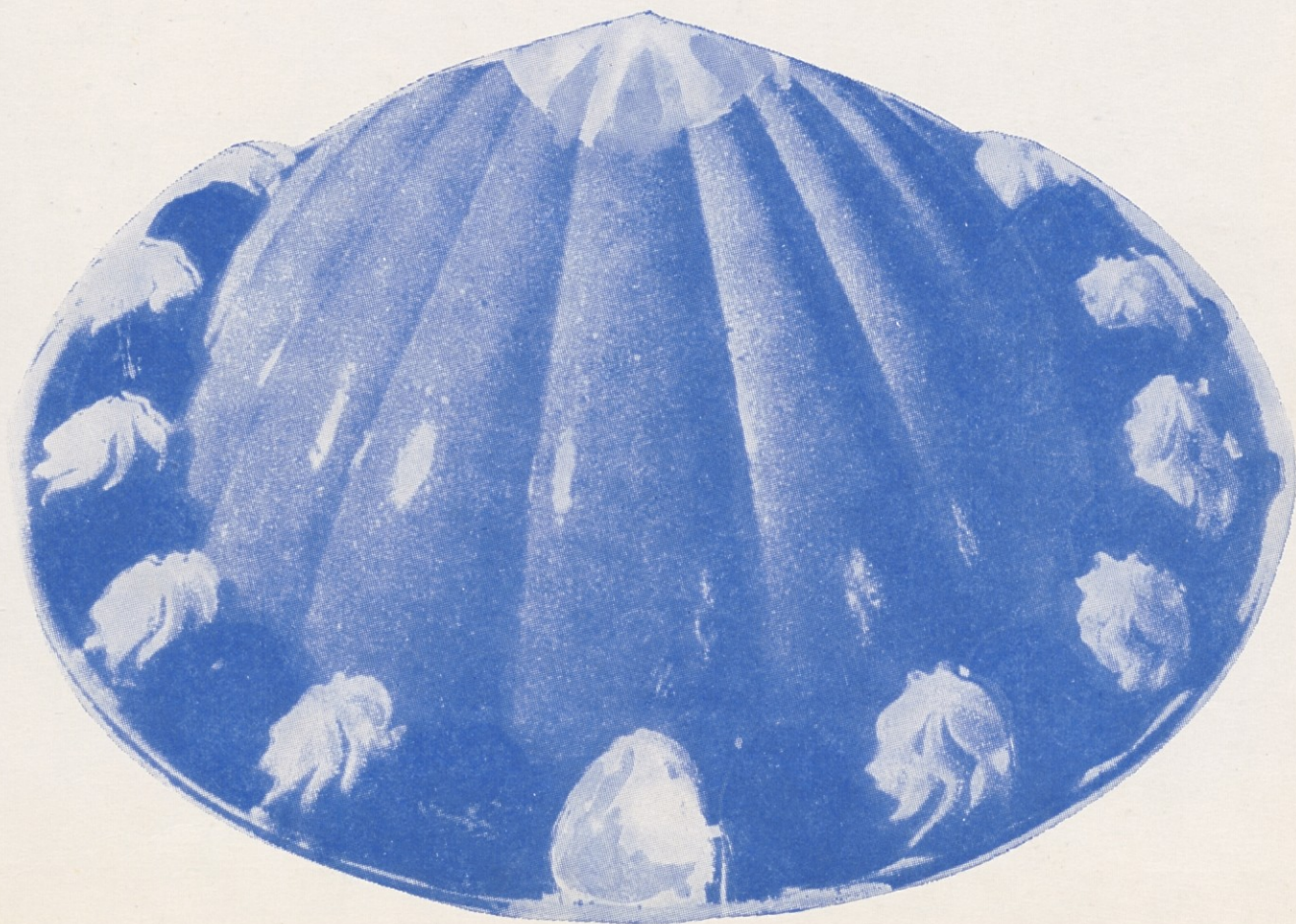


REKLAMNIOVITEK
FANTASTICNE
REVVIJEEKRAN





REK T A M N I O V I T E K
F A N T A S T I G N E
R E V I J E E K R A N

EKRAN 68/69. Revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, dve dvojni. Ureja uredniški odbor: Žika Bogdanović, Mirjana Borčič, Vojko Duletič, Stanka Godnič, Boris Grabnar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Mile Korun, Janko Kos, Vitko Musek, Božidar Okorn, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Branko Šömen (odgovorni urednik), Tonj Tršar (glavni urednik), Matjaž Zajec. Sekretar redakcije Breda Vrhovec. Grafična oprema Srečko Dragan. Lektor in korektor Metka Sluga. Uredništvo in uprava: Ljubljana, Dalmatinova 4/2, soba 9, telefon 310 033, interna 311. Uradne ure: ponedeljek in četrtek od 12. do 14. ure. Uredniški odbor se praviloma sestaja vsak drugi torek. Sestanki so javni. Posamezna številka velja 3 N din, dvojna številka 6 N din. Letna naročnina 27 N din. Za tujino dvojno. Žiro račun 501-8-509/1. Poštnina plačana v gotovini. Ekran izhaja na formatu 20 X 24. Obseg enojne številke je štiri tiskovne pole, dvojne osem tiskovnih pol. Tiskan je na srednje finem offset papirju. Rokopisov ne vračamo. Metê Franc Planinc. Tisk Učne delavnice Ljubljana, Bežigrad. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moškrič.

K A Z A L O

Sodelavci 6. letnika EKRANA	515
F. Fellini, Tisto noč v Colosseu	518
Rapa Šuklje, Slovenski filmski trenutek	520
Slobodan Novaković, Artisti	521
Svetozar Guberinič, Elementi dokumentarnega in igranega v filmih Dušana Makavejeva	526
Dušan Stojanović, Tradicionalne filmske šole in moderni film	532
Matjaž Zajec, Kompleksnost problematike slovenske kinematografije	537

FESTIVALI

Srečko Dragan, Nekaj o 6. festivalu amaterskega filma Slovenije	542
EKRANOVA diploma za film IGRA Vinku Rozmanu	546
Matjaž Zajec, Film kot najbolj neposredna komunikacija	547
Ingo Paš, 6. festival amaterskega filma Slovenije	548
Marjan Rožanc, V znamenju voluntarizma (o festivalu športnega filma v Oberhausnu)	550
Posrlet nov slovenski film KVIŠKU Jožeta Pogačnika	552
Vladimir Koch, Festival umetnosti ((Teheran 68)	554

GOST EKRANA

dr. Ivo Pondeliček, Na rob novega čehoslovaškega filma	558
--	-----

DRUGI O NAS

D. Pisarevski, Filmi, ki nas silijo k premišljevanju (Sovjetskij Ekran, sept. 68)	562
Michel Ciment, Jugoslavija v Pulju (Positif, nov. 68)	567
Schumann, Kapitalistični film v Jugoslaviji (Film, sept. 68)	572

TELEOBJEKTIV

Razgovor z Jožetom Galetom	574
Vladimir Koch, Petletnica Dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani	576
Prvi celovečerni film Želimira Žilnika ZGODNJA DELA	577
Boris Grabnar, Televizija je pozabila na svoj rojstni dan	584
Nova filma Maka Sajka: KJER ME SRBI, TAM SE ČOHAM in OGENJ V DVONOŽCU	588
Novi filmi v proizvodnji zagrebskega FAS	590
Mikko Pyhälä, Filmska vzgoja, stališča	595

KRITIKA

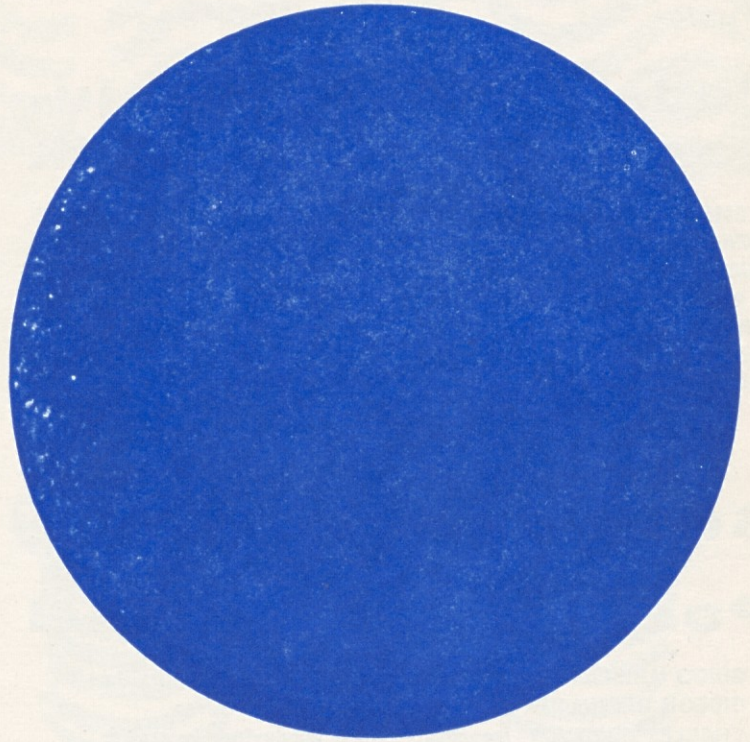
Franček Rudolf, NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE	598
---	-----



6 A
60 NA
60 \$ ANA
60 \$ T RANA
60 \$ TE. KRANA
60 \$ TE.EK RANA
ANARKE.TE \$ 09
ANARKE. \$ 09
ANAR T \$ 09
ANA \$ 09
ANA 09
A 9

SODELAVCI

OP



LETNIKA

**IRI
A
A
IK**

Sodelavci iz Slovenije

(ŠTEVILKA V OKLEPAJU POMENI ŠTEVILO PRISPEVKOV)

1. TINE ARKO (2), 2. MIRJANA BORČIČ (2), 3. FRANCE BRENK (2),
4. ALEKSANDER ČOLNIK (1), 5. STANKA GODNIČ (1), 6. BORIS
GRABNAR (8), 7. NIKO GRAFENAUER (1), 8. MIŠA GRČAR (6),
9. ANDREJ INKRET (2), 10. VLADIMIR KOCH (3), 11. VIKTOR
KONJAR (2), 12. JANKO KOS (2), 13. LADO KRALJ (4), 14. NAŠKO
KRIŽNAR (2), 15. BORIS PAŠ (1), 16. MARJAN ROŽANC (7), 17.
FRANČEK RUDOLF (3), 18. MAKO SAJKO (1), 19. STANKO ŠIMENC
(1), 20. BRANKO ŠOMEN (23), 21. FRANCE ŠTIGLIC (1), 22. RAPA
ŠUKLJE (7), 23. DUŠAN TOMŠE (1), 24. TONI TRŠAR (6), 25. MATJAZ
ZAJEC (14), 26. FRANCE ZUPAN (1), 27. SLAVOJ ŽIŽEK (3).

Sodelavci iz drugih ju- goslovanskih republik

1. EMILIJA BOGDANOVIČ (3), 2. ŽIKA BOGDANOVIČ (3), 3. SVE-
TOZAR GUBERINIČ (1), 4. DRAGAN JANKOVIČ (1), 5. DUŠAN MAK-
VEJEV (1), 6. RANKO MUNIČIČ (4), 7. SLOBODAN NOVAKOVIČ (4),
8. RATKO OROZOVIČ (1), 9. VLADIMIR PETEK (1), 10. ANTE PE-
TERLIČ (1), 11. SAŠA PETROVIČ (1), 12. RUDOLF SREMEC (1), 13.
DUŠAN STOJANOVIČ (2), 14. LJUBA TADIČ (1), 15. BOGDAN TIR-
NANIČ (3), 16. PERA ZUBAC (1), 17. ŽELIMIR ŽILNIK (1).

