiva. Kljub temu pa si ne upam trditi, da vsa dela nosijo pečat slabega obeležja amaterskega filma. Videli smo tudi vrednote, ki pričajo, da pomanjkanje idej ne velja za vse filme.

Krizo je bilo najbolj občutiti zavoro pomanjkanja **idej**: če je ideja povrh še slabo realizirana, potem zanesljivo občutimo, kako je avtorju pošla sapa in kako se je v končni izvedbi izgubil. Če pa začenja avtor s filmom neobvezno govorico, potem velja takšna neobveznost tudi za gledanje. In po mojem mišljenju lahko ravno v omenjeni neobveznosti odkrijemo tudi najboljše primerke amaterskega izražanja s pomočjo filma, ki so nastali tako, da je bila vsakršna slučajnost izključena.

Amaterska filmska ustvarjalnost je tematsko zelo raznolika. Če bi poskusili filme razvrstiti v skupine, bi jih nastalo vse preveč, mogoče celo toliko, kolikor je samih filmov. Po tej strani premišljati o filmu je dokaj brezuspešen posel, za analizo pa je vendarle potrebno najti skupna izhodišča. Mogoče bi se dalo govoriti o nacionalnih kinematografijah z opombo, da je razdelitev jugoslovanske amaterske proizvodnje na republike pravzaprav edina možnost razporeditve.

2. Prepričan sem, da slovenski film zadnjih dveh let izkazuje izjemno razpoloženje, da bi se filmski amaterizem ne samo količinsko osvežil, ampak tudi kakovostno potrdil. Škoda je samo to, da so slovenski amaterji sodelovali z manjšim številom filmov, nekatera znana imena pa se sploh niso pojavila. Zakaj se je slovenska filmska ustvarjalnost, po mojem mišljenju, prebila v prve vrste?

Občutiti je bilo dih posameznika tam, kjer se mu je edino bilo mogoče razviti: filmi so delani v popolni odvisnosti od avtorjev, avtor je postal celokupen iniciator vseh možnih izborov. Takšen film je bil pač intimistično delan, intimistično se je pričel izpostavljati in zato je bilo tudi gledanje filma za večino težko razumljivo. V filmih, kakršni so KRISTUS ZAVRNE SLEPCA, NE GLEJ DOL, NA MEJI (Živ-

ka Kladno iz Kino kluba Kranj), nato PROSTOR in SOTOMASA (Ž. Papića iz Kino kluba Šole za oblikovanje iz Ljubljane) kar mrgoli komornih pomenov idej, ki so dokaj zaprte, razumljive samo takrat, kadar se občutek tistega, ki jih opazuje, sklada z nagibi in načinom interpretatorjevega predstavljanja, le-ta pa je potisnjen v tesnost prostora. Filmi postajajo razumljivi samo v glavah tistih, ki so jih realizirali: krog se zoži na avtorja, ki postane edini opazovalec in najbolj iskreni razlagalec svojega izdelka. Filme preveva atmosfera, ki jo je bilo doslej kot vrednoto edino mogoče odkriti pri splitskih amaterjih. Iz skupine slovenske amaterske kinematografije bi izločil: nemara poskus skupine, da bi razvili animirani film — POTEPUH (J. Marinšek, Atelje animiranega filma, Koper) in FIGOV LIST (K. Štajnbaher iz istega kluba). Slednji je sicer tehnično do konca izpovedan, upravičeno pa seveda zaostaja v idejnosti (ki jo obvlada na primer profesionalni zagrebški animirani film); izločil bi nato Marka Jovanovića, avtorja, ki s svojim načinom pripovedovanja in stilom odkrivanja nikakor ne pripada tematski skupini ostalih amaterjev, katerih izraznosti in vrednote bolj koristijo njemu samemu. PRVA LEKCIJA IZ RUŠČINE in PREDLOG ZA RAZMIŠLJANJE (Kino klub Ljubljana) sta filma, ki svojo zrelost dosežata prav v avtorjevi želji, da bi bil dosleden opazovalec družbeno-političnih pronicanj in ocen, ki jih uveljavlja določena politika.

