

E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1973 – ŠT. 108/109/110



PULJ 73

Viktor Konjar	331	Po snemanju se dobimo
Tone Frelj	335	Repertoarno neizenačeno
Milan Ljubič	338	SUTJESKA in razmišljanje o njej
Vladimir Kocjančič	342	Kriza ali razvoj
Vladimir Memon	349	KRONIKA NEKEGA ZLOČINA

PULJSKA FILMA MESECA

Denis Poniž	354	CVETJE V JESENI
Igor Košir	367	Še o cvetju v jeseni
Tone Frelj	370	BEGUNEC

KRITIKE PULJSKIH FILMOV

Stanka Godnič	379	BEGUNEC
Miša Grčar	380	BOMBAŠA
Boštjan Vrhovec	381	CVETJE V JESENI
Denis Poniž	382	KAPIRAŠ, STARI MOJ
Viktor Konjar	384	KRONIKA NEKEGA ZLOČINA
Vladimir Kocjančič	384	LJUBEZEN NA ODORU
Mark Cetinjski	385	PAJA IN JARE
Stanka Godnič	386	PREDSTAVA HAMLETA V VASI SPODNJA MRDUŠA

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

Peter Milovanovič-Jarh	387	RAZPOTJA
Božo Šprajc	388	RUMENA
Aleš Erjavec	389	SOL
Boštjan Vrhovec	390	SUTJESKA
Peter Milovanovič-Jarh	391	TIMON
Tanja Premk	392	UROČENA SVA, IRINA
Tone Frelj	394	UMIRANJE V POMLADI
Tone Peršak	395	ŽIVETI OD LJUBEZNI

STRUKTURA FILMA

Tone Frelj	396	Interesna področja in pomeni filmske kritike
Janez Povše	399	ANDREJ RUBLJOV — film projekcije po projekciji

FESTIVALI

Mark Cetinjski	405	Krakov 73
Janez Povše	410	Annecy 73
Boris Grabnar	417	Trst 73
Tone Frelj	420	Berlin 73
Vasko Pregelj	427	Moskva 73
Neva Mužič	436	Locarno 73

TELEVIZIJA

Denis Poniž	438	VIII. festival JRT — Portorož 73
Vladimir Frantar	441	Kriza nekega trenutka
Boris Grabnar	443	Naša vsakdanja televizija, IV. nadaljevanje in konec

TELEOBJEKTIV

Boštjan Vrhovec	448	FILMSKA KULTURA 87-88
Franci Slak	449	Kako postaneš filmski ljubitelj
Olga Ratej	450	Anna Magnani
Bogdana Herman	451	Tarkovski o SOLARISU
France Kosmač	453	Taškent 73

FILM ŠOLA KLUBI

Nuša Dragan	454	IX. revija najmlajših filmskih ustvarjalcev
Boštjan Vrhovec	455	Amaterski profesionalizem ali profesionalni amaterizem
Franci Slak	456	Mala Pula

KRITIKE TUJIH FILMOV

Neva Mužič	458	JEREMIJA JOHNSTON
Boštjan Vrhovec	460	KAVBOJI
Boštjan Vrhovec	460	NEZNANEC JE PRIŠEL Z DEŽJEM
Denis Poniž	461	PRIZNANJE POLICIJSKEGA KOMISARJA
Boštjan Vrhovec	461	ŠERIF, TO JE DEŽELA NASILJA
Peter Milovanovič-Jarh	462	UBIJALCI IZ JUME

Miša Grčar	464	John Ford, in memoriam

po snemanju se dobimo

viktor konjar

Kdor je „pregledal“ jugoslovansko kinematografijo 1973, je zlahka ugotovil, da se je znašla v mrtvem rokavu. Kritika je domala brez izjem zapisovala pojme, kot so kriza, upad, zmeda ali zaton.

Kakšni so bili motivi za tako enoglasno razočaranje ali odklonitev?

Eno od očitnih, čeravno ne najbolj bistvenih znamenj jugoslovanske filmske stagnacije je že njeno kar radikalno kvantitativno skrčenje glede na prejšnja leta. Zmanjšanje števila filmov v primeri z lanskoletno „žetvijo“ na polovico prav gotovo ni plod naključja, pač pa logična posledica nestimulativnih razmer, v kakršnih se je znašla celotna filmska ustvarjalnost. Te razmere so idejno-estetske in organizacijske narave. Kritična razmišljanja, ki sledijo soočenju z rezultati filmske ustvarjalnosti, izhajajoče iz obstoječih situacij, seveda niso sami sebi namen, pač pa skušajo iskati izhod iz nastalih razmer ter pot k drugačnemu tretmanu in spremenjeni ustvarjalno-proizvodni organizaciji sedme umetnosti.

Nič manj očitna od številčnega skrčenja ni idejno tematska stagnacija jugoslovanske filmske ustvarjalnosti, ki se je — suma summarum — tako rekoč pred našimi očmi iz filmske velesile sprevrgla v vsebinskega pritlikavca.

Kako se je ta vtis, ki je pospremil celoto, potrdil — ali nepotrdil — ob doživljanju posameznih filmov?

Ena od možnih porazdelitev je tematska. Izmed petnajstih filmov so bili štirje vojni (Sutjeska, Sol, Bombaša in Begunec), štirje iz tematskega območja tako imenovanih „večnostnih“, časovno ne povsem opredeljenih motivov (Kronika nekega zločina, Uročena sva, Irina, Ljubezen na odoru in Cvetje v jeseni), sedem pa jih smemo uvrstiti v sodobni tematski krog (Rumena, Kapiraš, stari moj, Predstava Hamleta v Spodnji Mrduši, Živeti od ljubezni, Timon, Paja in Jare ter Razmerja). Največ filmov je v letošnji festivalski „fond“ prispeval Zagreb (5), slede pa Beograd (4), Ljubljana (3) in Sarajevo (2).

Statistika sama seveda ne pove ničesar.

Poskusimo jo vsebinsko opredeliti:

Zagreb:

Živeti od ljubezni — sodobna tema

Kapiraš, stari moj — sodobna tema

Razmerja — sodobna tema

Timon — sodobna tema

Predstava Hamleta v Sp. Mrduši — sodobna tema

Kronika nekega zločina — „večna“ tema

Beograd:

Rumena — sodobna tema

Paja in Jare — sodobna tema

Bombaša — vojna tema

Uročena sva, Irina — „večna“ tema

Ljubljana:

Begunec — vojna tema

Cvetje v jeseni — „večna“ tema

Ljubezen na odoru — „večna“ tema

Sarajevo:

Sutjeska — vojna tema

Sol — vojna tema

Že ta prvi, še povsem neopredeljeni pregled filmov, ki bodo zapisani v zgodovino jugoslovanske sedme umetnosti pod letnico 1973, pokaže, da se je sodobni življenjski in družbeni tematiki zavestno posvetil samo zagrebški ustvarjalni krog, medtem ko sta se ji ljubljanski in sarajevski docela izognila.

Samo po sebi se zastavi vprašanje, ali je odločitev za sodobno tematiko analogna z idejno-estetskim angažmajem in obratno.

Oglejmo si filme po vrsti.

Živeti od ljubezni. Krešo Golik izkazuje poudarjeni interes za aktualno družbeno problematiko, konkretno: za probleme mladih ljudi, ki jim težave pri urejanju osnovnih življenjskih možnosti uničujejo mladost in ljubezen. Pristop k temi je izrazito družbeno kritičen in angažiran.

Kapiraš, stari moj. Vanča Kljaković se je lotil ponazoritve zagrebškega podzemlja, ki je tipična posledica sodobnih socialnih dogajanj. Elementi angažirane družbene kritike niso neočitni ne deklarirani, so pa nedvoumno prisotni v samem izboru in v obdelavi filmskega motiva.

Razmerja. Televizijski film Kreše Golika je drama starca, ki je ostal sam na kmetiji in ne najde nobene možnosti več za renesanso nekdanjega družinskega in delovnega reda. To je drama, ki jo smemo z vso pravico označiti kot dramo razkroja jugoslovanske vasi. Človeški in družbeno-kritični angažma je očiten.

Timon. Tomislav Radić je posnel — z ne povsem opredeljenim odnosom — dramo uspešnega gledališkega prvaka, ki se v svoji slavi odtuji sredini, v kateri živi, pa tudi samemu sebi in svoji življenjski vsebini. Njegov propad se rapidno konča v popolni osami. Film je koncipiran na intelektualno pronicljiv način, vendar brez angažmaja, ki bi presegal situacijo samo.

Predstava Hamleta v Sp. Mrduši. Krsto Papić je svoj družbeno-kritični pogled izrazil v motivu, ki je po svojih zunanjih karakteristikah del prvih povojnih let, torej preteklosti, v svojem notranjem, idejnem bistvu pa izrazito sodoben. Gre za tragični spopad ljudi, ki so bili še do nedavnega soborci, v novi družbeni situaciji pa so se usodno razšli.

Kronika nekega zločina. Lordan Zafranović je v filmsko celoto („roman“) strnil svoje tri poprejšnje filmske „novele“. Primarnega pomena so asociativne zveze in čisti filmsko-estetski elementi. Tematika je izrazito „predvojna“, motiv „večen“, poudarjen je estetski angažma, o družbenem-kritičnem domala ni sledu.

Rumena. Vladimir Tadej si je za temo izbral motiv popularne sodobne gledališke igre in jo skušal oblikovati tudi na filmski način. Zgodba dekleta, ki doživlja beograjsko podzemlje, skuša biti povod za družbeno obtožbo razmer, a je v svojem hotenju in v njegovem rezultatu izrazito medla brez angažmaja.

Paja in Jare. Televizijska serija skrčena v film. Poskus komedijsko-satiričnega soočanja z aktualno sodobnimi situacijami, a brez poant ali angažiranih hotenj.

Bombaša. Predrag Golubović posveča svojo pozornost vojnim temam oziroma usodi ljudi — posameznikov v vojnih situacijah. Filmsko-izrazne komponente (verizem ter avtentičnost situacij in žargona) so močnejše poudarjene od vsebinskih. Uročena sva, Irina. Debitant Kole Angelovski se je — pri beograjski FRZ in skopskem filmskem studiu oprijel ene izmed „večnih“ tem: ljubezenske drame mlade žene, katere mož je pri vojakih, in njenega tasta. Angažiranega odnosa do družbenih dogajanj v filmu ni, kajti vsa pozornost je osredotočena k etičnim vprašanjem in k estetskim komponentam zgodbe.

Begunec. Jane Kavčič je skušal ob svoji specifični temi izza vojnih dni ponazoriti usodna idejna razkrižja, v kakršnih so se znašli trije mladi ljudje, ki jih je dotlej vezalo neskajeno mladostno prijateljstvo. Osrednjega pomena naj bi bila drama neangažiranca, kajti vojno-revolucionarni čas je angažma slehernega posameznika terjal. Vendar pa se režiserju zamisel ni realizirala. Med hotenjem in filmom samim je izrazil prepad.

Cvetje v jeseni. Matjaž Klopčič se je indentificiral s scenaristovo interpretacijo Tavčarjevega romana ter na filmsko dognan način realiziral zgodbo, ki je variacija na temo „nazaj k naravi“. Primaren je režiserjev estetsko-izrazni interes, o družbenem angažiranju ni mogoče govoriti. Tema je „večna“, a brez sodobnega življenjskega občutja oziroma miselnega poudarka, ki bi idejo zgodbe nemara preorientiral. Ker v bistvu ne gre za „žalostno“ zgodbo, pač pa za nemožnost bega iz obstoječega sveta, za nemožnost samorealizacije.

Ljubezen na odoru. Vojko Duletič je Prežihovo epiko liriziral in simboliziral. Brez kakršnegakoli angažmaja, ki je vendarle značilnost Prežihovega pisanja, se je posvetil zgolj in samo estetsko-izraznim vidikom filmskega pripovedovanja zgodbe, v kateri razpoznavamo „večno“, časovno in družbeno — po Duletiču — neopredeljeno temo.

Sutjeska. Stipe Delić je realiziral velefilm, ki pa se ni obnesel kot velika storitev. Ponazoritev bitke, ki je že zdavnaj legendarna, je že sama po sebi angažirano dejanje, žal pa je angažma bolj vnanje deklariran kot prisoten v samem jedru, v samem notranjem bistvu filma, ki tako deluje kot freska in ne kot umetniško angažirana stvaritev. Sutjeska je vojno-zgodovinski film, kakšno drugo tendenco bi mu težko pripisali.

Sol. Gojko Šipovac je posnel neobičajno anekdoto iz partizanskih časov: akcijo za sol, ki jo je partizanom primanjkovalo. Zgodba je naivno skonstruirana in neavdentična. V filmu ni ne zgodovinsko interpretacijskega, ne estetsko-izraznega interesa. Odnos do snovi je bil očitno indiferenten.

Po vsem tem lahko ugotovimo, da se seznam filmov, o katerih je vredno razmišljati bodisi z vidika družbeno-kritične oziroma moralno-izpovedne angažiranosti, bodisi z vidika estetskih hotenj, silno krči. Globljega razmisleka vredni so pravzaprav samo zagrebški filmi, vsak posebej pa tudi kot celota. Izšli so iz angažirane zavesti, ki jo očitno žarčijo, in smemo zato ob zagrebškem izboru 1973 govoriti o trdnem, jasno opredeljenem filmsko-ustvarjalnem konceptu.

Vse drugo, kar je javnosti ponudila jugoslovanska kinematografija, je paberkovanje brez vsakršnega koncepta in opredelitve, tako da se sama po sebi vsili oznaka o kinematografiji „z brda, z dola“. O večini filmov — mimo zagrebških — ni možen nikakršen razmislek, ker izhajajo iz jalovih in neustvarjalnih pobud. Le Bombaša, Cvetje v jeseni, Begunec in Sutjeska dopuščajo meditiranje o zapravljenih priložnostih, da bi postali pozornosti vredne stvaritve. Gre namreč za teme, ki bi jim drugačen idejno-estetski pristop lahko vdihnil umetniški in miselni angažma, ki ga v filmih, kakršni so, pogrešamo.

Od kod ta umetniški zastoj, kje so njegovi vzroki?

Ugotavljamo jih v dveh temeljnih postavkih, ki so odločilni za sleherno ustvarjalnost, pa tudi sleherno kinematografijo: v organizacijskih in idejno-estetskih neskladjih, zavoljo katerih jugoslovanska kinematografija ni konsolidirana. Oba temeljna vzroka — šibki točki naše sedanje kinematografije — sta si po teži enakovredna, čeprav ne nastopata povsod v enakem razmerju.

Beograjsko filmsko ustvarjalnost, denimo, je najhuje prizadel idejno-politični konflikt, ki je domala vse pozornosti vredne filme in avtorje zadnjih let označil kot družbeno sovražne, pri čemer pa je apriorno etiketiranje nadvladalo argumente. Avtorji, kot so Makavejev, Petrović, Pavlović in še nekateri, so postali personae non gratae, idejno-estetska usmeritev njihovih filmskih iskanj in sporočil pa se je znašla v območju tabujev. Zares argumentirana razprava o filmskih in družbenih vrednostih ali stranpoteh „beograjske šole“ je bila zavrtta, posledica tega pa sta tudi očitna zavrtost beograjske filmske ustvarjalnosti ter njena očitna kvalitativna in kvantitativna zamrlost.

Ljubljanska filmska dejavnost teh in takih zagat ne doživlja, zato pa je v polni meri ujeta v klešče organizacijskih nesporazumov, zavoljo katerih je sklenjena in angažirana ustvarjalnost preprosto onemogočena. Ob povsem zanemarjenem družbenem odnosu do filma je moralo priti do tega, da so se ustvarjalni potenciali izčrpali ne v delu, pač pa v pogajanjih za minimalni „kos kruha“, hkrati pa se znašli v medsebojni konkurenci, ki za ustvarjalno delo v takih okoliščinah ni niti najmanj stimulativna.

Kje je možnost izhoda?

Domnevati smemo, da so jo našli v Zagrebu s smotrnim dogovorom, ki je pripeljal do integrirane skupnosti filmskih ustvarjalcev in obenem uveljavil celoviti koncept, kot ga izkazuje letošnji zagrebški opus.

Možna je, očitno, ena sama alternativa: uveljavitev združenega dela na področju kinematografije oziroma prodor in praktična izpeljava spoznanja, da so distribucija, reproduktivna kinematografija in filmski „kanal“ televizije in domača filmska ustvarjalnost deli ene celote, ki bi morali funkcionirati v medsebojni povezavi, soodvisnosti in tvornem sodelovanju, ne pa — kot doslej — brez stičnih točk ali celo sprti drugi z drugim. Tako združena kinematografija bi bila ne le kreator trdnega idejno-estetskega koncepta, ne le spodbujevalka zares ustvarjalnih prizadevanj, ki so v sedaj veljavnih situacijah omrtvičena, pač pa tudi pomemben gospodar finančnih možnosti, ki jih je mogoče oblikovati samo ob združevanju sil, ne pa z njihovim cepljenjem.

Bistven pri vsem tem je seveda delaven položaj filmskih ustvarjalcev, ki v sedanjih razmerah jugoslovanske in slovenske kinematografije nimajo ne kontinuiranih možnosti ne moralne stimulacije za delo.

Urejenost kinematografske organizacije, ki si jo želimo v imenu angažirane in ustvarjalne filmske umetnosti, pa zahteva poleg sanacije družbenega položaja filma

še notranjo preureditev odnosov. Dosedanji sistem zbiranja scenarijev prek natečajev in nato manipuliranje z idejami, projekti in odločitvami o tem, kdo bo ta ali oni film režiral, pri čemer so bili režiserji sami pritegnjeni v sistem quasi-samoupravnega soodločanja, je ne le jalov in zgrešen, pač pa tudi sprt z naravo ustvarjalnega dela v območju filma. Avtor filmske stvaritve je namreč režiser kot suverena kreativna osebnost, zato je neustrezen sistem, ki vključi režiserja šele v finalni fazi realizacije. Režiserjem-ustvarjalcem bi morala integrirana kinematografska organizacija dodeliti tak položaj, da bi lahko uveljavili svoje zamisli, jih obdelali s svojim scenaristom ali skupino scenaristov in dramaturgov ter jih realizirali na način, ki je adekvaten njihovim hotenjem. Režiranje zamisli drugih, torej po naročilu, je že nekajkrat pripeljalo v popolni nesporazum in v očitno nekreativnost, kar ni v skladu niti z naravo umetniškega dela, niti namerami naše kinematografije. Njene deviacije v neangažiranost, nekreativnost in nepomembnost so posledica razmer, čez katere moramo čimprej narediti križ.

Matjaž Klopčič, ki je dobil najvišje priznanje za režijo in Milena Zupančičeva — Srebrna arena za glavno žensko vlogo — na tiskovni konferenci v Pulju



PULJ 73

repertoarno neizenačeno

tone frelih

Za vsakogar, tudi za tistega, ki nadrobno pozna našo filmsko proizvodnjo v preteklem letu, je bil letošnji PULJ več kot samo vsakoletni festivalski pregled, bil je kar jubilej. 20. PULJ pa seveda kljub svečanosti ni mogel postreči s posebno prijetnimi presenečenji.

Festivalu daje podobo in s tem kvaliteto ali nekvaliteto celoletna filmska produkcija. Pa še to je zajeto preozko, zavidljiva raven neke kinematografije se ne doseže v enem letu pa tudi pade ne v istem obdobju.

Postopek je daljši in tega se moramo zavedati. Neresnico bi trdili, če bi zatrjevali, da nismo mogli slutiti in napovedovati trenutne stopnje stanja našega filma. Vse premalo ustvarjalne zagnanosti (tako družbene kot zasebne) smo bili v zadnjem obdobju pripravljeni vložiti v jugoslovanski film, da bi mogli od te umetniške panoge pričakovati kaj velikega.

PULJ 73 tako ni presenečenje — pa razumimo to v pozitivnem ali negativnem smislu.

Letošnji festivalski program ni zajel več kot 14 naslovov, menda najmanj v zgodovini festivala.

Prva raziskava, ki jo ob letošnji festivalski ponudbi moramo izvesti, je usmerjena v tematsko orientacijo. Moramo se dokopati do statistično obarvane razpredelnice. Tako opazimo, da se štirje filmi (BEGUNEC, SOL, BOMBAŠI in SUTJESKA) navezujejo na narodno osvobodilno tematiko, kar šest filmov (RUMENA, RAZUMEŠ, STARI MOJ, ŽIVETI OD LJUBEZNI, PAJA IN JARE, TIMON, KRONIKA NEKEGA ZLOČINA) je tako imenovanih „sodobnih“, njihove vsebine so zasidrane v današnjem času in tudi poudarjajo to časovno obeležje.

Posebno mesto gre filmu PREDSTAVA HAMLETA V SPODNJI MRDUŠI, saj ga ne moremo pripisati neposredni sodobnosti, še manj pa vojnemu času. Obdobje, ki ga obravnava, je takoj povojno, vsebuje pa kopico idejnih poant, ki so razumljive šele danes, po časovnem odmiku.

Tretja tematska skupina filmov (CVETJE V JESENI, LJUBEZEN NA ODORU, ZAKLETA SVA, IRINA) pa izpričujejo v zasnovi neki nedoločen pretekli čas, najmočneje seveda CVETJE V JESENI, kjer je ta nekdanjost tudi fizično najbolj prisotna. V ostalih dveh (LJUBEZEN NA ODORU in ZAKLETA SVA, IRINA) gre predvsem za preživetost mentaliteto, ki ima v sebi mnogo primesi folklorno-psihološkega in sta oba filma prav zaradi tega na neki način eksotična.

Če se povrnemo k narodnoosvobodilni tematiki v jugoslovanskem filmu, potem nam tovrstni filmi z letošnjega festivala lahko služijo kot odličen primer, da si razložimo različno vsebinsko in idejno intenziteto te tematike.

Najbolj sprofanirano je uporabljena tematika NOB v filmih SOL (bosanska proizvodnja) in BOMBAŠI (srbska). V obeh filmih gre za direktno, toda površinsko uporabo partizansčine v akcijske namene. Vsebinsko je tematika enoplastna in je zgolj samo časovna kulisa dogodkom, tako da o idejni implikaciji ni niti sledu. Kar je še huje, filmsko-izrazni model (npr. v BOMBAŠIH — režiser Predrag Golubović) sploh ni originalen, saj bi mu vzor našli v ameriškem westernu najnovejšega datuma. Tako je samo po sebi razumljivo, da ob BOMBAŠIH in SOLI (ki ne prerašča preproste fabulativnosti prikazanih dogodkov ob pomanjkanju soli v bosanskih vaseh) ne moremo govoriti o novitetah v vsebinsko-dramaturških in oblikovnih prikazih.

Še vedno v okvirih tradicionalnega, toda vseeno z jasnimi in več kot samo memorativnimi nameni je nastal naš drugi „velefilm“ SUTJESKA. Čeprav omejuje filmsko zgodbo prava legendarnost resnične vojaške akcije, so se ustvarjalci pametno odločili za fabulativno mozaičnost, zaradi česar film resda razpada na posamezne epizode, zato pa v njem ni toliko neuspešne spektakularnosti, kot bi jo pričakovali.

Epizodnost, o kateri smo pravkar govorili, nam je prav v SUTJESKI izrisala nekaj pretresljivih karakterjev, mimo katerih bi spektakularna varianta zaradi svojih posebnih zakonitosti morala iti.

Idejno najbolj svojevrsten je BEGUNEC. Časovno in problemsko se sicer navezuje na NOB, toda idejno presega to časovno in vsebinsko obeležje. Film je namreč spregovoril o problemu opredelitve nasploh, zajema torej v povsem filozofsko stališče in mu je druga svetovna vojna služila le kot izhodišče za ugotovitve, do katerih se je hotel dokopati po poti čiste treznosti.

Film v svojem namenu ni uspel, ker je odpovedala doslednost scenarija, prišteti pa moramo še psihološke „luknje“ v karakterni obdelavi vseh treh akterjev in v režiji Janeta Kavčiča.

PREDSTAVA HAMLETA V SPODNJI MRDUŠI preseneča predvsem po svoji vsebinski fakturi. Režijski koncept Krsta Papića je zgolj registracija v scenariju utemeljenih konfliktnih situacij. Podoba povojnih let je do neke mere resda artistična projekcija stvarnosti, ta projekcija pa se meša s historično-fabulativnim zapisom. Karakteristično za PREDSTAVO HAMLETA V SPODNJI MRDUŠI je predvsem prepletanje obeh vsebinskih faktur, kajti pomenski rezultat predstavlja novo strukturo. Zasluga Krsta Papića je v režijski odmerjenosti te kombinacije. Čeprav ima vsak fabulativni element svojo dramatičnost in svoj domet dramatičnosti, se šele celotni sklop stopnjuje v naddramatičnost.

Najštevilnejša je skupina „sodobnih“ filmov. Letošnjemu PULJU se moramo zahvaliti za kvalitetno merilo jugoslovanskega sodobnega filma.

Ne gre samo za osnovni kvalitetni nivo, gre za tretmanski odnos do sodobnosti kot nosilke problema. Ta odnos pa je razpet od Radićevega TIMONA (eksistencialnost) do Tadejeve RUMENE (bulvarka). Vmes pa so filmi PAJA IN JARE (psihološka epizodičnost komike), ŽIVETI OD LJUBEZNI (psihološki sentiment), RAZUMEŠ, STARI MOJ (fabulativni verizem) in KRONIKA NEKEGA ZLOČINA (eksperimentalna inovacija fabulativne kompilacije).

Intenziteta sodobne filmske fabule je iz te shematike več kot očitna. Pravilno je, da ima sodobni jugoslovanski film več podob, več preoblek, kajti tudi raznolikost lahko vodi k večji kvaliteti. Toda tako očitno pomanjkanje „modernosti“ kot izraznega izhodišča, kakršno smo videli na letošnjem PULJU, je verjetno že eden od bistvenih vzrokov za pravo stagnacijo.

Ko govorimo o nevznemirljivosti filmske sodobnosti, moramo izločiti dva filma, in sicer Radićevega TIMONA in Zafranovićevo KRONIKO NEKEGA ZLOČINA. To

sta namreč filma, ki edina izpričujeta hoteno in premišljeno željo zamenjati dosedanjí tradicionalni miselni tok pripovedi, ki je temeljil na psihološko-logični utemeljitvi, za nekaj časovno in vzročnostno nekontinuiranega.

Film RAZUMESŠ, STARI MOJ Vanča Kljakovića, ki poleg PREDSTAVE HAMLETA edini povzema obliko fabulativnega verizma, vsebuje mnogokaj, kar bi lahko poimenovali „realistična selektivnost“. Marsikatera karakterna koncesija je botrovala predvsem večji fabulativni šokantnosti. Mislim, da trditev, da se zgodba Gliste ves čas nagiba k šoku kot psihološki osvestitvi (zasnova v absurdni drami), ni pretirana. Težko bi si namreč drugače razložili pomensko povezavo posameznih sekvenc, še najteže pa bi brez razumevanja tako utemeljene naloge filmske šokantnosti razumeli osnovne motivacije glavnega karakterja.

Od preostalih filmov je vredno premišljevati samo še o Golikovem filmu ŽIVETI OD LJUBEZNI. Film je namreč tudi na puljskem merjenju idej in vizualizacij dokazal moč psihološkega sentimenta, še posebej, ker je znal Golik svojemu sentimentu dati preproste okvire. Filmom tipa ŽIVETI OD LJUBEZNI bi morala jugoslovanska kinematografija širše odpreti svoja vrata, seveda s pripombo, da bi bili vsi filmi te skupine na enako zavidljivem obrtnem nivoju, saj bi to pomenilo tudi kvalitetno zagotovilo, pod katero filmi ne bi zdrsnili. Pa še več, tovrstnim filmom bi lahko napovedali odmevnost pri gledalcih.

Ob tretji skupini filmov, ki ji že pri klasifikaciji tematike nismo mogli natančno določiti pomenov, bi predvsem morali premisliti repertoarno politiko v jugoslovanskem filmu. Pomen filmov po tako „nefilmski“ literaturi, kot sta jo prispevala Prežihov Voranc in Ivan Tavčar, je več kot vprašljiv.

Predvsem sem prepričan, da si jugoslovanski film ob relativno skromni proizvodnji ne bi smel privoščiti tako nezanimivih filmov, kot so CVETJE V JESENI (sladkobna romantičnost naivnosti), LJUBEZEN NA ODORU (problemska preseženost) in ZAKLETA SVA, IRINA (psihološka eklektičnost). Kajti taki in podobni filmi kljub posamičnim režijskim poskusom dobiti po vizualni plati nove stilne rešitve in tako upravičiti filmske realizacije, ne predstavljajo dosežka naše kinematografije. Gre torej za nadomestke, za trenutna programska mašila, ki pa hkrati ne nudijo nobenih siceršnjih zagotovil za prihodnje ustvarjalne napore in uspehe.

Neposrednih perspektiv torej ni videti. Že usoda prihodnjega puljskega festivala je negotova. Predvsem pa ne bi želeli tudi čez leto dni ponavljati istih pomislov vsebinsko-repertoarnega tipa.

Kljub številnim ugovorom ob minulem festivalu bi bil najpomembnejši uperjen v repertoarno politiko, ki je v jugoslovanskem filmu grobo rečeno ni. Zatorej nam predvsem manjka precizna študija tako kočljive tematike, kot je načrtovanje nacionalnega filmskega repertoarja. Študija, ki bi morala problem obravnavati kompleksno in dolgoročno. Ne bi se smela zadovoljiti z rezultati, veljavnimi samo za nekaj let.

Drug problem, ki se pojavlja ob puljskem festivalu, pa s programom nima neposredne zveze, je fenomen „arena“. Tudi tega bi morali čimprej rešiti, verjetno s sociološko študijo, ki naj bi dala odgovore na vprašanja: 1. množični ogled filmske predstave in reakcija individua, 2. komorni film in njegova relacija z gledalcem. Ko bi imeli tako študijo, se verjetno ne bi več dogajale take napake, kot je bila tista, ki je botrovala uvrstitvi LJUBEZNI NA ODORU v areno, namesto da bi se pridružila TIMONU in KRONIKI NEKEGA ZLOČINA v zaprti dvorani.

Če torej na kratko povzamemo vtise iz Pulja, potem se moramo ustaviti pri pomanjkanju splošne inovacije. Skoraj kar vsi filmi po vrsti so standardizirani izdelki, ki nas ne vznemirjajo. Če ne bi bilo treh filmov (vsi so hrvaške proizvodnje) PREDSTAVA HAMLETA V SPODNJI MRDUŠI, TIMON, KRONIKA NEKEGA ZLOČINA, bi morali letošnji Pulj čimprej pozabiti. Pravzaprav — niti ne pozabiti. Moral bi nas spominjati na neuspešno leto, ki naj se v prihodnje ne bi ponovilo.

Pa slovenski filmi? Letos smo jih imeli kar tri v konkurenci, toda festivalu niso krojili podobe. Žal tudi nagrade (Matjaž Klopčič — zlata za režijo, Milena Zupančič — srebrna za igro in ing. Niko Matul zlata za scenografijo) ne morejo popraviti tega nezavidljivega vtisa.

Se pa zavedam, da bodo vsaj nagrajenci ugovarjali tej misli.

sutjeska in razmišljanje o njej

milan ljubić

Normalno je, da nastanek slehernega takega filma, kot je Sutjeska, spremlja obilna in nenazadnje tudi dobra propaganda. Spomnimo se samo filmov Najdaljši dan, Bitka za Anglijo, Bitka na Neretvi, sovjetskega ciklusa Osvoboditev Evrope in drugih. In ko si skušamo po ogledu filma urediti vtise, ugotovimo, da to ni ravno lahka naloga. Propaganda nas namreč pripravlja na nekaj izrednega. In če nam ustvarjalci filma ne morejo ponuditi tega, kar propaganda obljublja, se kot gledalci čutimo opeharjene. Delno to velja tudi za film Sutjeska. Po ogledu v puljski Areni sem bil zadovoljen in nezadovoljen hkrati; brž ko pa film delimo na posamezne elemente in ga ne obravnavamo kot celoto, je to slab znak.

O pomenu Sutjeske med vojno, o legendarnih bitkah, o pogumu posameznikov in partizanskih enot kot celote, o vsem, kar sodi v zgodovino naše NOB, ne bi pisal iz dveh vzrokov: ta dejstva so nam znana (ali vsaj mislimo, da jih poznamo) in pa, govorimo o filmu in ne o zgodovini. Film pa je iluzija. Zato bom skušal primerjati dve iluziji, ki ne temeljita na povsem trdnih dejstvih: šolsko in publicistično, torej tisto, ki nam je v zavest vcepila prvo podobo o Sutjeski, sovražni ofenzivi in partizanski zmagi, ter drugo, ki nam je to informacijo dala s filmsko govorico. Katera od teh dveh podob je prava, je težko povedati, o tem bi lahko najbolje sodili tisti, ki so pravo Sutjesko doživeli in videli filmsko. Filmu Sutjeska ne moremo odrehati impresivnosti, odlične igre vrste glavnih in epizodnih igralcev z eno samo izjemo, o kateri bom posebej pisal, zelo dobre tehnične in zvóčne obdelave, ki sta na zavidljivi strokovni višini. Posebej velja omeniti glavnega snemalca Tomislava Pinterja, katerega posnetki zaslužijo vso pohvalo, eskadrilo našega vojnega letalstva in njene pilote, ki so nudili impresivno sliko z vsemi vratolomnimi poleti skozi kanjone Sutjeske, ustvarjajoč podobo nadležne nemške Luftwafe. In ne nazadnje gre pozornost tudi številnim statistom, pripadnikom JLA, civilnemu prebivalstvu, ki so uspešno podali podobo zagrizenega boja dveh vojskujočih se strani, dveh množic, ene militaristično urejene in disciplinirane ter druge ljudsko, idejno in biološko povezane ne samo v boju za osvoboditev izpod okupatorja, temveč v najbolj dramatičnih trenutkih predvsem zagrizeno se bojujoče za obstanek. Sutjeska nedvomno nosi v sebi vrednote, ki se globoko vtisnejo v spomin gledalca, čeprav samo po koščkih, ki se dvigajo iz zaključene celote. Sicer pa ima vsako, še tako dobro delo nekaj vrhunskih prizorov, ki se dvigujejo nad povprečje celote. Toda prav to povprečje je pri filmu Sutjeska zelo neuravnovešeno. Prizorom, ki se dvigujejo na antologijsko raven, sledijo drugi, ki s svojo medlostjo povsem zasenčijo možnost celotnega uspeha. Predvsem gre za dogajanje okrog vrhovnega štaba in vrhovnega komandanta. Richard Burton, ki ga vsi poznamo po vrsti odličnih vlog, je v Sutjeski deloval povsem neprepričljivo, papirnato, bil je le lep oblečena figura, naravnost vzorno zlikana, kar je za vrhovnega komandanta v taki ofenzivi, ko se spi v obleki in z orožjem, malo verjetno (očitno kostumograf ni nikoli bil niti na najbolj nedolžnih vojaških



mirnodobnih vajah, režiser pa je na to pozabil!). Celo neki fantek iz množice gledalcev v puljski Areni je opazil, da ima komandant povsem novo, lepo zlikano srajco, ki ga je spremljala skozi ves film, torej tudi skozi vso filmsko epopejo na Sutjeski. Če k zlikanosti srajce in uniforme dodam „zlikanost“ Burтона kot igralca, je to vsaj bleda podoba lika, ki ga je tolmačil Burton: osebo, ki je sprejemala poročila, izdajala povelja, z odločnim glasom narekovala telegrame v Moskvo, podpisujoč jih s CK KPJ, ne da bi od sprejetja moskovskega telegrama in odgovora iz Jugoslavije sploh minilo toliko, da bi lahko sklicali vsaj najbolj improviziran posvet najožjih sodelavcev. Očitno je vloga vrhovnega poveljnika že v scenariju precej šepala. Kar pa v scenariju ne daje možnosti za uspeh, tega v filmu niti najboljši igralec ne more rešiti. Ostane le slab okus po vsem tem, kar smo brali o snemanju, Richardu Burtonu in njegovi vlogi, ki naj bi poosebljala vrhovnega komandanta, možnosti, ki jih je imela na razpolago filmska ekipa in tudi njen glavni igralec. Ponovno se vračamo na izhodišče film-scenarij. Brali smo veliko o snemanju, cele strani vodilnih jugoslovanskih dnevnikov so bile posvečene reportažam s snemanja, poročila so navajala vrsto znanih igralskih imen, ki so nastopila v filmu in smo jih brali v začetnih napisih ter potem zaman iskali na platnu, skratka vse to nas navaja k ugotovitvi, da se realizatorji svojega dela niso borili racionalno. Kar sem zapisal o vlogi Burтона v scenariju, velja še za vrsto drugih igralcev: kaj je sploh igral v filmu Demeter Bitenc, ki je vidno zapisan v napisih filma in ga sploh nismo videli? In kaj je igrala Mira Stupica, Ružica Sokić in vrsta igralcev, o katerih smo seznanjeni, da so nastopile v filmu, a jih prav tako kot Bitenca nismo videli? Ne gre za to, da so opravljene le prezasedbe igralcev, kar je nekaj povsem dopustnega. Gre za vrsto odigranih vlog, epizod, za prizore, ki so pri montaži odpadli iz filma, ali pa so jih pri dosnemavanju zamenjali novo posneti. Zopet se moramo povrniti k scenariju: dokler se prizori predelavajo na papirju, popravljajo in dopisujejo dialogi, da bi dosegli boljše dramaturško gradnjo filma, je to zaželeno in poceni, ker trošimo le papir. Ko pa začnemo dramaturgijo ustvarjati na snemalnem mestu, v filmski montaži, z množico igralcev in statistov, je to početje, za katerega smo Jugoslovani odšteli nekaj milijard v času, ko se politično in gospodarsko borimo za splošno ekonomsko stabilizacijo ter v razmerah, ko posamezne republiške filmske proizvodnje komaj še životarijo. Taka investicija v film z dobrim scenarijem, premišljeno dramaturgijo in še na podlagi takega dogodka, kot je bila za jugoslovansko NOB Sutjeska, je z vidika uveljavljanja teženj po. zgovinski in nacionalni uveljavitvi razumljiva. Toda Sutjeska žal to ni. Irena Papas kot mati, ki dobi sredi realnega pobijanja simbolne, a tudi neprepričljive dimenzije, ter Richard Burton kot vrhovni poveljnik ne bosta veliko pripomogla k uspehu tega filma niti po estetski niti po propagandni plati.

V šoli smo se učili in v časopisih in knjigah pogosto brali, kako pomembna je bila bitka na Sutjeski. Povsod je bil poudarjen tudi neuspeh Nemcev, ki so sklenili obroč okrog partizanov, a jih le niso dobili. Ali je v filmu vse v skladu z zgodovinskimi dejstvi, prepuščam na oceno poznavalcem. Osebo sem kot gledalec in povprečen občan dobil iz filma vtis, da je šlo za Pirovo zmago, iz katere se je rešil le vrhovni štab z manjšo skupino preživelih. Kmalu bo tri desetletja do konca vojne in ves ta čas smo imeli priložnost spoznavati vrhovnega komandanta, to pot v interpretaciji tovariša Tita, kot zelo simpatičnega, vedrega, optimizem vzguja-jočega, pogumnega stratega, ki je imel in še vedno ima tudi svoje dramatične trenutke, saj je bilo po vojni treba izboriti marsikatero diplomatsko „bitko na Sutjeski“. Nedvomno je to človek, ki zna biti hladen in preračunljiv, vendar nimamo vtisa, da bi to počel za ceno človeških odnosov. V dramatičnih trenutkih velikih odločitev je razumljivo, da v človeku prevladata treznost, razum in čustveni hlad. Toda vloga vrhovnega poveljnika v Sutjeski, kot nam jo je predstavil Richard Burton, je naravnost odbijajoča. Tu pa se postavlja vprašanje: če je film, posnet po treh desetletjih od stvarne bitke, med drugim tudi odraz določene umetniške svobode, potem je verjetno dovoljeno, če ne celo obvezno, da eden glavnih protagonistov, ki ga igra igralec svetovnega slovesa in nedvomnih umetniških kvalitet, dobi boljše zamišljeno, napisano in s tem tudi možnost za boljše odigrano vlogo.

Naša podoba o bitki na Sutjeski, ki smo si jo ustvarili na podlagi povojnega čtiva in srečanj s pričami tega velikega boja ter filmska podoba, ki nam jo predstavlja



režiser Stipe Delić, se razlikujeta. Zato ne smemo spregledati druge možnosti: morda pa so se ustvarjalci filma na podlagi številnega in nedvomno bogatega gradiva dokopali do drugačnih resnic o Sutjeski in bitki na njej in je potemtakem njihova podoba prava? V tem primeru se mi zdi, da bo potrebno korigirati naše predstave o tej veliki bitki in njenih junakih.

In če za konec prihranim še nekaj ugotovitev v zvezi s filmom, ki zadevajo predvsem tehnično in realizatorsko plat, moram ponoviti resnico, ki se je pokazala že ob filmu Bitka na Neretvi in nekaterih drugih delih: domači filmski delavci, jugoslovanski igralci, filmski umetniki in tehniki vseh strok so sposobni narediti film, ki se po profesionalnosti izdelave lahko meri s tehnično najbolj dognanimi deli svetovne kinematografije novejšega časa. Toda za to je potrebna gmotna podpora družbe, te pa večina domačih filmov ni deležna v tistih mejah, ki omogočajo nastanek solidnega in tehnično dognanega filma. In tu se začne filmska varianta pregovora „za malo denarja malo muzike“. Realiziramo nedodelane scenarije, ker nimamo denarja, da bi financirali bogat scenaristični fond, odpovedujemo se vsem zahtevnejšim tehničnim sredstvom, že lep čas v nobenem našem filmu nisem videl posnetka, ki bi bil narejen s filmskim žerjavom, v vojnih filmih (Sutjeska je izjema!) se pirotehnika omeji na nekaj manjših eksplozij in še kak požar cenene kartonske barake, posnetkov iz letal ali helikopterjev razen v turističnih filmih skoraj ne poznamo, skratka, celotni proračuni naših igranih filmov znašajo toliko, kolikor dobi v tujini en sam nekoliko bolj slaven filmski zvezdnik. Če pa primerjamo življenjske stroške te iste tujine z našimi, ugotovimo, da kakih posebnih razlik ni in še tiste razlike, ki so, hitro izginjajo. Če je v Sloveniji premiera v Slovenskem narodnem gledališču dosegla ceno proizvodnih stroškov celovečernega filma, je to znak, da se je pri filmu nekaj ustavilo. In s tega vidika je srečanje s Sutjesko, kot pred leti z Bitko na Neretvi, pozitivno: potrjuje prepričanje, da ob razpoložljivih sredstvih tehnično in ustvarjalno ne zaostajamo. Škoda je le, da sta si ekipi obeh omenjenih filmov svoje družbeno poslanstvo predstavljali preveč obsežno in sta trošili tudi takrat, ko to niti po zahtevah filma niti po utemeljenih potrebah ni bilo nujno.



Igralec Ljubiša Samardžić kot eden od bombašev v filmu Predraga Golubovića BOMBAŠA

kriza ali razvoj

vladimir kocjančič

(Nekaj misli o sodelovanju med televizijo in filmom, kot se je pokazalo na 20. festivalu jugoslovanskega filma)

Tudi letošnji festival jugoslovanskega filma je seveda pokazal določeno usmerjenost filmske umetnosti v Jugoslaviji. Bil je usmerjen natanko k 21. festivalu, ki bo prihodnje leto v prav isti Areni kot letošnji.

Morda se ta trditev zdi na prvi pogled strupena, pa je vendarle res, da je bil 20. festival po izrazu in tematiki tako šarast, kot bi šlo za razprodajo, ne pa za čisto resen dokaz naših sposobnosti v najmlajši veji umetnosti. Če se je sloviti ludizem slogovno prenesel iz poezije v našo sodobno filmografijo in posebno še, če misli tu ostati, se bo le vredno vprašati vsaj to, s kakšnimi denarci se igrajo odrasli otroci, če ne tudi tega, ali nam je na splošno po nekaj več kot petindvajsetih letih povojnega filmskega dela jasno, kaj naj počnemo s filmom in kaj naj film počne z nami. Nikakor seveda ni niti želeti niti pričakovati, da bomo zdaj na mah rešili tisto, kar ostaja razvoju filmske umetnosti v pomoč odprto tudi v svetovni kinematografiji: vprašanje umetnosti ali industrije, kritike ali agitk, soočanja s sodobno problematiko ali predzgodovinskega kiča, eksperimenta ali obrtništva itd. Rešiti pa bo treba vprašanje, zakaj prav po uradnih dvajsetih letih domačega festivala — ki po svoje prav gotovo pomeni soočanje z zrelostjo neke kinematografije — tako malo filmov in še bolj, zakaj tako malo kvalitetnih filmov. Jugoslovanski film minulih let, naj je že bil dobro ali zlonameren, naj je že bil vehementno umetniško iskanje ali žaljivo gibanje črnogledosti, je vendarle ustvaril neki pojem naše kinematografije v svetu — in je tudi, splošno gledano, imel neki svoj specifični obraz, ne samo v temah — na katere zdaj radi zvrčamo prav vse, ampak tudi v filmskem izrazu (in zasebno celo trdim, da je bilo to tista vrednota, zaradi katere se o nekaterih naših ustvarjalcih piše po svetu), v odnosu naših ustvarjalcev do gradiva, ki jim je bilo zaupano in seveda tudi v odnosu do sodobnih tokov v svetovni kinematografiji.

Za letos seveda tega ne moremo trditi. Ob taki razdrobljenosti si je kaj težko omisliti kakršnokoli predalčkanje, čeprav je človeštvo že nekako po naravi nagnjeno k temu. Prav tako pa tudi ni mogoče trditi, da smo v Pulju videli kar šestnajst samosvojih ustvarjalnih hotenj, od katerih vsako namiguje na možnost nadaljevanja v njegovi smeri. Večina tistih filmov, ki jih bo vredno pogledati tudi v kinematografih (recimo CVETJE V JESEN, KAPIRAŠ, STARI MOJ, BOMBAŠA,

ZIVETI OD LJUBEZNI) je dokazala predvsem, da znamo narediti film, kar pa je bilo po petindvajsetih letih milijonskih vlaganj v te namene in ob možnosti študija v domači kinoteki ter izobraževanju v tujini tudi pričakovati in zato ni mogoče reči, da smo presrečni, saj bi prav ti filmi morali biti merilo, pod katerega naš film nikoli ne bi smel zaiti. Potem bi morda lahko bili ponosni — merilo bi bilo dosti solidno postavljeno.

Tisto, kar je bilo še dobrega zunaj tega (izvzeli bomo film SUTJESKA zaradi specifičnosti, ki jo pogojuje, s tem da je narejen natanko po zgodovinskih dejstvih, da je neke vrste filmski spomenik našemu osvobodilnemu boju in zato posebnega družbenega pomena), recimo Radičev TIMON ali Zafranovičeva KRONIKA NEKEGA ZLOČINA, pa je v svojem iskanju vsekakor preveč zaprto samo vase, da bi pomenilo nadaljnjo usmeritev in preveč enkratno, da bi se dalo ponavljati z drugimi imeni, brez strahu, da bi zapadli v epigonstvo.

Zato lahko od nadaljnjih domačih filmskih festivalov pričakujemo le, da bodo pokazali dejansko vrednost letošnjega festivala, da bodo zavrgli vse, kar je bilo letos nevrednega ter poskušali najti „moč v tem, kar nam ostane“. In seveda torej ni priporočljivo ob letošnji zmedi dajati natančnejših izjav o vrednosti in nevrednosti sedanje filmske proizvodnje, saj se lahko zgodi, da bomo hvalili natanko tista dela, za katera čez leto ali dve nihče ne bo hotel več slišati, ali pa grajali tista, ki jih nismo bili sposobni prav razumeti ali pa se niti potrudili nismo. Zato pa bomo morda že čez leto ali dve lahko bolj natančno povedali, ali je bil 20. Pulj kriza ali postanek ali fazica v nadaljnjem razvoju. Do takrat pa nam ostane upanje, da kamor genija bo pot vodila, za njim bo stopal mladi rod in da še ni rečeno, da nimamo genijev, če trenutno ne vemo, kam bi stopili.

Morda pa se prav zaradi takih pomislov zdi, da je letošnji festival dosti razburkal duhove. Majhna proizvodnja je seveda omogočila, da je bil vsak posamezen film bolj na očeh in da smo ga vsi po vrsti gledali bolj kritično: pričakovali smo od vsakega tisto, kar recimo v razvitejših filmskih državah pričakujejo pri enem od desetih — da bo namreč o njem mogoče govoriti samo v superlativih. A ker ni bilo izraznega booma, so se nekateri zatekli k tematiki: tudi tu pa je za zdaj ostalo nejasno, katera tematika je na splošno za nas najbolj priporočljiva in koristna in ali je sploh mogoče in za filmsko umetnost spodbudno sugerirati teme, ki bi spet privabile gledalce v kinematografe.

Skratka, ves čas je bilo opaziti neko željo po urejenosti, po tem, da bi vsako stvar postavili na njeno mesto, filme sumirali ali razvrstili tako, da bi bil pregled kar najbolj možen in najbolj preprost.

Želja po preprostosti je prišla do izraza povsod; v Areni se ni nikoli žvižgalo in ploskalo istemu delu: ali se je žvižgalo — kakor hitro je bil kak kader za sekundo predolg ali se je bilo treba rahlo zamisliti, ali pa navdušeno tolklo z rokami, recimo že takoj, ko je filmska špica napovedala, da bo nastopil Bata Živojinović. Nikomur se ni ljubilo razmišljati o tem, kaj je v posameznem filmu dobrega in kaj slabega. Podobno je bilo na tiskovnih konferencah. Ali skorajda medena spoštljivost do avtorjev in njihovih umetelnosti ali pa nesramnost brez meja zaradi napak, ki bi jih kot napake bilo šele treba dokazati.

V sklop preprostosti je verjetno sodilo tudi to, da je bil splošni občevalni jezik na festivalu srbohrvaščina in da so Makedonci prinesli na vpogled srbohrvaško kopijo svoje UROČENA SVA, IRINA — menda zato, da bi lahko Neda Arnerić in Bata Živojinović kandidirala za nagrade — v makedonski verziji so ju namreč nadsinhronizirali, slovenski velmožje pa so na tiskovnih konferencah dokazovali, da slovenski jezik v širšem jugoslovanskem prostoru menda ne eksistira ter da se lahko enakovredno pogovarjajo tudi ob bistveno zmanjšanem besednem zakladu, ki pa je bil včasih tudi rahli vzrok nesporazumov in nadaljnjih napadov.

In konec koncev — pa ne nazadnje — se je želja po preprostosti in redu pokazala tudi za okroglo mizo, ko je bilo sproženo vprašanje razlike med filmom in televizijo in posredno seveda tudi med kinematografskim filmom in televizijskim filmom. In razloženo je bilo, da je med obema medijema načelna razlika: preprosto rečeno, razlika med totalom in velikim planom.

344 Sploh ni moj namen kakorkoli polemizirati s to trditvijo; to, da se z njo ne strinjajo nekateri filmski avtorji, je pač najboljši dokaz, da se nekatere stvari majo v

temeljnih in da želijo ustvarjalci mimo teorije postaviti neke nove odnose, ki naj bodo predvsem odnosi avtorja do gradiva, ki ga oblikuje. Dosti bolj pomembno se mi zdi to, da je bilo vprašanje sploh sproženo. Razmišljanje Borisa Grabnarja je bilo predvsem potrdilo neke nenadne spremembe v naši filmski umetnosti: povezave filma in televizije.

Tudi tu bo prihodnost povedala, ali smo se vsi hudo motili — eksplikator, ker je delal iz tega problem in tisti, ki smo videli določeno oblikovno ali izrazno podobnost. Kajti lahko se zgodi, da bo prihodnost pokazala predvsem na denar kot na edini vzrok skorajda največjega letošnjega booma v Pulju: pet filmov, za katere lahko trdimo, da so v kakršnikoli povezavi s TV. Po tej teoriji, ki jo je bilo tudi slišati, naj bi v želji po čimvečjem številu filmov hitro prenesli nekaj stvari s TV in rešili ugled nacionalne kinematografije. Upajmo pa, da vsaj ta problem letošnjega festivala ni tako preprost.

Zdaj je težko reči, ali smo s prenosom nekaterih stvari s televizije na film ali s samim principom sodelovanja sodobniki ali zamudniki v primerjavi s svetom. Znano je seveda, da se je ta problem pokazal drugje že prej ali kot spopad ali kot sodelovanje. Spomnimo se, da je Hollywood obupaval, ko se je po ZDA razpasla barvna televizija in ljudje niso več hoteli v kinematografe. Njegov odnos je bil predvsem trma: dokazati, da televizija nikoli ne bo dorasla velikemu in starejšemu bratu, saj je recimo nekaj tisoč statistov v totalu na filmskem platnu dobro vidnih, medtem ko se na televizijski zaslon komaj zdrenjajo. To je bila načelna razlika: total proti velikemu planu. Temu je pripomogel še cinemaskop, za katerega je sprva veljalo, da sploh ne prenese bližnjega posnetka obraza.

Verjetno piše kje črno na belem, kdo je popustil: a dejstvo je, da televizija ni uvedla cinemaskopskega zaslona in da smo letos na FESTU ob vseh štiridesetih filmih ali kaj samo nekajkrat videli široko platno, in dejstvo je tudi, da število gledalcev v kinematografih po svetu spet počasi narašča in da so verjetno v obratnem sorazmerju s tem začeli na splošno opuščati spektakle. Očitno se je torej spopad prelevil v nekakšno tiho priznavanje dveh enakovrednih sil in v nekaterih primerih celo v sodelovanje.

In skorajda ni več herezija trditi, da je celo televizija začela vplivati na film. Pravzaprav nič čudnega in v bistvu samo vrnitev dolga. Kajti, ko je šla televizija na pot, je začela na mestu, ki je filmu delal dolgo časa močno veliko težav: začela je na splošno z bližnjimi posnetki in z velikim planom kot najmočnejšim orožjem. Okoristila se je torej z razvojem filmske umetnosti, da je zatem lahko začela razvijati povsem samosvojo pot, ne samo h gledalcu, ampak tudi k izrazu. In nič hudega torej, če je zdaj film nekatere elemente (npr. teme, ritem, reportažnost) povzel po televiziji.

Po vsem tem torej je nekaka logika v razvoju in ne bi smeli biti niti presenečeni, da se bo to pokazalo tudi pri nas. In konec koncev ne bi bilo treba orati ledine, ampak bi se lahko dosti naučili pri tistih, ki jih je dvoboj s „sobnim kinematografkom“ drago stal.

A tudi tu smo se, kot se navadno radi, kaj hitro izdali, da nismo prav nič razmišljali o tem, da smo čakali na stihijo in zato že kar na začetku zašli v huda nasprotja. Matjažu Klopčiču smo dali za režijo CVETJA V JESENI dve nagradi: za režijo televizijske nadaljevanke in za režijo filma — se pravi, da smo uradno in javno priznali, da ni nikakih načelnih razlik v snemanju za prvi ali drugi medij, da je pomemben samo avtorjev pristop h gradivu, samo njegova ustvarjalna moč, samo njegovo izrazno hotenje. Priznali smo tudi, da je sodelovanje med televizijo in filmom koristno in ga s tem posredno tudi spodbudili.

A v isti sapi smo onemogočili film, ki je dokazoval natančno isto kot CVETJE V JESENI: da namreč ni načelnih razlik v snemanju za prvi in drugi medij, da je mogoče posneti film, ki bo na televizijskem zaslonu in na filmskem platnu enako intenziviral gledalca, še več, da tak film lahko naredi kar televizija sama s svojimi sredstvi in večinoma svojimi delavci. Onemogočili smo film RTV Zagreb RAZPOTJA, češ da ga v uradni konkurenci v Pulju ni mogoče prikazati, ker po propozicijah ni mogoče prikazati filma, ki ni namenjen kinematografskemu sporedu. Zato bi bilo zanimivo vedeti, ali ga bodo zdaj, po festivalu, vrteli v kinematografih, a odgovor je bil dosti nejasen; da in ne, bodo še videli in tako

dalje. Dejstvo pa je, da so RAZPOTJA film in ne TV drama in da so po splošnem mnenju dala določen prispevek naši filmski umetnosti.

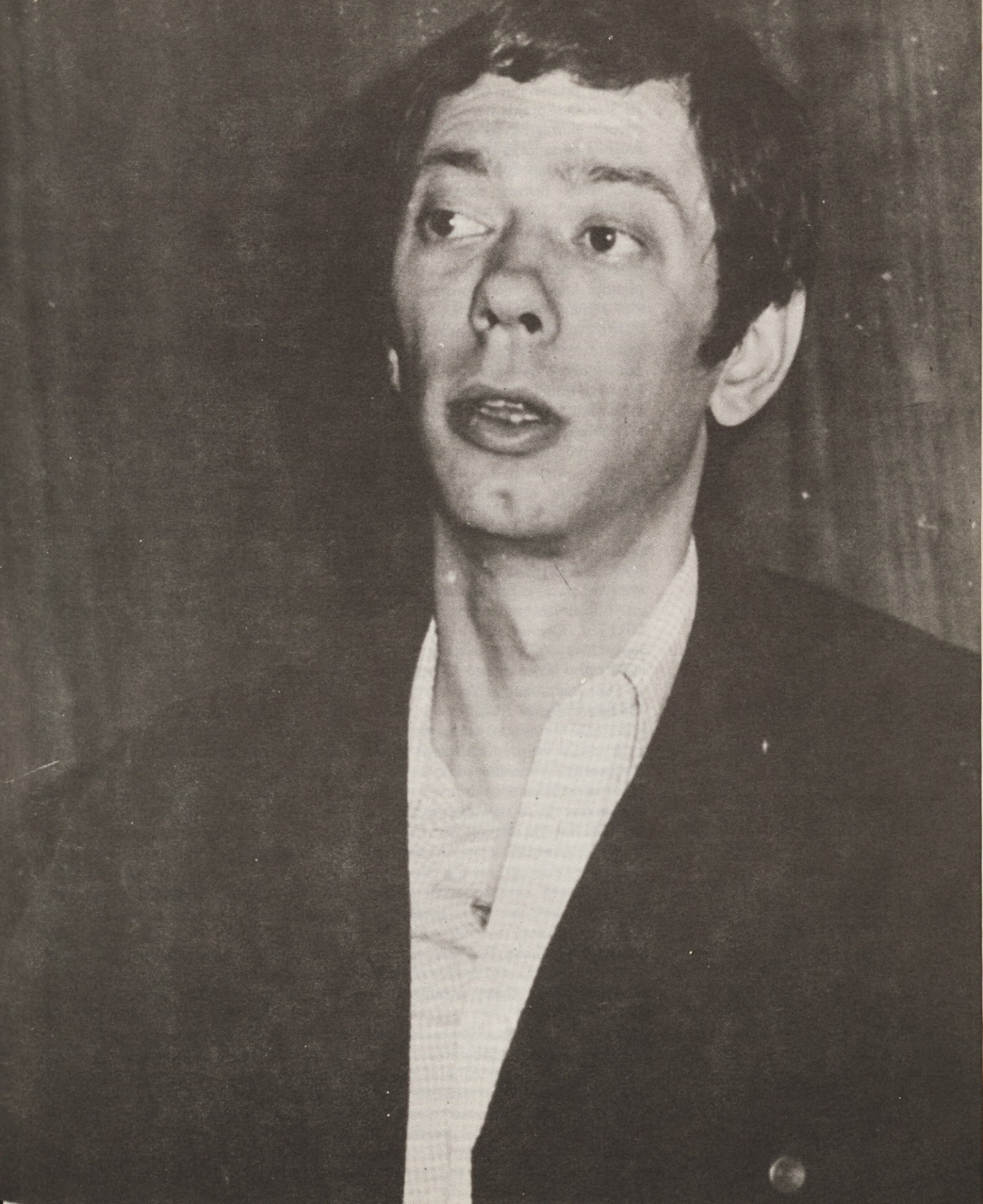
Naslov tega filma je bil torej nekako simboličen: kaj bomo naredili — nadaljevali s sedanjo povezavo med medijema, ob čemer seveda nastane nevarnost, da bo televizija snemala filme povsem samostojno, ne samo s svojimi sredstvi, ampak tudi s svojimi ljudmi in da bo — če bi v tem začeli pretiravati — postal poklic filmskega delavca nepotreben, ali pa bomo kar določili, da sme televizija delati televizijske drame ali televizijske filme (ki se glede na prej omenjeno priznavanje istosti) v ničemer ne razlikujejo od kinematografskih filmov, ne more pa konkurirati filmskim podjetjem, pravzaprav jim sploh ne more biti enakovredna. Razpota torej. A treba bo dobro razmisliti: zagrebška RAZPOTJA so se namreč končala tako, da od spopada ni imel koristi nihče. Upajmo, da v simboliki ne bomo šli tako daleč.

Tako. Dva pomembna filma, ki sta nastala v sodelovanju s televizijo, sta takoj odprla tudi nekaj pomembnih vprašanj. Klopčičev film je bil še toliko bolj zanimiv prav zato, ker je nastal iz treh nadaljevanj, katerih skupna dolžina je močno presegala dolžino celovečerca. Šlo je seveda za vprašanje krajšanja, ki naj ne bi bilo samo krajšanje, ampak naj bi iz treh zaokroženih dramaturških enot ustvarilo zaokroženo dramaturško celoto — še zlasti pomembno je bilo to, ker je šlo za klasično, idilično, romantično delo s čisto klasičnim dramaturškim principom. A ne samo dramaturgija, problem je bil prav gotovo tudi ritem filma, saj je obstajala nevarnost, da ga bo krajšanje kadrov ali sekvenc spremenilo, izpuščanje le-teh pa ustvarilo delno nerazumljivost. Glede dramaturgije ima zasluge predvsem scenarist Mitja Mejak, ki je že za televizijo razen treh krajših dramaturških lokov potegnil še enega, ki je povezal celoto, to pa je bilo seveda preureditvi nadaljevanke v film v veliko pomoč. Montaža pa je kljub izredno resnemu in zavestnemu pristopu sem in tja pokazala zobe. Tako recimo že na začetku: prizor s plesom oseb v odvetnikovem spominu je sicer nekatere razburjal že, ko je šlo za nadaljevanke, čeprav je filmsko izrazno dosti močnejši kot pa tavčarsko kramljanje z mičnima gospodičnima, a kritiko je pravzaprav zaslužil šele s predelavo v film. Krajšanje te sekvence je namreč sprožilo določeno nerazumljivost, prav gotovo so jo še toliko bolj občutili tisti, ki CVETJA V JESENI niso videli na TV. Po drugi strani se je zgodilo, da je v filmu ostala sekvenca — mislim sceno na sodišču, ko je odvetnik kaznovan zaradi pretepa — ki je bila v televizijski nadaljevalki nekako nujna zaradi dokaj natančnega prenosa Tavčarjevega dela na trak, v filmu pa se je pokazalo, da je bila povsem odveč, saj je bilo težišče zgodbe drugje in tudi funkcija pretepa drugačna.

A film je kljub vsemu ohranil nekako rahločutni idilični ritem pripovedi, dodal pa mu je še dramaturgijo barv — odlična barvna zasnova na zelenem in rjavem tonu — za katero smo bili na televizijskem zaslonu nekateri prikrajšani.

Tretji film puljskega festivala, ki je v neposredni zvezi s televizijo, je bil v primerjavi s CVETJEM in RAZPOTJI popolno začetništvo. Bil je po svoje dokaz, da prenašanje s televizije na film nikakor ni lahko delo. Gre za beograjskega PAJO IN JARETA, ki je hotel iz deset ali koliko nadaljevanj postati film. Že takoj na začetku ni mogoče mimo primerjave: če imajo Britanci dosti heca s svojimi avtobusarji, zakaj si ne bi še mi omislili kake tipične posebnosti — recimo kar voznike tovornjakov, potem pa zaokrožimo naprej po britansko, malce šale, nekoliko satire, ki je žal tako ubožna, da bi človek jokal, dva odlična igralca, ki se poskušata spakovati po zgledu britanskega crazy humorja in doživita šarmantno množično žvižganje občinstva, kritika pa je razočarana nad svetlimi imeni našega igralstva, no, in konec koncev še zgodba, ki ostane mozaično fragmentarna, saj je iz vsakega nadaljevanja pobrana samo srž. Film PAJA IN JARE je dokazal, da je bil scenarij za nadaljevanke jalov, da je temeljil na eni sami, v bistvu nerealni domisljici in treh ali štirih že do kraja obrabljenih gagih ter da je režiser pridno uprizarjal tekst, pri tem pa skoraj pozabil, da je filmski režiser in ne risar stripov. Vse skupaj torej močno žalostna klovniada, kakršnih si niti v splošno jugoslovanskem prostoru ne želimo več videti.

Še dva filma sta, ki nista v neposredni zvezi s televizijo, vendar pa bi bilo mogoče nekaj zapažanj, ki so značilna za televizijska dela, ugotoviti tudi zanju. Zanimivo je



namreč, da se je problem tehnike filmskega in televizijskega snemanja sprožil prav ob takem filmu, in sicer ob TIMONU Tomislava Radića, filmu, ki je prav gotovo eden vrhov letošnje filmske proizvodnje v Jugoslaviji, ne nazadnje tudi zaradi sovpadanja televizija — film, ki je po Radićevih besedah nastalo — če sploh je, on tega ne priznava — čisto po naključju in nezavestno. Lani je bil Radić z ŽIVO RESNICO skorajda heroj; koliko da je pokazal novega, so govorili. Letos o njem ni govoril skoraj nihče, čeprav je TIMON nadaljevanje in izpopolnitev Radićeve svojevrstne tehnike snemanja. Lani je močno temeljil na fotografiji: recimo njegovi dve ženski klepetata v postelji, kamera pa stoji, ju gleda in se jima čudi. Ali pa sam fotografski princip snemanja, ko junakinja brska po svojem otroštvu, ali „šklocanje“ fotografskega aparata med posameznimi sekvencami. Letos je bil Radićev princip snemanja dvojen. Gledališki Timon Atenski je sneman po načelu fotografije, dosti statično, Mélièsovsko če hočete, tako da daje vtis nekake patetike, nečesa vzvišenega. Timon iz dejanskega življenja pa vnaša nov Radićev pristop: kamera začne prosto potovati po prostoru ter zapisovati dogajanje, kot ga vidi v določenem trenutku, ne glede na to, ali je ujela bistven ali nebistven detajl. Lahko bi bil to camera-stilo, a zdi se dosti bolj podoben televizijskemu reportažnemu zapisu. (Še posebno zaradi neprečiščenega tona in nekake podobnosti s *commedie dell'arte* v igralski izvedbi.) Reportažnost občutimo tudi, kadar se Radić posebej ukvarja s svojim igralcem. Da mu govoriti nekako naravnost v kamero, ta čas kamera opazuje predvsem intenzivnost igralčevega notranjega kreiranja odnosa do sočasnosti in prostora. Igralčev pogovor ali samogovor je pri Radiću v bistvu intervju, ne pa nastop pred kamero. Skorajda simbolno zato učinkuje intervju televizijske novinarke v filmu, saj je prikaz Timona na televizijskem zaslonu po tem intervjuju in prikaz Timona v filmu samem v nekaterih elementih prikazovanja povsem identičen.

To je sicer samo ena komponenta tega zanimivega filma, toda prav ta dokazuje, da je tehnika televizijskega snemanja vplivala, pa čeprav podzavestno — na tehniko filmskega, oziroma določeneje rečeno, da je repozicirala razvila televizija, z njenimi elementi pa se je ustvarjalno okoristil film. (Naj na tem mestu mimogrede omenim, da je dajal vtis reportažnosti tudi znani italijanski film Francesca Rosija PRIMER MATTEI, kjer pa ne gre toliko za princip reportaže — intervjuja kot za princip reportažnega zapisa s kraja dogodka. To pa vsekakor kaže še neko drugo vrednostno komponento Radićevega najnovejšega dela.)

In skorajda sama po sebi se vsiljuje misel na televizijo tudi, ko gledamo film Vladimira Tadeja RUMENA — tokrat, žal, ne v pozitivnem smislu. Kakšni heci so bili s tem filmom, ki je baje doživljal spremembe in na koncu postal skrpucalo, ki ga je zaradi kontradikcije med vsebino filma in njegovim koncem komaj mogoče prežvečiti, saj manjka edino še to, da bi popeljal Tadej dobrosrčno, naivno in v kriminal zapeljano dekletce in miličnika na magistrat, zdaj sploh ni pomembno. Pomembno je to, kar vidimo, to pa bi, odkrito rečeno, raje videli na televiziji. RUMENA nima na sebi čisto nič filmskega. Ružica Sokić je recimo na tiskovni konferenci povedala, da so večino filma posneli v dveh dneh in pol, kar pa tistih, ki smo film videli, ni prav nič začudilo. Tričetrť filma se namreč dogaja v eni sobici preiskovalnega zapora s statično kamero in ekshibicijami glavne igralka, ki se je seveda po vsem tem lahko zatekla samo k televizijski interpretaciji svoje vloge in je na koncu koncev to tudi edino, kar je od filma ostalo. Prav komornost, ki je zatorej značilna za RUMENO, pa s tistimi nekaj ubožnimi eksterieri nikakor ne sodi v kinematografe, saj je v najboljšem primeru podobna slabši televizijski drami. To je pač davek, ki ga je v dobi sodelovanja filma s televizijo moral televiziji plačati Vladimir Tadej.

Ali je sedanje obdobje sodelovanja med filmom in televizijo dokaz krize jugoslovanske kinematografije ali bo šel razvoj v to smer? Težko je pravzaprav po tem, kar smo videli v Pulju, že odgovoriti, še posebno, ker je rezultat nekako neodločen. CVETJE V JESEN in TIMON dokazujeta, da je sodelovanje mogoče, še več, da je prišel čas, ko televizija lahko da nove impulze filmskemu ustvarjanju, prav nasprotno pa recimo dokazujeta filma PAJA IN JARE in RUMENA.

RAZPOTJA so administrativno ostala ob strani. Pa vendar se zdi, da smo bili prav na 20. jugoslovanskem filmskem festivalu priče nekakšnim razpotjem domače kinematografije.

kronika nekega zločina

vladimir memon

Interpretacija Zafranovičevega filma KRONIKA NEKEGA ZLOČINA je na neki način precej težavna naloga — verjetno ravno zaradi njegove, kljub navidezni razbitosti, oblikovne in „vsebinske“, izredne idejne koherentnosti (kar je velika zasluga do neke mere novega načina uporabe filmskega jezika). Zato bomo štartali z dveh pozicij: prva bo interpretacija dela, ki je, kot bomo še ugotovili, že kar sinteza filma, objavljena v filmskem biltenu pred njegovo projekcijo v Pulju; druga pa bo manj zanesljiva in bolj drzna, in sicer pozicija individualnega (mojega) doživljanja filma in razmislek o le-tem (doživetju), ki pa verjetno ne bo odločilneje poseglo v potek interpretacije same.

„Zafranovičeva KRONIKA NEKEGA ZLOČINA je film,“ kot piše v festivalskem biltenu, „kjer je notranji tok misli glavnega junaka osnovna avtorjeva preokupacija. Osnovna preokupacija toka misli pa je „očiščenje“ glavnega junaka pred „zločinom“, storjenim v najzgodnejši mladosti in njegova končna pomiritev z življenjem skozi njegovo razumevanje ženske (v tem primeru lastne žene), ki na ta način postane simbol odkupitve.“ In še nadaljuje: „Ženska v filmu KRONIKA ... postane element transcendence v okviru, kjer so morje, sonce, kamenje in ljudje neprestani posredniki med dobrim in zlim.“

Že na prvi pogled lahko ugotovimo, da je napisano v posebnem odnosu do filma in ni uvod vanj, njegova pred-stopnja, nekakšna informacija, morda njegova (zunanja) interpretacija (kakršna so ponavadi takšna festivalska pisanja), pač pa kar njegova sinteza, za-stopnja filma, sinteza, ki seže v samo „metafiziko“, idejo KRONIKE. To pa lahko pomeni, da film nima svoje otipljive konkretno-fabulativne racionalne razsežnosti, ki nato postopno vodi v miselni nad-fabulativni svet (o čemer smo se lahko prepričali), pač pa je zaprt svet neotipljivo fabulativnega, pred-racionalnega filmskega dogajanja, ki v svojem notranjem ustroju sicer nosi elemente lastne „metafizike“, a je ti elementi neposredno ne nakazujejo, pač pa jo utemeljujejo na neki poseben način. S tem da ti elementi so, ne nakazujejo poti do lastnega filmskega nad-sveta, poti do lastne ideje, pač pa so že lastni filmski nad-svet, so lastna „metafizika“, ideja, eksistirajo kot druga, nad-„filmska miselna“ struktura; eksistirajo, živijo svoje lastno življenje ob dogajanju filma na platnu (in v njem). Da pa bi do te „miselne“ nad-strukture prišli, bo potrebno vložiti nekoliko več napora kot običajno.

Napravimo kratek povzetek: KRONIKA je sestavljena iz dveh plasti: prva je plast dogajanja na platnu, je njegova konkretna (pred-sintetična, pred-racionalna), „notranja“ plast, rekli bi, pred-zavestna empiričnosenzualna plast, in druga (sintetična, racionalna) nad-zavestna, nad-empiričnoidejna plast, ki živi svoje lastno življenje zunaj akta dogajanja filma na platnu, ki „lebdi“ nad njim, a je lahko takšna (ta druga plast) samo zato, ker je tako trdno vklenjena v „notranjo“ plast filma, v filmski znak, ki pomeni trdno združitev oblike z njeno „vsebino“, idejo.