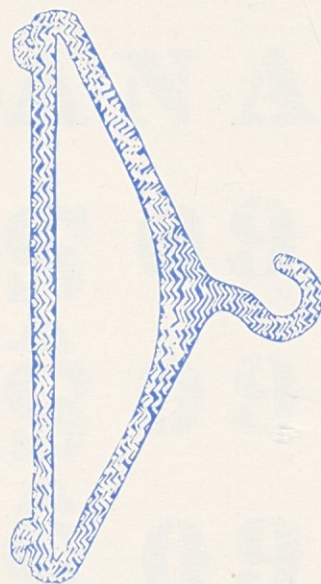
Sodelavci iz tujine

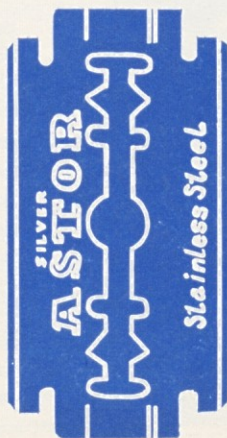
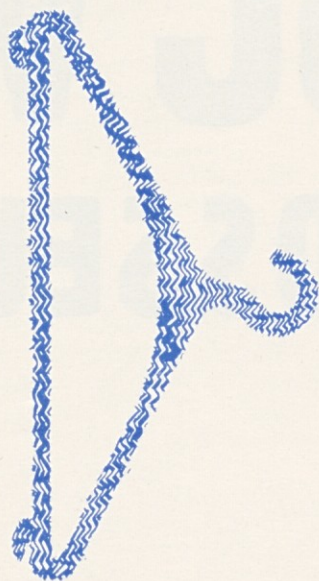
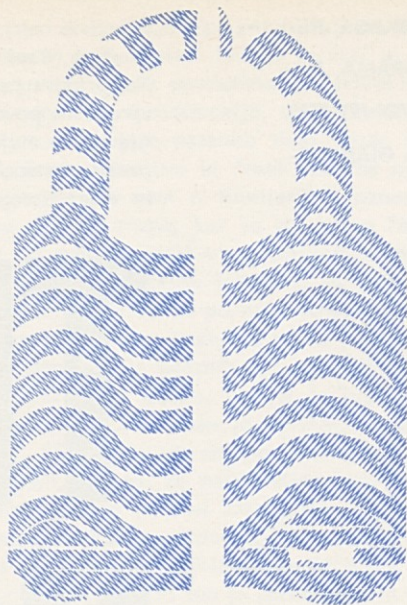
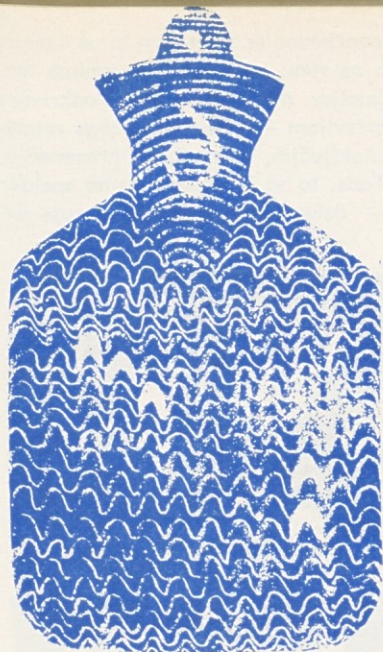
Posebej za EKTRAN

1. GUIDO ARISTARCO (2), direktor CINEMA NUOVO, Italija
2. GIDEON BACHMANN (2), filmski publicist in režiser
3. CHARLES FORD (2), francoski filmski zgodovinar in esejist
4. HENNING HARMSEN (2), zahodnonemški filmski kritik
5. JERZY PLAŻEVSKI (1), poljski filmski publicist
6. PYHÄLÄ MIKKO (1), finski filmskovzgojni teoretik
7. IVO PONDELIČEK (2), profesor na FAMU v Pragi.

P R E V O D I

1. RICHARD BROOKS (1), 2. MICHEL CIMENT (2), 3. ČERNENKO
(1), 4. UMBERTO ECCO (1), 5. MICHAEL DELAHAYE (1), 6. MILOŠ
FIALA (1), 7. JEAN ANDRE FIESCHI (1), 8. JEAN-LUC GODARD (1),
9. LADISLAV HELGE (1), 10. KAISER (1), 11. ZBIGNIEW KLACZYNSKI
(1), 12. CHRISTIAN METZ (2), 13. BOLESŁAV MIHAŁEK (1), 14. JAN
NARBONI (1), 15. RUI NOGUEIRA (1), 16. ANTONIN NOVAK (1),
17. K. PARAMONOVA (1), 18. D. PISAREVSKI (1), 19. PETER SCHU-
MANN (1), 20. STREEB (1), 21. ROGER TAILLEUR (1), 22. ANDY
WARHOL (1), 23. ANDRZEJ WAJDA (1), 24. PETER WEIBEL (1),
25. ERNST WENDT (1).





EKSKLUZIVNA IZJAVA ITALIJANSKEGA FILMSKEGA RE-
ŽISERJA FEDERICA FELLINIJA ZA REVIJO IL DRAMA. PO-
NATIS V SLOVENŠČINI OBJAVLJAMO Z DOVOLJENJEM
GENERALNEGA DIREKTORJA REVIJE GOSPODA GIANCAR-
LA VIGORELLIJA.

Nikoli se ne ve, zakaj napravimo ta in ta film in ne kakega
drugega. Vsaj jaz tega ne vem. In — niti ne zanima me.
Na prigovarjanje prijateljev novinarjev lahko odkrivam
vzroke in povode, razpravljam — brez posebnega zaupa-
nja — o nujnostih, naključjih, analogijah, hrepenenju,
preziru in spominih. Toda, to so le zgodbe, samo spekter
in videz tistega, kar — deloma nezavedno — varuje ne-

TISTO NOČ V COLOSSEU

Federico Fellini



predvideno in resnično rast tistega, kar bi hotel ustvariti.
Seveda je nekaj za začetek treba imeti, prav tako kot je
treba oditi na železniško postajo ali na letališče, da za-
čnemo potovanje; kakšno pa bo to potovanje, njegov
smisel in življenjski ritem, o tem lahko govorimo šele
potem, ko je mimo.

Zakaj snemam Satyricon? Nič več ne vem, kot vi. Pri-
jatelji, ki jih cenim, mi pravijo: To je »tvoj« film! To
bo film, ki ti bo najbolj blizu! ali: Ne bi mogel bolje
izbrati! — kot vedno poprej me tudi tokrat odobravanje
in navdušenje navdajata s sumom in dvomi o vrednosti
podviga, in res ne vem, kaj naj odgovorim tistim, ki mi
na ta način dajejo pogum. Zakaj vendar naj bi to bil
»moj« film? Le kaj naj bi jaz imel skupnega s poganskim
svetom?

Slišal sem kar najbolj prijetna, najbolj neverjetna, nesmiselna in tudi smešna mnenja in vsaj za zdaj sem prepričan: vse te navdušene ugotovitve v zvezi z mojo tako imenovano sposobnostjo, da napravim film, kot je Satyricon, vsebujejo natanko tisto, česar ne bi rad napravil, česar ne smem in česar tudi ne bom storil. Popolnoma nič ne vem o Rimljanih; neznanka so mi in mnogo dlje od mene, kot so mi lahko žabe ali mačke. Stvari, ki sem jih videl v capitolškem muzeju, mi nič ne povedo; njihova sijajna inertnost mi je lahko blizu po sholastičnih teorijah in po naključnosti osebne sugestije. Na primer: v nekem trenutku se mi je zazdelo, da sem v marmonatem kipu praznih oči spoznal sploščeni nosek svoje sestrične z dežele. Ime ji je bilo Jole in je bila rdečelaska — kadar sem jo obiskal, je bila bolna in v postelji. (Sirota je morala kar naprej piti.) Za trenutek sem mislil, da gre za neki daljni kontakt, za trenutno zarotitev; ta kip je imel Jolin obraz — pobožal sem ga po kamnitih laseh; »Kdo ve, če mi lahko nekoliko pomagaš... Salonina?« (Na vratu je imela tablico s tem imenom.) Prijatelj, ki me je spremljal, mi je povedal, da se je Salonina ukvarjala s križanji in pokoli ter da je posebno uživala, če je žrtvi med obredom lahko izrezala srce. — Nikar, moja Salonina...

Zdaj me izbira obraza vznemirja in bega. V glavnem je človeško ozadje mojega filma najbolj natančen element, da prodrem v smisel filma samega; tokrat pa je njegov zaplet težko uskladjiv, ves čas je negotov in pogosto se mi zdi celo neprimeren. To pot ni kalupov, ni estetskih meril, po katerih bi se lahko ravnal; vsaka konvencionalna izraznost je nesprejemljiva, dvoumna in če me slučajno kdaj zapelje, je rezultat lahko nepričakovan in katastrofalen. V hipu, ko rečem: »Glej, tale ima pa obraz Rimljana,« dobi tisti, ki je oblečen in maskiran v Rimljana, izraz katastrskega uradnika ali voznika tramvaja. Mesalinina glava, ki sem jo videl v muzeju, ima ležerne (neizrazite) razmehčane poteze prodajalke jajc.

Appia Antica? Razvaline? Razglednice. Nič ne povedo. Še manj kot to, če izvamem tisti negotovi občutek pogrebne otožnosti, ki so jo iznašli fotografi, še posebej nemški, ko so poslikali razvaline ob sončnem zahodu in z ovčicami v ospredju. Freske v Pompejih? Herculaneum? Morebiti da posredujejo in nam nekaj odkrivajo. Samo enkrat sem bil tam in nisem povsem gotov, čemu gre pripisati navdušenje, ki sem ga takrat občutil — freskam ali fantastični švedski babnici, ki je hodila pred menoj. Kako torej? Usedlina teh spominov je tako globoka in preplavljena s tisoči drugih mitov, ideologij in glasov, da je ne morem priklicati v življenje.

Morebiti samo tisto noč v Colosseu — v tej nezemeljski, kamniti pošasti, v tej velikanski lobanji, ki jo je pogoltnil čas in jo zasidral v sredino mesta — tisto noč sem te spomine za trenutek oživil kot dokaz civilizacije nekega drugega sveta; kot da se je povrnil hip groze in sle — le za trenutek — sem se takrat prvikrat počutil izgubljenega v zmedeni bleščavi sanj, vročici slutenj in fantazije.

Toda, zdaj vem še bolj kot prej, da ne vem, zakaj snemam Satyricon. Na srečo.

slovenski filmski trenutek kakor filmski trenutek

Umetnost konec koncev zmerom presojamo po rezultatih, ne po okoliščinah, v katerih je nastala. In naj so okoliščine še tako neugodne in zapletene, velja to v celoti tudi za slovenski film. Vendar je prav s tega vidika ta trenutek za razmišljanje o slovenskem filmu nemara neprikladen: Ljubljana še ni videla pravkar končanega novega Klopčičevega filma, večina nove kratkometražne produkcije je skrbno zapakirana odromala v Beograd, daleč od radovednih oči ožjih rojakov, in za uspešnejše spoznavanje amaterskega filma še nismo našli prijema. Razumljivo, da bi utegnili poznavanje vsega tega materiala spremeniti marsikatero trditev. Zakaj Matjaž Klopčič sodi med avtorje, ki so lani zbudili v svetu razmeroma velik odmev in kar se sprejema doma tiče, velja, da je posnel SEDMINO po romanu Bena Zupanciča in bo torej poglavitni očitek Klopčiču-scenaristu, da namreč ni sočen in je idejno šibak, verjetno odpadel; o krat-

kih filmih pa samo toliko, da pomenijo pač v vsakem primeru večino slovenskega filmskega ustvarjanja in jih moramo vsaj videti, če naj se kakorkoli razpojemo o tem, kaj naš film je in kaj ni.