3. Če ne upoštevamo že utrujenega Petka, ki niti v obliki tehničnega eksperimenta ne prinaša ničesar novega več, moramo žal ugotoviti, da hrvaški amaterizem bistveno zaostaja za tistim, kar nam je nudil prejšnja leta. Zadnja resnična vrednota je bil splitski kino klub, ki je včasih predstavljal edino pravo filmsko amatersko šolo; za filme splitske šole je bila značilna določena vrednost in večletno iskanje novega filmskega izraza. Individualist A. F. Stasenka je sicer (glej Ekran št. 77/78 str. 466) opustil filmski amaterizem, vendar ni povzročil izrazitega padca, ki bi izzval osek med ostalimi ustvarjalci. Vendar pa nas vsekakor veseli prisotnost V. Nakića, ki je napravil najboljši film festivala, čeprav je medtem menjal svoje bivališče (iz Splita, kjer je bil dolga leta član kino kluba,

se je preselil v Beograd). KOMPOZICIJA (Akademski kino klub Beograd) je etuda jasnosti, zgovornosti, posneta s popolno skromnostjo filmskega jezika. Glasbena spremljava, menda edina na tem festivalu, se je uspešno dotikala vseh razpok v filmskih slikah in se spajala z njo v skrajni pomenski učinek. Naj nam bo dovoljeno v skopih besedah reči: edino to je film, in tako naj bo tej skromnosti podrejena tudi analiza KOMPOZICIJE.

Iz Zagreba se je javil tudi M. Mikuljan, amater, ki svojo radovednost še vedno preizkuša v dokumentarističnem pomenu materialov; njegova dela, kakor tudi dela T. Ivančiča, nas zadovoljujejo že s tem, da so nastala.

BUJENJA ZAMAN (Uzaludna budjenja) in STRAH avtorjev I. F. Certića in S. Segerića (SONT Rudjer Bošković, Split) sta kolažno montirani zgodbi o časovnem trajanju in gibanju, katerih ponavljanja še podaljšujejo brezuspešnost kakršnekoli akcije. Sta le odli soparnemu ozračju in sončnemu prostoru toplega podnebja.

4. Srbski amaterizem ostaja pri enem samem kopitu, že dolgo časa »obstaja« v poskusih, da bi se vsilil s svojim profesionalizmom. Tako je nastal slab film C'EST LA VIE N. Dragovića (Kino klub Beograd). Amaterji iz Akademškega kino kluba Beograd poskušajo z animiranimi filmi O, KAKO SO ME PRVIKRAT FOTOGRAFIRALI (Kako su me prvi put fotografisali) in OMNIBUS avtorja M. Jovanovića »nastopiti« z medijem, kjer obstane vse le pri šali in film gledamo s popolnim zadovoljstvom. Novosadski kino klub, ki ga še vedno sestavljajo isti znani amaterji, je bil predstavljen s filmom VREMENLOV, ki je njihov doslej najboljši film. Avtor S. Uzelac se na sebi lasten način izraža v umetniških kipih in plastikah: delna animacija v spretni montaži predstavlja gledalcu ljudske običaje, koščke zgodovine.

5. Bosanskohercegovski filmski amaterizem po mnenju mnogih doživlja prav zdaj svoj vrhunec, zlasti če je beseda o sarajevskem amaterskem filmu. Avtorja A. Hadžidedić, I. Matić (Kino klub Sarajevo), pomlajena z S. Bojevićem (Akademski kino klub Sarajevo) in F. Sokolovićem (Foto klub Riječ mladih) tvorijo skupino, tematsko zelo različno, vendar jim je skupna nekonvencionalnost, težnja k novemu film-

skemu izrazu in iskrenjši oblik. Posneli so filme SRNJAK (Srndać), ŠEST MINUT UBOGI JOHN (Šest minuta jadni John), EGO in BRITJE (Brijanje).