Ob tezi o dveh psiholoških stopnjah doživetja Zafranovičevega filma s stališča gledalca se moramo ponovno vrniti k zapisu v biltenu in izvesti še nekaj razdelitev, da bo razmišljanje steklo. Notranji tok misli glavnega junaka je, pravi zapis, osnovna preokupacija avtorja, ali bolje: notranji tok misli glavnega junaka je dogajanje znotraj filma, je film v celoti, kar pa pomeni, da glavni junak „misli“ film — da potemtaka „misli“ samega sebe. Kako pa lahko to počenja? Film je

sestavljen iz treh zgodb (s temi različnimi dogodki (ki se oblikujejo v sintezo nad-dogajanja le-teh in če povemo vnaprej, v sintezo atmosfere filma). V prvi zgodbi (ali sliki) je junak otrok (tu se zgodi zločin, od katerega se potem junak „čisti“), v drugi zgodbi (sliki) doživlja svoj prvi stik z žensko (v mestnem bordelu) — leta odraščanja, v tretji zgodbi pa je junak zrel moški (kjer se dokončno „očisti“ od zločina). Junak torej „misli“ tri faze svojega življenja, ne da bi bil v delu konkretno prisoten, saj so te tri faze njegovega življenja „tok njegovih misli“, ki so film. Junak eksistira, je, ker „misli“ film (kot je zapisano v podtekstu interpretacije v biltenu), a ga je treba iskati zunaj filma, je torej samo abstraktno prisoten, prisoten s svojim aktom „mišljenja“. Ta junak v „zunaj filma“ pa je neidentificirani, abstraktni junak, ideja junaka, ki „misli“ tok misli, katerih „osnovna preokupacija je čiščenje pred zločinom, stcrjenim v najzgodnejši mladosti in njegova končna pomiritev z življenjem skozi njegovo razumevanje ženske . . .“ Zopet smo po drugi poti prišli do ugotovitve, da je Zafranovićevo delo zgrajeno iz dveh stopenj, dveh polov: stopnja dogajanja znotraj filma, v „v-filmu“ in stopnja dogajanja, ki je v „zunaj filma“. Tisto, kar je v „v-filmu“, imenujmo (kot smo že prej ugotavljali) „notranja“, kar pa je v „zunaj-filma“ pa „idejna“ komponenta dela. Zafranovićevo film se nam tako razkrije kot izrazito dvoplasten, a na neki poseben način: na način, kjer je en pol (pred-miselni, „notranji“) konkretno prisoten, drugi pa konkretno odsoten, a ga pogojuje in zahteva struktura prisotnega v KRONIKI (v „vsebinski“ in oblikovni razsežnosti). In sklep: struktura KRONIKE je sestavljena iz dveh stopenj, plasti, iz plasti, ki se dogaja na filmskem platnu in iz „nevidne“, nad-filmske plasti.

Ugotovitve, do katerih smo prišli s pomočjo interpretacije filma, objavljene v festivalskem biltenu in s pomočjo splošnih vtisov o KRONIKI, skušajmo dograditi z nekoliko natančnejšim premislekom „notranje“ oblikovno-fabulativnega dela Zafranovićevega filma z možnostjo prehoda na drugi, t.i. nad-filmski, idejni pol.

Tisto, kar najprej opazimo pri filmu, je njegova zanimiva kompozicija: film je sestavljen iz treh časovno (a ne tudi prostorsko — posebej v 2. in 3. zgodbi ne) in deloma motivno različnih si zgodb, ki pa vse nosijo v sebi nekaj skupnega — to je (kot bomo videli pozneje) nekakšna ekstatičnost atmosfere filmske pripovedi. Te tri zgodbe naj bi bile pripoved „toka misli“ treh stopenj v življenju glavnega junaka: otroške, deške, moške, ki „se očiščuje pred zločinom iz najzgodnejše mladosti in njegova končna pomiritev z življenjem skozi razumevanje ženske, ki na ta način postane simbol odkupitve“ — kot smo že prej videli. Vendar so te tri stopnje razvojno časovno mišljene v samem „podtekstu“ filma, medtem ko se filmski čas oblikuje neodvisno od konkretnega, stvarnega časa dogajanja junakovih zgodb. Avtor je, s tem, da si zgodbe ne sledijo po sosledju naravnih zakonitosti človekovega razvoja v času (kar je stvar naše življenjske, ne pa filmske izkušnje), temveč da oblikuje filmski čas po nekih notranjih, filmskih zakonitostih, prestavil dogajanje v neki irealen, filmsko ekstatičen svet, hkrati pa je objektivnemu času pripovedi odvzel pomen odločujočega ter s tem dogajanje razširil v prostor, v posebno atmosfero (filmskega) prostora, še več, v posebno atmosfero lirskega dogajanja filma. Šele v tem trenutku, v trenutku torej, ko je s posebnim načinom kompozicije razprt in omogočen lirski (in ne epski) svet filma, lahko film uzremo v novi luči ter mirno sprejememo stavek iz biltena (ki bi bil sicer precej nejasen — s stališča možnosti, ki jih nudi film): „... v okviru, v katerem so morje, sonce, kamenje in ljudje posredniki med dobrim in zlim . . .“ Zakaj?

V trenutku, ko je čas transponiran v svet notranjih zakonitosti filma, se podobno zgodi tudi s prostorom, ki izgubi značaj zunanje objektivnega ter se vključi v svet lirskega, v svet notranjih gibal, notranje „metaforike“, atmosfere — še več, prostor dobi v Zafranovićevo delu neko posebno težo, vlogo, postane glavni nosilec filmskega dogajanja; ali natančneje: filmski prostor v KRONIKI je osnovna razsežnost filmskega znaka, ki je nosilec dogajanja filma — in prav na poseben način predmetnost znotraj tega prostora. Kako je to izvedeno?

Da bi odgovorili na zastavljeno vprašanje, bomo morali nasilneje poseči v KRONIKO in iz nje iztrgati vsako od treh zgodb posebej (v takšni meri, kolikor bo to potrebno). Prvo zgodbo „začne“ jutranje prebujanje, v katerem imajo predmeti prav tako važno vlogo kot akterji — ustvarja se atmosfera prebujanja in uvoda v

„nekaj“. Predmeti v sobi lovca, ki se oblači, ne samo, da „govorijo“ njegovo zgodovino, da ga ilustrirajo, ampak dobijo s svojo vztrajno prisotnostjo nov pomen, ki ni več pomen „ilustratorja“, temveč akterja. Predmeti postanejo aktivni del filmskega dogajanja — a ne tako, da „zaživijo“ v pomenu akcije, temveč v pomenu dogajanja atmosfere; predmeti so „poakterjeni“, lovec je „popredmeten“ — a na novi vsebinski ravni: na ravni potencialno dinamične (lovec) in potencialno statične (predmeti, golota speče žene, ki je zlita z „dogajanjem“ predmetov) atmosfere. Ustvarjena je dražljivo napeta atmosfera potencialnega (čutimo, da se po taki ekspoziciji mora nekaj zgoditi, čeprav vemo že od prvih prizorov, da se je zgodil zločin) ter atmosfera irealnega (prav zaradi transpozicije pomena lovca in predmetov). Podobna je ekspozicija „prebujanja“ otroka in starke ter mlade pastirice — ki dražljivo napetost, irealnost v smislu ekspozicije, rekli bi, ekstatičnost ekspozicije, še stopnjuje z obredom umivanja telesa z mlekom. Njeno telo ima isti pomen „poakterjenega“ predmeta kot telo lovčeve žene — s tem pa je ustvarjen lok med lovcem in pastirico kot „popredmetenima“ akterjema erotično dražljive atmosfere napetosti na eni, ter otroka in starke kot njunega nasprotja (zaradi erotične ne-možnosti) na drugi strani. Po tako skrbno pripravljeni ekspoziciji dogajanje steče (znotraj prve zgodbe!), atmosfera „prebujanja“, pripravljanja na „nekaj“, je mimo. Vsi štirje protagonisti gredo ven, zapustijo svet predmetov, ki je „pripravljal“ zaplet, za nekaj časa napetost popusti. Junaki se srečujejo s sovaščani (to je edino mesto, kjer se v filmu kaj več govori) — prostorskost filma nadomesti časovnost, ekstatičnost prebujanja nadomesti, lahko bi rekli, skoraj dokumentaričen zapis hoje vaščanov na delo. Ta sprostitev, „dokumentaričnost“, „časovnost“ pa se postopoma umika novi transpoziciji v „prostorsko“ dogajanje atmosfere (ko se junaki srečajo na poti in potem). „Poakterjeni“ predmeti postanejo sonce, morje, kamen in vino — postopoma pa dobijo novo vsebino, novo dimenzijo (ki je, imenujmo jo že vnaprej skupaj z žensko-transcendenca, imenovana v interpretaciji v biltenu! torej transcendenca v resnico usode. Starkin (čudni) smeh, kamenje, lov, dekletovo (na neki način erotično) predajanje soncu, vino, ki ga pije otrok, glasba (po besedah komponista blizu nekakšnemu arhaičnemu dalmatinskemu melosu) — vztrajno stopnjujejo atmosfero napetosti, erotične, lahko bi rekli „sončeve“ pijane ekstatičnosti, ki pripelje do združitve lovca z dekletom. Otrok, ki je prej opazoval akt dekletovega „čistega“ predajanja soncu, je zdaj priča njeni združitvi z moškimi („prostorsko“ oblikovana atmosfera napetosti... doživi na tem mestu svojo utemeljitev, od spolne združitve do strela iz puške) — in smrti. Ter razplet: moški je mrtev, dekle se z visoke pečine vrže v morje, otrokov dvojni pretres (spolni akt in umor — verjetno je on tisti, ki sproži puško — k temu nas vodijo nekateri simboli: otrok z nožem...) je še stopnjevan s simbolom krvavordeče koze.

Iz te kratke analize prve zgodbe bi se dalo izvesti ugotovitve, da je kompozicija zgodbe narejena po klasičnem kompozicijskem principu, in sicer: ekspozicija (kateri sicer sledi kratka pol „dokumentaristična“ sprostitev, ki pa postopno uvaja v zaplet), zaplet, vrh, razplet. Podobno zgradbo bi ugotovili tudi pri ostalih dveh zgodbah. (Druga zgodba: ekspozicija — starec v prazni sobi bordela, zaplet — prihod dečkov, plesne vaje, prihod cip, ples, vrh — spolni akt, razplet — starec pogasi luči in odide.) Čeprav je v tretji zgodbi ta princip najbolj zabrisan, se da ugotoviti, da kljub dramaturški razbitosti vsi njeni elementi težijo k vrhu — združitve junaka z ženo — ki pomeni hkrati vrh ter zaključek filma: „... dokončno junakovo očiščenje in pomiritev z življenjem,“ kot pravi pisanje v biltenu. Pri povedanem pa ne smemo pozabiti, da smo iz filma nasilno iztrgali te tri enote ter jih na neki način svojevoljno rekonstruirali, ne da bi pri tem pazili na celoto. V KRONIKI so prizori iz treh enot „hkratno“ razporejeni, tako da se film odvija pred nami v vseh treh dimenzijah hkrati (prizoru iz prve zgodbe sledi prizor iz tretje...). Vendar pa tako razporejeni elementi rasejo v napetosti vse do vrha tretje zgodbe, ki je hkrati vrh filma. Tako je kompozicijski princip KRONIKE kompromis med t.i. klasičnim in „razbitim“ tipom kompozicije, princip, ki so ga narekovale že tri zgodbe same in pa njihova „vsebinska“, idejna struktura — princip prostorske razsežnosti filmskega znaka pa ostane kljub imenovanemu kompromisu

neokrnjen. (Kompozicijo KRONIKE smo morali ponovno vzeti v premislek, da ne bi ogrozili prejšnjih ugotovitev in izvajanj iz njih.)

Lotimo se še kratkih oznak druge in tretje zgodbe. Idilično-ekstatični atmosferi prve sledi „drašično“ ekstatična atmosfera druge zgodbe (deška stopnja junaka). Erotičnost se tu stopnjuje v nov pomen, medtem ko je prej akt združitve potekal v atmosferi elementarnosti (čemur je botrovalo nekaj nad-realnega, rekli bi, usodnega) in je zločin sledil spolnemu aktu kot njegov vrh in konec, kot definitivna, končna stopnja elementarnega, kateremu vzrok in priča (zato govorimo o prostorskih atmosferah, ne pa o vsebinskem momentu v časovnem dogajanju filma) so bile sile „nad-realnega“, usodnega — se tu tisto elementarno-usodnostno, nad-realno umakne kot akter, kot gibalo erotičnosti in zločina, na njegovo mesto pa počasi stopa junak — a je še vedno medij „nečesa“ — to „nekaj“ pa postaneta erotičnost in zločin sama. A kje se tu zgodi zločin? Preden odgovorimo na to, moramo premisliti sam pojem zločina (v kontekstu KRONIKE seveda). Zločin v prvi zgodbi je v zvezi z nasilno smrtjo, s krvjo, z nasilno prekinitvijo življenja. Zločin je torej akt prekinitve — in je nekaj zunaj naravnega, je „greh“ (seveda brez primesi krščanskega, kot nekaj proti-naravnega, kot nekaj, kar je v nasprotju z lepim, dobrim — je grdo, je zlo). Zdaj pa to navežimo na erotičnost v drugi zgodbi: zločin, smo rekli, je v nasprotju z naravnim, z lepim (ostanimo pri tem), je torej grdo in proti-naravno. Cipe v bordelu so stare, grde; erotičnost (ki je akt združevanja med njimi in dečki — ples, denar, ki ga mladeniči plačajo starcu, odhod v sobe pa tudi sam prizor združitve dečka z debelo staro cipo je dokaj nasilen, grd — v smislu filmskega izraza) je grda, nenavadna, ne-naravna, „nasilna“ erotičnost. Erotičnost je v zvezi z grdim in ne-naravnim, erotičnost v drugi zgodbi (katere akter je tudi junak) je v posebni zvezi z zločinom (katerega medij postane junak).

Tretja zgodba je v očitni zvezi z drugo (simboli se iz druge zgodbe ponavljajo v tretji: fotografije iz bordela so v hiši junaka, starčeva palica, ki jo prinese morje . . .) ter v manj očitni zvezi s prvo (morda starka, ki se vzpenja po stopnicah na podstrešje junakove hiše), a je dosledna izpeljava prvih dveh po izrazni, oblikovni — označili bi jo (tretjo zgodbo) kot refleksivno-simbolično ekstatično atmosfero (atmosfera v smislu „prostorskosti“ filmskega izraza) ter po vsebinsko-idejni razsežnosti filma. Zgodba je polna simbolnih vezi s prejšnjima dvema stanjema junaka, je refleksija in obračun prvih dveh dob ter dokončno iztrganje iz le-teh. Junak se „čisti“ od zločina, postane sam akter svojega „dogajanja“ (ne pa usoda in ne zločin v podobi erotike). Sonce in morje ponovno stopita v ospredje, sta „poakterjena“ predmeta, a to stopnjo znova na nov način tudi presežeta (drugače, kot se to zgodi v prvi zgodbi, kjer dobi del „poakterjenih“ predmetov — sonce, morje, kamenje, pomen akterja, še več, vzroka in, povejmo vnaprej, tiste takrat še neidentificirane transcendence v usodo, ki se kasneje razkrije kot podoba zla in iz tega nujno izvedeno kot podoba dobrega). To pa se zgodi, ker junak sicer še ostane „popredmeteni“ akter, se še vedno na podoben način „dogaja“, kot so se „dogajali“ junaki prvih dveh zgodb (kjer so z določenim načinom dogajanja predmetnosti oblikovali svet „prostorske“ atmosfere, ki ni delovala v smislu lastne „metafizike“, ampak je s tem, da je eksistirala, tudi bila lastna „metafizika“, ideja), vendar pa se iztrga gospodovalnosti transcendence v zlo, katere medij je — s tem da jo reflektira ter jo na koncu obvlada; ter tako postaja in postane aktivni akter svojega dogajanja.

Kako se to v filmu zgodi in kakšna je nova vloga sonca in morja? Reminiscence iz prejšnjih dveh zgodb so v neprestani zvezi s soncem in morjem, junak se ob njiju neprestano tudi dogaja, dogaja se njegovo čiščenje. Še več: morje postane ne samo posrednik med „preteklostjo“ in „sedanjostjo“ (stopnjo bivanja junaka v transcendenci v zlo ter njegovim „čiščenjem“), ampak postane samo del tega dogajanja čiščenja (junak se kopa, v morje vrže starko . . .). Morje (in tudi sonce) postaneta simbolična medija junakovega čiščenja! Česa? Zla, zločina; erotike v zvezi z zlim in zločinom. Obračun z zlim je opravljen v prizoru s starko (ponovno je treba poudariti, da je tretja zgodba izključno sestavljena iz simboličnih zvez s prejšnjima dvema), ko že pričakujemo, da bo junak stopil v erotično zvezo z njo (kar pomeni s preteklostjo, ki je preteklost zlega, zločina ter erotične zveze z

njim), a jo odnese k morju in jo vrže na skale. Tako kot je bila v prvi zgodbi smrt tista, ki je dokončno prekinila pripravljane nečesa in razkrila (s pomočjo sonca in morja, ki sta to smrt pripravljala in povzročila — bila sta torej element ali medij nad-naravnega, usode — ali celo usoda sama) razcepljenost usode na dobro in zlo, tako je tudi v tej zgodbi smrt tista, ki dokončno prekine, dokončno obračuna z zlim; junak je očiščen. Simbol junakovega samomora je samo potrditev, ponovitev tega dokončnega obračuna in očiščenja. V tem trenutku pa dobi erotika rlov pomen: ni več posrednik med junakom in razsežnostjo zlega v usodi, marveč posrednik med junakom in razsežnostjo dobrega. Junak, ki je postal svoboden akter svojega dogajanja v fazi očiščevanja, premagovanja zla, izgubi svojo aktivnost, ponovno postane medij transcendence v usodo, a to pot v njeno razsežnost dobrega. Ženska je simbol junakove združitve z dobrim (kot v drugi zgodbi z zlim). Povejmo še malo drugače in sklenimo razmišljanje: v prvi zgodbi sonce in morje pripravljata razkritje resnice usode, sta njena akterja, junak je samo pasivna priča, opazovalec tega razkrivanja, ki se dogodi skozi erotiko, katere vrh in konec je zločin. Tu se razkrije razcepljenost usode na dobro in zlo. Sonce, morje, ženska so elementi (sprva še nerazkrite resnice usode, a so njena žrtev) transcendence v usodo, v razsežnost zla. V drugi zgodbi se erotika dejavno poveže z zlim (ženska je medij transcendence v zlo), junak postane medij razsežnosti zla v usodi. V tretji zgodbi junak postane aktiven akter lastnega osvobajanja pred zlim preko erotike (kar je samo nakazano), a postane medij razsežnosti dobrega v usodi — zveza z dobrim je erotična zveza z ženo, ki tako postane element transcendence razsežnosti dobrega v usodi.

Krog je sklenjen: pričujoče razmišljanje se (v glavnem) pokriva z interpretacijo v festivalskem biltenu (kar pa za našo interpretacijo nima kakšnega večjega pomena — torej je to pokrivanje bolj „slučajno“ kot pa namensko „pokrivanje“), rezultati premisleka o doživetju filma (s stališča gledalca) pa so v večji meri, kolikor niso služili razprtju problematike KRONIKE (zdelo se mi je potrebno ohraniti razmeroma dolgo razpredanje problema pred njegovim razprtjem, če ne zaradi drugega, zaradi ilustracije prijema v interpretacijo filma), denimo, informativnega značaja.



Lordan Zafranović, avtor KRONIKE
NEKEGA ZLOČINA (foto: Tone Fre-
lih)

FILM MESECA

cvetje v jeseni

denis poniž

I. Podatki o filmu:

Proizvodnja: VESNA FILM in RTV Ljubljana

Scenarij: Mitja Mejak po istoimenski povesti Ivana Tavčarja

Režija: Matjaž Klopčič

Igrajo: Milena Zupančič, Polde Bibič, Bert Sotlar, Štefka Drolc, Iva Zupančič, Dare Ulaga, Sandi Krošl, Lojze Zupan, Duša Počkaj, Angelca Hlebcetova, Dare Valič, Janez Hočevvar, Joško Lukeš, Ivanka Mežanova in drugi

Kamera: Žaro Tušar

Glasba: Urban Koder

Scenografija: ing. arh. Niko Matul

Film je nastal kot adaptacija tridelne televizijske barvne nadaljevanke z istim naslovom, ki jo je režiser Matjaž Klopčič posnel za RTV Ljubljana. Nagrade filmu Cvetje v jeseni:

Velika zlata arena za režijo

Srebrna arena za glavno žensko vlogo

Zlata arena za scenografijo

Teodorin kipec za glavno žensko vlogo (Niš 73)

II. Podatki o režiserju:

(Uporabljena je biofilmografija režiserja Matjaža Klopčiča, ki jo je za posebno številko EKRANA, posvečeno režiserju in njegovemu delu, pripravil filmski kritik Matjaž Zajec. Na to številko (št. 64, letnik VI., 1969) posebej opozarjamo tiste bralce, ki bi radi podrobneje spoznali ustvarjalno delo režiserja Matjaža Klopčiča). Matjaž Klopčič se je rodil leta 1934 v Ljubljani, diplomiral iz arhitekture na Univerzi v Ljubljani, bil je scenograf pri več filmih in gledaliških delih, zasnoval je nekaj filmskih plakatov in knjižnih oprem. Pisec več scenarijev, tudi za lastne filme.

V letih 1963–65 se je v Parizu študijsko izpopolnjeval pri Lelouchu, Chabrolu in Godardu. Leta 1962 je montiral film o prvi jugoslovanski himalajski odpravi na Trisul.

Kratki filmi:

NA SONČNI STRANI CESTE (tudi scenarij), 1959
ROMANCA O SOLZI (tudi scenarij), 1961
ZADNJA ŠOLSKA NALOGA (tudi scenarij), 1961
PONUJAM TI ROKO (tudi scenarij), 1963
LJUBLJANA JE LJUBLJENA (tudi scenarij), 1965
PODOBA NEKE MLADOSTI (tudi scenarij), 1966

Celovečerni filmi:

asistent režije pri VESELICI Jožeta Babiča, 1960
ZGODBA, KI JE NI (tudi scenarij), 1966
NA PAPIRNATIH AVIONI (tudi scenarij), 1967
SEDMINA (tudi scenarij), 1968
OXYGEN (scenarij skupaj z D. Ruplom), 1970
CVETJE V JESENI (scenarij M. Mejak), 1973

III. Režiser o filmu Cvetje v jeseni:

Mislim, da tudi naročeno delo (in CVETJE V JESENI je bilo dejansko naročeno) ne more biti slabo. Če je namreč tekst dober, potem seveda zame takoj nastopi vprašanje pristopa k tekstu. Literatura uporablja druga izrazna sredstva kot film. Režiser se mora z distanco in previdnostjo prilagoditi besedu in mu slediti. Potrebno je izdelati koncept, ki je v skladu z literarno predlogo. Scenarij po neki literarni predlogi seveda še ni film, to je iskanje, poskušanje, kar je seveda nujno, če pa bi delali samo po direktivah, potem bi bilo delo obsojeno na sterilnost. Delo je vezano na ustvarjalno iskanje, tako je tudi moje CVETJE V JESENI vezano na ustvarjalno iskanje!

Vprašanje mojega filma je tudi način izražanja čustev, posebej še ljubezenskih. Način vedenja žensk v 19. stol. se prav gotovo razlikuje od načina vedenja žensk v našem času. Ljubezenske izkušnje se zaradi časovnega odmika silno razlikujejo. Zato je bilo treba žensko vlogo, vlogo Presečnikove Mete, voditi kar se da decentno. Metina vloga ima za celotno filmsko zgodbo osrednji, vodilni pomen, čeprav je bila televizijska nadaljevanka zaradi nujnih in razumljivih zahtev televizijske dramaturgije zasnovana kot prikaz treh ljubezenskih zgodb (Luca in Šimen, Liza in Danijel, doktor in Meta — op. pisca).

(Zapisano na pogovoru ob premieri filma v Ljubljani, dne 21. sept.)

Vprašanje, ki ga v zadnjem času in continuo postavljamo vsem slovenskim filmom, moramo postaviti tudi CVETJU V JESENI. To je vprašanje o prenosu (klasične) literature v film, ki se po našem mnenju vedno znova izkazuje le za delno uspešno, pri gledalcih pa doživlja deljene sodbje. Zakaj klasična slovenska literatura na filmskem platnu, pa čeprav imamo dovolj sodobnih (nerealiziranih) scenarijev, je vprašanje, ki vam ga postavljamo, tovariš Klopčič, še posebej zato, ker ste režiser dosledno sodobnih filmov, saj tudi SEDMINO lahko imenujemo sodobni film.

Filmski avtorji smo na splošno že dalj časa v nezavidljivem položaju. Na eni strani smo z uvozom vsemogoče plaže in populariziranja — ki je skoraj načrtno — zabavne, povsem cenene in povem-ti-kako-živijo-bogati-in-znani periodike potisnjeni pred publiko, ki se ob takem programiranju najbolj razširjenih občil in kulturnih prireditev nehoti tudi vzgaja in si ob prizorih nezahtevne zabave oblikuje neke vrste okus, ki visi v zraku. Kakšne so posledice? Zahtevna, resna umetniška hotenja v vrsti filmov in tiskanih del so vse manj popularna: število gledalcev pa določa pravilnost izbranega programa po merilih naših politično-ideoloških komisij, predstavnikov in ustanov. Lahko trdimo, da so posledice tega v filmskem snovanju še bolj krute.

Zakaj? Po teh merilih so filmi, ki niso popularni, nezaželeni — saj pada (v neugodni ekonomski in sicer še razvejani in zadihani notranji napetosti zadnjih dveh let, ki se je še posebej zgostila okrog filma v Jugoslaviji) na filmsko proizvodnjo precej neugledna naloga. Naloga namreč: zadovoljevati potrebe širokega avditorija, ki se ga pa na drugi strani s preveliko svobodomiselnostjo spet ne sme preveč begati, če smemo tako razumeti pojem „liberalizma“, ki ga lahko tudi naprtimo umetniški ustvarjalnosti in je odraz želja in domiselnosti posameznega ustvarjalca.

Seveda je taka poenostavitev spet nezadostna in razlaga samo del umikanja pred izbiranjem sodobnih tem, ki se ne more opravičevati samo z zgornjim, delnim pojasnilom. Res je namreč, da se je v Jugoslaviji politična obarvanost filmov razvila v tako polihromnost in naključnost, da je za okornostjo naših filmov zaostajala večina velikih, proizvodno bogatejših filmskih dežel. Povprečne in površne kritike so dovoljevale skope in ne dovolj strokovne ocene, najraznovrstnejše špekulacije pa nerazumna priznanja, ta so prinesla nepravilnosti, ki so vzbudile kasneje mnogo pobud revanšizma in nepoštenosti, kar se je kazalo v pisanju raznih avtorjev, ki so naenkrat postajali arbitri svojih kolegov in kalili že tako nepregledno filmsko estetiko jugoslovanskega filma. Taki pojavi ustvarjajo ugodna tla za več anomalij: na eni strani dovoljujejo, da se v tem času umetno — pa tudi zaradi problemov v gospodarstvu — manjša filmska proizvodnja na škodo — seveda — razvoja te umetnosti pri nas, saj je to eno tistih področij, ki zahteva kontinuiteto dela. Na drugi strani pa dovoljuje skoraj popolnoma privatno sestavljene načrte in ekipe superspektaklov, ki požirajo neslutene vsote v raznih aranžmajih, med katerimi pa je osnovni nesporazum ravno ta, da se za take medrepubliške velike teme ne oblikuje tudi medrepubliški natečaj, ki naj določi snov, avtorje in stroške; to v končnem zopet služi destruktivno in gotovo ne predstavlja najboljših možnih dosežkov, ki bi jih lahko predstavila naša kinematografija.

To je nekaj splošnih, površno nanizanih karakteristik položaja našega odnosa do sodobnega filma zadnjih let.

Na drugi strani pa moramo tudi oceniti izraz „sodobnost“ in potrebnost in kvaliteto takih projektov. Mislim namreč, da je dobre sodobne filme zelo težko narediti in tudi težko napisati.

Težko je zavzeti pravo razdaljo in pregled nad problematiko, ki nas obdaja. Na drugi strani pa je treba sodobno problematiko tudi reševati s sodobnimi estetskimi prijemi, ki pa so za gledalce nujno novi in pomenijo v tem kritičnem času za filmsko umetnost zopet nekakšen bumerang, ki bo priletel nazaj v obliki finansiranja, slabšega interesa republiških vodstev za film in negodovanja gledalcev, to pa se bo pokazalo v meteorskem padcu obiska in izzvalo spet podvojeno negodovanje.

Ne morem se strinjati s tem, da je veliko dobrih sodobnih scenarijev, ki so nerealizirani. Na drugi strani pa tudi ne soglašam s tem, da je nujno „sodoben“ samo tisti film, ki obravnava „sodobno“ dogajanje. Ob tem naj zapišem tudi svoja spoznanja o kritiki. Ob CVETJU V JESENI sem hvaljen, ker je roman poznan in ker se verjetno mnogim le vsiljuje neke vrste komparacija med napisanim in gledanim, tako so posamezne rešitve bolj vidne, režijski koncept opaznejši, saj sem reševal situacije, ki jih pozna vsakdo še iz najzgodnejših dijaških let obveznega čtiva. Kljub temu pa mislim, da je bila kritika, ki je bila ob CVETJU objavljena v Politiki ali v Ninu — pa čeprav ne preobširna ali kompletna — vendarle bolj strokovno napisana, kakor večina slovenskih. Zakaj nihče ne pregleda ali ne oceni koncepta in uporabe glasbe, nihče načina snemanja in mizanscene, ki se v marsikaterih elementih ločujejo od drugih mojih filmov, ki opisujejo druge, bolj sodobne teme, če naj jih tako imenujem. Menim, da je bil moj film NA PAPIRNATIH AVIONIH v celotni kompoziciji vsaj enakovreden realizaciji CVETJA in — če izvemem relativno slabše izpisane stranske osebe — vendar v domeni romance, ljubezenske zgodbe verjetno neprimerno dragoceneje stkan in tudi v posameznih rešitvah intenzivnejši, pa vendar ni takrat tega pri nas nihče opazil. Ne bi rad, da bi zveneale te moje izjave prearogantno, res pa je, da je tujina te odlike vendarle odkrila in opozarjala nanje.

Medtem ko je odkrivanje ljubezni v CVETJU v glavnem reševano ob prizoru plesa na Gori. so v AVIONIH ta z dramaturgijo nastajajočega čustva dosegla svoj vrh v

dolgem monologu Poldeta Bibiča, ki naenkrat iz statičnega, zamrlega sveta vsakdanjosti oživi in predstavi Snežano Nikšić. Po zavornem trenutku, ki ga predstavlja vsa scena zabave na podstrešju, pa omajano čustvo znova potrdi in podkrepi ves prizor z nemim filmom, ki je ustvarjen v „obliki reklame“ za prepričujoče čustvo glavnega junaka. In ta „pravljica“ doživi v svojem končnem obratu, ki je podkrepjen s ponovljenim motivom usode matere, ki bo doletela hčer, eliptičen preobrat, kakršnega je npr. leta kasneje dosegel Makavejev v svojem zaključku MISTERIJA ORGANIZMA, kjer se v izvrstnem dialogu razrešita usodi Milene Dravić in Ivice Vidovića, kjer se iz vsega kolaža vendarle izviije zgodba posameznika in njegove zadrege...

Menil sem, da so bili podobni koncepti realizacije poiskani pravilno z ozirom na senzibiliteto sodobnega človeka: kljub temu je niso pri nas skoraj nikjer opazili. Pa vendar je bil ključ za kompozicijo AVIONOV zelo skrbno poiskan in je bil nakazan že v sami ekspoziciji. Še dodaten odgovor: o literaturi in filmu?! Za vsako ustvarjanje je potrebna neka osnovna misel, ki se jo potem v različnih medijih lahko adekvatno razvija. Vsako delo nastane na podobnih premisah: tudi s CVETJEM je bilo podobno. Sicer pa mislim, da so podobne stilne naloge in gojenje žanrov vendarle nekaj, kar kaže širino in sposobnost neke nacionalne kinematografije. Menim namreč, da je ambiciozna kinematografija, z vsemi nujnimi in potrebnimi, naravnimi zablodami in večkratnimi neuspehi vendarle bolj opravičena, kakor pa kinematografija preprostih, poldružinskih filmov, ki so neopazni, blede, lagodni in ne povzročajo ne joka ne smeha v producerskih hišah. Za vse to in za podobno ambicioznost pa je potrebno zelo veliko dela in znanja, in tega nikdar ni na pretek, zato tudi menim, da je težko napisati in narediti dober sodoben film, saj to pomeni postaviti z novim in izvirnim filmom tudi neko povsem novo vizijo sveta. Strinjam pa se z vami, da je možno dokumentirati neko dobo vendarle tudi v tem mediju in v normalnih, ustaljenih normah filmske proizvodnje: samo, ali imamo to približno normalno proizvodnjo zagotovljeno? Pri filmu in pol (to je stanje v letu 1973) na leto, kolikor je denarja za finansiranje celovečernih filmov, se to vprašanje postavlja seveda drugače. Kaj realizirati? Kako izbrati? — Torej je na vaše vprašanje moj kratek odgovor približno takle...

V tej šibki proizvodnji in revščini filmskega denarja je potrebno zbrati okrog proizvodne hiše ljudi, ki se zanimajo za film in ljudi, ki so sposobni, željni s svojo informacijo in znanjem pripraviti dobre tekste in jih pripeljati v obdelavi do konca. Potem pa iz skupine tako nastajajočih del realizirati pač tisto, kar je najboljšo. Brez ozira na žanr in na sodobnost in nesodobnost zgodbe: taka politika seveda lahko rodi sadove in spontano rešuje tudi problematiko „sodobnega“, če jo vodi skrbna, zavestna in poštena roka, ki ne bo imela s svojimi sodelovanji dodatnih interesov pri realizaciji te ali one zgodbe. Tako delo bi lažje družilo tudi najboljšo in najbolj navdušeno in avtomatična konkurenca bi vodila tudi v večjo kvaliteto, sodelovanje, živahnost! Pri tem pa vsekakor voditi sodelovanje med distribucijo, televizijo in filmom kar najtesneje in najboljše. Vsaka druga razvejanost je drobljenje sil in vodi v prazna besedičenja naših sej...

Ali se vam zdi, da Tavčarjeva povest evocira tudi elemente, ki jih del literarne zgodovine skuša prikazati kot tipično slovenske? Ste jih uporabili v svoji pripovedi?

Ne vem, če mislimo iste stvari. Po mojem je glavna dragocenost pisanega CVETJA vendarle v neki čudni melanholiji, s katero Tavčar popisuje svojo preteklost in preteklost nekega življenja in okoliščin svojih mlajših let. Ta barva ima s svojimi etnografskimi detajli vrsto neverjetno dragocenih odtenkov, saj so izpisani z bolečino in nostalgijo človeka, ki se vrača in živi v spominih. Ta grenkoba mi je bila ob branju najdragocenejša. Kajti vizija avtorja je zgrajena predvsem iz te celotne postavitve Jelovega brda: najtežje se mi je zato tudi zdelo doseči v ekranizaciji in v nekem drugem mediju to oživitev krhkosti Tavčarjevega spomina, to neprestano, čudno in neizpolnjeno hrepenenje kako obvlada življenje in vse situacije v njem s svojo silo in sposobnostmi, kar je pravzaprav tudi glavna tema

Cankarjevega duha. Kljub vsemu, tako menim, nam Tavčar govori: ni mi uspelo zadržati tisto, kar bi mi moralo pripadati; tisto čisto, edinstveno, enkratno ljubezen, ki mi jo je Meta z enako poštenostjo tudi vračala. Sem sodijo zdaj opombe prof. Pirjevca, ki se je oglasil na premieri in govoril o Tavčarjevem stavku, da je pa vseeno bolje, da se Meta ni postarala, da ni videl, kako jo je življenje trošilo in vilo . . . Mislim namreč, da se ta misel s splošno podobo nerealizirane, idealne ljubezni sploh ne ločuje, ampak je lahko samo dopolnilna misel, kajti Tavčar nam kljub vsemu govori, da je ta neizpolnjena, ne povsem doživeta ljubezen, ki je bila bolj v slutnjah in obetih kot v sodoživljanju vendar tisto, kar ga je s svojo poetično močjo še vrsto let bogatilo. Zaradi tega sem tudi sam poudaril konec v filmu z repetitijo Metine želje. Ta misel seveda ni nova in morda je pri Rilkeju najbolj in najlepše izpovedana, čeprav sodi deloma že tudi v del Freudove teorije o nujnosti „zwangneurose“ pri ustvarjalcih . . .

Menim, da smo upoštevali tipično slovensko podobo pokrajine, kateri smo skušali odvzeti pretirani čustveni poudarek, isto velja za narodne noše in ubranost glasbene motivike in plesov, v dekoraciji in tudi delno v nekaterih navadah: manj smo se lahko držali vseh detajlov interiera, saj je Tavčarjeva brlivka pa močniki in žganci in podobno skoraj že cel repertoar zahtev ki bi jim le težavno zadostilo snemanje takih notranjih posnetkov, saj bi bila luč prekontrastna . . . To odmikanje od enostavnega, realističnega opisa pa do rešitev „čudežnega“ valčka, do vzporedne figure potovke Maruše in do nostalgичnega pečata snega, ki daje mitu doktorjeve ljubezni neko čudno krhkost, pa so nas pripeljala razmišljanja, vztrajanje in tudi razumnost televizijskega vodstva, ki je Mejakovemu delu dovolilo dopolnitve in čakanje na sneg, na jesen in zasedbo, v katero smo potem tudi vsi verjeli. Dragoceno delo vseh članov ekipe in požrtvovalni naklonjenosti igralcev pa se moram zahvaliti, da se je film in serija vendarle naredila tako, kakor jo lahko zdaj gledate. Njim vsem gre tudi velik del hvale, ki jo zdaj CVETJE V JESEN! sprejema z mnogih strani.

CVETJE je ljubezenska zgodba, pravzaprav komparacija treh ljubezenskih zgodb. Ali se vam ne zdi, da je osrednja ljubezenska zgodba Mete in doktorja Janeza preveč idealizirana in ni dovolj povdarjena racionalistična ali celo materialistična nota v doktorjevem ravnanju, ki jo Tavčarjeva literatura implicitno in explicitno ves čas postavlja v prvi plan?

Menim najprej, da pomeni ves doktorjev umik na deželo vendarle neki umik od stika z življenjem, kakršnega mu nudi mesto, ali še bolje, advokatski poklic. Iz tega vzpona v vrste meščanstva se kmečki sin zateče vsaj za nekaj privilegiranih tednov v svet popolnoma drugačnih, bolj jasnih težav in enostavnejšega življenja. Zato menim, da to njegovo delno bivanje na kmetih ne more odkriti vseh drugih težav tega življenja in grenkobe temne zime in hladnih, blatnih dni, napornega dela in zelo skromnega udobja. Samo bivanje je omejeno: potemtakem je tudi njegovo čustvovanje zelo vezano na sproščenost, neobveznost in na lahkotnost, ki je za zaljubljenost te vrste morda odločujoča. Poleg tega pa mislim, da je treba paziti na nekatere zakonitosti same zvrsti. Če delam ljubezensko zgodbo, moram ohranjati odnose in interese pač take, kakršne taka zgodba dovoljuje. Naj uporabim kot primer kratko anekdoto iz zgodovine francoske revolucije: Ker je Robespierre slišal Maratov govor v skupščini, ga kasneje osupel ustavi na hodniku in mu reče: Marat, izdajaš naše cilje? Marat pa mu je odgovoril: Neumnosti! Nihče ne izdaja, kadar ljubi! — Zato dober kriminalni film nima prave ljubezenske zgodbe in v dobri komediji ne boste videli montaže, ki jo dovoljuje in zahteva akcijski film. — Upam, da sem dovolj jasno odgovoril na vaše vprašanje . . .

Vemo, da so med nadaljevanke in celovečernim filmom bistvene razlike, ki ne zadevajo samo dramaturgije in režije, ampak tudi estetiko interiera in eksteriera, dialoga in igr. Kako ste rešili ta, za film bistvena vprašanja?

Glavno vprašanje, ki ga zahteva tehnična obdelava nadaljevanke, je posvečeno svetlobi. Televizija namreč ne dovoljuje prevelikih kontrastov in na objektih imate lahko samo svetlobna razmerja 1 : 2, kar pomeni, da mora biti svetloba relativno

difuzna in da je osvetljenost ozadja in prvega plana lahko samo v razmerju še enkrat manjše osvetljenosti. Večjih kontrastov televizija ne prenaša dobro. To je moral ohraniti tudi film. Drugo pa je vprašanje totalov in intenzivnosti pripovedi, ki zahteva bolj komoren karakter za TV-ekran. Ker pa sem se že v načelu odločil, da bom, kolikor je le mogoče, dosledno upošteval misel o tem, da je potrebno za vsak nov posnetek imeti nujno tudi novo idejo, je prišla zelo mehka in nekako muzikalično ubrana odločitev o samo zelo harmoničnem, mehkem totalu, ki naj zariše ljudi kot v nekakih skladnih udarcih, delečih na pravih mestih izbrane scene, zelo hitro.

No, glavni težavi sta vsekakor bili v vodenju zgodbe Luce in Šimna in v sami kompoziciji Tavčar-Mejakovega CVETJA, ki se je nekako piramidalno zaključevala z neizbežno smrtjo Mete, podkrepjeno z relativno dolgo dialoško sceno. Vedel sem, da sta to dve glavni čeri, ki mi lahko razbijeta vsako obliko ekranizacije. Ker je bila druga, smrt Mete namreč, najbolj odločujoča, sem vso kompozicijo podredil temu prizoru in sem najprej reševal režijski koncept te scene, potem pa sem iz tega izhajal in gradil druge trenutke v nekakšnih koncentričnih krogih, med katerimi so bili ključni trenutki te ljubezenske zgodbe vendarle vezani na nekakšne „dotike“ Mete in doktorja.

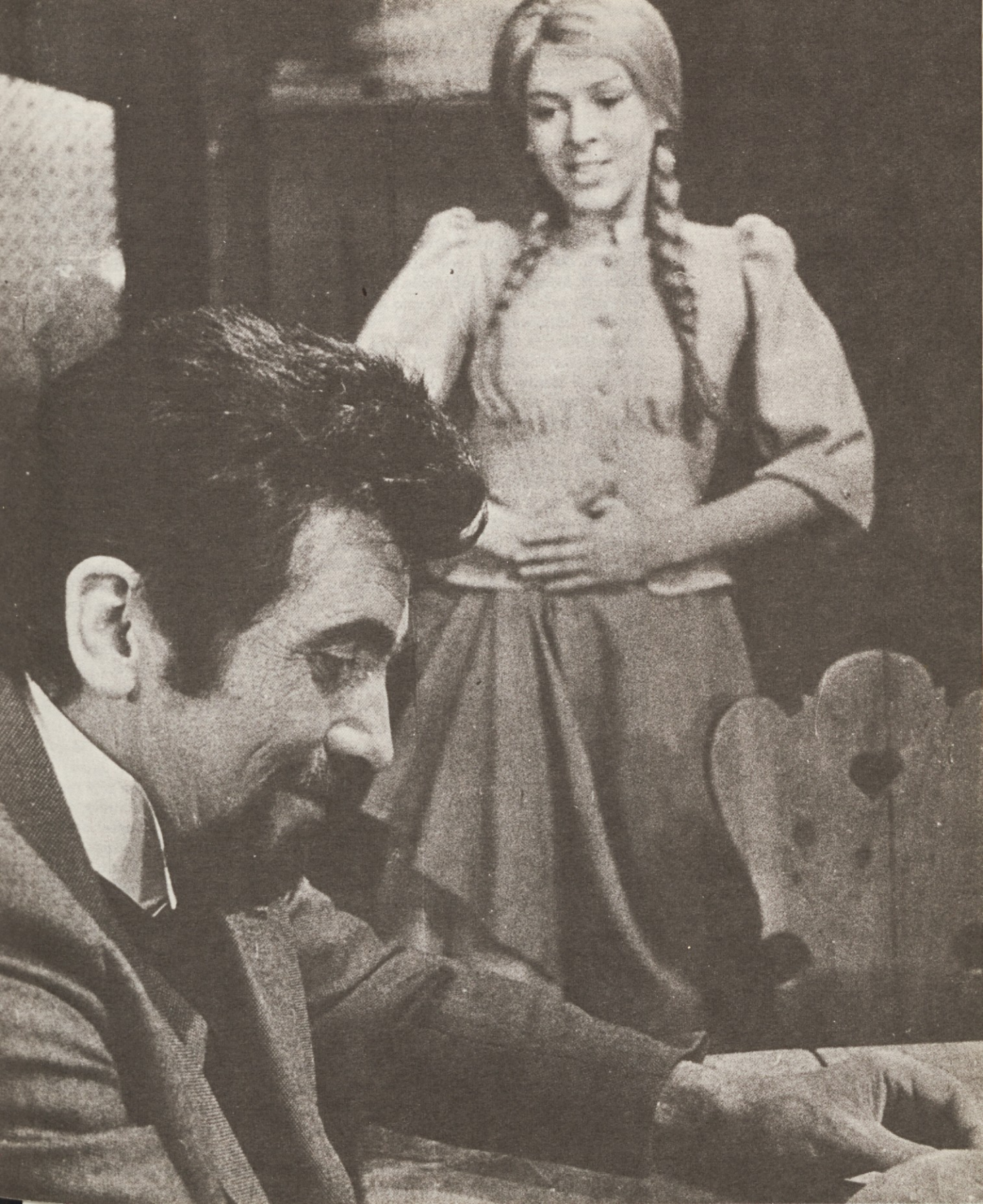
Kakor hitro sem rešil to, sem čutil, da je potrebno dati Lizi in Danijelu večjo dozo humora in oblikovati njune trenutke skoraj v nekakšnem motivičnem svetu Chardinovih slik, saj sta njuni usodi skladni z okoljem in se popolnoma vežeta na kraje in domačijo, v katerih se zgodba odvija. Kot stranska zgodba, ki zapeljuje s svojim dialogom, pa je bila najtežje razvrščena zgodba Luce in Šimna.

Zaradi zgornjega tolmačenja pravil zvrsti namreč nisem smel dati njuni zgodbi socialne barve: njuno zgodbo sem moral reševati izključno samo v paralelnosti zgodbe doktorja Ivana. In tu sem našel motiv, ki je lahko vodil Tavčarja, ko je to pisal: par Luca—Šimen sta nekaj pendant doktorju Ivanu. V njunem povratku vidi tudi svojo nekako „spokorniško“ vrnitev na zemljo in v prirodnost, ki jo je tako zelo pogrešal v mestu. Vrača se tja, od koder je jemal svojo moč, voljo in sposobnost, da se je spoprijel z življenjem in vrača se prav tja v trenutku, ko dvomi nad pomembnostjo tega svojega razvoja. Zategadelj dosega nekaj vrh za skrbnega opazovalca vendarle v sceni sprave pred cerkvijo, kjer doktor vidi spoštovanje in brezskrbnost obenem v tistem posnetku, ko se otroci valijo po travnikih okrog cerkve in ko se kmetje odkrivajo v spoštovanju tega trenutka.

Potem pa je seveda nadaljevanka lahko v začetku tretjega dela veliko fineje dokazala izgubljenost doktorja po povratku v mesto, zato je bilo to nihanje zrelega Igra je v filmu kljub vsemu bolj vidna kot na malem ekranu: ne vidim pa razloga, da bi igro in dialoge za film ali televizijo vodil drugače. Najbrž pa je bila uporaba zooma na kameri posebno občutljiva in tu sem se trudil, da bi anahronizem uporabe tega gumijastega objektiva kolikor moči zastrl: temu sem posvetil zelo veliko pozornost!

Vsekakor smo hoteli narediti oblikovno in barvno dodelan film in tu sem imel še posebno dobro sodelavko v, žal, vse premalokrat omenjeni in hvaljeni Mariji Kobi. Kljub temu namreč da smo vedeli, da CVETJA večina ne bo videla v barvah, smo ga hoteli narediti kar najbolj dostojno, posebno še, ker smo vsi menili, da televizija troši tako ogromna sredstva za toliko tako zelo plehkkih oddaj popevk, raznih baletnih skakanj po mestu, morju in jezerih in podobne norčije, ki imajo morda v svojih končnih namenih vendarle mnogo skromnejše zahteve.

Film Matjaža Klopčiča CVETJE V JESENI nas ves čas vrača k literarni predlogi, po kateri je bil posnet. Tò vračanje pa ni nekaj samovoljnega, neargumentiranega in v nasprotju s samim filmom, saj sta se režiser in scenarist na pogovoru v Ljubljani ves čas sklicevala na določila, ki jih je postavil v svojo zgodbo avtor literarne predloge Ivan Tavčar. Režiser in scenarist torej vede in hote nista hotela govoriti samo v svojem imenu, marveč v svojem in Tavčarjevem. To je pravzaprav tudi razumljivo, saj CVETJE V JESENI režiserja Matjaža Klopčiča in scenarista Mitje Mejaka ne uporablja samo nekaterih motivnih elementov Tavčarjeve povesti, temveč literaturo, kot jo je napisal Tavčar, v celoti, z vsemi njenimi omejitvami, spoznanji, resnicami in zaključki. Literarna predloga je torej zavezujoča tudi za kritiko, zavezujoča še toliko bolj, ker prihaja pri gledanju filma in pri branju literature do razkola, ki je sicer razumljiv in morda celo dobrodošel, ker vliva v miselno okornost Tavčarjeve povesti nekaj dinamike, a je sočasno nerazumljiv in predvsem s strani scenarista hudo samovoljen, posebej še, če ne primerjamo samo gledanja filma in branja literature, marveč branje literature s scenaristovimi interpretacijami tega branja (in gledanja). Kajti če so ustvarjalci filma zavestno in premišljeno sledili tej Tavčarjevi povesti, potem je edino pravilno in mogoče, da mi, kot ocenjevalci filma, sledimo ne le filmu, marveč tudi literarni predlogi in interpretacijam te literarne predloge in sočasno prepletamo vse tri nivoje, vprašujoč se z enako odgovornostjo o filmu, literaturi in najprimernejši interpretaciji literature. Kajti ni mogoče trditi drugače, kot da je film nastal na podlagi literature in ne obratno, da namreč film skozi filmski scenarij „proizvaja“ literaturo. Če so namreč ustvarjalci izbrali pot od literature k filmu, za literaturo pa so vzeli slovenskega klasika, potem je jasno, da bo problem interpretacije tega klasika oz. njegovega dela vsaj tako zanimiv kot filmska realizacija, ali z drugimi besedami, filmske realizacije si sploh ni mogoče zamisliti brez literarne predloge. Ta premislek je še toliko bolj potreben in za kritiko bistvenega pomena, saj je scenarist označil Tavčarjevo povest za (citiramo po zapiskih z že omenjenega pogovora ob premieri v Ljubljani) „najlepše delo v slovenski literaturi“, z „elementi blizu današnjemu človeku“, prikazujoč „neizpolnjeno ljubezen“ in „nasprotje prvinskega človeka“ ter „potrošnike civilizacije“ z „aspekti nepotvorjene narave“, ima jo za „čudovito delo naše klasične literature“. Čeprav je mogoče navedene trditve bodisi en bloc sprejeti ali jih zavrniti, pa je vseeno bolje, če nekatere od njih podrobneje razmislimo in tako skušamo skozi ključne elemente literarnega dela (ki jih scenarist kot analizator literature nujno mora poznati in izdvojiti) osvetlimo filmsko upodobitev in se vprašamo, kako je film doumel literaturo, kako se je „klasična“ in „vrhunska“ literatura utelesila v drugem mediju, kako je zaživela v prenovljeni obleki, odpirajoč tiste slabo zaceljene rane na duši slehernika v kateremkoli času: ljubezen, odtujenost naravi, hrepenenje, strasti, življenje, smrt, z eno besedo, kako se je literatura v filmu reaktualizirala. Preden se lotimo razmisleka o ključnih elementih Tavčarjeve povesti, pa je treba poudariti, da se pisec tega sestavka zaveda nujnosti redukcije literarnega dela, če naj le-to eksistira polnokrvno kot material filmske zgodbe (Literatura in film, E, št. 100–103). Vendar pa je redukcija literature zaradi estetskih in izraznih zakonov filmske umetnosti nekaj povsem drugega kot idejna interpretacija literature, čeprav se moramo zavedati, da je oboje navadno tesno povezano, včasih pa se v razumevanju filma in literature celo zamenjuje. Naše razmišljanje ključnih elementov Tavčarjeve povesti, kot jih je navedel Mitja Mejak, bo torej usmerjeno predvsem na preverjanje idejne interpretacije Tavčarjeve povesti, torej v razkritje literature, kot-se-je pokazala-režiserju. Kajti režiser ni snemal po Tavčarjevi povesti, temveč po Mejakovem scenariju, in prav to je tisti bistveni element, ki ga pri filmih, posnetih po literarni predlogi tako radi zanemarimo ali prezremo. Sočasno pa je naše nenehno vprašanje k izvirom, k Tavčarjevi povesti, posledica



določene nelagodnosti, ki smo jo občutili ob gledanju filma, ko naša skušnja ob branju literature ni bila enaka (ali vsaj približno enaka) tisti, ki jo prinaša film. Ker se literatura, na katero smo vezani tako gledalci kot tudi ustvarjalci filma, ne more „motiti“, potem se lahko motimo samo gledalci ali samo ustvarjalci. Prav to pa je ključni položaj, ki zahteva razmislek ob Tavčarjevi povesti.

II.

Osrednji dogodek Tavčarjevega CVETJA V JESENI je prav gotovo ljubezen med doktorjem Janezom in Meto in ta ljubezen je tudi osrednji dogodek Klopčičevega filma. Tema ljubezni med moškim in žensko je v različnih variacijah in različnih medsebojnih postavitvah predmet nepregledne množice tako literarnih kot tudi filmskih del in je po svoji uporabnosti tako rekoč univerzalna. Toda ljubezen doktorja Janeza in Presečnikove Mete je ljubezen v posebnem položaju, ljubezen s posebnim prizvokom, je, kot smo lahko slišali, „neizpolnjena“. Ne da bi se morali posebej vpraševati, kakšna naj bo ta ljubezen, lahko na vprašanje takoj odgovorimo, in sicer vsak iz svoje lastne skušnje. Vsi smo doživeli vsaj eno neizpolnjeno ljubezen in nam torej neizpolnjena ljubezen že po elementarni življenjski skušnji ne more biti nekaj tujega, nerazumljivega, nekaj konstruiranega in umetnega. Neizpolnjeno ljubezen poraja življenje in je, če zopet sledimo svoji lastni skušnji, posledica neke velike, strastne, „slepe“ ljubezenske sle, sle, ki je vsekakor predvsem erotična in šele pozneje lahko tudi seksualna. (Vendar pa načeloma neizpolnjena ljubezen pozna samo erotično slo — tudi v Tavčarjevem CVETJU V JESENI.) Neizpolnjeno ljubezen simbolizira tudi sam naslov povesti, režiser pa mu je posvetil potrebno pozornost z enim najboljših prizorov, ko doktor Janez ob slovesu z Meto zares drži v roki jesensko rožo in primerja svojo ljubezen z jalovim jesenskim cvetom. Verjetno nismo preveč drzni, če prav v tem prizoru iščemo odgovor na vprašanje o neizpolnjeni ljubezni. Neizpolnjena ljubezen ne more biti jalova ljubezen, jalova ljubezen je lahko le izpolnjena ljubezen, ki se izkaže za neustrezno, nepravilno, ki ne rodi sadu, če uporabimo Tavčarjevo primerjo. V tej situaciji je možno dvoje: ali se je Tavčar motil in je dal svoji povesti neustrezen naslov, ali pa ljubezen med doktorjem Janezom in Meto ni neizpolnjena ljubezen. Verjetno ni mogoče argumentirano trditi, da se je Tavčar motil v naslovu (torej tudi v ideji) svoje povesti, ki mu je bila (tako je potrdila literarna zgodovina) poleg Visoške kronike najljubše delo in mu je posvetil veliko časa in truda. Prej je mogoče domnevati, da je teza o neizpolnjeni ljubezni (ki, mimogrede, živi v isti literarni zgodovini in torej ni od danes) nedopustna in ni v skladu z „idejo“ Tavčarjeve povesti. Aktivni ljubezenski partner (v našem primeru dr. Janez) se mora zavedati jalovosti svoje (in Metine) ljubezni, sočasno pa mora biti njuna ljubezen izpolnjena, dokončno realizirana ljubezen. Seveda pa tudi ni nujno, da se spoznanje ravna po zaporedju, ki smo ga navedli, lahko je ljubezen najprej izpolnjena in šele nato jalova. Tavčarjev tekst je namreč narejen kot retrospekcija, kjer je mogoča zamenjava vzrokov in posledic, važno je le, da skušamo najti v tekstu odgovore na obe zastavljeni vprašanji: ali je Metina in doktorjeva ljubezen jalova? In ali je ta ljubezen izpolnjena, realizirana?

V Tavčarjevi povesti je tudi poročilo o doktorjevem in Metinem izletu na Blegoš. V to epizodo je vključeno doktorjevo meditiranje ob stiku z lepoto speče Mete. Bistvo njegovega razmišljanja o njuni usodi lahko poiščemo v naslednjih stavkih: „Tudi je še mlada in še precej otročja! Ko stopi v pametnejšo dobo, bo sprevidela, da to, kar je vezalo mene in njo, ni bila prava ljubezen. Pride drugi, ki zdrami njeno srce, pa bode nesrečna ona in nesrečen postanem tudi jaz, ker se nisem mogel krotiti ob času, ko se je lahko še vse zadržalo.“ To pa so besede, ki so v nasprotju s silovitostjo neizpolnjene ljubezni, to niso besede, ki bi izvirale iz emocionalne sfere, temveč izvirajo iz racionalne sfere mišljenja. Kaj bi mogel doktor Janez narediti pomembnejšega, da bi zanikal svojo in Metino ljubezen, kot da izjavi, da je to neprava ljubezen, ki se jo bosta oba kesala in ki jo je treba zatreti ob pravem času? Doktor Janez je v čustvih do Mete preračunljiv, kar nam povedo tudi naslednje njegove besede: „Tisti dan sem hotel Meti govoriti o svoji ljubezni ter ji na dolgo in široko razložiti, da mora postati moja žena in da jo bom dal v mesto,

kjer se nauči kuhanja in nemške govornice. Kakor vidite, drage dame, sem si bil skoval popoln načrt, ki pa je bil — česar se takrat še nisem zavedal — ponesrečen in neporabljiv.“

Razmerje doktorja do Mete je predvsem racionalno razmerje, ki ga je filmska zgodba (kdo ve zakaj) skušala prikriti. Celo tako poetična odločitev, kot je nakup Mlačanovega grunta in odhod v ljubljeno naravo, ni sad doktorjeve ljubezni, temveč neprijetnosti, ki mu jih je povzročil pretep s Posavčevimi na proščenju in zaradi katerih bi trpela njegova odvetniška kariera. O tem filmski scenarij molči in skuša vseskozi vzbuditi v gledalcu občutje neizpolnjene ljubezni. Zakaj? Morda zato, ker Meta od sreče ali razburjenja umre, ko zve, da si jo je doktor volil? Toda pozornost moramo obrniti na zadnje Metine besede, ki jih je izrekla pred smrtjo: „Mož in žena vse življenje!“ To pa niso besede, ki bi jih lahko izrekla, če bi bil govor o neizpolnjeni ljubezni. Metina netelesna erotika je v teh besedah doživela svojo realizacijo, svojo izpolnitev, njena smrt je bolj avtorjev poseg v junakovo usodo, konstrukcija, kot pa logični zaključek, „da je umrla od sreče“. Da je bila Metina ljubezen izpolnjena, je priznal tudi režiser Klopčič v prizoru doktorjevega in Metinega plesa, popolne sreče in duhovne združitve, ki jo je ponazoril tudi z ekstatičnim obnašanjem travarice in prodajalke malega kruhka Maruše. Doktorjeva in Metina ljubezen je torej bila izpolnjena ljubezen, toda bila je tudi jalova. Od tod naslov CVETJE V JESEN in simbolni prizor ob doktorjevem prvem odhodu v Ljubljano. Cvetje v jeseni ni samo simbol za jalovost Metine in doktorjeve zveze, marveč tudi razkritje njegovega egoizma, ki je skrit v vprašanju gospe Mice: „Bi jo res vzel, da ni umrla!“ In doktor Janez odgovarja: „O tem ne dopuščam razgovora, draga prijateljica!“ V tem stavku je skrit določen dvom, ki dopušča, da nismo trdno prepričani v doktorjeve namere, sočasno pa na isti strani doktor Janez poudarja, „da zanj Meta nikoli ni umrla“ in „zato pozneje nikdar več ni poznal ženske“, ni „prelomil zvestobe, ki jo je dolgoval njenemu spominu“. Mirno lahko dvomimo v tezo o neizpolnjeni ljubezni in se nagnemo v prid izpolnjene, realizirane ljubezni, čeprav je bila ta ljubezen samo netelesna, „platonična“ ljubezen, ljubezen, ki je bila jalova in ni rodila sadu. A je bila sočasno prav tako polna in popolna kot ljubezen Lize in Anžona, čeprav je Lizina in Anžonova ljubezen bila ves čas zgolj materialna, otipljiva, izmerljiva ljubezen, brez globljega čustva, bila je tako polna, kot je bila polna tudi ljubezen Luce in Šimna. Tavčar gotovo ni po naključju postavil ob Metino in doktorjevo ljubezensko zgodbo še dveh ljubezni, marveč je ravnal po nekem preudarku in razmisleku, ki je ustvarjalcem filma ostal zakrit. Ob dve materialni (če se lahko tako izrazimo) ljubezni je postavil duhovno, toda tej duhovni ljubezni ni ničesar odvzel v primerjavi z onima dvema. Nasprotno. Tudi Metina in doktorjeva ljubezen je bila vsaj z doktorjeve strani hudo racionalna in le Meta je bila vseskozi nosilec čiste, nematerialne, „platonične“, a sočasno jalove ljubezni. Tu pa se vračamo na problem ljubezni pri Tavčarju. Iz vsega povedanega namreč lahko sklepamo, da je Tavčarjeva projekcija ljubezni tipično literarna, torej konstruirana (Tavčar intervenira nad junaki) in upravičeno lahko dvomimo, če je bila taka ljubezen tudi v Tavčarjevem času lahko mogoča. Osrednji problem povesti torej ne more biti sama ljubezen, tja je postavljena, da reprezentira druge ideje, predvsem idejo slovenskega meščanstva o odrešenju in združitvi s kmetom, ki (žal) v modificirani obliki živi še danes. Kmet je kralj, pravi Tavčar nekje v Cvetju, in njegov doktor Janez je obseden z isto idejo. Da bi si pridobil kmetijo, zemljo, posest, sklene žrtvovati kariero, želi si za vsako ceno pridobiti Meto za ženo, želi vladati. Če je doktor Janez nežen zaljubljenec, ki je vzplamtel v ne več rosnih letih, pa je prav tako računar in razumar, ali kot pravi sam: egoist. Tudi tu lahko najdemo potrditev, da njegova in Metina ljubezen ni neizpolnjena ljubezen, saj neizpolnjena ljubezen, kot smo že povedali, ne prenese niti najmanjšega egoizma, obstaja lahko le kot popolna predanost ljubljenu bitju, kot popolni altruizem.

čista in netelesna ljubezen, doktorjeva ljubezen pa je sočasno jalova ljubezen, saj se ves čas zaveda prepada, ki zija med njim in Meto, prepada, ki ga je povzročil njegov razumarski egoizem. Implicite pa smo ugotovili, da doktorjeva navezanost na rodni kraj, naravo, njegovo vračanje k narodi nima določil altruizma, marveč je povezano s konkretnimi in racionalno opisljivimi dogodki in odločitvami. Narava, ki jo Tavčar ves čas enači s kmetško zemljo, mora ostati v slovenskih rokah, od tod pa izvira tudi doktorjev odnos do kmetstva in narave. Obe odločitvi (ljubezen in zemlja) sta v zadnjem stavku Tavčarjeve povesti združeni in imata globlji, medsebojno povezani namen: „Kdor se ženi, naj se ženi tako, da mu bo zakon oklep, ki ga še bolj zveže z domovino, in otroke naj rodi, ki bodo pomnožili slovensko vojsko in armado slovenskih delavcev!“ Stavek je dovolj razumljiv in ga ni treba podrobneje analizirati, saj govori v istem jeziku kot celotna Tavčarjeva povest, vendar določeneje in pojasnjuje celotno dogajanje Cvetja v jeseni.

Režiser Matjaž Klopčič je v svojem filmu pozornost namenil predvsem ljubezenski zgodbi. To samo po sebi ni nič nenavadnega ali samovoljnega, saj smo dejali, da je redukcija literature pri vstopu v filmsko zgodbo nujna, je ni mogoče zanemariti. Vendar pa se zdi, da pri tako zastavljenem konceptu režiser ni upošteval obrobne dogajanja in ga podredil osrednji, ljubezenski zgodbi. Trdimo namreč lahko, da je kljub ekspliciranim pomanjkljivostim ljubezenska zgodba sama po sebi dovolj uporabna in koherentna fabula za filmsko zgodbo, seveda pa bi morala biti v skladu z ostalim dogajanjem. Razsežnosti, ki jih ta ljubezen odkriva in postavlja pred gledalca in skozi katere se prav gotovo lahko reaktualizira tudi Tavčarjeva povest, niso bile prikazane tako, kot bi morale biti. Režiser je mnogo preveč pozornosti posvetil naravi kot samostojnemu elementu filmske zgodbe, čeprav v povesti narava nastopa vedno le kot okvir dogajanja, ali pa je podrejena razumskemu dožemanju (prim. doktorjevo komparacijo Metinih las z jutranjo zarjo na Blegošu in sončnim zahodom na Starem vrhu). Glavna junaka, Milena Zupančičeva in Polde Bibič, sta intuitivno zaigrala globljo in pretresljivejšo ljubezensko zgodbo, kot pa jo je lahko zaznamovala filmska kamera, ki se je vse preveč ustavljala ob folklorističnih elementih tako imenovanega slovenskega sveta, vse prerada pa je pozabljala, da mora biti Metina in doktorjeva ljubezen postavljena v svet, ki je le rahlo pripet na časovno in prostorsko določenost Tavčarjevega mišljenja. Režiser je sicer v ljubezensko zgodbo vključil tretjega igralca, zeliščarko Marušo, dovolj argumentirano je kompariral Metino ljubezen z usodo ostalih parov, vendar pa so tako Marušina, Lizina in Lucina vloga potisnjene v ozadje. To posebej velja za vlogo Maruše, ki je vse preveč sporadična, da bi lahko dajala ljubezenski zgodbi Mete in doktorja poseben, tragičen in usoden pečat, da bi jo lahko komentirala le z ekstatično mimiko izvrstne Ivanke Mežanove.

Vendar pa ne smemo pozabiti, da je samo ljubezenska zgodba, tako kot so si jo zamislili ustvarjalci filma, neproblematična in skorajda neaktualna. V neproblematični povesti Ivana Tavčarja ustvarjalci filma niso znali izkoristiti niti tistega motiva, ki odpira določene plemične ali aktualne ugovore. Če se ob koncu tega razmišljanja še enkrat povrnemo k njegovemu naslovu, potem moramo z otožnostjo ugotoviti, da nam film CVETJE V JESEN ne sporoča ničesar vznemirljivega in ničesar uporabnega za naš čas. Zadnji odstavek tega razmišljanja je namenjen v premislek predvsem ljubljanski televiziji, režiserju filma pa le posredno.

IV.

ODLOMEK IZ SNEMALNE KNJIGE

DOKTOR:

Živelo se bo torej lahko.

Gospodinja bo morala biti pridna.

A živelo se bo lahko!

META:

Jade!

Meta se prime za prsi. Vidi se, da ji od razburjenja ni dobro.

*Doktor vstane izza mize, se
nasloni k Meti in ji šepne
v uho.*

DOKTOR:

*Govoril sem z očetom in materjo.
Oba sta zadovoljna, da se oženim
pri Presečnikovih ... če me ti hočeš?
Meta se grozno razburi. Bliskoma
vstane izza mize in stopi tesno
poleg doktorja.*

META:

Jest?

DOKTOR?

*Da, ti Meta. Druge nočem, samo
tebe vzamem. Sedaj odgovori,
če me hoče?*

*Meta razburjeno prikimava
in goreče objame Doktorja.*

META:

Tako sem se bala, da vzameš Fortunovo?

DOKTOR:

Šemica, ali sem Katro klical?

META:

Za vselej prideš na Jelovo brdo?

DOKTOR:

*Za vselej! Za vse življenje bova
mož in žena!*

*Meta plane v jok; telo se ji
stresa in se krčevito stiska
k Doktorju.*

META:

*Mož in žena ... mož in žena ... za
vse življenje ...*

*To so Metine zadnje besede.
Naenkrat njen objem popusti
in narahlo zdrsne ob Doktorju;
ta jo komaj še prestreže. Doktor
zgrožen opaža, kaj se dogaja.
Metin pogled se ustavi
na Doktorju in okameni. Meta je
mrtva, Doktor brez uma.*

DOKTOR:

Meta ... Meta ...

Meta ... Meta ...

VI.

Mnenja drugih:

Izmed petnajstih filmov so le trije taki, ki jih lahko brez zadrege pošljemo v svet kot reprezentančne vzorce jugoslovanske kinematografije, ki si je navsezadnje le ustvarila ugled visoko zahtevne ustvarjalnosti. V mislih imam **PREDSTAVO HAMLETA V SPODNJI MRDUŠI**, **RAZPOTJA** in **CVETJE V JESENI**, filme, ki so dovolj jasno koncipirani ter izvedbeno dodelani, da lahko prenesejo še tako ostre kriterije kritike.

Viktor Konjar (Naši razgledi)

Moti me (ali pa ne razumem prav, kajti Matjažu Klopčiču bi si ne drznila očitati površnosti) pretep pred cerkvijo: Polde Bibič se mi zdi le premalo „zal“, da bi tako na mah ugnal take pretepače, kot so Posavčevi fantje. In da Dare Ulaga z obrazom zakoplje v studenčnico, ki v žlebu stoji na dvorišču že od pamtiveka, ta mora biti tudi bosa. Najbolj moteč izmed vseh pa je prav gotovo prizor s skupino kmetov, ki hočejo prepričati ubogemu Šimnu in njegovi Luci, da bi se vrnila v vas. Tako neprepričljivo je odigran, tako zelo spominja na skupinske prizore v ljudskih igrah na amaterskih odrih, da je hudo. Če bi Klopčiču in Mejaku takrat, ko sta imela v mislih televizijo, rekli, naj nam naredita raje film, bi se dela prav gotovo lotila drugače.

Potem so iz televizijske nadaljevanke naredili film. Predvsem so jo morali precej skrajšati. In pri tem se je zapletlo. Vsa mnogoplastnost in lagodnost nadaljevanke je odpadla, a s tem je odpadel tudi njen čar. Matjaž Klopčič ni mogel uveljaviti nove, filmske dramaturgije, ker ni imel primerne materiala. Zato je film CVETJE V JESENI tog, Metina ljubezen steče čez platno prehitro in nas zato pusti hladne, epizodičnost je naključna. Za film bi lahko rekli, da je nekakšen ekstrakt, koncentrat brez pravega življenja.

Tone Frelj (Gremo v kino)

Če obravnavamo film v razponih, ki so mu lastni, in ga ne dvigujemo v sfere, ki jih ne dosega, smo ob novem slovenskem filmu lahko zadovoljni. Še toliko bolj, ker gre za sodelovanje dveh množičnih medijev in ker od tega sodelovanja še marsikaj pričakujemo. Upati je le, da bo prihodnjič v takšnem sodelovanju manj slučajnosti in več načrtnosti in da bodo ustvarjalci bolj ambiciozni, ne da bi s tem povzročali nasilje nad predlogami in nad publiko. In pa, da se bo naposled le posrečil prehod iz zgodovinskih v sodobne teme, saj s tega nivoja pomeni filmano CVETJE V JESENI prej beg pred obravnavanjem konkretne problematike, npr. na relaciji mesto—podeželje danes in beg od konkretnih človeških stisk k „večnim“.

Sandi Sitar (Lj. Dnevnik)

Matjaž Klopčič je inteligentno uporabil montažne škarje za krajšavo, tri nadaljevanke je strnil v ubrano celoto, ki je ohranila vse odlike izvirnika — od dobro ubranega razpoloženja do pozornega spremljanja igralskih dosežkov. Vendar ga je nekoliko unesel filmski čas.

Stanka Godnič (Delo)

To je predvsem slovenski film. Trpko vesel. Vsa ekipa je slovenska, kar je pri nas zadnji čas skoraj čudež. Vsi igralci so slovenski, pri Klopčiču redkejši pojav. Govorica je klena, jedrnata, zdrava, ljuba ušesom. Do sedaj ni bilo tako, kar je za slovenski film študije vredno. Mi ljubimo idilo in naravo. Je tudi praktično blizu. Nekako se zdi začenjamo ljubiti tudi film. Dobivamo namreč z njim nekaj skupnega, mučeniško noto. Naša trdoživost pa in zagnana volja sta brez meja. Tu nam je Tavčar brat po krvi.

Neva Mužič (Gremo v kino)

Zdi se mi, da se je izkazalo še nekaj več: zopet se je življenjska moč slovenskega filma strmo vzpela in spregovorila v vsej svoji sugestivni govorici, ko se je navdihnili pri bogatih virih slovenske književnosti in doživela svoj filmski prenos po ustvarjalcih, ki imajo za njo pravi posluš. Posebno Mejak in Klopčič sta opravila v polnem smislu ustvarjalno dejanje, ob katerem so se lahko nato navdihovali in ustvarjalno razvijali vsi njuni poznejši sodelavci, ko je prišlo do same realizacije filma.

Filmicus (Družina)

Klopčič razvija motive postopoma, zadržuje se samo ob nujnih verbalnih pojasnjevanjih, in zgodba se pred gledalčevimi očmi odvija s presenetljivim mirom, ki ga še posebej poudarja učinkovita kamera Žarka Tušarja. Ob tem primeru bi bilo potrebno ugotoviti, da je Klopčičev film eden izmed redkih filmov v naši kinematografiji, ki mu je uspela adaptacija književnega dela. Literarna predloga je izkoriščena v najboljši možni meri, saj so se avtorji spretno izognili pastem, ki so skoraj stalni spremljevalec podobnih lirskih tem. Baladni ton literarne predloge, ki spremlja film, se niti za hip ne približa nevarnim trenutkom banalne pripovedi, pastoralne nadrobnosti pa se s preprostostjo stilske dovršenosti vklaplajo v splošno strukturo zgodbe.

Dragan Belić (Borba)

igor košir

Slovenci posnamemo malo televizijskih nadaljevank, na prste ene roke bi jih lahko naštel; tudi filmov ne naredimo prav veliko, ker nam jih ni treba. Kaj bi se mučili, če jih lahko sorazmerno poceni dobimo z vseh vetrov in za vse okuse! Če pa že kaj delamo, delamo dobro, se pravi solidno, za vsesplošno uporabo, tako rekoč zakmašno suknjo, ki jo potem ponosimo v sivem vsakdanjiku. In takšna suknja se prileže duši in telesu, očesu in srcu in še topla je povrh.