Malobrižnost distributorjev in kinematografov pri uvrščanju slovenskega kratkega filma v program (in bržčas pogosto tudi ne dovoljšnja zainteresiranost, da bi ga plasiral) pa iz tega izvirača neinformativnost občinstva, je povzročila, da večina Slovencev filma sploh ne občuti kot soustvarjalnega faktorja v naši nacionalni kulturi. Izid tudi najskromnejše pesniške zbirke je »kulturno dejanje« celo za tistega, ki poezijo v njej do kraja odklanja; in če bi se zgodilo, da bi kateri koli naš novinar zbral svoje knjižne ali gledališke (in nemara celo filmske) ocene, pa naj bi bile še tako priložnostne in po svojem prvotnem namenu enodnevnice, in jih ponudil Slovincem v knjigi, bi tudi nasprotniki uvideli, da gre pač za nekomercialno »kulturno gesto«, ki jo je treba podpreti iz nacionalnega založniškega fonda. Vsa poročila o dejavnosti Filmskega sklada — prijazna, gnevna in hladno informativna — pa zapuščajo zmerom enak vtis, kateremu se bržčas ne morejo čisto odtegniti tudi sami udeleženci pri tem opravilu: da namreč ne gre za nacionalno kulturno nujnost, temveč za nekaj med neogibno reprezentanco in prikrito socialo.

Na tej ravni pa se ne moremo pogovarjati ne o rezultatih ne o perspektivah slovenskega filma. Tista dva ali največ trije celovečerni filmi na leto (pri katerih izbiri in realizaciji igra vnaprej vlogo vrsta zunajumetniških vidikov) nas gotovo že nekaj let sem niso zadovoljili in nas niso mogli prepričati o tem, da bi se pri njih angažirali naši najmočnejši ustvarjalni talenti. A morebitnih obetov, ki se nakazujejo tudi pri nas, očitno ne vidimo,

ne gojimo in ne spodbujamo pravi čas; dopuščamo, da nam uhajajo.

Kaj torej? Bomo še naprej tožili o svoji filmski nepotešenosti in iskali razloge zanjo povsod drugod razen v inerciji na krajih, kjer je ne bi smelo biti? Ali bomo še naprej film de facto kratko malo odpisovali z naše kulturne bilance? Ali pa se bomo vztrajno tešili s pri nas že kar tradicionalno tolažbo, da je šlo pri s te ali one plati imenitno zastavljenem filmu samo nekaj malega narobe? Denimo ideja, scenarij, režija in igra? Sicer pa: koliko take trditve drže, bi pokazala šele prodorna analiza vseh slovenskih filmov vsaj zadnjih treh let — zakaj toliko časa moramo nujno upoštevati, če naj dobimo dovoljšnje število filmov za kakršne koli splošne sklepe. Žal je videti, da ni vredno: umetnost, kot že rečeno, presojamo po končnem rezultatu in jo občutimo po svoji potešenosti. Potešil, notranje zadovoljil pa nas ni noben slovenski film zadnjih let; da, niti resno notranje vznemiril. Imamo nekaj scenaristov, ki dajejo spodobno robo; nekaj režiserjev, ki jo znajo spodobno realizirati. Za nekatere znane avtorje velja, da zmerom še pričakujemo njihove končne besede, tako predvsem za Hladnika in Klopčiča. Toda Klopčič je, kot rečeno, ta tip na tehtnici in Hladnik se je v zadnjih letih oglasil samo s SONČNIM KRIKOM. Imamo nekaj obetov: Izmed mladih veliko pričakujemo od Karpa Acimovića-Godine, sprašujemo se, kaj bodo nemara povedali Križnar, Rozman in Pregelj. Pozorno zasledujemo počasni razvoj Maka Sajka prek kratkih filmov do morda česa drugega in dvomimo, da bi se bil Duletičev razpon že do kraja razkril. Toda Sajko je še zmerom pri kratkem filmu, Duletič trenutno sploh ne dela, Karpo snema v Srbiji, medtem ko drugi trije ostajajo v ozkem okviru amaterizma. Slovenski filmski trenutek? Res, počakajmo rajši do jutri!

Rapa Šuklje



Film **NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE** je delo dvojice rojenih **artistov**, akrobata Dragoljuba Aleksića in režiserja Dušana Makavejeva: akrobat se pri tem pojavlja v vlogi režiserja, režiser pa v vlogi akrobata. Spretnosti telesa in spretnosti duha so torej prikazane na isti mah!

Stara zgodba o doktorju Jackyllu in mistru Hydu, o moralnih in fizičnih antipodih, ki sta metafizično prisotna v istem liku, je sedaj doživela novo izdajo: v filmu **NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE**, ki je istočasno resen politični esej in atraktivna cirkuška predstava, se Makavejev in Aleksić ne le skladno dopolnjujeta s prikazovanjem vsak svoje spretnosti, ampak nam vzajemno odkrivata tudi svoje artistske strani. Če je Makavejev neke vrste Aleksićev nedoseženi ideal, je tudi Aleksić neke vrste ideal za Makavejeva. Seveda sta oba toliko prizadevna in artistsko samorodna, da se držita devize Godardove junakinje Nane S. iz filma *Živeti svoje življenje*: »DAJATI SE JE TREBA EDINO SAMEMU SEBI, DRUGIM PA POSOJATI!« Makavejev in Aleksić se popolnoma dajeta sebi, pa tudi posojata se drug drugemu. Rezultat tega artistskega sporazuma je film *Nedolžnost brez zaščite*, ki ima podnaslov »politični cirkus«! (Makavejev se predvsem ubada s politikom, a Aleksić izključno s cirkusom!)

Potemtakem nudi filmu **NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE** Aleksić »krepko telo«, Makavejev pa »močno voljo«. Vsak od njiju torej vlaga tisto, s čimer razpolaga: Makavejev **duhovno**, Aleksić pa **telesno** kreacijo. Vse v njunem delu (od cirkusa in filma pa do politike, melodrame, »kiča« in raznih drugih atrakcij!) je mogoče gledati samo z dveh možnih artistskih aspektov: z aspekta neizobraženega akrobata, čigar skrita ambicija je ukvarjati se z umetnostjo (kar je komično samo po sebi!) ter z aspekta dosti izobraženega režiserja, ki se na tihem želi ukvarjati z akrobacijami (kar ga povsem spontano navaja k temu, da je ironičen do sebe in drugih!). *Nedolžnost brez zaščite* je zato film, prežet s komiko in ironijo... Skozi takšen artistski **odnos** je stara zgodba o Jackyllu in mistru Hydu prenesena z moralnega na intelektualno in estetsko raven. Makavejev in Aleksić pa se ne privlačita le zaradi tega, ker sta zelo različna, pač pa tudi zato, ker sta drug drugemu zelo podobna. Ne smemo pozabiti, da je Makavejev še kot študent živel nekaj let na periferiji Beograda — v cirkuškem vagonu. Tudi tega ne smemo pozabiti, da se je Aleksić učil iz filmov, kako naj »vljudno je« in »kako naj postane močan« (pod vplivom ruskega filma je konstruiral svoj cirkuški top!).

Makavejev je zapustil svoj metaforični cirkuški voz, da bi se ukvarjal s filmom; Aleksić pa je zapustil film, da bi se definitivno vrnil k cirkuškemu vozu. Tu nekje sta se njuni poti prekrizali — ta dva nenavadna človeka sta se morala nekje srečati!

Dejstvo, da sta se končno srečala v kino dvorani, je povsem slučajno: pod drugimi okoliščinami bi se bila lahko srečala tudi pod cirkuškim šotorom.

Slobodan Novaković



Med gledanjem stare verzije filma Nedolžnost brez zaščite, ki jo je režiral Aleksić, mi ni bilo težko zamisliti si Makavejeva, kako se, na svoj način, ukvarja z Aleksićevim akrobatskim poslom. Lahko sem si zamislil Makavejeva, kako leti, diržeč se z zobmi za avion, na nekem »aeromitingu«, na katerem sta prisotna maršal Tito in angleška kraljica«. (Če bi le znal, bi Makavejev storil to z velikim zadovoljstvom kot človek, ki ljubi politike in parade — kot bi tudi Aleksić z velikim entuziazmom režiral melodramske zgodbe, kakršna je Ljubezenski primer!) Danes je Aleksić postal član skupine Dušana Makavejeva — če pa bi bile prilike drugačne, bi mogoče Makavejev postal član skupine Dragoljuba Aleksića?

Sodelovati v pravem spektaklu — to je »artistov začetek in konec življenja!« Spektakel je tisto skupno izhodišče, od koder Aleksić in Makavejev izhajata v svojih ustvarjalnih avanturah in stopata artistični slavi nasproti. Aleksić je mnogo let sodeloval na mnogih provincialnih in velemedskih prireditvah in zabaval številne gledalce z zvijanjem železa z zobmi in trganjem verig z golimi rokami. Kar se Makavejeva tiče, je prebil največji del časa v nastopih na raznih političnih shodih in partijskih sestankih, kjer je zabaval številne poslušalce s svojimi lucidnimi in duhovitimi razlagami. Kdorkoli je videl Aleksića na »stolpu smrti«, ga ni pozabil — kdorkoli je poslušal Makavejeva, kako čita referat o sodobnem mladem intelektualcu na Stražilovskih srečanjih, si ga je moral zapomniti. Kajti, Makavejev in Aleksić sta se na vseh javnih prireditvah držala istega artističnega gesla: vsak javni nastop mora biti atraktiven in spektakularen, da omogoči neposreden in nepozaben stik s hvaležno publiko.

Mnogo so ploskali tako Aleksiću kot Makavejevu: gledalci so bili zadovoljni, poslušalci prav tako!

Čeprav sta oba imela mnogo uspeha (čeprav ju je imela publika radat!), sta Aleksić in Makavejev kljub temu drug drugega pogrešala. Nedolžnost brez zaščite je njun prvi veliki skupni nastop, gala-predstava tako za poslušalce kot za gledalce. Tu je kaj videti. (Aleksićeve akrobatske točke, Makavejev je dodal svoji!) in tudi kaj slišati (Makavejev je posnel dosti dialogov in monologov in tudi Aleksić je okrasil film s svojimi komentarji!). Njun skupni dosežek popolnoma upravičeno in umestno reklamirajo kot »nevideno čudo«, kot sejamski fenomen »pol-riba pol-deklek«; reklamirajo ga kot film, »kakrašnega v življenju še niste videli«. In zares je to delo izjemnega sijaja.

Dvoje velikih artistov enakopravno nastopa v svojem »političnem cirkusu« (Makavejev se, kot smo dejali, malo več ukvarja s politikom, Aleksić pa se malo bolj ukvarja s cirkusom!): Kar se publike tiče, se odlično zabava.