Hadžidedić opazuje fiksirane ali rahlo premikajoče se predmete, njegova kamera beleži le tok časa. Matić je odličen montažer kolažnih sekvenc, katere učinek je tak, da izziva skrajni odpor do vsega, kar prinaša civilizacija. Bogojević odkriva ironijo in nepremičnost tistih, ki jih fotografirajo, zaustavlja gib v vrhuncu gaga. Sokolović spremi nja navadno igro v resno zamišljenost in tragične posledice, ki lahko slede. 6. Makedonski amaterski film ni bil predstavljen niti z enim avtorjem, tisto pa, kar so nam ponudili Črnogorci, ne zadošča za kakršenkoli sklep.

7. Precej nejasno je, kaj nam bo pri nesel prihodnji 16. festival. Prav tako ne moremo nič določenega reči o tem, v kakšno smer se giblje današnji amaterizem.

Retrospektiva, dodatna manifestacija letošnjega festivala — čeprav po krivici niso bili predstavljeni vsi priznani avtorji — (organizatorji so pač imeli tehnične težave pri zbiranju filmov) nam dokazuje, da je dokaj težko, če ne celo nemogoče vrniti se k nekdanjemu amaterizmu, ki je težil k filmskemu eksperimentu, medtem ko se je profesionalizem dušil v slabih delih. To, s čimer danes razpolagamo, je prav obrnjena podoba situacije preteklosti.

za konec

Tiskarski škrateljčki so se v zadnji (89-90) številki krepko in neusmiljeno poigrali z EKRANOM. Morda so jezni, ker EKRAN vse redneje izhaja in bo kmalu popravil v prejšnjih letih pridobljeno zamudo. Da se ne bi le hvalili, naštejmo po vrsti napake: naslovna stran je delo PAVLETA GRZINČIČA, ki je režiserja Dušana Makavejeva od spredaj in zadaj posnel na lanskem puljskem festivalu posebej za EKRAN,

v kazalu ni avtorjev, sestavek Benetke '71 pa je napisala RAPA ŠUKLJETOVA, 7 dinarjev stane EKRANOVA DVOJNA številka, ne pa »za tujino«, kot piše v kolofonu,

prikupno Jagodo Kaloper na strani 471 je prav tako posebej za EKRAN slikal Pavle Grzinčič,

in posebej veselo so škrateljčki divjali po rubriki KRITIKE, kjer morajo spoštovani bralci sami ugotoviti, »kaj spada skupaj«.

Za vse neprijetnosti v zvezi s povedanim se bralcem najlepše opravičujemo. V originalu objavljamo tudi (nekoliko skrajšano) ljubeznivo pismo enega od naših naročnikov, ki smo ga bili zares veseli: »Danas sam uplatio iznos od 30 dinara na vaš žiro-račun na ime pretplate na vaš cijenjeni časopis za 1972. godinu. Prihvaćam sasvim opravdano povećanje iznosa pretplate i smatram da je on zaista minimalan... Želeći vam još mnogo uspjeha u daljnjem toku izlaženja, ostajući vaš pretplatnik i pod prijetnjom daljnjeg povećanja cijene drugarski vas pozdravljam!«

ekran sam o sebi

PREDLOG PROGRAMA DAN V REALIZACIJO 19. 02. '72 OB 11,00H KAZINA LJUBLJANA
TA PROSTOR JE ODPRT IN SE RAVNOKAR DAJE, PRVIČ PRVEMU PROSTORU RAZGO-
VORNE KOMUNIKACIJE O MOŽNOSTIH RAZŠIRJANJA INTERKOMUNIKACIJSKEGA PRO-
STORA INFORMATIVNIH CENTROV

PARTICIPACIJI TEGA PROSTORA SE DAJEJO

2.1. DOLOČENI UDELEŽENCI I.C.F.

VLADIMIR PETEK I.C.F. 01000 ZAGREB IN
I.C.F. 01111 BOŽIDAR ZEČEVIĆ BEOGRAD
I.C.F. 00011 NUŠA & SREČO DRAGAN IN
ALEŠ ERJAVEC
TONE RAČKI
LJUBLJANA
I.C.F. MARTIN BIZJAK PULA
I.C.F. GORAN MUDRENIĆ SPLIT
I.C.F. VOJVODA MARIJAN RIJEKA
I.C.F. MATIĆ IVICA SARAJEVO
I.C.F. BRANISLAV ŠTRBOJA NOVI SAD