CVETJE V JESENI smo najprej gledali na malih zaslonih, po velikih uspehih in vrsti priznanj pa ga sedaj gledamo še na velikem platnu. Ne — najprej smo brali Tavčarjevo zadnjo in najlepšo sliko iz loškega pogorja. Bilo nam je takrat toplo pri srcu, z enakimi občutki smo gledali sladko otožno nadaljevanko in film je ob pravem času zaživel pred nami svoje živo življenje. Kakor da bi se ozrli skozi okno, po katerem polzijo deževne kaplje v to hladno jesen. V vsaki kapljici — obraz, v vsakem obrazu — spomin. Spominjamo pa se radi, ker je večina njih sladko otožnih, rahlo zabrisanih in idiličnih, vse pa v žlahtnih pastelnih barvah. Šopek jesenskega cvetja v tej hladni jeseni. Kdo nima rad takega šopka?

Zatorej moramo imeti radi te spomine, rahlo zabrisane in idilične, ta slavospev patriarhalnemu kmetstvu in njegovi kulturi, svetu pod Blegašem in Ljubljani; da, tudi Ljubljani in njenim meščanom, čeprav postavljeni v navidezno nasprotje, travnikom, bukovim gozdovom in prostrani kmečki hiši s hrastovo mizo v kotu. Velika ljubezen je izkazana tej Ljubljani, starinarju z zlatim ovalnim okvirjem, salonu s tapetami, med katerimi zaživi doktor Janez, kakor da bi stopil iz slike Jurija Šubica, fini salonski garnituri in klavirju in eterični muzi na klavirju. Težko, da smo kdaj videli popolnejšo sliko meščanskega razkošja in okusa, saj žive filmski junaki v njem tako prepričljivo, kakor da niso junaki nekega minulega, rahlo zabrisanega in idiličnega stoletja. Barve, tople jesenske barve, črna kava in rogljički, neubranljivi čar meščanskega doma s takrat obveznim obvladanjem francoščine. Vendar si doktor Janez želi ven iz mesta, čuti, da se stara brez haska med temi zidovi in pravadami in zakonskimi pastmi in že je na poti na Jelovo brdo k sorodnikom na kmete. Nazaj k naravi. V čudovito okolje, prvinsko življenje. Njegova pot se ne začne najbolj veselo, zakaj v vsej lepoti Blegaševe okolice je tudi grenka kaplja socialne krivičnosti, pretresljiva zgodba kočarja Skalarja, ki se po šestnajstih letih vrača iz temnice v Gradiški med razjarjene vaščane z molitvijo „... ki je za nas križan bil“.

Pravzaprav se šele sedaj pričinja tista prava himnična zgodba velike, a neizpolnjene ljubezni, ki je vsakomur potrebna kakor dihanje. Zgodba, ki raste in kipi iz zemlje, iz jutranjih meglic in gozdov, iz travnikov v soncu in iz žuljavih rok potnih koscev. Od vsega začetka vemo za to ljubezen, nikak "nega dvoma nam ne vzbuja, neprenehoma je prisotna in vse, kar gledamo, je le še njeno dopolnjevanje, nenehen vzgib enega samega čustva ljubezni in njene lepote. V razkošju jesenskih barv, v preprostem kmečkem opraviilu, v pretanjenih vzgibih ljubezni mladega dekleta, v prvinski domači simboliki malega kruha in prvega plesa, v zvonu citer in berde in klarineta pa je senca usode, komaj zaznavna napoved nesrečnega konca. Dejanje trepetu v drobnih zapletih in razpletih, smotrno hiti proti vrhu skozi spretno razpostavljene humorne prizore, polne vitalnosti in optimizma. Niti nakazani problemi alkoholizma, izseljenstva, krivoprisežništva in nekaterih drugih stranskih motivov ne morejo zabrisati prvotnega vtisa, ki nas nenehno vzburja in kakor stara otožna melodija spominja na čar prve ljubezni. CVETJE V JESENI, kakor

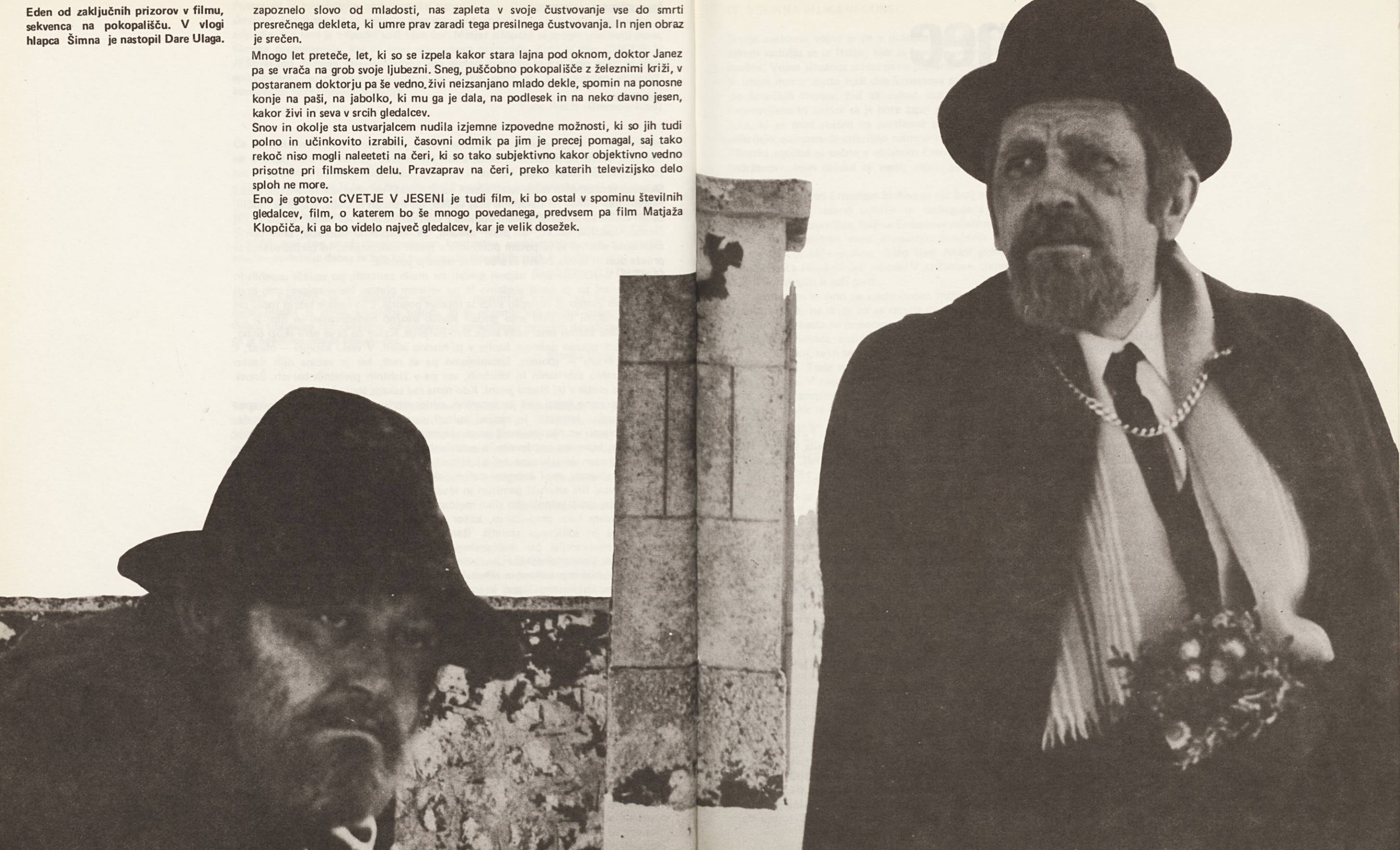
Eden od zaključnih prizorov v filmu, sekvenca na pokopališču. V vlogi hlapca Šimna je nastopil Dare Ulaga.

zaprlo slovo od mladosti, nas zapleta v svoje čustvovanje vse do smrti presrečnega dekleta, ki umre prav zaradi tega presilnega čustvovanja. In njen obraz je srečen.

Mnogo let preteče, let, ki so se izpela kakor stara lajna pod oknom, doktor Janez pa se vrača na grob svoje ljubezni. Sneg, puščobno pokopališče z železnimi križi, v postaranem doktorju pa še vedno živi neizsanjano mlado dekle, spomin na ponosne konje na paši, na jabolko, ki mu ga je dala, na podlesek in na neko davno jesen, kakor živi in seva v srcih gledalcev.

Snov in okolje sta ustvarjalcem nudila izjemne izpovedne možnosti, ki so jih tudi polno in učinkovito izrabili, časovni odmik pa jim je precej pomagal, saj tako rekoč niso mogli naleeteti na čeri, ki so tako subjektivno kakor objektivno vedno prisotne pri filmskem delu. Pravzaprav na čeri, preko katerih televizijsko delo sploh ne more.

Eno je gotovo: CVETJE V JESENI je tudi film, ki bo ostal v spominu številnih gledalcev, film, o katerem bo še mnogo povedanega, predvsem pa film Matjaža Klopčiča, ki ga bo videlo največ gledalcev, kar je velik dosežek.



begunec

tone frelih

Slovenski barvni. Scenarij: Marjan Rožanc. Režija: Jane Kavčič. Fotografija: Jure Pervanje. Glasba: Janez Gregorc. Igrajo: Boris Cavazza, Ljudmila Lissina, Rade Šerbedžija, Majda Potokar, Polde Bibič, Duša Počkaj, Boris Kralj. Proizvodnja: Viba film, Ljubljana in Centar Filmskih radnih zajednica, Beograd, 1973.

II. BIOFILMOGRAFIJA REŽISERJA JANETA KAVČIČA

Jane Kavčič je bil rojen leta 1923 v Doljnem Logatcu. S filmom se je začel ukvarjati že leta 1948. Najprej je režiral številne točke OBZORNIKA, kasneje pa mnoge kratke filme. Na področje igranega filma je prvič posegel leta 1955, ko je v omnibus filmu TRI ZGODBE režiral zgodbo SLOVO ANDREJA VITUŽNIKA.

Igrani filmi so nastajali takole:

AKCIJA – leta 1960
LOV ZA ZMAJEM – 1962
MINUTA ZA UMOR – 1962
NEVIDNI BATALJON – 1968
BEGUNEC – 1973

III. BIOFILMOGRAFIJA SCENARISTA MARJANA ROŽANCA

Marjan Rožanc se ni vidneje ukvarjal s filmsko scenaristiko. Leta 1960 je napisal scenarij za igrani film AKCIJA (režija Jane Kavčič), leta 1962 pa dialoge za Nikoličev scenarij MINUTA ZA UMOR (režiser prav tako Jane Kavčič). Bil je tudi scenarist pri scenariju za kratki film NA STRANSKEM TIRU (režija Jože Pogačnik).

Že leta 1971 je skupaj z Matjažem Zajcem napisal scenarij za film BEGUNEC.

Druga svetovna vojna je že v polnem razmahu. Mesto so okupirali Italijani. In v takem vzdušju se iz Italije, kjer je študiral, vrne Ernest, sin premožnih meščanskih staršev. Vojna situacija doma ga ne preseneti, pozna jo, celo zelo mirno jo sprejme. V istem mestu živita tudi dva Ernestova prijatelja, točneje „bivša“ sošolca. Ivan, sin kmečkih staršev, živi za zidovi samostana, kjer mu je življenje materialno zagotovljeno in kamor se je hote zaprl pred zunanjim svetom. In v mestu živi tudi Ana, ki se med delom za partizane predaja vsakodnevnim nevarnostim, da jo odkrijejo, oziroma da odkrijejo celotno skupino.

Filmska zgodba se začne z obiskom Ernesta pri Ivanu. Med njima vlada nekakšna zadržanost. Ivan obiska ni vesel, zapira se vase, noče odgovarjati na Ernestova vprašanja.

Tudi srečanje med Ernestom in Ano ni nič bolj veselo. Ana se mu skuša celo skriti, toda Ernest jo vseeno odkrije in nadleguje s svojo prijaznostjo. Toda Anina zadržanost je razumljiva, boji se Ernestove mlačnosti do partizanskega odpora.

Problem je zasidran med arogantsko-mlačnim Ernestom, pohlevno-izoliranim Ivanom in osveščeno Ano. Zato tudi Anini poskusi, da bi Ernesta prisilila k odločitvi. Za Ivana ni več rešitve. V kritičnem trenutku duševne negotovosti se je odločil pristopiti k beli gardi.

Med Ernestom in Ano pa vlada čudno razmerje. Na eni strani gre za očitno idejno nasprotovanje, na drugi pa se razvija čustvena privlačnost. Ivanova opredelitev za belo gardo Ernesta ne preseneti preveč, saj je karakterno pogojena.

Potem se iznenada znajde Ernest v zaporu. Kot se prej ni mogel opredeliti za osvobodilni boj, tako se tudi oblasti ne pridruži. V zaporu prelisiči stražarja in uspe mu pobegniti. Toda ne begu je osamljen. Primanjkuje mu hrane, hkrati pa se boji zasledovalcev. V najtežjih trenutkih ga odkrije Ana. Ernestovo vedenje jo prepriča o njegovem zaupanju in veri v njene ideje o svobodi, zato tudi po tej plati ni nobene zapreke za dokaz ljubezni.

Toda Ano zajame Ivan s svojim vodom belogradistov. Od nje hoče izsiliti resnico o Ernestu, toda ker Ana noče izdati, jo Ivan ubije.

Tudi Ivana ubijejo. Nikoli ne zvemo, kdo. Vidimo ga mrtvega, s prerezanim vratom.

Ernest pade sredi reke. Streli padajo z vseh strani, zato tudi za Ernestovo smrt ne vemo, kdo jo je povzročil. Pa saj tudi ni pomembno. Mrtvi so vsi trije, o katerih je pripovedoval film BEGUNEC.

V. METODOLOŠKI PRISTOP

Preden se lotimo kritične analize filma BEGUNEC, moramo dodobra premisliti metodološki pristop. Film namreč sodi v skupino slovenskih filmov, ki jih lahko ocenjujemo z različnih stališč, te ocene pa zaradi svoje specifične orientiranosti niso nikoli kompleksne in zato tudi dobljeni rezultati ne predstavljajo totalnega vedenja o filmu.

BEGUNEC pogojuje zaradi vsebine, kakršno ima, en sam primarni kritični pristop do filma, to je pristop preko vsebinske razčlenitve njenih elementov. Videli bomo, da bi nam strukturalna razčlenitev ne povedala vsega bistvenega. Strukturalna razčlenitev BEGUNCA, razčlenitev, ki bi osvetlila posamezne dramatične odnose v problemskem sklopu, posamezne vsebinsko-miselne povezave pripovedi, odnos med ideološko predlogo na eni in filmsko podobo kot upodobitvijo v mediju na drugi strani, za samo razumevanje filma BEGUNEC ni toliko pomembna, da bi ji lahko prisodili primarno mesto.

Tudi semiološki pristop k vrednotenju BEGUNCA nam ne more dati zadovoljivega rezultata. Nič ne bi zvedeli o idejni podobi ocenjevanega filma, nič ne bi zvedeli o sporočilu, ki ga prenaša na gledalce. Semiološki pristop, torej pristop, ki bi razlagal strukturo filmskih znakov, zato v danem primeru ne pride v poštev.

V čem pa lahko in konkretno tudi eksistira idejnost filma BEGUNEC? Predvsem v vsebinskem sklopu psihologije in teze, torej psihologije in filozofije. Pravzaprav bomo hitro spoznali, da je osnovna ideja filma BEGUNEC prikazana preko njegove filozofske plati. Zgodba o treh junakih, o Ernestu, Ivanu in Ani je hkrati zgodba o problemu angažiranja nasploh in po drugi plati o problemu nujnosti angažiranja. Miselni svet Rožančevega scenarija se giblje med Ernestom in Ivanom na eni strani in Ano na drugi strani. Ernest je hote neopredeljen, Ivan opredeljen za nepravo stran in Ana na drugi strani prav tako opredeljena za pozitivno stran. Teza je torej razvita v smeri opredeljenosti. Sporočilo filma, shematizirano povedano, se glasi — vsak človek v kateremkoli času, še posebej pa v tako kritičnem času, kot je revolucija, mora biti opredeljen.

Vsa akcija v filmu teži v to smer, hkrati pa je, kot je tipično za te in podobne teze, malo ali nič prostora posvečenega vsebini opredelitve. Razložek med Ivanom, opredeljenim za belogardizem, in Ano, zavestno opredeljeno za narodnoosvobodilni boj, je skorajda nebitven za BEGUNCA. Nihče od glavnih akterjev v filmu ne stori ničesar, da bi Ivana prepričal o nepravem angažiranju, o angažiranju za izgubljačo stran. Poudarek je na Ernestu in njegovi neopredeljenosti. Zaradi omenjene teznosti filma in v njeno korist, v njeno podporo so avtorji zelo enoplastno obdelali vse tri glavne karakterje. Konstrukcija, ki jo izražajo ti karakterji predvsem po miselni plati, je več kot očitna.

Očitna je linearnost in enoplastnost teh karakterjev, kajti Ernest je filozofsko gledano enoplastno, enosmerno neangažiran, prav tako enosmerno je angažiran Ivan, celo več, nikjer, razen v kombinaciji z Ano ni utemeljena opredelitev moških karakterjev. Ko govorimo o konstrukciji likov, bi morali dopuščati možnost drugačne razvrstitve, toda še vedno bi razvrstitev pomenila samo konstrukcijo.

Rožančeva odločitev, da postavi dogajanje svojega scenarija v čas druge svetovne vojne, da s tem predstavi neke bolj ali manj tipično slovenske pojave druge svetovne vojne (belogardizem), sicer pomaga pri razjasnitvi konkretne podobe filmskega problema, s tem je film dobil časovno-idejne dimenzije, zdi pa se mi, da prav ti okviri nekoliko dušijo samo teznost, oziroma uokvirjajo težno širino Rožančeve ideje in njene implikacije. Druga svetovna vojna in s tem naš narodnoosvobodilni boj je že ovrednotena in to po vsebinski in ideološki plati.

Tudi če sprejmemo osnovno miselno postavko, da brez jasne opredelitve ljudje ne morejo eksistirati, moramo dopustiti še drugo možnost, možnost svobodne presoje in svobodne odločitve, ki izhaja iz svobodne presoje. Kompleksna alternativa bi morala dopuščati več možnosti. Ni alternativa — opredeliti se pravilno ali opredeliti se narobe, kajti po svobodni presoji bi morali dopustiti tudi odločitev, da se človek sploh ne opredeli.

V dopolnjeni konstelaciji bi bil lik Ernesta v nekem drugem časovnem obeležju nekaj povsem upravičenega. Vojni čas in naš odnos do takratnih dogodkov dodajata neke moralne predznake, ki jih objektiviteta idejne problemskosti ne bi smela imeti. V tej zvezi bi torej lahko govorili, da obstaja bistven konflikt znotraj samega idejnega sporočila filma BEGUNEC.

Naj na hitro premislimo še sam filmski konec; Ernest je mrtev. Ubijejo ga strelji sredi reke, strelji, za katere ne vemo, s katere strani so prišli. Mrtev je Ivan, ko prav tako ne vemo, kdo je povzročil njegovo smrt, in mrtva je Ana. Samo Anini smrti smo priče. Idejni zaključek tako zastavljenega problema, kot ga vidimo v BEGUNCU, je seveda zajet v Ernestovi smrti. Pade nekje med obema skrajnostima, katerima je skušal ubežati, zato tudi ne vemo in ne smemo zvedeti, s katere smeri so padli strelji. Ernest zaradi doslednosti ideje o nujnosti opredelitve mora umreti, saj se je upiral opredelitvi, Ivan mora umreti zato, ker se je opredelil za nepravo stran, za stran, ki mora izgubiti in iz boja med pozitivnim in negativnim Ivan ne bi smel priti kot zmagovalec. Idejno najbolj nesmiselna je seveda Anina smrt. Ana bi pravzaprav morala preživeti, če ne bi bilo ljudi, kot je Ivan.

Če pa globlje premislimo vse tri smrti, pridemo do spoznanja, da tudi pravilna opredelitev ne zagotavlja življenja. Kajti v tem primeru bi bila Ana edina, ki bi od opisane trojice preživela. Drugače povedano, kakorkoli se že opredeliš in tudi če se



screenplay by
Marijan Rožanc

Režija:
Directed by

Jane Kavčič

Fotografija:
Camera

Jure Pervanje

Muzika:
Music by

Janez Gregorc

EASTMANCOLOR
2330 m



Izvoznik:
Exported by



ne opredeliš, te smrt vedno lahko doleti. Samo prava zavest šteje. V taki razrešitvi vidim popoln nihilizem, ki se odraža v nemoči človekove eksistence v vojnem času.

VII. PSIHOLOŠKI ORIS

V scenariju Marjana Rožanca lahko preko posamičnih vsebinskih elementov opazimo težnjo scenarista, da bi kot nasprotni pol deklarirani teznosti postavil polnokrvno psihologijo. Toda psihologija karakterjev je v filmu uspešna samo takrat, kadar jo gledalec lahko doume v celoti. Vsa celovitost psihološke situacije, ki zaradi svoje pomembnosti mora biti poudarjena, je namenjena gledalcem, da le-ti razumejo vsebinski prispevek k fabuli ali k vsebinskemu razumevanju filma, hkrati pa predstavlja določeno psihološko gibalno, psihološko utemeljitev in potrditev posameznega lika in reakcij v relaciji dveh ali več karakterjev.

Na samem začetku filmske zgodbe resda zvemo, sicer neorganizirano in v precej nejasni obliki, da so bili Ernest, Ivan in Ana nekoč prijatelji. Torej gre za neki odnos iz preteklosti. Podatek o tem prijateljstvu pa je povsem nepopoln, ker nam sodobnost filmske zgodbe dokazuje nasprotno dejstvo. Nekaj v odnosu med Ernestom, Ivanom in Ano se je podrlo, tega prijateljstva ni več, v tem pa je zajet bistven psihološki premik, konflikt, psihološka nedorečenost, kajti scenarist nam ni povedal, kaj se je s tem prijateljstvom zgodilo. Kaj je bilo tisto, kar je to prijateljstvo podrlo? Preprost bi bil odgovor, da je k temu pripomogla vojna. Vojni bi morda lahko pripisali tako moč in tak vpliv, toda vojni čas je v BEGUNCU le časovna kulisa.

Toda že smo govorili o idejnem poslanstvu filma, ki naj bi presegal konkretnost danega časa. Samo tako bi bila omenjena idejnost univerzalna. Da bi bil ta preskok uspešnejši, bi morali biti tudi psihološki konflikti in človeški odnosi okleščeni časovnih oznak, biti bi morali zunajčasovni, ne toliko determinirani v konkretnem obdobju.

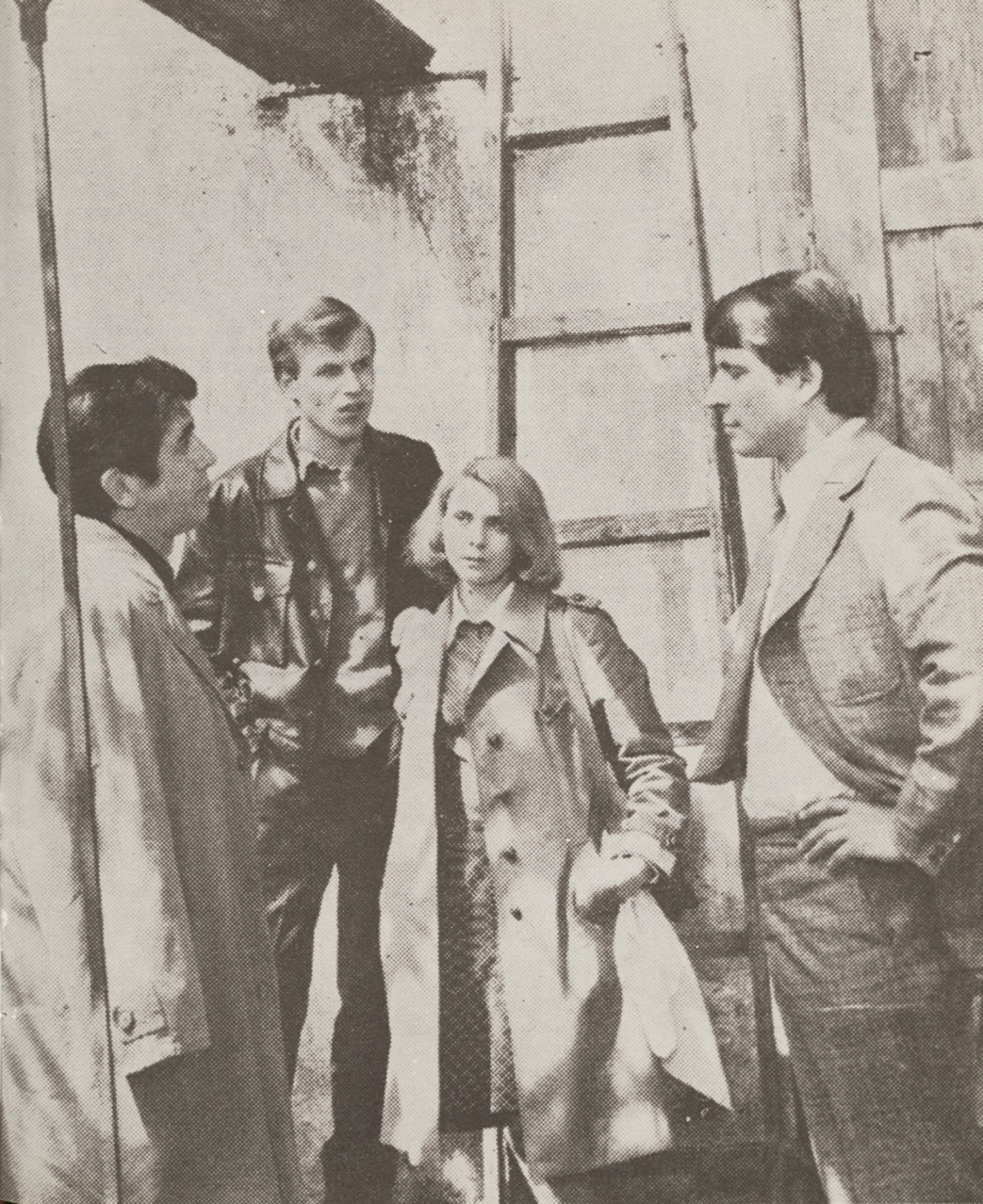
Če nadaljujemo s psihološkim orisom glavnih karakterjev, je moč najti neke jasne motive samo v Ivanovem karakterju. Njegovo kmečko poreklo namreč predstavlja tudi njegovo zavest. Tega pa ne bi mogli trditi niti za Ernesta, saj mu njegovo meščansko poreklo ne predstavlja hkrati tudi relacije do dogodkov in jih ne opravičuje, Ana sama pa je v tem pogledu še najmanj determinirana. Ana je po eni strani v psihološkem pogledu najbolj preprost, brezproblemski lik, seveda če ga ocenjujemo skozi ideologijo, ki jo izpričuje, po drugi strani pa nam prav Ana postavlja nekaj vprašanj. Njena siceršnja navezanost na Ernesta je zakrita, Ana jo taji predvsem zato, ker se z Ernestom ne čuti tudi idejno povezana. Če pa bi Ernest iz svojega neangažiranja prestopil na Anino stran, bi bila Ana kot ženska pripravljena dokazati svojo ljubezen do Ernesta. Torej o ljubezni kot o spontanem nagibu skorajda ni moč govoriti. Anina pripravljenost dati svojo ljubezen Ernestu v primeru, če on sam spremeni svoje gledanje na svet, je izredno ultimativna in samo tako jo moramo razumeti.

VIII. KRITIČNA IZPOVEDNOST

Ob premišljevanju o teznosti filma BEGUNEC bi morali posvetiti nekaj prostora tudi razmišljanju o splošni kritični opredelitvi filma. In to z vidika splošne družbene angažiranosti filmske umetnosti. Ko smo zapisali kritična opredelitev, razumimo to kot sodobno, aktivno vrednotenje procesov v družbi in posamezniku. To pa je pogojeno v nuji spoznati resnico o miselnih in akcijskih procesih, ki nas povsod determinirajo.

Če ob BEGUNCU odmislimo njegovo časovno vezanost na narodnoosvobodilni boj, potem moramo pri vrednotenju njegove osnovne ideje ugotoviti socialno kritično noto. Ker pa ima film konkretno podobo druge svetovne vojne, moramo dodati, da se ta družbeno kritična nota v filmu sicer odraža, da pa ni toliko poudarjena, kot bi od teze pričakovali.

Kaj je torej v osnovi narobe s kombinacijo teza—psihologija v samem filmu? Kot smo že zapisali, je moral Rožanc zato, da je predstavil teznost, uporabiti konstrukcijo. Toda Rožanc se ni dosledno držal svoje opredelitve za tezo, kajti



značilno za tezo, izraženo v kateremkoli mediju in tako tudi v filmu, je, da liki niso toliko nosilci in predstavniki strasti in čustev, niso v medsebojnih psiholoških odnosih, kot so nosilci svoje idejnosti. Če bi govorili o idejnem zaključku, potem bi morali reči, da tezni film ne prinaša nekih čustvenih oziroma na čustvih temelječih rešitev, temveč moralno osveščenost.

Ker pa se Marjan Rožanc svoje osnovne linije ni držal in je teznosti primešal vsebinsko drugačen element, psihologijo, vidim v tem osnovni scenaristični nesporazum. V filmu BEGUNEC je ravno toliko psihologije, da moti čistost teze, hkrati pa je osnovna tezna ideja filozofsko tako dominantna, da ji psihologija ni v pomoč, da je psihologija preslabotna in da je je premalo, da bi tezi lahko predstavljala protiutež. Zato film BEGUNEC ne moremo ocenjevati kot psihološki film.

IX. STRUKTURALNI PREREZ

Strukturalni prerez scenarija za film BEGUNEC je preprost, enostaven. Dogodki, Ernestova, Ivanova in Anina zgodba, vse to je linearno povezano, brez dramatične krivulje vse do filmskega konca, ko se ta krivulja hipoma dvigne do svojega maksimalnega viška.

Zgodba tipa BEGUNEC brez močnega konflikta (teznega ali psihološkega) pa je strukturalno nezanimiva.

Časovna in situacijska narativnost je v BEGUNCU enoplastna do tiste mere, da bi jo po vsebinski plati lahko poživila samo dramaturško nekajkrat motivirana retrospektiva.

Tudi o posebni soodvisnosti na višjem nivoju, o soodvisnosti med tremi osnovnimi zgodbami bi težko govorili. Povezava teh zgodb je predvsem samo idejna, pa še to le po fabulativni plati. Struktura idejnosti vsake posamezne zgodbe je v sebi zaključena in dokončna zaradi teznosti, v katero je scenarij usmerjen. Zato bi bile po oblikovni plati zanimive zgolj samo karakterne povezave, saj bi le-te nudile možnost dodatne čisto filmske napetosti.

Tega pa režiser Jane Kavčič ni izkoristil. Prepustil se je že v scenariju določenim sekvencam, poskrbel je za mizanscensko logiko, ni pa mu uspelo poudariti posameznih slikovnih povezav v močnejšo celoto, ki bi imele idejno-simbolno vrednost. Tu moramo izvzeti zaključno sekvenco (Ivanova in Ernestova smrt), ki se je edina približala idealni razrešitvi. Edina je vizualno posegla v podobo, v kateri bi moral biti realiziran celoten film.

INTERVJU Z JANETOM KAVČIČEM

Tovariš Kavčič, film BEGUNEC je zdaj posnet. Ste zadovoljni z njegovo realizacijo? Človek ne more biti nikoli povsem zadovoljen z realizacijo, predvsem zato, ker če bi film lahko še enkrat snemal, če bi imel več sredstev, več časa, bi bil lahko še boljši. Ampak iz možnosti, kolikor sem jih imel, mislim, da sem naredil več, kot sem sam pričakoval. Predvsem, ker sem imel dovolj srečno roko pri izbiri igralcev, dosti srečno roko pri sodelavcih, ki so mi stali ob strani. To pa je zame že uspeh.

Vrniva se k filmu. Zgodba, scenarij govori o angažiranju oziroma neangažiranju. Kaj je tu po vsebinski in dramaturški plati novega?

Torej, antijunak ni moj izum, to je že stara stvar. S tem antijunakom in ob njegovih peripetijah, ob njegovem kontaktiranju s svetom sem skušal prikazati vse slabosti, vse posledice neangažiranja. Hotel sem povedati, da je konec subjektivizma, da absolutne svobode, kot jo je razlagala demokrščanska ali recimo kakšna drugačna lažna demokracija ni in ne more biti. To je potrdila zadnja svetovna vojna, to vidimo vsak dan, na vsakem koraku. Ne da se angažirajo samo ljudje, angažirajo se celo države. Mislim, da je smisel prav v tem in to naj bi bil pouk mladim, ki bodo film gledali.

V BEGUNCU so v glavnih moških vlogah nastopili: Rade Šerbedžija, Boris Kralj in Boris Cavazza



Tovariš Kavčič, vaš film se resda navezuje na čas druge svetovne vojne. Vaše sporočilo pa je namenjeno tudi sodobnosti, prihodnosti, je univerzalno.

No, v tem je ves smisel, zato je film tudi aktualen in mislim, da si bo vsaj pri nas pridobil publiko. Pri nas ga bodo gledalci radi gledali.

Kako pa ocenjujete puljsko publiko? Kritika na tiskovni konferenci v Pulju je precej pavšalno ocenila vaš film. Ocenila ga je kot zgrešen film. Te ocene so bile pavšalne, nemotivirane. Kako pa ocenjujete sprejem filma v areni?

Sprejem v areni je bil po moje imeniten. Ni se namreč zgodilo to, kar se stalno dogaja pri slovenskih filmih, da bi publika žvižgala. Letos ob BEGUNCU ni bilo niti enega žvižga. Pri mnogih znancih, kolegih, da ne rečem pri publiku, ko je odhajala, sem videl, da so film sprejeli izredno dobro. Tudi za nagrado „jelen“ sem od petih možnih točk dobil 2,76, kar je več kot povprečje, več kot polovica.

Do nesporazumov na tiskovni konferenci je prišlo morda zavoljo tega, ker so ljudje film premalo razumeli, premalo poznajo mentaliteto slovenskega naroda, naših razmer. Morda tudi podnapisi niso najbolj posrečeno izbrani. Mislim, da je to vplivalo na vtis o filmu.

XI. DRUGI O FILMU BEGUNEC

Anka Tršar (Ljubljanski dnevnik)

Jane Kavčič je predstavil svojega BEGUNCA po treh letih dela, po enajstih verzijah scenarija, katerega tema je zelo preprosta, a človeška, tema, ki jasno, nedvomno govori — nemogoče je živeti v iluziji, da človek s svojo voljo oblikuje zgodovino.

Milutin Čolić (Politika)

Film se dokaj spretno izogiba banalnemu videnju posledic neangažiranja in učinkuje predvsem s tragiko mladih ljudi, ki jih vojna razdvaja in sooča do meje sovražstva in nečloveškosti. Namesto da bi bil — kot si je to želel naraven, — s parolo, da ni mogoče stati ob strani, in aktualen, postaja Kavčič (ker ga k temu sili bistvo drame) bolj neposreden in ostrejši. Celoten film je prepojen s takšnim tonom, v trenutkih pa, ko se izogne miselni shemi in apriorni tezi, postane zgodba iskrenejša, čustveno močnejša in bolj sproščena. In narobe, čim bolj se osebnost Ernesta, ki naj bi predstavljal lik neangažiranega, vsiljuje, tem manj nas film obvezuje; samo ilustrira in zaman poskuša tezo o tragediji spremeniti v doživetje te tragedije.

Posledica je neizogibna: osebnosti so v nevarnosti, da postanejo mediji, ne pa cilj same po sebi, zavoljo česar je manj tako psihologije kakor tudi občutenja. Film tedaj postane zbirka slik s podpisi, skoraj strip, razglednica z dobrimi nameni in krepostmi, ki pa so izpraznjene in neoplemenitene z dušo in srcem. Vzorci za to so tudi v scenariju, katere skico, samo rahlo zaznamenovano dramo, Kavčič ne more oživeti do bolj avtentičnega umetniškega navdahnjenja.

DRAGAN BELIĆ (Borba)

Videli smo vojno zgodbo, ki ji je predvsem manjkala enostavnost, da bi se nam zdela naša, razumljiva in uspešna. BEGUNEC slovenskega režiserja Janeta Kavčiča nam govori o neki mladosti, pravzaprav o njeni tragediji, dileme trojice mladih ljudi, ki se morajo opredeliti in krenejo vsak po svoji poti, poskuša približati današnjemu pojmovanju vojne razgibanosti. Dobra lastnost filma je v relativno hitrem nizanju dogodkov, v pripovedi, ki od časa do časa dobiva odlike akcijske vojne drame. Vendar pa se režiser, ko nam za hip približa takšen način pripovedi, hitro potrudi, da bi se rešil vseh primesi dinamične menjave situacij in se ponovno spusti v pojasnjevanja, ne da bi dopustil, da bi se dejanje pojasnjevalo iz samih postopkov glavnih oseb, da bi dejanje ostalo samo slutena moč njihove akcije. Kavčičevi spodrsrljaji pa so pogojeni tudi v nejasnih in meglenih situacijah v scenariju Marjana Rožanca, čeprav za režiserja ni mogoče najti opravičila, če brezpogojno sprejema nerazumljivost scenarijske obdelave. Vtis do neke mere popravlja direktor fotografije Jure Pervanje (zlasti zadnji kadri na reki) in igra Borisa Cavazze, ki je predstavljal lik Ernesta.

kritike puljskih filmov

begunec

s. g.

Slovenski barvni. Scenarij: Marjan Rožanc. Režija: Jane Kavčič. Kamera: Jure Pervanje. Glasba: Janez Gregorc. Igrajo: Boris Cavazza, Ljudmila Lisina, Rade Šerbedžija, Majda Potokar, Duša Počkaj, Polde Bibič. Proizvodnja: Viba film, Ljubljana in Filmske radne zajednice, Beograd, 1973.

VSEBINSKO OBLIKOVNA OSNOVA: filmski scenarij

Filmi s tematiko narodnoosvobodilnega boja zavzemajo približno petino dosedanje slovenske filmske pro-

izvodnje, tudi če upoštevamo zaradi avtorskih prizadevanj za slovenski filmski delež npr. filma DEVETI KROG in PET MINUT RAJA, ki sta jih realizirala hrvaški oziroma bosanski film, a s slovenskima režiserjema. Slovenski filmski ustvarjalni odnos do tematike NOB je v najboljših realizacijah presenetljivo enotno uglašen. Niti dosedanje organizacijsko proizvodne in finančne možnosti, kot kaže pa tudi avtorska afiniteta ne, niso vodile v heroično spektakularnost, v snovanje razsežnih akcijskih filmskih realizacij, kakršne je zastavila kinematografija v drugih jugoslovanskih republikah ne le leta, temveč že desetletja poprej in prehaja zadnje čase že v hipertrofijo. Vsebinsko usmeritev slovenskega filma na temo NOB bi lahko poimenovali po enem od filmskih naslovov tega toka, ki ga je

sicer podpisal kot režiser češkoslovaški gost František Čap, „trenutki odločitve“. Slovenski film se je v tej smeri iskanja odločal za komorno interpretacijo, za vsebinsko idejno poglobljanje v svet posameznika, postavljenega v odločilnem zgodovinskem času pred odločilni trenutek idejne akcijske opredelitve, „odločitve“.

Prvi slovenski filmi te smeri so gledalca uvajali v opredelitev tako, da so mu omogočali spremljanje junakove akcije. Z nastopom „novega vala“ jugoslovanske kinematografije pa je gledalec moral sodoživljati proces junakove odločitve in ga tako rekoč izbojevati z njim.

Po petletnem premoru, ko se po SEDMINI in PETI ZASEDI slovenski film ni več srečal s tematiko NOB, jo je letos predstavil v Pulju s filmom Marijana Rožanca in Janeta

Kavčiča BEGUNEC. Vsebinsko je film popolna inovacija tematike NOB ne le v slovenskem, temveč tudi v jugoslovanskem filmskem okviru. Akcijo v zunanjem smislu je zamenjala v njem „protiakcija“, slovenski „trenutek odločitve“ pa problem nezmožnosti za odločitev.

Tega vprašanja se BEGUNEK loteva z dveh vidikov, oba pa sta tako psihološko kot — upoštevajoč slovenske okupacijske razmere — faktografsko povsem verjetna. Jedro problema neodločanja iz lastne pobude je po eni strani, z likom Ivana, opredeljeno z njegovo versko in nazorsko usmeritvijo oziroma vzgojnimi smernicami, po drugi strani, z likom Ernesta, pa s površnostjo in neodgovornostjo oziroma pripravljenostjo na permanentno sporazumstvo, kakršno je lahko vcepljala vzgoja v tako imenovani „boljši malomeščanski sredini“. Prav tako logično vodi v filmu prva nakazana smer z radikalnim prelomom umikanja od neaktivnosti do izbruha v surovo nasilno akcijo, druga pa dosledno spremlja vztrajanje pri sporazumarstvu v konkreten dokaz propada takšne eksistenčno nelogične, zgrešene egoistične ozkosti.

Ti dve paraleli sta, oziroma bi morali biti dovolj čvrsti nosilki dramaturške gradnje in psihološkega konflikta, ki ga mora film sprožati v gledalcu. Ko ju je začel filmski osnutek BEGUNCA dopolnjevati s klišejskimi in situacijsko nepotrebni načeli tako imenovanega ljubezenskega trikota, nesrečno usmerjenega v prostor „usodnostnega“ čustvovanja, je zbledela zanimivost in z njo prepričljivost sestavljenega konflikta. V podana eksistenčna in značajska utemeljena nasprotja se je vpletel odvečni priokus odločanja oziroma odlaganja odločanja zaradi ozko subjektivne privrženosti, ki jemlje jasnost, ostrino nakazani situaciji. Jemlje ji, žal, tudi logiko. Kjer koli se v BEGUNCU pojavi Ana, zbledi dramatična realnost in se prevesi v melodramo. To velja v vseh smereh njenega vplivanja na potek filmskega dogajanja — na njen neobrazloženi položaj ilegalke v majhnem mestu, kjer identitete nasploh ni bilo mogoče prikrivati, vsaj na tako okorne načine ne, kot jih

sugerira filmska zgodba, na medsebojni odnos obeh prijateljev, zaljubljenih vanjo, na njuno osebno odločanje, na njen osebni čustveni razvoj.

Zdi se, da je bila razširitev konflikta na ljubezenski motiv, ki naj bi odigral vlogo dramaturškega motorja, zaviralni trenutek BEGUNCA. Z njim vred se je — pač na ljubo aktivistični ilegalni vlogi Ane — vrnilo v film vse preveč pavšalnih pojasnil o situaciji v okupiranem mestu in strukturi njegovega revolucionarnega odpora, ki so — milo rečeno — naivna in neprepričljiva. Motiv je odločilno prispeval tudi k opaznemu prelomu filma, zaradi katerega izpade prvi, opisni del kot predolga uvertura, drugi, subjektivno tragično pogojeni, pa kot razvlečen epilog. O melodramatičnosti uboja v ponarejenem ljubezenskem objemu oziroma freudovskih motivih za takšen iztek se ne splača izgubljeni besed.

Režija je nad spodrsaljki scenarija omagala. Razcepila se je v dve smeri, ki ju ni mogla združiti v funkcionalno celoto. Na eni strani je lovila precej pavšalen opis razmer v okupiranem mestecu z marsikaterimi nepotrebni nadrobnostmi, po drugi strani je zanemarjala gradnjo psihološko pogojenih situacij, ki opredeljujejo glavne junake, bolje rečeno, „nejunake“ filma. Kavčiču pa moramo priznati, da je zaslutil pravilno smer filmskega razvoja, saj je posebno skrb posvetil uveljavitvi dveh izrednih značajskih interpretacij, ki sta jih podala Boris Cavazza in Rade Šerbedžija.

Mogoče je velikega deleža pomislov, izrečenih na račun tega obetajočega, vsebinsko in idejno izredno zanimivega filma in njegove dokaj blede realizacije, kriva povsem zgrešena zasedba ženske vloge. Vemo, da so jo narekovali koprodukcijski pogoji. Toda krhek scenarij z vlogo lahko pade ali zraste. Trezna, disciplinirana, hladna Ljudmila Lisina ni zmogla naloge, da bi bila v sodobni koncepciji usodnostnega pomena čustva „Femme fatale“. Sploh pa — katera igralka bi lahko to bila v mehanični povezavi neke dramaturške funkcije klasicističnega porekla z današnjimi normami?

Bombaša

m. g.

Bombaši. Srbsko kosovski barvni. Scenarij in režija: Predrag Golubović. Kamera: Milivoje Milivojević. Glasba: Boris Bizetić. Igrata: Bata Živojinović in Ljubiša Samardžić. Proizvodnja: Avala film, Beograd, Zastava film, Beograd in Kosova film, Priština, 1973.

VSEBINSKO **OBLIKOVNA**
OSNOVA; srednjemetražni film

Film BOMBAŠA so začeli pripravljati lani poleti. Idejo zanj je dal znani poljski avtor animiranega filma Daniel Szczechura, in sicer si ga je zamislil kot kratki film. Zgodba je bila približno takšna kot druga polovica sedanega filma, s tem da je bil konec povsem drugačen. Prišlo naj bi do tragičnih, skraja domala nemurnih zapletov, ki naj bi se porodili iz igre Djoke in Kovača, takšne, kot je prikazana v filmu; eden naj bi bil zapornik, drugi miličnik, vendar bi se s „posredovanjem“ kondukterja vse tako zapletlo, da bi bili vsi pobiti.

Približno takšna je bila zgodba srednje filmske dolžine, ki je bila pripravljena za letošnji beograjski festival kratkega filma. Toda producenti so si premislili. Želeli so napraviti celovečerni film in treba je bilo najti — v najkrajšem času — dodatke, spredaj, zadaj ali v sredi, tako pač, da ne bi poškodovali že posnetega gradiva. In so se odločili, da bodo dodali poseben del spredaj. Dodali so ga in dobili smo film, izrazito razdeljen na dve polovici, ki ju spajata le oba junaka in pa humorni način, zaradi česar verjetno zgodba ne bi smela imeti takšnega tragičnega odpleta, kot je bil zamišljen v Szczechurovi ideji. In tako je konec blede, tako zelo blede, da zbledi domala vse.

Začetek pa veliko obeta. Ko se dva brata z akcijskimi ambicijami Djoka in Kovač srečata po boju v partizanski bolnici, se začne vse tako blisko-

vito in duhovitost odvijati, da se mislimo, da smo dobili jugoslovanski M.A.S.H. Duhovitosti so nanizane druga na drugo in dosežejo višek ob tistem zabavnem „štosu“ s čevlji na zdravnikovih nogah, ki naj bi bili lahko vzeti, češ da so pokojnikovi. Situacija, ki izziva huronski smeh. Potem se z obema junakoma napotimo na progo. Še vedno je vse skupaj zelo smešno, toda v nas se sproži tisti „kliker“, ki pravi, da je vse skupaj zelo „hečno“, da pa ne moremo filma več sprejemati kot verodostojno zgodbo iz našega preteklega vojnega življenja, marveč je bolje, da se sprijaznimo z režiserjevim namenom. Ta pa je — prikazati zabavno partizansčino, bolj podobno (prosto po Stanki Godnič, ki je našla odlično prispodobo) mušketirščini kot požrtvovalnemu partizanskemu bojevanju, pa čeprav sta v njem udeležena dva hudomušneža, da ne rečemo avanturista. Kar tako lepo na sredo proge se postavita, bosa, a vendarle oborožena in začneta debatirati s progovnim delavcem. Okrog njih pa bunkerji. Sama situacija je zabavna, njihov sočni pogovor še bolj, torej se bolj in bolj zavedamo, da gre za komedijo iz partizanskih časov. Zakaj pa ne, končno? Pa se spet nekaj zgodi, kar nas spravi na realna tla, zdrzemo se ob ubitih v boju, zdaj to ni več komedija sočnih situacij in dialogov, zdaj gre zares. Naprej in naprej se tako menjujejo situacije, zaradi katerih pozabimo, da se hahljamo in krohotamo ob komediji in nam je jasno, da gre za vojni film.

V tem je nesoglasje Golubovičevega filma, ki v kinodvoranah utegne ugajati v začetku, kot je ugajal nam, ki se nimamo za tako imenovane običajne kino gledalce, potem pa navdušenje vse bolj upada. Film je grajen na akciji in duhovitosti, a tega ritma ne vzdrži. Morda je vzrok prav to, kar je bilo povedano v uvodu, se pravi, da je bil nasilno daljšan in podoba je, da bi iz tega, v končnem rezultatu ne najbolj posrečenega filma, bila veliko boljša dva kratka, vsak s svojo fabulo, čeprav bi zadržala osnovne elemente v tem celovečercu že prikazanega. Režija veterana s področja kratkega filma nas je

v tem celovečernem posegu v film v nekaterih trenutkih razočarala. Primanjkuje sape in ritma, primanjkuje dovolj dogajanj in dinamike za vztrajanje pri komični akciji, nakazani v ekspoziciji.

Režiser je imel srečno roko pri izbiri osrednjih dveh igralcev Bate Živojnovića in Ljubiše Samaradžića, ki sta oba odlična mojstra svojega žanra in tudi v tem filmu nikakor nista razočarala. Po drugi strani pa prav ta izbor kaže na orientacijo ustvarjalcev, ki se zavedajo, da z izbiro prav teh igralcev pri občinstvu nikakor ne morejo zgrešiti in da že njuni imeni lahko pomenita „box-office“. Ne gre za to, da bi imeli kaj proti filmom, ki so na korektni in zanimivi ravni pripravljeni za široko občinstvo in za komercialni uspeh. Naš ugovor zadeva bolj ustvarjalno nedoslednost, hoteno ali nehoteno nevztrajanje pri določenem konceptu.

Kakorkoli, celovečerni debut Predraga Golubovića ne pomeni poloma. Nasprotno: obeta nov, humoren slog v akcijski usmerjenosti — seveda, če bo avtor na tej poti tudi ostal. Zaenkrat jo je nakazal, nekaj časa hodil po njej, potem pa se obrnil in se izgubil. Če se bo odločil za pot, ki je izredno težka, saj zahteva pronicljiv in duhovit esprit, hkrati pa iztanjšano poznavanje filmskih ritmičnih pravil, utegnemo dobiti svojevrstno smer v jugoslovanski kinematografiji. Morda ji bo avtor kos.

cvetje
v
jeseni

b. v.

Slovenski barvni. Scenarij: Mitja Mejak. Režija: Matjaž Klopčič. Kamera: Žaro Tušar. Glasba: Urban

Koder. Igrajo: Milena Zupančič, Polde Bibič, Duša Počkaj, Štefanija Drolc. Proizvodnja: Vesna film, Ljubljana, in RTV Ljubljana, 1973. VSEBINSKO-OBLIKOVNA OSNOVA: literarno delo in televizijska nadaljevanka

Ob filmu Matjaža Klopčiča CVETJE V JESENI se srečujejo trije mediji. Na prvi pogled se zdi najočitnejši in najbolj prevladujoč filmski, saj je končalo to delo svojo pot prav v njem. Primarna oblika, iz katere so bile črpane inspiracije za TV nadaljevanko in filmsko upodobitev, je literarno delo dr. Ivana Tavčarja z istim naslovom, ki je bilo dano na svetlo v začetku tega stoletja, leta 1917. Osnova je torej jasna. Literatura s svojimi specifičnimi zakonitostmi lastnega medija. Druga stopnja je TV nadaljevanka, ki jo je scenaristično oblikoval Mitja Mejak, vizualno mizanscenično pa Matjaž Klopčič. Tu se pojavi prvi razloček med medijema, saj je literatura umetnost besede, TV nadaljevanka pa če že ne popolnoma umetnost slike, vsaj slike in besede. Še večja je raznorodnost, če pogledamo njuno dramaturško različnost. Literarno delo je umetnina v enem kosu, posebej še Cvetje v jeseni, ki nima romanesknih razsežnosti, temveč se bolj približuje razširjeni noveli ter je zato njen napetostno dramaturški lok sklenjen in enoten, nima nihanj ali celo prelomov v svoji rasti, še več, lok do konca zgodbe stalno narašča, tako da se zaključek pokriva z najvišjo napetostno stopnjo. Delo je grajeno torej v enem samem zamahu, brez prediha in v stalni rasti. Tavčar je ta dramaturški problem potenciral še z retrospektivnim pripovedovanjem, saj je pripoved le spominjanje na del življenja. Iz te zgodbe ustvariti TV nadaljevanko z najmanj tremi nadaljevanji, ker pač drugače tega ne moremo označiti kot TV serijo, je precej nevhvaležen posel. Problematično je na nekem mestu ustaviti zgodbo, predvsem pa dramatično napetost, ki je tako enotno sklenjena v svoji rasti. Mejak je to storil zelo uspešno, saj smo dobili tri epizode, katerih vsaka ima svojo dramatično rast, svoj napetostni lok in svojo specifično barvo, še

vedno pa tvori celoto. Ta celota je sestavljena torej iz treh samostojnih enot, ki se gledajo vsaka posebej in so tako tudi notranje organizirane. Združuje jih le vzročno posledični način pripovedovanja. To je bila druga stopnja preoblikovanja Tavčarjeve povesti. Iz teh treh enot pa je bil kot tretja stopnja preoblikovanja ustvarjen film, katerega ustvarjalec je bil Matjaž Klopčič kot režiser in ga štejemo za poglobitvenega tvorca filma. Spoprijeti se je moral s tremi zaključnimi enotami in jih ponovno združiti v eno samo. Prebiti je moral dramaturško razdrobljenost in zaključenost posameznih epizod ali pa pristati na to, da daje filmu skupni imenovalec le pripoved in njena dramatična rast. Ker se je lahko oprl samo na že posneti material, ustvarjen ob izdelovanju TV serije in namenjen le njej, je jasno, da se je moral odločiti za nezahtevno obliko, za film, ki ga po dramaturški plati združuje samo pripovedovanje. Njegova naloga je bila samo v tem, da je poskusil z različnimi krajšanji ustvariti čimbolj enotno pripoved, katere dramatična napetost ne bi nihala ali se celo prekinjala. Do te stopnje je segalo njegovo avtorstvo pri filmskem CVETJU. Ker pa Matjaža Klopčiča poznamo predvsem kot izpovednega avtorja, njegovega avtorstva v tem delu ne vidimo. Lahko dvomimo še naprej in se vprašamo, če CVETJE V JESENI sploh lahko mislimo kot film z vsemi njegovimi zakonitostmi, predvsem v dramaturškem smislu. CVETJE V JESENI ostaja še naprej TV serija, ki si je s tehničnim postopkom krajšanja in prenosa na širši 35 mm trak zagotovila možnost prikazovanja tudi v kino dvoranah, po svoji strukturi in estetski orientiranosti pa sodi v oddaje naših TV studiov. Tudi idejno angažirana naravnost tega dela, ki je zunaj vsakršnegakoli opredeljevanja do kakršnihkoli sedanjih ali preteklih problemov, se veliko bolj prilega funkciji televizije kot splošnega ljudskega medija, ki probleme predvsem omiljuje, ne pa razkriva v nasprotju s filmsko usmeritvijo, ki ravno kaže in poskuša razreševati probleme. Kljub vsemu pa CVETJE V JESENI še nadalje ostaja film, saj ga njegova

pojavnost uvršča v to vejo umetnosti, Matjaž Klopčič pa še nadalje izpovedni avtor, čeprav je osnova literarna predloga iz začetka tega stoletja, saj se to delo s svojo tematiko vsebinsko navezuje na njegova prej posneta dela. V mislih nam je osnovna tema, ki se kot rdeča nit prepleta skozi vse njegove filme. To je neizpolnjena ljubezen. Resda se sedaj kaže v popolnoma novi obliki, ker je odnos med osrednjima oseba-ma zakrit z več kot petdesetletnim odmikom od današnje stvarnosti in zaradi tega pripovedno vsebinske plasti filma ne moremo razumeti kot sporočilo avtorja. S tem filmom doživimo paradoks, da je vsebinska plast filma uporabljena za posodo, v katero je Klopčič spravil svoje sporočilo, obliko filma. To ni presenetljivo, saj že njegovi prejšnji filmi, predvsem kratkometražni, izpričujejo njegovo uravnanoost v to smer. Vrednost CVETJA V JESENI je torej v tistih filmskih izrazih, ki jih poimenujemo z globinsko mizansceno ali s spojem dveh kadrov, kot so okrajšave, metafore, elipse, ali z ritmom, ali s svetlobo v kadru. CVETJE V JESENI je delo filmskega esteta za filmskega esteta, predvsem pa vzbuja navdušenje pri vsakodnevnih filmskih obiskovalcih, ker se z lahkoto prepustijo in sočustvujejo s solzavo romantično zgodbo.

hapiroš,
stari
moj

d.p.

Kužiš, stari moj. Hrvaški barvni. Scenarij Zvonimir Majdak in Vanča Kljaković. Režija: Vanča Kljaković. Kamera Branko Blažina. Glasba:

Alfi Kabiljo. Igraj: Eva Ras, Relja Bašić, Milutin Butković, Ivica Vido-
vić, Danilo Stojković, Zdenka Her-
šak, Mato Ergović, Božidar Boban,
Mile Rupčić. Proizvodnja: Jadran
film, Zagreb, 1973.

Vsebinsko oblikovna osnova: liter-
arno delo.

Najprej je bil roman Zvonimira Majdaka, ki je takoj postal uspešnica. Elementov tega uspeha je več, naštejmo le najpomembnejše in najzanimivejše. Roman je napisan v dialektu zagrebškega predmestja Trešnjevka, opisuje sodobno temo in sodobne junake, govori v odkritem in celo preprostem jeziku, sočasno pa je nosilec filozofskega sporočila ne le o svojih ljudeh in svojem času, marveč o ljudeh in njihovih strasteh kjerkoli in kadarkoli. Glavni junak Glista, „frajer“ iz predmestja, je nosilec sporočila klasičnega romana. Njegov spor s svetom ima daljnosežne posledice, tragičen konec, ki ga spremlja spoznanje o napačnem življenju in možnosti drugačne poti, česar pa ni več mogoče realizirati. Majdakov roman je, pa naj na prvi pogled kaže še tako heterogeno podobo, klasična romaneskna pripoved z vsemi zakonitostmi, ki veljajo za to zvrst romana. Potem je nastal film in še enkrat potrdil izvirno problematičnost prenosa literature na film. Zakaj problematičnost in zakaj izvorna? Problematičnost izvira iz samega prenosa glavne-
ga junaka na filmsko platno. Filmski Glista nikakor ne dosega literarnega, izgubil je rdečo nit upravičenosti svojega delovanja, postal je akcijska figura, ki sodeluje v dogajanju, to dogajanje ves čas spodbuja, a v njem ne deluje tvorno, svet spreminjajoče. Problem nas vodi v sam izvor delovanja glavnega junaka, v njegovo spoznanje, da je bilo vse, kar je počel, nekaj človeka nevrednega, nekaj zavrženega. Filmski Glista izreka iste trditve, toda izreka jih mimogrede, zdi se, kot da o njih ni popolnoma prepričan in vanje ne more verjeti. Glista v romanu mora prehoditi pot, ki se pričenja v pralnici, nadaljuje s slovito sceno pri ženi lastnika pralnice, nadaljuje s prizori v študentskem domu, „katarzmem“ prizoru v gostilni, norišnici in na koncu s prizorom

Glistinega ponižanja na mostu. V filmu pa je posvečena prevelika (akcijska) pozornost prizorom v študentskem domu, kjer pri nekem neznanem študentu Glista občuje s cipico Marino, Katarza in kesanje, ki ju doživlja Glista v romanu, nista rezultat njegovega spoznanja (Glista je ves čas prikazan kot nekoliko duševno omejen), temveč preloma, ki se dogodi v njegovem prijatelju študentu, ki v cerkvi priznava in se kesa svojih grehov. Glista je pravzaprav nosilec polovične akcije, druga polovica ga preplavlja v stalnem stiku z zunanjim svetom, z ljudmi, ki imajo do njega večinoma negativen, zafrkantski odnos. Film je vztrajno poskušal iz Gliste narediti resničnega osrednjega, vitalističnega junaka, čeprav ves čas dobro čutimo, da Glista to ne more in ne sme biti. Takí koncepciji je seveda bolj ustrezala podoba Gliste, ki ne doživi totalnega moralnega in fizičnega izničenja, marveč podoba Gliste, kot si jo je zamislil slab film: nekaj polovičnega, nedorečenega, dvoumnega v slabem pomenu besede. Filmska zgodba, ki mora nujno voditi k porazu, k svojem izvoru, da bi bila zvesta in prepričljiva, omaga tik pred koncem. V spremni prospekt so ustvarjalci zapisali, da film ne prinaša in ne želi predstaviti neke teze. To pa je gotovo osnovni nesporazum, osnovna pomanjkljivost tega filma. Režiser je večkrat nekritično zašel v klošarsko burkaštvo, spretno izrabljajoč trenutno popularnost nekaterih igralcev, predvsem Ivce Vidovića. Le-ta kot Glista sicer ohranja nekatere osnovne in najbistvenejše poteze literarnega junaka z njegovim iskanjem in padcem, toda mnogokrat ostaja zgolj po sili nesrečna ali smešna figura, kot nalašč pripravljena za tiste, ki želijo po vrsti diskvalificirati vse filme o naši sodobnosti. Da film ni ostal blede in nezanimivo delo, je v mnogočem pripomogla odlična igralska zasedba (Eva Ras, Relja Bašić, Mato Ergović, Milutin Butković), še posebej pa uporaba izvirnega dialekta, ki je dal filmu posebno privlačnost in pridih dokumentarne neposrednosti. Dialekt je v filmu funkcioniral brez zastojev, njegova semantična ekspresivnost je bila celo



Dva prizora iz Klajkovičevega filma KAPIRAŠ STARI MOJ



večja, kot če bi igralci govorili v knjižnem jeziku. Tudi slovenski scenaristi in režiserji bi se iz tega jezikovnega eksperimenta" lahko marsičesa naučili.

Kronika nekega zločina

v. k.

Kronika jednog zločina. Hrvaški barvni. Scenarij in režija: Lordan Zafranović. Kamera: Pega Popović in Ante Verzotti. Glasba: Alfi Kabiljo. Igrajo: Božidar Jelenić, Hermína Pipinić, Jakša Milačić, Kaja Cvitić, Josip Purić, Srečko Ivančić-Juti, Jadranka Vučar. Proizvodnja: Adria film, Zagreb.

Vsebinsko oblikovna osnova: filmski scenarij

Predvsem tole: vsebina Zafranovićeve KRONIKE NEKEGA ZLOČINA ni pripovedljiva. Če bi skušali opredeliti njeno racionalno jedro, bi se nemara kmalu znašli na robu možnosti, ki jih ponuja zgolj logično miselno razčlenjevanje. Vizualno tkivo tega filma ni zraslo iz zasnov uma, pač pa iz globoke čutne zavzetosti, ki pri Zafranoviću meji že kar na obsedenost.

V medsebojnem prepletu, razporejenem na način, kot ga narekuje kompozicija, asociativnega tipa, se pred našimi očmi razvijajo trije na zunaj docela raznoliki ambienti dogajanja: vizualna pripoved o dečku, ki je neko poletno jutro pred dolgimi leti na otoku Šolti, pijan od gnusa, obupa in vina, ubil svojega očeta, ki ga je zalotil v ljubezenskem dejanju s pastirico; nato groteskna, v območja življenjske ogabnosti prig-nana doživetja odrasčajočega mladenciča v neki plesni šoli, kjer je mladim fantom dano vstopati v svet

erotike v družbi odcvelih starih prostitutk; in slednjič morbidna, s strelom v sence zaključena agonija moža, ki v ničemer več, ne v ženi ne v otrocih, ne najde rešitve pred svojim obsedenim občutkom, da je umazan in da se mora nenehno spet, brez konca in kraja, vračati v morje, ki pa ne prinaša očiščenja.

Gre očitno, za kroniko nekega življenja, preobteženega z zločinom še v otroški dobi, vendar nikoli razjasnjenega. Breme dejanja je postalo naposled pretežko. „Kronika“ nekega zločina se konča — racionalno še zmerom nepojasnjena — s samomorom, ki ga, če ne bi imeli za voljo Zafranovićeve vizualnih informacij na filmskem traku, ne bi mogli razumeti.

Film je torej na svoj specifični, nepripovedni, zgolj in samo vizualno-asociativni način razgrnil pred nami doživljajsko in čutno ozadje protagonistove odločitve, da si vzame življenje in se ga reši.

In prav v načinu „pripovedovanja“, v načinu razgrinjanja doživljajskih dimenzij, ki so neposredni percepciji skrite, razginiti pa jih zmore umetniška poglobitev v živo snov, so ne le zametki, pač pa že tudi dosežki Zafranovićevega mojstrstva.

Kronika, sicer komponirana iz že poprej vidjenih sestavnih delov, kar opozarja na avtorjevo mladostno preokupacijo pa celo obsedenost prav s to izpovedno temo, s to asociativno strukturo filmske naracije.

Govoriti o velikem filmu bi bilo v tej zvezi nemara pretirano. Zagotovo pa gre za stvaritev, ki se je je vredno spominjati zavoljo čutne atmosfere, ki obvladuje celoto, zavoljo kompozicijskih rešitev, ki dajejo obilo priložnosti za gledalčevo nadgrajevanje, in ne nazadnje zavoljo vrste filmsko dognanih in impresivnih sekvenc, ki so mnogo več kot samo informacija.

Zafranović je avtor, ki bo dal našemu filmu močna ustvarjalna obeležja.

Ljubezen na odoru

v.k.

Slovenski barvni. Scenarij in režija: Vojko Duletič. Kamera: Mile de Gleria. Glasba: Jože Kampič. Igrajo: Metka Franko, Iztok Jereb, Aleksander Valič. Proizvodnja: Viba film, Ljubljana, 1972.

Vsebinsko oblikovna osnova: literarno delo.

LJUBEZEN NA ODORU je zgodba o strastni, nagonski ženski Afri, ki je življenje ni postavilo na pravo mesto: živeti mora s starim možem, a to življenje je brez ljubezni. Vezana je na gorjansko zemljo, na odore. Možu se upira — z nezvestobo, zemlji se ne more uprati. Ko ima Afra že sedem otrok, se med njo in drvarjem — nekoliko svojevrstnim samotarjem Voruhom — razvije velika ljubezen in strast. Afra mu rodi otroka. Radman odkrije ženino nezvestobo in ko zve, da to ni bilo prvič, gre njuna zveza narazen. Afra z Voruhovim otrokom zapusti dom in gre živeti k Voruhu. Njuna ljubezen je tako iskrena in globoka, da jo sčasoma začne priznavati celotno okolje, ki ju je dotlej obsojalo. Radman ostane sam s sedmimi otroki in poskuša obdržati samo tiste, ki so njegove krvi. A otrok ne more ločiti. Zveza med materjo in otroki je nerazdružljiva, obiskujejo jo, večji pa njej in Voruhu že pomagajo v gozdu. In prav smreka, ki ji je Afrin sin odsekal vrh, se skotali po strmini in ubije Voruha.

Tako. To ni prosto povedana vsebina filma, ampak vsebina, kakor je izšla v prosojnih oziroma biltenih letošnjega puljskega festivala in je torej najbolj ustrezna, saj je bila njena naloga seznaniti z Vorančevim delom tudi vse tiste v Jugoslaviji, ki ga ne poznajo. Nam seveda vsebina ni posebej pomembna, če hočemo govoriti o Duletičevem filmu, posebej še, če upoštevamo, da je zaradi svoje nazornosti in realističnosti malce v konfliktu s filmom samim. Pri tem pa seveda ne gre kar takoj obsojati, češ da je ta konflikt kriv

nerazumevanju filma med širšim občinstvom.

Verjetno bo še nekaj časa ostala skrivnost — lahko se seveda zgodi, da za zmeraj — kaj pravzaprav žene Vojka Duletiča k Prežihovemu Vorancu. Ne gre namreč pozabiti, da je napisal scenarij za film SAMORASTNIKI in za filmsko adaptacijo novele Prežihovega Voranca natanko pred desetimi leti dobil v Pulju posebno diplomu uradne žirije. Spomnimo se še, da je bilo takrat mnogo govorjenja o avtorizaciji filma SAMORASTNIKI, kar je dajalo slutiti, da režiser Pretnar ni naredil filma tako, kot si ga je bil zamislil scenarist Duletič.

Ob ponovnem soočenju Voranca z Duletičem bi seveda zatorej — še toliko bolj, ker je scenarist zdaj tudi režiser — sklepali, da sta si avtorja po svojih izpovednih ali izraznih hotenjih močno blizu, da se skorajda ujemata. A kako naj se ujemata na eni strani malone grobi, široki vitalist in na drugi do artizma natančni lirik?

Osrednji nesporazum pri tem filmu izhaja iz naše takojšnje in nepreklicne opredelitve za dejstvo, da je novela znana še iz literature, da je — natančneje rečeno — Duletič PRENESEL literarno delo v film. Zdaj nas lahko moti vse po vrsti. Od osnovnega — da naj bi bil pomen besede natančno prenesen v pomen slike, mimo etičnih, estetskih, idejnih in stilnih razhajanj — do logične ugotovitve, da to, kar gledamo, ni tisto, kar smo brali.

Kaj pa, če avtor ne prenaša, ne PREVAJA literature v film, besede v sliko? Če je recimo motiv dovolj zanimiv za novo obdelavo, obdelavo v drugem umetniškem jeziku, v drugem času in s hotenjem po drugačni izpovedi? Kakor hitro režiser pristane na ugotovitev, da je samosvoja umetniška in ustvarjalna osebnost s svojim spektrom odnosa do sveta, ima vso pravico — in jo tudi mora imeti — do samosvojega oblikovanja in svoje interpretacije kateregakoli besedila.

In zdi se, da je osnovno izhodišče za razumevanje filma temeljno razhajanje: če je Vorančeva novela drama človekove strasti, je Duletičev film drama človekove stiske. Na dveh povsem različnih nivojih pa

je seveda primerjava bolj ali manj nemogoča.

Ves Duletičev filmski jezik je usmerjen prav k prikazu te človekove stiske. Na eni strani človek uklenjen v hrib, v sizifovsko prenašanje zdrsele zemlje navzgor, priklenjen je na zemljo, s katere ne more nikamor — ta zemlja je njegova mati, njegova hraniteljica, njegov dom in njegovo bistvo, na drugi strani človek uklenjen v ozkost, temačnost, samoto, tišino gozda z vsakodnevnim omogočanjem svoje eksistence. Osamljenost, odtujenost. Življenje brez ljubezni, samo sem in tja skiciranih nekaj besed, boj za existenco, iskanje neke imaginarne sreče, beg iz neke uklenjenosti. Duletič ne govori z besedami, govori s filmskim jezikom, zahteva, da ga čutimo in ne beremo, hoče nam nanizati občutja z dolgimi, statičnimi fotografijami, s številnimi ponavljanji, s temačnimi barvami, skopim dialogom in tako dalje.

Življenje Afre in Voruha nosi v sebi neko zakonitost — enako kot jo je nosil v sebi stik Afre z očeti drugih svojih otrok. Gre za neki red stvari, red odnosov. Afra ne išče strasti, moškega, Afra išče toplino, človeka. Ta izrazita urejenost, ta „red stvari“ se pa nenadoma pokaže tudi v Duletičevem filmskem izrazu. Afrina zemlja je v skoraj popolni diagonalni raztegnjena čez ekran, značilnost Voruhovega gozda je izrazita vertikala. Kamera začne iskati linije tudi horizontal in diagonal (izrazita značilnost za to se mi zdi hotena vzporednica vejevje — reaktivec in „geometrijski“ ljubezenski položaji). Film hoče biti izpovedno lirizem — oblikovno postane popoln artizem. Škoda. Tu namreč nastane konflikt v delu samem. Kadarkoli začutimo nekako lirično fotogeniko kadra, nas takoj strezni zunanja oblikovna urejenost in prav zaradi te urejenosti — ki seveda ves čas zahteva od gledalca razumarski odnos do filma — je notranji stik gledalca s filmom v dokajšnji meri, če ne celo povsem, onemogočen.

Seveda spet ni mogoče trditi, da je bila oblika sama sebi namen, da režiser ni odkrival nekih notranjih (doživljajskih) plasti, a oblika je vsekakor prevagala in našemu obču-

dovanju filma dodala dobrščno mero hladnosti.

To pa je filmu, žal, v škodo. Ne glede na to, kakšno je njegovo razmerje do Vorančeve novele.

pajo
in
jare

m.c.

Paja i Jare. Srbski črnobeli. Scenarij: Gordan Mihić; Režija: Milo Djukanović. Kamera: Milorad Marković. Igrajo: Miodrag Petrović-Čkalja, Pavle Vujisić, Rada Savićević. Proizvodnja: Avala film, Beograd, 1973. Vsebinsko oblikovna osnova: televizijska nadaljevanja.