Pazljiv gledalec bo opazil kader, v katerem režiser Makavejev kaže akrobatu Aleksiću, kako naj balansira pred kamero — pazljiv poslušalec pa bo prisluhnil Aleksiću in njegovim igralcem, kako se v svojih verbalnih tiradah radi ukvarjajo s politikom (prav na tisti hudomušen srbski način, ki je Makavejevu najbolj pogodu). Srečanje dvojice takšnih artistov je bilo preprosto neizbežno: Makavejev brez Aleksića ne bi bil to, kar je — niti Aleksić brez Makavejeva!

Brez Makavejeva bi Aleksić zaključil na provincialnih sejmihi kot na tisoče pozabljenih akrobatov, ki niso imeli sreče. Brez Aleksića pa bi Makavejev zaključil v jalovih razpravah na partijskih sestankih in z govori na študentskih zborovanjih kot na tisoče drugih diskutantov. Na srečo je Makavejev spoznal, kaj pomeni Aleksić. Tudi Aleksić je spoznal vrednost Makavejeva. Artista sta odlično razumela drug drugega: njun skupni javni nastop je spremenjen v — metafori!

Zmeden je samo del publike: to so iskreni ljubitelji Aleksićevih cirkuskih veččin, ki menijo, da njihov akrobat lahko uspešno nastopa tudi brez režiserja Makavejeva (moti jih pretenciozno uhajanje Makavejeva v Aleksićev cirkuski program in v Aleksićev film — kajti, ni jim potreben posrednik med njimi samimi ter Aleksićevimi veččinami!). Ljubitelji Aleksićevih atrakcij so nezadovoljni z atrakcijami Makavejeva — tem se zdi, da pod prostanim cirkuskim šotorom ni potrebno izvajati neakšnega eksperimentalnega programa, namenjenega sceni pred kamero. Mogoče imajo celo prav — vsaj s stališča cirkusa. Toda s stališča umetnosti se motijo. Aleksić sam dobro ve, da mu je Makavejev neobhoden ...

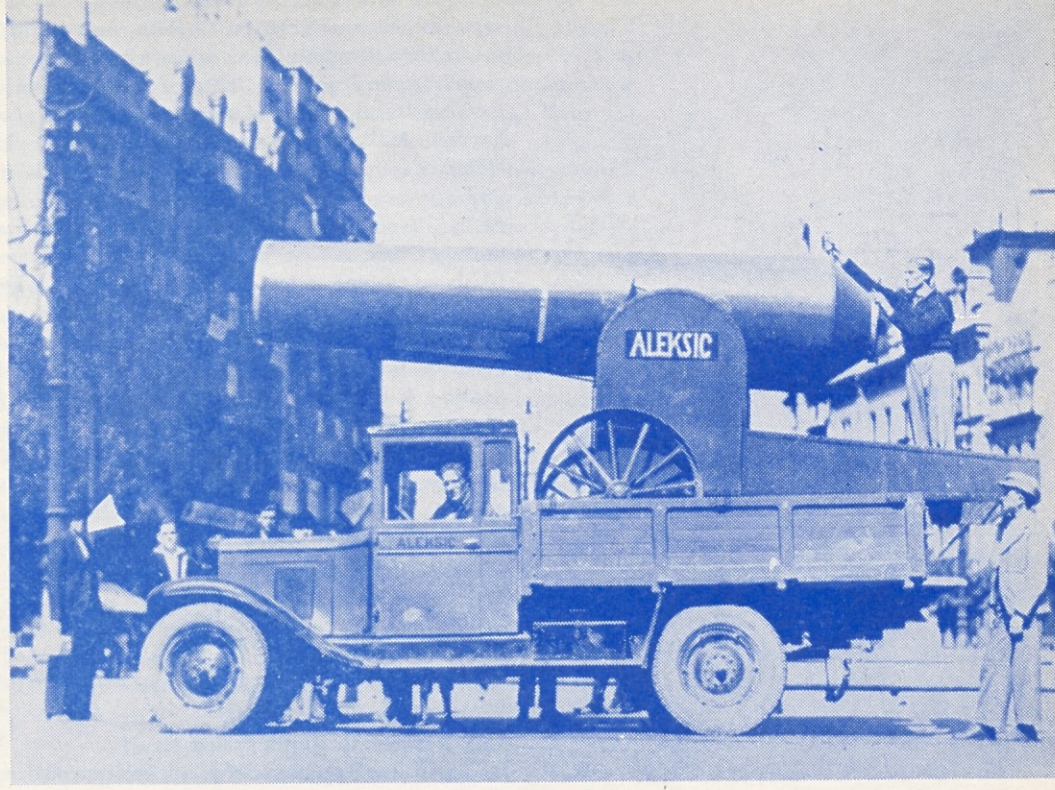
Posegamo v bistvo!

Dragoljub Aleksić je neposredni izvajalec atrakcij: on resnično leti pred maršalom Titom in angleško kraljico, držeč se z zobmi za avion, sposoben je pregrizniti železno verigo, z glavo razdrobiti debelo desko, ustreliti iz ust naboj, pasti z dvajset metrov višine na kamnit pločnik in ostati živ, hoditi po razpeti vrvi z bremenom na plečih, slikati se nad prepadom z državno zastavo v rokah (tudi Makavejev se je slikal z državno zastavo, razpeto preko trebuha — fotografijo je objavil »Ekrani« v 57. številki — toda ta stoji na trdnih tleh!) ...

Aleksić torej ustvarja atrakcije. In Makavejev?

Dušan Makavejev se ukvarja z razlaganjem atrakcij: razne »točke«, sposojene iz življenja, povezuje z organsko dramaturško celoto (govor generala Nedića spaja z igranjem nemške vojaške godbe na Terazijah, s trganjem verig ter s »havajsko« trgatvijo grozdja v okupiranem Smederevu!). Ves svoj režijski postopek reducira Makavejev na intelektualno »montažo atrakcij« (čisto vseeno mu je, ali atrakcije izvajajo akrobati ali generali!). Reducirane na golo fizično trajanje so Aleksićeve atrakcije dovršeno efemerne. Odkrivajoč njihovo metafizično in metafizično bistvo, jih je Makavejev rešil minljivosti. Aleksićeva izvajanja so sprejemljiva za cirkus, niso pa sprejemljiva za umetnost. Makavejev zategadelj večkratno osmišlja vse Aleksićevo početje: s prevodom njegovih akrobatskih podvigov na jezik dvosmiselnih simbolov dvigne Aleksića iz realnih sfer in neposredne prakse — v sfero mita in legende.

Vsekakor bi Aleksić mogel živeti tudi brez Makavejeva — kot bi tudi Makavejev lahko bil brez Aleksića. Toda drug brez drugega ne bi postala to, kar sta: v združenju svojih talentov sta postala kompletni artistski osebnosti! Identičen odnos do cirkusa in atrakcij vseh vrst ni edino, kar ju veže — veže ju tudi skladen odnos do »kič« in melodrame. Za Makavejeva je »kič« avtentična oblika človeškega mišljenja, melodrama pa je najučinkovitejši dramski izraz »kič«. (Filma Dušana Makavejeva LJUBEZENSKI PRIMER in



atrakcija atrakcija

ČLOVEK NI PTICA sta polna najfinejših »kičevskih« detajlov, ki so v njih sestavni del ambienta in človeške narave, ključ do razumevanja določene mentalitete. Dramaturško osnovo teh filmov pa sestavljajo popolnoma banalne melodramske zgodbe: ljubezen med monterjem in frizerko ali ljubezen med sanitarnim inšpektorjem in poštarico (od katerih se vsaka tragično konča!). Makavejev je preprosto zaljubljen v »kič«, do katerega se vede superiorno... In tudi za Aleksića je »kič« resnični in izvirni način mišljenja: »kič« je organski del Aleksićeve narave in njegove senzibilitete, melodrama pa je spontana oblika njegovega »umetniškega« izražanja. (Aleksićeva Nedolžnost brez zaščite je idealen spoj melodrame in »kiča« — vse je v tem filmu podrejeno originalnemu »kiču«: od ambienta, v katerem se dejanje odigrava in ki nezadržno spominja na stanovanje, v katerem Aleksić danes z a r e s živi, pa do melodramske zgodbe o ljubezni med nesrečno siroto in hrabrim akrobatom!) Za Godarda je film »nekaj med življenjem in umetnostjo«. V novi verziji Nedolžnosti brez zaščite je ta »nekaj« uresničen ravno s stikom med Aleksićem (življenjem) in Makavejevom (umetnostjo). Gre za avtentični m o d e r n i film!

Medtem ko se Makavejev ukvarja s »kičem« samo t e o r e t i č n o , je za Aleksića »kič« sestavni del njegove življenjske p r a k s e.

Na tiskovni konferenci v Pulju je Makavejev pripovedoval, kako je naprosil Aleksića, naj obarva steber v svojem domu... »Pri tem sem pomislil, pravi Makavejev, kako bi bilo l e p o , če bi ta steber pozlatil in ga okrasil z rožnatimi lisami!« Toda Aleksiću ni naročil ničesar, pustil mu je, da je obarval steber po svoji volji... Ko so naslednjega dne prišli na snemanje, so videli, da je Aleksić z a r e s obarval steber tako, kot ga je Makavejev videl v svoji idealni platonski projekciji.

Človek teorija in človek prakse torej!

Na isti tiskovni konferenci je Aleksić povedal novinarjem, kako je kot otrok gledal neki film skupaj z očetom. Nekajkrat med projekcijo je Aleksić zaspal — in vsakič ko se je zbudil, je videl isto sliko: neka ženska je na platnu

N **a** **RTIS** **t**
RTIS

vodila neko jagnje! (Če bi se mu isto pripetilo lani v Pulju, recimo med projekcijo filma Pohod Đorđa Kadijevića, bi vedno, ko bi se prebudil, zagledal nekega moža, kako vodi tele!) Aleksićev zaključek je bil: »Film je zelo dolgočasna stvar!« ... Ko sem to slišal, sem se spomnil resnične anekdote v zvezi z Makavejevom: ta je na festivalu v Pesaru gledal neki kubanski ali brazilski revolucionarni film in, seve, po svoji navadi med projekcijo nekajkrat zaspal. Zbudil se je samo ob tistih scenah, ko so bili revolucionarji zelo glasni. Njegov komentar po projekciji je bil: »To je zelo dolgočasen film — samo derejo se!« Makavejev in Aleksić sta torej sposobna gledati na film z očmi prostodušnega otroka!

Akrobat Dragoljub Aleksić in režiser Dušan Makavejev sta ne le artistična sobrata (skoraj dvojnika!), pač pa sta po mnogoterih rečeh drug drugemu tudi podobna: ne stikata se zgolj v tistem antipodnem smislu kot doktor Jackyll in mister Hyde, pač pa se skladno dopolnjujeta. Preprosti Aleksić teži z vsem srcem v sfere umetnosti (s svojim filmom ni imel namena posneti lahko komedijo, pač pa je želel narediti »težko psihološko dramo«!), medtem ko rafinirani Makavejev neprestano teži v sfere cirkusa (že v filmu Človek ni ptica je dodelil cirkusu posebno mesto!). Zavestno sprejemajoč drug drugega za sodelavca in partnerja, nam spontano odkrivata tudi skriti del svoje podzvesti ...

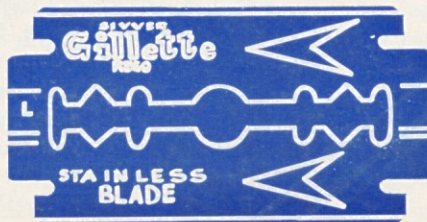
V Dragoljubu Aleksiću živi mali Dušan Makavejev!

V Dušanu Makavejevu živi mali Dragoljub Aleksić!

V filmu Nedolžnost brez zaščite živita oba!