2.2. MOŽNO ŠTEVILO SLUČAJNIH PARTICIPANTOV RAZGOVORNE GRUPNE KOMUNIKACIJE I.C.F. ŠTUDENSKI KULTURNI CENTER Š.K.C. LJUBLJANA ZKPO LJUBLJANA RADIO ŠTUDENT LJUBLJANA PROBLEMI — MAGAZIN LJUBLJANA EKTRAN — REVIIJA LJUBLJANA TRIBUNA — ŠTUDENSKI ČASOPIS RTV LJUBLJANA DELO LJUBLJANA

2.3. SLUČAJNO ŠTEVILO SLUČAJNIH PARTICIPANTOV RAZGOVORNE KOMUNIKACIJE

3.1. KONCEPT INTERKOMUNIKACIJE INFORMATIVNEGA CENTRA FILMA, NA NAČIN DELOVNEGA PROSTORA POTREBA PO PREOBLIKOVANJU PROSTORA NA NAČIN INFORMACIJE, ŽELI PRO- STOR Z MOŽNOSTJO STALNEGA SPREJEMANJA IN ODDAJANJA INFORMACIJ. TA PROSTOR NUDI INFORMATIVNI CENTER FILMA. ON TA PROSTOR OMOGOČA IN JE SAM TA PROSTOR — TA PROSTOR JE NEPRIMEREN — PROJEKCIJA FILMA, RAZGOVOR O FILMU, TER PROSTOR NA PLAKATU, KI SE DAJE ZA INFORMACIJE O NOVIH MOŽNOSTIH GRUPNE KOMUNIKACIJE. TAKŠEN CENTER SKRBI ZA PRI- TEKANJE INFORMACIJ O VIZUALNIH UMETNOSTIH, KI JIH SPREJEMA OD DRUGIH CENTROV, OD RADIA, ČASOPISOV, TV, PISEM, TELEPRINTERSKIH IN TELEFONSKIH INFORMACIJ. SPREJETE INFORMACIJE CENTER TISKA IN OBJAVLJA PREKO MOŽ- NIH SREDSTEV KOMUNICIRANJA ČLANOM. SELEKTIVNI IZBOR JE EDINO V TEM, DA JE INFORMACIJA IZVIRNA.

3.2. U''''', U''''', Uⁿ — PRVI, DRUGI n UDELEŽENEC I.C.F.

1. PROSTOR ZA INFORMACIJE I.C.F.
VSA INFORMACIJA DRUGIH CENTROV INTERKOMUNICIRA
PREKO PROSTORA I.C.F.
2. SPREJETA INFORMACIJA OD I.C.F.
U — KOT SPREJEMNIK
3. VZVRATNA INFORMACIJA VRNJENA I.C.F.
U — KOT ODDAJNIK

3.3. U-00011 UDELEŽENEC I.C.F. IZ LJUBLJANE U-01000 UDELEŽENEC IZ ZAGREBA 00011 PROSTOR I.C.F. LJUBLJANA

3.4. a) INFORMACIJA b) AKCIJA c) ODLOČITEV A) NOVA INFORMACIJA

3.5. KONCEPT SHEME, KAKO SE AVTOR DAJE INTERKOMUNIKACIJI I.C.F.

- d) KOMUNIKACIJA ENEGA AVTORJA Z VEČ AVTORJI — EN SAM NIVO MED
AVTORSKA KOMUNIKACIJA
- e) KOMUNIKACIJA VEČ AVTORJEV Z DRUGIMI PARTICIPANTI RAZLIČNI NIVOJI
- f) KOMUNIKACIJA ENEGA AVTORJA Z DRUGIMI PARTICIPANTI — SAMO SLUČAJNO
MOŽEN EN NIVO