Že v televizijski seriji TOVORNJAKARJI, eni izmed rednih humoriističnih oddaj beograjske televizije smo se spoznali z glavnima junakoma, s Pajo in Jaretom in z njunimi življenjskimi dogodivščinami. S premetitvijo glavnih junakov v kinematografske dvorane ni bila dodana nikakršna nova kvaliteta; zgodba je skrajšana do dolžine povprečne filmske predstave in je sestavljena iz najbolj zanimivih, najbolj duhovitih in še drugih nadrobnosti, ki so bile neobhodno potrebne za logično odvijanje filmske zgodbe. Torej smo v izboru samega režiserja ponovno gledali nekoliko bolj zgoščeno oziroma časovno skrajšano TV serijo. Povedati je treba, da je režiserju v dokajšnji meri uspelo srečno opraviti izbor in spajanje, delo pa mu je hkrati olajševalo dejstvo, da je tudi sicer zgodba precej epizodično sestavljena, tako da je bilo dokaj lahko odstranjevati posamezne nadrobnosti in prizore, ne da bi njihovo odsotnost posebej opazili. To je bila pri skrajševanju vsekakor prednost, nikakor pa ne poklon delu, katerega

epizode niso bile povezane z glavno dramaturško nitjo, oziroma, izkazalo se je, da celotna zadeva stoji na nezanesljivih nogah spretnega preslikavanja realnosti. Zgodba pripoveduje o dveh šoferjih tovarnjakov, o dveh antijunakih velemestnih predmestij, s katerima se življenje vsakodnevno poigrava in ju spravlja v smešne in tragične situacije in če se poskušata upreti izhojenemu življenjskemu toku, polagoma, toda zanesljivo izgubljata. Zaradi njune življenjske sile in upanja, da bo vendar enkrat boljše, sta nam v svoji nemoči simpatična, gledamo ju z naklonjenostjo, kot pač gledamo vse tiste, nad katerimi občutimo premoč. Paja in Jare morata iz podjetja, ker nimata dovolj šolske izobrazbe. Prihaja nov čas z novimi pravili, junaka se poskušata obdržati na starih položajih. Jare se sicer hoče učiti, toda Paja se z vso silovitostjo svoje osebnosti upira, tako da oba služita kruh kot privatna prevoznika. Zapo-vedi novih odnosov: prilagoditi se ali pa premagan zapustiti bojišče – se poskušata izogniti, iščeta tretjo rešitev, a se jima to ne posreči. Kljub vsemu naredita šolo, zakoračita naprej, nato pa se spet ustavita, dokler ju ne bo prihodnja brezizhodna situacija prisilila, da se bosta pognala še za korak naprej. In tako, v nekaj korakih, minevajo takšna življenja. Vendar nas usode tako imenovanih „malih“ ljudi niso niti najmanj gabile ali vznemirile, saj nam ni bilo dano pronikniti v bistvo spleta življenjskih vplivov, ki so učinkovali na psihologijo naših junakov. Zunaj prve plasti „čiste realnosti“ bi težko zaslutili podtekst, ki bi nas napotil k razreševanju situacij, v katerih sta se znašla glavna junaka, podtekst, ki bi nam te situacije nekoliko poglobil in oddaljil od situacijske komike in šal na račun naše miselnosti. Tako scenariju kakor režiserju je treba priznati, da je film zelo življenjski v slikanju dogodkov, razpoznavamo odnose in značaje, razumemo življenjske nadrobnosti; vendar sta preveč vztrajala pri preslikovanju navadnih in nevažnih življenjskih zgodb. Življenje samo s svojimi najenostavnejšimi manifestacijami, žal, še vedno ni umetnost.

predstava hamleta v vasi spodnja mrduša

s. g.

Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja. Hrvatski barvni. Scenarij: Ivo Brešan in Krsto Papić. Režija: Krsto Papić. Kamera: Venci Orešković. Glasba: Djelo Jusić. Igrajo: Milena Dravić, Rade Šerbedžija, Fabijan Šovagović, Ljubiša Samardžić. Proizvodnja: Jadran film, Zagreb, 1973. Vsebinsko oblikovna osnova: gledališko delo.

Na temo „Shakespeare za današnje rabo“ je letčni puljski festival ponudil dve lekciji. Obe sta pravzaprav dvoživki, simbiozi gledališkega dosežka in njegove filmske nadgradnje, dodelave. Za Timona atenskega bi lahko rekli, da je dodelava; za Hamleta, da je nadgradnja. Filmsko izhodišče: avtorjeva zartost, da ne rečem zažrtost v negotovi čas informbirojevskih izkrivljanj in obračunov, ki jo je kreativno uspešno dokazal s filmom LISICE, ob njej pa dejstvo nekega dokaj, po mnenju nekaterih regionalnih usmerjevalcev kulturnih tokov, celo izrazito spornega dramskega besedila in njegovih uprizoritev; Brešanove igre o spletu okoliščin, ki so spremljale diletantsko uprizoritev Shakespeareove mojstrovine na zadružniškem odru v začetku petdesetih let. Kritik, ki je z idejnopoličnih in ne

samo z estetskih vidikov presojal film, je zapisal, da bi naša kinematografija in z njo kultura izgubila veliko, če ne bi imeli filmske verzije HAMLETA.

HAMLET se v prepletu shakespearijanskih motivov s perečimi vprašanji današnje družbe sicer vrača v polpreteklost, ki pa je v nekaterih družbeno aktualnih razvojnih progresivnih pogledih domala travmatično navzoča v današnji zavesti kot krik izkušanj, ki se morajo še in še preverjati.

V Sloveniji ne poznamo niti odrskega besedila niti uprizoritvenih variant Brešanovega HAMLETA; do nas je v filmski izčistitvi seglo njegovo sporočilo o usodnih posledicah kulta osebnosti, totalne teritorialne oblasti, ki se polašča ne le legalnih in nelegalnih sredstev upravljanja, temveč diktatorsko posega tudi na območje kulturne ustvarjalnosti. HAMLET V SPODNJI MRDUŠI je kompleksna spodoba izkrivljanja možnosti, ki so jo omogočali prvotni obrisi ljudske oblasti in upravljanja v imenu ljudstva.

Za slovensko gledališko izročilo velja krilatica, da je HAMLET najboljša ljudska igra. O Hamletu, iskalcu osebne pa tudi družbene resnice v imenu etike, pravičnosti, govori ljudska igra, ki so jo na zapoved vsemogočnega predsednika neke kmetijske zadruge morali odigrati nekje na kraševskem hrvaškem podeželju. Govori v stilu in besedi ljudske igre. Tako združuje zunanjo popularnost in vsebinsko trajno aktualnost tolmačenja Shakespeareove tragedije v to ali drugo smer.

Predstavitev filmske zgodbe, njenih duhovitih, utemeljenih, posrečenih paralel med makrokozmosom svetovne literarne umetnine in njeno aplikacijo v mikrokozmosu bogu za hrbet položenega jugoslovanskega podeželja bi preseгла okvir filmske recenzije. Z gledišča besedila pa je vsekakor vredna temeljite analitične raziskave, ki bi pokazala domiselnost, literarno zgodovinsko poznavanje in estetsko občutljivost avtorja. Privedla je dramaturško in idejno tkivo izvirnika do stičišča klasičnega evropskega in balkanskega, da ne rečem orientalskega občutenja civili-

zacije in njenih eksistenčnih vprašanj na tej ali oni ravni, na tej ali oni stopnji družbene zavesti. Filmska predstavitev Brešanove hamletovske inačice je vprašanje eksistence močno izostrila v pogledu gole, neolepšane, nedvorjanske etike vztrajanja pri resnici. Rekli bi, revolucionarne etike. V prikazu okoliščin, v katerih poskuša Hamlet raziskati vzroke za propad svojega očeta v čedalje očitnejšem spopadu s Klavdijem, se lušči umazanost ponarejene naprednosti in angažiranosti, poniglavosti, manipulacij in kriminala. Klavdij je čedalje bolj jasno definiran kot prihajajoč v revolucionarnost, kot subjekt, ki je v procesu revolucije ob pravem času zaslužil in izkoristil možnosti za lastno uveljavitev. Ni nam treba hoditi retrospektivno pot do angleške renesanse, v kateri je ustvarjal Shakespeare, dovolj je, da se spomnimo domače polpretekle zgodovine. Filmski HAMLET leta 1973 ji je napisal žgoč komentar, ki ne posplošuje, je pa prav zaradi tega prepričljiv.

Shakespeare načena v svoji umetniški tudi vprašanje odnosa vladajočega in podrejenega razreda ali družbenih silnic do umetnosti, konkretno gledališke. „Mišnica“ je ostala osrednji prizor tudi v Brešanovi in Papićevi interpretaciji. Le da je splet dogajanj, ki je privedel do nje, v filmu izostren v neposredno aktualnost.

Zajeda se do silnic, ki načelno uravnavaajo odnos med oblastjo in ustvarjalnostjo. Kar je v Shakespearovem Hamletu orodje resnice v rokah iskalca resnice, je v našem filmskem HAMLETU do dramatičnega preobrata na odru samem orodje vladajoče kaste, ki ga podreja svojim interesom in — kar je še bolj svareče — svojim estetsko okrnjenim obzorjem. Ta poanta je v filmski pa najbrž tudi v gledališki inačici za nas neprevedljiva. Toda čeprav ne moremo slediti naporu edinega izobraženca med aktivistično srenjo, učitelja, da bi Shakespeareov besednjak priredil govorni, „folklorno“ obarvani praksi amaterjev, v ritem podedovanega deseterca, nam njegov skeptično vdani, sivi, brezizrazni obraz dovolj zgovorno priča o usodi umetnosti pod pritiskom majhnih osebno potenciranih interesov.

V tem smislu je naš filmski HAMLET podaljšal dimenzije svetovno veljavne umetnine, ko jo je primerjal s polpreteklimi razmerami na naših tleh, dal pa ji je tudi sporočilo, ki ni nanjo obešeno od zunaj, temveč se smiselno vrašča v njen svet.

In nazadnje še nekaj besed o njegovi filmski uresničitvi. Če jo primerjamo z zunanjo uglašenostjo številnih drugih puljskih filmov od spektaklov do komornih predstavitev, se zdi navidez nekam skromna. Toda videz vara, kot je varljiva naša laična predstava o blišču renesančnega gledališča. V zunanji skromnosti, pri kateri je Papić vztrajal, tiči senzibilno razumevanje ne samo razsežnosti naših povprečnih diletantskih možnosti, temveč prav takšno doumevanje shakespeareijanskega elizabetinskega teatra, ki mu je naše občudovanje spontano pripisalo več sijaja, kot ga je v resnici premoglo. Odrekanje vizualnemu blišču, krajša pot domiselnega jedra, tudi v tem pogledu je Papićev HAMLET najbolj kompletno delo letošnje proizvodnje. Njegovi maksimi so se izredno disciplinirano, z odrekanjem vsem zvezdniškim možnostim, na katerih sicer tako pogosto gradijo naši filmi, podredili v usklajenem sodelovanju vsi igralci.

razpotja

p. m. j.

Razmedja. Hrvatski črno-beli. Scenarij: Mirko Sabolović. Režija: Krešo Golik. Kamera: Drago Novak. Glasba: Živan Cvitković. Igrajo: Pavle Vujisić, Ante Vrbenski, Zdenka Trach, Jovan Stefanović. Proizvodnja: Radio televizija Zagreb, 1973. Vsebinsko oblikovna osnova: filmski scenarij

Hrvaški film RAZPOTJA, ki ga je zagrebška televizija predvajala na informativni, se pravi neuradni projekciji, je pravzaprav eden izmed najbolj šokantnih in najbolj problemskih filmov celotnega 20. puljskega festivala. Ta šokantnost in radikalna problematika pa se razjasnita v trenutku, ko izvemo, da to ni film, narejen za prikazovanje v kinematografih — to je televizijski film. Če pa označimo film RAZPOTJA kot televizijski film oziroma celo kot televizijsko dramo, saj je njegova forma zelo podobna, če ne celo identična z dramaturško formo TV drame, se nam pokaže celotna problematika v popolnoma drugačni luči; očitno gre za čisto določen namen celotnega projekta, katerega umetniškost mora stopiti v ozadje, da se lahko zadovoljivo in nemoteno odvija informativna in aktualna in ne nazadnje tudi aktivistična plat. Ali, drugače povedano — s tem da je film televizijski in da je producent televizija, ki ima čisto določen koncept, to je predvsem ideološki, se v imenu ideje, ki film prežema in mu omogoča aktualnost in družbeno angažiranost, ukinja umetniškost tako, da je ukinjen vsak akt umetnosti, da je film le gola ideja, ki pač nosi svoje aktivistično poslanstvo in kliče k spremembi in osveščanju; prav nasprotno: SKOZI perfektno umetniško igro glavnega protagonista Pavleta Vujisića se razkrije vsa boleča in obupna problematika, ki je temelj celotnega filma. Tako je jasno, da ima film navkljub svoji družbeno aktualistični naravnosti tudi mogočno umetniško moč, ki šele daje problematiki pravišen pomen in tako se je skozi umetnost izpovedala tista idejnost in aktualnost, ki drugače vseskozi obvladuje televizijo kot sredstvo javnega obveščanja.

Seveda pa je potrebno povedati tudi besedo dve o problematiki, ki postavlja film med družbeno angažirana dela. Film Kreša Golika RAZPOTJA nam v svoji fabuli razkriva tragiko na zemljo vezanega kmeta, ki osamljen in nerazumljen od vseh in morda tudi od samega sebe vztraja na posestvu. Njegova čustvena in pogubna navezanost na zemljo, ki ne prinaša nič dobrega in mu pije

poslednje moči iz že ostarelega telesa ter ga obenem odtuja od vseh, je vzrok vse tragike. Brez naslednika, čeprav ima sina, ki pa ne mara za zemljo in posestvo in si postavlja svojo eksistenco v mestu, ostaja Pajo sam in njegov propad je neizbežen. Tragični konec pride, ko se v boju za denar spopadeta oče in sin, eden predstavnik zemlje, drugi nosilec zemlji odtujenih mladih ljudi. Konec je neizbežen in smrt starega Paje nekako simbolizira umiranje tiste nekoč tako pomembne navezanosti na zemljo, ki je pomenila izvorni temelj preteklosti družbe.

Ta kratka obnove fabule filma RAZPOTJA zagrebskega režiserja Golika nam v celoti pojasnjuje in razkriva že prej opisano družbeno aktualnost, problemskost in ne nazadnje tudi aktivističnost filma. Jasno je, da gre za nasprotja, prepad med dvema načinoma bivanja, ki se dandanašnji pojavljata in določujeta našo aktualno družbo. To pa pomeni, da ne gre za nikakršno fikcijo, ampak za razkrivanje problematike, ki v družbi v resnici obstaja, v prav takšni razsežnosti in moči, kakor se pojavlja v filmu. Gre torej za povzdigovanje realnosti v umetnost ali v način umetnosti z namenom, da bi se na ta način zopet vrnila med ljudi, v realnost in nam v vsej krutosti predstavila življenje, pred katerimi si, vsaj tako kaže, zastiramo oči.

Tako je jasno, da forma televizijskega filma ali celo drame najbolje in najdosledneje nosi ideološko-aktivistično poslanstvo ideje, ki jo uokvirja fabula. Televizija kot sredstvo množičnega obveščanja se tokrat ne naslanja na dokumentarnost, ki sicer obvladuje televizijski medij, ampak se izraža (skozi) na nivoju estetike; ta v tem primeru še povečuje in še bolj radikalizira problematiko, ki jo sicer srečujemo na običajen način, se pravi dokumentarno, v obliki poročil, novic in podobnega tako rekoč vsak dan.

Na ta način pa je prišlo v okviru omenjenega filma do precejšnje in uspešne fuzije televizijske in filmske dramaturgije, kar je bilo tudi izhodiščni moment avtorja in producenta.

Rumena

b. š.

Žuta. Srbski barvni. Scenarij: Gordan Mihić. Režija: Vladimir Tadej. Kamera: Milorad Jakšić -- Fandjo. Igrajo: Ružica Sokić, Vera Čukić, Aleksandar Gavrić, Bora Stepanović, Slobodan Aligrudić, Žika Milenković. Proizvodnja: Filmske radne zajednice, Beograd, 1973. Vsebinsko oblikovna osnova: gledališka predstava

Najprej je bila drama. Potlej gledališka uprizoritev. Potem scenarij in nekoliko kasneje film. To so štiri postaje filma RUMENA, ki ga je za FRZ Beograd posnel Vladimir Tadej. Štiri stopničke, po katerih se je do konca sprehodil tudi pisec dramskega besedila in pisec scenarija Gordan Mihić.

Ti, uvodni, podatki so za vrsto nesporazumov, ki jih film RUMENA prinaša — priznati je treba, da v tem svojem početju film nikakor ne sili iz poprečja letošnje jugoslovanske filmske proizvodnje — pomembni. Avtor tega kritičnega zapisa je takšno „predzgodbo“ filma RUMENA rekonstruiral tisti hip, ko so se iztekli poslednji metri filmskega traku. In to je zagotovo dokaz, da je očitnost poti, ki jo je RUMENA prehodila od gledališča do filma, prevelika in preveč nazorna, da bi ne bila v oči in bi je ne mogli zlahka spregledati.

Kaj se je pravzaprav dogajalo z RUMENO? Gordan Mihić, scenarist in tudi režiser, avtor, ki se je uveljavil z dolgo vrsto scenarijev, ki je pisal za TV, režiral VRANE, ki domala že vrsto let pušča močan zaris samega sebe v jugoslovanski film, se je lotil to pot drugačnega dela. Napisal je dramo! V njej je skozi pripoved Rumene, mladega dekleta, ki ji odide oče v Nemčijo in zdaj živi in preživlja svoj vsakdan od kraje do kraje, od enega poizkusa, kako bi se preživela, do drugega, zaobjel snov, ki se jo je v svojih

filmih največkrat loteval. Rumena se znajde v pisarni dežurnega miličnika sredi noči. In ker ji ni do spanja, pripoveduje svojo zgodbo. Pripoveduje raztrgano, včasih zveže dva dogodka, včasih kaj preskoči pa se spet vrne, da bi pojasnila, denimo, zakaj je kradla, kako se je spletla z nekakšnim zvodnikom, kaj je storila prijateljica, ko sta šli v samopostrežno trgovino. Ni dvoma! Za gledališče je takšna pripoved zanimiva. Za gledališče je Gordan Mihić pač uporabljal gledališki dramaturški model. In če se pisec tega zapisa ne moti, je avtor že vnaprej vedel, da bo glavno vlogo v gledališču igrala Ružica Sokić in da piše besedilo zanjo. Zdi se tudi, po ogledu filma in ne po gledališkem besedilu, da je bilo delo napisano skoraj kot monodrama. Če pa so v drami že bile nekatere osebe, poleg dežurnega miličnika seveda, pa jih je Gordan Mihić bolj uporabljal za ilustracijo kot za kakšne dodatne, posebej pomembne in odločilne dramaturške zaplete.

Tako zasnovano gledališko besedilo je nudilo kaj skromno poročilo za film. Zgodil se je prvi, najodločilnejši nesporazum! Srečali sta se dve dramaturgiji, dvoje različnih medijev, dvoje povsem različnih komunikativnih struktur. Srečali sta se, trčili druga ob drugo, tako zelo in tako silovito, da nemara stežka najdemo podoben primer v filmih, ki smo jih videli v zadnjih letih in so jih posneli naši domači režiserji.

Če zaenkrat pustimo v nemar tisto, kar filmu gre, tisto, kar bi nam rad povedal, potlej je ta nesporazum potrebno pogledati še nekoliko bolj podrobno. Od vsega začetka, od prvih sekvenc dalje, je film razdeljen na dva dela. Prvi del nam kaže, ilustrira, dokumentira pripovedovanje Rumene in njene prijateljice. Drugi del nam kaže Rumeno v pisarni dežurnega miličnika ponoči, kjer dekleta svoja dejanja opravičuje, jih razlaga in nam jih prikazuje s pomočjo lastnih besed skozi svojo, zasebno optiko. Ta dvojnost bi bila lahko, toda film tega ni potrdil, celo zanimiva in tudi vir kakšnega preseñčenja, hitrih preobratov, nenehnih konfrontacij. To pa se ni zgodilo. Navidezna dvosmernost v filmu je rodila v resnici en sam rezultat.

Spomnimo se Džimija Barke. Umrli je na stranišču, ustreljen. Rumena pa se smeje in joče v svojem filmu. Prav nič drugačna ni od Džimija Barke. Tatica koles je, bi rekel si volasi Vittorio De Sica. Tatica v naših razmerah, v naših krajih in v našem času. In prav na koncu nam

Toda včasih puljska žirija popravlja krivice, ki so jih storile žirije pred njo. Če je bilo tako, potem gre Ružici Sokić za njene prejšnje filmske vloge nedvomno nagrada. Tudi takšna, kot je Zlata arena za igro.

So. Bosanski barvni. Scenarij: Derviš Sušić. Režija: Gojko Šipovac. Kame-

Tak film še poudarja videz fabulativne konstrukcije, kajti tudi smrt je v njem doživeta kot nujni atribut verjetnosti filmskega dogajanja, ne pa kot življenjsko dejstvo. Ljudje ne umirajo zaradi nuje, temveč ker bi bilo filmsko dogajanje drugače preveč neverjetno in nestvarno, skratka podrla bi se filmska iluzija. Ravno to

iluzijo stvarnosti pa skuša film obdržati v čim večji intenzivnosti, čeprav je ves čas omejevana in onemogočana s težnjo po ZABAVI. Ta nujno predpostavlja sproščeno doživljanje filma, ki pa je mogoče le ob hipostazirani iluzornosti dogajanja oziroma (na tej stopnji zabave) ob vnaprejšnjem vedenju o dobrem in srečnem izteku dogodkov. Glede na to, da prva možnost onemogoča spontano in doživeto spremljanje filma, preostaja le druga, ki se realizira že na samem začetku filma, ko spoznamo njegovo psiho in lahko prepostavimo bodoči pristop oziroma podajanje. Tako se film nadaljuje s potenciranjem iluzornosti in abstrahiranjem konkretnosti, v njem so ljudje zreducirani na vojake-ubijalce. A tudi ti ubijalci so prikazani le kot uničevalci, kajti sovražnik je ves čas strateško skrit v bunkerjih, za zidovi in v daljavi, tako da ga kot človeka sploh ne doživimo. Sovražnik je le nasprotnik, ne pa človek kot subjekt.

Glede na to, da delna negacija vzročnosti in spremljajoča abstrakcija konsekvентno onemogočata tudi zabavo — kajti dogajanje postane zaradi svoje oddelitve od predpostavk stvarnosti nezanimivo, tak film znajde na razpotju. Ena pot vodi v popolno simplifikacijo, ki notranjo konstrukcijo še potencira in se spusti povsem pod nivo uma in s tem onemogoči celo zabavo, druga pa pelje v realnostno kompleksnost in v to, kar na splošno imenujemo dober film, namreč film, ki človeku ne popušča, temveč ga konfrontira s svojo življenjskostjo. SOL gre predvsem v prvo smer. Dojemana je lahko le kot zabava, in to na precej nizki stopnji, kajti njena simplifikacija je tudi za povprečni um najbrž že pretirana. Napetost ji uspe obdržati le na nekaj mestih, medtem ko je vse ostalo personificirana medlost in praznina. Doživetost sicer skuša intenzivirati s kadriranjem, a ker je tudi njegova filmska dinamika izredno statična, je končni vtis še toliko slabši. Žrtev v filmu ni, kajti gledalec ne sme izgubiti svojih junakov. Umreta le dve važnejši osebi, a še ti dve predvsem zaradi težnje po verjetnosti dogajanja. Velika večina

oseb sploh ni predstavljena in zato njihova smrt gledalcu nič ne pomeni. In ravno oni so tisti, ki umirajo.

SOL je film, kakršnih smo pri nas že veliko videli in so bili večinoma tuji. Tak film najbrž pokrije stroške svoje izdelave, z estetskega aspekta pa gotovo ne opraviči svoje eksistence. Uvrsti se med filmsko plažo.

sutjeska

b. v.

Bosansko črnogorski baryni. Scenarij: Branimir Šćepanović s sodelavci Wolfom Mankovitschem in Miljenkom Smojetom. **Režija:** Stipe Delić. **Kamera:** Tomislav Pinter. **Glasba:** Mikis Teodorakis. **Igrajo:** Richard Burton, Ljuba Tadić, Bata Živojinović, Irena Papas, Milena Dravić, Bert Sotlar, Boris Dvornik, Rada Marković, Ljubiša Samardžić, Stole Aranđelović, Milan Puzić, Relja Bašić, Kole Angelovski, Branko Špoljar, Petar Baničević, Ilija Ivesić, Janez Vrhovec. **Proizvodnja:** Filmska radna zajednica „Sutjeska“, Bosna film, Sarajevo, Zeta film, Budva, 1973 **VSEBINSKO OBLIKOVNA OSNOVA:** filmski scenarij

Film Sutjeska se uresničuje dvakrat. Prvič je bil uresničen kot zgodovinski dogodek, v sedanjem času pa je bil realiziran ta dogodek kot film. Ni potrebno poudarjati temeljnih razlik med tema dvema uresničitvama Sutjeske, med resničnostjo in umetno umetniško upodobitvijo, razmisliti pa moramo razmerje med tema dvema dogodkoma, da bi lahko film jasneje videli. Sutjeska, kot se je dogajala leta 1943, je zgodovinski dogodek, ki se je odvijal po zakonih vojaške strategije in zakonih slučajnosti. Kar je bilo v tem dogajanju dramatičnega, je bila do skrajnosti napeta eksistenčna situacija bojujočih se ljudi. Ti ljudje se niso manifestirali kot posamezniki, usoda individuuma v odnosu do usodnosti celotnega dogajanja kot rešitve vseh

postojajočih se partizanov ni imela temeljno odločujočega, epskega pomena. Le množico in njeno skupno delovanje lahko označimo za epsko. Sutjeska, kot jo vidimo na platnih, pa je doživela temeljni premik ravno v pojmovanju te dramatičnosti. Nosilec dramatičnega je postal individuum, odločujoča je postala njegova, ena sama usoda. Epskost se je s tem umaknila intimizmu. Pripovedovanje različnih dogodkov posameznih oseb v sklopu celotnega dogajanja je tako nadomestilo usodnost kompletnega dogodka. Čeprav preko teh dogodkov spoznavamo uničujoči trud in težave partizanov pri prebijanju obročev, vseeno ti dogodki v sklopu celote ostajajo na ravni anekdote, ker jih ne združi dramska napetost, temveč jih združuje le skupen kraj dogajanja in osebe, ki se pojavljajo v njem. Dramaturške funkcije pa v nizanju in razporeditvi teh dogodkov, razen fabulativno kronološkega zaporedja, ne najdemo. Zgodba preide v veristično pripovedovanje, epičnost dogajanja se popolnoma izgubi. Po drugi strani pa so ustvarjalci filma detajlistično rekonstruirali posamezne prizore in bitke iz poznanih ohranjenih dokumentarnih slik. Ustvarjalci so tudi poudarjali, da ta film ni kreacija nekega dogodka niti ni interpretacija, temveč rekonstrukcija pravega, zgodovinskega dogodka in da je bil njihov delež samo selekcioniranje in urejanje dokumentarističnih pričevanj in zapisov o tem dogodku. Ob konfrontaciji teh izjav in filma se najprej izkaže njegova stilna raznorodnost, saj združuje v isti obliki tako rekonstrukcijo in kreacijo brez razlik, hkrati pa vzbudi dvom v upravičenost odločitve ustvarjalcev o rekonstrukciji dogodka, ker je niso mogli izpeljati. Možna pa je tudi druga razlaga. Ustvarjalci so se zavestno odločili za interpretacijo posameznih usod udeležencev bitke na Sutjeski, ker se z usodo posameznika gledalec lažje identificira, kot se vživi v epično zasnovano zgodbo. Iz tega tudi celotna slikovna vizualna gradnja filma, ki razpada na dva dela. Na pirotehnične mojstrovine eksplozij, požarov, bomb in boja ter na posnetke, kjer prikazujejo v sred-

njem ali bližnjem planu osrednje junake filma. Dobra tretjina te druge polovice posnetkov je izredno umirjena, ljudje so postavljeni v skoro nerealistično svetlobo, ki daje občutek nesmrtnosti in večne lepote. Ti kadri so kontrapunkt dinamičnim in efektnim scenam bojev. Tudi montaža razpada na dva podobna principa. Umirjena je skladno s sliko in dinamična hkrati z dogajanjem v njej. Povezavo med tema dvema načinoma tvorijo narativne sekvence, ki še najbolj zadevajo zastavljeno epsko širino. Izreden je posnetek, ki prikazuje jezero, ob katerem se sušijo povoji in obveze. Kamera morda celo presega strukturo tega filma, ker Pinter vnaša v kader preveč barvitosti in razgibanosti; ustrezajoča kamera pa bi morala biti bolj reporterska, imeti bi morala funkcijo opazovalca in se ne bi smela toliko spuščati v dogajanje. Nesporazumi v obliki in dramaturgiji filma izvirajo iz dileme ustvarjalcev, ki se niso dokončno opredelili, ali naj bo film izrazito spektakularno delo, ali naj bo to film prežet s človeškim čustvom, ali pa zapis narodne osvobodilne epopeje. Čeprav se sami opredeljujejo za slednjo kategorizacijo, je žal niso dosegli. Vse preveč tujih prvin vdira v tako zastavljen film. Brez dvoma pa bo film izpričal svojo umetniško in komercialno vrednost, ko bo stopil med gledalce. Ob tem pa nastopa že nov, sociološko zgodovinski problem. Film se pri nas kaže v nefilmsko izrazni podobi, ker smo Jugoslovani z dogodki, ki jih film prikazuje in preko njih tudi s filmom, zelo tesno povezani. To mu že vnaprej daje vrednost. Zavedati pa se moramo, da je zgodovinsko dejanje eno, umetniško dejanje, v katerem je ta zgodovinski dogodek prikazan ali interpretiran, pa drugo.

timon

p., m. j.

Hrvatski barvni. Scenarij in režija: Tomislav Radić. Kamera: Tomislav

Pinter. Glasba: Boško Petrović. Igra: Boris Buzančić. Proizvodnja: Jadran film, Zagreb, 1973.

VSEBINSKO OBLIKOVNA OSNOVA: gledališko delo

Radiće vilm TIMON nam v smislu najpreprostejšega ekspliciranja fabule ne predstavlja nikakršne pomembne ali celo žlahtne umetnine. Gre predvsem za to, da je Radiće vilm TIMON nam v smislu najpreprostejšega ekspliciranja fabule ne predstavlja nikakršne pomembne ali celo žlahtne umetnine. Gre predvsem za to, da je osnovna misel celotnega filma hudo preprosta in enoplastna in govori o odtujenosti človeka v današnjem času. Seveda pa nastane vprašanje, kako je možno, da se je film uvrstil na tako visoko mesto med strokovnimi ocenjevalci 20. festivala, ko pa je fabula tako banalna in premočrtna. Ali gre torej za naivnost strokovnih ocenjevalcev ali pa ima film še drugo, morda prikrito kvaliteto, ki odločujoče vpliva na gledalca?

Vprašanje, ki se dotika filma samega, torej predpostavlja dva ali celo več elementov, ki gradijo strukturo celotnega filma. To v celoti drži, saj je tudi vsebina filma nekako pogojena in ni sama zase, skratka ni samostojna. Da bo to vsaj za trenutek bolj jasno, je potrebno na kratko povedati vsebino.

V Radićevem filmu gre za uspeh in propad glavnega igralca, ki je uspel v naslovni vlogi Shakespearove drame Timon Atenski. V siju slave se nenadoma igralec zave, da so okoli njega le povprečni ljudje, izmed katerih se dviga njegov genij. Preziranje in podcenjevanje kolegov a vse bolj in bolj odtuja in na koncu konča osamljen in zapuščen od vseh. Med sekvence opisane vsebine pa režiser niza prizore, ki spadajo v že omenjeno dramo in so čedalje bolj identični z razvojem dogajanja v filmu. Tako se zgradi neko razmerje med dramo in filmom, ki naj bi predstavljal uresničitev oziroma realizacijo dramskega konflikta v realnosti.

Iz vsega tega je popolnoma jasno, da je vsebinski nivo filma resnično preprost, saj bi ga lahko konec koncev razumeli le kot nekakšno

podobno usodo med junakom na filmu in junakom v drami. Seveda je tako razumevanje čisto mogoče in tudi upravičeno, saj je to nivo vsebine in nič drugega. Obenem pa je nivo gole konzumacije, nerazumevanja in nekritičnosti in jasno je, da se pri tem ne moremo ustavljati. Vendar pa je prav v tej 'podobnosti' med obema junakoma bistvo in 'raison d'être' Radićevega filma. Seveda pa je potrebno to 'podobnost', ki je pravzaprav razlika, podrobno razložiti. Vrniti se je potrebno prav v okvir Shakespearove drame Timon Atenski, še naprej – v obdobje stare Grčije in življenja resnično bivajočega Timona Atenskega. Za trenutek moramo stopiti iz okvira filma, z namenom, da premislimo vse elemente, ki, kakor je bilo že povedano, sestavljajo strukturo Timona Atenskega kot filma.

Shakespeara je pri njegovem dramskem delu inspiriralo resnično življenje Timona Atenskega, ki je bilo vseskozi zelo nenavadno in ni zato nič čudnega, da je tako vabljev vir za umetnike.

Timon Atenski je živel v V. stoletju. V mladosti je bil bogataš in je svoje imetje razprodal, da bi lahko gostil svoje prijatelje. Zaradi tega oboboža, nato ga prijatelji zapustijo. Timon zaradi tega zasovraži ljudi in Atene, se umakne v samoto in živi kot mizantrop... Zgodbo Timona Atenskega so uporabili že Aristofan, Plutarh, Lukijan, leta 1607 ga je prikazal Shakespeare v drami Timon of Athens. Iz vsega povedanega je jasno, da gre vseskozi za postavljanje neke tragike življenje v okvir umetnosti. Pri tem seveda ne gre vedno za konkretno realnost, k5 je na primer življenje Timona, ampak je tragika, ki se je dogodila z njegovo osebo, povzdignjena na transcendentalni nivo, na zunaj časni, zunaj realni nivo. Obstaja torej čist tragičnost Timona kot mizantropa in njegova nesreča (obstaja) postaja metafizična kvaliteta. Le na ta in samo na ta način je lahko postal Timon junak Shakespearove igre. Ta klasično grajena igra uporablja junakovo tragičnost kot centralno dogajanje in v tem okviru tragičnega je tudi temelj celotne drame: kaj pa naj bi igra drugače predstavljala, če ne prav

junakovega konca, se pravi tragičnost njegovega življenja in kje pa naj bi bila, v skladu s principi klasične dramaturgije njena umetniška moč, če ne prav v tragičnosti junaka, ki pa seveda nima prav nič skupnega z realnostjo iz grške dobe? Vseskozi gre za postavitev metafizike v dramo, ki naj bi predstavljala Timonovo resnično življenje. To pa jasno ni mogoče in ostaja nam le literatura Williama Shakespeara, ki nas prepričuje in nam hoče za vsako ceno dopovedati tisto tragično dimenzijo Timona, ki se je zgodila v resnici. Skozi tako prepričevanje pa se vzpostavi primarni in odločujoči odnos, ki literaturo, v tem primeru dramatiko, sploh omogoča in obenem, s tem ko postane literatura in tako neresničnost tudi onemogoča. S tem pa ko gre za predstavljanje metafizike in ne resnično bivajoče tragike, ki bi nas do dna pretresla s svojo eksistenco v realnosti, je možen pojav katarze, ki nas na način že tolikokrat omenjenega očiščenja odvezuje vse v igri bivajoče tragike, kot nečesa nerealnega, neprizotnega. Šele sedaj je možno razumevanje Shakespearove igrata Timon Atenski kot drame, se pravi igre.

Po vsem tem izvajanju pa nastane vprašanje, v kakšni zvezi je to z Radičevim filmom, saj je bilo doslej govora le o dramatskih razsežnostih in eksistenci drame, nič pa ni bilo rečenega o filmu, pa čeprav je pričujoče pisanje namenjeno filmski kritiki, ne pa čemu drugemu. Pravzaprav je tako vprašanje nadvse umestno, če bi nam šlo le za golo besedičenje o filmu, če nam ne bil postavljen cilj raziskati tisti vseodločujoči temelj, ki omogoča Radiću njegov film. Tako pa je treba nujno premisliti še odnos med igro in filmom, saj je iz konteksta vsebine jasno, da je neposredni predhodni element filma prav Shakespearova igra.

V kratkem in seveda zelo preprostem razmisleku o igri smo prišli do ugotovitve, da gre za vzpostavljane metafizike Timonove tragike, ki pa ne nosi s seboj nikakršnega pretresa, saj se vse skupaj izkaže le kot igra in samo igra v katero smo ujeti mi gledalci. Toda pri Radičevem filmu

se je zgodilo tisto, kar mu daje pečat kvalitete in umetniške zrelosti. V filmu vzporedno in morda že nekaj prej biva balast tragike iz Shakespearove tragedije, ki jo igra junak filma. On ni samo igravec, niti ni samo gledalec, ki bi neprizadeto gledal na usodo, ampak je subjekt (tega) Timonovega pasijona, je utelešenje tiste metafizične kvalitete, ki je obvladovala igro in ki jo je na koncu ubila katarza. Ali drugače povedano: v Radičevem filmu igravec ne samo igra, ampak tudi živi svojo tragiko in zaradi nje tudi pade. Seveda gre tudi tukaj za umetnost, se pravi za neko quasi-stanje, ki je že vnaprej obsojeno na naše nezaupanje, vendar je tu tragika za stopnjo višje, kakor pa je to pri Shakespearu; pri njem gre za predpostavljane Timonove resničnosti, medtem ko je Radić dlje, kakor je film realnejši od teatra — Radić kaže Timonovo tragičnost (seveda kot metafizično kvaliteto) skozi optiko današnjega časa, kot nekaj od Timona neodvisnega, pa vendar bivajočega prav na isti način. Pri njem je junak aktiven, njegova tragičnost je aktualna, medtem ko je Shakespearov junak le nosilec besedila, ki nosi tragično razsežnost Timona iz Aten. Da je tako, nam nedvomno potrjuje tudi izbira filmske forme, ki jo je vzpostavil Radić in se giblje v okviru stroge dokumentarnosti (film je bil zaradi ehnične ugodnosti najprej posnet na 16 mm in šele nato na 35 mm, saj je nedvomno jasno, da je 16 mm kamera bolj ugodna za dokumentarno snemanje kot pa 35 mm!). Tako je vidna režiserjeva težnja po vzpostavljanju realnosti in aktualnosti. Seveda pa gre zopet le za umetniško vizijo Timonove usode, ne gre za nič resničnega, nič resnici ustrezajočega. Če pa bi se zgodilo to zadnje, pa film ne bi več eksistiral kot umetnost, postal bi dokumentarec, spričo katerega bi naše licemerstvo ob tragičnem koncu junaka postalo ničevno in bi se sprevrglo v pravi eksistencialni pretres...

Na tem, za filmsko kritiko namenjenem prostoru smo poizkušali na kratko razmisliti in razjasniti vso tisto strukturo, ki filmu Tomislava Radića TIMON podeljuje kvaliteto

in nam razkriva temeljne stvari, ki pa potrebujejo podrobnega premisleka in so v poročanju o filmu lahko le na kratko in preprosto nakazane, pa nas po drugi strani rešujejo pred tem, da bi postali filmski kritiki „na pogojni refleksi“.

Uročena sva, Irina

t. p.

Ukleti smo, Irina. Srbsko-makedonski črnobeli. Scenarij in režija: Kole Angelovski. Kamera: Mišo Samoilovski. Igrajo: Bata Živojinović, Neda Arnerić, Nenad Milosavljević, Meto Jovanovski. Proizvodnja: Filmski studio, Skoplje in Filmske radne zajednice, Beograd, 1973
VSEBINSKO OBLIKOVNA OSNOVA: literarno delo

Možje se odpravljajo na vojno, jemljejo slovo od svojih. Stojita vzravšana, ponosna, oče in snaha. Stojita mirno, nič na njunem obrazu se ne zgane. Sin poljubi očetu roko, se poslovi od žene. Onadva pa stojita, sama, kot dvoje stebrov, kot dvoje dreves. S tem začutimo osnovni ton, stil — epski, težak, usoden. S tem zadobi vsaka kretnja, pogled poseben smisel, se dvigne na nivo drame. Oče in snaha ostaneta sama v divjini. Moški in ženska. Usojena sta si in to vesta, čeprav se strahoma izogibljeta dejanju. Svet, v katerem živita, divja narava, katere del sta, nam s svojimi pravičnimi sencami, s svojo prasilo napoveduje dejanje. To, kar je med tem moškim in to žensko, je kot drevesna korenina, ki se zajeda v zemljo in je kot krošnja, ki raste v nebo in je združeno v ljubezni kot drevo. A korenine in veje se ne dotikajo, čeprav se po njih pretaka

prikazuje

BORIS BUZANČIĆ

u filmu

TUMAN

u ostalim ulogama

VANJA DRACH

KRUNO VALENTIĆ

ZLATKO CRNKOVII

SAŠA VIOLIĆ

HELENA BULJAN

LANA GOLOB

VLADIMIR GERIĆ

IVO KADIĆ

TONKO LONZA

IVO SERDAR

ZVONKO STRMAC

LIUDEVIT GALIĆ

snimatelj

TOMISLAV PINTER

kompozitor

BOŠKO PETROVIĆ

scenograf

DRAGO TURINA

kostimograf

DIANA KOŠEĆ

scenarij i režija

TOMISLAV RADIĆ

proizvodnja



JADRAN FILM
ZAGREB



FILM

prikazuje

BORIS BUZANČIĆ

u filmu

TIHO

u ostalim ulogama
VANJA DRACH
KRUNO VALENTIĆ
ZLATKO CRNKO
SAŠA VIOLIĆ
HELENA BULJAN
LANA GOLOB
VLADIMIR GERIĆ
IVO KADIĆ
TONKO LONZA
IVO SERDAR
ZVONKO STRMAČ
LIJUEVIT GALIĆ

snimatelj
TOMISLAV PINTIČ
kompozitor
BOŠKO PETROVIĆ
scenograf
DRAGO TURINA
kostimograf
DIANA KOŠEĆ
scenarij i režija
TOMISLAV RADIĆ

proizvodnja



JADRAN FILM
ZAGREB



ista bela kri. In to je prekletstvo. Ljubezen, kakršna je med tem moškimi in to žensko, je prekletstvo že sama po sebi. Onadva nista žrtvi situacije. Združujejo ju sile, ki se zde kot antični bogovi in v boju z njimi sta brezmočna. Njuna groza, njun strah lahko izvira le iz njunega spoznanja, da sta izbrana za dejanje ljubezni. Lahko se ob tem tudi zlomita, lahko postaneta običajna grešnika. Toda tudi v tem primeru ne gre za ljubezenski trikotnik. Tretji je tu le konkretizacija, materialen vzrok prekletstva, ki pa je v resnici že v naravi sami. Za dramo je njegov prihod brez pomena, saj je ne more razrešiti. Razreši jo le zase. Napravi samomor. „Živeli bomo v troje,“ pravi.

To pomeni maščevanje, čustvo, ki je primerno za romantiko in nas spominja na kakšnega Wertherja, vsekakor na drug svet, kot je tisti, v katerem se drama odigrava. Maščevanje, ki v resnici sledi takšni ljubezni, je maščevanje bogov, narave... nad dejanji vseh velikanov — od antike preko renesanse do danes. Ker velikani in njihova dejanja vznemirijo svet, ga spravijo iz tira — kot vihar, nevihta, požar. Maščevanje zakonskega moža, njegova smrt v tem kontekstu lahko izveni groteskno. In res, v filmu se s prihodom zakonskega moža zgodi prelom in pokaže se, da Kole Angelovski preprosto ni zmozel zdržati — s tem tudi njegovi junaki — ljubezni, prekletstva ljubezni in tudi ustvarjalnosti. S prihodom zakonskega moža se zruši tudi tisto, kar imenujem epika — ne samo kot stil, ampak kot odsotnost čustev, kot nekaj, kar preprosto je, kot kamen in drevo. Ko junaka zdrsneto z epskega v čustvenost, ju napadejo „Erinije“ — zakaj do svojega dejanja se pričneta opredeljevati, gledata ga, sprejmeta nase običajno, človeško konvencionalno krivdo, namesto da bi sprejela prekletstvo. Zgubita moč, zgubita svet bogov — podobna Adamu in Evi in pregnana sta od tam, kjer pomeni moč človeka njegovo edino opravičilo za dejanje. In le tako lahko postane res, kar pravi tretji in le tako lahko sploh vstopi v dramo: „Živeli bomo v troje!“ In to naj bi

bil konec in poanta! — Skozi to poanto in ta konec pa postane vprašljiv cel film. Angelovski pač ni zdržal sveta, ki ga je odprl na začetku in ob tem se seveda vprašam, ali ga je sploh odprl. Epski je tudi filmski izraz — s totali, s počasnim, skoraj svečanim ritmom, kjer se vsebina in forma pokrivata. Temne gmote v kadru, črno-beli kontrasti, likovnost kadra dajejo vtis posebnega vzdrušja, nekakšne, skoraj biblijske pravljčnosti. Toda v trenutku, ko bi bil total kot izraz epskega (navzven in navznoter) neobhoden — to je v prizoru, ko oče po prihodu sina v bobnenju različnih sil in sebi prične lomiti drevo — se mu kamera približa in s tem preide iz nivoja epskega, objektivnega, tragičnega na nivo subjektivnega, skoraj privatnega, čustvenega. Čustvo pa v tragediji — v okviru tega, kar je in kar še posebej pojmem kot epsko, nima mesta. S sveta titanov pademo v svet običajnih ljudi in njihovih zakonov. S tem je seveda porušena tudi filmska forma.

Umiranje v pomladi

t. f.

Samrtno proleće. Srbski barvni. Scenarij: Lajoš Zilahy. Režija: Stevan Petrović in Miguel Iglesias. Kamera: Petar Latinović, Julio Perez de Rosas. Glasba: Tibor Polgar. Igrajo: Milena Dravić, Patty Shepard, Mira Stupica.

Vsebinsko oblikovna osnova: literarno delo

Pri filmu UMIRANJE V POMLADI gre za proizvodno koprodukcijo med novosadsko NEOPLANTO, špansko družbo CINE XX. in ameriško PRIMAVERAL INTERPRISES INC. Vse to omenjam že takoj na začetku, ker se mi predvsem postav-

lja vprašanje, če je kakšni so vzroki, da je do tega filma sploh prišlo. No, odgovorov na to vprašanje ne bodo dobili, vseeno pa je prav, da vprašanje zastavimo.

Kako premišljevati o filmu UMIRANJE V POMLADI. Iz nadaljevanja tega kritičnega zapisa bo razvidno, zakaj mislim, da je treba govoriti o UMIRANJU V POMLADI kot o sentimentalno orientirani zgodbi, ki nima bistveno posebnih dramaturških in režijskih odlik.

Zgradba filma je analitična, čeprav forma filmu ni nudila kakšnih velikih in izjemnih vsebinskih možnosti. Življenjska zgodba mladega srbskega fanta, njegova mladost, poslovna pot v Španijo, velika in enkratna ljubezen do mlade, lepe Španke, čas obojestranske ljubezni, ločitev, vrnitev domov v rodno Srbijo, srečanje s srbskim dekletom, njuno zbližanje, fantov materialni polom, ponovna konfrontacija s Španko ni zaradi analitičnega vedenja o fantovem samomoru nič bolj, hkrati pa ni nič manj dramatična, kot bi bila v sintetično linearnem fabulativnem razvoju.

Tako lahko govorimo o povprečnem fabulativnem materialu, hkrati pa, da je v scenariju nekaj mest (velika ljubezen do Španke in njuno ponovno srečanje), ki zaradi naše v logiko in razumno čustvo usmerjene zavesti ne zdržijo svojega prepotenciranega sentimenta.

Ta sentiment pa ni nekaj naključnega, saj je v režiji Stevana Petrovića ta vsebinski element najbolj poudarjen, je tako rekoč gonilni motor, brez katerega zgodbe UMIRANJA V POMLADI sploh ne bi bilo, oziroma bi že v osnovi razpadla na motivne epizode, ki smo jih našli na začetku. Epizodni dogodki, čeprav obsegajo tudi ljubezen, nimajo svojega čustvenega življenja.

Kako pa naj si drugače razložimo tolikšne, več kot romantične moči prve ljubezni do Španke, ljubezni v svoji eksistenčni nemoči, da lahko utemeljimo fantov samomor?

Film UMIRANJE V POMLADI v jugoslovanski filmski proizvodnji ne predstavlja kvalitetnega izdelka, ne predstavlja repertoarne obogatitve zato mislim, da se pridružuje skupini nepotrebnih filmov.

Živeti od ljubezni

t.p.

Živeti od ljubavi. Hrvaški barvni. Scenarij in režija: Krešo Golik. Kamera: Ivica Rajković. Glasba: Živan Cvitković. Igrajo: Vlasta Knezović, Rade Šerbedžija, Boris Dvornik, Franjo Maječić, Fabijan Šovagović. Produkcija: Croatia film, Zagreb, 1972.

Vsebinsko oblikovna osnova: filmski scenarij

Je stvar, ki Golikov film ŽIVETI OD LJUBEZNI bistveno določa, pa hkrati ni niti približno jasna in razvidna, ampak je problematična in poleg vsega ostalega, zelo uspešno prispeva k temu, da je sam film v celoti zelo nejasen in nerazviden. To niti ne bi bilo tako hudo, če bi to hkrati ne pomenilo, da je film žanrsko in idejno-izpovedno (po sporočilu) v celoti neopredeljen. Ta stvar, o kateri govorimo, je odnos Kreša Golika in njegovega filma do razvpite Love story. Prvi posnetki in stavki, ki nas spomnijo na Ljubezensko zgodbo in omembe tega filma

kažejo namreč izrazito parodistične težnje. To velja predvsem za tisto sekvenco, ko gospodinja, pri kateri stanuje glavna junakinja Golikovega filma, pripoveduje o tem, kako je gledala Ljubezensko zgodbo. Ta pripoved je, po svojem obeležju in v kontekstu predhodnega dogajanja, izrazito ironična in parodistično obarvana. Toda nadaljnji razvoj dogajanja vse bolj in bolj zanika ta začetni odnos do Ljubezenske zgodbe; to predvsem zato, ker dogajanje samo dobiva vedno bolj natančno iste karakteristike, kot so značilne za dogajanje Ljubezenske zgodbe. Razlike so minimalne in za žanrsko opredelitev povsem nepomembne. Osnovno barvo dogajanju daje tudi v Golikovem filmu sentiment (ne čustvo), socialna situacija mladega para je ravno tako melodramatično zagatno brezizhodna — ni štipendije ne podpore od doma, a oba sta še študenta. Razlika je zgolj v konsekvencah. Nemogoč finančni položaj hoče rešiti mlada žena s tem, da gre poučevat na oddaljeno podeželsko šolo. Ločeno življenje pa povzroči, da moževa ljubezen počasi ugaša in mož začne varati svojo ženo, ki dela zato, da bi on lahko končal študij medicine. Logična posledica je ločitev in seveda veliko razočaranje. V razpletu dogajanja sta si torej filma različna, po žanrskih karakteristikah pa niti malo, in to najbrž je glavni kriterij za preverjanje odnosa do Ljubezenske zgodbe, ki tako neha biti objekt ironije in parodiranja in postaja vse bolj in bolj vzor in kriterij za žanrsko-stilne in izpovedne karakteristike interpretacije dogajanja. S tem pa ta interpretacija

izgubi koherentnost in je nekako ni več mogoče opredeliti, kar pa predvsem povprečnemu gledalcu onemogoča emocionalni stik — identifikacijo z emocionalno skušnjo dogajanja. Temeljna poteza tega filma je potemtakem v tem, da je natančno to, kar hoče parodirati in ironizirati. Če rečemo še nekoliko drugače: Golikov film se posmehuje temu, kar je, sebi.

Ta dvojnost je razvidna tudi na nivoju oseb in igre igralcev. Tako Rade Šerbedžija in Vlasta Knezović igrata bistveno različno. Šerbedžija igra nekako nonšalantno, ne le, če lahko tako rečemo, da igra „frajerja“, ampak tudi igra „frajersko“; isto, čeprav na drugem nivoju, velja za igro igralke, ki igra dekletovo gospodinjo v mestu in je nekoliko groteskna. Ta dva in Boris Dvornik, ki je tak kot ponavadi, torej igrajo precej adekvatno parodiji. Igra Vlaste Knezović, ki so jo razglasili za veliko odkritje tega filma, je bistveno drugačna, preobložena z elementmi objektivistične „sentiš“ igre, ki bi bila še za Ljubezensko zgodbo daleč prenaivna v svoji aprioristični sentimentalni quasi psihologiji.

Kar težko se je znebiti vtisa, da bi nas Golik zelo rad potegnil za nos: „malo smijeha, malo seksa, malo preljuje ljubavi, malo suza, pa če svi biti zadovoljni“.

Je pa v tem filmu nekaj zares zelo lepega: to je punčka, ki igra Dunjo, hčerko gospodinje, pri kateri stanuje glavna junakinja, ko poučuje na deželi. Razen tega pa se zdi, da to dekletce celo igra na neki način najbolj, vsaj najbolj doživeto in prepričljivo.

S kritikami so sodelovali: Mark Cetinjski, Aleš Erjavec, Tone Frelj, Stanka Godnič, Miša Grčar, Vladimir Kocjančič, Viktor Konjar, Peter Milovanović-Jarh, Tone Peršak, Denis Poniž, Tanja Premk, Božo Šprajc in Boštjan Vrhovec

interesna področja in pomeni filmske kritike

— razmišljanje —

tone frelih

Citat:

Umetniška vrednost je širša kategorija od družbene kritičnosti nekega filma. Ker je kritična komponenta samo eden od elementov vsebinske strukture umetniškega dela, je ni treba razumeti kot osnovni pogoj za umetniško vrednost sodobnega filma.

Kljub temu pa kritična komponenta ni brez vpliva na umetniško vrednost filma. S sociološkega gledišča je posebno zanimivo to, da je kritična komponenta nekega filma v zvezi z njegovim vtisom na gledalce in je element, ki gledalce veže na film. Milan Ranković — Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom filmu — Beograd 1970. leta

Pisati teoretično o kritiki nekega umetniškega ustvarjanja je nesmiselno, če določena umetniška panoga ni polnokrvno razvita in tudi družbeno utemeljena. Ko pa so podane zgodovinske in problemske možnosti, pa taka teorija ni regionalno omejena, saj dobljene ugotovitve zajemajo odnose med ustvarjalnostjo in ovrednotenjem te ustvarjalnosti na širšem umetniškem in družbenem nivoju. Kritika, če je pravilno sprejeta, predstavlja namreč družbeni fenomen pri socializaciji umetniške panoge.

KRIKA KOT ZNANOST

Če priznavamo literarni teoriji zmožnost opredeljevanja in razvrščanja znotraj pisateljskega ustvarjanja, potem priznavamo literarno kritiko kot kritični zaključek vedenja o literaturi. Literarna teorija kot vse druge podobne teorije črpa svoja izhodišča iz danih ali že osvojenih predpostavk, zgodovinskih, vsebinskih, formalnih ali ideoloških faktov. Zatorej je kritika, ki gradi na neki sprejeti teoriji, skorajda že znanost, saj operira z dokazanimi ali vsaj dokazljivimi komponentami ustvarjanja.

Resda se nekateri zaključki kake take teorije spremene, nova spoznanja prenesejo zanimanje teorije na druga področja, vrednote, nekoč že sprejete, se pokažejo kot pomanjkljive, toda miselni tok teorije se nadaljuje le z dodatnimi spoznanji. Vse to pa umetnost dopolnjuje in ji daje nov pomen in veljavo.

Film kot umetniška izpoved pa je vse predolgo ostajal zunaj meja teorije. S tem ne mislim zunaj meja ustvarjalne ali obrtne teorije, saj je bilo na tem področju napisanega marsikaj.

Kaj pa preostane kritiku, ki se je odločil, da bo spremljal film na njegovih poteh in krivih poteh?

Mu zadostuje zgodovinsko poznavanje razvoja filma kot ustvarjalne panoge? Koliko si lahko pomaga z vademecumi o filmski režiji in montaži?

V osnovi zelo malo. Kajti predvsem mu mora biti razumljiva njegova lastna miselno-kritična orientiranost do filma. Tradicionalno bi to lahko imenovali nazorska opredelitev do umetniškega ustvarjanja. Kritik mora vnaprej vedeti, s čim

STRUKTURA

F I L M A

se bo že zadovoljili, kolikšen minimalni ustvarjalni napor in rezultat bo zahteval. Drugo, za kar si bo moral zelo hitro določiti kriterije, je filmska namenskost. Čemu služi film? Zabavi? Samo zabavi?

Ti kriteriji so primarna merila za ves nadaljnji kritični pristop, kajti v njih je zajeta tudi filmsko žanrska razpredelnica.

Kljub poznavanju teh predpostavk pa so nameni filmske kritike lahko zelo različni. Od strokovne kritike se ločijo že po osnovnih hotenjih. Zato v temle razmišljanju o filmski kritiki ne bo govora o kritiki kot informaciji, producentski reklami, zvezdniškem paberkovanju, kajti vse to je drugotnega pomena. Vloga takega pisanja o filmu je jasna.

RAZMERJE IDEOLOGIJA – ESTETIKA

Tradicionalno toda enostransko zanimanje filmske kritike je usmerjeno v fabulativni del filmske pripovedi. Ta orientiranost je razumljiva, saj je najbližja drugim znanostim, psihologiji, sociologiji, filozofiji in ne nazadnje tudi gledališki dramaturgiji. Scenarij kot besedna predloga filmskemu izdelku tako zapade številnim zakonom gledališke dramaturgije, le da je obogaten z dvema dodatkom, s sklopom sekvenc in s filmsko montažo. Ta dva elementa vnašata namreč v filmsko dramaturgijo nova razmerja in nove zaključke, ki jih mora precizna filmska kritika registrirati in ovrednotiti.

Sovpadanja gledališke in filmske dramaturgije ne gre jemati dobesedno, kajti v filmu nosi enakovredno težo slika kot ena izmed izraznih komponent, toda vseeno je osnovna vloga dramatičnega v drami ista kot dramatično v filmu.

Iz orientiranosti v scenarij pa izhaja odločilnejša predpostavka, primarnost ideologije v odnosu do filmske estetike. Zaradi povezav zaprtih družbenih struktur s cenzuro se je porušilo nujno razmerje med ideologijo in estetiko. Nastopil je monolog ideologije.

V odprti družbeni strukturi oziroma strukturi, ki ne vrednoti filma enoplastno, ta problematika sploh ni prisotna. Za zaprto družbeno strukturo je namreč poglavitno direktno komuniciranje z gledalci, saj le tako prenese neposredno kontrolo. Direktno komunikacijo z gledalci pa primarno omogoča ideologija posameznega filma, estetika pa šele na drugotnem nivoju.

Ideologija je v političnem smislu lahko sporna, nesprejemljiva, estetika zelo redkokdaj, prav tako redkokdaj etika.

Brž ko družba, ki ji je film namenjen, preraste enoplastno gledanje nanj in ko postane razmerje ideologija – estetika odraz hotene celote, se ustvari enakopravno ravnotežje, kjer je možen dialog med umetnino in njenim odjemalcem. Za ta dialog pa pri vsaki umetniški stvaritvi prvenstveno gre. Ni filma brez gledalčevega odziva nanj, kot ni romana brez bralca, ni glasbe brez poslušalca itd.

Ena najbolj bistvenih nalog filmske kritike je, da razvija kompleksnost dialoga umetnina – odjemalec, ga razlaga in utemeljuje, mu postavlja veristične, vzročnostne in drugačne meje.

Zato tudi filmski kritik ne sme biti dogmatik ali polovičar. Nikoli ne more apriori pritrditi ideologiji in hkrati zavreči estetiko in narobe. Ocenjevati nakazani sklop pomeni vrednotiti pravilnost izbrane metode. Možen je razkorak med ideologijo in estetiko, toda temeljita kritika mora pokazati prav vse vzroke, ki so pripeljali do razkoraka. Pokazati mora vso polarnost ideje in realizacije.

Zmotna je misel, da je naloga filmske kritike zgolj odkrivati morebitne napake na filmsko-obrtnem področju, čeprav je tudi to eno od interesnih področij, kjer naj bi filmska kritika opravljala čisto vzgojno korektorsko nalogo. Nevarnost, ki se navadno pojavlja skupaj s filmsko-obrtno kritiko, je njen formalizem, saj ta neutemeljeno prevladuje nad svobodnim procesom ustvarjanja. Pa še druga prepreka nastopi. Tudi formalizem v filmski kritiki, kot v vseh preostalih, zanika osnovno komponento umetniškega izdelka, njegovo namenskost, kajti dopušča samo čisti larpurlartizem filmskega kadra, sekvence, montaže itd. S tem pa seveda zanika ideologijo, estetiko, psihologijo itd.

Namesto s formalizmom se mora filmska kritika nadrobno ukvarjati s filmskim strukturalizmom, saj ji ta daje vsa osnovna merila, po katerih lahko ocenjujemo neki filmski izdelek. Šele s pomočjo strukturalizma se dokopljemo do izraznega

STRUKTURA

FILMA

bogastva filma. Literatura se omejuje na besede, slikarstvo na barvo, glasba na ton, ples na gib, le film in delno gledališče združujeta vse naštetu. In prav zato vse naštetu padajo pod strukturalizem filma in hkrati v temeljito kritiko.

RAZMERJE KRITIK – FILMSKI USTVARJALEC

Z vsebinskim in oblikovnim razvojem filma v zadnjih letih se je seveda morala razviti tudi filmska kritika, če je hotela sinhrono spremljati in ocenjevati vedno nove težnje filmskih ustvarjalcev. Povsem spremenjen pristop filmskih avtorjev do njihovih tem je pomenil tudi revolucijo v kritiki, saj se je ta kar na lepem morala odločiti za in proti. Nič več ni bilo sredinske poti kot pri filmih starejšega datuma, kjer se je kritik lahko zadovoljil zgolj z registracijo pojava.

Pri številnih avtorjih odkrije kritik že v scenarijski zasnovi večplastno pozicijo, kar pa avtomatično izključuje vsakršen enostranski ali enosmerni kritični pristop do takega avtorja in filma. Saj bi tak okrnjen pristop pomenil že v zasnovi neenakovreden odnos kritika do filmskega ustvarjalca.

Bistvena naloga filmskega kritika je, da se skuša s svojo kritiko čimbolj približati izhodiščem filma, ki ga ocenjuje ali razlaga. Vsakršno razhajanje v samem pristopu, razhajanje, ki nima vrednostnega predznaka, je zato nesprejemljivo in v škodo tako kritiki kot filmu. Dobljeni rezultati take odtujene kritike so tipičen odraz drugačnih pozicij in zato s samim predmetom kritike – filmom nimajo skupnega imenovalca.

Drugačne pozicije namreč pogojujejo najbolj osnovne nesporazume, ki jih filmska kritika lahko zagreši. Vsak tak nesporazum, ki ima dolgoročne posledice, pa bistveno spremeni podobo nekega filmskega gibanja.

Zaradi kompleksnosti filmskega ustvarjanja naj bi tudi filmska kritika vsebovala vse integralne elemente filma. Čeprav naj bi obveljala prej izrečena misel, da je sklop ideologija – estetika nedeljiv, preostanejo v kritični presoji vse preostale kombinacije, zajete že v scenariju ali kasneje v realizaciji. Zato naj bi bila temeljita kritika odraz filmske polifonosti.

Omenjene kombinacije bi kot pojem lahko nadomestili s filmskimi vidiki. Filmska izraznost, ki se manifestira v objektih gledalčevega interesa, pogojuje več gledišč, več zornih kotov. Kolikor pa je tematskih gledišč, toliko je filmskih perspektiv. Filmskega kritika primarno zanimajo pomenske perspektive, ki jih film ponuja gledalcem.

O POMENU FILMSKE KRITIKE

Če smo do sedaj premišljevali o namenih in interesnih sferah filmske kritike, potem moramo spregovoriti še o njenem pomenu.

Ali in če, v kolikšni meri predstavlja kritična definicija že kar fakt? Na tej stopnji razmišljanja ne gre zanikati kritikove subjektivnosti. Tudi v primeru, da zvesto sledi filmski polifonosti, da ne vrednoti ločeno sklopa ideologija – estetika, se v vsako kritiko vrine določena subjektivna interpretacija filma na eni in spremljajočih faktov psihologije, sociologije, filozofije na drugi strani. Zato pa na film kot tudi na najboljšo kritiko ne gre gledati samo kot na rezultat realnosti ali sklopa realnih dejstev. Kajti samo dokazane in stoodstotno dokazljive ugotovitve imajo pečat sočasne objektivnosti.

Sicer pa predstavlja vsaka kritika samo zapis zasebnega notranjega monologa, ki ga je pri kritiku sprožil ocenjevanje filma. Po tem, kolikšen odzven doseže film v kritikovi zavesti, že lahko sklepamo o umetniškem potencialu filma in posredno tudi kritika. Če smo prej govorili o polarnosti idej, potem gre tu za polarnost sprejemanja filma kot celote.

Še na vprašanje, ali je filmski kritik lahko sinonim za filmsko gibanje v novatorskem smislu, moramo odgovoriti.

Načeloma je lahko, le da v izjemnih situacijah, saj novih filmskih tendenc, „novih valov“ ne srečujemo vsak dan, zato tudi kritik nima priložnosti, da bi jih tako pogosto zagovarjal in jih umetniško ter družbeno utemeljeval.

Če pa le pride do tega, potem precizna kritika v marsičem pomaga vpeljati novo smer, jo motivirati, ji problemsko in izrazno začrtati osnovne meje. In takrat lahko govorimo o maksimalnem pomenu filmske kritike.

andrej rubljov - film projekcije po projekciji

janez povše

1. Pogum umetniškega filma

V času, ko film in umetnost nasploh pretresajo spektakularni šoki namenskega komercializma, v času, ko se v filmu in umetnosti porajajo nove in nove izjave o nesmiselnosti vsakršne izpovedi v okviru umetniškega organizma z motivacijo, da so takšni primeri z vseh zornih kotov že zdavnaj preživeli in mučno anahronistični, v času, ko umetnost — nemara res na podlagi življenja, ki ga živimo — že kar mazohistično do sebe in sadistično do vsega zunaj sebe odkriva nova in nova področja ekshibicionističnih kombinacij v sferi zaprtega kroga proizvajalec-eventualni odjemalec, porajajoč zanimive, nove in presenetljive podobe, ki jih posamezni mediji čarajo kot nekakšen light-show svoje posebnosti, ko se torej enači komunikativnost s komercializmom in zanikanje izpovedi z iskanjem novih poti medijev — v tem času so stvaritve, kot je ANDREJ RUBLJOV, v globalnem prerezu sinteza komunikacije, izpovedi in oblikovne virtuoznosti, vse na samem vrhu s težavo priborjene celovitosti, nekakšno olajšanje, razbremenilno srečanje in pa dokaz, da je mogoče prav vsako obdobje zaobjeti, ga umetniško sintetizirati in s tem na neki način obvladati.

Ni namreč nobenega dvoma, da nam je ANDREJ RUBLJOV oziroma avtor Andrej Tarkovski postregel s stvaritvijo tiste vrste, ki v sebi razrešuje celo vrsto odprtih dilem umetniškega oblikovanja v ožjem pomenu besede, navzven pa prodira v materijo življenja, za katere konec koncev v bistvu gre. Svojo izpoved — res da inspirirano s tisto znano Engelsovo idejo, da je umetniški organizem toliko kvalitetnejši, kolikor bolj je ideja skrita, se pravi nedeklarativna, inkarnirana v zgodbo, dogodka ali statična vzdušja psiholoških razcepov — je namreč režiser realiziral z vso tisto močjo (filmske) oblike, ki izpoved omogoča in jo filmsko izraža, si upal v tem procesu do skrajnih možnosti, ki bi že lahko podrla harmonično zgradbo in s tem razveljavile osnovni namen in na koncu uspel

F I L M A

ustvariti celo tisto hotenje, v katerega praktično več ne verjamemo, namreč da se mora filmski organizem z vsebovavo izpovedjo sestaviti v celoto ne v sebi samem, marveč v gledalcu, in to po projekciji, in da je šele konec projekcije začetek razgibanega sestavljalkega procesa v obliki inspiriranega razmišljanja.

2. Od učinka filma k njegovemu izvoru

Med filmskimi stvaritvami verjetno ni mnogo primerov, da bi se bilo, kot pri ANDREJU RUBLJOVU, tako zelo težko dokopati do osnovnih sestavnih delov, vezav, postopkov realizacije in skrivnosti končnega učinka. Še največ soglasnega navdušenja prinaša občutek tako imenovane odprtosti, kar pomeni, da film ni narejen zaradi ene same ideje, ki bi jo ves čas bolj ali manj direktno zagovarjal in z njo prepričeval, ampak da so možne neštete interpretacije, da ponuja film vse v dobrem smislu in nič v slabem, da praktično omogoča celovit kontakt, znotraj katerega se je mogoče v razmerju s poljubno življenjsko izkušnjo popolnoma svobodno in neovirano sprehajati, meditirati o sebi in o vsem, ne da bi filmski avtor dajal kakršnekoli nesimpatične pobude za takšno ali drugačno omejitev. Film torej v ničemer ne jemlje, v bistvu samo daje in misel, ki mu jo je uspelo angažirati, ugotavlja, da čim dlje poustvarja, tem večji je prostor, ki ji ga film še omogoča oziroma odpira. Verjetno je tak občutek merilo priznanja, ki ga je mogoče tako kot ANDREJU RUBLJOVU posvetiti vsem resnično pomembnim (filmskim) umetniškim organizmom.

Res pa je tudi, da že dolgo več ne verjamemo v tiste pravljice, v katerih je mogoče iz občutka učinka napraviti dobro stvaritev brez poznavanja zakonitosti, jasnega načrta ter organiziranosti, z eno besedo, tiste resnice, da so vse stvaritve, ki ustvarjajo omenjeni čudežni občutek odprtosti, tako rekoč iz mesa in krvi, docela in skrajno konkretne, prav tako, kot je npr. „najlepša slika na svetu“ v bistvu iz prav takšnih „umazanih“ barv kot najbolj povprečna in ta spet ni nič drugega kot tako ali drugače obdelano prazno platno s pripravljeno paleto; in ta omogoča vse, po drugi strani pa tudi nič. Skratka, občutek odprtosti je v sedanji terminologiji in odnosu do umetnosti racionalno-emocionalen učinek stvaritve in z njim ni stvaritev še v ničemer pojasnjena, morda le zunanje klasificirana.

3. Problem ustvarjanja kot centralni problem

Če v tem trenutku preskočimo filmski potek ANDREJA RUBLJOVA, ki v ustreznih smislih, kombinacijah in vsebinsko oblikovnih enotah pripelje za ta način filmskega pripovedovanja in izpovedno vsebino dojemljivega gledalca do tistega trenutka nekje po koncu projekcije, ko mu je mogoče vse enote filmske pripovedi strniti v bistveno misel, v osnovno izhodišče, zaradi katerega je film sploh nastal, če torej preskočimo uvajanje v določen izpovedni svet, h kateremu se bo nujno vrniti kasneje, potem moramo ugotoviti, da gre Tarkovskemu v prvi vrsti in predvsem za razreševanje, bolje odpiranje življenjskih problemov in dilem. Ni težko razbrati, da je v ospredju vprašanje človekovega ustvarjanja, ustvarjanja nasploh, pri čemer je pod ustvarjanjem mišljeno v vseh smislih plodno, kreativno dejanje, ki naj sega ali hoče segati ven iz primarnega odnosa materija-oblikovalec tudi na svet v celoti. Ob tem se odpre vprašanje splošnega ali širšega smisla in njegovih možnosti pri tako imenovanem ustvarjanju, kjer je umetnik kot subjekt in objekt takšne dileme izbran samo zato, ker je ali naj bi bila ta dilema njegovo večno vprašanje. Če izhajamo samo iz filma, potem sta vsaj nedoumljivi letalec na začetku filma in mladi zvonar na koncu ravno tako primer stvariteljstva, čeprav nista umetnika v ožjem pomenu besede, sicer pa se je treba npr. spomniti Rodina, ki pravi, da je zanj umetnik ustvarjalec lahko tudi cestni pometlač, ki res z veseljem in občutkom nekega smisla opravlja svoje konstruktivno delo. Ustvarjanje naj bi torej bilo vsako početje, ki se smiselno in tvorno vključuje v življenje človeka, ki najde ta smisel in tvornost kljub otipljivemu nesmislu in ki smisel in tvornost sploh hoče iskati.

in po Tarkovskem se tu prichno težave, ki jih hoče ilustrirati z zgodbo o Andreju Rubljovu. Skozi Teofana Grka, proslavljenega umetnika in učitelja, ter Andreja Rubljova, ki prekine s svojim delom, pripoveduje Tarkovski o nekreativnem in kreativnem tipu (umetnika) ustvarjalca, o kreativnem in nekreativnem tipu človeka in principu življenja. Medtem ko Teofan Grk ustvarja ne glede na okoliščine, zaprt v svojo lastno problematiko in izoliran v svet svojega dela in njegovo delo ne išče širšega smisla, saj zagovarja ustvarjalnost kot primarno nujno človeške aktivnosti, v podobi večne igre, igre v smislu dela in dela v smislu igre, medtem ko torej Teofan Grk po Tarkovskem samo „opeva, kar vidi“, ne glede na to, kaj vidi, ko samo reflektira svet in ostaja v tem reflektiranju podoben zdravniku, ki mu je končno vseeno, ali bolnik umre ali ne, ali bolnik trpi ali ne — je Andrej Rubljov ustvarjalec v najvišjem pomenu besede, po avtorjevem mnenju celo genij. Genialnost Andreja Rubljova je po Tarkovskem v tem, da ne more in noče izključiti svoje dejavnosti iz prostora vsesplošne človekove problematike, da ne more (srečno) ustvarjati, če so vsi nesrečni (vojna) in da ne more ustvarjati, če to v širšem aspektu nima nobenega smisla, če njegovega dela „nihče ne potrebuje“. Andrej Rubljov lahko ustvarja samo tedaj, kadar čuti, da njegovo delo prinaša ali lahko prinese smisel tudi drugim in ne samo njemu. S tega stališča je pravi stvariteljski akt v danem času in prostoru dokaz možnosti, da je življenje sploh smiselno, s tega stališča je pravi stvariteljski akt objektivno srečen slučaj, cepljen na človeško moč posameznih ustvarjalcev. Tarkovski pravi, da izraža Andrej Rubljov „upanje in moralni ideal vseh ljudi in ne samo subjektivne reakcije umetnika na okolico. To je genialnost“. Zato, ker je tako zelo težko najti upanje in moralni ideal vseh ljudi v svetu, kakršen pač ta svet po svoji strukturi je, Andrej Rubljov trpi, — kako daleč je to trpljenje od svetoboljnosti, užaljenosti in nečimrnosti — preneha z delom, ker ne more drugače, brž ko pa začuti ob vlivanju zvona „entuziazem vseh“, brž ko vidi zagon mladega zvonarja, ki zaradi mladosti ali življenjske nuje ustvarja celo brez pogojev pravega smisla in ta smisel pravzaprav ustvarja v ljudeh sam, v tem trenutku Rubljov ali spozna, da mora s svojim delom ustvariti v sebi pogoje, ki jih sicer ni, ali pa mu zanos vlivanja da moči za prav isto stvar.

Ob vsem tem velja dodati, da je asociacija na dilemo med hermetično umetnostjo in umetnostjo socrealističnega tipa — obe sta pravzaprav šablone istega izhodišča, pri čemer je druga smer zaradi hotene konstruktivnosti toliko bolj komplicirana za pravo opredelitev — zelo drugotnega pomena, saj gre pri globalni konstataciji filma za tvornost in netvornost v prizmi tako neaktualne kategorije, kot je človečnost, konec koncev v življenju in umetnosti vendar za odločilne postavke. Obstočnost omenjene kategorije je nemara dokazljiva z možnostjo, da je mogoče v zgodbo Andreja Rubljova vnesti popolnoma nasproten profil, znotraj šablone hermetičnosti oziroma socrealizma pa odkriti velike avtorje.