Bi morda Aleksić postal to, kar je postal Makavejev, če bi se bil lahko izobraževal? Če bi se Makavejev odločil za kovača, bi morda postal to, kar je postal Aleksić?

Na koncu koncev, delati filme in leteti pred politiki, držeti se z zobmi za avion, sta enako lepi in vznemirljivi stvari: artisti ostanejo artisti, če vedno počnejo tisto, kar m o r a j o početi!



ELEMENTI DOKUMENT ARNEGA INIGRANEGA AVTRETREH FILMIH DUSANA MAKAVEJEVA

Dušan Makavejev se je pojavil pri filmu kot bučen entuziast tega medija umetniškega izražanja: kot njegovi generacijski vrstniki in kolegi Boštjan Hladnik, Živojin Pavlović in Kokan Rakonjac je pričel z amaterskimi deli, da bi po nekaj kratkometražnih v treh igranih filmih, kolikor jih je doslej posnel, dal polnega duška potrebi po izražanju svoje umetniške ideologije s pomočjo filma.

Že v svojih prvih poskusih, v amaterskem filmu ANTONIJEVO RAZBITO OGLEDALO ter kratkometražnih filmih PARADA, DOL S PLOTOVI ter NASMEH 61, se je Makavejev predstavil kot intelektualec z očitno estetsko senzibiliteto. Te pa ne uporablja kot sredstvo za neustvarjalno ponavljanje oguljenih fraz proklamiranega humanizma, ki razume filmski medij kot mogočno orodje, s katerim je moč odločno in neusmiljeno neprizanesljivo izraziti nekatere ideje in protislovja, ki neizogibno spremljajo neko relativno mlado družbo. Pokazal je, da za estetsko izražanje teh idej in protislovij ne zadošča izmisliti si neko lahkotno humano, pozitivno opravičilo, temveč, nasprotno, zahtevajo od ustvarjalnega subjekta kot brezkompromisnega kreativnega dejavnika, da jih zastavi kot avtentičen problem v okviru estetskega predmeta. Tako Makavejev mladinski delovni akciji (v NASMEHU 61) ne poje več zgolj slavospeva in ne opazuje več inferiorno aktivnih izvrševalcev ideje »izgradnje socializma« ter »bratstva in enotnosti« in ji tako omogoči, da se ne prikazuje samo v idejni razsežnosti proklamiranega humanizma, kar bi pustilo ob strani vse ostalo, tiste enostavne človeškosti; mladinsko delovno akcijo pokaže kot specifičen fenomen družbene aktivnosti mladih, ki se v danem trenutku ne ogne tudi vseh ostalih razsežnosti pojma mladosti, kakršne se inavgurirajo v določenem položaju.

Konvencionalna družbena zavest, ki najde načine za ovinkasta pota tudi v umetnosti, koder si nadene masko ustvarjalca, terja tudi od umetnosti, da rešuje svoje naloge v prid načrtne koristnosti, in ko lahkotno proklamira humanost, se trudi v družbeni aktivnosti ljudi videti zgolj kazalce koristnosti dela, ki ga ima za cilj, človek pa primerno temu ostane sredstvo. V SMEHLJAJU 61 so močnejše kot sama akcija, ki jo bodo tako in tako dobro pokazali kazalci koristnosti dela, izražene druge razsežnosti mladosti: akcija je torej predpostavka ali sredstvo, ni pa cilj. Cilj je človek.

Človek ni ptica

Medtem ko se je v kratkometražnih dokumentarnih filmih lahko predal svojemu nagnjenju k avtentičnim oblikam v prikazovanju človekovega družbenega bivanja, fragmentarnemu beleženju, ki ga je mogoče poljubno spajati v strukturi neke miselne filmske reportaže, se je Makavejev v igranem filmu, ki zahteva enotnost vsebine, kar zagotavlja identiteto dela, znašel v dilemi, ali naj svoje izkustvo opazovalca in reporterja prenese v povečani okvir z izmišljeno zgodbo v obliki reportaže, pri čemer bi nastala igrana reportaža, ali

pa naj posname resničnost v obliki igre, da bi tako nastala reportažna igra. Odločil se je za kompromis med obema možnostma in naredil dovolj heterogen film — ČLOVEK NI PTICA.

V tem filmu sta prisotni dve kreativni ravni, reporterska in igrana, od katerih sta obe nekako enakovredno zastopani v kompoziciji celote. Toda očitno je samo v prvi prisoten ustvarjalni navdih, tako da povezana s temo in zaradi posebnega obsega v okviru igranega medija pogotuje igrane elemente. Tri osnovne in nepovezane teme o tem filmu, na osnovi katerih bi bilo mogoče narediti posamezne dokumentarne filme, so: hipnotizer Roko z ostalimi cirkušskimi figurami, kavarniška pevka, katere draži izzovejo pretep med delavci v kavarni, in izvajanje Beethovne 9. simfonije sredi tovarne med delavci. Te tri teme so, vsaka zase, popolno doživljanje in so takšne tudi v izrazu. Ob natančnejšem pregledu opazimo, da je vsaka tema zase po svoje atraktivna, da na poseben, alegoričen način vsebuje samo bistvo človekovega zanimanja za samega sebe in za svet, v katerem živi. Čarovnik, ki vsili svojo voljo množici, pripravi dekle do tega, da lebdi v zraku, izvaja trike »vidiš ga, ne vidiš ga«, je prav gotovo v službi samega vraga, čeprav samega sebe verbalno demistificira, ko pravi: vse to je prevara, človek ne more vsega, človek ni ptica — ljudje so očarani od njegove sposobnosti, da stvarjem odvzame smisel, da črno naredi za belo, neverjetno za verjetno, nevidno za vidno: kavarniška pevka, ki relativno naglo zvija svoje široke boke iz enega položaja v drugega in razvnema kavarniške goste, je vsekakor primeren stimulan za vznemirjanje človekove najintimnejše narave; končno ponuja izvajanje Beethovne glasbe v tovarni, razen priložnost spet slišati prijetne zvoke velikega mojstra, zanimivo situacijo, v kateri predstavljajo umetnost ljudem, ki je ne sprejemajo ne kot vidik eksistence ne kot duhovno potrebo, pač pa predvsem kot luksus.

Te tri teme so precej intenzivno obdelane in je tako v vsebinskem kot v vizualnem pogledu njihovo komponiranje brez tistih samovoljnosti, ki spremljajo igrane elemente v filmu. Fotografija kot določen vizualni element vsebinske strukture se posebno pri prvi in poslednji temi odlikuje po naglašenem kontrastu, ki v prvem primeru pogloblja še eno razsežnost vzdušja prisotnosti magičnega, v drugem primeru pa nenavadnost izvajalcev glasbe pred množico utrjenih ljudi, ki napol zainteresirani sede ob svojih strojih. Pri naslednji, kavarniški temi je fotografija tonalno bolj enotna in plastično poudarja masivno telo lahkoživke in zabrisano pozornost gledalcev v megli kavarniškega dima.

Igrani elementi filma, ki pravzaprav nosijo osnovno fabulo, so v večji meri narejeni zato, da bi povezali te tri kompletne teme, katerih prah se le redko preliva na te elemente, kot pa da bi sami zase tvorili vsebino, ki je nujno zahtevala neko vizualno interpretacijo. Dramski osebi, priletni inženir in mlada frizerka, niti zdaleč ne izpričujeta tiste avtentičnosti, ki jo imajo nosilci v omenjenih temah. Za razliko od teh, ki brez pomišljanja demonstrirajo svoje znanje, igralcem niti

ob vsem (pravem ali zlaganem) profesionalnem znanju ne uspe ustvariti iluzije resničnih oseb. Sama fabula je skonstruirana, tako da so bili igralci, ki jim je bila vzeta možnost, da bi se vedli avtentično v avtentično postavljeni situaciji in pa niso videli jasne poti v oblikovanem dramskem toku — prisiljeni nihati ob nejasno koncipirani liniji dramske improvizacije. Ljubezenska zgodba, na kateri je zgrajena fabula v tem filmu, je istočasno tudi najbolj tuj element v njem. Toda v podaljškem naslova na špici filma stoji provokativno zapisano: »ljubezenski film«.

Ljubezenski primer

Medtem ko Makavejev v prejšnjem filmu psihologiji odnosa med osebami ni posvetil posebne pozornosti, je svoj naslednji film LJUBEZENSKI PRIMER zasnoval predvsem na tem odnosu. Seveda se tudi tukaj kot opazovalec in reporter ni odrekal priložnosti s sondiranjem tujih elementov v dramo dati ji širši psihološki, sociološki in antropološki kontekst, ko je pokazal na analogijo ali obstoj podobne vzročne posledičnosti med činitelji in motivi drame in temi tujimi elementi. Z ozirom na to, da zgodba govori o seksualnem odnosu med dvema osebama, sanitarnim uslužbencem in poštarico, je Makavejev čutil za potrebno dodati fenomen tega odnosa trojno vzporednico: znanstveni prikaz seksologa Kostića o bioloških posebnostih oplojenega jajca, zgodovinski pregled običajev o oboževanju seksualnih organov ter figure iz ljubezenske igre med moškim in žensko iz nekega starega nemškega pornografskega filma. Z ozirom na to, da v zgodbi sanitarec ubije dekle, fenomen uboja analizirajo v pisarni preiskovalnega sodnika v naštevanju načinov, kakršne ponavadi uporabljajo, idejo smrti pa ilustrirajo z neposrednimi kazalci njenega dejstva: z razrezanimi človeškimi možgani na mizi in z mrtvim golim dekletom, ki so ga potegnili iz vode. Makavejev torej abstrahira konkretne osebe, stvari in dogodke, na katerih počiva dramska struktura, da bi v kontekstu širšega idejnega poudarka fenomena dokazal podobnost med številnimi sorodnimi pojavi.

Toda vprašanje je, ali je Makavejev s tem načinom delu več dodal ali vzel, kajti končno je treba razmisliti o različnih okoliščinah, v katerih se uresničuje določen postopek in njegov učinek v celoti dela. Obdelava konkretnega fenomena v širšem smislu kot je njegova konkretna in slučajna predloga, je na vsak način bolj hvalevredna od gole reprodukcije vtisa, ki ga fenomen v konvencionalnih okvirih pušča v opazovalčevi zavesti. Lažje pa je tudi, če se fenomen ne obravnava v mnogih dimenzijah njegovega pomena, katerega obseg delovanja lahko razširi stopnjo zapletenosti njegove obravnave, pač pa je lažje vzeti od fenomena samo določeno misel o njem in njen pomen nadgraditi z vzporedjanjem s podobnimi pojavi.

Kot v Ljubezenskem primeru ne manjka elementov, ki pomenijo idejno vzporednico določeni plati danega fenomena ali pojava — psihološkemu odnosu med

Svetozar Guberinič



osebami in sami konstrukciji fabule, igranim elementom torej — tako je tu v večji meri dana prednost dokumentarnim elementom kot v predhodnem filmu. S tem se je povečala enotnost dramske strukture, toda z ozirom na očitno naravnost Makavejeva za resnično dogajanje, ki ga komentira na samem mestu ali postavlja v sklop raznorodnih elementov, ki naj bi skupaj ustvarili splošno sliko določene ideje, je sornazna prevlada nasprotnih elementov omogočila pogled na slabosti, pomanjkljivosti takšnega filmskega pripovedovanja. In res, celo poleg tega, da so nekatere očitne pomanjkljivosti in improvizacije v delu z igralci iz predhodnega filma tod omiljene, se odnosi med osebami v tem filmu in samo njihovo delovanje še naprej pomikajo v neobvezni smeri, ki jim ne daje dimenzij osebnosti, pač pa učinkujejo kot slučajni izvajalci v izmišljeni predstavi.