4.1. INTER MEDIJA FAVIT — FILM, VIZUALNA ISTRAŽIVANJA, TELEVIZIJA KONCEPT PREDLOGA REALIZIRAL VLADIMIR PETEK ZAGREB

5.1. DANE SO MOŽNOSTI ZA PERMANENTNO SIMULTANO INPERSONALNO GRUPNO KOMUNIKACIJO V REALIZACIJI MEDIJA VIDEO TAPE RECORDER — GLEJ ČLANEK VSTOP V DOGAJANJE FILMA BELI LJUDJE NAŠKA KRIŽNARJA V FILMSKI KULTURI

6.1. REALIZACIJA NEKIH MOŽNOSTI PROSTORA I.C.F. GLEJ ČLANEK SINEAST 15/16 VLADIMIR PETKA

7.1. PROSTOR I.C.F. 00011 LJUBLJANA
VEDENO RAZPOLAGA Z MEDIJEM VIDENO RAZGOVORNE GRUPNE KOMUNIKACIJE
(KONCEPT NUŠA DRAGAN)
FILMA IN GLEDALCA

a) SUBJEKT 1
OBJEKT 1

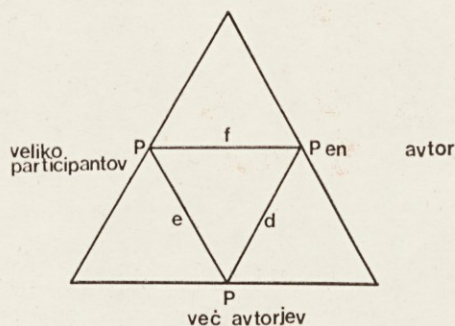
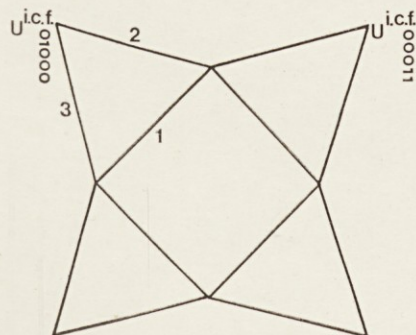
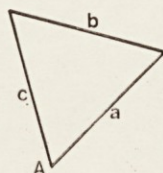
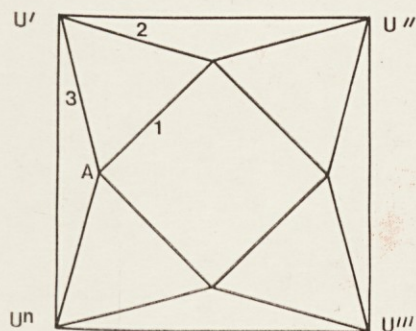
b) OBJEKT 2
SUBJEKT 2

ab) DIALOG FILM — GLEDALEC

8.1. UDELEŽENCI RAZGOVORNE GRUPNE KOMUNIKACIJE RAZŠIRJANJA MOŽNOSTI INTERKOMUNIKACIJSKEGA PROSTORA I.C.F.

STIMULIRANI STE, DA MISLITE NA RAZŠIRITEV TOČK TEGA PROGRAMA

PREDLOG KONCEPTA NUŠA & SREČO DRAGAN



TO DAM SEM

PREDLOG KONCEPTA INTERKOMUNIKACIJE I.C.F. JUGOSLAVIJE JE BIL REALIZIRAN

V MEDIJU RAZGOVORNE GRUPNE KOMUNIKACIJE

RAZŠIRITEV PREDLOGA SE JE IZVRŠILA V TOČKI 6.1. FAVIT — VLADIMIR PETEK —

REZULTAT TEGA PROJEKTA BO VIDEN KO BO ODTISNEN V PRVI NASLEDNJI ŠTEVILKI

I.C.V. EKRANA O.BR. FAVITA

MOŽNO ŠTEVILO SLUČAJNIH UDELEŽENCEV

HVALA ZA UDELEŽBO

zadihajte ambient



ambient

prinaša v prostore
vonj gozdov
in cvetja