4. Še enkrat o učinku filma

Pri prvem — ne retrospektivnem — gledanju ANDREJA RUBLJOVA se znajde gledalec sredi mogočnega niza dogodkov, ki si komajda sledijo v tako tesni vzročni povezavi — vsaj, kar se tiče Andrejeve zgodbe — da bi jim bilo mogoče brez težav in udobno slediti. Vse zgodbe „zunaj“ Rubljova, pa najsi gre za letenje, nastop vaškega šaljivca, konfrontacijo vladarja in njegovega brata, križanje, nemo spremljevalko, ki odide s Tatari, pogansko kresno noč, oslepitev graditeljev itd., so v svojem obsegu tako razširjene, tako izrazite in v tej izrazitosti tako samostojne, dogodki sami po sebi, da jih celo v primeru, če je v ospredju neposredna Andrejeva prisotnost, ne moremo dojemati po klasičnem vzorcu, po katerem dogodki izvirajo iz glavnega junaka. Zgodbe predstavljajo gledalca kot nekakšne svetopisemske postaje zdaj v takšno zdaj v drugačno opazovanje oziroma doživljanje, vzbujajo v njem stalno željo po prisotnosti osrednje osebe, ki vseh odigranih pretresov noče in noče logično in evidentno povezati. Iz prve ure projekcije se ta isti gledalec seli v drugo, ko se mora že sam reševati pred vsemi mogočimi grozotami in misteriji življenja, ko nikoli ne more vedeti, kam ga bo popeljala naslednja panorama in kakšne pretrse bo doživljal v najnovejši kruti peripetiji. Gledalcu ob prvem gledanju tudi ne preostane drugega, kot da razpre vso svojo dojemljivost in

STRUKTURA

FILMA

preizkušnjo ter sledi vsem od prej znanim in izpričanim preobrazbam, ne da bi pravzaprav vedel, kam vse to pelje. Identifikacija z osrednjo osebo praktično ni možna, saj je Andrej Rubljov mnogokrat enostavno odsoten in dogodkov ni mogoče doživljati preko njega, ampak samo preko sebe. Tudi on je del vsega kruto-liričnega vrvenja, ki se cikčakasto spreminja in preobraža ob stalnem izmikanju spoznanj in dokončni pojasnitvi. Andrej Rubljov je vse bolj — potem ko postane iluzorno vsako udobno spremljanje filma preko njegove osebe — del te velike gmote, ki se v čudnih pretresih lovi sem in tja, on sam pa ne more reflektirati naravnih katastrof, ki so ga odplavile nekam daleč, tako kot se to dogaja z vsemi anonimnimi udeleženci te apokaliptične življenjske freske.

Na koncu pa vendar svetlejša sekvenca z vlivanjem zvona in za njo osem minutna barvna panorama fresk Rubljova, ki učinkujejo kot prava odrešitev, misteriozna in vendar osrečujoča katarza, ko se v čudovitih barvah in nežnih gibanjih ter prelivih vrstijo v gledalcu vsi tisti najgrozovitejši trenutki, ki so se vanj najbolj zarezali. Teh osem minut pa je seveda premalo za pomiritev triurne eksistenčne nevarnosti in avtorju se resnično posreči nadaljevati misterij tudi po koncu projekcije.

5. V iskanju principa filmskega izraza

Kot rečeno, izhaja Tarkovski pri svojem filmskem oblikovanju izpovedi iz znane Engelseve misli, da je umetnina toliko bolj harmonična in celovita, kolikor bolj je ideja skrita, kolikor bolj je ta ideja nedeklarativna. To misel je, z ozirom na ANDREJA RUBLJOVA nujno precizirati, zakaj iz nje izhajajo vsi štirje osnovni umetniški principi ali slučajji in to s povsem isto motivacijo, vendar različnimi izhodišči oziroma rezultati, upoštevaje ustrezno in ponesrečeno realizacijo danega namena. Ideja je lahko na videz skrita v danem mediju, ker je sploh ni in ker oblikovalca bolj zanima medij in njegove zakonitosti, kot pa življenje, ki ga uporablja samo kot tehnično sredstvo za „igro medija“. Drugi primer ima isto izhodišče, toda „zapostavljeno“ življenje se nehotе razraste, vendar ne toliko, da bi prišlo tudi do dejanske realizacije znotraj medija. Tretji primer je primer oblikovalca, ki hoče nekaj povedati, pa ga medij preraste, ker ga je preforsiral ali pa ker ga ne obvlada. In četrti primer je primer pravih umetniških stvaritev oziroma ANDREJA RUBLJOVA, ki mu je uspelo realizirati idejo ob maksimalno izraženem mediju, ko celo lahko govorimo o mejni situaciji, ki bi morda še malo poostrena, v želji po še temeljitejši inkarnaciji v mediju, lahko že povzročila izgubo organiziranosti v zmagujoči in v tem hipu že kaotični filmski obliki.

Tarkovski pa je šel še dlje. Ideje ni toliko vgradil v brezosebni značaj medija, kolikor jo je potopil v tako imenovano življenje. Kaj to pomeni? — Odrekel se je principu osrednje osebe v smislu poenostavljenega zornega kota, ki vse dogodke okoli te osebe obeležuje z njeno barvo in jih tako spreminja v nekakšne subjektivne, psihološke ali podzavestne podaljške te iste osebe. V tem primeru se v bistvu ves ambient spremeni v variacijo „junaka“, kriterij resnice postane izrazito sporen, poenostavljen in se v omenjenega junaka, ki prestreza vse možne sunke od resnice ambienta do gledalca, steka po liniji najmanjšega odpora. Ideja je seveda vedno na dlani, ker ji je vse podrejeno in prirejeno in verjetno so taki primeri s skrito, se pravi inkarnirano idejo, zelo sporni, ker se lahko ideja zunaj dobesedne jasnosti realizira samo znotraj junaka samega in s tem odpade vsakršni ustrezeni kontrapunkt. — Tarkovski pa je radikalno prelomil z omenjenim principom, izrinil problemsko osrednjo osebo iz šablonske funkcije osrednjega junaka, okoli katerega se vse dogaja s stališča njegovega doživljanja in razumevanja življenja, ter s tem sprostil dogodke, na podlagi katerih bo doživljal Andrej, v docela osvobodjene prikaze, v docela nevezano resnico, ki ne služi nikomur in ničemur, ampak nastopa takšna, kot je. V tem hipu se ta resnica ne veže na osrednjo osebo, ne privzema njene podobe, — ker je tak princip v bistvu potvarjanje dejstev in razumskih izkušenj — ampak prihaja neokrnjena do gledalca kakor tudi do osebe, ki je temu gledalcu najbolj „podobna“, se pravi do Andreja Rubljova. Samo tako je mogoče, da mnogokrat Rubljova sploh ne vidimo in ga usodno niti ne pogrešamo, saj izvaja zanesljivo in kruto komunikacijo resnica s svojimi čistimi in neobremenjenimi dogodki.

Tarkovski celo tako daleč zaupa omenjeni komunikaciji, se pravi resnica, življenje — gledalec, da uvaja ostre zareze nesklajenosti, osamlja posamezne dogodke in jih veže izrazito nelogično v racionalnem smislu ter jih razporeja v skrajno spreminjajoče preskoke, ki so za fenomen življenja — če seveda nismo prepričani, da je treba v filmu (umetnosti) življenje urejevati in pojasnjevati — povsem običajni, v tej običajnosti misteriozni, nikoli do kraja doumljivi in nikoli vnaprej določljivi. To se popolnoma sklada z avtorjevim nazorom in hotenjem, naj učinkuje film „emocionalno“, kar seveda v kontekstu Rubljova ne pomeni čustva ampak čutnost, ki je tudi sicer edino pravo nasprotje racionalnega. Čutno pomeni biti sredi življenja in se v njem orientirati, ugotavljati polno neznanega in večno novega, neponovljivega in nepreizkušene, čutno pomeni upoštevati vse nagone, od strahu pred nepoznanim do občutka misterija, od iskanja do najdenja, ko se spet prične novo iskanje. Prav to so posledice in učinki, ki jih pušča v gledalcu veličastno mrka freska ANDREJA RUBLJOVA, drseča skozi spreminjanje časa.

In kako doseči ta učinek? Tarkovski je lakonično preprost v ugotovitvi, potem ko je ustvarjalno spoznal, kako pri oživljanju življenja iz XV. stoletja ne gre za filmsko oživitve likovnega sveta tistega časa, ampak za rekonstrukcijo ali poustvaritev oživljenja s tedanjimi zunanjimi simboli, vendar sedanjimi notranjimi gibanji in na ta način mimogrede razčistil včasih še žive dileme, kako se s filmom (umetnostjo) približati preteklosti oziroma sedanjosti — da je treba gledalcu predvsem posredovati „dogodke in ne odnosa do teh dogodkov“, saj je ta odnos determiniran s celoto, ne pa s trenutno nujno po opredelitvi. Kot rečeno, mu je tudi to načelo totalno uspelo, saj je vsak dogodek ekspresiven sam po sebi, na nič se ne naslanja, zato je lahko izoblikovan čisto in ničemur mu ni treba služiti, ker je že njegova resnica do kraja zanimiva, komunikativna in v gledalcu še kako aktivna. Andrej Rubljov je samo najnujnejša vezava, ki jo gledalec na neki način želi močnejšo, ker pa je ni, se sam nujno spremeni v aktivnega razbiralca pošastno nanizane materije. Na koncu ugotovimo, ne da je bil Rubljov ves čas prisoten, ampak da je tudi tedaj, ko ga nismo videli, gledal in videl prav vse, kar smo videli mi in da ga nismo ves čas videli zato, ker je hrumenje življenjske celote kot reka proti posamezniku, ki se kot majhen delček vrti v tej gmoti. Kako zlagan je pravzaprav psihologizem tiste vrste, pri katerem je svet razporejen v možgane in čutila posameznika in kako nevznemirljiva je takšna umetniška ali pa tudi znanstvena izhodiščna situacija že v svoji najosnovnejši zamisli. — S tega stališča je princip montaže ANDREJA RUBLJOVA po avtorjevih besedah vključen v ideje, da je „film (življenje) kot reka“, ki jo je mogoče z montažo poustvariti samo po principu tiste spontanosti in neizumetničenosti, ki je lastna naravi sami. Montaža se po vzoru liričnih vzdušij filmskega vzornika Dovženka — po Tarkovskem prvega režiserja, ki so ga zanimala vzdušja in utrip narave oziroma zemlje — zato vključuje v ta tok in se v njem izgublja, poudarja njegovo širino in je v nobenem trenutku noče prikrojevati, utesnjevati ali si lastiti pravice, da lahko določi končno obliko tega večnega ritma. To je v bistvu mogoče morda samo trenutno, naslednji vzgib življenja pa krene v docela nasprotno smer in dokazuje novo izjemno oziroma zakonito situacijo.

6. Sklepna misel kot povzetek

Namesto zaključka bi bilo umestneje ugotoviti, da je ANDREJ RUBLJOV velik film, in to po svojih vsebinskih kakor tudi filmsko-oblikovnih dimenzijah. Pomeni enkratno sintezo vsebine in oblike ter znotraj te zadnje uvaja docela nove, brezkompromisne in v vseh smislih utemeljene možnosti, ki so zunaj vsake šablone in to niti v principu nočejo biti. Filmu se je namreč z ozirom na hotenje posrečilo prav vse, tudi to, da Tarkovski zatrjuje, kako ne mara „eksperimentiranja v smislu iskanja vnaprej“, ker hoče delati dobre filme. V tem smislu je v filmu vse na svojem mestu, vse je logično utemeljeno in kreativno oživljeno, ni mu kaj dodati, ni mu kaj odvzeti. In če je res, da je filmska celota ANDREJA RUBLJOVA mozaik, sestavljen iz popolnoma raznobarnih drobcev, ki pa vsi s svojo različnostjo ustvarjajo celovito enoto, potem je isto mogoče nemara reči tudi za razmišljanja o njem, da se namreč še kako različne inspiracije vendar harmonično vraščajo v učinek in vpliv filma, kar je bila verjetno najdrznejša, neizrečena in istočasno najljepša avtorjeva želja.

STRUKTURA

F I L M A



FESTIVALI

krakov 73

Ob 10. mednarodnem festivalu kratkega filma

mark cetinjski

Pravilo je že, da mednarodni festival kratkega filma v Krakovu neposredno sledi nacionalnemu pregledu enoletne proizvodnje poljskega kratkega filma; filma željno občinstvo lahko deset dni zapored spremlja in primerja dosežke na tem filmskem področju, tako domačo proizvodnjo, kakor tudi svetovno. Če se človek prvič znajde v Krakovu in je takoj potisnjen v festivalsko vzdušje in v dogajanja okoli festivala, se samo prvi hip nekako ne znajde — ko pa malce dlje prodre v bistvo tistega, kar ga obkroža, sprevidi, da se krakovski festival v glavnem prav v ničemer ne loči od drugih tovrstnih festivalov. Še posebej se prepriča o tem, ko sede — poln volje in optimizma — v festivalno dvorano, pa se takoj začne presedati in vzdihovati in kaj hitro se zaloti pri tisti nezadovoljni grimasi, ki se zadnje čase prenaša s festivala na festival. Pretekli krakovski festival, deseti zapovrstjo, v nekem smislu torej slavnostni, je potrdil pravzaprav samo tisto, kar so že mnogo prej ugotovili številni poznavalci svetovnega kratkega filma; povsod po svetu kratki film izgublja svoje pozicije, kakovostna raven festivalskih filmov, ne glede na to, po kakšnih kriterijih so izbrani in prikazani, zadnja leta naglo upada. Gledalci, željni dobrega filma, zaman pričakujejo novosti v idejnih in tehnično izraznih komponentah te zvrsti sedme umetnosti, zaman pričakujejo svežih in novih valov, ki bi nekako osvežili in razgibali že malce uvelo festivalsko atmosfero; čedalje težje prikrivajo dolgočasje, ki se jih loteva, zgublja zanimanje in zdi se, kot da se sprašujejo, čemu služijo takšne in podobne prireditve. In tako se vsi napor, vložen v organizacijo festivala, spreminjajo v enostavno potrditev že izrečenih ugotovitev o že znanem in nezavidljivem stanju, prirediteljeva gostoljubnost pa nudi filmskim ljudem z različnih koncev sveta možnost, da se srečujejo in se poskušajo — z nekaj

malega patetike v glasu — spomniti dobrih starih časov, ki po nenapisanem pravilu o minljivosti postajajo vse lepši in pomembnejši, čimbolj se od njih oddaljujemo.

Nemara delamo krakovskemu festivalu krivico, ker smo nekaj splošnih misli zapisali prav v okviru poročanja o festivalu, toda niti ljubeznivost in uslužnost gostoljubnih gostiteljev, ki si zares na poseben način prizadevajo, da bi bilo gostom bivanje v njihovem prekrasnem mestu kar najbolj prijetno, — in to jim v resnici tudi uspe — nista mogli zabrisati tistega neizogibnega obračuna s samim seboj, ko se človek po vsem tistem, kar je videl in opazil, po vsem tistem, kar se mu zdi pomembno zapisati in s tem opravičiti svoje potovanje, počuti kot nekakšen krivec, ne more najti zadovoljivega odgovora, ne more se z ničemer zaščititi. Svetovna filmska proizvodnja se giblje po težko predvidljivih poteh, zato je zelo nevhvaležno početje iskati kakršnekoli zanesljivejše vzroke neveselih posledic, katerih priča smo bili. Kolikor nam je oberhausenski festival zapustil dvome o tem, ali naše oči zares vidijo pravo stanje v svetovnem kratkem filmu, zato pač, ker je organizator v festivalni dvorani predvajal samo filme z določeno idejno-politično usmerjenostjo, toliko bolj nas je festival, kakršen je nedvomno krakovski, prepričal o tem, da smo dobro videli. Pravzaprav pa, koliko več bi lahko pričakovali od petdnevnega festivala, ki nam ponuja 83 filmov iz 31 držav iz petih kontinentov? Razen predzadnjega večera, ko je bil program tematsko osredotočen na filme o umetnikih in njihovi umetnosti, so nam vsi ostali programi — bilo jih je še deset — prinesli samo obilico nenavadnih tem in nepričakovanih, raznovrstnih interpretacij.

Edina možnost, da bi nam festival ostal v lepem spominu — če že kakovostnemu povprečju filmov

ne moremo dati boljše ocene kot nezadostno – je pozabiti vse razen redkih, pozitivnih izjem. Res je, da nismo videli mojstrovine, niti takih pomembnih filmov, ki bi bili filmu in umetnosti v čast, toda res je tudi, da smo videli nekaj filmov, o katerih bi se splačalo pisati in ki so, zopet zavoljo čudne igre slučaja, morali prenašati nezaslužene ocene zato, ker so se pač znašli v množici povprečnih, nezanimivih in nespretno narejenih del.

Letošnji krakovski festival si bomo predvsem zapomnili po nekem izjemno nenavadnem filmu, po delu, ki je očaralo tako rekoč vse prisotne, po delu, ki se je že s svojim nastankom, seveda zavestnim, bojevalo zoper vse logike filmske umetnosti, po delu, ki je od kadra do kadra negiralo svojo filmsko pravico obstoja, ki pa je prav tako postopoma, toda zanesljivo osvajalo srca tako rekoč začaranih gledalcev in jih z vsakim naslednjim trenutkom ponovno vznemirilo zavoljo lepote, ki se je razprostirala pred njimi in so se ji lahko nemoteno predajali. DEKLICE V CVETJU (Les jeunes filles en fleurs) Francisa Leroya nemara niti niso odličen film, vsekakor pa so izjemno delo, ki plemeniti in osrečuje človeka, zadovoljuje ga in mu prinaša optimizem zavoljo človekove sposobnosti odkrivati lepo in lepo tudi občudovati. V kmečki hiši in v sadovnjaku okoli hiše živijo tri mlade vitke deklice, tri gracije preprosto, vsakdanje življenje, sestavljeno iz množice najbanalnejših situacij. Jedo, se pogovarjajo, kopljejo se, vozijo se s kolesi, spiyo, toda sleherna izmed naštetih situacij je polna notranje napetosti in poezije, ni samo sama sebi namen, marveč bliskovito dvigne celotnemu delu splošni vtis, uboge gledalce pa, ki nočejo ali se ne morejo braniti, pripelje v neke čudne evforične sfere, sfere med zavestno navdušenostjo in zadovoljnim snom. Kot mamilo deluje ta film; ko se luči v dvorani prižgo in se zopet zavemo sami sebe, se nam zdi, kot da je naš razumski mehanizem zamrl, vse je tako lahko in enostavno, pripravljeni smo vse spregledati, imamo eno samo željo, da bi ponovno videli ta film. Pa razmislimo podrobneje, za kaj pravzaprav gre. Film prikazuje delovni dan slavnega fotografa Davida Hamiltona, ki nekje sredi ljubkega vaškega okolja poskuša najti pravo mesto in prave kretnje trem očarljivim modelom; medtem ko zelo natančno nadzoruje odnos med svetlobo in barvami, s fotografskim aparatom vedno znova ujame nepozabne posnetke, ki so že prešli v vse zgodovine umetniške fotografije, njega pa so povzdignili med najslavnejše fotografe sedanosti. Film, ki vse to beleži, kot kaže, nima nikakršne posebne scenaristične ideje, režija je tako rekoč problem Hamiltona samega, saj se snema njegov prizor in njegov posnetek, dramaturgije ni in tudi montaža se v ničemer posebej ne odlikuje in se normalno vklaplja v ritem filma. Glasba je romantična in nežna, ustreza okolju in razpoloženju, lahko bi se celo reklo, da je kdaj pa kdaj sladkobna. Ostaja torej slika, presenetljiva filmska

slika, njena barva se v popolnosti sklada z vrednotami Hamiltonovega umetniškega sveta, to so tisti izjemni toni razredčenih barv in svetlobe, ki se naravnost prikrade v sobo in se mehko dotika silhuet vitkih ženskih teles. Torej, vse skupaj govori v prid trditvi, da gre za „slikanico“, kakor se v filmskem jeziku imenuje skupek lepih kadrov, ki nefunkcionalno in prazno slede drug drugemu. Vendar se zdi, da ni tako, marveč da je bil to edini način, kako vstopiti v svet izjemnega umetnika in doživeti ta svet celovito, nemoteno in v enem dihu, kar je na običajnih razstavah umetniške fotografije tako rekoč nemogoče. V vsakem primeru pa je nevarno, če se človek nekemu delu približa z obilico čustvenosti, in zato je tudi težek posel tistega, ki mora takšno ravnanje pojasnjevati. Film DEKLICE V CVETJU je enostavno treba videti. In končno naj omenimo še to, da je to prvi film Francisa Leroya, tridesetletnega scenarista in režiserja, asistenta Clauda Chabrola. Po tem filmu je posnel celovečerni igrani film POP GAME, s katerim si je pridobil posebno nagrado na mednarodnem festivalu v Hyeresu.

Poljski film PRVIH DESET DNI režiserja Andrzeja Brzozowskega je osvojil Grand Prix festivala. To je film, ki govori o prvih desetih dneh svobode v Južnem Vietnamu. Po tolških let muk in trpljenja, trdoživga in vztrajnega bojevanja z mnogo bolj oboroženim in neizprosnim sovražnikom je pogumni južnovietnamski narod dočakal svobodo. Svobodo, za katero je nedolžno ljudstvo plačalo ogromno ceno in svobodo, ki jo je vsak pričakal na svoj način in v svojem svetu: pesniki so jo opevali, vojaki so jo jemali z orožjem, matere so s pripovedkami o njej uspravale svoje otroke, otroci pa niso niti vedeli, kaj beseda svoboda pomeni. In končno, kako so jo pričakali, kako so ljudje vstopali v mirno, zanje že kar nenavadno življenjsko pot; vse to smo lahko zelo dobro videli v imenovanem poljskem filmu, katerega avtorji so seveda že vnaprej računali s tem, da so gledalci že zdavnaj poučeni o tem velikem in pomembnem svetovnem problemu. Režiser je zelo skrbno izbral in komponiral nadrobnosti, ki so zgovorno pričale o atmosferi teh dni v Hanoi, o sreči in solzah, ki so jih lahko pokazali brez kakršnegakoli zadrževanja, o težnji, da bi se življenje čimprej znova vrnilo v normalni tok izgradnje in obnove in o posledicah, ki so neizbrisno vtisnjene v duši slehernega Vietnamca. In čeprav smo z naklonjenostjo spremljali te izjemno inteligentne in studiozne petinštiridesetminutne dokumentarne filmske reportaže, le-te kljub vsemu ne presegajo okvirov že videnega in znanega, in zdi se nam, da največja vrednota filma tiči v srečno izbranem trenutku; to je film, ki učinkuje z močjo avtentičnega zapisa, čigar največja vrednota se skriva v dejstvu, da bo vedno aktualen. Film ima že zdaj, in tako bo tudi v prihodnosti, politično in zgodovinsko vrednost kot dokument o nekem vihnem času.



Sovjetski film DJUŠENOV MOST avtorja Geralda Degalceva govori o spopadu dveh obdobij, tistega, ki zlagoma, toda zanesljivo izginja in tistega, ki mora neizprosno priti. Ta sprememba se prelamlja v liku preprostega vaškega brodarja Djušena, ki je vse svoje življenje, vso svojo moč, um, voljo in iznajdljivost posvetil enemu samemu koristnemu cilju: s svojim brodom je prevažal ljudi, živino in motorizacijo prek hrupne in nemirne reke. Toda po načrtu o modernizaciji komunikacij so na tem mestu zgradili velik betonski most in Djušen je ostal brez dela. Obupano išče krivca, ki mu je odvzel pravico do dela in obstoja, pravico, da bi v miru zaključil svojo življenjsko nalogo. Toda nasprotnik je neviden in Djušen ne more na nikogar razliti svojega srda, ki je tem večji, saj staremu brodarju zdaj ne morejo pomagati niti njegova leta niti izkušnje niti v življenju pridobljeno znanje. Pridobi si samo še eno spoznanje več in pa možnost, da se prilagodi in da je prvi, ki lahko ponudi roko sprave. Toda Djušen noče popustiti in ko spozna, da na tem mestu zanj ni več življenja, se napoti navzdol po reki in na prikladnem mestu začne ponovno brodariti. Zelo dobro realiziran film, ki v podtekstu prinaša obilico življenjskih resnic ter psihološko prepričljivih in duhovitih nadrobnosti, s čimer povsem opravičuje Posebno nagrado, ki mu jo je podelila žirija.

Kategorija animiranega filma je spet prinesla med gledalce nekaj vesele brezbržnosti, v festivalsko vzdušje pa kanec svežine in živosti. Naj pred vsemi omenimo bolgarski film IDOL Georgija Čavdarova, ki z zelo čistim in jasnim (čeprav ne povsem izvirnim načinom) animacije sporoča gledalcu lastno življenjsko filozofijo in deluje tako, kot da je prav ideja glavni nosilec filma. Idoli ljudstva prihajajo in odhajajo, zamenjave na Olimpu popularnosti so česte in neizogibne, samo tisti, ki se idolom klanjajo in jih častijo, ostanejo večno, ko jih slepo oponašajo.

SRCE REŠITVE Piotra Kamlerja je nenavaden animirani film, nevsakdanji po kompoziciji likovnih elementov, iz katerih je sestavljen in po surrealistični atmosferi, ki jo izžareva. Avtor nam odkriva zanimiv svet upočasnjene in napetega filma, ki ga sprejemamo kot sen, iz katerega se vračamo v resničnost, da se nato zopet zgubimo v sferah imaginarnega.

Ameriški film POTPURI avtorja Lesa Kaluzeja nam posreduje pet zgodbic, ki so med seboj neodvisne, veže jih samo surrealistična poanta ob koncu vsake šale, ki deluje nepričakovano in duhovito. Vsaka izmed peterih zgodbic pa je realizirana tako, kot da bi jo delal drug avtor; to je izjemna avtorjeva prilika, da demonstrira vse svoje znanje in vso svojo nadarjenost na področju animacije ter nas hkrati opozarja na neprikrite potencialne možnosti, ki jih nosi v sebi.

Izmed dokumentarnih filmov bi lahko omenili še sovjetski film ZAČARANI OTOK V. Levina in

francoski film FOTOGRAF LASIN Guya Marcannierja. Sovjetski film izhaja iz bizarnega življenjskega dejstva in prek njega sporoča univerzalnejše resnice o volji in moči človeka, o njegovem nezlomljivem duhu in volji do življenja. V Moskvi je gledališče „mimike in kretenj“, kjer kot igralci nastopajo gluhonemi. Igrajo na odru in z odpiranjem ust nakazujejo glasove ljudi, ki berejo za odrom njihov tekst. To delajo tako spretno in sugestivno, da ne moremo niti najmanj dvomiti o tem, da so pred nami povsem zdravi ljudje in dobri igralci. Film v središčnem delu prikazuje naporno delo pri vajah za neko opereto, ko je glavnemu igralcu velik problem ujeti ritem in pravočasno „vstopiti“ v orkester. Končno mu uspe in premiera se srečno izteče. Če bi imel film malo bolj osredotočeno sliko in odločnejše izraženo idejo, bi bil še boljši, saj najdemo v njem izjemno močne in sugestivne prizore.

FOTOGRAF LASIN je zapis o afriškem fotografu, ki mu z najbolj primitivnimi sredstvi in s skoraj neverjetnimi improvizacijami v razvijanju uspe narediti fotografijo. V današnjem času bleščeče moči tehnike deluje vse to hkrati smešno in simpatično, ko je govora o človekovi večini, da izgubljene boje dobi in o življenjskih okoliščinah, ki ga silijo, da vanje vstopa nepripravljen, toda odločno. Lasinovi someščani, vsi zadovoljni dobivajo svoje portrete, mi pa se vprašujemo, ali je sploh mogoče, da na ta način nastane resnična fotografija. Omenjeni film je samo eden izmed mnogih uspešnih francoskih filmov na letošnjem krakovskem festivalu.

Naj omenimo še to, da smo videli tudi nekaj filmov iz oberhausenskega festivala, o le-teh, zlasti o najpomembnejših, smo že pisali. Beseda je o bolgarskem filmu IDOL, o zahodnonemških filmih ZA TUJE IN DOMAČE DELAVCE Kurta Rosenthala in OSVOBODITVI, animiranem filmu našega Borislava Šajtinca.

Zelo pomembna značilnost krakovskega festivala je bila možnost videti filme iz mnogih dežel, katerih del sicer nimamo prilike često videti, ali pa filme iz dežel, ki nimajo vidnejšega mesta v svetu kratkega metra. Res je sicer, da je bilo prav med temi filmi največ spodrseljavev, zato pa so nas nekateri izmed njih prijetno presenetili. Španski film SAMI SO USTVARILI SVOJO ZEMLJO avtorja Jozefa Lopeza prikazuje boj ljudi na nekem otoku Kanarskega arhipelaga, da bi si priborili ped plodne zemlje izpod težkih slojev ohlajene vulkanske lave. Njihov uspeh pa je samo začasen: vulkani se ponovno zbude in razžarjena lava ponovno zasuje trud človekovih rok. Ko pa se vse pomiri, ko ogenj ugasne in se veter utiša, se ljudje ponovno vrnejo na delo, kot da bi bil to poslednji boj z naravo, poslednji boj, ki so si ga izbojevali. Podoba tega avtentičnega dogajanja, vulkanske erupcije, ki uničuje sadove človeškega dela, je čudovita in veličastna: film nam je pričaral strahote ognjene

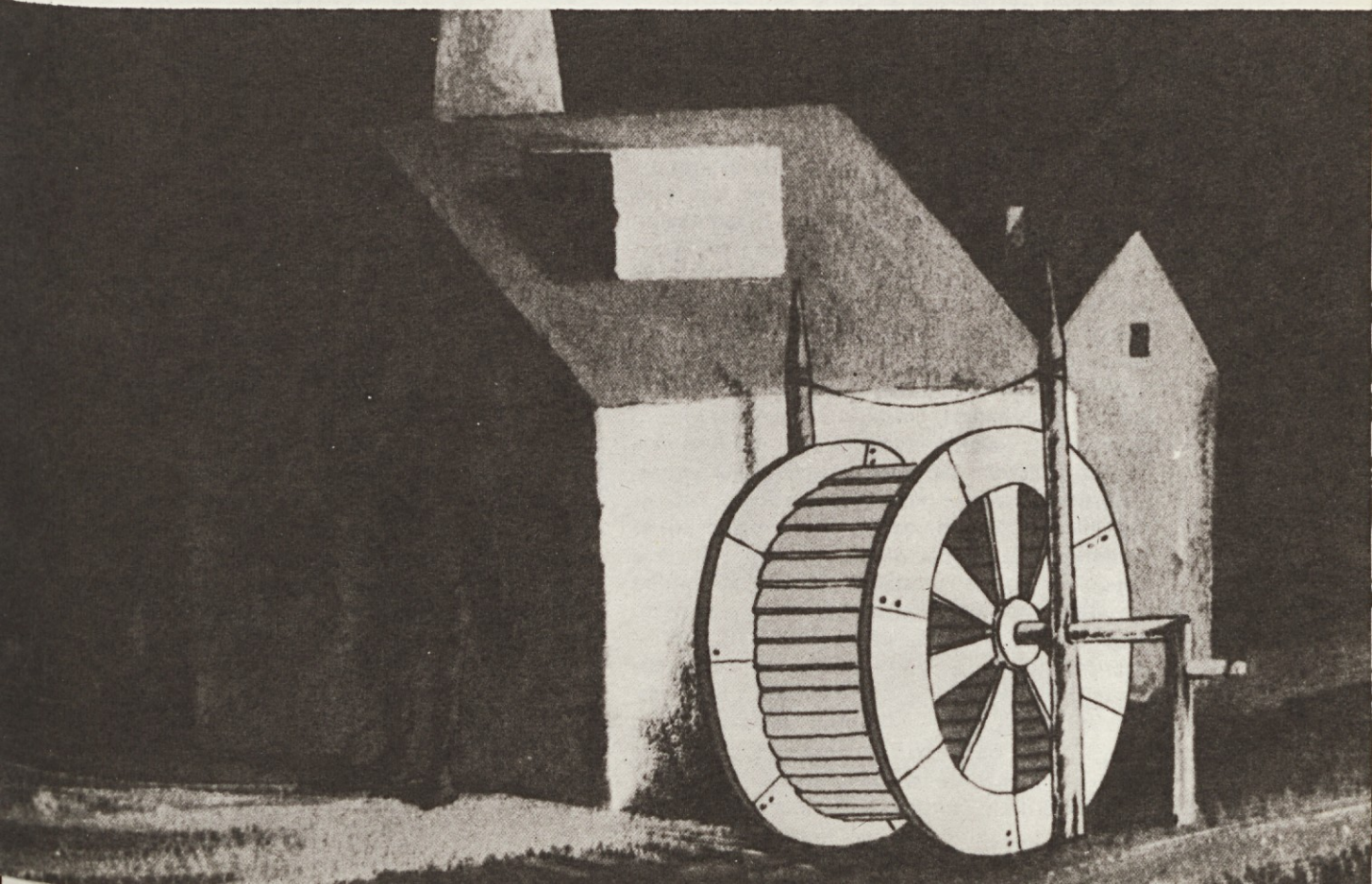
stihije, ritem filma je prav tako zelo dramatičen, atmosfera je enostavno „nezemeljska“, edina napaka filma je glas napovedovalca, ki je „naprej gledal“ podobo in rušil iluzijo, s tem da je grozljiv elementarni pojav povrnili na povsem navadna, realna tla in ga zato popolnoma deplasiral.

Egipčanski film NA NILU avtorja Hašima el-Nahhasa je skromno nevsiljiv in umirjen dokumentarec, kjer ritem celotnega filma ustreza ritmu dogajanja v posameznem kadru. Po zaslugi dobro izbranih nadorbnosti in paralelne montaže, ki vodijo v spopad d'oje nasprotujočih si svetov in dajejo možnost slikovitega primerjanja, je ustvarjena jasna predstava o težkem in nevhaležnem delu ribičev ob Nilu.

In končno bi se bilo treba vsaj z nekaj besedami dotakniti jugoslovanskih filmov, ki so nas, prav neslavno, predstavili na tem uglednem mednarodnem filmskem festivalu. Že navajeni na

pohvale in priznanja smo se kaj neprijetno počutili v Krakovu, kjer smo bili povsem neopaženi, kjer nam žirija ni posvetila niti malce pozornosti. Veliko vprašanje je, če je imela žirija prav, ko je že po prvem glasovanju izločila vse jugoslovanske filme, radi bi tudi vedeli, kakšni razlogi so jih privedli do takega dejanja, toda povsem zanesljivo lahko trdimo, da Jugoslovani že dolgo časa nismo imeli tako slabo sestavljenega programa za mednarodni festival. S tem je na kocko postavljen ugled, ki ga uživa naš kratki film v svetu; to pot se nam je tako neresen odnos do festivala kaj drastično maščeval. S tem smo dali tujim piscem, ki so spremljali krakovski festival, povsem upravičen povod, da so ugotovili stagnacijo in krizo v jugoslovanskem kratkem filmu ter nam dali za zgled kinematografije nekaterih dežel, katerih filmi so bili vedno in so brez dvoma še zdaj, v zaostanku za našim kratkometražnim filmom.

Jugoslovan Borislav Šajtinac je za zahodno-nemškega producenta posnel animirani film OSVOBODITEV, ki je bil nagrajen že na oberhausenskem festivalu. Tudi v Krakovu so ga navdušeno sprejeli.



annecy 73

Izkoriščene in neizkoriščene možnosti animacije

janez povše

Nagrajeni belgijski film EGO avtorja Daniela Shelf-Hoata

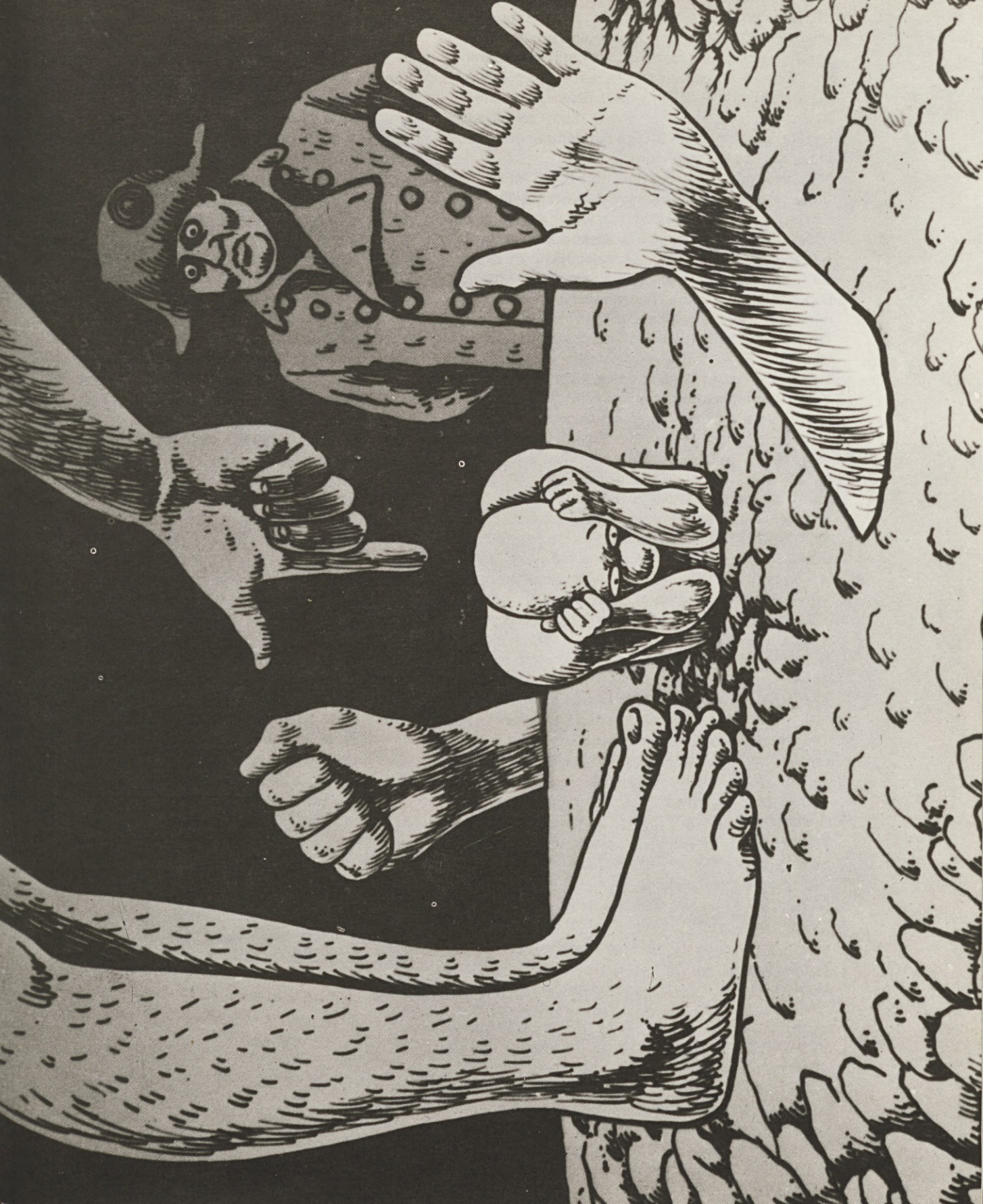
Tudi 9. festival animiranega filma v Annecyju je dokazal, kako ima ta filmska zvrst tako rekoč brezmejne možnosti. Morda je bil to glavni vtis celotnega festivala, namreč vse jasnejši občutek omenjenih možnosti tovrstnega filmskega zapisa, ob katerih so najboljši primerki samoumevno in neproblematično vstopali v že vnaprej registrirane modele kot nekaj povsem normalnega, pričakovanega in skorajda obveznega. Seveda prav faktor neomejenih možnosti neskončno gibljivega medija, sprejemljivega za prav vse likovne, intelektualne in emocionalne prebliske s stališča ustvarjalcev ne pomeni tako zelo olajševalne okoliščine, kot se to zdi pričakujočemu gledalcu. Narobe, paradoksalno je prav spoznanje, da pomeni neskončno možnosti tudi nujo po neskončnem upoštevanju vseh zakonitosti, ki so manj simpatična in obeležujoča stran na prvi pogled brezkončne svobode.

Pokazalo se je namreč, da se je 600 prijavljenih filmov iz tridesetih držav, ki so bili razvrščeni v uradni, informativni, šolski in retrospektivni program, zadnji v smislu izbranega pregleda Annecyja 71 ter začetnih faz francoskega, angleškega in sovjetskega filma — opremljen z izborom lutkovnega filma in popolnoma stranskih projekcij, da se je torej vsa številčna pisana množica animirane filmske smeri še v uradni konkurenci bridko otepala pritiska sicer simpatične, v bistvu pa ne do kraja navdušujoče kvantitete. Med 110 filmi — všteti so tudi boljši programi informativne sekcije — jih je bilo kakih 15, ki so postregli s kvaliteto, nekako pričakovano v okvirih tako gibljivega medija, žirije pa so bile še strožje in so omenile samo 10 filmov, ki si jih je vredno zapomniti, oziroma ki bodo morda ostali v spominu nekoliko dlje, kot trajajo včasih zelo kratke in zgoščene projekcije.

Naslednji paradoks je v dejstvu, da je v obdobju največjega razcveta Disneyeve filmske šole ves čas eksistirala tudi tista smer, ki je dandanes že popolnoma prevladujoča, namreč intelektualno poglobljeno iskanje vseh mogočih preokupacij človeka v konfliktnih situacijah s časovnim ambientom, da pa je zabavni animirani film tega organizacijskega in na svoj način tudi umetniškega genija prevladal tako v strokovnem kakor tudi laičnem smislu. V laičnem verjetno prevladuje njegov okus tudi danes, saj ta način morda še vedno pomeni sinonim za animirani film v celoti, v strokovnem ter umetniško-izpovednem smislu pa je uradno priznanje novi smeri, ki hoče biti že v principu umetniška in iskateljska, prišlo mnogo pozneje, kot so si omenjena prizadevanja to zaslužila, deloma pa je celo del obetavno zastavljenih smeri — to dokazuje pogled v nacionalne retrospektive — sledil šabloniziranim efektom in uspehom animatorskega trusta onstran oceana.

Dandanes spominja prerez festivala, kakršen je bil ANNECY 73, na grafiko v likovni umetnosti, ki se ravno tako kot animirani film ponaša z razkošnimi možnostmi medija, intelektualnega, emocionalnega, izpovednega, hermetičnega ali komunikativnega pristopa, s to pripombo, da je animirani film oživiljena grafika, razpotegnjena v časovno dimenzijo trajanja, kar mu nudi še osupljivejšo abecedo izražanja.

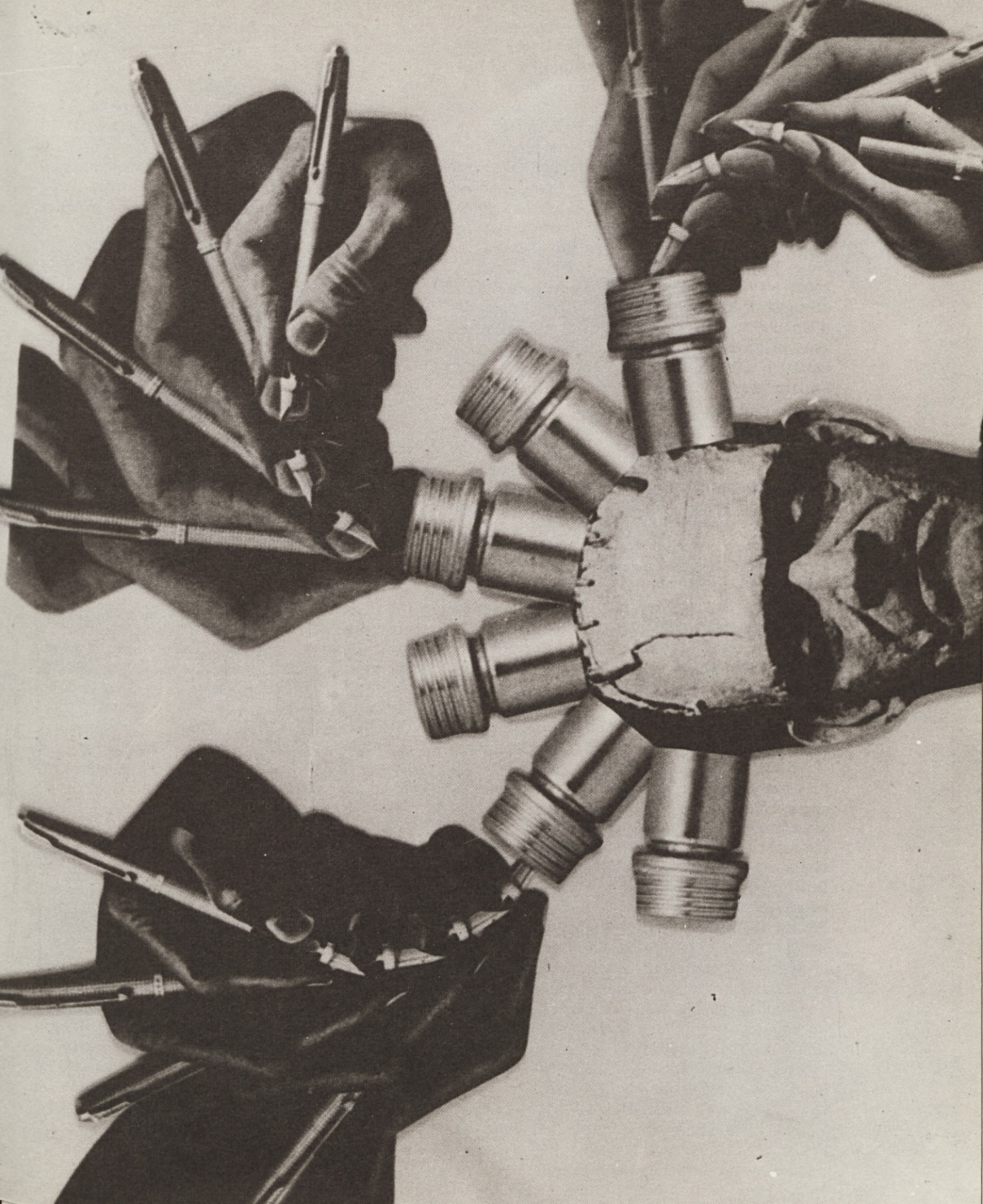
In znotraj te razkošnosti, s katero se verjetno težko ponaša še kateri drug vizualni medij, je ob kvantitativnem pritisku, lastnem praktično vsakemu (filmskemu) festivalu, najprej povsem iluzorno razmišljati o možnosti osnovne razporeditve, pojasnjevanja, razsodbe itd. Toliko bolj presenetljiva je ugotovitev, razkrita šele nekoliko kasneje, da je iskanje nujne opredelitve — da ne rečemo klasifi-



kacije — poplačano z razmeroma maloštevilnimi smernji, ki jih animirani film v okviru umetniških hotenj uporablja. Hotenja različnih praktičnih uporabnih možnosti animacije, kot so npr. reklamni, otroški film v ožjem smislu besede, navadno v okviru serijalke, ali pa šolski film, so seveda izvzeta, saj gre pri njih bolj za tehnično uporabnost in namen kot za izpovednost.

Na prvem mestu je treba omeniti FILME MEDIJA, filme medija zato, ker se ti navdušujejo nad čarodejnimi sposobnostmi animacije in jih izkoriščajo v ustvarjalno izrabo neskončnih likovnih senzacij ali duhovitosti, nesprejemljivih za druge medije. V tem okviru je zanimiva močna inspiracija pop-glasbe, ki rojeva najrazličnejše virtuoznosti nikoli do kraja izkoriščenega light-showa ali pa — kar se je izkazalo za nasilnejšo varianto istega izhodišča — nekakšne kozmološke surrealistične variacije v stilu iskanja začetka sveta in trenutnih znanstvenofantastičnih meditacij na to temo. Pop-inspiracija se je z obema variantama konec koncev izkazala za popolnoma šablonsko in praktično ni dala nobenega zares pomembnega dosežka. — Pač pa je v tej smeri filmov medija, vendar ne v znamenju popa, nastala cela vrsta zanimivih dosežkov, med katerimi velja posebej omeniti ČLOVEKA IZ PESKA (Sandman, Elliot Noyes ml., ZDA), nagrajenega z edinim priznanjem žirije kritike, film, v katerem si je avtor za svojo risbo izbral pesek in vanj animiral vsakdanjo zgodbo človeka od jutranjega vstajanja do večernega leganja, vse skupaj v strnjeni dramaturški disciplini in z naravnim, nekoloriranim prepletanjem temnih in svetlih prelivov v značaju dovolj nenavadnega filmskega materiala. — „Kockasti“ film ČU ČU (Co Hoedeman, Kanada) je postregel z zanimivo možnostjo večdimenzionalne animacije, pri kateri so tudi žive figure sestavljene iz kock, na katerih se premiki dosledno z logiko sredstva izvajajo na vseh straneh zornega kota istočasno, seveda vse v smislu ploskovitega načina slikanih otroških sestavljenk. Tudi ta film je bil nagrajen, kar pomeni, da je žirija to smer animacije v celoti in dovolj podprla. — V isto skupino je pristal tudi film Borisa Kolarja UTOPIJA z nepretrganim spreminjanjem predmetov in prostorov, verjetno pa je preambiciozni naslov brez potrebe angažiral v smeri, ki je film v bistvu ne vsebuje in tako so gledalci čakali na izpolnitev naslova, medtem pa prezrli virtuosno obvladovanje medija. — S posebno likovno rešitvijo spektralno razdrobljene črte je kanadski film VETER (The Wind, Ron Tunis) presenetil z lepim in obetavnim oblikovanjem risbe, v kateri so postali otrok, trava in veter razgibana enota istih barvno-črtastih sestavin in verjetno je samo dramaturško neumestni prenos zgodbe iz omenjenega gibanja v zunanje pripovedovanje preprečil do kraja uspel in s to predpostavko verjetno tudi nagrajen film.

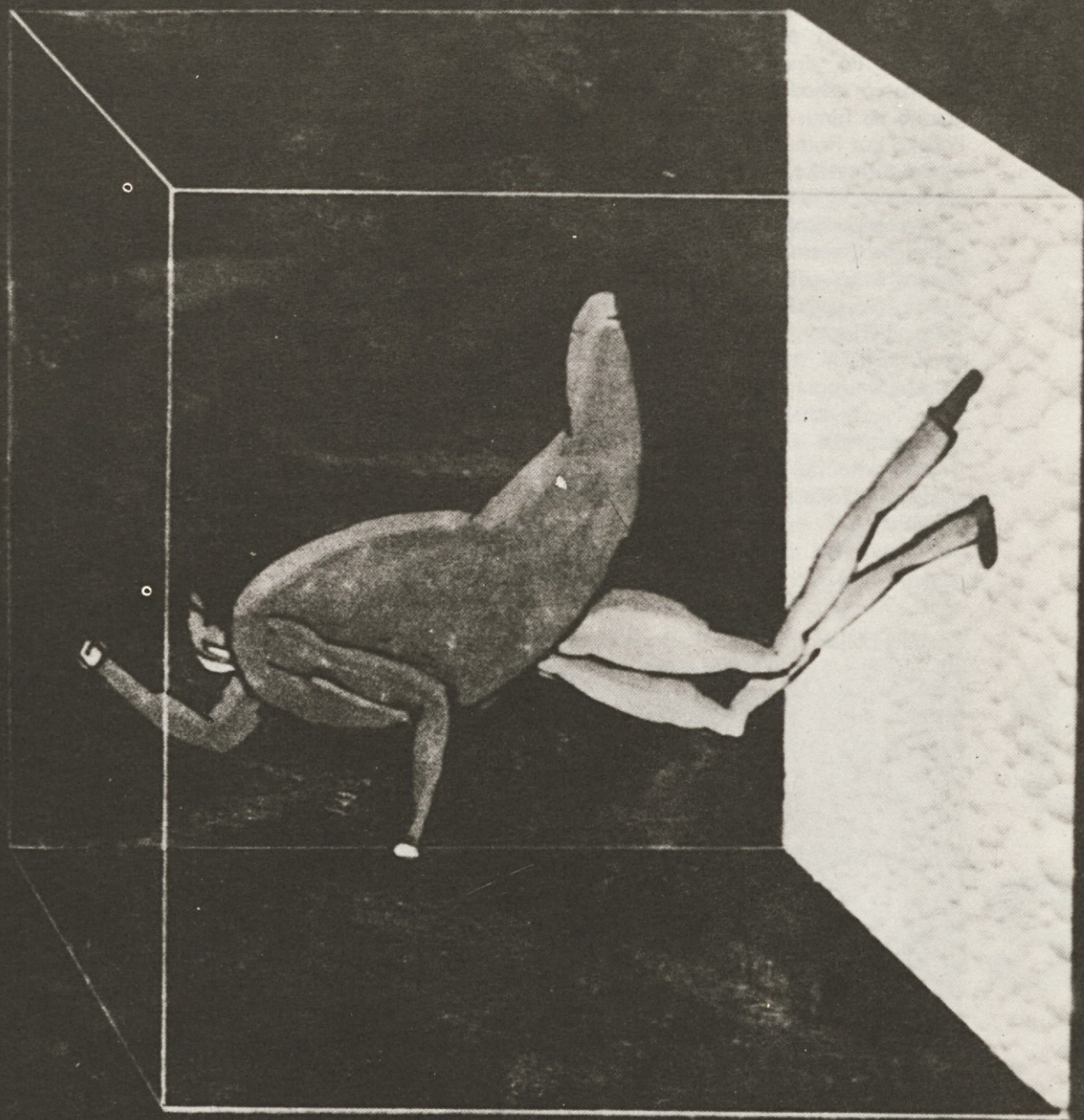
Druga, nekoliko manj številno zastopana smer na letošnjem ANNECYJU 73 pa so tako imenovani FILMI IDEJE, po tovrstnem pojmovanju vsi tisti filmi, ki jih ne zanima toliko medij, kot v prvi vrsti ideja, izpoved, vsebina ali kakor takšen način umetniškega oblikovanja pač pojmuje; medij je tu predvsem sredstvo za realizacijo ideje. Žirija je to smer, čeprav je bila kvalitativno močno zastopana, registrirala z rezervo in nagradila samo japonski film ČAROVNICA (The Witch, Kihačiro Kawamoto), lutkovno animacijo samurajskega ambienta z grozljivim vzdušjem ljudskih rekov in njihove puresničitve, vse skupaj ubrano v pretehtano in do kraja premišljeno dramaturško ritmično strukturo. — V tej smeri je bila lepo zastopana tudi jugoslovanska filmska šola, na žalost pa je pred dvema letoma prav v Annecyju nagrajeni Borislav Šajtinac (NEVESTA) to pot sodeloval v okviru zahodnonemške producerske hiše. Njegov film OSVOBODITEV GLAVNE OSEBE (Befreiung der Hauptperson) se odlikuje z izčiščeno paraboličnostjo, pravim dramskim stopnjevanjem in izrazito poanto, ki v vsakem smislu prerašča čas projekcijskega življenja filma in je tudi cilj tako načrtovane stvaritve. To misel ilustrira zgodba o človeku v mlinu, ki prisluškuje, kdaj bo pridrla voda in premaknila mlinsko kolo in posredno tudi njegov smisel. V tem vzdušju niča, v katerem se od obupa obesi celo podgana, se osamljenec končno odloči, da uporabi zadnjo možnost in odpre pripravljeno zatvornico. Vode je sicer dovolj, vendar ne toliko, da bi obrnila kolo. Ko pa se obupanec vrže skozi okno mlina in se nabode na ošiljene opornike ogrodja, njegova kri odteče preko kolesa in mlin prične živeti. — Precej manj izrazit je ASTRALIS Rudolfa Borozaka, ki skorajda spada v kozmološko vejo, inspirirano s pop glasbo, poanta in osnovna ambicija pa ga kljub temu uvrščata v skupino filmov ideje. V prozorni, v prostoru lebdeči kocki je človeku podobno bitje, ki počne razne stvari, da bi se odrešilo občutka osamljenosti. Igra se razne igre, ki ga že spravijo v vzdušje optimistične evforije, ko nenadoma obupa in podivja, zorni kot pa zajame prostor v sirsem zamahu in v neznano prihodnost vesolja se pomika nešteto prozornih kock z ujetimi posamezniki. — Med tako imenovanimi paraboličnimi filmi, ki so — kot rečeno — večinoma grajeni v smislu dramskega stopnjevanja, sicer pa jim je učinkovito bistvo filmske pripovedi presenetljiva, šokantna in poetična poanta in ki v vseh primerih predpostavljajo omenjeni namen raziskovanju in občudovanju fenomenov medija, je treba omeniti vsaj še dva. Najprej poljski film CVET (Kwiat, Zdrislaw Kudla), katerega avtor podobno kot Šajtinac gradi na efektu strnjenega uvoda in šokantnega zaključka. Spet osamljenec, to pot v izsušeni pokrajini, v boju s soncem, brez upanja na rešitev. V izsušeni razpoki zemlje kal cveta. Človek zbira dragocene kapljice vode in z njimi hrani cvet, dokler ta ne



zraste do višine drevesa. Človek se povzpne nanj in zaspi v cvetni kroni. Zvečer pa se cvet zapre in zjutraj, ko se spet odpre soncu, je njegova krona pokrita s kostmi neznanega dobrotnika. — Kot zadnji primer pa je treba omeniti finski film IMPRESSIO II (Kaunis Paiva), in to zaradi kršenja osnovne zakonitosti — strnjenosti animiranega filma, zaradi katere se je zelo obetavna, premišljena in duhovita ekspozicija razblinila v drugo zgodbo, z značajem celovečerne pripovedi in s tem seveda v popuščanje moči in pozornosti. Avtorja je inspirirala zapuščena kuhinjska polica z vsemi mogočimi glinastimi vrči, ki živijo — v animaciji seveda — svoje življenje prav tako kot človek, in to v zasebnem in družbenem smislu. Imenitno uvedena parabola o državi na tej kuhinjski polici pa se je prelomila v svojem drugem delu, ko je avtor osnovni zgodbi dodal boj dveh rokavic za nadoblast in kasnejšo tiranijo. Iz parabole je nastalo pripovedovanje in strnjenost se je umaknila razvlečeni zunanji zgodbi in njenemu ponovnemu uvajanju.

Tretja skupina filmov v okviru ANNECYJA 73 pa bi se lahko imenovala FILMI Z IDEJO V MEDIJU, kar pomeni, da gre za dosežke, ki jim je uspelo enakovredno in polno oživiti idejo in medij istočasno, pri čemer ne gre več za ilustracijo — kot pri prejšnji skupini filmov — ampak za soustvarjalno funkcijo medija. Sinteza vsebine in oblike, misel, potopljena v čudodelni fenomen animiranega filma, misel kot torišče medijevega gibanja, ki se razliva samostojno in brezmejno, vendar izraža poleg samega sebe še nekaj drugega. Primer tistih dosežkov, katerih učinek ni samo racionalen, ampak tudi čuten v smislu kompletnega učinkovanja. Žirija se je s svojimi sklepi odločno opredelila za to zvrst primerov animacije in to dokazala s podelitvijo najvišje kakor tudi ostalih nagrad. Zanimivo je tudi to, da je bilo filmov te vrste izredno malo, seveda uspešnih filmov, morda samo pet ali šest. — Zelo čist, v osnovni lastnosti oblikovno harmoničen je bil film OBRAZ (Jiri Brdečka, ČSSR), ki deluje s prelivanjem likovno asketskega obraza od rosne mladosti do smrti. Portret se pred nami jasno in nepreklicno spreminja — vsebina in oblika torej nastopata istočasno — in posebno zanimiva je ena od zadnjih faz tako prikazanega življenja, ko se v smislu prastarih organskih zakonov za nekaj trenutkov ponovi videz in občutek mladosti, a se kasneje pričakovani proces toliko hitreje dovrši. — Še zanimivejši in mnogo učinkovitejši je bil film EGO (Daniel Shelf-Hoat, Belgija), ko je ravno tako kot prejšnji izrazil vse tiste preokupacije človekove notranjosti, ki jih je z besedami v tako kratkem času in na tako učinkovit način nemogoče enako otipljivo izraziti. Ego kot ne preveč veličastna kategorija človekove kontinuitete je prikazan kot do pasu zakopan

človek sredi nekakšne rumenaste mesečnice površine. Verjetno je že v tej situaciji opredeljen avtorjev odnos do tega vesoljnega fenomena, namreč ega. Ta Ego ves čas kriči, protestira, kot da bi hotel spremeniti svojo situacijo, pa tega vendar ne stori, ves čas je bombardiran od izstrelkov, ki se jim ne more izmakniti in v njegovi zavesti ali podzavesti se v ozadju prikazujejo razne osebe iz sedanjosti in zgodovine, predvsem oblastniki (med njimi tudi Napoleon, Hitler), ki so ali rezultat ali povzročitelji tega istega Ega. Ego in njegove zunanje inkarnacije so med seboj tesno povezani, vendar tako, da je Ego center, nosilec in v končni posledici žrtev samega sebe. Nedvomno zelo učinkovit, zelo asociativen in v mediju silno eruptiven film, ki je bil tudi uradno nagrajen. — Bolj impresivno, se pravi likovno in pomensko mehkeje, je učinkoval francoski film SRCE REŠITVE (Coeur de secours, Piotr Kamler), ki se je odlikoval z izredno ubranimi in estetskimi slikovnimi rešitvami. Te so istočasno izražale tudi zanimivo vsebino: neke daleč nad vsemi je čuden stolp, v katerem igrata dva neznanca partijo šaha, nekega dne pa ljubezenski par daleč spodaj povzroči v fantastičnem mehanizmu ravnotežja premike, ki zamajejo tudi podnožje šaha kot smiselno urejeno misel celotne stavbe življenja. Partija se prekine, videti je, da bo prišlo do katastrofe, vendar ljubezen končno le vrne ubegla posameznika in giblivo ravnotežje je spet vzpostavljeno. Partija šaha teče spet naprej kot dokaz urejenega kozmičnega reda. Tudi ta film, v likovnem izrazu spominjajoč na koloriran, pravljичno razvejan filigran — nemara: ravnotežje sveta je krhko — je bil uradno nagrajen. — Prvo nagrado festivala (Grand Prix) pa je dobil ameriški film FRANK FILM (Frank Mouris), ki se mu je dejansko v največji meri posrečilo aktivirati vse sestavine, primerne za izrabo medija animacije. Pravzaprav zelo preprosta, vendar v tej preprostosti učinkovita in hvaležna zamisel, v okviru katere pripoveduje avtor svoj življenjepis na zelo razbremenilen in skorajda veselo ironičen način, vendar tako, da pripoved spremlja množica predmetov in stvari, ki so v danem trenutku zavzemale njegovo zavest, za katere je pravzaprav šlo in ki so sicer tako oprijemljiv del vsakdanjega življenja. Ti predmeti se v dinamični pripovedi vrstijo in zlagajo v postoterjenem številu, nastopajo kot preobilje novodobne proizvodnje, tekočega traku in potrošniške miselnosti, pa najsi gre za knjige — Frank prične brati, gole ženske iz magazinov — Franka pričnejo te stvari obsedeno zanimati, hrano iz frižiderja — Frank se prične rediti, avtomobile in njihove dele — Frank zapade avtomobilski maniji itd. V imenitnem tempu in skrajno odkrito, v učinkoviti radoživosti medija in na banalnokomični vzporednici življenja se odvija Frankova zgodba tako rekoč brez predaha. Nedvomno najučinkovitejši in najbolj razigran film festivala, ki



je aktiviral medij do skrajnosti, ne da bi okrnili notranjo pripoved in obratno.

Če z najboljšim filmom strnemo celoto o ANNECYJU 73: kaj je pokazal 9. festival animiranega filma? V primeri z ANNECYJEM 71 in ZAGREBOM 72 pravzaprav nič bistveno novega. Ob neverjetni kvantiteti bi bilo mogoče trditi, da se z animiranim filmom ukvarja cela vrsta avtorjev še vedno kot z medijem, ki ga je treba dokazati, ki ga je treba v njegovi čarobnosti preizkušati in reklamirati ali pa se z njim igrati kot z lepo igračko. Po drugi strani pa je npr. letošnje zastopstvo vzhodnih filmskih šol, ki vse po vrsti gradijo na filmu ideje, poante — to velja tako za Poljsko kot Romunijo in tudi Jugoslavijo pa morda še Češkoslovaško — ne glede na nekoliko pristranski odnos domačinov vendar pokazalo, kako je v primeri s prejšnjimi obdobji nemara v tisti fazi ustvarjalnega procesa, ki nekoliko manj posega v enakovredno oživitev medija, kot je to delalo nekoč ter se skorajda absolutno zadovoljuje z idejo. Verjetno bo ta tako dragocena in poglobljena smer, ki tudi na tem festivalu ne bi smela ostati brez nagrad (Šajtinac, Kudla), v prihodnosti intenzivneje razvila tudi vključitev ideje v medij in ga spremenila iz ilustracije v polno življenje. Takšna odločitev bi bila pozitivna in organska, ne glede na stališče žirije letošnjega ANNECYJA.

ANNECY 73 na koncu koncev dokazuje, da je animirani film pomembna izpovedno umetniška

smer sodobnega sveta, zelo primerna za njegove refleksije in da je zato že odvisen od nastopa pravih in odgovornih umetniških osebnosti, ki jim ukvarjanje s to zvrstjo pomeni polno in absolutno umetniško satisfakcijo. Oscilacije v prerezu kvalitete so torej že zdavnaj odsev moči in števila omenjenih ustvarjalcev, ki so sposobni prebiti osupljivo kvantiteto. In v smislu te oscilacije je bil ANNECY 71 verjetno večji višek od ZAGREBA 72 in letošnjega festivala.

V tem trenutku je animirani film že usmerjen naprej. ZAGREB 74 že nastaja in ANNECY 73 je njegova pripravljalna dokumentacija.

Nagrade in priznanja 9. mednarodnega festivala animiranega filma ANNECY 73:

Grand-prix: FRANK FILM (Frank Mouris, ZDA)
Nagrada kritike: ČLOVEK IZ PESKA (Sandman, Elliot Noyes ml., ZDA)

Najboljši film za otroke: OPERA (Bruno Bozzetto, Guido Manuli, Italija)

Druge nagrade: ČU ČU (Co Hoedeman, Kanada)
ČAROVNICA (The Witch, Kihachiro Kawamoto, Japonska)

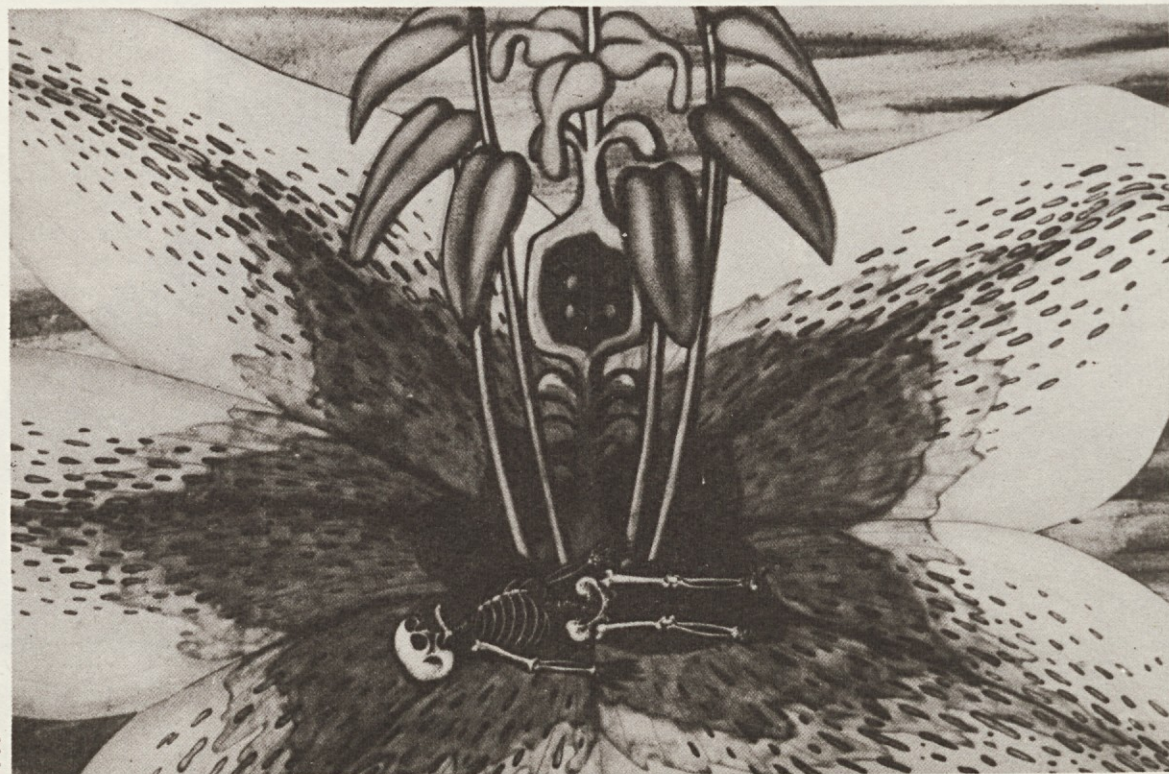
KOZA V ČOLNU (A Goat in a Boat, Barbara Bottner, ZDA)

ČRV (The Maggot, George Dunning, Vel. Britan.)
EGO (Daniel Shelf-Hoat, Belgija)

OH OH (Bronislav Zeman, Poljska)

SRCE REŠITVE (Coeur de secours, Piotr Kamler, Francija)

Zanimiv poljski film CVET avtorja Zdizisawa Kuda



kam fantazija?

(Zapisek z XI. mednarodnega festivala znanstvene fantastike v Trstu)

boris grabnar

Znanstvena fantastika je že nekaj let na razpotju — ali še bolje: v veliki zadregi in zdi se, da se nikakor ne more odločiti, v katero smer bi krenila in če se sploh pred njo odpira še katera smer. To se ni zgodilo samo zato, ker je znanost dohitela fantazijo in ker so resnični podvigi raziskovalcev dohiteli fantastične podvige v filmih in romanih, temveč skoraj gotovo tudi zaradi posebne situacije, v kateri živi sodobna kultura, kultura druge polovice dvajsetega stoletja. Nenavadno: po pre mnogih utopijah in vizijah o prihodnosti, ki jih je bilo polno 19. in tudi še prvih šestdeset let 20. stoletja — smo se nenadoma znašli v duhovni praznini. Človeštvo nima več ne ideala in ne vizije kako urediti svojo družbo v prihodnosti. Kar ima — so le stara humanistična načela in vizije o osvajanju vesolja. A v fantaziji je vse to že izčrpano, sto in stokrat premleto in kar se danes še dogaja v literaturi in filmih, je lahko samo še ponavljanje. To ponavljanje utegne biti umetniško in formalno izbrušeno in dognano — a svežine ni več.

Tak formalno do skrajnosti dognan in umetniško izbrušen film je DIVJI PLANET (Le planète sauvage), ki ga je risal Roland Topor in režiral Rene Laïoux in ki spada med redke celovečerne animirane filme, ki niso namenjeni le otrokom. Likovne podobe tega filma ni mogoče prehvaliti, tako zelo je impresivna in za filmsko umetnost tudi izrazito novatorska, spominja na Bosch, Cranacha ali podobno fantastično slikarstvo. Tudi snov je zanimiva: na planetu Ygam živijo humanoidni velikani Draags, z visoko civilizacijo in kulturo, to so ljubitelji filozofije in samotnih meditacij. Nekoč v davnini pa so njihovi vesoljski raziskovalci pristali tudi na planetu Zemlja in od tam prinesli na Ygam nekaj primerkov človeških bitij. Ti so v primeri z njimi kaj drobcena bitja in zdaj jih gojijo kot nekakšne domače živalce, nekakšne psičke, ki se z njimi zabavajo otroci.

Ponižujoči položaj človeških bitij seveda rodi odpor, revolucijo in vojno — ki je res fantastična, eksotična in izredno impresivna v svoji likovni podobi — in konča se z vzpostavljanjem načel prijateljstva in sožitja med obema tako zelo različnima rasama, z zmago, ki je terjala mnogo

dragocenih človeških življenj. Vse skupaj je torej v idejnem smislu na moč podobno premnogim dogodkom in stremljenjem, ki sta jih fantastika in filozofija naš planetu Zemlja — že davno premleli. Za najboljši film tržaškega festivala pa je žirija proglasila ameriški film SCHLOCK. Tudi ta film je zanimiv — predvsem zato, ker je delo 21-letnega mladeniča Johna Landisa iz Los Angelesa. John Landis je napisal scenarij, režiral in tudi nastopa v naslovni vlogi: Schlock je pol človek pol opica, pogrešani vmesni člen, ki ga iščejo antropologi. Bil je zamrznjen dvajset milijonov let, zdaj pa se je nenadoma otajal in pojavi se sredi sodobnega Los Angelesa. Zverina je in ubija — saj to je za zverino normalno, pa tudi človek je in išče prijaznost, ljubeznivost, posebno rad pa ima otroke. Poseben oddelek policije ga seveda zaradi njegovih „zločinov“ na vso moč išče, medtem pa počenja on vsakovrstne vragolije — celo zaljubi se v neko slepo deklico, ki ga ima za prijaznega kučka. Ta pošast, ki ni torej niti človek niti zverina, postaja tako vse bolj in bolj simpatičen; in ravno v trenutku, ko policija zategne okrog njega obroč in ko končno pade pod njihovimi strelji, so nekaterim občutljivim gledalkam navrele solze v oči. V filmu je nekaj duhovitih in zelo dobro zrežiranih sekvenc, sodobna družba — zlasti njene institucije, kot npr. policija ali pa tudi televizija, so prikazane satirično. Televizija namreč ves policijski pogon direktno prenaša, pri tem pa osmeši tako policijo kakor tudi samo sebe, kajti Schlock se nepredvidoma pojavi za hrbtom televizijskega komentatorja, ko ta ravno objavlja, da Schlocka sploh ni in da je samo rezultat prerazgrete fantazije. V tako imenovanih grozljivkah je motiv srečanja najstrašnejše pošasti z najbolj ljubko deklico že davno tako oguljen, da ne zanima nikogar več — v tem filmu pa je podan z novo humorozno svežino. Tako je ta filmska „grozljivka“ res na moč ljubka.