Neprepričljiva postavitev oseb je, četudi imajo za svoje akcije na razpolago več prostora kot v predhodnem filmu, mogoče manj očitna zato, ker so v svoji akciji figurativno in mogoče tudi dobesedno posneti v manjši optiki, kakor vidimo stvari v obrnjenem daljnogledu. Čeprav ta metoda po eni strani blaži neprepričljivost, s tem da jo kaže od daleč, po drugi strani duši svežino in vitalnost, kakršno intenzivnejši način gledanja dosega celo ob neprepričljivi postavitvi. Na koncu koncev je LJUBEZENSKI PRIMER boljši in slabši film od predhodnega: boljši zaradi večje enostavnosti in zaradi večjega učinka in lahкотnosti v povezavi raznih idej, izraženih po vizualni poti, in slabši zato, ker to lahкотnost povezav in idejne govorice dosega za ceno večje mirnosti vizualnega simbola, ki je do te mere osiromašen, da res dopušča kakršnokoli idejno simbiozo.

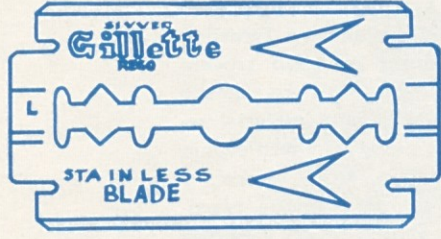
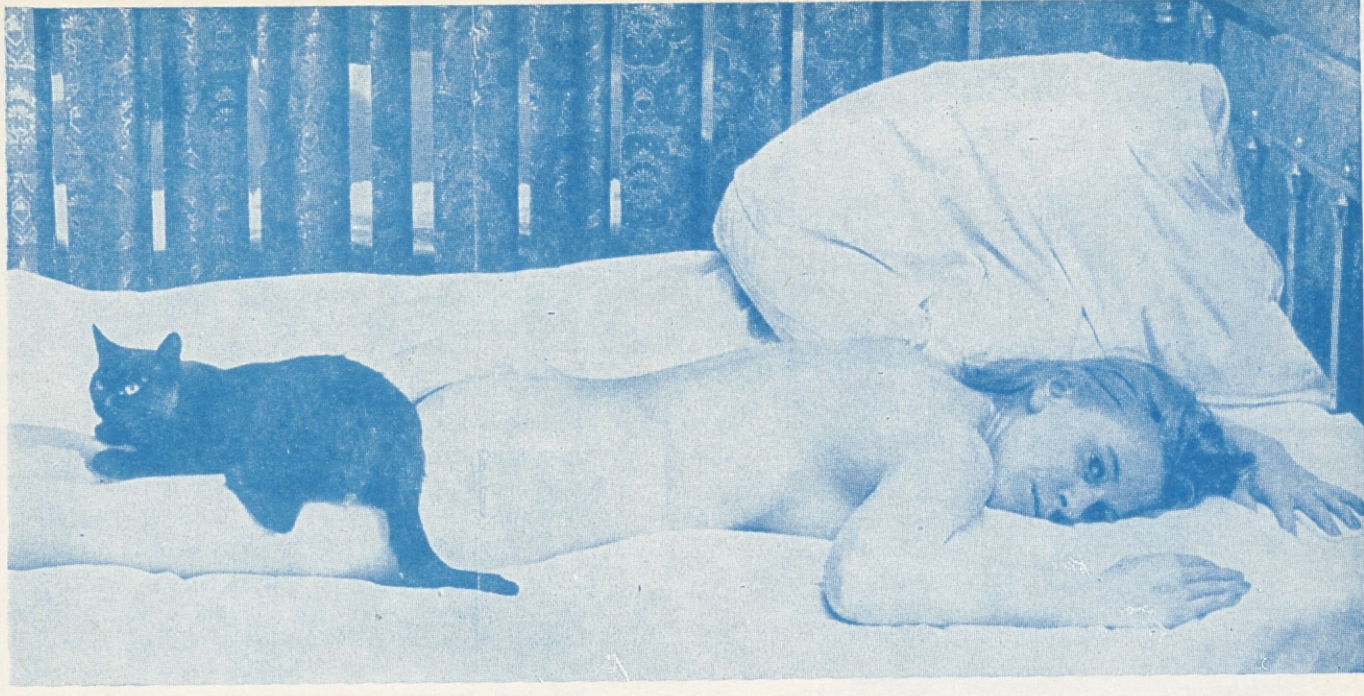


Nedolžnost brez zaščite

Ne moremo trditi, da je NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE sinteza dveh predhodnih filmov Makavejeva in, če sprejmemo definicijo, da se avtorjevo načelo snemanja filmov sestoji iz povezave dokumentarnih in igranih elementov v zvezi z določeno temo, ne moremo trditi, da v prvem filmu prevladujejo dokumentarni elementi, v drugem igrani in da so v tretjem vsi trije v medsebojnem ravnotežju. Kljub vsemu pa je vendarle NEDOLŽNOST najboljši film Makavejeva in le na videz je paradoksalno, da je lahko najboljšo tisto delo, ki ga je režiser samo »priredil, predelal in povezal«, medtem ko je zgodnejša dva »režiral«. Kajti, če se režiser opredeljuje za demokratsko, ljudsko umetnost brezimnih avtorjev, za tisto, ki se vsak dan poraja kot izraz razpoloženja in estetskega občutenja širokega sloja delovnih ljudi, kakršno po navadi imenujemo kič, potem je jasno, da je bil režiser s tem, da je vzel za osnovo diletantsko zgodbo o ključavničarju in akrobatu Dragoljubu Aleksiću, ki jo je bil ta posnel med okupacijo, na svojem terenu. Paradoksalno je tudi to, da gre za najenostavnejši film Makavejeva, pa čeprav je sestavljen iz tako raznorodnih elementov: starega diletantskega filma, nekaj domačih in tujih filmskih tehnikov izraza okupacije ter novih kadrov, ki kažejo preživele sodelavce starega filma, predvsem pa »fenomenalno« osebnost Aleksića, ki je ohranil trdo glavo, močne zobe in krepke mišice celo še v starosti šestdesetih let.

NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE ni sinteza obeh filmov Makavejeva kot del v celoti, pač pa dokumentarnega in dramskega materiala, se pravi načina, v katerem se ta material kaže, izbira in spaja v enotno vizualno strukturo. Kako je dosegel režiser enotnost tako raznorodnih elementov?

Tematsko osnovo filma tvori Aleksićev film iz 1942. leta, ki je izraz pojmovanja sebe in oblikovanja podedbe o sebi družbene zavesti (trdoživga Srba), ki, zvesta prirojenemu občutku za pravičnost, trmasto sprejema svojo usodo. Film je sentimentalna zgodba o ljubezni neke srbske Pepelke, ki jo maltretirata hudozna mačeha in bogati priletni možakar, do mladeniča, katerega ima za vzor pravega človeka in Srba — akrobata Aleksića, ki viseč na zobeh visi pod avionom nad ustjem Save, prvi na svetu izvaja tako »produkcijo z avionom« in ki dohodke od svojih prireditev široko-



srčno deli med dobrodelne ustanove, da bi pomagal ljudem. Makavejev, neusmiljen ironičen kot je, je pobral iz filma natanko tiste fragmente, ki pomenijo klimaks kiča; toda za gotovo lahko predpostavimo, da ta material kot izraz neke posebne strukture zavesti lahko pridobi določeno nekičevsko kvaliteto (zaradi samega vedenja, da ga uporablja nekdo, za katerega menimo, da se njegova struktura zavesti ne omejuje na nivo kiča), čeprav ta material ne bi bil dograjen s specifičnim komentarjem, dodatki in s posebnim nadaljevanjem. Temu v prid govori tudi dejstvo, da je Makavejev interveniral tudi v okviru vizualne strukture samih teh fragmentov: nepopolno izražen nacionalni in folklorni duh, kakršnega se je Aleksić trudil prikazati, Makavejev potencira tako, da sicer monohromni sliki v modri dominantni doslikuje barvo na delih narodne noše, v katero so ljudje oblečeni, potem doslikuje kri na ustnicah pretepenega možakarja, v kadru Aleksića z dekletom, medtem ko ji ta prepeva o hrabrosti in ljubezni, nekajkrat spremenimo monohromno modro originalne fotografije v monohromno rdeče, v enem kadru celo doslika preko zadnjih plati dekletom, ki plešejo srbsko kolo v prvem planu, nacionalno zastavo. Aleksić je posnel svoj film za okupacije, toda v svoje delo, razen nekaj materiala iz filmskih tednikov ni vnesel aktualnih političnih in vojnih dogodkov in je širši družbeni kontekst drame prisoten le v skromnem posegu policijskih oblasti jugoslovanske monarhije. Makavejev razširi ta kontekst z interpoliranjem takratnih žurnalov: tako vidimo, kako Nedić govori o potrebi krepitve nacionalne integritete, kako namestnik Pavle pričakuje mladega Kralja Petra II., pogreb nekega ministra, koncert nemških vojakov na Terazijah (Makavejev jim v zvoku imputira melodijo srbskih vojakov s Cera in iz Soluna: »Tamo daleko, daleko kraj mora...«). Po drugi strani dodatni material sestavljajo grafični prikazi nemškega zaslužnjevanja Evrope in njihovega napredovanja proti Moskvi, v enem od žurnalov vidimo, kako ruski kmetje blagoslavljajo nemške okupatorje: ubožci so do zadnjega trenutka upali, da bodo s križem omehčali vojaški škorenj.

Kadrov, ki jih je posnel Makavejev, ni mogoče ocenjevati posebej brez gotovega materiala, ki ga je porabil za svoj film. Ti imajo svoj začetek v starem materialu in svoje nadaljevanje in zaključek v prikazu igralcev in avtorjev po projekciji ali sredi samega filma, kjer se avtor in njegovi sodelavci včasih pojavijo med pripravljanim scene. Te kadre povezuje s starim materialom ista vsebina: delovanje ljudi sredi koncipiranega projekta ali ob resničnem dogodku, ista tema: usoda človeka in sočustvovanje z njo pogojena z značajem njegove narave in z okoliščinami, v katerih ima svoj prostor delovanje, ista ideja: emocionalno-intelektualen odnos avtorja do vsega materiala, na katerem je zasnoval svoje delo. Na tem večstopenjskem planu je avtor tudi poiskal možnost povezave različnega materiala v edinstveno celoto. Kaj pravzaprav prikazujejo kadri samega Makavejeva? Na dokumentaren način prikazujejo Aleksića šestdesetletnika, kako v dobri kondiciji izvaja

iste akrobacije, s katerimi se je bil proslavil v mladih letih in na katerih je, kot na posebni atrakciji zasnoval svoj film. Tako s sodelavci (s snemalcem Stevanom Miškovićem in drugimi), s preživeliimi igralci obuja spomine na snemanje svojega filma in na težave v zvezi s tem med okupacijo in po osvoboditvi. Osnovni interes v odnosu, ki ga je Makavejev vzpostavil s preteklostjo, je reduciran na »fenomenalno« Aleskićevo osebnost, ki mu je Makavejev, kot posebni instituciji, s pomočjo Aleksandra Popovića celo spesnil prigodno himno, s katero se delno iz njega norčuje, delno povečuje poznano trmo in voljo.