Pomembne filozofske in sociološke misli razvija tudi Lee Thompson v filmu BITKA ZA OPIČJI PLANET, ki je že peti v vrsti „opičjih“ filmov, nastalih po znamenitem romanu Pierra Boullia. Tu gre za čas po atomski vojni, ko Zemljo že nekaj časa prekrivajo ruševine sedanje civilizacije in ko so

tr
st
7
3

preživel le redki in bolni ostanki človeške družbe. Nedaleč od njih pa si je zgradila bivališče opičja družina, te opice pa zdaj začenjajo govoriti in se zavedati, da so le one lahko dediči vse človeške civilizacije. A tudi opičjo družbo že razjedajo trenja in njihovo humanistično geslo „opica nikoli ne ubije opice“ je v nevarnosti. Med njimi so namreč gorile kot nekakšna vojaška kasta v nevarni opoziciji zoper inteligentno in miroljubno vlado šimpanzov — intelektualcev. Gre pa za to, kdo naj se polasti človeškega znanja, knjig, filmov itd., ki so zakopani nekje pod ruševinami bivših človeških

mest. Vendar pa ljudje opazijo opičjo ekspedicijo in organizirajo kazenski pohod zoper njih — spopad pa se konča z opičjo zmago. To je lepo, ta konec je srečen, a zdi se, da bo prihodnost našega planeta vendarle opičja in da bo njihova civilizacija in kultura nekoč prav tako protislovna in prekleta — kot naša, človeška . . .

Malce drugačen filozofski pogled na sodobne in prihodnje družbene probleme je mogoče izluščiti iz bolgarskega filma TRETJI ZA SONCEM Georgija Stojanova. Razvoj človeške družbe tu sprožijo

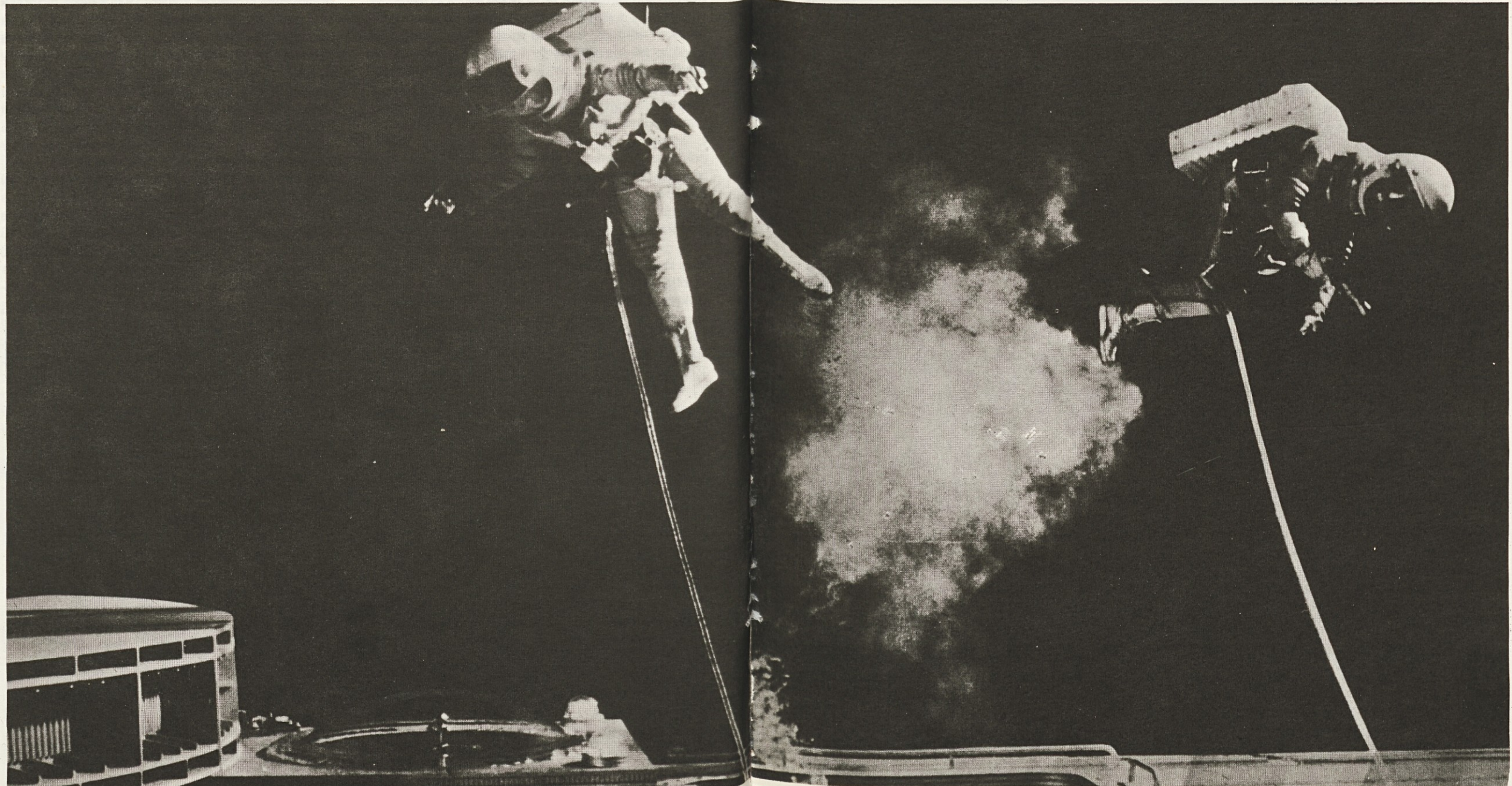
znanstveniki z Marsa — ali bolje iz neke družbe daljne prihodnosti — ti namreč s posebno injekcijo vcepijo opici razum. Neka deklica iz brezrazredne in breznacionalne družbe prihodnosti pa pozneje obiše tudi stare Slovane, pravzaprav Bolgare — ti pa jo, zastrupljeni z religijo, imajo za čarovnico in skušajo sežgati na grmadi, pri tem pa čudovito plešejo in pojo stare slovanske pesmi. Reši jo kajpada le ljubezen mladega kneza Bajana, ki izprosi njeno življenje pri svojem očetu. Nič bolj zrela za sprejem idej iz daljne prihodnosti pa ni tudi sodobna družba, ki ne zna izkoristiti niti

zdravila zoper raka. A družba prihodnosti (že leta 2100) je tako popolna in tako brez vseh protislovij, da o njej ni dopuščena nikakršna diskusija . . .

Jugoslovanski prispevek tržaškemu festivalu je bil letos kar precejšen — kar pet kratkih filmov, najznamenitejši pa je bil že dobro znani TUP—TUP Nedeljka Dragića, ki je odnesel tudi posebno nagrado.

Sicer pa je med kratkimi filmi znanost popolnoma pregnala fantazijo: zanimivi so bili predvsem sovjetski in ameriški strogo znanstveni dokumentarci o osvajanju Lune, Marsa in Venere . . .

Prizor iz znanstveno-fantastičnega filma EOLOMEA vzhodno-nemškega režiserja Hermana Zschocheja



berlin 73

tone frelih

Zlatega medveda, najvišjo nagrado na letošnjem berlinskem festivalu je dobil indijski film **OD-DALJENO GRMENJE** režiserja Satyajita Raya

1. PODOBA FESTIVALA

Pravzaprav bi težko določili enotno podobo letošnjega 23. mednarodnega filmskega festivala v Berlinu; festivala z zelo nehvaležnim datumom, saj je zasidran med Cannesom in Moskvo.

Zakaj to omenjam? Predvsem zato, ker Cannesu že nekaj let zapovrstjo uspeva zbrati najbolj pester program, poznana pa je hkrati orientacija moskovskega festivala v vzhodnjaški film in filmski tretji svet.

Berlin stoji programsko nekje v sredini. Festivalski selektorji zato nimajo prijetne naloge pri usklajevanju svojih kriterijev.

In letos so bili najbolj sporni prav ti kriteriji, saj bi za prenekateri film v konkurenci težko našli opravičilo. Očitni so bili napor, da bi berlinski festival nadaljeval svoje iskanje v smeri političnega filma, torej še neuveljavljenih prejšnjih let. Da ne bi odpovedal v novatorstvu in odkrivanju še neuveljavljenih ali v Evropi manj znanih kinematografij, je segel v Latinsko Ameriko, Indijo, Izrael, Korejo,

pokazal pa je tudi belgijsko-holandsko koprodukcijo.

Toda podoba festivalske konkurence ne bi bila popolna, če selektorji ne bi upoštevali najpomembnejših kinematografij — angleške, francoske, italijanske, le ameriške ni bilo v konkurenci.

Ne nazadnje, berlinski festival je pokazal tudi dva nemška filma, ki zaslužita veliko pozornosti; eden

zaradi očitne kvalitete, drugi zaradi svoje šokantnosti.

Že iz tako shematično povzetega festivalskega sporeda je razvidna njegova neenotnost. Ves čas festivala pa sem se srečaval še s povsem različnimi kvalitetskimi predznaki predvajanih filmov.

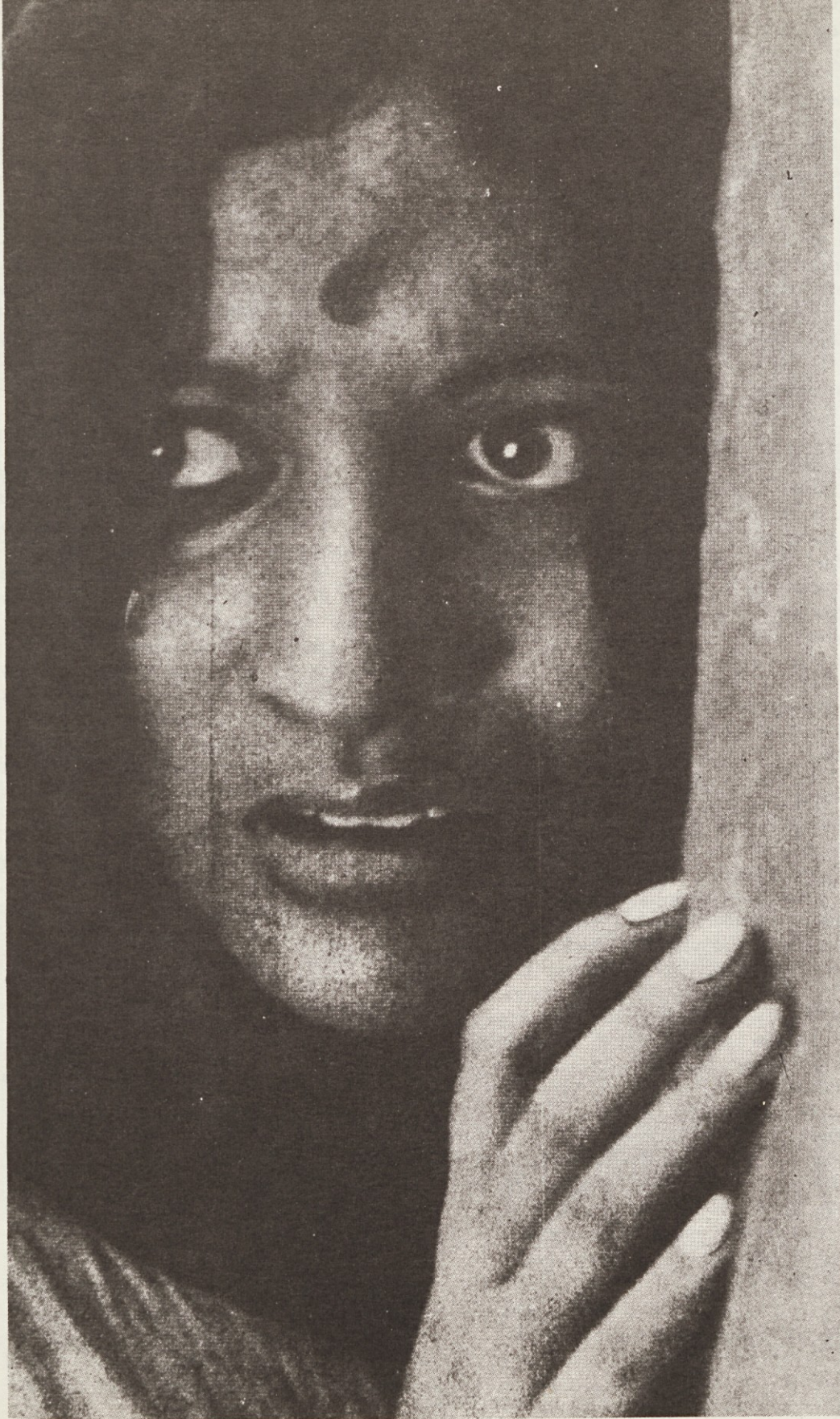
Zatorej gre prvi zamerek selektorjem, češ da niso znali poiskati nekakšnega zadovoljivega povprečja. Nekaj filmov je celo zdrsnilo pod dopustno raven (španski **DON RAMIRO**, korejski **DOLGO ŽIV-LJENJE OTOČANOV**), kar je tudi preostale „boljše“ filme postavilo v čudno konkurenco.

2. FILMI Z DRUŽBENO TEZO

V festivalski vtis letošnjega Berlina so se najgloblje začrtali trije filmi, za katere bi skorajda lahko dejali, da so ukrojili njegovo podobo. Gre za francoski film Andréa Cayatta **NI DIMA BREZ OGNJA**, zahodnonemški film Bernharda Gube **IZVEDENCI** in italijanski film LASTNINA NI TATVINA Elia Petrija.

To so tudi edini trije filmi, ki jim do neke mere lahko določimo skupni imenovalec ali drugače: izpovedna hotenja avtorjev izpričujejo podobne svetovnonazorske orientacije.

Zanimivo za vse tri filme je, da ne izpovedujejo svojih tez eksplicitno. Razkrivajo jih šele skozi vsebinsko (Cayatte in Guba) in stilistično (Petri) fakturo. Prav zato bi težko govorili o pravi



družbeni tezi, kajti če ne bi poznali prejšnjih filmov Andréa Cayatta in Elia Petrija, same teze skorajda ne bi mogli izluščiti iz naključnosti scenarija. Bernhard Guba se nam je predstavil brez podobnih predznanj.

André Cayatte je s filmom NI DIMA BREZ OGNJA pokazal sodobno francosko družbo v vseh njenih moralnih odklonih. Neposredna antagonist sta v filmu predstavnika istega sloja, le s povsem različno mentaliteto. Če bi ta antagonizem razširjali, bi kmalu dobili dva različna svetova; na eni strani lojalnost, poštenost, na drugi pa politično goljufijo, špekulacijo, podkupovanje.

Cayatte je spet uporabil juridični primer, da je lahko ožigosal družbene anomalije. Filmska zgodba je trdna, nič v njej ni prepustil naključnosti, saj se je kot izkušen scenarist zavedal, da ne sme tvegati nedoslednosti ali fabulativne nedorečenosti.

Nasploh je zanimiva zgodovina tega filma. Zaradi filmske odprtosti, ta posega v državno in politično situacijo, je imel Cayatte precej težav pri realizaciji. Ne čisto cenzorskih, zato pa v zahodni kinematografiji enako močnih, finančnih. Tudi potem, ko je bil film že posnet, ga uradna festivalska komisija ni hotela uvrstiti v program za Cannes.

In tako je bila projekcija v Berlinu pravzaprav prva predstavitev tega filma.

Bernhard Guba je s svojimi IZVEDENCI postavil zahodnonemški film v povsem novo luč. V filmu je toliko premišljenega hotenja, toliko resnične izpovedne moči, da lahko govorimo o pravem festivalskem odkritju.

IZVEDENCI so film, ki kljub navidezno zaprti fabulativni fakturi dokazuje svojo problemsko odprtost. Življenjska zgodba mladega pravnika, ki ga pogoltne stroj birokracije do tiste mere, da zavrže vse moralne norme, namreč presega samo konkretnost scenarijske obdelave. Hkrati omenjeni film izpričuje še dodatno dimenzijo — nasilje kot integralno problemsko komponento. Tako kot pri nekaterih najnovejših ameriških filmih se tudi nasilje v IZVEDENCIH izraža kot nasilje znotraj človekovega bivanja, za razliko od klasičnega nasilja kot ločnice med pravičnim in zlim. Fabulativno problemski proces v IZVEDENCIH nam ne nakazuje razrešitve, poravnave, kakršnega koli happy enda, ker ta v danih možnostih nima nobene osnove.

Tretjo posebnost v tej skupini filmov je Berlinu pripravil Elio Petri s filmom LASTNINA NI TATVINA. To je film, ki se povsem razlikuje od Petrijevih prejšnjih del, kjer ni bilo opaznega razkoraka med filmsko ideologijo in njeno vizualizacijo.

LASTNINA NI TATVINA sicer s svojo problematiko še vedno sledi italijanski varianti družbenokritičnega filma, a zaradi režiserjeve usmerjenosti v skoraj pretirano estetiko nima več nekdanje udarne moči. Seveda se to pozna predvsem v pomanjkljivi

problemski ekspoziciji. Studijozna kritika tega filma bo morala razčleniti dvoplastnost konkretnega in pomenskega Petrijevega izraza, saj bo šele po tej razčlenitvi povsem razjasnjena kvalitetna vrednost filma.

3. ANGLEŠKI FILM — TRADICIJA

Prikazana filma 14 in BUNKER se vsak po svoje navezujeta na tradicionalno angleško filmsko produkcijo zadnjih let. Shematično opredeljena bi dala kompleksno sliko sociološko-psihološkega iskanja otoške kinematografije. Film 14 je sociološko motivirana resnica o psihi sodobne družbe, BUNKER, ki povzema resnično zgodbo s konca 2. svetovne vojne, pa je psihološko motiviran prikaz socioloških faktov v zelo zanimivi družbi.

Sama filma za gledalce nista tolikšen rebus.

Prvi film 14 zelo natančno razklada vse podrobnosti o skupini otrok, ki so po materini smrti ostali prepuščeni sami sebi. Starost otrok je različna — od 16 let do skoraj dojenčka. Ker skupina po mnenju raznih socialnih ustanov ne more skrbeti sama zase, se začno selitve iz ene varstvene ustanove v drugo. Kar pa je še huje, skupino hočejo ločiti. Ko se to kljub protestom nekaterih psihologov le zgodi, se začno pobegi iz domov.

Film se zaključi le z delno rešitvijo. En del otrok se po prosti izbiri odloči za življenje na vasi pri rednikih, starejši pa smejo nazaj v mesto.

Film odlikuje zelo nadroben, skoraj dokumentaren prikaz življenja in čustvovanja otrok. Hkrati pa avtor David Hemmings ni zakrival bridkih resnic o raznih družbenih pojavih, ki spremljajo tako imenovano socialno varstvo.

Drugi angleški film je tudi močno naslonjen na dokument. Pripoveduje o skupinici vojnih ujetnikov, ki se ob napadu zaveznikov zateče v nemški bunker. Toda granata poruši vhod v bunker in skupinica ostane odrezana od ostalega sveta. Ker odkrijejo v porušenem bunkerju velike zaloge hrane, pijače in sveč, se trudijo, da bi vojno preživeli.

Do izraza pridejo vse psihološke karakteristike človeka — posameznika v odnosu do družbe, ki ga obdaja.

Samo dva od sedmih ujetnikov bunkerja preživita. Potem, ko sta celih šest let samevala v temi, so ju odkrili britanski vojaki.

4. FILMSKI TRETJI SVET

V primeru, da nekoliko razširimo pojem „filmski tretji svet“, se nam kar sama ponuja ugotovitev, da je bila ta skupina filmov v Berlinu najmočnejša. To seveda ne pomeni najuspešnejša, čeprav je indijski film Satyajita Raya ODDALJENO GRMENJE dobil prvo nagrado, „zlatega medveda“.



Prva ugotovitve o manj znanih kinematografijah (sem smo vključili izraelski in španski film) se navezuje na misel, da je Berlin predstavil vso paleto, od kvalitete do umetniškega nesporazuma. Nič drugače se namreč ne da ocenjevati kvalitetnega razpona med že omenjenim indijskim nagajencem ODDALJENO GRMENJE in izraelskim filmom ŠPEGAVČKI (ki indijskega ni dosegel samo v scenarijski zasnovi, kajti prikaz vsakdanjega življenja na neki zakotni, neugledni izraelski plaži ne vsebuje tiste enkratne, izjemne dramatičnosti, lakote v indijski vasi) na eni in podpovprečnim korejskim socrealističnim filmom DOLGO ŽIVLJENJE OTOČANOV, socialno in dramaturško neutemeljenim španskim DON RAMIROM ali brazilskim filmom VSAKA GOLOTA BO KAZNOVANA in argentinskim REVOLUCIJA SEDMIH NORCEV na drugi strani.

Neprijetni festivalski izkušnji sta predvsem brazilski in argentinski film, saj niti po tematiki (v prvem socialno-seksualna, v drugem socialno-politična), še manj pa po izvedbi ne dosegata stvaritev latinsko-ameriškega filma zadnjih let. Oba filma namreč dokazujeta, da se je tudi v deželah svobodnega politično filmskega gibanja pokazalo pomanjkanje dobrega in hkrati angažiranega scenarija.

Gibanje, ki je toliko obetalo v preteklih letih, je sicer zapustilo nekaj sledov v argentinskem filmu, le da je bil največji odklon od čiste ideologije narejen že v scenariju. Zaradi nedosledne psihologije je dobila revolucijska ideja (tako pogosta v latinsko-ameriškem filmu) nove okvire, ki pa so zgodbo samo motili.

Indijski film ODDALJENO GRMENJE pripoveduje po resničnih dogodkih napisano zgodbo o lakoti v Indiji leta 1943. Tisti čas, ko je nekje v daljavi rohnela vojna, je Indijo zajela velika lakota, ki je v nekaj mesecih terjala mnogo žrtev, še več družin pa je finančno propadlo. Režiser Satyajit Ray je s filmom ustvaril epopejo trpljenja in upanja, saj je njegov film v prvi vrsti intimen prikaz človeških usod in ne spektakularna slika.

V tem razpredelku ne moremo mimo belgijsko-holandske koprodukcije ANGELA. Filmska zgodba je postavljena v 25. leta tega stoletja, pripoveduje pa o mladem paru, ki pobegne od družbe. Gre za predhodnika nekakšne hippyjske mentalitete. Zgodba je zaradi prikaza uboja obeh mladih ljudi hudo aktualna in dramatična, le da je scenarist in režiser Nikolai van der Heyde slabo utemeljil njene motive. Marsikaj znotraj vsebinskih reakcij je neutemeljeno, zato gledalec ne zve za nekaj ključnih dramatičnih momentov.

5. DVAKRAT KOMEDIJA

Če bi razdeljevali berlinske filme po žanrih, potem bi v rubriko „komedija“ morali vpisati dva naslova. Gre za italijanski film MALIZIA režiserja Salvatora

Samperiya in francoski film SVETLOLASEC Z ENIM ČRNIM ČEVLJEM režiserja Yvesa Roberta. Namena obeh filmov sta seveda povsem različna, tudi smeh, ki ga izvajljata gledalcem, ima različno osnovo.

MALIZIO odlikuje zelo občuten prikaz vsakdanjega življenja v malomeščanski Italiji, v ospredja tega življenja pa so postavljeni vdovec srednjih let, njegovi trije sinovi različnih starosti in mlada, pripadna služkinja. Nastali trikotnik je glavni vir vseh zapletov in komičnih situacij.

SVETLOLASEC Z ENIM ČRNIM ČEVLJEM pa je pravzaprav majhna satira na kriminalko, na vohunstvo, različne tolpe. Zgolj samo komični razpleti se razlikujejo od prave kriminalke.

6. FESTIVAL BREZ JUGOSLOVANOV

Letošnji 23. berlinski festival ni pokazal nobenega jugoslovanskega filma, čeprav bi marsikateri lanskoletni film pomenil pravo kvalitetno oživitve konkurence.

Direktor festivala dr. Bauer je v pojasnilo povedal tole: „Za berlinski festival sem izbral film DRUŽABNA IGRA Srdjana Karanovića. Ko sem videl ta film, mi je bil zelo všeč in želel sem ga prikazati v konkurenci. Toda po pravilih našega festivala mora imeti vsak film v konkurenci nemške podnaslove. To smo zahtevali tudi od jugoslovanskega producenta. Čeprav so nam obljubili „nemško“ kopijo, je do začetka festivala nismo dobili, zato je film tudi izpadel iz programa. Krivda je samo jugoslovanska.“

Krivda je res samo naša. Z letošnjim Berlinom smo spet enkrat zamudili lepo priložnost, da bi filmskemu svetu pokazali dober film, ki bi lahko konkuriral za nagrado. Prav nagrad pa v zadnjem času na mednarodnih festivalih nismo dobili toliko, da bi se kakšne lahko odrekli. Pa tudi nova afirmacija jugoslovanskega filma in avtorja bi bila dobrodošla. Ti očitki so toliko večji, ker je jugoslovanskemu molku v Berlinu spet botrovala naša malomarnost in nespoštovanje dogovorov.

7. KRATKOMETRAŽNI FESTIVALSKI PROGRAM

Očitki veljajo jugoslovanski dolgometražni proizvodnji. Kar trije naši kratki filmi so uspešno zastopali Jugoslavijo v kratkometražni konkurenci. JOSEF SCHULZ, ZADNJA POT in SOVA so bili najbolj sprejeti filmi celotnega programa.

Tudi za kratkometražno konkurenco je prva in osnovna značilnost kvalitetna neizenačenost. Prikazanih je bilo nekaj vsebinsko zelo zanimivih filmov (sem sodijo vsi trije jugoslovanski in zahodnonemški MOJ BRAT WILLI), ne moremo prezreti angleškega dokumentarca COLTER'S HELL zaradi odlične fotografije in montaže, nekaj filmov je bilo samo povprečnih, saj niti po



vsebinski, še manj pa po oblikovni plati niso zanimivi. Kar naštejmo nekaj takih filmov — avstralski DNEVNIK ŠT. 42, zahodnonemški SONCE NAJADA, belgijska risanka PEGASUS, indijski USTVARJALEC.

8. OBROBNE FILMSKE MANIFESTACIJE

Organizatorji berlinskega festivala so izkoristili festivalne dneve za nekaj spremljajočih programov. Pripravili so dvoje retrospektiv, in sicer retrospektivo filmov Williama Dieterla in retrospektivo ameriškega musicala.

Dieterlova retrospektiva je vsebovala prve filme, kjer je bil William Dieterle še igralec (FAUST iz leta 1924 — režiser Friedrich Wilhelm Murnau) in filme iz ameriškega obdobja, kjer je bil Dieterle režiser (ZADNJI POLET — 1931, SOKRAT — 1935, JENNY — 1948, itd.).

Forum „mladega filma“ je organiziral svoj festival. Pri sami organizaciji pa je prišlo do bistvenega nesporazuma, kajti projekcije „mladega filma“ so časovno sovpadale z uradno konkurenco glavnega programa. Zato ne morem kaj več kot zgolj registrirati to manifestacijo. Združenje „nemških filmskih kritikov“ je dvakrat zapovrstjo organiziralo nekakšno okroglo mizo. Razmišljanja o različnih tipih filmske kritike, o njenih namenih in rezultatih, so bila zelo zanimiva in vredna objave. Poleg vsega omenjenega je nekaj filmskih družb prikazovalo svojo najnovejšo proizvodnjo. Čeprav ti filmi ne sodijo v tale festivalski zapis, samo omenjam ameriški film ZAPORNIKI (The Pri-

soners), ki zelo pošteno obravnava problem vojne, nasilja kot osnovne preokupacije sodobnega človeka. Po ostrini in neposrednosti spominja na film CATCH 22, le da je problem zastavljen splošneje in je zato tudi sodobnejši. Film, ki ga bomo verjetno videli na Festu 74, je nastal v proizvodnji Lewa Horwitza.

Nagrade na 23. mednarodnem filmskem festivalu v Berlinu:

Zlati medved (prva nagrada) indijski film OD-DALJENO GRMENJE (Ashani Sanket), režija Satyajit Ray

Srebrni medved (druga nagrada) — podeljenih je bilo šest enakovrednih nagrad

1. francoski film NI DIMA BREZ OGNJA (Il n'y a pas de fumée sans feu) režija Andre Cayatte

2. angleški film 14, režija David Hemmings

3. zahodnonemški film IZVEDENCI

(Die Sachverständigen), režija Bernhard Guba

4. brazilski film VSAKA GOLOTA BO

KAZNOVANA

(Toda nudez sera castigada), režija Armaldo Jabor

5. francoski film SVETLOLASEC Z ENIM ČRNIM ČEVLJEM

(Le grand blond avec une chaussure noire), režija Yves Robert

6. argentinski film SEDEM NORCEV

(Los siete locos), režija Torre Nilsson

Prizor iz nagrajenega brazilskega filma VSAKA GOLOTA BO KAZNOVANA režiserja Armalda Jaborja



zapiski ob moskovskem festivalu

vasko pregelj

Eno mnogoterih vprašanj umetnosti naše dobe je nedvomno vzpostavljanje ali vsaj iskanje določenega merila, ki bi uskladilo različna ustvarjalna hotenja v smislu odkrivanja nekega skupnega imenovalca v mozaični zgradbi umetnostnega sveta. Videti je, da takšno merilo že desetletja ne more nastati kot genetična posledica dogajanj znotraj umetnosti, o čemer nas pouči skoraj neverjetna oblikovna, estetska pa tudi idejna razdrobljenost različnih ustvarjalnih zvrsti. Vsak umetnik je torej svet zase ali to vsaj hoče biti, nobene prevladujoče ideje ni, ki bi usmerila ali uskladila posamezna hotenja. To pa seveda za celoto umetnostnega organizma kot tudi za posameznika ni nič kaj razveseljivo, saj nam že preprost primer plastično osvetli položaj ustvarjalca v območju tako zastavljene strukture. Če je za umetnika preteklih dob veljala skoraj nujna pripadnost določeni estetsko

idejni usmeritvi, stilu ali šoli, čemur bi danes površno lahko rekli omejenost interne svobode, je v današnjem času takšen pojem popolnoma iluzoren. Toda če je umetnik deloval v območju gotike kot povsem obrtniško usmerjen izdelovalec cerkvene fasade ali pesnil kot žongler v čast in zabavo srednjeveškega dvora, slikal kot sodelavec ali bolje pomočnik v kaki veliki mojstrski delavnici renesančne šole — kljub vsemu je že sama pripadnost določenemu cilju, v našem primeru stilu, omogočala neko sicer relativno vrednost. Sporočilnost takšnih umetniških dejanj še vedno ohranja nekatere splošne značilnosti določene dobe, stila ali vzornika, mogoče celo samosvoje posebnosti avtorja, kadar gre za posredne prenose in vplive v civilizacijsko in kulturno različna okolja. To pa pomeni, da je umetnost zgodovine vsebovala takšen sistem vrednot, ki je vsakokratno

vzdrževal notranjo trdnost umetniškega izdelka, pa naj je šlo za vrhunska dejanja ali pa le za izvlečke bolj ali manj obrtnega značaja. To dejstvo omogoča celo vrsto razmišljanj o posledicah spremenjenega položaja, pa naj gre za preverjanje umetniške vrednosti ustvarjalnega postopka ali za čisto preprosto dostopnost, ki jo najlaže opredelimo kot način dojemanja umetnine. Ta trenutek ni naša naloga preverjanje mnogovrstnih posledic, skiciranih misli, zato se bomo zadovoljili z že napisano ugotovitvijo, da je pač vprašanje meril ena temeljnih nalog moderne umetnosti. Ker ta merila znotraj ustvarjalnega postopka niso toliko intenzivna ter hkrati eksplicitna, da bi jih v trenutku, ko umetniško delo nastane, lahko določili, si seveda pomagamo z določenimi metodami ali posebnimi postopki oziroma načini opazovanja umetniškega dela. Izvor takšnega gledanja je seveda v proučevanju zgodovine; je torej domena znanosti, vendar to ne pomeni, da takšni postopki niso v seveda drugačni, površno bi lahko rekli, poenostavljeni obliki vsakdanje prisotni v celotnem načinu bivanja ustvarjalnih panog našega časa. Ni slučaj, da cela vrsta umetnostnih prireditev, kot so npr. likovni bienali, pesniška srečanja, filmski festivali in podobno, razvijajo svoje programe v znamenju neke vnaprej začrtane teze ideje ali svetovnega nazora, ki načeloma navadno ni misel, dosežena v obzorju umetnosti, ampak gre za znanstvene, filozofske, sociološke, politološke pa tudi religiozne ugotovitve. S tem je seveda vzpostavljeno določeno merilo, ki sicer ne zagotavlja ničesar bistvenega, čeprav je postavljeno ravno zaradi zagotovitve določene vrednosti. Izkušnja namreč kaže, da takšen postopek zgolj olajša, v potujčenem jeziku naše vsakdanjosti povedano ekonomizira, ne pa kreativno stimulira posamezna umetnostna snovanja. Opisane dileme zrcali tudi misel letošnjega moskovskega festivala, ki se je odvijal v znamenju gesla „Za humanizem v filmski umetnosti, za mir in prijateljstvo med narodi“. Za nas bo seveda bistven prvi del gesla, saj neposredno zadeva področje umetnosti, medtem ko je naslov „mir in prijateljstvo med narodi“ območje sociološko politoloških razmišljanj, kar seveda v tem trenutku ni predmet naše razprave, čeprav je v obzorju moskovskega festivala povsem uporaben, saj cela vrsta filmov razpolaga z vprašanji, ki bi zahtevala strokovne odgovore znanstvenikov iz različnih panog „humanističnih“ ved. Umetnostno teoretično razmišljanje se namreč v dobršem delu prikazanih filmov znajde v slepi ulici — vendar o tem kasneje. Zato bo potrebno razmisliti, kaj načeloma pomeni teza za humanizem v filmski umetnosti in kaj ta pojem predstavlja skozi mozaično zgradbo omenjene prireditve.

Že preprosto vsakdanje gledanje nas pouči, da je to nazor, ki naj deluje v imenu človeka. Le-ta pa je v samem središču pomena besede in če je tako, potem je povsem razumljivo, da smo v obzorju značilnega odnosa do sveta, kjer je vse prirejeno in podrejeno centričnemu položaju bitja, ki smisel svojega bivanja vidi zgolj v iskanju takšne esence, ki je resnica o njem samem. Ustroj te resnice pa postane jasnejši, če posežemo v trideseta leta 14. stoletja, ko se oblikujejo prvine humanizma kot zgodovinskega

pojma. Če je Petarca kot eden prvih mislecev novega prepričanja razmišljal o humanizmu v smislu učenja jezika filozofije, književnosti in zgodovine za razliko od srednjeveškega proučevanja cerkvenih spisov, potem je jasno, da gre za področja, ki neposredno zadevajo človeka in njegovo resnico. Močno plastično pa lahko opazujemo ustroj te resnice iz Boccacciovega odnosa do Giottovega slikarstva. Bistvo tega razmerja najdemo v pisateljevi trditvi, da je Giotto tako verno prikazoval naravo, da so ljudje pogosto zamenjavali njegove slike s stvarnostjo. S tem je seveda, kot trdi H. W. Janson, Boccaccio posredno dokazoval, da Petrarcev pojem oživiljanja antike pomeni za slikarja nepomirljiv realizem. Izjava pisatelja se je glede opredelitve Giottove umetnosti že v obzorju njegove dobe izkazala kot močno vprašljiva, vendar sama na sebi kot zahteva zrcali eno bistvenih značilnosti resnice renesančnega humanizma. Zahteva po resnici, ki je utemeljena v stvarnosti, seveda tudi človeka postavlja v središče stvarnega, saj mu je le to edino merilo. Seveda se ta pojem spreminja in oblikuje v skladu s kulturno zgodovinskim razvojem humanizma, kot ga razume posamezen filozofski sistem ali v najširšem smislu kar določeno obdobje. Ni naš namen pregledati zgodovino razumevanja humanizma, saj hočemo le doseči kolikor toliko točno opredelitev splošnega pomena tega pojma in ne njegovih filozofskih različic. In vendar lahko trdimo, da je teoretična zahteva po stvarnem, ki je v času zgodnje renesanse predstavljala za umetnost drugačno alternativo — doseganje in preseganje antike, ohranila v splošnem razumevanju pojma humanizma določeno uporabno vrednost še danes. Kadar namreč za neko umetniško delo trdimo, da je prežeto s humanizmom in če hkrati ne omenimo posebne, na določen filozofski sistem vezane opredelitve, potem verjetno govorimo o takšnem umetnostnem dejanju, ki ga ne zavezuje nobena posebna idejna doktrina; če pa je v delu vsebovana, potem glede sporočila le-ta ni v ospredju. Gre torej za delo, katerega najbolj bistvena in pogosto edina metafizika je človek v odnosu do vsakokratne stvarnosti. Seveda bo kdo pripomnil, češ, tudi marksistični humanizem ali eksistencialistična inačica govori o človeku, vendar je treba pripomniti, da posebnost opisanih pojmov v razmerju do obravnavanega predmeta označuje svojevrstna in ne splošna metoda utemeljevanja. Umetnost pa seveda ni izrecno prostor posebnega — t.j. filozofije, saj je znanstveno filozofska premisa v tem območju izpostavljen mnogo bolj splošnemu, pogosto celo poljubnemu načinu obravnave. To dejstvo v določenih okvirih nikakor ni hoteno in je kot tako celo zanikano ali prezrto, kar pa položaja ne spreminja bistveno, saj sam ustroj evropske umetnosti implicitno vsebuje takšno zahtevo, čeprav jo je pogosto treba pozneje odkriti ali prirediti določenemu načinu razumevanja. Verjetno je to eden od cele vrste vzrokov, da grško dramo lahko sprejemamo brez podrobnega poznavanja mehanizma hamartije; krvava epopeja Shakespearjeve dramatike nam je bližja od Ben Jonsonovih bolj umetnih kot verjetnih konstrukcij, ki zahtevajo dobršno poznavanje piščevega obzorja ter značaja njegove dobe, če ga hočemo dojeti. Potepuštvu anonimnega Lazarilla ali Alemanovega Guz-

mana nam je po odnosu do sveta tako rekoč pripoved naših sodobnikov, Cervantesovo smešenje viteštva je malodane zanemarljivo ob širini sporočila njegovega Don Kihota. Tudi brez podrobnosti Leibnitzove sistematike lahko doumemo Voltairovo „obdelovanje vrta“, toliko splošnega lahko najdemo v trpki Ironiji Candidovega optimizma. Še in še, prav do današnjih dni bi lahko iskali podobne, sicer bolj naključno kot sistematično izbrane primere, vendar se vrnimo k prvotnemu namenu našega razpravljanja glede humanizma v umetnosti. Če strnemo določanje pisanje v nekaj načelnih ugotovitev, to še nikakor ne pomeni, da so začrtane misli dokončno veljavna osnova za razpravljanje o tako obsežnih vprašanjih. So le odraz načina razmišljanja pričujočega pisanja. Sicer pa, kako je že o takšnih rečeh mislil Michel Eyquem z montaignskega gradu? — „in kdor me bo zasačil v nevednosti, mi ne bo prav nič škodoval, kajti kako naj bom drugim odgovoren za svoje misli, ko nisem niti sebi in ko niti zadovoljen nisem z njimi“.

Če povzamemo nekaj misli o humanizmu in umetnosti, potem ta pojem najlaže zajamemo v nekaj splošnih ugotovitvah, in sicer preko odnosov umetniškega dela do stvarnosti, ideje in sveta. Z dokajšnjo gotovostjo lahko trdimo, da evropska novoveška umetnost v obzorju splošnega pojma humanizma, ne glede na posebnosti posamezne usmeritve, vseskozi teži k stvarnemu, pri čemer ta pojem zajema celo vrsto pojavnih oblik, od skrajnega verizma do povsem ponotranjene simbolike. V svetu „brez bogov“ človek pač v vsem vidi zgolj samega sebe in to v luči svoje in ne neke posebne, zunaj tega orisa začrtane eksistence. Če pa umetnost uporablja določeno metafiziko, ki ni prisotna v tem območju, navadno to dela zgolj navidezno, saj se za takšnim okvirom vedno skriva inačica istega pojma. Vzemimo za primer roman Mojster in Margareta Mihajla Bulgakova. Biblijski svet tega dela ni rekonstrukcija krščanske metafizike; je zgolj v poseben, estetsko pomenski prostor včlenjena stvarnost in to zato, da bi umetnikova resnica na neki navidezno zunaj časovni način učinkovala na bralca. Seveda pa lahko „stvarno“ opazujemo tudi v smislu etike ali morale, pri čemer nam v obzorju splošnega pojma humanizma glede načina oblikovanja in prikazovanja določene vsebine skozi umetniško delo ta pojem zrcali celo vrsto možnosti, ki jih najlaže ilustriramo s Terencovo mislijo „*Humani nihil a me alienum puto*“. Posebno v današnjem času, ko kritika neprestano ugotavlja pravo povodenj nasilja v vseh zvrsteh umetnosti in je le-to tudi predmet neprestanih lažno moralnih očitkov, je potrebno opozoriti, da književnost ali slikarstvo, ne nazadnje tudi film, ne uprizarjajo nič novega, ali točneje povedano nič takšnega, kar bi bilo izključno domena sodobne umetnosti. Poglobimo se samo v dogodke Shakespearovega Tita Andronika in bomo videli, da redko kje srečamo na tako ozkem prostoru toliko prav poživljenih, z rafinirano brutalno domišljijo opremljenih prizorov, ki jim v današnji umetnosti skorajda ni primerjave in bi celo kot porno sadistični šund učinkovali na moč prepričljivo. Umetnikovemu času primerno je ta panoptikum nasilja seveda osnovan na antičnih zgledih, zato je res čudno, čemu se

celo tako imenovana poučena in razgledana kritika danes tako silovito razburja nad prikazovanjem nizkih nagonov, ko očitno to ni nič novega, kaj šele značilnega samo za svet pokvarjene morale 20. stoletja. Tako lahko sklenemo, da je v mnogo večjem neskladju s pojmom humanizma v umetnosti ne prikazovati grehe, grozo in nasilje ter lagodno živeti s Tartuffovo mislijo, „kdor skrivaj greši, sploh ne greši“, kot pa opazovati ne sicer za človeka posebno častne, pa zato resnične pojave njegove stvarnosti.

Sedaj pa je potrebno spregovoriti še o ideji in svetu v odnosu do umetniškega dela pod okriljem humanizma. Načeloma nam tu zelo ustreza znamenita Engelsova teza, ki je že domala potrošni artikel vsakega razpravljanja o umetnosti, saj je misel, da mora ideja izvirati iz situacije in dogajanja več kot vabljiva, a zato toliko težja, kadar je treba v skladu z njo napisati roman ali posneti film. Prikritost ideje, ki osmišlja verjetnost sveta, pa je izpeljava, ki sama na sebi omogoča celo vrsto različic, ne glede na prvotno osnovo v čisto določenem svetovno nazorskem okviru. Drugače povedano, ideja umetniškega dela ni tako bistven sestavni del ustvarjalnega dejanja, da bi le-to lahko zgolj zaradi zgrešene, točneje za določen čas in prostor neustrezne ideje izgubilo svoje umetniško in humanistično poslanstvo. Ker smo že govorili o Shakespearu, si priključimo v spomin dramo Beneški trgovec, ki je po svoji zasnovi takšna, da malodane zahteva od bralca ali gledalca razvijanje rasističnih, protižidovskih misli. Značaj in dejanja Shillocka kot osrednjega nosilca dogajanja so tako zastrašujoče umazana in neznačajna ter projicirana na celoto židovstva, da lahko upravičeno razumemo to delo kot rasistično — če seveda uporabimo današnji izraz. Pa vendar nikakor ne moremo Shakespearu odrekati umetniške moči ali celo zanikati humanistično vrednost njegovega dela. Bistveno namreč je, da domala nobena prava umetnina ne razpolaga zgolj z eno samo idejo, ampak je cel sistem različnih snovanj, ki okoli osrednje misli — če je ta seveda prisotna, odpira celo vrsto različnih poti. Že samo to dejstvo, ne glede na estetiko in obliko, je zadosten porok, da umetnino lahko sprejemamo, tudi če je osrednja teza še tako sporna našemu načinu razumevanja sveta. Tudi film enako kot književnost natanko ustreza orisani zamisli. Danes nesporno klasično delo sedme umetnosti Griffithov film ROJSTVO NARODA je osnovan na prav čudni, lahko bi rekli za pretežni del našega sveta povsem zgrešeni ideji. Le-ta je namreč takšna, da bi se je razveselil celo takšen „dobrotnik“ človeštva, kot je bil pisec znamenitega dela Mein Kampf, ki sicer ni pretreslo literarne zgodovine, zato pa je bilo dovolj tehten vzrok, da se je nekaj deset milijonov ljudi neprostoovoljno odločilo zapustiti solzno dolino tega sveta. Prav tako bi ROJSTVO NARODA lahko vzeli za narodno svetinjco vsi tisti prirodozlovnio nedvomno duhoviti režimi, ki še danes trdno verujejo, da med opico in črncem ni kake bistvene razlike, ali so vsaj prepričani, da je bila pot črne rase z drevesa na trdna tla nekoliko daljša, kot pa je to revolucionarno dejanje uspelo belcem. Presenetljivi rasi- zem ROJSTVO NARODA se kaže v vsakem prizoru, in to v tako izostreni luči, da človek komaj verjame, kako je to

mogoče. Priključimo si v spomin le prizor zasedanja črnih politikov, ki na začetku razprave uprizorijo pravo beznico, saj so jim civilizirane navade, kot je oblačenje, občutek svobode in podobno očitno zgolj samo tehten vzrok za pijančevanje in razvrat. Kot vidimo, je z idejo ROJSTVA NARODA nekaj močno narobe, pa vendar je to film, brez katerega si zelo težko zamišljamo Eisensteina s celotno rusko filmsko šolo, celo več, tu so bila mogoče prvič preizkušena načela sedme umetnosti, kot jih poznamo danes. Ko smo že omenili Eisensteina — mar so njegove uprizoritve kapitalistov notranje bistveno bolj razgibane, kot so Griffithovi zamorci? Perverzni, degenerirani, od delavske krvi rejeni, z majhnimi debelimi, prašičje zalitimi, skoraj otroškimi rokami, z nujno cigaro v ustih in kristalnimi kozarci močne pijače pred seboj, zaviti v zatohlem, bolešno premikajočem se dimu, so ti predstavniki kapitalizma v OKTOBRU ali STAVKI komajda združljivi s kakršnokoli predstavo o človeku. In vendar je svet, ki je bil takrat vse prej kot naklonjen idejam boljševizma, z neprikritim navdušenjem sprejel velikega Eisensteina.

Iz navedenega sledi, da ideja umetniškega dela nikakor ni odločujoči del ustvarjalnega dejanja, vsaj tista ne, na kateri določeno delo sloni, čeprav to seveda ni dokončno pravilo, saj že več kot dva tisoč let vemo, da v svetu umetnosti merjenje, tehtanje in računanje, danes bi rekli postavljanje pravil, nima posebno trdne cene, kot je nekako ugotovil že Platon. Umetnostne zakonitosti se namreč ustvarjajo z vsakokratnim sprejemanjem, torej branjem ali gledanjem, umetnina pa je pač takšen izum, da to omogoča. Naj zaključimo z mislijo, da morajo biti ideje umetniškega dela včlenjene v samo ustvarjalno dejanje na čimbolj raznolik, po strukturi pester način, saj nikakor ne moremo predvideti, kaj bo ugajalo zanamcem, lahko pa se mnogo naučimo iz zgodovine. Osnova vsega pa je seveda tisti, v samem temelju nerazložljivi in preprosto nedoumljivi pojem, preko katerega za določeno delo ugotovimo — da je umetnina, ne da bi pravzaprav vedeli čemu; še več, čim dalj prodiramo vanj, tem manj nam je jasno in tem širši svet se nam razkriva.

Sedaj pa je potrebno na kratko razmisliti, kako se umetniško dejanje z oznako humanizma vede do sveta, torej kako ga sprejema in ne nazadnje, kaj svetu daje. Odnos evropske novoveške umetnosti do tega pojma je močno razčlenjen, zato skoraj ne moremo dati kolikor toliko trdne ugotovitve. Če pa jo že iščemo, potem je treba priznati, da z obzorja časa, v katerem živimo, ta odnos vidimo kot pričevanje stalne nezadostnosti in nezadovoljnosti z obstoječim. Tudi kadar ni tako, se npr. umetnost zateče ali v iluzijo in utopijo ali pa pobegne v naravo in kozmos — kar pa seveda ne spreminja bistva stvari. S tem pa nikakor ni rečeno, da je človek obupal nad samim seboj, ne, vera v življenje je s tem močnejša, saj nezadovoljnost in nezadostnost ne izvirata iz volje, da bi ta svet zapustili (nebes ni več, torej nimamo nikakršnega zatočišča), ampak da bi ga spremenili, čeprav to seveda presega možnosti umetnosti, kar pa ne pomeni, da se le-ta želi temu poslanstvu kot del širše kulturno zgodovinske celote odreči. Umetnost je torej do sveta, vsakdanje povedano, v položaju večnega nergača in nezadovoljneža. S tem ni rečeno, da je, splošno gledano, takšna v odnosu tudi do posameznika — vzemimo za primer le pojem ljubezni, ki pogosto prerašča v ideal tako širokih razsežnosti, da postaja obče veljaven, a zato hkrati nekam nestvaren, postavljen bolj v obzorje upanja. Začetek takšnega odnosa umetnosti do sveta je nedvomno že v renesansi

in nikakor ne izvira iz dejavnosti same na sebi, ampak je del širše strukture samorazumevanja človeka. Zamislimo si samo Macchiavellija. Človek gre in z metodično natančnostjo brez kakršnekoli umetniške težnje popiše navade in vedenje oblasti, prav tako neusmiljeno oriše nič kaj razveseljiva nagnjenja ljudstva in že postane sinonim za nekaj nečednega, vsega prezira vrednega. Ob tem pa mož niti ni filozof, ampak le natančen opazovalec svojih sodobnikov, močno razgledan v zgodovini, pa vendar doseže z bistro kompilacijo tako prodoren pogled na del medčloveških odnosov, da lahko resnično vzklknemo prosto po Janu Kottu — „Macchiavelli naš sodobnik“. On in njemu podobni so nedvomno že v času renesanse postavili določena načela, ki v zelo ostri, pa zato močno koristni luči razkrivajo človeško vedenje. Če drugega ne, človek je odkril velikanski razkorak med svojimi lastnimi institucijami in samim seboj. To pa je dovolj tehten vzrok za popravljanje in izboljševanje — skratka za napredek.

Seveda umetnost nikakor ni ostala zunaj tega dogajanja, zato lahko iščemo osnove nezadovoljnosti in nezadostnosti ustvarjanja v odnosu do sveta že na samih začetkih novoveške kulture. In kaj takšna umetnost svetu daje? Patetično rečeno je njegova vest, ali vsaj delček nje, če tako zapleteni pojmi sploh še obstajajo in niso le zamisel našega upanja.

Ker je bil prvotni namen pričujočega razpravljanja razmislek o moskovskem festivalu, je potrebno, da preko samega programa ugotovimo, kaj pomeni teza „za humanizem v filmski umetnosti“ v luči te prireditve, oziroma ali je naslov sam skladen z dosedanjimi splošnimi orisi tega pojma ter tako smiseln kot določeno merilo. Tematska shema same prireditve je bila močno enostavna, saj lahko vse filme porazdelimo v te-le vsebinske skupine: 1. Najmočnejšo skupino so tvorila dela z zgodovinsko tematiko, in sicer v zelo širokem časovnem razponu glede vsebine, od tako rekoč renesančnih časov do polpreteklosti. 2. V naslednjo skupino lahko uvrstimo dela s pretežno ali izrazito politično vsebino. Da ne bo pomote, politično je obravnavan zgolj zahodni svet in del nerazvitih dežel, kar pomeni, da je to območje tudi kritično ocenjeno ali bolj obsojeno. 3. Sodobne teme nerazvitiga sveta — tako bi lahko imenovali celo vrsto filmov iz neblokovskih dežel. 4. Četrto skupino pa tvorijo dela z na zunaj nezaznavnim predznakom in sodijo v območje splošnih razmišljanj o zgodah in nezdodah človeka današnjega časa. Na žalost najdemo tu menda najslabša dela, včasih že kar čudno diletantske poizkuse, ki sodijo vse kam drugam kot pa na tako pomembno prireditev.

Nikakor ne bi bilo smiselno spregovoriti o vsakem filmu posebej, ampak se bomo omejili na tiste najbolj značilne prispevke, ki plastično osvetljujejo značilnosti svoje skupine. Toda najprej naj ponovimo motivni krog dogajanja programa, saj bomo ravno preko le-tega videli, kako razume moskovski festival svoje načelo „za humanizem v filmski umetnosti“. Večinoma politično obravnavana zgodovina in prikaz političnih razmer sodobnega zahoda ter v malo manjši meri tretjega sveta so glavna vsebinska izhodišča, saj vse ostalo kar nekam izzveni. Če opazujemo pojem zgodovine, ga razvijajo skoraj vsi prikazani filmi takšne tematske zasnove, bomo videli, da avtorji skušajo najti takšna obdobja iz preteklosti ali polpreteklosti, ki ali ustrezajo določenim kriznim razmerjem sodobnega sveta, ali pa ustvarjalci zgolj postavljajo bolj ali manj verjetne rekonstrukcije, kjer se praviloma kažejo pomote kapitalističnih družbenih odnosov. Kljub temu naletimo tudi na dela brez takšnih teženj. Odnos do zgodovine je tako močno zožen na povsem določen način razumevanja, ki skuša predvsem poučevati in kritično ocenjevati, kar pa zaradi nujnega pomanjkanja vsebinske razčlenjenosti pogosto vodi v umetniško plitkost, saj prvotni namen takšnih filmov ni ustvarjalno preoblikovanje, ampak usmerjeno opisovanje. Zato ni čudno, da bi za oceno te vrste del bolj potrebovali zgodovinarja ali sociologa, ker umetnostno teoretično razmišljanje pravzaprav ne more najti ustrezne poti do kolikor toliko natančne razlage. Zgodovina je tu preko umetniškega sporočila filma močno osiromašena, saj je pogosto le predmet poučno vzgojnega in ne ustvarjalnega odnosa do sveta, zato je v samem temelju takšen postopek „sub specie aeternitatis“ močno vprašljiv, ker nas izkušnja uči, da so pogosto določena dejanja iztrgana pozabi, torej niso le predmet posebnega, to pomeni znanstvenega

pručevanja zgolj po volji umetnosti ali točneje tistega, kar je na ustvarjalnem dejanju umetniško in ne zgodovinsko, religiozno, socialno ali ne nazadnje predmet obrtnosti. Kdo bi npr. vedel za bitko pri San Romanu, če je ne bi upodobil Paolo Ucelle, glas Guernice ne bi nikakor prišel do naših ušes, saj je že samo na Slovenskem cela vrsta vasi s podobno usodo, ki ni nič manj grozljiva od španske, pa vendar je po volji Picassove slike določen dogodek že skoraj svetovna legenda. Zato lahko ugotovimo, da je pri obravnavi zgodovine preko umetnostnih panog mnogo bolj pomembna ustvarjalna vrednost kot pa historična točnost ali pravilno merilo, razvito skozi misel sodobnikov. Ne nazadnje pa takšen postopek ni v skladu s splošnim razumevanjem humanizma, kot smo ta pojem v omejeni obliki seveda že nakazali in razvili. Podobno bi lahko ocenili odnos do politike, ki je v območju današnjega zahoda večinoma povsem enostransko obarvan in išče zgolj dogodke z izrazito levo težnjo, kar bi bilo docela simpatično, če ne bi vedeli, da je to danes zelo dobro prodajano blago; iz tega sledi, da gre avtorjem pogosto bolj za vzbujanje pozornosti, ker si pač mislijo, da je že poseben svetovni nazor ali značilno izbran dogodek zadosten porok za uspeh. Treba je namreč reči, da brez umetniške vrednosti tudi politične odlike izgubijo privlačnost, če jih opazujemo preko splošnih humanističnih načel. Godard, Gavras ali Bertolucci bodo skoraj gotovo ohranili svojo vrednost, ko bo problematika njihovih filmov že davno izgubila zgočo politično ostrino današnjih dni. Obdelava idej, kakršno smo videli v precejšnjem številu festivalskih del, bi mnogo bolj ustrezala teoretični razpravi, kjer bi bila docela sprejemljiva, saj znanstveno kritično razmišljanje uporablja natančno določljive instrumente, ki pa jih umetnost v takšni obliki ne pozna. Če zaključimo — humanistična ideja je ne zagotavlja humanističnega učinka in umetniške vrednosti posameznega izdelka.

Umetnost tretjega sveta pa moramo pojmovati nekoliko drugače, saj gre tu za dela, ki pogosto prihajajo iz dežel, kjer ne samo da ni tudi najosnovnejših pogojev za delo, ampak gre za kulturno povsem drugačna okolja, kjer se načini evropskega ustvarjanja — del teh je tudi film, zelo težko vklapljajo v razumevanje in bogato, a na drugačnih osnovah zgrajeno tradicijo. Film je namreč izsledek geneze evropske umetnostne tvornosti, pravzaprav del njenega zgodovinskega razvoja, zato nedvomno kot ustvarjalna panoga že v sami osnovi vsebuje značilne lastnosti tega kulturnega območja. Zato ni zgolj tehnično organizacijsko ali finančno vprašanje poleg umetniške moči avtorja tisto, kar omejuje takšna dela. Umetnik mora poprej sprejeti posebne, njemu tuje zakonitosti in potem znotraj njih poiskati takšne prvine, ki ustrezajo predstavam tradicije njegovega sveta in so hkrati zanj tudi dosegljive. Kajti načeloma moramo vztrajati pri tem, da vsaka dežela prinese v svet umetnosti del svojega kulturnega izročila, ker sicer ni evropsko ameriška umetnost nič drugega kot dobro prikrit razisem bele civilizacije. Že tako je ta svet prisiljen v določeno obliko podrejanja, saj že s tem ko sprejme film ali roman kot izrazno sredstvo, vstopi v obliko, ki po sami zgradbi ustreza povsem določenemu načinu dojemanja. Nesmiselno je, če npr. Indijci izkoriščajo mehanizme evropske drame pri gradnji filma, ali uporabljajo miselni svet medčloveških odnosov iz tega območja. Takšne poizkuse sicer zelo pogosto srečujemo, vendar nas ne morejo zadovoljiti, prav tako pa so tuji tudi okolju, iz katerega izhajajo. Žal je to splošen pojav v vseh vrsteh umetnosti, kar se lahko prepričamo na vsakomur dostopni mednarodni grafični prireditvi v Ljubljani, kjer npr. Indijci hrabro ubirajo pota že nekoliko izpete abstrakcije v razponu med konstruktivno in simbolično obliko, kot bi vse njihovo velikansko kulturno bogastvo sodilo v etnološko ropotarnico pozabljenja.

Kadar pa srečamo delo, ki hoče ostati v območju svojega kulturno zgodovinskega izročila, pa pogosto ugotovimo prilagajanje tujemu načinu razumevanja, kar zopet ni povsem smiselno, saj so odstopi tembolj očitni, kolikor bolj sta si na ta način združena svetova različna. Seveda je določeno sprejemanje tujega skoraj obvezno, če je že sama oblika izvedena iz drugega sveta, toda treba jo je

prirediti in podrediti sebi lastnemu, za umetnikovo prostor značilnemu izrazu — podobno, kot je glede odnosa do črnske umetnosti to storil Picasso v Avignonskih gospodičnah.

Treba pa je pripomniti, da vse dežele tretjega sveta niso del posebnega kulturnega izročila in so zgolj podaljšek evropsko ameriškega območja, zato je vzpostavljanje umetnosti tu pač podložno znanim pravilom sveta, iz katerega izhajajo. Pa vendar je treba priznati, da je ravno tretji svet dal moskovskemu festivalu mogoče umetniško najbolj zrela dela, verjetno edina, ki v nekem smislu zaslužio oznako splošno humanistične usmeritve. Poslanstvo moskovske prireditve je nedvomno v tem, da se je ta svet lahko enakovredno uveljavljal ob vseh drugih dosežkih. Ob togo zgodovini pisje zahoda in vzhoda, senzacionalistično levičarstvo političnih kriminalk „Made in West Europe“ je postavil cel mozaik vsebinsko različnih tem, od povsem dokumentarično obravnavanih zapisov do že kar filozofično obarvanih razmišljanj. Ta širina, ki ima zelo različne oblikovne, vsebinske in celo idejne razsežnosti, pa šele omogoča razgovor o splošnem pojmu humanizma, kot smo si ga zamislili. Pokazalo se je, da edinole s širokim razponom snovanj dosežemo tudi glede umetniške vrednosti pomembna dela, ker je vsako od zunaj določeno zapiranje prostora kaj jalov posel.

Dela pa, ki jih ne moremo uvrstiti v naš oris, tako da bi jih lahko razpostavili glede na neke svojevrstne značilnosti, saj so tematsko splošno zastavljena in izhajajo tako z zahoda kot z vzhoda, a niso pripoved o nekem posebnem svetu, so verjetno najbolj razočarala, čeprav sta med njimi dva izvrstna dosežka. Kot celota vzbujajo nekam dolgočasen vtis, saj se pogosto pod videzom splošnega skriva nerodno zastavljena umetna konstrukcija ali pa kar odkrit diletantizem.

Sedaj, ko smo preverili nekatera izhodišča moskovskega festivala in ugotovili pomanjkljivosti samega merila, kakršne bi lahko srečali pri vsaki podobni prireditvi, je potrebno spregovoriti še o konkretnih delih. Poprej pa lahko ugotovimo, da se načelo o humanizmu izneveri domala vedno takrat, kadar prvotna težnja ustvarjalnega dela ni v iskanju umetniških, ampak tej zvrsti drugotnih prvin, izhajajoč iz tega pojma na že opisani način.

Med uspele zgodovinske filme moskovskega festivala lahko štejemo poljsko delo NIKOLAJ KOPERNIK v režiji Ewe in Czeslava Petelskega ter mehiško dramo o Benitu Juarezu TISTA LETA režiserja Felipe Calsala. KOPERNIK je namreč eno redkih del svoje vrste, ki ne išče poučno idejne težnje skozi umetnost, ampak raziskuje življenje velikega znanstvenika skozi stvarno življenjsko, vsakodnevno izkušnjo človeka. Delo je oblikovano z velikim posluhom za doživetje zgodovine, ne da bi le-ta učinkovala ponarejeno, saj se prizori vrstijo presenetljivo verjetno, ker se film noče približati času, ki ga popisuje zgolj preko kulise vsem dobro znanih podrobnosti iz Kopernikovega življenja, ampak svobodno išče dileme, s katerimi se je ali pa se tudi ni, pa bi se lahko srečeval veliki astronom. Vsakdanost njegovih ravnanj daje filmu izostren občutek bližnosti, skrbno premišljeni prizori pa učinkujejo kot profane slikarije starih flamskih mojstrov. Ravno preko zelo podrobno izdelanega okolja in zgodovinsko verno zamišljenih značajev tedanjih ljudi — kar pogojuje vrednost vsakega podobnega dela, se film bliža izjemni prepričljivosti. Ritem dogodkov je povsem nepatetičen, skoraj bi lahko rekli kronikalen ter skladno ubran na oris časa, o katerem pripoveduje. Kopernik zaživi plastično kot človek velikih pa tudi povsem vsakdanjih, recimo mesenih dejanj, ne da bi bilo katerokoli posebej označeno ali iztrgano iz splošno človeške širine. Duh renesančne elegance in duhovitosti pa tudi surovosti in značilnih

napitkuje naplavo vzdušja Kopernikovega časa — ne nazadnje tudi po volji izvrstne igre prav mojstrsko izbranih igralcev.

Za razliko od KOPERNIKA je Casalsov film TISTI DNEVI postavljen v zgodovino zato, da bi sporočal neko čisto določeno, vnaprej zastavljeno idejo, in sicer misel o imperializmu velikih držav od narodno osvobodilnih teženj prebujajočih se narodov. Ideja je tako jasna in nedvoumna, da je v zadnjem kadru glavna osebnost celo kar neposredno izreče, Benito Juarez pooseblja boj Latinske Amerike za samostojnost. Kljub temu je delo TISTI ČASI toliko široko in zgodovinsko verjetno upodobljeno v splošno človeških okviri, da ideja ne izveni programsko, ampak jo sprejemamo kot nujno posledico razmer, časa in prostora tedanje dobe, kot jo razume avtor filma. Film učinkuje pristno, dogodki so razpostavljeni verjetno, obravnavani pa včasih že kar dokumentarno — to pa daje celoti svojevrsten čar. Notranje razsežnosti Juareza so natančno izrisane ter razčlenjene, saj pred nami ne raste enoplastna podoba kot pojem revolucionarja, ampak tako rekoč živa osebnost. Monotona pokrajina mehiške puščave, razpadlih hiš, revščine itd. se povezuje s temperamentom latinskega značaja, zajetim brez smešne patetike, kot si to navadno predstavljajo Američani v svojih limonadnih dramah. Prozaično obravnavana okrutnost učinkuje pogosto prav grozljivo, saj so prizori mehiškega boja izrisani s priložnostno surovostjo. Tu namreč zasledimo podoben potek dejanj kot v romanu B. Travna. Smrt tu navidezno ne pomeni veliko, skratka, če je potrebno nekoga ustreliti, je puška takoj pripravljena, dejanje pa izvršeno s tako pretresljivim hladom, da človeka kar spreleti. Metoda Casalsa je tu nekoliko podobna oblikovanju našega Živojina Pavlovića, ki tudi razbremeni dramatičen dogodek vsakršne teže in ga napolni s skoraj ciničnim mirom, da bi seveda tako posredno še močnejše učinkoval. Nasproti Juarezovemu boju stoji Habsburgovec Maksimilijan ob podpori francoskega dvora kot poosebljenje imperializma velikih. Podobno kot Juarez je tudi on izoblikovan plastično ne manjka mu verjetnih značajskih potez, od politične neumnosti do povsem vsakdanje nečimrnosti; — včasih pa deluje celo simpatično, kar omogoča dovolj širok razpon osebnosti, da jo lahko sprejmemo. Sicer pa veljajo glede orisa okolja in vzpostavljanja pristnosti za ta film podobne lastnosti, kakršne smo omenili ob KOPERNIKU. Lahko namreč ugotovimo, da ni važno, če je neko okolje, kjer se naseli ideja, res pristno, tudi ni nujno, da ideja ustreza temu, bistveno je, da ta povezava učinkuje verjetno, čeprav je npr. zgodovinsko dokazano neresnična. Tudi neverjetno postane v umetnosti verjetno — vse, je namreč odvisno od prepričljivosti zgradbe sveta, ki ga umetnik oblikuje. Drugače povedano, Juarezove izjave so verjetne, ni pa nujno, da so resnične — so lahko tudi izmišljene, toda ker jih doživimo prepričljivo, smo jih pripravljeni sprejeti, še posebno, ker so položene v svet skrajno verističnega prikazovanja, pa naj gre za prizore vojne ali dogodke iz spletkarskega življenja francoskega dvora. Metoda postavljanja velikih idej v prostor, kjer le teh neposredno ne pričakujemo, je na splošno močno prikladna, a pogosto zelo težko izvedljiva, pač zaradi dejavnikov zunaj dosega umetnosti.

Med boljša zgodovinska dela sodi tudi italijanski film UMOR MATEOTTIJA v režiji Florestana Vancinija — če seveda sledimo dela glede obravnavanih tem po časovnem zaporedju od preteklosti do polpreteklosti. Zverinski umor Matteotija — človeka, s katerim je za dolgo vrsto let umrla demokratična Italija je nedvomno zanimiv motiv in je čudno, da se ga že prej ni kdo lotil. Delo je sicer nekoliko razvlečeno, včasih kar preveč natrpano z zgodovinskimi podrobnostmi, da s tem izgubi in ritmu, vendar učinkuje v poplavi podobnih snovanj sveže, posebno ker ga odlikuje svojevrstna napetost, kar ni lahko doseči, če gre za dogodke z vnaprej določenim potekom, ki močno omejujejo manevrski prostor. Matteotijevo napadalno razkrivanje resnice fašizma v parlamentu je uprizorjeno prav mojstrsko, saj njegova beseda izveni kot poslednji krik svobodnega človeka na poti v temo samodrštva. Evforična bledica njegovega obraza prav zrcali bližino smrti, preroka opozorila in razkrivanja ga postavljajo v mit modernega Savonarole. Tudi sam umor je v stopnjevanju belini poletnega dne, prikazan naravnost okrutno in hkrati povsem ustrezno resničnemu dogodku. Dramatičnost je

dosežena s počasnim ritmom sicer še kako razgibanega dogajanja, hladna brezčutna praznina vročega dne, praznih ulic je prav srhljivo okolje za umor s tako usodnimi posledicami. Režiser uporablja nekatere že znane prijeme — ne nazadnje je pojem BELINE mojstrsko razvil že Fellini, občutenje praznine pa poznamo iz cele vrste Antonionijevih del. Kljub vsemu pa je film zanimiv, tudi če ga gledamo kot povsem nepoučenih opazovalci, saj nudi dobršno mero umetnostno zanimivih domislic, česar pa npr. za zgodovinski prikaz poboja talcev v Rimu v času druge svetovne vojne z naslovom UMOR V RIMU Vancinijevega sonarodnjaka ravno ne moremo trditi.

Med slabša dela iz polpreteklega doba sodi tudi češki film DNEVI IZDAJE režiserja Otokarja Vavre. To delo prav pretresljivo utrudljivo muči občinstvo z dogodki izza munchenskega sporazuma. Je nekakšen filman učbenik v hudo razvlečeni obliki; da pa je še težje sprejemljiv, pripomorejo prav nesrečno izbrani igralci, saj npr. Mussolini ni niti pri najboljši volji vsaj malo podoben Duceju. Glede zgodovinske točnosti dogodkov pa bi moral tu spregovoriti strokovnjak, saj se film spušča v podrobnosti, ki zahtevajo usposobljeno poznavanje.

Med boljša dela izrazito politične usmeritve sodi film Ivesa Boisseta UGRABITEV. Narejen je po motivih ugrabitve Ben Barce in je zelo podoben tovrstnim delom sodobnega zahoda, kjer se mešata politična kritika razmer in metodika gradnje kriminalke. Film seveda nima tistega divjega, prav brutalno izostrenega in psihološko izredno pretanjenega vzdušja, kot ga srečamo v političnih thrillerjih Costa Gavrasa, toda določenih zanimivih rešitev mu ne gre odrekati. Če drugega ne, akcije so obrtno dobro izpeljane, napetost nikoli ne popusti, le značaji so nekoliko preveč klišejsko obarvani, saj tako rekoč brez poznavanja afere Ben Barca že vnaprej slutimo ravnanja posameznih osebnosti, ki jim prav očitno manjka notranje širine. Močna razgibanost to sicer nekoliko ublaži, toda človek se ne more znebiti vtisa, da so takšni filmi v dobršni meri plod trenutnega povpraševanja trga.

Verjetno najboljšo delo festivala v tej zvrsti, mogoče celo najzanimivejši film celotne prireditve pa je venezuelska drama NE BOM JOKAL mladega režiserja Maurizia Walersteina. Če smo opozorili, da je tretji svet dal festivalu nesporno dobre dosežke — mehiški film TISTI DNEVI smo sicer uvrstili zunaj začrtanega reda zaradi boljše preglednosti nad zgodovinskimi deli, je ravno Walersteinovo delo lep dokaz za takšno trditev. Film je političen, toda zelo daleč od umetnih konstrukcij, zato toliko bolj prepričljiv in je prava mojstrovina talentirane, mnogo obetajočega režiserja. Zgodba je zasnovana na povezavi treh različnih usod mladih ljudi, ki jih družijo iste isti dan rojstva in smrti. Vsak predstavlja posamezen značilni sloj latinsko ameriške družbe in v skladu z njim tudi ravna. Prvi Victorino izhaja iz predmetja pošastne revščine, ne preostane mu drugega kot pot v kriminal, drugi je predstavnik revolucionarnih levih študentov in zastopa sloj razumnštva, tretjemu pa se je uspelo roditi v družini bogate denarne aristokracije in je pretežno vdan lenobnemu brezdelju ter uživaštvu brez pravega smisla. Skratka, na zunaj je zgodba treh Victorinov kar nekam klišejsko preprosta, toda obdelava in globoko humanistično sporočilo uvrščata to delo med

nedvomno najboljše dosežke moskovskega festivala. Povezava vsebinskega kroga treh življenj, od istočasnega rojstva do končnega padca, zrcali nekaj tiste skoraj metafizične usodnosti, kot jo spremljamo v romanu Thorntona Wilderja Most svetega kralja Ludovika. Takšna zgradba, kjer se vzporedno odvijajo različne usode različnih ljudi, zbrane pod nekim ne povsem razumsko določljivim, a verjetnim skupnim imenovalcem, namreč omogoča razviti široko paleto psiholoških pa tudi družbenih trenj iz različnih okolij. Ideje in spoznanja so v tej zastavitvi pripovedi povsem nevsiljive, sprejemamo jih v smislu nepotvorjene resnice in nujnosti. Maurizio Walersteinu je uspelo razviti močno arhitektonično povezavo zgodb s tem, ko jim je določil že omenjeno skupno potezo nedoumljive usodnosti slučaja. Svoje pripovedi ne razvija preko visoko letečih razgovorov in obtožujočih družbeno kritičnih misli, ampak zgolj s prikazovanjem posameznih stanj in to v smislu navidezne neopredeljenosti. Ob tem pa duhovito izkorišča skoraj zgolj vizualne prvine filmske govorice. Tako se film prične s prizori rojstva treh Victorinov, s čimer je prav plastično podan očrt njih nadaljne usode. Prvi se rodi v skrajni revščini, drugi je deležen vse zdravniške nege, tretji pa je že z rojstvom določen za bogataški razvrat. Že samo s temi prizori je režiser podal celosten oris latinsko ameriške družbe, in to z najbolj enostavnimi pa tembolj prepričljivimi sredstvi. Kdo drug bi za takšen postopek razpdel celo teoretično razpravo, Valersteinov domiselni „pars pro toto“ pa tako rekoč v nekaj potezah zajame vse bistvene prvine obravnavanega sveta. Podobno je izrisana tudi smrt. Prvi Victorino umre kot ropar in bandit pod streli policije, drugega umori njegovo poslanstvo študenta-revolucionarja, tretji pa se zaleti, ko objestno in nepremišljeno drvi z novim športnim avtomobilom, ki je pač eden njegovih uživaških idealov. Prizori pogreba preko značilnega obredja zopet vrnejo občutenje zgodbe v začetku, torej k rojstvu. Zopet se značilno prikaže pripadnost posameznega junaka zgodbe družbenemu sloju, ob tem pa je le-ta prikazan v najbolj izostreni luči. Prizori pokopavanja revnega bandita nekje v predmetju so prava epopeja skrajne bede — le mati in nekaj razcapancev ga spremi na poslednjo pot. Študenta pokopljejo ob protestnem zborovanju njegovih kolegov, ki uprizorijo pravi politični miting, vzklikajoč gesla in grožnje proti vladajočim krogom. Ponesrečenega bogataša pa spremlja nema kolona aristokratskih avtomobilov. Ljudi ne vidimo, kot bi režiser hotel s to domiselno potezo pokazati zaprtost in nedostopnost vladajoče manjšine. Med rojstvom in smrtjo se v pravem vrtincu odvijajo življenjske zgodbe treh Victorinov. Ritem filma niha med komornim prikazovanjem ponotranjenih občutenj, vsebuje tudi poteze prave kriminalke ali pa z izpostavljanjem dejstev razčlenjuje puhlost družbe, vendar nikdar ne izgubi napetosti kljub tako različnemu načinu pripovedovanja. Vsaka posamezna osebnost je notranje razčlenjena ali pa osvetljena v značilni luči svoje razredne pripadnosti. Svet idej se skriva v ozadju, a je zato tem močnejše prisoten in to v docela verjetni in ne programsko zgrajeni obliki. Poudarjeni so veristični prikazi medčloveških odnosov, kjer ni nihče popolnoma

slab, pa tudi ne svetlo, skratka idealni, kratka ljudje, kot ljudje, niti dobri niti slabi v objemu dogodkov krutega sveta neke stvarnosti. Film NE BOM JOKAL je eno redkih svežih ustvarjalnih hotenj, ob katerem lahko razvijamo misel o splošnih načelih humanizma v umetnosti.

Podoben tematski okvir je prisoten tudi v sovjetskem filmu KAKO SLADKA JE BESEDA SVOBODA režiserja V. Zalakianichusa. Režiser obravnava dogodka v neki latinsko ameriški državi, ne da bi gledalec prav vedel, kje se zgodba odvija. Nekam čudno je, da so se politične drame takšne zasnove lotili ravno Sovjeti, saj je že na prvi pogled jasno, da se ustvarjalci niso posebno dobro znašli v njim tujem okolju. Politične nagibe lahko docela razumemo, toda ko gre za ustvarjalne razsežnosti, se ta film znajde pred domala nerešljivimi vprašanji. Vzdušje filma, ki je navadno ena bistvenih prvin na poti k celostnemu učinkovanju, nikakor ni južnoameriško, dogodki so postavljeni tako, kot si jih je predstavljal človek brez globlje notranje povezave z obravnavanim svetom. Za razliko od dobro znanih političnih dram je ta film nekam čudno ohlapen, brez napetosti, pa naj gre za dogodke zunanje ali notranje akcije. Mogoče je to nekoliko preveč kritično povedano, toda zavedati se moramo, da je Sovjetska zveza dežela neslutnih možnosti ustvarjanja na področju filma, saj je njen prispevek v zvrsti sedme umetnosti verjetno enakovreden vstopu ruskega romana 19. stoletja v evropsko književnost. Ne le tako rekoč neprimerljiva tradicija, tudi sodobnost nam dokazuje, da tu nastajajo dela, ki skoraj z montažne mize romajo v filmsko zgodovino kot njeni mejniki. Ta dežela namreč razpolaga z umetniki neslutnih zmožnosti. Le-ti so vsak trenutek sposobni ustvariti delo, ob katerem je zahodna misel kar nekam utrujena, brez nujno potrebnega odkrivanja novih pogledov in usmerjena zgolj v iskanje trenutnega ugajanja. Zato moramo biti do filmov iz Sovjetske zveze nekoliko bolj kritični, ker vemo, kako ogromen genij počiva v zmožnostih njihovih režiserjev. Spomnimo se le Tarkovskega ali Paradžanova, ki sta umetnika brez primere v sodobnem svetu. Ob njiju je mogoče edino Glauber Rocha postavil umetniško enakovreden opus s tako svežo in prepričljivo izpovedno močjo.

Seveda bi o političnih filmih lahko še razpravljali, toda žal bi lahko našteli celo vrsto pomanjkljivosti, zato si oglejmo še nekaj značilnih del tretjega sveta.

Med boljše prispevke sodi iraški film ŽEJNI v režiji Šoukrija Djamila, ki na vizualno zanimiv način pripoveduje o patriarhalnem svetu iraške vasi. Delo je prepričljivo in po kompozicijski gradnji slike podobno zastavljeno, kot smo to videli v mehiškem že klasičnem filmu KORENINE ali v jugoslovanskem izdelku DEKLICA IN HRAST. Ustvarjalne moči omenjenih del sicer ne dosega, vendar je kljub nekaterim pomanjkljivostim zanimiv prispevek o povsem svojevrstnem okolju in ljudeh. Tudi film Prevarani Tefika Šaleka (Sirija) še dotika žgočih vprašanj arabskega sveta. Zgodba ubežnih Palestincev, ki skušajo oditi v Kuvajt na delo, je polna zanimivih zapletov, njen zaključek pa kar brezizhodno tragičen. Mrka puščava se turobno zrcali v razmišljanjih

in dejanjih treh preganjanih ljudi, značaji so skladno zajeti z okoljem in prostorom, edina pomanjkljivost je razvlečenost, saj avtor pogosto po nepotrebnem izgublja ritem te še kar dobro zamišljene, nekoliko Camusovske puščavske balade.

Posebno vrst pa predstavljajo dela z dokumentarnim načinom obdelave, kakršno je kubanski film **MOŽ IZ MAISENICA** Manuela Pereza. Hoteni vtis dokumentarno kronikalnega izraza je v tem žanru zanimiv, ker ga odlikuje svojevrsten realizem brez kakršnihkoli olepšav. Surovost revolucionarjev je v boju povsem izenačena s prekanjenimi dejanji izdajalca, kar daje zanimivo podobo o krutosti nekega boja. Film je dosleden svojim izhodiščem, prav tako estetiki verističnega zapisa, zato ga lahko uvrstimo med boljša dela takšne usmeritve. Zgodba ameriškega plačanca v boju proti vietnamskemu ljudstvu je tema prispevka iz DR Vietnama z naslovom **SEDEM-NAJSTI VZPOREDNIK** režiserja Haija Ninha. Delo je nastalo tako rekoč v svežih bombnih lijakih, zato je upošteva pogoje vredno ogleda, čeprav ne moremo pričakovati, da bi v takih razmerah lahko nastalo kaj več kot črno-bela zgodba v službi narodnoosvobodilnega interesa. Film povsem zadošča zadani nalogi, saj so večšine filmske pripovedi avtorju očitno dobro znane, kljub temu da jih, kar je seveda povsem razumljivo, uporablja za posebne namene.

Zanimivo je tudi indijsko delo **PO SVOJI VOLJI** režiserja Atdourja Chrisnana, ki pripoveduje o mlademu, neveljavljenem pisatelju in njegovi zvesti ženi, katere usoda se sklone ob moževi smrti, saj preostanek življenja raje prebije v samoti njegovega spomina, kot da bi ponovno zaživela. Pomanjkljivosti tega filma izhajajo iz nedoslednosti režiserja pri izkoriščanju zgolj umetnostnega izročila svoje tradicije, kjer je to, kot smo načeloma že poprej ugotovili, seveda mogoče. Posebno očitno je to v ljubezenskih prizorih, kjer sicer čutimo prisotnost nekega drugačnega civilizacijsko kulturnega vzdušja glede gradnje, toda avtor mogoče v strahu, da ga po svetu ne bi razumeli, izpelje dejanje v smislu popuščanja drugačnemu, njemu tujemu svetu evropske dramaturgije. Iz vseh ostalih del pa bi pravzaprav lahko izločili le bolgarski film **LJUBEZEN** Ljudmila Stojkova ter belgijsko nekoliko trpko komedijo **HOME SWEET HOME** Benoita Lamyja. Mogoče bi lahko omenili še romunski film **EKSPLOZIJA** Mircee Dragana, ki po načinu obdelave presenetljivo spominja na dela našega Hajrudina Krvavca, vendar omenjena primerjava verjetno zadošča označitvi tega ne posebno pretresljivega dejanja. Bolgarski film je pripoved o osamljenem, zaljubljenem dekletu, ki doživi razočaranje. Delo je domiselno oblikovano, polno prav nadrealističnih domislic, po zgradbi pa nevezan preplet dogodkov iz življenj človeka, izgubljenega v odtujenem ritmu modernega časa. Poetičnost filma je prav presenetljiva, saj jo občutimo kot liričen miselni preplet, preko katerega se nam razkriva preteklost in sedanjost glavne junakinje. Ravno retrospektivni prikazi so obarvani nadrealistično ter so pogosto prav grozljivi, čeprav so le plod domiselnega opazovanja povsem vsakdanjih predmetov in njih vključevanja v jezik filmske govorice. Kljub tradicionalni zgodbi se je režiser znal izogniti plehki

sentimentalnosti podobnih del in ustvaril prepričljivo sliko sodobnega življenja.

Belgijski film **HOME SWEET HOME** — tudi prvotni naslov je angleški, zato ga ne bomo prevajali, ker gre za začetni verz pesmi — je pravzaprav edina komedija moskovskega festivala, napolnjena z dobršno mero ironije. Benoit Lamy pripoveduje zgodbo o upor v domu upokojencev, skoraj burkasto oriše vsakodnevne prepire med starimi stanovalci in upravo ustanove ter skuša bolj ugajati, kot pa kritično ocenjevati razmere, kar daje filmu občutek lagodne sproščenosti. Glavna odlika dela je mogoče ravno v tem, da življenja ne dramatizira, ampak ga ironično razpoloži pred gledalca, ne da bi vsiljivo poučeval. Način pripovedi je tekoč, režiserju skoraj nikdar ne zmanjka duhovitih domislic, čeprav mestoma zgodba učinkuje nekoliko naivno. Toda tako jo moramo sprejeti, ker tudi nima kakšnih večjih ambicij, čeprav tiste, ki jih vsebuje, razvije povsem ustrezno, ne da bi se film znašel v prepadu med hotenim in mogočim.

Zanimivo je, da sta bolgarski in belgijski film skoraj edini deli prez prikazovanja nasilja, čeprav je bilo na festivalu rečeno, da je ta pojem domena buržoazne kinematografije in vendar je kot v zasmeh takim mislim skoraj celotna podoba prireditve odražala vse mogoče vrste prikazovanja nasilja nad ljudmi. Nasilje je seveda večinoma ciljno, saj predstavlja različne oblike boja za svobodo in podobno, toda samo na sebi kot dejstvo prikazovanja pa še vedno ostane to, kar je in ga npr. ne moremo razumeti v smislu ljubezni. To je pač značilen pojav vseh umetnostnih zvrsti našega časa in toliko bolj svojevrsten, kolikor bliže in dosledneje dosega eno od resnic sveta, iz katerega črpa, zato bi bilo nesmiselno zanikati ali omejiti ta pojem na določeno območje, ker vsakdanja izkušnja dokazuje njegovo splošnost.

Posebno vprašanje pa predstavlja jugoslovanski prispevek **SUTJESKA**, vendar bomo o tem delu spregovorili kdaj drugič, saj zahteva podrobno analizo, ki si je v tako zastavljenem festivalskem pregledu ne moremo dovoliti, da bi ne naredili krivico samemu delu.

In kaj naj zapišemo ob zaključku? Nedvomno je moskovski festival pomembna prireditev širokega obsega, čeprav se ni mogel izogniti vsem tistim dilemam, ki označujejo podobne prireditve po svetu. V našem prikazu nismo omenili cele vrste manj značilnih filmov, saj ni bil prvotni namen pričujočega razmišljanja podrobno orisati vsako posamezno delo, ampak smo se omejili le na načelna vprašanja. Verjetno najpomembnejša zasluga festivala pa je, da se tu enakovredno pojavljajo filmi iz vseh dežel, ne glede na pomembnost ali tradicijo posamezne kinematografije, tako da je to verjetno edina prireditev svoje vrste, kjer človek resnično lahko spozna gibanja sedme umetnosti z vseh celin. Če k temu prištejemo še posebnosti okolja, v katerem se odvija festival, je to resnično enkratno doživetje brez primerjave. Bogata zakladnica Puškinovega muzeja, Tretjakovske galerije, nepozabna podoba Rdečega trga in Kremlija ob gostoljubnosti ruskih ljudi — vse to ustvarja pisan kalejdoskop zanimivih doživetij in spoznanj.

Na 8. mednarodnem moskovskem filmskem festivalu je sodelovalo več kot 80 držav ter organizaciji OZN in UNESCO. V tekmovalnem delu so predstavile 295 umetniških celovečernih filmov, 70 filmov za otroke in 213 kratkometražnih, to je dokumentarnih in poljudnoznanstvenih filmov. Dvorane je napolnilo čez 1200 gostov.

Tri mednarodne žirije so podelile celo vrsto nagrad in diplom:

V skupini celovečernih umetniških filmov so zlato odličje dobili: sovjetski film SVOBODA, TA ČUDOVITA BESEDA, ameriški režiser Stanley Kramer za odlično obdelavo problematike humanizma v filmu OKLAHOMA, TAKŠNA, KOT JE ter bolgarski film LJUBEZEN.

Posebno nagrado so dobili še Italijani za obdelano politično temo v filmu UMOR MATTEOTTIJA, jugoslovanski film SUTJESKA, ki obravnava protifašistični boj ter mehiški film o njihovi narodno-osvobodilni borbi TISTA LETA.

Srebrno odličje so podelili naslednjim filmom: FOTOGRAFIJA (Madžarska), KOPERNIK (Poljska) in UGRABITEV (Francija).

Nagradi za najboljšo žensko filmsko vlogo sta

dobili igralki Tša Žang v filmu 17. VZPOREDNIK: DNEVI IN NOČI (DRV) in Ingrid Vardund, igralka v norveškem filmu LININA SVATBA.

Nagrajena sta bila tudi dva igralca: Sergio Corrieri za igro v filmu ČLOVEK IZ MAISINIKU (Kuba) in Ramazu Čikvadze za vlogo v filmu SADIKE (SSSR).

Diplome so prejeli: češkoslovaški film DNEVI IZDAJE, belgijski film DOM, LJUBI DOM, sovjetski film SADIKE, senegalski film TUKI – BUKI in romunski film EKSPLOZIJA.

Srebrno odličje so žirije podelile naslednjim dokumentarnim kratkim filmom: SMRT PRI DELU (Italija), OTOŽNO ZLATO (Kolumbija) in POT NA ČUONG-SON, vietnamskemu reportažnemu filmu, posnetemu v težavnih vojnih okoliščinah.

Enako odličje sta dobila še poljudnoznanstvena filma RDEČE SONCE (Danska) in PODVODNI TOKOVI (Velika Britanija).

Otroški film, ki ga je žirija nagradila z zlatim odličjem, je PINOCCHIO (Italija), srebrnega pa so dobili: iranski film POPOTOVANJE, poljski film. TA HUDOBNI FANT, KI NI ZA NOBENO RABO in sovjetski film PIKA, PIKA, VEJICA.

Nagrajenci moskovskega festivala: Sergio Corrieri, Vytautas Želakevicius, Ingrid Vardund, Kramer, Cza-Zang in Ludmil Stajkow



locarno 73

neva mužič

V res veliki množici vsakoletnih festivalov je popolnoma možno in razumljivo, da so eni bolj drugi manj znani. Bodisi zaradi primerne termina, reklame ali, kar preprosto, splošne prakse. Nekomu, ki ni pobliže nikoli videl in doživel Locarna, je sicer težko karkoli reči o tem festivalu, čeprav se zdi, morda žal, da sodi bolj v krog tistih „zagrnjenih“, manj slavnih filmskih srečanj. Nikakor pa seveda ni rečeno, da bi bili taki festivali zaradi manjše slave tudi manj vredni, manj kvalitetni ali manj nujni. Vsak festival, taka je že nenapisana praksa, ima svoj obraz in vsakdo lahko vsaj približno sluti, kaj se bo kje dogajalo in kaj iz filmske bere utegne videti. Kaj in kakšen je letošnji festival v Locarnu, bomo skušali ugotoviti zgolj iz poslanega materiala in resnici na ljubo je treba povedati, da obeta lepo število udeležencev, po vsebinskem okviru pa je tako raznolik in bogat, da si upamo trditi, da se v njem zrcali kar ves naš svet. Festival je že 26. po vrsti in direktor Moritz de Hadeln je obrazložil odnos programske, mladinske in specialne žirije do filmskega izbora. Ta naj bi temeljil predvsem na mnogostranosti, odprtosti, mladosti, pri tem pa seveda niso zanemarjali tudi kvalitete. Festival je razdeljen na šest programskih enot: uradna konkurenca, 1. teden FIPRESCI, pregled novega švicarskega filma, retrospektiva švicarskega filma do 1945. ob 30 letnici kinoteke, svobodna tribuna z zanimivimi filmi, ki niso prišli v uradni program in filmski trg, se pravi izmenjava in ev. prodaja filmov. Poleg tega bo moč videti še kratek „slavnosti“ program nagrajenih kratkih filmov iz Annecyja (Francija), Guadalajare (Mehika) in Oberhausna (Nemčija).

Da čimprej preletimo dolgočasne, a nujne statistične številke, povejmo, da je v uradni konkurenci 25

filmov iz obeh Nemčij, ZDA, Slonokoščene obale, Danske, Francije, Anglije, Madžarske, Indije, Italije, Mehike, Norveške, Poljske, Švedske, Švice in Sovjetske zveze. V tednu FIPRESCI je le 5 filmov iz Švedske, Zvezne republike Nemčije, Belgije, Madžarske, Francije (izbrale so jih komisije novinarjev posameznih držav), v tribuni pa 9 iz ZR Nemčije, Mehike, Sirije, ZDA, Francije in Švice. Izurjeno oko bo takoj opazilo, da je pravzaprav malo sodelujočih iz neevropskih dežel, in to je, se zdi, tudi majhen problem organizacijskega komiteja. Res škoda.

Ker je festival v Švici, naj bodo prvi stavki posvečeni njim. Čeprav so majhna dežela s štirimi jeziki, lahko trdimo, glede na program retrospektive in pregleda novejšega domačega filma, da nimajo ravno majhne proizvodnje in verjeli ali ne, so tudi dvakratni laureati canneskega festivala. 1947. je Leopold Lindtberg za svoj film ZADNJA PRILOŽNOST dobil Zlato palmo, letos pa je njihov film POVABILO režiserja Clauda Goretta dobil posebno nagrado žirije.

Da bi ne bili krivični drugim, zapišimo, da sodelujejo tudi „priznane“ filmske velesile z dokaj solidnimi režiserji, in saj neznano ime ni vzrok, da bi bil režiser slab. Odkrivanje novih talentov je tudi del festivalske dolžnosti. Predvsem je ta čast podarjena malim festivalom. Med režiserji zasledimo imena kot Zanussi, Mankiewicz, Citti, Pasolini (scenarist), Gabor, Lucas. Nič manj pomembno, in žal za naš čas kar preveč nedopustno, je skromno število ženskih imen. Dve do tri scenariстке in kakšna režiserka, na primer Nemka Marianne Ludcke so zelo „življenjsko“, socialno orientirane.

Pri tej količini sodelujočih in pri relativni bližini kraja festivala se jasno vsiljuje vprašanje našega nesodelovanja. Odgovor je seveda tako skrit, da je glede na vse dosedanje izkušnje že postal retoričen. V prav najhujšo tolažbo pa naj povemo, da je naš režiser Matjaž Klopčič lani sodeloval v žiriji.

Ko smo tako na hitro preleteli „statistične“ številke in prav medlo ošvrknili nekaj problemov, se ozrimo še k vsebini festivala, s predpostavko, da zaupamo žirijam in njih dobremu okusu glede tehnike in kvalitete filma z obrtne plati. Pa saj če beremo poročila drugih takih in podobnih festivalov, so si edina vsaj v enem, namreč da debitantov tako rekoč ni in da se filma lotevajo kolikor toliko izurjeni in za to izučeni ljudje. Prav tako lahko ugotovimo, da so filmi vsi v barvah in v glavnem na 35 mm traku, le nekaj redkih je posnetih na 16 mm traku.

Kaj torej v najavljenih filmih lahko „prečitamo“ o našem svetu? V tem pogledu bi lahko zapisali, da je locarnski festival resnično velik moralni imperativ današnjega stanja, ki opozarja in kaže, da so se kratkotrajne nove sanje, obljube in upanja o popolni zmagi dobrega in napredka razblinili in da zlo in temne sile zopet stegujejo svoje krvoločne lovke in le malo je ljudi, ki se tega zavedajo in povedo naglas, še manj tistih, ki se znajo upreti in postaviti po robu. Zato so filmi prežeti z opozorili o novih fašističnih, diktatorskih in anarhističnih gibanjih, s problemom svobode posameznika kot

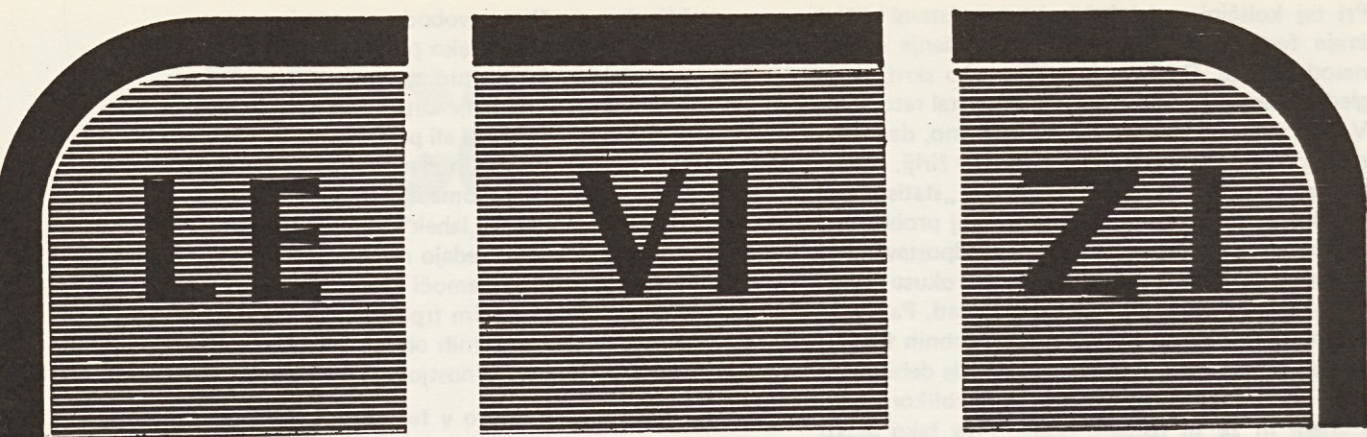
poosebljenjem družbene svobode, mnogo je govora o marginalnih skupinah, tako političnih kot rasnih in ne nazadnje socialnih (tudi zdomci so zraven), o načetih vrednotah današnje družbe, o neprilagodljivosti in begu (v kriminal ali preteklost, za kratek čas tudi v osamljenost in naravo), a to se zdi brezupno. Prav malo je komedij s srečnim koncem in vsak, še tako na videz „lahek“ film odkrije lažne iluzije. Vsi avtorji se zavedajo razburkanosti časa, vsakodnevnega nasilja, nemoči posameznika in s težkim srcem, kar fizičnim trpljenjem se trgajo iz toplega zavetja sanj in lažnih obljub (s tem pa tudi nas) in se spopadajo z realnostjo, čeprav surovo.

Edino optimistično oporo v tej džungli jim nudi ljubezen, vsa ostala „pomagala“ so le začasna in lažna. Mnogokrat smo že pisali, kako se Amerika trga iz svoje pravljice o srečnem življenju in govorili o izgubljenem snu. Danes lahko prav isto zapišemo za vse nas. Razum nam veleva hoditi naprej in spoprijeti se s časom, melanholični ton filmov pa nam daje slutiti, da je srce ostalo pri iskanju „izgubljenega časa“.

Po vsebinski noti torej veliko „osveščanje“, ki, upajmo, da ni propagatorsko in deklarativno, ampak na tisti stopnji umetnosti, ko se forma in vsebina spajata v neločljivo celoto in se ideja prebudi v nas samih. Kolikor bo Locarno v tem uspel, osnove ima, bomo počakali na „očividce“ in pofestivalske zapise in razmišljanja, če bodo.

Prizor iz nagrajenega švicarskega filma **POVABILO** režiserja in koscenarista **Clauda Coretta**: film je dobil tudi na cannskem posebno nagrado žirije





denis poniž

1 VIII. festival JRT

PORTOROŽ '73

vladimir frantar

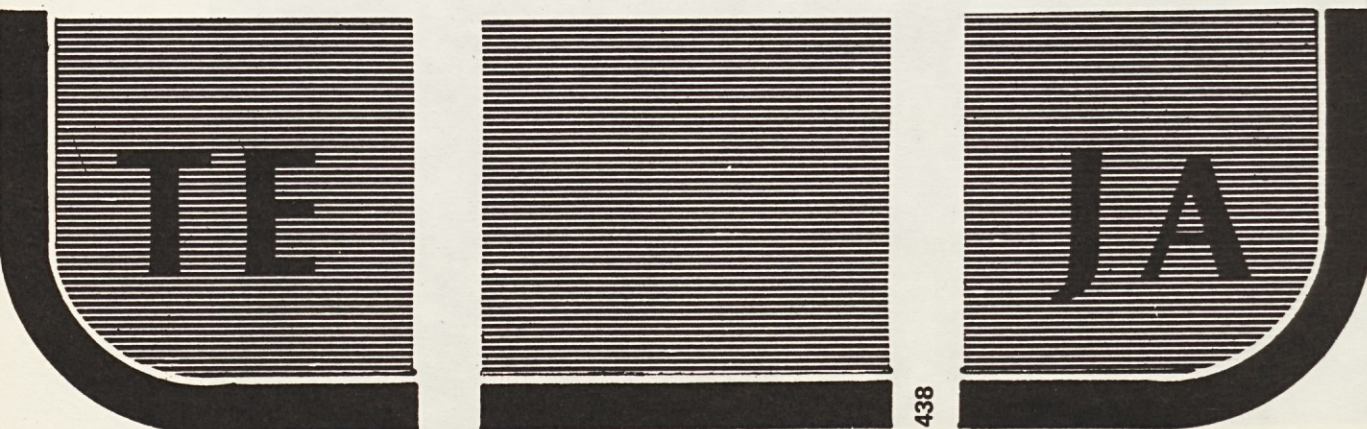
2 kriza nekega trenutka

DRAMSKE NOVOSTI NA FESTIVALU JRT '73

boris grabnar

3 naša vsakdanja televizija

IV. NADALJEVANJE IN KONEC



„Čeprav je v naravi vsakega festivala, da se mora slovesno začeti in končati, letošnji VIII. TV festival JRT nedvomno predstavlja nekaj več kot kratkotrajno paradno prireditev. Pri tem ne pomislimo takoj na njegovo premestitev z Bleda v Portorož — prvemu ostajamo hvaležni za začetne uspehe, drugemu pa zaupajmo v njegovo jadransko privlačnost — niti ne samo na prijetna in koristna srečanja jugoslovanskih in tujih programskih delavcev, na tekmovalni duh v vseh sekcijah, profesionalne razprave ali še na marsikaj drugega, kar je neodtujljiva lastnost in pravica slehernega festivala.“

To je uvodni del spremnega besedila Programskega odbora JRT za TV, ki po svoje dovolj dobro določa osnovne lastnosti letošnjega festivala jugoslovanske TV v Portorožu. Marsikaj novega smo videli in slišali: tekmovalni del je bil zopet urejen po posameznih studiih in ne več po tematiki (tematikah), na festivalu se je pojavil novinec, TV studio Novi Sad, videli smo II. mednarodni festival športnih in turističnih TV oddaj, komercialno sekcijo, posvetovanje „Gledalci in televizija“, predavanje Miroslava Vilčka na temo „Razvoj TV v pogojih satelitskih komunikacij“, pa še zaključno slavlje ob podelitvi priznanj in nagrad. Vsi ti skopi in neurejeni podatki pa govore v prid trditvi, da festival jugoslovanske televizije ni samo zabavna ali reprezentančna prireditev, ena izmed mnogih v poplavi proslav in festivalov širom po Jugoslaviji, temveč je zrcalo zmožnosti, prizadevanj, uspehov, pa tudi spodrseljajev, nespোরазumomv in grobih napak. Ne smemo pozabiti dejstva, da televizija pri nas in v svetu stopa po poti neslutene ekspanzije, postaja eno izmed najpomembnejših, če ne celo najpomembnejše komunikacijsko sredstvo, medij, ki zamenjuje časopise, radio in film, posredno pa vpliva ne le na edukativni proces, marveč tudi na splošno socialno, politično in kulturno sfero človekovega udejstvovanja. Taka prisotnost televizije je nesporna, diskusija o njeni moči in ekspanziji pa nepotrebna, vendar pa prav v zvezi s portoroškim festivalom in njegovo oblikovno in vsebinsko podobo, kot jo je pokazala (in prikrila) uradna, tekmovalna sekcija. Če tekmovalno sekcijo primerjamo z lansko ali predlansko, potem moramo zapisati, da je letošnje povprečje na nižjem nivoju, posebej še, če upoštevamo tri zvrsti, ki so do letos doživljale kvalitetni vzpon v skoraj vseh studiih: TV DRAMA, NEPOSREDNI PRENOS in REPORTAŽA. O TV dramji v pričujočem razmišljanju ne bi obširneje pisali, saj je kolega Vladimir Frantar v posebnem članku podrobno osvetlil položaj TV drame. Omejimo se le na neposredni prenos in reportažo. Neposredni prenos je tista zvrst TV oddaje, ki je najbolj „televizijska“ in ki najneposredneje izraža možnosti samega medija. Videli smo naslednje oddaje: TRD OREH OREHOVE VASI v realizaciji Bena Hvale (TV Ljubljana), UGRABITELJI AVIONA snemalcev Branka Capponija in Davorina Supeka (TV Zagreb), DAN MLADOSTI scenarista Dragana Nikitovića in režiserja Dimitrija Stančulovića (TV Beograd), torej samo tri oddaje od šestih možnih. Vidimo, da zvrst, ki bi morala biti specifična za tekmovalni program, ne vzbuja posebnega zanimanja in posebne pozornosti. TRD OREH OREHOVE VASI nadaljuje serijo kvalitetnih športnih oddaj Bena Hvale, ne pomeni pa posebnega vsebinskega ali oblikovnega napredka. Beograjski DAN MLADOSTI je bil preveč stereotipen in včasih celo nerodno sneman, tako da o njem ne kaže izgubljati besed. UGRABITELJI AVIONA je sicer dinamičen neposreden prenos, čigar dinamika izvira predvsem iz aktualne in nevarne mednarodne teroristične aktivnosti, manj pa je ugajala kot koherentna postavitev, zaznamovanje usod in dogodkov v tesni povezavi s časom in prostorsko določenostjo. V kategoriji neposrednih prenosov torej nismo videli nič presenetljivega, nič vznemirljivega, nič pristno televizijskega, neposrednega, obtožujočega, razkrivajočega. Kot da je televizija v naših studiih pozabila, od kod njene korenine in njena radikalnost, v družbenem in političnem smislu. Prav tu bi neposredni prenos lahko polnokrvno zaživel, ne oziraje se na konvencionalne okvire športnih in kulturnih prireditev ali pasivno čakajoč na tako razburljive dogodke, kot je bil del drame zahodnonemškega ugrabljenega letala na zagrebškem letališču. Televizija kot komunikacija, kot trenutni in kar se da aktualni zapis o dogodkih našega časa na portoroškem festivalu skoraj ni bila zastopana.

Nekoliko lažje je pisati o kategoriji reportaž. Tu smo videli več (boljših) oddaj. Naj omenimo samo nekatere: PATENTA ŠT. 949 IN 298 režiserja Ivana Andrejevskega (TV Sarajevo), DESKE, KI POMENIJO ŽIVLJENJE scenarista in režiserja

Aleksandra Mandića (TV Beograd) in NE RAZUMEM TEH ODNOSOV avtorja Rajka Banovića (TV TITOGRAĐ). Vse omenjene oddaje so poskušale z različnimi izraznimi sredstvi, od skoraj filmskega izraza (Deske, ki pomenijo življenje) pa do neposrednega in le „površno“ montiranega materiala (Prisegam na kruh), prikazati vrsto problemov, posebej še socialnih problemov in različnosti medčloveških odnosov znotraj ene skupnosti (Ne razumem teh odnosov). NE RAZUMEM TEH ODNOSOV je gotovo ena najkompletnejših oddaj, ne toliko po izrazni kot po vsebinski plati. Reportaža o otrocih brez staršev ali o takih, ki so se jih starši odrekli, ni le pretresljiv dokument in globoka študija, marveč tudi precizno in premišljeno izbrana tema, obdelana s posluhom za splet problemov, ki jih odkrivajo gojenci doma v Hercegovnem.

Omeniti je treba še prispevek ljubljanske TV, reportažo Marje Fortičeve MI SMO PA V INGOLSTADTU, BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND. Reportaža o zdomcih, pravzaprav o družini Modic, je vse preveč stereotipna, premalo poglobljena, predvsem pa premalo kritična do tako obsežnega pojava, kot je odhajanje v tujino, da bi nas zadovoljila ali da bi v njej našli kaj novega, nekaj, česar še ne vemo ali ne poznamo. Še največ resnice smo slišali iz ust zakoncev Modic, a to je vse premalo za dobro in kritično reportažo. Oddaja studia Zagreb V PRVEM PLANU – ZLATKO BOUREK je pravzaprav zmes reportaže in dokumentarne oddaje. Scenarist in režiser Radovan Ivančević je napravil prijetno, poučno, toda povsem nevznemirljivo oddajo na temo „likovnosti“, torej tistega hvaležnega področja, ki se ga lotevajo bolj ali manj uspešno vsi studii, katerih prispevke lahko vidimo v tej ali oni obliki na vsakem festivalu.

Prijetno presenečenje v zvrsti reportaže pa predstavlja oddaja studia Novi Sad (ki je zunaj konkurence) BEZDANI SZOVOK (Bezdanski tkalci) avtorja Tiborja Gelerja. Oddaja o tkalcih iz Banata, ki še vedno gojijo staro rokodelstvo, je bila vsebinsko in oblikovno dovršena, učinkovita (trajala je le 10 minut) in je uporabljala predvsem vizualno govorico.

Naj za konec omenim še ostale oddaje studia Ljubljana, ki so nas zastopale v konkurenci. Med otroškimi oddajami smo videli SLONČKA BIMBA iz serije Srečni metulj, ki jo je režiral Staš Potočnik, scenarij zanjo pa napisala Milena Ogorelec. Oddaja, ki ni bila najboljša iz serije Srečni metulj, pa je pokazala, da je skrb za otroške oddaje nadpovprečna in da imamo gotovo najboljše otroške oddaje v državi. Iz serije STARI MOJSTRI smo videli oddajo o FORTUNATU BERGANTU (scenarij Breda Kovič, režija Mirč Kragelj), ki bi bila lahko bolj svobodna v oblikovanju likovnega sveta znanega slovenskega slikarja. MI SMO LJUBILI SVOJE LJUDSTVO je oddaja Dorice Makučeve o ljudeh Prozorja, Čelčev in Zenice, ki pa je (žal!) le nekajkrat prodrla globlje v problematiko sveta in ljudi, ki ga je prikazala. TV igra ŠTUDENT ANDREJ IN SOBA (tekst Smiljana Rozmana je priredil in režiral Franc Uršič) je usoden nesporazum na relaciji tekst – realizacija, kjer je tekst preveč ohlapen in problemsko premalo koherenten, da bi lahko vzdržal resno televizijsko postavitev. Vendar pa je to ena redkih slovenskih TV dram z izrazito vsakdanjo, sedaj – prisotno tematiko, neobremenjena s svetom „metafizičnih“ kvalitet. Usodni nesporazum je bila tudi oddaja CVETJE V JESENI – II. del, scenarista Mitje Mejaka in režiserja Matjaža Klopčiča. Usodni nesporazum zato, ker tako zasnovane TV nanizanke ni mogoče razbiti in pokazati samo ene oddaje od treh. Sočasno pa moramo pripomniti, da prav drugi del CVETJA V JESENI najslabše reflektira zanimivo Klopčičevo predstavitev literarne Tavčarjeve predloge. Pristrčna in ironična, toda predolga in ponavljajoča se je bila oddaja Rajka Ranfla INTERVJU, parodija na intervjuje, v kateri sta nastopila Janez Hočevnar in Ditka Haberl. Vsekakor pa je razveseljivo, da so bile vse oddaje studia Ljubljana, razen TRDEGA OREHA OREHOVE VASI (ki je bil v črno-beli tehniki učinkovitejši), posnete v barvah.

Za konec bi poudarili že večkrat izrečeno misel o tem, da bi si želeli ne le kvalitetne oddaje (ali vsaj povprečno kvalitetne), ki so bolj ali manj tempirane za festival, temveč tudi take, ki bi dvignile raven povprečnega televizijskega dne (z vsemi njegovimi mašili in spremembami že najavljenih oddaj). In želeli bi si tudi kvalitetnejšo in prožnejšo izmenjavo programov med studii, izmenjavo, za katero bi lahko razbrali razumno zastavljeno programsko politiko. To pa so vprašanja, na katera portoroški festival ni odgovoril, ali pa vsaj ni odgovoril zadovoljivo.

TV iger in filmi so na nasih televizijskih festivalih vedno predstavljali posebno in upoštevanja vredno skupino, ki ji je na prejšnjih prireditvah, ko so razvrščali program po zvrsteh, pripadal poseben dan.

In res je drama, ki je bila predvajana prvič na blejskem festivalu, čeprav tudi nenagrajena, zbujala spoštovanje in smo od nje, dostikrat upravičeno, veliko pričakovali. Če bi pobrskali po starih katalogih, bi našli vrsto naslovov teh TV iger, ki so nekoč nekaj pomenile in ki imajo prav gotovo še danes več kot samo „zgodovinsko“ vrednost.

In če se ozremo le v bero TV dram z zadnjih dveh festivalov pred letošnjim Portorožem, lahko zabeležimo nekaj naslovov, za katerimi se skrivajo več kot povprečni izdelki jugoslovanske dramske TV proizvodnje: Direktor, Beg, Pogreb, Kipec, Avtostop, Brema itd.

Kaj smo torej videli letos iz jugoslovanske dramske TV ustvarjalnosti in koliko je vredno to, kar smo videli? Predstavili so nam le pet dram (iz ljubljanskega, skopskega, sarajevskega, zagrebškega in beograjskega studia), saj studia Titograd in Novi Sad še ne izdelujeta igranega programa ali vsaj ne TV iger. In to, kar smo videli, nikakor ni spodbudno. Od petih dram sta dve priredbi, tako da gre le za tri sodobne, izvirne TV igre: za LUTKO Vlada Uroševića iz skopskega TV studia, VLAK ZA SEVER, VLAK ZA JUG Zorana Jovanovića v proizvodnji TV Sarajevo in za dramo ALLEGRO CON BRIO Olge Savić kot predstavnico TV Zagreb. Ljubljanski prispevek, TV komedija ŠTUDENT ANDREJ IN SOBA, je priredba Rozmanovega proznega dela, drama TV Beograd PAVILJON ŠTEVILKA 6 pa dramatizacija povesti Čehova. Poseganje v rusko književnost je brez dvoma posledica pomanjkanja domačih izvirnih besedil in če s tem začenja v festivalski konkurenci TV Beograd, ki je znana po dobrem sodelovanju z uglednimi in afirmiranimi pisci na eni in po uspešnem odkrivanju mladih talentov na drugi strani, to vendarle nekaj pomeni. — Žal, prav nič dobrega. Priznati je treba, da se je naša sodobna TV igra znašla v krizi; v krizi, ki jo je bilo kljub naštetim uspehom slutiti že nekaj preteklih let. Zdaj je bila opaznejša pri tej, zdaj pri oni jugoslovanski TV hiši, v svoji pravi podobi pa se je pokazala prav letos, in ne le na minulem festivalu. Osnova je brez dvoma pomanjkanje dobrih besedil, ki pa je posledica slabega odziva talentiranih in televizijsko usmerjenih avtorjev. Oboje ima za posledico zmanjšano proizvodnjo in s tem manjše možnosti za realizatorje teh del. Še vedno namreč velja pravilo, da kvantiteta rodi kvaliteto in če mlad (ali pa tudi starejši, že uveljavljen) režiser napravi eno dramo na leto ali celo eno dramo v dveh letih, najbrž zaradi vseh stranskih momentov ne bo tudi vedno ustvaril dobrega oziroma kvalitetnega izdelka. Pomanjkanje besedil, slaba kvaliteta, nepoznavanje medija, nizki honorarji, nezaupanje avtorjev in ostalih ustvarjalcev do TV. — vse to se že nekaj let vrti v začaranem krogu in situacija, kakršna je, se je najbolje pokazala na letošnjem festivalu JRT.

Seveda ne bi vsega skupaj jemali prečrno, saj gre razvoj vendarle naprej in so se marsikje razmere uredile ali se urejajo, vendar moramo zaenkrat soditi trenutno stanje in to, kar nam je ponudil letošnji festival.

Med dramskimi novostmi letos ni stične točke. Že prej smo nakazali, da med njimi ni kakšne večje tekstovno-oblikovne sorodnosti, zdaj lahko dodamo, da tudi nimajo vidnejše motivne ali vsebinske skupne točke. Tega jim niti ne štejemo v slabo. Beograjska je s Čehovom obudila predrevolucijsko Rusijo, sarajevska se je preselila v čas NOB, ostale tri slikajo sodobno meščansko okolje, ljubljanska in še bolj zagrebška tipično malomeščansko, skopska pa krog današnje „zlate mladine“ iz /vele/mesta. Tudi režiserji so različnih generacij in ustvarjalnih zmožnosti. Beograjčani so povabili gosta iz Romunije (Lučijan Pintilije), Zagrebčanom je zrežiral dramo Ivan Hetrich, skopsko dramo je izoblikoval Dimitrije Osmanli sarajevsko Ivan Fogl, ljubljansko pa sicer uveljavljeni režiser mladinskih oddaj in iger, pa pravzaprav debitant na področju TV drame, Franc Uršič. Poglejmo zdaj na kratko še posamezne portoroške novosti, njihovo vsebinsko in izvedbeno vrednost. ŠTUDENT ANDREJ IN SOBA Smiljana Rozmana in Franca Uršiča je TV komedija brez pravega žara in vrednosti. Da je iz besedila nastalo to, kar je, namreč še kar gledljiva, a proti koncu utrujajoča zbirka bolj ali manj duhovitih gagov, niti ni tolikšna zasluga avtorja in igralcev (z Borisom Cavazzo na čelu), kot zasluga.

prizadevnega režiserja, ki si je počepal, kot je pač vedel in znal, tipal zdaj bolj na komedijsko, zdaj bolj na satirično stran, ustavil pa se je nekje na sredini. O delu niti ne moremo soditi kot o zamujeni priložnosti, bolj kot o značilnem trenutku v naši TV dramatiki.

Skopska LUTKA Vlada Uroševića in Dimitrija Osmanlija je po spremni besedi v festivalskem biltenu še nekaj obetala, pa je ob projekciji precej razočarala, čeprav je besedilo dobilo nagrado. O vseh odtenkih v tekstu po enem ogledu nemara res ne moremo soditi, slutimo pa, da nima vznemirljivih literarnih vrednot. Režija ni odkrila kaj posebnega in tudi Snežana Stameska in Aleksandar Ćurovski v glavnih vlogah nista presegla povprečja. Sam problem — problem umetnika-pisatelja in boema, ki mu je vir navdiha izložena lutka, pa to njegovemu živemu dekletu ni preveč všeč, ne odkriva nič novega in presenetljivo sodobnega. Slovencem je, na primer, že Grumov Gapit s svojo Gizelo (Goga) neprimerno izvirnejši in zanimivejši.

TV Sarajevo, ki je že večkrat pokazala, kako se delajo dobre dokumentarne in feljtonske oddaje, je imela letos srečno roko pri izbiri besedila za konkurenco TV iger. VLAK ZA SEVER, VLAK ZA JUG je bil gotovo najboljši dramski tekst našega avtorja na portoroški prireditvi. Čeprav je v njem vidno prisotna vojna tematika, nikakor ni šablonski, neizviren ali celo „graditeljski“. Zoran Jovanović nam v njem prikaže tri zgubljenca sredi vojne, ki na osamljeni postaji čakajo simbolni vlak. Vlak odrešitve, izhod v novo življenje. Pa je videti, da ga ne bodo dočakali. Tudi ljubezen, ki se rodi med neizkušenim fantom in dekletom iz mesta, je bila le hipna, bila je drobna iskra, ki je za trenutek zasvetila, pa je v neizprosni stvarnosti morala ugasniti. Škoda, da izvedba z režiserjem Ivanom Foglom teksta ni nadgradila, marveč mu je ostala marsikaj dolžna. Največ pa igralka Vesna Mašić v vlogi dekleta.

Veliko smo pričakovali od zagrebške TV igre ALLEGRO CON BRIO, prvič, ker obravnava značilen problem iz sodobnega življenja, drugič, ker je TV Zagreb svoje dni vodila v kvaliteti TV iger pa ne nazadnje zato, ker je kot režiser podpisan Ivan Hetrich, sodeluje pa cela vrsta odličnih zagrebških igralcev z markantnim Emilom Kutijaro in slovenskim gostom Miho Balohom. No, pa nam jo je zagodlo že samo besedilo debitantke (debitantke kot avtorice TV iger, sicer ugledne beograjske igralka) Olge Savić. Zgodbo o prezaposleni novinarki, ki razen svojega dela komajda še kaj vidi in opazi pa nazadnje podleže čarom simpatičnega slovenskega (kakšna eksotika!) književnika, je napisala precej začetniško, nerodno in naivno. Ta vznesena delavka ne opazi sosedu iz bloka, kjer stanuje in ta je tudi skrajno nesrečen in osamljen. Pa napravi samomor. Šele takrat dekletu odpre oči in se zave, da je krepko zavozila in treba bo dovolj poguma, da bo premagala vso grenkobo, ki ji jo je nasulo življenje. Hetrich je banalni tekst še „pomalomeščanal“, prenesel v Rijeko in v njeno mondeno okolico, za glavno žensko vlogo je izbral Nevo Rošić in ji dal kaj malo prilike za dobro kreacijo, umetnika iz Slovenije — Miho Baloha pa je nastanil kar v luksuzni opatijski hotel Ambasador. Še celo priznani Izet Hajdarhodžić je dal blede, nejasno figuro, svetli točki drame pa sta kamera Milivoja Vižintina in glasba Miljenka Prohaske.

TV Beograd, ki vsaj na svojem drugem programu uspešno lansira drame naših mladih avtorjev v režiji najmlajše garde srbskih režiserjev, se je letos odločila sodelovati s priredbo novele Čehova. PAVILJON ŠTEVILKA 6 je temna, mračna drama iz predrevolucijske Rusije in Čehov v njej ostro kritizira nesmiselnost sveta, ki uničuje, ne živi in ne pušča živeti. Avtor scenarija in režiser Lučijan Pintilije je napravil izvrstno, tu in tam morda prerazvlečeno (predvsem predolg uvod!), a realizmu Čehova ustrezno predstavo, ki je dala vrsto odličnih igalskih kreacij z nagrajenim Slobodanom Perovićem in Zoranom Radmilovićem in glavnih in z velikimi igralci, kot so Ljuba Tadić, Slavko Simić in Pavle Vujsić, v epizodnih vlogah. Kljub vsemu pa nas delo ni toliko prevzelo in navdušilo kot pred leti Striček Vanja Čehova v režiji poljskega gosta Anczaka in prav tako v proizvodnji TV Beograd.

Dramski spored letošnjega festivala JRT je bil torej raznovrsten, dal je nekaj dobrih igalskih kreacij in režij, ni pa dosegel kvalitetne stopnje dramskih programov z nekaterih minulih festivalov.

Poročila in napovedi o novi tehnologiji, ki ji pravijo videokasetni sistem, se množe iz dneva v dan. Videokaseta bo torej nekakšna škatlica z magnetoskopskim trakom, ki jo bo mogoče kupiti v trgovini ali pa si jo izposoditi. (Namesto magnetoskopskega traku bo morda tudi kar nekaka plošča, podobna gramofonski.) Vložili jo bomo v domači televizijski sprejemnik. Gledali bomo torej tisto, kar si bomo sami izbrali in kadar bomo utegnili. Po svojem bistvu to torej sploh ne bo več televizija — gledanje na daljavo, temveč bodo to le nekakšne „konzerve“ gibljive slike in žive besede. Izraz konzerva seveda ni točen: konzervo izprazniš, ko poješ njeno vsebino. Videokaseta pa se ne bo nikoli izpraznila, vsebina bo vedno v njej in kadarkoli na razpolago.

Vse to se zdi preprosto, a posledice bodo bržkone velikanske. Tega se danes zavedajo vsi pametni gospodarji in lastniki velikih TV sistemov. Nova tehnologija se prikazuje na obzorju kakor velikanski črn oblak.

Videokaseta grozi porušiti ves veličastni svetovni TV sistem, ki je zasnovan na elektronskem prenašanju slik na daljavo in njihovem trenutnem razmnoževanju. Grozi izpodkopati ameriški sponsorski sistem, sistem prodajanja časa, zaustaviti ves milijardni dolarski veletok. Na tem dominantnem komunikacijskem sistemu so zasnovane danes vse družbene strukture, vsaka oblast v razviti družbi, vsaka demokracija in vsak totalitarizem, vsaka družbena akcija. Centraliziranih nacionalnih TV programov ne bo več — ali pa bodo v najboljšem primeru reducirani na aktualne informacije.

Tudi proizvodnja videokaset bržkone ne bo več navezana na osrednjo ustanovo z oddajno anteno, temveč bo lahko decentralizirana, svobodnejša, neodvisna od osrednje družbene strukture. Svobodno tržišče videokaset bo delovalo podobno kakor tržišče knjig, revij in časopisov. Nastopilo bo novo obdobje avdiovizualne kulture, nov preporod, podoben renesansi v 16. in 17. stoletju, katere oče je bil Gutenbergov tiskarski stroj. Pa tudi na političnem področju bodo posledice podobne, podobni konflikti in podobni — pokoli . . . Vse pa bo seveda na mnogo višji tehnološki stopnji: največji dosežki človeškega duha kot tudi zverinsko pobijanje in mučenje ogromnih množic . . .

Videokaseta spočetka ne bo mogla imeti nobene drugačne vsebine in nobenih drugačnih oblik kot sodobni film ali televizija. Kmalu pa se bo pokazalo, da je treba odkriti le njej potrebne oblike in vsebine — in tudi ideje. To bo zelo hud boj. Prav nobenega dvoma ni, da bo spočetka cenzura zelo stroga in proizvodnja natančno kontrolirana. A prav tako ne more biti nobenega dvoma, da bodo nove ideje prebile led in ustvarile nekaj novega, nasprotnega.

Vladarji so proti vsaki novi tehnologiji brez moči. Vse, kar lahko store, je to, da kontrolirajo in cenzurirajo vsebine. To pa je čisto nepotreben in brezupen napor. Moč medija je ravno v tem, da deluje na družbo mimo vsebine, ki jo nosi.

Potemtakem je sodobno obdobje filma in televizije le prehodno obdobje, ki povezuje dve veliki epohi: mehanično, tiskarsko obdobje in elektronsko, videokasetno obdobje. Obe tehnologiji sta si nekako podobni, samo da je druga na neprimerno višji stopnji. Filmska tehnika z vso veličastno kulturo, ki je nastala v dobrega pol stoletja, je v zatonu. S svojo pol mehanično in pol električno tehnologijo je bil film že od vsega začetka hibridno bitje, zmene, bastard, ki mu ni usojeno dolgo življenje.

Tudi način distribucije filmov na tržišču — namreč izposoja in stroga kontrola nad cirkulacijo vsake kopije — je skrajno neroden in nazadnjaški.

Podoben je predgutenberški tehniki rokopisne komunikacije.

Radio in televizija, ki sta zasnovana na elektroniki, sta znanilca nove epohe. Vendar pa je njuna simultana in centralizirana distribucija besed in slik, njuna strogo kontrolirana proizvodnja programa in birokratsko vodena komunikacija — v bistvu prav tako nazadnjaška. To pravzaprav sploh ni „komunikacija“ — občevanje — saj ta beseda vključuje sodelovanje vseh in vsakogar. To je le difuzija — razširjanje informacij in idej.

Ta „komunikacija“ je podobna obrednemu plesu starodavnega plemenskega vrača, ki nikogar ne pripusti k besedi in morajo vsi le ritmično ponavljati za njim gibe in besede in melodijo . . .

naša vsakdanja televizija

Televizija ne dopušča svobodnega razmaha umetniške ustvarjalnosti. Ne upošteva individualnih, konkretnih potreb niti avtorjev niti gledalcev. Ustvarja le abstraktne, neživljenjske formule. Tu ni mogoče kopičiti znanja in ustvarjati trajnih kulturnih vrednot. Vsaka vsebina v radiu in na televiziji je v trenutku minljiva in neponovljiva.

Videokaseta bo morala ustvariti tesno sožitje s knjigo. Kajti kakor knjiga bo na razpolago vsakomur in kadarkoli in kjerkoli, za vsakršno rabo in za vsak okus. Kakor v knjigi bodo v njej nakopičeni zakladi umetnosti in znanja, kakor knjiga bo našo zavest diferencirala in fragmentirala. Totalne homogenizacije človeštva, ki jo skuša ustvarjati sodobna televizija — ne bo več. Nastopilo bo novo obdobje svobode — in boj za svobodo.

ELEKTRONSKE KOPIJE

Videokaseta ni edini medij, ki je tako rekoč že tu in ki se mora le še komercialno vključiti v družbo ter pri tem zaživeti s primernimi oblikami in vsebinami.

Revolucijo lahko napovemo tudi v grafični industriji — torej v svetu knjig. Minilo je že pol tisočletja, odkar je knjiga najvernejše sredstvo pisateljeve misli. V knjigah je danes zakopana vsa človeška kultura, umetnost, znanost, vsakomur vselej in povsod na razpolago. Knjigam in znanju, ki je nakopičeno v njih, se moramo zahvaliti za ves velikanski razvoj sodobne družbe — v dobrem in slabem smislu.

Vendar pa pisatelj sam neposredno ne more „pisati knjig“. Knjiga je pisatelju odtujena, pisatelj lahko napiše samo rokopis ali tipkopis. Samo v tej obliki prihajajo njegove misli neposredno izpod njegovih rok — med njo in knjigo pa stojita še založnik in tiskar — in potem, preden pride knjiga v roke bralcu, še trgovec.

Tu delujejo torej kar trije različno usmerjeni kapitali, vsak s svojimi interesi, vsak s svojo funkcijo in vsi trije imajo na vsebino knjige čisto banalen, posloven pogled. Prav pogosto se dogaja, da prvi ali drugi ali tretji kako knjigo zaradi vsebine zavrne, če ta ne ustreza njegovim interesom. Pisatelj to seveda ve, pa jim — hote ali ne hote — prilagaja svoje misli in svoje pisanje. Poleg tega ne smemo pozabiti tudi na državo in njeno cenzuro, ki si pogosto lasti pravico presoje, ali vsebina ustreza njenim idealom. In država lahko svojo močno šapo iztegne po vsebini samo na poti nekje med založnikom, tiskarjem in knjigarnarjem.

Na vsebino knjige deluje torej vrsta sil, ki utegnejo popačiti ali celo preprečiti pot pisateljevi misli do občinstva. Tisk s svojo materialno naravo sicer uspešno ruši takšne ovire — boj za svobodo tiska je bistveni element vsake revolucionarne akcije — povsem jih pa vendarle ne more odpraviti.

Fotokemični postopki že dolgo uspešno izpodrivajo svinec iz grafične industrije. Kmalu pa bo semkaj prodrla še elektronika in avtomatika. Xerox je elektronski avtomatski stroj za kopiranje in povezan z avtomatsko knjigoveško napravo se bo kmalu iz podjetij preselil v pisateljevo delovno sobo. Nič večji ne bo kot njegova pisalna miza. Najbrž mu bo tudi služil za pisalno mizo, na njej bo pisalni stroj. Pisatelji so se že davno naučili tipkati in pisalni stroj že dolgo uspešno prodira v delovne sobe vseh intelektualcev.

Stroj seveda neprestano izpopolnjujejo in ga avtomatizirajo. Najboljši že avtomatsko izmetavajo kopije, jih zlagajo in vežejo. Avtomatsko narede knjigo . . . v poljubni nakladi.

Kaj več si pisatelj — umetnik besede ali pa znanstvenik, filozof, politik, publicist — sploh ne more želeči.

Zdaj mu ni treba drugega, kot da se nauči tipkati brez napak in v čedni obliki. Ko bodo tudi pri nas uvedli tipkanje kot temeljni predmet v osnovne šole, ko bo pisalni stroj — kakor svinčnik — prav vsakdo imel doma, to prav gotovo ne bo več problem.

Avtomatizirani xerox že danes ne stane več kot srednje velik avto. Vsak kolikor toliko uspešen pisatelj si ga bo lahko kupil — ali pa ga bo občasno jemal v najem. Tiskarne in vsa častitljiva starodavna tiskarska umetnost bo uničena. Uničen bo ves tiskarniški kapital.

Tudi založbe in založniki bodo čisto odveč. Saj pisatelju ne bo treba drugega kot kupiti papir in črnilo in plačati elektriko. Založniški kapital bo uničen in s tem vsa njegova oblast nad književnostjo, znanostjo in filozofijo.



Malce težji bo verjetno s knjigotrštvom in trgovskim kapitalom. Pisatelj ne bo mogel sam razvažati in prodajati svojih knjig. Celo neposredno poslovanje s knjigarnami bi mu vzelo preveč časa. Med njim in bralcem bo verjetno še dolgo stal nekdo s svojimi posebnimi, poslovnimi interesi. Vendar bo bržkone tudi ta kmalu izpodrinjen. Računalniška tehnika bo v doglednem času omogočila vsakomur, da si bo nabavil — domači terminal. Ta bo nujno potreben tudi vsakemu znanstveniku — saj bo povezan z osrednjim računalniškim sistemom in mu bo lahko v hipu posredoval vsako informacijo, opravljal zamotane računske operacije in izdelal logične sklepe. Opravi bo seveda tudi vso zamotano administracijo trgovskega poslovanja, zbiral naslove vseh bralcev in knjižnic — avtomatski stroj bo nemara tudi tipkal in lepil naslove bralcev na ovojnice njegovih knjig . . . in za distribucijo samo bo seveda na razpolago pnevmatska pošta, ki že dolgo ni nič novega. Osrednji računalnik, ki bo povezan z vsemi bankami v deželi, bo cene njegove knjige iz bančnih računov naročnikov avtomatsko prenašal na pisateljev žiro račun . . .

Fantastično? Prav nič. Vsa ta tehnologija je že tu. Potrebni so le še ljudje, ki bodo znali ravnati z njo, ki jo bodo znali pametno vključiti v družbo in se dogovoriti, kako jo spraviti v pogon.

A človeški razum je v takih zadevah silno neboljen, prav pritlikavski. Ta naš „družbeni razum“ je nerazumen.

Predvsem ta „družbeni razum“ ne more biti nič drugega kot ustna komunikacija neke državniške elite, torej nič drugega kot državni, birokratski „razum“. In birokrati, ki na vsakem koraku govorijo o demokraciji in samoupravljanju, so že vztrepotali v smrtnem strahu. Zaslutili so možnosti svobodne komunikacije brez njihove kontrole. Boje se svobodnega kroženja idej in informacij. Ogrožena je poslovna veriga velikih kapitalov. Xeroxe so že strahovito obdavčili, zapovedali strogo kontrolo nad njihovim delom in evidenco . . . Nekontrolirano razmnožene besede in ideje se jim zde nevarnejše od atomskih bomb.

V tej svoji zmoti so birokrati prav zares tragična bitja. Besede in ideje namreč sploh niso nevarne, kajti družbene odnose spreminja samo materialna narava novega medija — in to zahrbtno, kakor je že dokazal McLuhan. Razvoj tehnologije medijev pa je neka zunajzavestna, naravna nujnost, je dialektika prirode, ki je birokrati ne bodo mogli nikoli razumeti. Birokrat ne more eksistirati drugače kot z mislijo, da je on sam s svojimi idejami odgovoren za razvoj družbe. Pa ni: človek je z vso svojo tehnologijo in z vsemi družbenimi odnosi le del prirode, ki ima svojo dialektiko in ki se bo birokratu vedno izmaknila izpod kontrole. Ta dialektika deluje sama po sebi mimo vseh družbenih programov, ideologij, zakonov in predpisov.

VIDEOTELEFON

Videokaseta in xerox pa seveda nista edina medija, ki grozita temeljito spremeniti družbene strukture, preobraziti in revolucionirati svet. Svojo moč mora pokazati še — telefon (in videotelefon). Videotelefon bi bil — kakor smo že omenili — lahko že davno uresničen, a se ni razvil, ker pač družbeno ni bil dovolj funkcionalen. Za pogovorni kontakt med dvema sogovornikoma je podoba obraza povsem nepotrebna. Poleg obrazov imamo namreč ljudje tudi imena in priimke, ki so akustične narave in ki za prepoznavanje povsem zadostujejo.

Današnji telefon je prav krotka domača živalca. V razvitih državah je danes v vsakem stanovanju in avtomatska omrežja povezujejo danes že ves svet. Tehnika, ki omogoča pogovor dveh, je na moč praktična — a danes ne zadostuje več. V Ameriki — deloma pa tudi v Zahodni Evropi — že nekaj časa uvajajo napravo, ki omogoča zvezo med tremi, štirimi in celo šestimi sogovorniki. Po telefonu je mogoče imeti že kar majhno sejo. Sejne sobe ob pisarnah direktorjev so postale odveč. Poslovnim ljudem se ni treba več prebijati skozi preprometne ulice in prihajati na seje, ki požro prezaposlenim voditeljem ljudstva toliko dragocenega časa. Vse razprave je mogoče opraviti po telefonu in po telefonu tudi demokratično sprejemati pomembne sklepe in odločitve.

Za takšno komunikacijo pa bi bile slike sogovornikov — udeležencev seje — že kar dobrodošle. Se pravi, da bi moral biti vsak telefon opremljen s TV kamero in TV zastonom, kjer bi vsakdo vse udeležence (in še samega sebe) videl lepo razporejene po kvadratih. To bi bilo potrebno za vzdrževanje demokratičnega reda, saj bi



vsakdo kar z vizualnim gibom lahko prosil za besedo, pa tudi glasovanje bi lahko opravili hitreje — kar z dviganjem rok.

A to še ni vse. Prav nobenega dvoma ni, da je že danes mogoče konstruirati napravo, ki bo omogočala neomejeno število priključitev na vsak videotelefon. In da bo mogoče običajno dvosmerno komunikacijo začasno spreminjati v enosmerno, se pravi, poklicani bo s posebnim gumbom lahko izključil glas in podobo tistega, ki bo klical — tako da ga bo klicatelj videl in slišal, poklicani pa njega ne.

To pomeni, da se bo videotelefon lahko spremenil iz medija za zasebno kontaktiranje — v javni medij. Vsakdo bo lahko kar iz svojega stanovanja govoril in predaval vsakomur, ki bo v določenem času zavrtel njegovo številko. Lahko bo tudi igral na kakšen instrument, pel ali plesal, kazal slike — ali celo zavrtel film, magnetoskopski trak ali videokaseto. Predavatelj ali govornik bo po končanem govoru lahko spet vključil tudi nasprotno smer, poslušal vprašanja ali ugovore gledalcev in jim javno odgovarjal.

Nič posebno novega. To je tako imenovana „close circuit television“ — televizijski program distribuiran po kabliah. V šolske in izobraževalne namene že več kot desetletje deluje v ZDA. Takšnih zaprtih kabelskih sistemov je tam že več kot sto. Posebnost tega sistema je v tem, da omogoča praktično neomejeno število kanalov in programov. Kabelska televizija — ali tako imenovana „pay-television“ — danes v ZDA naglo napreduje. Bistvo te televizije seveda ni v tem, da je treba vsako gledanje posebej plačati (medtem ko je tam komercialni program zastonj) — temveč v tem, da omogoča gledalcem svobodnejši izbor, ustvarjalcem pa večje število različnih in neodvisnih programov. Ta program je — kakor poudarjajo — na višji kulturni stopnji.

Prehod od sodobne kabelske televizije na široko videotelefonsko omrežje je seveda kvalitativen skok — vendar zanj ni potrebna nobena bistveno nova tehnologija. Za takšno televizijsko kabelsko omrežje seveda obstoječe telefonsko omrežje ne zadovoljuje. Za res dober prenos slike na daljavo je potreben koaksialen kabel. Tistim, ki trde, da bi bila zamenjava vsega obstoječega telefonskega omrežja s koaksialnimi kabli nemogoča in predraga, je treba povedati, da so nekateri že pred nekaj desetletji trdili, da je avto sicer imeniten, a povsem nekoristen izum — saj vendar zanj ni bilo primernih cest . . .

Kaj bodo ljudje govorili in prikazovali po takšnem videotelefonskem omrežju, kakšne ideje bodo razširjali — nas na tem mestu prav nič ne zanima. Tega tudi ni mogoče uganiti. Prav gotovo bodo to zelo različne in medsebojno konfliktne ideje. In prav gotovo jih bo zelo težko cenzurirati, kontrolirati in celo evidentirati. Najbrž sploh nemogoče.

A tudi to še niso vse možnosti, ki jih odpira sodobna elektronska tehnologija. Namesto ene kamere si bodo nekateri naročniki prav lahko nabavili recimo tri kamere in mešalno mizico. Se pravi, da bo po takšnem videotelefonskem sistemu mogoče prikazati kar celo predstavo — nekakšno „videotelefonsko dramo“. Od koderkoli. Osrednjih nacionalnih TV studiov ne bo več. Centralizirana proizvodnja TV programa bo uničena. Mogočne RTV ustanove s svojim idejnim monopolom bodo propadle . . .

Igralske skupine in avantgardni avtorji ne bodo več iskali svojih dvoran po predmestjih in nastopali po „pekarnah“, kamor danes brezupno vabijo gledalce — ti pa nikoli ne pridejo v zadostnem številu. Njihova umetnost (dobra ali slaba), njihove ideje (napredne ali nazadnjaške) bodo poslej vsakomur z lahkoto dostopne. Še bolj kakor ta naš vsakdanji TV program: kdor bo kako njihovo predstavo zamudil, si jo bo kasneje lahko nabavil.

Vizijo o tej komunikaciji prihodnosti si je prav lahko ustvariti. Fantazije skoraj ne potrebujemo, kajti vsa potrebna tehnologija je že tu.

V časopisu bo vsakdo prebral napovedi o javnih nastopih in tu bodo objavljene tudi številke, ki jih bo treba ob tem ali onem času poklicati. V centrali bodo tiste, ki bodo klicali, seveda avtomatsko evidentirali in jim ceno gledanja prišteli kar k „telefonskemu“ računu. Nekaj procentov bodo obdržali zase, ostanek pa prepisali na žiro račun prireditelja predstave, predavanja ali koncerta. Cene bodo seveda lahko zelo različne. Vsak prireditelj se bo pač oziral na interese, okuse in potrebe določene skupine, torej še zdaleč ne bo podoben sedanjemu centraliziranemu TV

programu, ki mora ustreči nekemu imaginarnemu „povprečnemu“ okusu. Vsakdo bo iskal in našel svoje gledalce in poslušalce.

Kaj vse to pomeni? Ali gre pri tem za preprosto igrakanje s tehnologijo, za izumljanje zaradi izumljanja samega, za napredek, ki nima ne smisla ne cilja? Ali pa delujejo pri vsem tem neke skrite nepojasnjene sile, o katerih nihče ne ve, kam bodo pahnile človeštvo?

Prepričan sem, da je dialektiko prirode — zlasti če je to tehnika, ki je v človeških rokah — mogoče pojasniti in pojasniti tudi njene učinke na družbo.

Nova televizijska tehnologija bo torej ustvarila drugačne odnose med ljudmi, drugačne družbene sisteme. Televizija bo prenehala biti takšna homogenizacijska sila, kot je to danes. Ljudje se bodo spet začeli združevati po interesih, okusih in idejah in ideologijah. Nihče več ne bo mogel manipulirati z idejami, kar je običaj in zakonito v sedanjih TV sistemih. Po razdobju homogenizacije bo spet nastopilo razdobje fragmentacije človeške družbe. Fašizmi, totalitarizmi in druge ideološko enotne družbene strukture ne bodo več možne. Podobno vlogo je v dolgem razdobju od 16. do 19. stoletja opravila že gutenberška tiskarska tehnologija, ki je razbila srednjeveško krščansko enotnost, zasnovano na univerzalni latinski, rokopisni tehnologiji. A takrat se je svet vrtel še bolj počasi. Zdaj pa deluje elektrika in informacije krožijo z brzo svetlobo . . .

Posledic podrobno ni mogoče znanstveno opisati. Tu lahko začne delovati fantazija, a več kot gotovo je, da bo „svetovna vas“ — se pravi elektronsko integrirana človeška družba na tem planetu doživljala nove strahovite pretrese in konflikte. Sedanja integrirajoča sila radia in televizije bo razbita, nova komunikacijska tehnika bo — neodvisno od idej, ki jih bo nosila — začela delovati v nasprotni smeri. Proces fragmentacije bo bržkone zelo krvav.

Za našo družbo, za Slovence in Jugoslovane, bi bilo izredno zanimivo ugotoviti ali vsaj ugibati, kakšno vlogo bomo v tem procesu odigrali, kako se bomo v vsej tej neprehodni džungli znašli. Vse do danes v razvoju medijev nismo odigrali nikakršne vloge — in — kar je še slabše — nismo tega svojega položaja niti razumeli. Mediji prihajajo k nam le od zunaj, kot neka neizogibna civilizacijska sila. Odpor s samimi idejami — z našo nacionalno vsebino — ni le neuspešen, ampak tudi nesmiseln. Razvojne težnje je treba vsaj razumeti in danes bi bilo bržkone važno tudi pomagati pri iskanju, spoznavanju, eksperimentiranju, ustvarjanju. Samo tako bo tudi nam priroda postopoma oddajala svoje skrivnosti, omogočala naša spoznanja. Sodobna elektronika nudi takšne možnosti vsem in vsakomur — kjerkoli na našem planetu. A te nujnosti še nismo spoznali.

Objektivna dialektika komunikacijskih tehnik, ki edine imajo moč formirati družbene odnose, se nikoli ni in se nikoli ne bo skladala z idejami, ki so jih in jih še bodo te iste tehnike nosile. Človeški duh nikoli ne bo postal Absolutni duh, ki bi v razvoju prirode, družbe, znanosti, tehnike in filozofije — srečal samega sebe. Vsebina medija nikoli ne bo mogla določati delovanja, učinkovanja in razvijanja medijev samih. Idealne družbe, idealne države ali idealnega „komunizma“ — nikoli ne bo.

Ta esej, ki smo mu dali naslov NAŠA VSAKDANJA TELEVIZIJA, je govoril samo o televizijskem mediju. O programu, ki ga vsak dan gledamo, ni povedal ničesar, ni ga opisoval, razčlenjeval in ocenjeval. To pa nikakor ne pomeni, da avtor program podcenjuje, da se mu zdi brez vrednosti, brezpomemben ali kar tako nasplošno — zanič. Saj je jasno, da bi bil medij brez vsebine nesmiseln, da bi brez vsebine ne mogel niti živeti niti učinkovati, da je vsebina pravzaprav bistvo njegove eksistence. In obratno: program ne more eksistirati brez medija. Mediji so civilizacija — njih vsebina pa je kultura! V programu se zrcali naše življenje, to zrcaljenje pa je ustvarjalni človeški napor, je iskanje bistva in smisla našega življenja, poskus njegovega usmerjanja. V človeškem in družbenem dogajanju vlada popolna tema in kulturne stvaritve so le slabotne lučke, ki odkrivajo kaj skromno obzorje neskončno zapletenega dogajanja. A samo to imamo v rokah. Ničesar drugega.

Zato je program — kultura, znanost, zabava, žurnalizem, vzgoja itd. — izredno dragocena zadeva. Od vsebin vseh medijev (tiska, filma, radia, televizije itd.) je odvisno, kako se bomo znašli v temnem zverinjaku svetovnega dogajanja in kakšna bo naša družbena in nacionalna akcija . . .



TELEOBJEKTIV

filmska kultura 87 - 88

boštjan vrhovec

Zadnja, 87.—88. številka zagrebške Filmske kulture je izrazito namenska. Skoraj vsa, poglobitve teme pa vsekakor, je posvečena jubileju Festivala jugoslovanskega igranega filma v Pulju, ki je bil letos že dvajsetič v Vespazijanovi areni. Svojo namenskost in usmerjenost je redakcija podčrtala še s tem, da je številka izšla prav v času festivala. Številka je zasnovana jubilejno, saj se pisci obračajo predvsem v preteklost in se spominjajo preteklih festivalov in uspehov ter truda in moči, ki so jih vložili v to, da je festival sploh zaživel in se ohranil, manjka pa kritičnega zapisa o njegovem delovanju.

Od spominjanja se ograjuje uvodnik Ranka Munitića, v katerem avtor na esejistično razmišljujoč način premlewa smisel in pomen tega festivala, ter zaključek, v katerem so objavljene teze o načelih organiziranja, o koncepciji in izvajanju Festivala jugoslovanskega filma v Pulju. Munitićevo preverjanje festivala se omejuje predvsem na njegov odmev, ki ga ima med našimi filmskimi ustvarjalci in kritiki. Pisec ugotavlja, da nihče ne more ostati ravnodušen in da prav tako nihče ne more zaustaviti dinamičnega napredka festivalske rulete. Zato, nadaljuje, nam, če gledamo v totalu, ta manifestacija vedno prinaša več koristi kot škode, ker dialektična nasprotovanja sprožajo vedno korak naprej, včasih v pravo, včasih v napačno smer. A vedno le v tisto smer, ki jo določa celotna kinematografija s svojim lastnim pulzom. Je edinstveno področje, na katerem se merijo in vrednotijo filmska dela hkrati z okoljem, ki jih proizvaja. Ne glede na kvaliteto posameznih od teh 19 prireditev, so bile le-te vedno neposredno podoba stanja in trenutne dispozicije celotne kinematografije, festival pa samo sinteza in svečana obleka za vse to dogajanje. Zaključuje, da kakršen koli naj bi že bil, je ta festival predvsem izraz in odsev nas samih: od tod tudi izhaja pravica, da o njem razmišljamo, ne pa da licemersko sodimo.