U glavu te svako tuca
al' kost čvrsta pa ne puca
čelik čedo materino
Dragoljube otadžbino...

V Aleksićeve vztrajnosti, da lahko celo po 25. letih, odkar je posnel svoj film, pokaže isto, nespremenljivo duševno razpoloženje: vero v lastne mišice, je očiten odločen sklep človeka določene mentalitete zadovoljiti se s poslednjimi močmi svojega ustvarjalnega bitja, kot tudi fenomen nenehnega prepoznavanja tistega sebe, ki se je že zdavnaj sprijaznil z mejo onega, kar zmore sam. V neki sceni se Aleksić s svojimi starimi prijatelji odaljuje od kamere po strešni terasi, za seboj vlečejo kable mikrofona (zaradi sinhronizacije tona), gledajo dol na ulični vrvež ter ugotavljajo: »Poglej, vse se spreminja...« »Razen nas.«

Če odštejemo nekaj reklamnih filmskih fotografij starega Aleksića z mladima dekletoma in kabaretsko točko s »hudobno mačeho«, Makavejev v vsem filmu ni insceniral igranih elementov, temveč jih je prej predstavil za dokumentarce — odtod tudi večja enotnost tega filma v primeri s predhodnima ter večja skupna estetska koherenca. To je v skladu z gornjo trditvijo, da je Makavejev tu bolj na svojih tleh kot na področju igranega. Tako kot v izkoriščenem dokumentarnem materialu v interpretaciji Makavejeva tudi ti kadri ne pomenijo nepristranskega registriranja nekega povezanega dogodka, pač pa, nasprotno, predstavljajo čutno-intelektualne simbole postavljene v avtentičnost resničnega dogajanja. Ti simboli pa so, zunaj primera Aleksić, bolj globalni v pomenu ilustracije vzporejanja fenomena mladost-starost in izpovedi izkušenih ljudi o posameznih vprašanjih življenja: politiki, prijateljstvu, ustvarjalnosti, lepoti, smrti. V primeru Aleksića pa so ti vendarle bolj simbolično konvergirani: asociativno povezovanje kadra starega Aleksića — ta je napetih mišic v položaju atleta posnet v velikem planu, ki se večja in končno ostane prazen, takoj nato pa se kader izpolni z veliko mišico atleta v trenutku zaokreta — z istovetnim kadrom mladega Aleksića iz njegovega filma, v katerem manjka le postopoma povečevani plan, izvablja pravo skladno duševno vzburljanje, ki vleče za sabo mnoge sorodne asociacije.

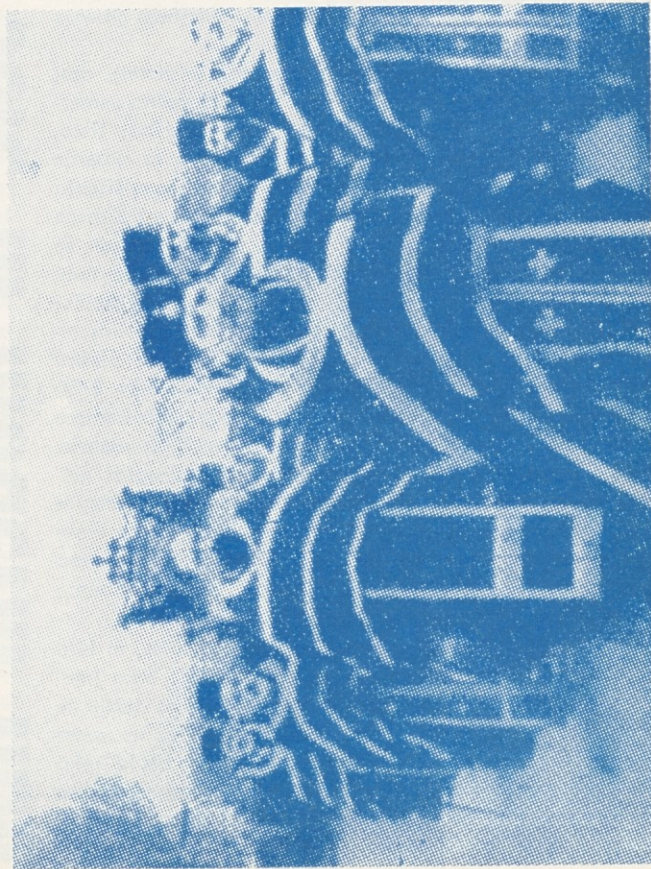
Preostane nam še, da spregovorimo o doseženem skladju posameznih elementov v filmu na samem vizualnem področju in še posebej o posebnosti kadrov



Makavejeva. Kot smo že povedali, so fragmenti iz Aleksičevega filma posneti v črno-beli tehniki, a delujejo pretežno monohromno, ker so prevlečeni z raztopino sivomodre barve. Razen tega je Makavejev v njih na več mestih doslikaval tudi z drugimi barvami, posebno še tam, kjer se ti fragmenti povezujejo s kadri Makavejeva, posnetimi v Eastmancolor tehniki. Zato se nam zdi čudno, da tega filma niso napovedali za barvnega, pač pa je na prospektih zelo skromno nakazano, da so dodani elementi posneti v barvah. Še toliko bolj



čudno se nam zdi zato, ker prospekt navaja vse mogoče in nemogoče atrakcije, ki so v filmu in ki bi lahko privabile čimveč gledalcev, kot »montaža atrakcij, kino-oko, kino-uho in kino jajca na oko« in tako naprej. Edino filmski tehniki in filmski grafikoni so dosledno črno-beli in ker so tudi fragmenti iz starega filma le umetno pobarvani, ti tehniki kot da do konca dopolnjujejo skalo filmske fotografske tehnike tega filma, predstavljajoč prvi izsek iz kroga, ki vodi preko umetno nanesene in sugerirane barve do čiste, naravno registrirane barve. V svojih kadrih Makavejev barvi ni posvetil veliko skrbi pa tudi celotna estetska kvaliteta fotografije je največkrat reducirana na enostransko kreativno intervencijo v pomenu določanja najboljše kompozicije in dosege srednje tehnične korektnosti posnetka. Opravičilo za pomanjkanje večje dramatične konfrontacije barv in večje intenzitete celokupnega vizualnega področja v teh kadrih najdemo v tem, da so kadri dokumentarnega značaja in takšni ignorirajo tradicionalno zaprti dramski potencial v zvezi z ostalimi elementi celote vizualne strukture, ki so nujno enostranski deli skupne vsebine in bi se z njimi težje povezovali, če bi bili sami zase dramsko poudarjeni. Vtis imamo, da je Makavejev ta film posnel brez velikega truda. Taka ugotovitev po eni strani pelje do zaključka, da je film sam pretežno enostavnega, prej zabavnega kot dramskega ali predvsem estetskega značaja, po drugi strani pa opominja, da obstaja za ustvarjalca v zvezi z materijo, ki ga zanima, tudi nekakšen relativno lahak način izražanja, kot tudi, da je ena od teženj moderne umetnosti ta, da enostavno (enostransko) in lahko kvaliteto del nadomešča s kvantiteto raznih variacij. Ta film v svoji strukturi in svojem celovitem učinkovanju pravzaprav tudi je enostaven in lahak. Zato ga tudi ni težko gledati.



I. Film kot umetnost dinamičnega

Nekje v začetku dvajsetih let, za časa najzgodnejših poskusov proklamiranja poetike filma, se je med prvimi programi, proglasi in teoretičnimi razmišljanji o naravi filmskega medija pojavila misel, da je umetniško v filmu skrito v njegovi lastnosti, da organizira, harmonizira in orkestrira gibanje. Nekateri so videli v tem dinamičnem potencialu medija veličastno sredstvo za preobrazbo časa, za dajanje neke nove »vzdolžne« dimenzije življenjskemu toku dogajanja, dimenzije, v kateri se bodo časovne vrednosti pojavljale v neslutnih variacijah, popolnoma neznanih človekovemu izkustvu. Drugi so verjeli, da predstavlja stalna sprememba prostora in časa dogajanja osnovo neke povsem izvirne dramaturgije, ki je zunaj tega medija ni, neke »filmoturgije«, kakor so se včasih zelo radi izražali. Tretji so segli najdlje: v vrtincu gibanja, ki ga filmsko platno nudi radovednemu očesu, so našli edini smisel njegove eksistence.

To tretje gledanje na ritem kot na obliko organiziranega gibanja na zaslonu se je v polni meri razmahnilo v sredini dvajsetih let v teorijah tako imenovane »prve avantgarde« francoskega nemega filma. O njem so z navdahnjenjem pisali korifeje zgodnje filmske misli, kakršni so bili Germaine Dulac, Léon Mousinac in Jean Epstein. In ne samo oni. Njihovo navduševanje za »čisto gibanje« in za »vizualno glasbo« in njihova odkritja o ritmu so se izkazala kot nalezljiva. Nihče, niti nosilci ostre teoretične reakcije na klasično pojmovanje filma — le-ti so se po drugi svetovni vojni kaj razmnožili — niso več mogli zanemariti dejstva, da je film predvsem in nad vsem drugim gibajoča se fotografija, da je tako ali drugače umetnost gibanja par excellence.

Klasična koncepcija filmskega ritma mu je hotela dati absolutni pomen kot organiziranemu, intencionalno usmerjenemu gibanju. Če je gibanje za film bistveno, tisto, kar gibanje obkroža, tisto, s čigar pomočjo se gibanje manifestira, pa tudi tisto, kar ga nosi, potem po mišljenju pristašev te šole ne more imeti važnejše vloge od samega tega gibanja. Vse se podreja ritmu. Filmski prizor se razlikuje od ustrežajočega prizora v življenju tudi po tem, da ga krasi poseben, avtorjevi viziji podrejen ritmični utrip. Tega utripa ne označuje samo neposredna »materialna« oblika, v kateri se akcija na filmskem platnu odvija, marveč tudi vsaka gibajoča se oblika, vsaka kretanja, vsako premeščanje objektov v sliki, vsak gib kamere in vsaka sprememba kadra. V svojih dinamičnih manifestacijah se vsi ti elementi primerjajo drug z drugim, približujejo se in oddaljujejo, harmonizirajo drug z drugim in si nasprotujejo: film ni nič drugega kakor neke vrste »življenjski balet«, v katerem se običajno vsakodnevno gibanje subtilno vklaplja v polifonijo celokupnega gibanja univerzuma, prikazanega na filmskem platnu.

Ko je ritem že tako zakraljeval nad filmsko sliko, ni bilo težko napraviti še poslednjega koraka. Pristaši tako imenovanega absolutnega in abstraktnega filma so težili za tem, da bi ritem očistili vseh zunanjih, večkrat ne samo anekdotskih, ampak tudi pomenskih primesi, da bi tako dobili »čisto zvenenje« gibanja, ki ni več suženj lastne funkcionalnosti v odnosu na predmet, ki se pravzaprav osvobaja vsake predmetnosti in se pretvarja v fenomen

Tradicionalne filmske šole in moderni film

»po sebi«. Gibanje bo zablestelo v vsej svoji lepoti in privlačnosti, abstrahirano in osamljeno iz življenjskega konteksta, iz katerega je izšlo. Končno se bo manifestiralo v vsej svoji čisti estetski obliki, brez kakršnekoli naracije in brez tudi najmanjše misli na reprezentativnost: kakor ton v glasbi bo dolgovalo vso svojo izrazno vrednost svojemu obsegu, svoji intenziteti, svojemu tempu in svojem mestu v polifonskem nizu. Rodila se bo vizualna glasba, simfonija gibanja, »čisti film«.