Zapis v naslednjem članku ugotavlja, da se je v 43. številkah Filmske kulture pisalo o festivalu ali o

filmih, ki so bili ali tudi ne prikazani v Pulju, začevši s prvo številko tja do dvojne oktobrske številke leta 1972. Ob vsaki številki je tudi kratek popis vsebine in poglobitvenih objavljenih tez. S tem samoizpraševanjem redakcije je pokazana smer in mišljenje, ki jo Filmska kultura zavzema do festivala v Pulju prav od začetka. Tekst je opremljen z domiselnimi karikaturami Dušana Vukotića, katerih vsaka je posvečena eni izmed puljskih letin.

O prvih začetkih puljskega festivala Zlatka Klapčič obvešča direktno. Pusti, da namesto nje govori „Mario Rotar, človek, ki je osnoval puljski festival“. Kot direktor Kinematografskega podjetja v Pulju je spoznal idealne možnosti, ki jih Arena nudi kot filmski amfiteater. Po težkih mukah in z mnogo truda pa mu je skupno s peščico takšnih entuziastov, kot je bil sam, uspelo pripraviti festival domačega filma. Avtentičen zapis, ki nam daje slutiti, s kakšnimi težavami in zaprekami so se morali bosti prvi organizatorji te sedaj že tradicionalne prireditve. Ravno tako sta avtentična ponatisa: Impresije z našega prvega filmskega festivala, objavljene v Vjesniku u srijedu 14. VII. 1954, v katerem Stevo Ostojić tedanje ljubitelje filma informira o puljskem festivalu, predvsem pa o veličastnem vtisu, ki ga dobi človek, ko sedi v deset tisoč glav zajemajočem avditoriju, ter članek Fedorja Hanžekovića Naš festival ravno tako iz Vjesnika u srijedu, a objavljenega leto kasneje, v katerem najavlja začetek drugega festivala domačega filma.

Analiza dela festivalov od prvega do devetnajstega je tema članka z naslovom Kronologija, delo Marije Marincić-Majdakove. Preko zapisov iz festivalskih biltenov, pravilnikov in kritičnih prispevkov novinarjev, objavljenih v raznih revijah, Majdakova prikaže rast festivala hkrati z rastjo filmske misli in kulture v Jugoslaviji. V kratkih besedah ob vsakem festivalu oceni njegov vpliv na nadaljnjo rast jugoslovanske kinematografije, hkrati izmeri utrip

novih hotenj in sodobnih tokov, ki so se pojavljali v vsakem letu, analizira delo žirije in opozori na napake, ki jih je storila pri ocenjevanju posameznih filmov. Ob tem zapisu se ponuja možnost, da bi filmski zgodovinar ponovno preveril delovanje žirije in iz sedanjega zornega kota ocenil filme, ki so nekoč dobili nagrade in so dandanes popolnoma pozabljeni, v nasprotju z nekaterimi deli, ki v času svojega nastanka niso bila priznana, pa imajo vrednost sedaj. Do takšne kritične misli pa se ta članek ni povzpел.

Tehten prispevek, a ne s kritično naravnostjo, je zapis zbora vseh nagrad, podeljenih na puljskem festivalu. Je pomembno delo za zgodovino jugoslovanske kinematografije. Uradne nagrade in pri-

znanja žirije kritikov na puljskem festivalu je zbrala in priredila prav tako Marija Marinčič-Majdak. Puljsko uravnanost te številke zaključujejo Teze o načelih organiziranja, koncepciji in izvajanju jugoslovanskega igranega filma v Pulju, razmislek o njih pa bi presegal okvire tega zapisa in potrebuje lasten sestavek.

Druga tema te številke je Krleža in film, o katerem govorijo trije intervjuji z njim: Mira Modriniča, Mladena Staryja in Steva Ostojiča. Informacijo o desetletnem delovanju FilMOTEKE 16 in o njeni seriji Element filmov je prispeval Mato Kukuljica. Številko zaključuje, tako kot ponavadi, karikatura Dušana Vukotića na temo puljskega festivala.

kako postaneš filmski ljubitelj

Ob knjigi **Maka Sajka Pogled skozi majhno kamero franci slak**

Zadnje čase postaja film vse bolj množična aktivnost, zabava ali konjiček, no, kdaj pa kdaj celo „sredstvo umetniške izpovedi“ tudi bolj navadnih občanov slovenskega naroda. Vendar pa še ni potrebna nobena bojazen, da bi zategadelj naša kinematografija utrpela kak bistven kvaliteten skok, kajti govorimo predvsem o drobnih projektih vrlih filmskih ljubiteljev, ki jih že širina filmskega traku v njihovih kamerah postavlja za dve stopnji nižje od profesionalnega filma.

Ta format, se pravi 8 mm ali novejša varianta super 8 mm, pa je v zadnjih letih doživel bistven razvoj, tako glede kvalitete traku kot tudi glede izpopolnitve kamer in projektorjev, ki se v nekaterih primerih približujejo že profesionalnemu nivoju, da o avtomatiziranosti super 8 mm kamer sploh ne govorimo. Ta filmska tehnika je torej resnično postala pristopna vsakomur. Skoraj bi lahko rekli, da je treba le stopiti v trgovino, kupiti kamero in kaseto s trakom, vprašati prodajalca, kje je gumb, ki spravi vse skupaj v pogon in že lahko snemamo svoj film. Seveda bo izdelek še precej daleč od tistega, čemur pravimo filmska estetika (o tem nam dovolj zgovorno pričajo celo takšni in drugačni festivali amaterskega filma, ki so včasih hudo „zateženi“ s filmi take sorte). Seveda pa lahko za to naprtimo krivdo filmski vzgoji, ki je bila doslej tudi v pogledu primerne literature hudo skromna.

Zato pa nam bo v tem trenutku toliko bolj dobrodošla knjiga **POGLEDE SKOZI MAJHNO**

KAMERO avtorja Maka Sajka, ki ga poznamo tudi kot priznanega ustvarjalca kratkometražnih filmov. Knjiga nosi podnaslov **Kako postaneš filmski ljubitelj** in bo skoraj nepogrešljiv učbenik za tiste, ki si bodo nabirali prve praktične filmske izkušnje, ne glede na to, ali bodo njihovi filmi prikazani le ozkemu družinskemu krogu, ali pa bodo pomenili prvi korak v resnejše spoznavanje filmske ustvarjalnosti. Ob njej si bomo skozi zanimivo branje pridobili koristne osnove filmske tehnike in spoznali bistvene pojme in zakone filmskega izražanja. Jasnejši nam bo proces nastajanja filma, saj bomo ob duhoviti avtorjevi zgodbi o tem, kako je snemal film s poročnega potovanja, izvedeli še marsikaj o kadru in njegovi kompoziciji, o različnih planih in kontraplanih, o montaži in še marsikaj. Koristna bo knjiga tudi za tiste, ki nameravajo kupiti kamero ali projektor, saj nam je avtor podrobno popisal vse dobre lastnosti, ki naj jih ima kvalitetna tehnika za snemanje in reproduciranje super 8 mm filmov, pri čemer bodo dobrodošle tudi „novice“ o tem, kako se tudi zvok vse bolj uveljavlja v amaterskem filmu. Tako je — tudi kar se tiče tehničnih podatkov, knjiga za zdaj še dovolj aktualna, saj obravnava tudi modele, ki jih pri nas zaenkrat še ni mogoče dobiti.

Avtorju gre torej pohvala za priročnik, ki bo tako uporaben najširšemu krogu filmskih ljubiteljev in s svojim duhovitim jezikom zanimiv še za marsikoga. Knjigo je ilustriral in opremil Andrej Habič, izdala pa Tehniška založba Slovenije.

anna magnani

olga ratej

„Nikoli nisem bila igralka,“ je rekla, „igrala sem zmeraj le samo sebe.“ Takšne se spominjam: prekriža si roke pod vratom na grodnici, ki vanjo bolečina od znotraj najhuje pritiska in skeli, zmršeno glavo ima malo povešeno, samo toliko, da ji otrpne pred eksplozijo, iz bledega obraza z ostro gubo med obrvmi ji iz temnih podočnjakov žalno strmi pogled, kot da ne more doumeti, zakaj se je zgodilo vse to, zaradi česar trpi. Potem iznenada čutno zakrili, napadalno se ji prižgo oči, krikne in kar naprej kriči iz žolča in trebuha, mahaje roti nevidno zlo nad seboj, grozi mu in se izmenoma dobrika, dokler se izčrpana ne nasloni na komolce, mrtva, iztrošena, pogreznjena vase. Prečiščena žalost.

Kakor vulkan so jo primerjali z elementarnim izbruhom italijanskih gorečih gora. Njeno srce je rdeča lava, ki se strdi le, če je razgaljena. Zdrznili so se Williamsi po Ameriki, zakaj Amerika dostihamal ni imela skoraj ničesar (skoraj nikogar), kar bi se lahko merilo s tem neukrotljivim temperamentom. Pojavila se je kot izziv sintetičnim mitom, nenadoma se niso več tako vsiljivo lesketali. Ni prišla iz retorte, marveč naravnost iz ljudstva. Williams ji je poklonil TETOVIRANO ROŽO, Amerika ji je pred noge položila zlatega Oskarja. Ko se je bojevala za pravico ljubezni s SPUŠČAJOČIM SE ORFEJEM, je bila že tako neusmiljeno slavna, da se je sama ustrašila. S tolikšno slavo je težko živeti, tudi igrati ni več dobro. Obsipavali so jo s ponovitvami strastno trpečih „vulkanskih Italijank“, ki se jih je začela braniti.

Obremenjena s svojim tipom je šla za eno sezono spet na oder. Z VOLKULJO je prepotovala svet; gospodovalna, vulgarna živalska mati, v vsakem pogledu nenašminkana igralka.

Začela je v nenašminkanem filmu, kakršen je bil italijanski novi realizem ob svojem rojstvu. Rojena

pred 65 leti (v nekaterih leksikonih dve leti mlajša) je imela Italijanko za mater in Egipčana za očeta. Iz rodne Aleksandrije je šla iskat srečo v Rim, se naredila za „Nanarello“ in uživala po barih in varietetih s tra-la-la songi, popevkami rimskih zakotnih uličic. Tudi statirala je v kakšnem filmu, če je tako nanese in tako je dočkala konec vojne. Tedaj je prišel Rossellini in ji v RIMU, ODPRTM MESTU dal priložnost, da je postala ljudska tragedinja. Prava, doma iz delavske četrti Trastevere, z onkraj Tibere, kjer je pravi Rim. Rossellini ni imel drugih rekvizitov kot iskro svojega genialnega navdiha in razklopotano kamero, samo s tem in z Anno je napočil zvezdni dan italijanskega filma.

Poslej bo Anna poosebljena Italija, častna zastopnica in krčevita branilka italijanskih žensk. Še malo, pa bo simbol Italije, s Pasolinijevo MAMO ROMO še posebej simbol večnega mesta na njegovem robu. Italija bo dala še mnogo lepših in velikih igralk vsa ta leta, vendar bo Anna Magnani ostala neponovljiva. Novi rodovi bodo gledali njene filme z občudovanjem, vendar tudi z nekim strahom.

Kako topla je znala biti, ko je bila mlajša. Kako se je rada postavljala vsem na oči, kadar ji je bila usoda mila. Tudi svojih sentimentalnih vročic in porazov ni skrivala, nežno varujoče pa je zakrivala pred okrutno publiciteto svojega edinega, bolnega sina. Medtem so ji minevala leta v tišini ali na televiziji. Umrli so za rakom, oči sta ji zaprla sin Lucca in stari prijatelj iz mladih let, ki ga je nekoč vroče ljubila, Roberto Rossellini. V grobnici Rossellinijev tudi počiva, rešena vsega hudega in neizbežnega. Ugasel vulkan.

Toda na ekranu in platnu bo ostala živa, vsa takšna, kakršna je bila, in ni je sile, ki bi zasenčila njeno sijajnost. Poslej bo legenda.

tarkovski o solarisu

bogdana herman

Znanstvena fantastika je v Sovjetski zvezi močno zastopana v literaturi, zlasti v romanu, in tudi v svetu filma. Raziskovanje vesolja daje obenem z vsestranskim razvojem tehnike in človeškega razuma obilje tovrstnih snovi, ki jih je seveda moč obdelati na različne načine. Stanislav Lem, v Sovjetski zvezi zelo znan kot pisatelj fantastičnih romanov in novel, je obenem filozof zanimive vrste. V svojih delih postavlja namreč v ospredje moralne, npravstvene probleme glavnih junakov, ki se ukvarjajo z raziskovanjem vesolja. Tisto, kar imenujemo fantastika, je okvir dogajanja znotraj posameznih akterjev. Fantastika seveda omogoča, da je ta okvir zelo zanimiv in nenavaden.

Težko si predstavljamo Andreja Tarkovskega, ki ga ne moremo pozabiti vse od ANDREJA RUBLJOVA sem, da bi za filmsko predlogo uporabil snov, ki bi temeljila na zunanjem dogajanju. Ob upoštevanju prejšnje oznake Lemovih del pa seveda z nestrpnostjo pričakujemo film SOLARIS Andreja Tarkovskega tudi na naših platnih. V Moskvi so letošnje poletje vrteli ta film kar v nekaj kinematografih. Mnenja različnih gledalcev so seveda različna. Toda ne delajmo režiserju krivice s tem, da bi SOLARIS že med gledanjem primerjali z RUBLJOVOM.

Februarja letos je Andrej Tarkovskij, ki je sodeloval pri pisanju scenarija in je obenem režiser barvnega filma SOLARIS, povedal, s kakšnimi mislimi se je lotil obdelave teme. Njegov monolog objavlja informativni sovjetski mesečnik „Novi filmi“.

„V predgovoru k romanu Solaris je Stanislav Lem napisal: ‚Med zvezdami nas čaka Neznano.‘ Zelo blizu mi je njegova misel, da si Kozmosa ne moremo predstavljati kot nekaj mnogo večjega od Zemlje. Kozmos je nekaj popolnoma novega, nekaj drugega.

Kaj je pravzaprav to? S čim se lahko srečamo v medzvezdnem prostoru? Tega ne moremo natanko vedeti. Lahko smo samo pripravljeni na možno srečanje. Pripravimo pa se na to lahko samo s sredstvi fantastike. Tudi če bi se nenadoma pokazalo, da je Lem uganil stvari, ki se bodo dogajale (čeprav Lem nikakor noče biti znanstveni napovedovalec prihodnosti), se mi zdi, da so takšni romani, kot jih piše on, potrebni. Izkušnja takega srečanja nam ne daje nikakršnega jamstva, da jo bomo mogli uporabiti v novem srečanju z neznanim. Vesolje je silno pestro in ko prihajamo v Kozmos, moramo opustiti stereotipni zemeljski način mišljenja.

Toda naj bo ta svetovnonazorska plat romana še tako zanimiva, vidim njegov glavni pomen predvsem v prikazovanju problemov nravi. Odkrivanju skrivnosti narave bi moral vsekakor slediti tudi npravstveni razvoj. Če človek sam v sebi ni pripravljen na nepričakovana presenečenja na poti napredka, lahko to privede do katastrofe. Najbrž moje misli ni težko razviti še naprej, toda nisem si zadal te naloge. Hotel sem jo samo prikazati na skupini ljudi, ki se je s pomočjo avtorjeve fantazije znašla v taki nepričakovani situaciji. Poudarim naj tole: v reakcijah teh ljudi in v tem, kako se razvijajo njihovi značaji, ni in ne sme biti fantastike. Nisem hotel prikazovati romantičnih prividov, temveč navadna, ‚zemeljska‘ čustva, doživljanja in dvome.

Gre za ceno vsakega našega dejanja, za njegovo pomembnost, pa četudi je prav neopazno in neznanatno. Ničesar, kar si kdaj storil, ne moreš negirati. Če bi človek lahko ‚preigral‘ svoja dejanja, bi to lahko pripeljalo do moralne devalvacije. V določeni meri so naši postopki seveda pogojeni z značajem, vzgojo, svetovnim nazorom in z okoljem, v katerem živimo. Zdi se, da bi Kris lahko znova doživel ljubezen s Hari. V resnici pa doživlja

tragedijo njune ponovne ločitve. Kar smo storili, tega ne moremo popraviti. Toda to ne pomeni, da srečanje z novo Hari junaka ni spremenilo. Ta je še enkrat, to pot mnogo globlje, doživel že doživeto, očistil se je, postal je bolj človeški.

Lemu so očitali, da se njegovi raziskovalci vesolja ne obnašajo kot znanstveniki, ampak kot prestrašeni malomeščani. Ne strinjam se s tem mnenjem. Obnašajo se zelo različno, tako kot vsak človek, ki bi se znašel v podobnem položaju. Strinjajte se z menoj, da so doživeli velik šok. Kris je bil do neke mere pripravljen na srečanje z mrtvo Hari, ostali pa česa takega niso pričakovali. Hotel sem pritegniti pozornost gledalcev z različnimi značaji. Sartorius se na primer približa 'gostom' na planetu s povsem znanstvenimi nameni. 'Gostje' se ga ne tičejo, loči jih ipj jih raziskuje, ne da bi se s tem duševno preobremenjeval. V tem smislu mu je lažje kot Krisu, ki je videl v Hari človeka, svojo nekdanjo ženo, ne pa samo predmet raziskav. Meni je Krisov položaj bolj blizu. Ta ga tudi zbližuje z

junaki mojih prejšnjih filmov. Kris ni preveč dinamičen in se ne prilagaja vsakokratnim novim stanjem. Zvest je sam sebi, noče se izneveriti svojim principom in gre do konca, čeprav se to vsem drugim ne zdi razumno. Morda so taki ljudje nekoliko preveč premočrtni, toda močni in humani so.

S tem svojim filmom bi rad dokazal, da problem нравstvene trdnosti in čistosti pronica skozi vso našo bit, saj se pojavlja celo v situacijah, ki na videz niso povezane z moralno. Takšni situaciji sta na primer prodiranje v Kozmos in proučevanje objektivnega sveta. Tako nekako bi odgovoril na vprašanje o aktualnosti SOLARISA . . ."

V filmu SOLARIS, posnetem leta 1972 v moskovskih filmskih studiih, nastopajo znana imena sovjetskega filma: Donatas Banionis, Natalija Bondarčuk, Anatolij Solinčin in drugi. V lanskem letu so film prikazali na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu, kjer je dobil veliko specialno nagrado žirije.

Sovjetski režiser Andrej Tarkovski in glavna igralca SOLARISA, Natalija Bondarčuk in Donatas Banionis na festivalu v Cannesu leta 1972



taškent 73

(vtis o festivalu televizijskega filma v SSSR)

france kosmač

Taškent je v filmskem svetu znan po festivalu (bienalu) filmov azijskih in afriških dežel. Letos je gostil sovjetske televizijske filmarje iz vseh šestnajstih sovjetskih republik in vseh avtonomnih pokrajin ter 11 delegatov iz socialističnih dežel. Festival TV-filmov je peti po vrsti.

Na programu tega festivala je bilo približno sto filmov, vsak dan se je odvrtelo v dvoranah Doma oficirjev približno po osem ur programa. Filme predvajajo v treh skupinah: v dokumentaristični, umetniški (igrani in animacijski filmi) in v glasbeni skupini. Po teh skupinah tudi tri žirije ocenjujejo kvaliteto in podeljujejo nagrade, denarne in častne. V Taškentu živi poldrug milijon ljudi, večinoma Uzbekov, kakih deset ali petnajst odstotkov je Rusov, nekaj je Tadžikov, Turkmenov, Kazakov in Tatarov in drugih narodnosti. V letu 1966 je doživelo to mesto potres, ki je uničil velikansko število prebivališč in zahteval neznano, toda znatno število človeških življenj. Ne samo po obsegu in žrtvah ob potresu, tudi sicer me Taškent spominja na naše Skopje. Morda jima je poleg omenjenega skupna približno ista zemeljska širina, pa tudi islamska tradicija, vsaj deloma. Mesto sodi med pet največjih v SSSR in kot prestolnica Uzbeške SSSR predstavlja kulturno in gospodarsko središče dežele, ki je velika za več ko dve Jugoslaviji, šteje pa nekaj čez deset milijonov prebivalcev.

Medtem ko so naši sovjetski kolegi skoraj redno gledali sporede dopoldne in popoldne, pa smo mi delegati imeli domala vsak dan še dodatni program, ki smo ga izpolnjevali na račun gledanja festivalskih filmov. Obiskali smo poleg drugega tudi filmske ateljeje, TV-ateljeje, vinarski in sadjarski inštitut z imenom Šreder, slavno prestolico Džingiskana in Timurlenka – Samarkand (ves dan, z letalom tja in nazaj), klub filmskih in televizijskih delavcev, kjer smo, prav tako kot v filmskem ateljeju, gledali izbor uzbeških igranih in kratkih filmov, z avtobusom smo si v enem dopoldnevu ogledali sam Taškent in podali nekaj izjav za televizijo in radio in časopise. Tako smo utegnili pogledati približno polovico filmov tega festivala, saj se je bilo treba včasih spustiti v razgovor tudi s kolegi iz raznih krajev Sovjetske zveze, pa naj je že bilo to v programu ali ne.

Tako ob otvoritvi kot ob zaključku festivala so domači gostitelji pripravili kulturno prireditev z

nastopi svojih imenitnih pevcev, plesalcev in instrumentalistov ter gostov iz sosednjih republik. Videl sem dve čudoviti gledališči, slišal mnogo lepega petja in se vedno znova zamislil ob čudno prepletajočem se medsebojnem vplivu evropskih in srednjeazijskih kulturnih tokov.

Ta razmislek me je spremljal tudi ob večini gledanih filmov vseh treh zvrsti. Na prvem mestu bi dejal, da prav ta mnogoobraznost, ki se poraja spričo nacionalnih posebnosti in prepleta obeh omenjenih tokov, pomeni najprivlačnejšo silo tega filmskega festivala.

Ogledal sem si predvsem igrane filmske serije. V Sovjetski zvezi cvete proizvodnja v serijah šele krajši čas. Tematsko se serijalke in igrani filmi sploh naslanjajo po eni strani na literaturo (Turgenijev, Čehov in drugi avtorji vseh narodnosti), po drugi strani pa črpajo scenaristi svoj navdih v temah predrevolucijskega in porevolucijskega obdobja in v sami revoluciji. Opazna pa je tudi tematska orientacija v sodobnost, in sicer z napor, ki jih posvečajo sovjetski ljudje izpeljavi svoje devete petletke. Tu se pojavljajo filmi z najrazličnejšim številom nadaljevanj: od dveh do dvanajstih. Najvišjo nagrado je prejela serijalka z naslovom SENCE IZGINJAJO OPOLDNE proizvodnje MOS-FILM, v sedmih nadaljevanjih, po romanu A. Ivanova s tematiko revolucije in porevolucijskih bojev z reakcionarnimi in intervencijskimi silami v Sibiriji, nekakšna varijacija Tihega Dona.

V režijskem postopku opazimo vseskozi zmeren realizem, kdaj pa kdaj kak poskus malo bolj sestavljenega načina pripovedi, ali denimo malo sodobnejšega prijema. To velja za vse zvrsti: solidna tematska izbira, skrbna obdelava in gradnja teme, dobra fotografija, pa naj gre za barve ali za črno-belo, z izjemami seveda, kjer začne človek dvomiti o tem, ali je imelo smisel snemati kak film v barvah. Ne morem pa reči, ali gre v teh primerih bolj za pomanjkljivost pri samem snemanju ali pri TV-reprodukciji. (Znano je, da so Sovjeti prevzeli sistem SECAM.) Samo za spoznanje razviteje ali zreleje, toda ne bolj pogumno delujejo velikoruski (moskovski in leningrajski) filmi in pa filmi gruzinske proizvodnje. Pogumni so posebno Ukrajinci.

H koncu bi rad naštel nekaj vsaj zame presenetljivih podatkov o televiziji v uzbeški SSSR. TV-postaja Taškent oddaja na treh kanalih dnevno po 24 ur programa, v črno-belem in v barvah večinoma svojega, nekaj pa prevzetega iz Moskve. Začeli so stalno emitirati leta 1955. Poleg starega ateljeja raste ogromen nov televizijski stavbni kompleks. V Taškentu deluje 130 ljudi s filmsko fakultetno izobrazbo. Gospodarstveniki osvajajo puščavske predele Uzbekštana in jih spreminjajo v rodovitno polje, televizija in kinematografija pa preganjata z velikimi zamahi puščave neznanja.

IX. revija najmlajših filmskih ustvarjalcev

Zagorje 8.–9. VI. 1973

nuša dragan

IX. revija najmlajših filmskih ustvarjalcev je bila letos 8. in 9. junija v Zagorju.

Deset osnovnih šol iz Slovenije in Pionirski dom iz Ljubljane so poslali 53 filmov vseh vrst (igrani, risani, lutkovni, dokumentarni, reportažni).

Žirija je za predvajanje na reviji izbrala 32 filmov, kar dokazuje njihovo kvaliteto.

A) ZA PREDVAJANJE SO BILI IZBRANI TIL FILMI:

Prva projekcija:

MUHA CC (Izola)

TAPKARJI (Zvonka Runka)

RAZISKOVALCI (Zagorje)

IZREZANO (Pion. dom)

NENAVADNA KOKOŠ (Izola)

NAKUP, METULJA, MUCA (B. Kidriča)

LUŽA (Zagorje)

ŠTUDIJA I (Izola)

Druga projekcija:

POKOP (Staneta Kosca)

IZPOLNJENA ŽELJA (Vodice)

ZGODBA O KURIRJU (Vrhnika)

NEKOČ BO BOLJE (Izola)

PRETEP (Pionirski dom)

ENERGIJA (Zvonka Runka)

DEKLICA IN PSOGLAVCI (B. Kidriča)

TV PROGRAM (Zvonka Runka)

Tretja projekcija:

ROKE (Celje)

BURLESKA (Zagorje)

RAZISKOVALCI (Kočevje)

KOT KRIMINALKA (Izola)

ČLOVEK NE JEZI SE (Z. Runka)

PLEŠA (Izola)

Četrta projekcija:

SEM TER TJA (Pionirski dom)

KOT KRIMINALKA (Izola)

MAMIN ROJSTNI DAN (B. Kidriča)

BEG (Izola)

ČLOVEK NE JEZI SE (Zagorje)

SPOMINI (Izola)

STOP (Zagorje)

OBISK V PIRANU (Izola)

B) UGOTOVITEV USPEŠNOSTI FILMSKIH PEDAGOGOV IN ŽELJA PRENOSA IZKUŠENJ V NADALJNJE DELO

Že od začetka revije omogočajo pedagogom in učencem, da prikažejo rezultate svojega dela ter izmenjajo svoje izkušnje. Na letošnjem srečanju v Zagorju je bilo prikazano veliko število izvirnih risank. Filmi so bili sicer kratki, dolžina ni presegla ene minute, zato pa je bila njih ideja vedno sveža in domiselno otroška, pri čemer imajo velik delež zaslug prav likovni pedagogi. Ti so se vključili v proces filmske vzgoje s stimuliranjem otrokovega primarnega izražanja skozi risbo in animacijo.

Izkušnja tega rezultata naj bi se prenesla v nadaljnje delo kot načrtno odpiranje možnosti za vključevanje čim večjih likovnih pedagogov v filmsko vzgojo. Revija je tudi pokazala, da so filmski pedagogi v veliki meri upoštevali odprtost komunikacije enakovrednih udeležencev otrok – svet, ki ga želijo otroci snemati – pedagog.

To so pokazali predvajani filmi, v katerih se skoraj ni opazil pedagoški pogled na svet.

C) REVIJA KOT MOŽNOST OTROKOVE INFORMIRANOSTI O FILMSKIH REALIZACIJAH
Otroci na reviji niso sodelovali samo s svojimi filmi, ampak so se seznanili tudi z avtorji drugih filmov in njihovimi deli, ki so bili stimulacija za razširitev lastnih izkušenj.

Rezultat te medsebojne komunikacije je v tem, da je vsako leto več izvirnih načinov snemanja filma in da jih bo tudi letošnja revija vzpodbujala k novemu, drugačnemu in presenetljivemu.

amaterski profesionalizem ali profesionalni amaterizem

boštjan vrhovec

Tako kot se vsako leto odvija jugoslovanski filmski festival, je vsako leto uvertura vanj medklubski festival avtorskega in amaterskega filma Jugoslavije. Če v poplavi različnih festivalov širom po Jugoslaviji lahko katerega postavimo na posebno mesto, je potem sedaj, ko ni več zagrebškega GEFF, to Mali Pulj, ki res edini še ohranja tradicijo amaterskega filma kot avtorskega filma, kot raziskovanje določenega medija.

Termin in kraj, v katerem se odvija ta festival, ob robu puljskega, še bolj poudarja dejstvo, da se ob filmih, ki jih vidujemo na tem festivalu, pridevnik amaterski postavlja pod vprašaj. Kajti film, naj si bo realiziran z milijardnimi investicijami ali zgolj z nekaj starimi tisočaki, je še vedno samo film. Gledamo ga na platnu in skozi slike, naj si bodo kakršne koli, vidimo avtorja, ki stoji za njimi. Vsi ti filmi gradijo fiziognomijo našega filmskega prostora. Zato ne moremo ločevati teh morda navidezno različnih struktur v dve umetno razdeljeni skupini. To se je letos videlo najbolj jasno. Morda zaradi tega, ker so bili filmi z malega Pulja narejeni s tisto profesionalnostjo, ki je v veliki areni nismo zasledili. Delani so bili iz srca, izrezani direktno iz avtorjeve duše, bili so prikaz njega samega. Potrdili so, da je film lahko in da mora biti podoben pesmi, narejen v zamahu in s hotenjem, biti mora prežet s tistim, kar je v človeku, in ne s tistim, kar prihaja od zunaj, od vseh mogočih strani in pod vsemi mogočimi pritiski. Tako prihajamo do spoznanja, da je možen en sam filmski način. Raziskava sebe in filmskega sveta, filmskega prostora, filmskega časa, filmskega hotenja. Med te elemente je razpet človek, ki se loteva filmskega traku, neposnetega in navitega na kolut. Film ne nastane takrat, ko se ta kolut odmotava, temveč mnogo prej, v duši in srcu človeka. To je bilo na Malem Pulju očitno. Sicer ne vedno, toda pri filmih, ki so bili avtorski, ki so bili dobri in

kvalitetni, se to ni videlo, to se je čutilo. Teh filmov ni bilo dovolj spremljati z očmi, celo nemogoče jih je bilo tako gledati, te filme se je dalo edinole živeti v času njihove projekcije, razumeti v njihovi trenutni živosti, v času, ko so se pojavljali in zopet izginjali na provizorično napetem platnu v telovadnici na Premanturski cesti. Ob njih ni bilo žarometov niti filmskih kamer, bili pa so prisotni ljudje, ki so živeli in čutili hkrati s filmi. Pili so s platna slike, ki so bile le begotne lise in so se materializirale šele v možganih gledajočih ljudi. Ugotovitev je prišla sama od sebe. Film ni le posneti material, je mnogo več. To je eksperiment, poizkus, hotenje, želja, napor, razdajanje, ustvarjanje, moč. Ti filmi so se bistveno razlikovali od filmov, prikazanih na Jugoslovanskem filmskem festivalu v Areni. Profesionalni filmi so nas puščali večinoma hladne, nezainteresirane, največkrat celo nejevoljne. Resda so bili prenekateri posneti s tehnično perfekcijo, ki pa ni prikazovala ničesar drugega kot hladne slike, brez odseva človeške topline. Primarni so bili aparati, tisti, ki beležijo sliko in tisti, ki jo ponovno reproducirajo. Vmes ni bilo stika, ki ga povzroči človek in ki je še pred nekoliko leti ogreval celotno Arenu z dvanaest tisoč gledalci. Ni bilo spontanega navdušenja, ni bilo novih prijemov pri ustvarjanju filma. Tradicionalnost in rutina sta prevečevala ta celuloid. Vsepovsod je bila prisotna neinventivnost in zadrega. Filme so reševale predloge, po katerih so bili posneti. Nikjer ni bilo pravega avtorstva, hotenja ali napora.

Vse je bilo le bežno in sedaj so že prenekateri filmi puljskega festivala skoraj pozabljeni. Upanje na ponovno rojstvo naše kinematografije je ponovno položeno v roke amaterjev in ponovno v Akademski kino klub Beograd. Vsaj od tam je v letošnji Pulj prišlo največ filmov, ki so res filmi.

franci slak

Letošnji medklubski in avtorski festival amaterskega filma (že osmi po vrsti) je minil v precej tesnobnem, da ne rečem celo v kar nekako mučnem vzdušju. Malo zaradi vremena, ki je amaterje in številne obiskovalce „oropalo“ prijetnega avditorija na Kaštelu in jih vse tri festivalske dni pregnalo v premajhno dvorano Doma bratov Ribar, še bolj pa zaradi očitno slabe letine v vrstah mladih filmskih ustvarjalcev. Ne smemo namreč pozabiti, da je ravno puljski festival tisti, ki nam že leta nazaj daje najbolj verno sliko posameznih trenutkov in razvoja amaterskega filma pri nas, ta pa nas po minulem festivalu ni povsem zadovoljila. Žirija je sicer skušala z najstrožjim izborom 13 filmov ohraniti kvalitetno najožjo selekcijo, vendar je s tem le izločila filme, ki so bili v ustaljenih in varnih okvirih amaterske ustvarjalnosti najbolj domiselno realizirani, najbolj dovršeni, da ne rečem celo najbolj profesionalni glede uporabe izraznih sredstev. Prav tako pa smo razen redkih izjem zaman čakali na prebliske novega in drznega v filmih zunaj selekcije, tako da so odpadli tudi običajni ostri dialogi z žirijo, ki polovico najvišjih priznanj klubom in posameznikom sploh ni podelila.

Bilo je torej jasno, da amaterskemu filmu ne tečejo najboljši časi (ki pa bodo, upam si trditi, do naslednjega festivala minili), kljub temu pa smo tudi letos videli nekaj filmov, ki so vzbudili pozornost in zaslužijo, da se ob njih ustavimo. Predvsem je razveseljav letošnji izbor Akademskega kino kluba iz Beograda, ki je imel kar štiri filme v najožji selekciji in so od njih trije krepko segli po nagradah.

MONTAŽA ATRAKCIJ Ivana Obrenova je bil eden redkih igranih filmov v selekciji, uspelo pa mu je z iskreno avtorjevo angažiranostjo prikazati ustvarjalno dilemo mladega človeka. Junaka filma živita v svetu nenehnega spreminjanja, s fotoaparatom lovita trenutke, vsak od njih pa ju vklepa v razmišljanje in nemir. Nobeni od tisočih vsakdanjih podob se ni mogoče izogniti, ne da bi bila globoko občutena, četudi je vse en sam beg v drugačno, skladnejšo stvarnost.

Film **ZOO** Ivka R. Šešiča je dokumentarec, ki ga odlikuje umirjena in izredno poetična kamera ter neprisiljen, human pristop k sicer že velikokrat obdelani temi iz živalskega sveta. Vrsta dolgih, statičnih posnetkov s preiščeno kompozicijo v

kadru se razvije v precizno in trdno, v nobenem trenutku ogroženo strukturo. Če omenimo še izvrstno glasbeno opremo, potem ni več dvoma, da sodi film **ZOO** v sam vrh amaterskih dokumentarnih kreacij.

Podobno temo si je izbral tudi Nikola Djurić, ki v filmu **VRANA** s „stop posnetki“ raziskuje let ptice, pri tem pa s polno mero vztrajnosti prerašča dokumentarno osnovo v svojevrstno vizualno kompozicijo.

Od slovenskih predstavnikov so na letošnjem Malem Pulju pozele največ priznanja **MAŠINCE** Matjaža Žbontarja (KK Mandala Koper). Tudi Žbontarju je uspelo, da je z vztrajnostjo in zavzetostjo našel nove motive, jih z ritmično razgibano montažo sprostil v nenehno gibanje in tako ustvaril predvsem na začetku in koncu izredno dinamičen film, ki mu do popolnegizraza pripomore še odlična tonska oprema.

Poleg **MAŠINC** sta prišla v izbor za nagrade še dva filma iz koprskih klubov. **SOL** Rajka Štefančiča (AAF in Mandala Koper) je v oblikovnem pogledu svež poskus realizacije vizualnega projekta z osnovnim motivom morja in sonca. Avtor se je s sproščenim in duhovitim prijemom otresel suhega artizma, tako da deluje film iskreno in neposredno. Koni Štajnbaher je za razliko od prejšnjih dveh avtorjev, ki sta bila letos prvič na Malem Pulju, že star znanec tega festivala. Letos je poleg priznanja za svoj film **MOČVIRJE** dobil še posebno priznanje žirije za dolgoletno uspešno delo na področju animiranega filma.

Ob teh filmih pa velja omeniti še nekatere, ki opozarjajo na obetajoče avtorje: **BUSSINESS** Miroslava Petrovića, **POTOVANJE** Bojane Vujanovića, **POTOVANJE DO AVTORJA** in **ČAKAJOČ NA ANTONIJA** Miše Avramovića, **AGONIJA** Konija Štajnbaherja in Marjana Tomšiča ter **HOMOSAPIENS** Janeza Jauha.

Če smo ob začetku rekli, da letošnji Mali Pulj ni izpolnil pričakovanj, smo rekli to zato, ker se zavedamo velike vloge, ki jo opravlja ta festival na področju popularizacije in pravega vrednotenja amaterskega filma pri nas. V tem pogledu je letošnji festival pomenil še korak naprej: izbor najboljših filmov je bil prvič prikazan tudi na uradni projekciji v okviru Festivala jugoslovanskega filma v domu JLA, kar pomeni novo priznanje ustvarjalnosti, ki je gotovo eden temeljev naše kinematografije.



britike

tujih
filmov

JEREMIAH JOHNSON

n. m.

Ameriški barvni. Scenarij: John Milius, Edward Anhalt, David Rayfiel po romanu Vardisa Fischerja Gorjan in noveli Ubijalec Vran Raymond W. Thorpa in Roberta Bunkera. Režija: Sidney Pollack. Igrajo: Robert Redford, Will Geer, Stephan Gierasch, Allyn Ann McLerie, Josh Albee, Delle Bolton. Proizvodnja: Warner Communication Company/Sandford, 1971.

Nekaj filmov Sidneya Pollacka smo videli (Tudi konje ubijajo, mar ne) in lahko rečemo, da imajo močno skupno točko. Boj za obstanek, ki nikoli ni lahak in se razpenja od najmanjših vsakdanjih prepek do moralno-socialno-ekonomskih ovir civilizacije. Vsaka narava (človeška) ne vzdrži krutosti brezobzirnega uničevanja in v zadnjih posledicah boja vzdržati v tem, tudi ne samo-uničenja, zato po velikem boju in obupu vedno pride umik, delni ali dokončni (samomor). V JEREMIAHU JOHNSONU je situacija popolnoma ista, le da je tu režiser dosegel tisto stopnjo v razvoju, ko se je osredotočil na umik sam in pogledal, kakšne so pravzaprav njegove možnosti, do kam lahko pripelje in ali je umik sploh ustrezen. Njegov pogled je pesimističen, a razumsko stoičen.

Predvsem je eden redkih, če ne kar edini režiser z nove celine, ki si je upal pogledati stvarnosti v obraz, jo analizirati s pozicij vpliva tradicije in nakazati za naš čas edini možni in primerni izhod. S tem pa je seveda posegel v mnoge tabuje ameriške civilizacije, kulture, tradicije in na področje mitologije same, da ne

omenimo večne teme razpetosti med naravo in človekom, ki pa za film sam, kot se bo izkazalo, nima tistega prvega, bistvenega porhena zatočišča in služi le kot prostor, v katerem naj se izkristalizira in pokaže prava in edina misel filma. Do nje pripelje režiser na mojstrski način, namreč tako, da ves čas filma ne počne drugega, kot da se stvari same po sebi kažejo kot neustrezne in se zato nujno (samo) ukinejo, ker niso funkcionalne. Jeremiah se namreč umakne, kot že rečeno, iz nevzdržne situacije modernega sveta (v tem primeru ameriškega, čeprav v zadnjih konsekvencah lahko film govori tudi mnogo širšemu krogu, ki prav na ravni spoznanja ni vezan na določen kraj) v naravo in predstavlja prav v ameriški mitologiji posebno pionirsko čistost, nedolžnost in zagnano vzdržnost. Narava se izkaže kot mogočna (daleč smo od romantičnega odnosa) in tudi skrivnostna, zahtevna gospodarica, kjer prav tako vladajo pravila igre kot doli v „dolini“, od koder je Jeremiah odšel (lahko tudi pobegnil). Na tej ravni se sedaj zgodita dve stvari: spoznanje, da tu le ni vse tako nedolžno, prazno, nenevarno, ubogljivo in na razpolago, kot se je zdelo, zato je potrebno priznanje novih, drugačnih pravil, in drugo: nemogoče je funkcionirati s prineseno miselnostjo, vzgojo in navajenimi odnosi, potrebno je prečiščenje, novo rojstvo. Isto se da povedati tudi drugače: surovo neobdelanost, primitivnost, tako narave kot ljudi (Indijanci so veljali vedno za nekaj „pod“) se ne da kar tako obvladati s super ali nadmočjo (tu ameriškega, lahko pa kateregakoli individualizma), ampak je možna le pametna koeksistenca, kjer obe strani nekaj dajeta, nekaj sprejemata, nista niti več niti manj, ampak za obstanek potrebujeta predvsem spoštovanje druga druge. To edino omogoča mir in je pogoj bivanja. (Kakšna misel za Ameriko in kako prefinjeno izražena.) Tako Jeremiahov navidezni poraz (vsaj delni) ni poraz, ampak nujna spoznanja in zato zmaga zdravega razuma. Kaj vse pa je zato moral preživeti, spoznati, dojeti in priznati. Predvsem je moral priznati, da je njegova nadvlada mogočnega posameznika v

novih okoliščinah popoln nesmisel, kar okusi tako na fizičen način (lakota, nevarnost lova) kakor tudi na psihičen (praktično, ne moreš obstajati sam, ker so preprosto v prostoru še drugi ljudje, ki jih na neki način tudi potrebuješ). Kadar koli hoče igrati velemoč, je prav smešen, npr. ko uči Indijanko angleščine, nad jezika, nad vlade. Prav ta dimenzija govornice ima v filmu še eno razsežnost, saj preko nje Pollack dosega nov nivo komunikacije, ne več z besedami in njih izmisljenimi konotacijami moderne obremenjenosti, ampak jo nadomesti silna zgoščenost jasne in nujne uporabnosti, ko govori Jeremiah s starcem lovcem in nimim dečkom. Prav z novo družino (trojico) je morda režiser pokazal tisto novo rojstvo nekega drugečnega, razumevajočega življenja, spoštovanja vsakega posameznika (tudi skladnost z naravo), saj prav z njimi presega neki element vsiljenosti in ostanek prejšnjega (dečka mu vsilijo iz usmiljenja, ženo dobi po zunanji prisili, nujni nekih pravil lepega vedenja). Tudi sicer je Jeremiah vedno kaznovan, kadar se ravna po čustvih in razumu „doline“ (ko pelje karavano preko indijskega svetega prostora pokopališča) in v svoji (še vedno) veri o nedotakljivosti krši neke druge običaje. Zato je tudi kaznovan (kako krasno prihaja spoznanje krivde v njegovo zavest na pokopališču). S kaznijo (Indijanci mu pobijejo dečka in ženo) doseže film vrh, saj Jeremiah tu končno spozna, da je izgubil moč nadvlade (domnevne) in mora priznati moč (ekološko in kulturno) drugega sveta. Neizmerne vsehinskega in estetskega učinka je tako kader s konjem, ki premakne čas statičnega spoznanja (pomembnost le tega je še poudarjena s prvim planom Jeremiahovega obraza, prvič v filmu), vendar premik kam? V še zadnjo čustveno „napako“ maščevanja, ki je zunaj razumske logike in ne vodi drugam kot v smrt (grob. je že pripravljen), se pravi v samouničenje (smrt Jeremiah sam izziva). V trenutku, ko naj bi zaradi te vztrajnosti ubijanja postal Jeremiah (v očeh indijskega čudenja) — novi mit — (kako globoko zopet posega Pollack v boleče točke civilizacije in

novle mitologije, čeprav bolj prijemljive) ga prešine spoznanje, pa tudi Indijance, da je za ohranitev življenja treba življenje spoštovati. (Ena temeljnih lastnosti ameriške eksistence je prav trdoživost.) Kot tak pa gre Jeremiah lahko v legendo stop posnetka. Vitalnost se je usmerila v edino možnost razumnega spoznanja in delovanja.

Jeremiahova nadmoč, katere upadanja in neumestnosti priče smo, seveda presega lastnost in pomen posameznika in zavzame dimenzije širšega organizma, ki ga na neki način predstavljajo vojaki in misionar. Ti so prav tako kot Jeremiah obsojeni na spopad in propad, saj so v snežni divjini popolnoma zgubljeni in misionar tako prehlajen in komičen, da res nimajo kaj iskati in se vsiljevati svetu „drugih“. Tu bi veljalo omeniti še odnos nevernosti do indijske religije, kar vse vodi lahko le do temeljnega relativnostnega odnosa, ki postavi pod vprašaj tudi krščansko verovanje, katerega glasnik je misionar sam. Prav tako je potrebno poudariti tudi „pošteno“ delitev dobrega in zlega v tem filmu, ki ne ostaja na tradicionalnem pavšaliziranju, celo rasizmu, ampak se drži objektivne resnice bipolarnosti obeh svetov.

Pollackova filmska poslanica je svetovno prisotna (nujnost koeksistence je izredno prikazana s prav nič vsiljivim kajenjem pipe miru), tako je na tem področju težko pričakovati čistejšo govorico. Čistost slike in umirjenost montaže, razen kadar so hitri rezi del dramaturškega naraščanja (v tej zvezi je omeniti začetno hitro montažo, ki naj pove, kakšne nesreče vse so se zgrnile na Jeremiahah po prihodu v novi kraj, spopad dveh svetov) sta tu dosegli svoj izpovedni namen, in prav malo režiserjem se posreči s tako malo besedami toliko in tako pomembnega povedati. Reka spoznanja je bila za Jeremiahah dolga, nevarna, spolzka, a prinesla je sadove. Nekoč je ta prerok objokoval padec svetega mesta. Je Johnson danes prerok padca določene (ameriške) miselnosti nadvlade — nadmoči in napoveduje novi vek pametnega sožitja, ne izkoriščevalskih individualistov-organizmov, ampak zrelih osebnosti?

KAVBOJI

b. v.

The Cowboys. Ameriški barvni. Scenarij: Irving Ravetch. Režija: Mark Rydell. Igrajo: John Wayne, Roscoe Lee Brown, Bruce Dern, Colee Dewhurst. Proizvodnja: Warner Bros, 1972.

KAVBOJE lahko razumemo na dva načina. Če se osredotočimo na zgodbo in na odnose med junaki, je ugotovitev, da izhajajo KAVBOJI iz tradicije svojega žanra, več kot očitna. Zgodba je zasnovana izrazito epsko, vsaj tako lahko pripoved o spravljenju črede čez divjino opredelimo. Tak dogodek je tema velikim filmom iz zgodovine ameriške kinematografije. Na tem potovanju spoznavamo junake, to da so v tem primeru le-ti otroci, ne spreminja celotne uravnanosti filma, saj le-ti sprejemajo svet na popolnoma enak način kot odrasli in vidimo njih ravnanje v dobrem in zlem. Tako kot v tradiciji so tudi ti junaki obrnjeni samo k dobrim delom, saj vedno delujejo v imenu pravice. Poseben mik, ki ga ta film daje, so otroci, saj je to potovanje za njih hkrati zorenje v moše. Konec potovanja lahko tako razumemo kot njih zrelost in dokončno osamosvojitev. V tej relaciji se film popolnoma sklada s kalupom, ki ga je ustvarila tradicija. Junaki so res junaki, njih delovanje ni vprašljivo, saj so na strani reda in pravice in so le podaljšek roke zakona.

Drugačno razumevanje pa se kaže, če njihovo zadnjo akcijo, pobjo malopridnih razbojnikov, razumemo drugače. Ti otroci, po letih in po znanju o svetu vsekakor so to še, ne delujejo v imenu obče pravice, ker je še ne poznajo, ker so se do včeraj še igrali z orožjem in je bilo njih obračunavanje nezaresno, igrivo, temveč delujejo v imenu svoje lastne, privatne pravice, torej delujejo na popolnoma enak način kot njihovi nasprotniki, oboji so zunaj zakona. Če sedaj preverjamo njihovo ravnanje, vidimo, da je akcija raz-

bojnikov, ohranimo to poimenovanje, čeprav, kot se bo izkazalo, ni primerno, bolj umirjena, bolj milostna, bolj „pravična“, bi lahko rekli. Oni ubijejo le tistega, ki jih ovira pri delovanju v imenu njih privatne pravice. Otroci pa pobijejo vse te razbojnike v imenu maščevanja, tudi tiste, ki niso sodelovali pri prvem zločinu. Ta končni pobjo je obenem tudi znak njihove zrelosti in njihove moškosti. Stopili so v svet in sedaj ga bodo znali obvladovati.

Film dopušča obe razlagi. Tako je na eni strani naravnost pacifistično, na drugi strani zagovarja ideologijo nasilja. Čeprav se tako na prvi pogled dozdeva, da je to ravno nasprotje večine filmov italijansko-španske proizvodnje, ki kažejo predvsem nasilje, se izkaže, da so KAVBOJI mišljeni na isti način.

Tudi po vizualni plati KAVBOJI ohranjajo tradicijo. Tako kot je pripoved epska, je tudi fotografija veličastna. To pride posebej do veljave ob prizorih v divji naravi, kjer kamera naredi ljudi majhne v nasprotju z veličino narave. Montaža je predvsem pripovedna v okvirih, ki jih predpisuje žanr, z izjemo posnetkov boja, kjer postane izredno dinamična. Tako film daje v vseh podobah občutek, da hoče nadaljevati najboljše principe westerna. Preko KAVBOJEV pa se tako razkriva pravo bistvo te zvrsti.

NEZNANEC JE PRIŠEL Z DEŽJEM

b. v.

Le Passager de la Pluie. Italijansko francoski barvni. Scenarij: Sebastian Japrisot. Režija: Rene Clement. Igrajo: Charles Bronson, Marlene Jobert, Gabrielle Tinti, Jean Gaven. Proizvodnja: Greenwich Film Paris, Medusa Rim. 1970. Distribucija: Croatia film Zagreb.

Dve stvari sta, ki film Reneja Clementa NEZNANEC JE PRIŠEL Z DEŽJEM dvigujeta visoko nad ostale v našem kinematografskem sporedu. Če je bilo v dosedanem vrednotenju filmov, kakor se prikazujejo na našem sporedu in kakor jih gledamo, izolirano od ostalega opusa istega avtorja in splošnega dogajanja v svetu filma, eno izmed meril vrednosti filma njegova žanrska čistost, se mora ob tem filmu tako vrednotenje nujno spremeniti. Ta film je zmes večih žanrov. Okvirno je kriminalka, tako ga opredelimo glede na zgodbo. Dogajanje je podvrženo principom strahljivke. Dogajanje in zgodba pa se združita na ravni komorne ljubezenske drame. Združitev prvih dveh zvrsti ni problematična, vprašljiva pa postane komorna ljubezenska zgodba. Skozi ves ta splet se pretakajo drobne komične prvine, ki dajejo temu konglomeratu še posebno atmosfero. Vsaka izmed teh zvrsti ima svoj specifičen filmski izraz. Združitev teh popolnoma raznorodnih prvin na skupni imenovalci je naloga, katero uspešno razrešiti le redkim režiserjem. Reneju Clementu je to brez dvoma uspelo in sicer na tak način, da nobena posamezna ne izstopa in ne zakriva druge, temveč šele njih preplet omogoča totalen sprejem filma. Clement je to dosegel na takle način in tu se pojavlja druga kvaliteta filma. Film ustvarja svojo novo realnost, ki ni odvisna od gledalčeve realnosti. Gledalec ve za to lažno realnost in pristaja nanjo, s tem pa mu režiser onemogoča poistovetenje z glavnim junakom, ker ta šele odkriva spoznanje, ki ga gledalec že ima. Izključena je možnost doživljanja filma na relaciji „jaz sem tisto, kar je na platnu“ in film lahko sprejemamo samo kot dogajanje zunaj nas. Tako ustvarja svoj lastni sistem, neobvezen za dogajanje zunaj njega, prava realnost je žrtvovana smislu filma. Res je, da je Clement dobil model za to svojo filmsko strukturo pri Hitchcocku, toda film ni hitchcockovski, ker ima preveč subtilnosti v sliki, prilagojeni predvsem glavni junakinji. Skoro vsi interjeri so posneti v mehki rumeni in topli rjavi barvi, kar pomeni multiplikacijo barve obraza in las

glavne junakinje. Film ima svojevrsten ritem, napet in hiter, ki ga pospešujejo posamezni izredno hitro montirani vložki, kot kontrapunkt temu pa je umirjena kamera, ki ima funkcijo opazovalke. Film nas iz sekvence v sekvenco preseneča, drži nas v napetosti, ki nikoli ne popusti, dokler razrešitev, ki ni takšna, kot smo jo skozi ves film slutili, dokončno ne ukine „realnosti filma“, tako da se film konča v realnosti, ki jo živimo gledalci. NEZNANEC JE PRIŠEL Z DEŽJEM je presenetljiv in kakovosten film.

PRIZNANJE POLI- CIJSKEGA KOMISARJA

d. p.

Confessione di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica. Scenarij: Damiano Damiani, Gicca Palli. Režija: Damiano Damiani. Igrajo: Franco Nero, Martin Balsam, Marilu Tolo, Michael Gammino, Luciano Lorcias. Proizvodnja: Red Film, 1971.

Film režiserja Damiani se uvršča med tista italijanska kritična dela, ki raziskujejo fenomen oblasti in njeno zlorabo. Zdi se, da italijanske avtorje posebej zanima funkcioniranje policijske oblasti, njena vloga v kapitalističnem svetu in njen vpliv na javno življenje. PRIZNANJE POLICIJSKEGA KOMISARJA je podobno Petrijevi PREISKAVI NEOPOREČNEGA DRŽAVLJANA, le da pri naša nove elemente. Damianijev komisar Bonavia ni zločinec, kot je zločinec Petrijev „Il dottore“. Stoji dosledno na strani pravice in resnice, njegov spopad s kriminalcem Lomuna pa je že od vsega začetka

obsojen na propad, saj je Bonavijev nasprotnik le podaljšek dolge tipalke, ki sega vse do najvplivnejših ljudi, do samega državnega tožilca. Tudi sodelovanje Bonavie in preiskovalnega sodnika Trainija je obsojeno na polom, saj ves čas zija med njima prepad različnih pogledov na imaginarno „oblast“. Bonavijev umor Lomuna je dejanje skrajnega obupa, dejanje, ki napoveduje Bonavijev konec, saj javni tožilec ne bo dovolil, da bi Traini razkril kriminalno mrežo. Bonavia mora svoje pričevanje plačati s smrtjo in čeprav se film konča v optimizmu, pa vseeno ostane občutek nelagodnosti, saj se zavedamo, da zgodba, ki smo jo gledali, ni niti umetniška konstrukcija niti nekaj izjemnega in osamljenega. Seveda pa je treba poudariti, da PRIZNANJE POLICIJSKEGA KOMISARJA ne dosega umetniškega sporočila Petrijevega filma, marveč ostaja bolj ali manj dosledno na nivoju realistične deskripcije z nekaterimi neorealističnimi elementi (uboj Lomuna, uboj Bonavie). Damiani je naredil film, ki nas bolj pritegne zaradi tendence in fabule, kot pa zaradi dovršene ali inovatorske filmske realizacije.

ŠERIF, TO JE DEŽELA NASILJA

b. v.

I Walk the Line. Ameriški barvni. Scenarij: Alvin Sargent. Režija: John Frankenheimer. Igrajo: Gregory Peck, Tuesday Weld, Estel le Parasous. Proizvodnja: Columbia, 1970.

V zapisu o Frankenheimerjevem filmu ŠERIF, TO JE DEŽELA NA-

SILJA se moram nujno vprašati o samem začetku, ki navidezno ne spada v film, to je o delu slik, preko katerih teče špica z imeni vseh sodelavcev, ki so sodelovali pri ustvarjanju, posebej še zato, ker istovrstne slike zaključujejo film in tako na neki način tvorijo njegovo ogrodje. Kakšne so torej te slike? Uvodni posnetki, ki so zasnovani povsem statično, celo premikov znotraj kadra je izredno malo, zato uporabljam termin slika, prikazujejo ljudi nekega ameriškega mesteca, kako posedajo pred svojimi hišami ali pred restavracijo ali pa se pogovarjajo na cesti. Sama vsebina teh posnetkov ni toliko pomembna, pomembnejši je način, kako so narejeni. Vse slike so posnete z objektivom, ki ima veliko goriščno razdaljo in so zaradi tega posnetki mehki, ljudje posneti s tem teleobjektivom, pa niso vedeli, da so jih snemali, tako da živijo v trenutku, ko so bili posneti in so zaradi tega posnetki popolnoma dokumentarni. Enaki so tisti posnetki, ki film zaključujejo. Vsekakor te slike niso slučajno tam, kjer so. Jasno je razvidno, kaj je hotel režiser s tako razpostavo. Uvedel je določen ritem (počasnost) in ravno tako določen stil (mehkoba). Gledalcu pa je dal že vnaprej vedeti, da bo to, kar bo gledal, avtentičen izsek iz življenja. Takšna naravnost zahteva tudi specifična izrazna sredstva. Zgodba sama, ljubezen med šerifom in mladim dekletom, katere oče v času prohibicije izdeluje alkohol, in ljubezen med svojo hčerko, ki je že poročena, a ima moža v zaporu, in šerifom uporablja za svojo varnost, bi kljub nekaterim nasilnim in naivnim zapletom prenesla zeleno dokumentarističnost, saj se je morda celo kdaj že zgodila. Izrazna sredstva, ki si jih je Frankenheimer izbral, pa prav gotovo ne ustrezajo. Zgodba je naravovala romantično sentimentalni način, ki ga je režiser še potenciral z uporabo posebnih mehčal pri snemanju, z večkratno postavitvijo junakov v položaj, v katerem jih obzarja skoraj nezemska svetloba, tako da dekle in šerif delujeta kar najbolj lepo in dopadljivo. K temu je dodal še idilične posnetke v naravi v rahlo upočasnjem gibanju. Pogle-

vitni poudarek na romantiki pa je naredil s tem, da je na štirih mestih ustavil zgodbo in s tekstom v poevki komentiral „realnost“, v kateri živita junaka. Ta postopek spominja sicer na Brechtove songe, a tu deluje prej komično kot osveščujoče.

Ta dvojnost filmu škoduje in ga uvršča med tiste modne poskuse, ki hočejo prikazati nekakšno poetično dokumentarnost, pa nimajo na eni strani nobene zveze s poetičnostjo, po drugi strani pa ne z dokumentarnostjo. ŠERIF, TO JE DEŽELA NASILJA ne dosega nekaterih prejšnjih Frankenheimerjevih del, ostaja le dobro obrtniško narejena komercialna zabava.

UBIJALCI IZ YUME

p. m. j.

Long Life your Death. Italijansko—ameriški barvni. Režija: Duccio Tessari. Igrajo: Franco Nero, Eli Wallach, Lynn Redgrave. Proizvodnja: Titanus, 1972.

Pisanje o italijansko—ameriškem westernu UBIJALCI IZ YUME nam pravzaprav ne bi smelo pomeniti nič posebnega, saj si lahko vsak kolikor toliko resen gledalec takoj ustvari mnenje, da gre zopet za enega izmed tistih izdelkov italijanske filmske proizvodnje, ki se jih na daleč izogiba; ponavadi (tisti) dve uri takega filma veljajo za najbolj banalno in do kraja neumno vrsto zabave. Iz vsega tega pa se rodi predsodek, saj kaj drugega ne more biti, da je vse, kar nosi etiketo „italijansko—ameriškega“ westerna tako ali drugače zanič, družbeno škodljivo in do neke mere tudi moralno nesprejemljivo... Seveda ne gre zanikovati,

da je pod tem imenom prodano tudi marsikaj resnično neumnega in docela nesprejemljivega, vendar pa so tudi tu močno izstopajoče izjeme — na primer film UBIJALCI IZ YUME...

Film, o katerem govorimo, se pravzaprav v svojem vsebinskem okviru ne oddaljuje od vseh vrst tradicionalnega westerna in prav tako uporablja standardno štorijo o zakopanem zakladu, ki je seveda spretno skrit... Jasno je, da je iskanje tega zaklada motiv obeh junakov, ki se podajata v nevemkakšne pustolovščine in pasti. Iz vsega tega je razvidno, da, kar se tiče fabule, film ni nič kaj posebne in ne vpeljuje nobene novosti v tradicionalno dogajanje; na podlagi tega bi zlahka sklepali, da je film čisto navadna špagetarica... Vendar ni tako. Film je, nasprotno, zelo zabaven in do neke mere tudi filmsko zelo pomemben. Kaj se je namreč zgodilo: v okviru tradicionalne in tako že davno poznane in na ta način nezanimive fabule je režiserju uspelo vzpostaviti izredno igro, ki ima svoje meje v absurdnosti, humor, ki je sicer grob in neodpuščajoč, vendar v okviru celotnega filma dobi pečat sproščujočega... Prizori, ki jih niza režiser, so sicer v zasnovi odvrtno nasilni, vendar se iztečejo v pravo nasprotje — v totalno in absurdno komičnost. Na ta način postane film iz nezanimive zgodbe, ki mu daje samo vsebinski okvir, pravzaprav zelo zanimiva in seveda predvsem zelo zabavna filmska umetnina. V trenutku, ko izrečemo trditev, da je film UBIJALCI IZ YUME umetnina, se seveda postavimo na dokaj čudno in vprašljivo stališče, ki pa potrebuje razlage.

Ko smo postavili ugotovitev, da je film iz tradicionalne vsebine zrasel v filmsko umetnino, ki ima svojo lastno dinamiko, lastno utemeljitev, pravzaprav nismo povedali, kje je tisti preobrat, za katerega mislimo, da je tako močan, da podeljuje „špageti westernu“ naslov umetni-ne. Jasno je, da taka ugotovitev, ki je do neke mere prav radikalna in težko sprejemljiva, potrebuje več prostora za svojo utemeljitev, kakor pa ji je namenjeno v pričujočem

poročanju, ki se prav zategadelj omejuje le na najbolj tehtne in prepričljive argumente.

Že zgoraj smo postavili ugotovitev, da je vsebinski okvir filma nepomemben za celotni njegov uspeh, ker je pač nezanimiv in že davno poznan iz podobnih westernov. V nadaljnjem razmišljanju pa se bo pokazalo, da je vsebina filma, seveda razumljena pod „zgodbo, ki ima rep in glavo“, izničena, nepotrebna, odvečna. Kaj se namreč zgodi — igra, prizori, dramaturška postavitev karakterjev polnoma prevzamejo funkcijo vsebine in jo porušijo. Ves tradicionalni potek dejanja je tako razbit in ostajajo le posamezni prizori, katerih naloga je, da vsak v svoji samostojnosti postane radikalna zabava in zasmeh. Vsebinska povezanost je nekje v ozadju in je le prazen okvir. In še več: v okviru svojega absurdnega zasmehovanja si film ne privoščil le destrukcije vsebine, ampak poseže tudi v sam temelj westernskih filmov: vseskozi destruiira že toliko zasmehovano „kavbojsko melodramatično“ — nikjer ni ne dobrih ali slabih, vsi so le banda bolj ali manj pokvarjenih ljudi... tudi čustva so v pričujočem filmu nepotrebna, ženske kot predstavnice nežnega spola niso prav nič ženske in nežne — so, prav obratno, smešno krute in nasilne... Podobno se zgodi z revolucijo, to svetinjo narodov, prikazana je le kot bolj ali manj pustolovsko puškarjenje in je prav zabavna organizacija, ki si izbira mimoidoče lopove za svoje legendarne voditelje...

Iz vsega tega, kar je bilo povedanega o filmu, se zdi, da je v nameri postati zabaven končal v neke vrste radikalnem nihilizmu, ko zavrača vse vrednote, ki jih je kdajkoli postavil tradicionalen western. Vendar mislim, da ni tako. Ne gre za nikakršen nihilizem, ampak le za radikalizacijo prizorov, ki sicer leta in leta verno služijo v okviru tradicionalne westernske proizvodnje in so v svoji zasnovi prav tako idiotski, kakor se kažejo v okviru pričujočega filma. Film UBIJALCI IZ YUME so totalna zabava, ki pa izvira iz samozasmehovanja, iz samironiziranja svojega lastnega izhodišča, ki pa v skrajni konsekvenci

razumevanja pomeni razkrinkavanje westerna kot neke vrste iluzije o dobrem in zlu in podobno. Šele v tej luči je možno razumeti totalno zabavo tega filma kot umetnost, ki mu daje vrednost. Tako je sedaj krog sklenjen: banalnost in radikalna absurdnost tega filma nista torej nič drugega kot luč, ki neusmiljeno razkrinkava tradicionalen western v okviru njegove hipokrizije, kakšne si noče priznati.

Film **UBIJALCI IZ YUME** seveda ni prvi v vrsti italijanskih špagetarič, ki zastopajo tako radikalno stališče do svojega temelja, to je tradicionalnega westerna, obenem pa so še izredno zabavne. Ob tej velja omeniti še Leoneja, pa Zeffirellija in druge, ki zastopajo isto smer.

VOJNA MED MOŠKIMI IN ŽENSKAMI

t. p.

The Between Men and Women. Ameriški barvni. Scenarij: Melville Shaverson, Sanny Arnold. Režija: Melville Shavelson. Igrajo: Jack Lemmon, Barbara Harris, Jason Robards, Herb Edelman. Proizvodnja: Jalem — Llenroc.

Jack Lemmon je še vedno ena osrednjih osebnosti ameriške filmske komedije. Kot je v tem žanru običajno, velja tudi za filme, v katerih nastopa Lemmon, da je osrednja osebnost teh filmov v bistvu glavni igralec, ki so mu podrejeni vsi ostali sodelavci, od režiserja do zadnjega rekviziterja. Tako lahko povsem

upravičeno govorimo o filmih Jacka Lemmona, ki vsi izpričujejo pečat posebnosti likov tega igralca, manj pa morda posebnosti izpovedi ali stila režiserjev, ki so te filme zrežirali. Temeljne karakteristike teh filmov so predvsem: prizadevanje za realističnim obeležjem miljeja in situacij, ki pa se — še vedno v okviru realističnega videza — ravno zaradi reakcij glavne osebe razvijejo včasih do meja absurde komike. V zvezi s prizadevanjem po realizmu je seveda tudi glavna poteza Lemmonovih figur, v večini primerov tako imenovanih malih ljudi, povprečnih državljanov, ki kar naprej padajo v situacije, kakršnih ne morejo več obvladati, ali zaradi neiznajdljivosti ali pa zaradi strahopetnosti. Ti dve značilnosti izpričujejo bolj ali manj vsi filmi Jacka Lemmona, s tem da na koncu — v skladu z zakoni zgolj zabavi namenjene komedije — situacijo vedno nekoliko čudno ali celo čudežno razreši prav ta strahopetni nerodnež, ali pa se vsaj delno razplete kar sama od sebe. Takšni so bili vsi Lemmonovi filmi z Doris Day, ki so nastajali v petdesetih letih. Njih namen je bil zgolj zabava, nikoli niso hoteli biti izpoved o svetu in ljudeh, čeprav so s svojim videzom neproblematičnosti sveta in življenja to vendarle tudi bili, le da so spraševanje o smislu eksistence in sveta znivelizirali na izredno nizek nivo. Že film **SLADKA IRMA**, ki se ga radi spominjamo tudi zaradi igre Shirley Mac Laine, pa je ostalim karakteristikam dodal še zanimanje za probleme človeške eksistence na širšem družbenem nivoju. Lemmonov povprečni državljan tu že poizkuša biti rešitelj prostitutke in se tako začne izpovedovati o nepravilnostih v svetu.

Še dalje je šel Lemmonov najnovejši film, ki smo ga videli tokrat: **VOJNA MED MOŠKIMI IN ŽENSKAMI**. V tem filmu, ki je glede komičnosti le še blede senca Lemmonovih nekdanih sicer bolj banalnih komedij, je zgodba o tem, kako se vnet sovražnik žensk zaljubi v ločenko s tremi otroki in se poroči z njo in o najrazličnejših zapletih v tem zakonu, le še okvir za izpoved precej sentimentalne in miselno slabo argu-

mentirane ideje o svetu in ljudeh. Avtor risanih knjig (Jack Lemmon) nas ob koncu filma skupaj z jecljajočo pastorko popelje skozi svojo najnovejšo knjigo, ki je rezultat njegovih spoznanj o nesmiselnosti sovraštva in bega pred seboj in lastnimi pomanjkljivostmi v cinizem. Ta knjiga in z njo film govorita, da so sovraštvo, pollaščenje in pohlep, ki povzročajo nenehno vojno med ljudmi, večne resnice sveta, a da je tudi ljubezen večna in da vojna med ljudmi sicer nenehoma uničuje svet, medtem ko ga ljubezen zopet nenehno obnavlja. Povsem jasno je, da je film **VOJNA MED MOŠKIMI IN ŽENSKAMI** nastal samo zaradi te lepe resnice in da je, kot že rečeno, skorajda pozabil biti komedija. Ostaja pa v njem vendarle še nekaj komičnih prizorov, ki preprečujejo pretirano zehanje gledalcev. Če k temu dodamo še solidno igro protagonista, predvsem znano Lemmonovo mimiko, in simpatično igro otrok, je to vse, zaradi česar si je vredno zapomniti ta film, če to že ravno za vsako ceno hočemo.

KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE
KRITIKE

S kritikami so sodelovali: Neva Mužič, Peter Milovanovič-Jarh, Denis Poniž, Tone Peršak in Boštjan Vrhovec



Novi slovenski film LET MRTVE PTICE

režiserja Živojina Pavlovića in scenarista Branka Šimna.





Novi slovenski mladinski film PASTIRCI,
ki ga je po Bevkovi povesti posnel France Štiglic

john ford - in memoriam

miša grčar

Poslovil se je eden najbolj plodovitih ne zgolj ameriških, marveč tudi svetovnih režiserjev, in to ne samo sodobnega filma, marveč tudi njegovih začetkov. John Ford je začel svojo samostojno filmsko kariero že 1917. leta. Za njegovo prvo ustvarjalno obdobje je bolj značilna kvantiteta kot kvaliteta. Ustvarjal je pač po vzorih tedanjega časa; najbolj ga je inspiriral D. W. Griffith, v njegovih delih pa najdemo tudi sledove Murnaua, na primer v ŠTIRIH SINOVIH. Osrednja značilnost, ki jo je pobral od svojih vzornikov, je nekakšna nostalgija po ljubeznivi zgodovini, v kateri pa ne manjka dinamike. Vse do poznih 20-ih let je ostal zgolj soliden režiser, ki bi se vpisal v filmske anale predvsem po delavnosti in plodovitosti.

John Ford je irskega porekla in se je rodil 1895. leta. Svoje drugo obdobje ustvarjanja, veliko bolj pomembno, je začel v 30-ih letih. Iz tega časa bi lahko našteali filme, ki so prinesli sloves ameriškega filmu, ne le režiserju. Za film OVADUH, ki je bil posnet 1935. leta in je postavljen v režiserjeva nikoli pozabljena irska tla, je Ford prejel svojega prvega oskarja. To nagrado je v svoji ustvarjalni karieri 137 filmov prejel še trikrat. Toda film OVADUH ni edini uspeh tega obdobja. Štiri leta kasneje je prišla POŠTNA KOČIJA, ki še dandanašnji velja za enega najboljših westernov vse filmske zgodovine, v tistem času pa je predstavljal renesanso svojega žanra. Žal pa Fordovo delo v tistem času še vedno ni bilo priznано v tisti meri, kot je zaslužil, predvsem po „zaslugi“ kritikov; občinstvo ga je sprejelo z odprtimi rokami. Vendar se je tudi kritika začela nagibati na njegovo stran, predvsem zaradi Fordovega odličnega risanja ženskih likov. Tedaj to pač ni bila hollywoodska navada; prav Ford je s svojim instinktom za odnose med spoloma dal poseben poudarek podajanju ženskih značajev, ki pa so bili podvrženi nekakšnim irsko-katoliškim pogledom na svet in ljudi. Ford je postal eden najbolj pomembnih ameriških reži-

serjev, v štiridesetih letih so se zvrstila dela, kot so SADOVI ZLA, DOLGO POTOVANJE DOMOV, KAKO ZELENA JE BILA MOJA DOLINA in nepozabni westerni MOJA DRAGA KLEMENTINA, FORT APACHE ter NOSILA JE RUMEN TRAK. Ni torej presenetljivo, da se ga širše občinstvo spominja predvsem kot režiserja westernov, saj so pod njegovo režisersko taktirko tudi kasneje nastajali filmi o Divjem zahodu, ki so jih radi gledali prav vsi. Vzporedno pa je še vedno ustvarjal filme drugačnih žanrov, na primer vojne, ki pa so vsi nosili s seboj dinamiko dogajanja; v tej smeri je vreden posebne omembe film, ki nosi tako umirjen naslov (s polno ironije), kot je MIRNI ČLOVEK.

Človek, ki je za njim ostalo takšno število del, je moral kajpak tudi popuščati v kakovosti. Vsi njegovi filmi nikakor ne zaslužijo pozornosti, vendar pa velja povedati, da se ni spuščal na banalno raven hollywoodskih zahtev po komercialnosti. Parabola njegovih uspehov sega približno od sredine 30-ih let do filma SEDEM ŽENSK iz leta 1966. Njegov sentiment, očarljivo barvana katoliška erotika se prepletata skozi mnoga njegova dela, ki bi jim danes lahko rekli značilno fordovska. K temu velja dodati še izbiro igralcev, med katerimi je pri moških na prvem mestu John Wayne, med ženskami ni tako značilnega lika, vendarle je opazna njegova naklonjenost do Maureen O'Hara. O Fordu so napisane različne in mnoge študije; na tem mestu se le na kratko poslavljamo od njega in težko nam je, saj nam je njegovo delo pomenilo veliko. Tradicija griffithovstva je našla v filmih, zaznamovanih z imenom John Ford, najlepše nadaljevanje ameriške historike, hkrati pa svojevrstno podobo sveta v razvoju. In najbrž ni najmanj pomembno to, da bo tudi filmsko neizobražen gledalec, ko bo zaslišal ime John Ford, vzkliknil: „Aha, pojdimo gledat ta film v kinoteko!“



ЕКРАН