Kasnejše, sodobnejše in korigirano, stališče, ki ima še danes odmev v teoriji filma in v ustvarjalni praksi, izhaja iz ideje, da se filmska slika ne more znebiti svojega predstavljalnega karakterja, da še vedno ostaja predvsem slika nekega dogodka, ki se je ali pa bi se lahko zgodil v stvarnosti, pa je z mehaničnim postopkom svetlobne vizualno-avditivne registracije prenesen na filmski trak, ne glede na to, koliko je bila ta registracija modificirana s posebnimi pogoji filmske tehnike, kamor štejemo tudi montažo. In prav zaradi tega mora slediti njenim zakonom, zakonom, ki so izšli in ki se ponovno usmerjajo k avtentičnemu prikazu čutne stvarnosti, kakršno kamera s fotografsko preciznostjo lovi v svoje objektivne. Film se torej mora organizirati, ne sme pa se izločiti iz življenjskega konteksta, ki ga je spočel, niti se ne sme predstaviti kot važnejši od njega. Ne sme delovati zoper svojo ontološko navezanost na stvarnost; prevzemajoč samo eno izmed lastnosti te stvarnosti je tudi samo eden izmed številnih činiteljev izraza, katerega osnova je avtentični življenjski prizor, primarni material medija.

In vendar so nam ti klasični predstavniki ritma zapustili v trajno last ugotovitev, da se polifonija gibanja v filmski sliki pojavlja kot eden izmed važnih elementov filmske strukture in ta ugotovitev ohranja njih pristnost v današnjem trenutku umetnosti.

II. Film kot umetnost pomena

»Preobrazba kinematografa v film«, pravi francoski znanstvenik Edgar Morin, »se je zaključila v tistem trenutku, ko je Eisenstein odkril in pričel uporabljati svojo razlago o slikah, ki izzivajo ideje. Film se bo seveda razvijal naprej, vendar — takrat je bil ustvarjen: to je povezan sistem, v katerem poglובitev in uporaba afektivne moči slike prehaja v logos.«

Brez dvoma se je ob nastanku tistega, kar je Sergej Mihajlovič Eisenstein imenoval »intelektualni film«, zares odprla možnost s filmom izzivati določene miselne procese. Trditev velikega sovjetskega ustvarjalca, da »v načelu ni nobene razlike med gibanjem človeka, ki se guga zaradi elementarne metrične montaže, in intelektualnim procesom v njem samem, kajti intelektualni proces je prav tako gibanje, le da je na področju višjih živčnih centrov«, je svojčas predstavljala važen zaključek o tem, da hkrati utripata dve strukturi; tista, ki pripada fizičnemu bitju umetniškega dela, in tista, ki se ob delu gradi v gledalčevem doživljajskem aparatu. Eisenstein je verjel, da sta obe strukturi med seboj odvisni, zato je opozoril na možnost »izpopolnjevanja« prve, objektivne strukture z drugo subjektivno v takšnem smislu, da se pomenske zveze, ki jih omogoča montažni stik dveh »celic«, vtkanih v film-

ske gradivo, pa tudi gledalčeva občutljivost in še posebej njegova ideološka in kulturna opredelitev, definitivno vzpostavljajo v njegovi apercpciji. Ko je deset let prej Lev Kulješov dognal, da je film konstruktivistična umetnost, v kateri kader kot celota, brez katere je samo grob »odlomek iz življenja«, dobi smisel šele v odnosu do kadra pred njim in v relaciji s kadrom, ki mu sledi — tedaj je bil že postavljen temelj za intelektualni film. Toda med poenostavljeno predstavo Kulješova o narativnem pomenu kadra v montažnem kontekstu in med Eisensteinovo mislijo o kadru kot znaku, ki se lahko v kombinaciji z drugim znakom spremeni v ideogram, je pravzaprav bistvena razlika dveh pogledov na svet. Medtem ko ideja Kulješova predstavlja nekakšno kontinuiteto, »prevezovanje« vizualnih doživljajev, nekakšno »kumulacijo«, v kateri je vsak novi dražljaj določen, odvisen, »obarvan« s predhodnim dražljajem s platna, in potem s svoje strani določa in »barva« naslednji stimulus, — pa se nam Eisensteinova vizija ne zdi samo bogatejša, ampak tudi — kar je veliko bolj pomembno — kvalitetna: element ideograma, ki ga razumemo kot kombinacijo dveh ali večih slik, ki ob dotiku ne predstavljajo seštevka, ampak dialektično rezultanto višje stopnje, ta element se upira, se spopada z naslednjim. Zato miselno-afektivni izid ni v vzajemnem vplivanju teh znamenj, ampak v njihovi novi enotnosti, ki je nekaj čisto drugega, nekaj, kar ne vsebuje več tistih dveh konstitutivnih elementov v njunem prvotnem pomenu, ampak neki drugi pomen povsem nove vrste, neko abstrakcijo.

Dandanašnji, ko avtorji, na primer Jean-Luc Godard in Dušan Makavejev uporabljajo ta dosežek velikega Eisensteina, moramo povedati, kako se plodnost njegove iznajdbe potrjuje predvsem s tem, da se sodobni »intelektualni film« ni zadovoljil samo s potrjevanjem eisensteinovskega jezikovnega načela, ampak ga je samo uporabil, da bi zgradil tiste izrazne oblike, ki ustrezajo današnji filmski situaciji. Tako pa predvsem in tudi ontološko gledano, medij, ki uporablja čutne avtentične materiale fotografsko-fonografskih zapisov iz zunanjega sveta, sodobni zvočni film, si ne more privoščiti, da bi v tolikšni meri rušil avtentično čutno entiteto življenjske filmske situacije, kakor je to delal nemi film. In zaradi tega tudi ne more računati na to, da bi svoje neposredno reprezentativne zvočno-vizualne predstave konkretnih življenjskih oblik prikazoval kot čiste abstrakcije, kot simbole, ki niso nič drugega kot elementi pojmovnega znamenja — ideograma. Zato montaža danes ne more računati na tako svobodne in apriorne kombinacije, na kakršne se je lahko naslonila pred štiridesetimi leti. Tudi v svojih najdrznejših kombinacijah mora zdaj upoštevati dejstvo, da je vsaka njena »celica« — vsak kader — predvsem zelo impozantna podoba sveta, ki nas na področju dveh osnovnih čutil, vida in sluha — tu delujeta enotno — prepričuje, da je pred nami iluzionistična, toda čutna iluzionistična vizija življenja. Delci te stvarnosti se v gledalčevem doživljanju lahko tudi zdaj povezujejo v pomenske celote, vendar samo kot njeni deli, ki se od celote ne morejo odtrgati, ker so neodtujljivi, ker jo sestavljajo. Montaža torej ne računa več samo na njihove zveze na ravni »elementarnega gibanja, ki se odvija vzporedno z istovetnim gibanjem na področju višjih živčnih centrov«, kot bi to



rekel Eisenstein, ampak uporabljaja predvsem katalizo podohe in zvoka, ki je, če se lahko tako izrazimo, življenjsko-logična kataliza, zakonitost nekega logosa, ki dosega določen totalni afektivni učinek, kot se je v navedenem citatu izrazil Morin.

Z drugimi besedami, danes je kombinacija kadrov v montaži, ki sugerira intelektualne zaključke, kombinacija kadrov, ki obdržijo svoj pomen v kontekstu življenjskih dogodkov, v imenu katerih nastopajo, medtem ko si je Eisensteinov »intelektualni film« dovoljeval popolnoma iztrgati jih iz takšnega konteksta, abstrahirati jih — kot je sam priznal — do enega samega pomena, nato pa iz kombinacije takšnih zreduciranih predstav — znakov graditi ideogramsko celoto.

Vendar so zablode, skrajnosti in teoretični zaključki, pogojeni z zgodovinskim trenutkom, ena stvar, pomen neakčne usmerjevalne stvaritve pa čisto druga, za naša razglabljanja veliko pomembnejša stvar. Eisensteinovo odkritje ideogramskega načela v filmu sodi v to drugo kategorijo in zato še dandanašnji izžareva svojo polno moč.

III. Film kot umetnost stvarnosti

Zamotano vprašanje odnosa med stvarnostjo in umetniškim delom bi se nam lahko zdel strogo teoretični problem vse do takrat, dokler je bil človek postavljen pred umetnosti, v katerih je material, ki z njim razpolaga ustvarjalec, predstavljal neživo materijo, abstraktno tvorbo ali del življenja — recimo človeka — postavljenega v lažne odvisnosti, ki so po umetelni poti nastale iz prav tako umetelnih materialov. Toda pojav kinematografa, tega sredstva za avtentično registracijo pojavnega sveta, in njegovo hitro preraščanje v film, kot bi se izrazil Edgar Morin, je iz tega strogo spekulativnega problema ustvaril veliko vprašanje prakse. Čemu naj nam služi ta čutna predstava prostora in časa, ki v naš doživljajski svet privablja vse skušnje in vso empirično znanost, da bi postala nekaj, kar je več kot stvarnost, kar jo osmišlja prek meja njenega lastnega senzornega privida? Nekateri, kot na primer Méliès ali nemški kaligaristi, so verjeli, da jo morajo maksimalno oddaljiti od znane nam stvarnosti, da bi tako postala izraz neke druge stvarnosti, ki se ne zadovoljuje samo z neobičajnostjo svojega globokega simboličnega pomena, ampak išče obliko, ki vpija gledalčeva čutila. Drugi, predvsem sovjetski eksperimentatorji dvajsetih let, pa so mislili, da je stvarnost moč preseči z divjimi vrtinci delcev sveta v gibanju, v tem najvišjem načelu, ki je zmožno preoblikovati našo statično, fiksirano podobo sveta in nam jo ponuditi ne samo v novem utripanju časa in prostora, ampak tudi v novi svetlobi spoznanja. S svoje strani so hollywoodski tvorci sanj verjeli, da se mora ta stvarnost izoblikovati kot romantizirana ureditev stvari v materialu, ki pojavno sicer obdrži svoje avtentične oblike. Vse svoje moči so usmerili v gradnjo dramatičnih zgodb neposrednega emocionalnega učinka, verujoč, da je življenjskost teh zgodb mogoče dokazati z njihovo navidezno zvestobo stvarnosti hkrati s pretvarjanjem te stvarnosti v njeno lastno nasprotje: v idealizirani svet želja in sanj. Resnici na ljubo, občutili so, da nekaj ni v redu. Lahko bi celo rekli, da jih je vest grizla, ne da bi vedeli zakaj:

kar naprej so se vračali k izvorni resnici filmskega platna, čeprav se jim je to vračanje zdelo kot poraz. Vse dotlej, dokler se ni pojavil glasnik te vesti v obliki nekega kritika, katerega ime je André Bazin.

Takoj po drugi svetovni vojni je ta Francoz povedal svojo resnico, ki je najbrž kaj čudno zazvenela v ušesih njegovih neposrednih sodobnikov: tisto, česar se je film toliko sramoval, tisto, česar se je tako bal in od česar je bežal — neodtujljiva lastnost odraza stvarnega čutnega reda stvari v tem našem svetu — ni več predstavljalo nikakršnega ponižanja filma, ni bilo več nikakršno siromaštvo ustvarjanja in invencije, ampak sama priroda filma, njegova osnovna lastnost, njegova nujnost, njegova zakonitost in njegovo bitje. Bali smo se priznati, da je film gola fotografija, vendar priznajmo, da je predvsem fotografija, in spoznajmo, kaj lahko iz te okolnosti, ki je neizpodbitna, če na stvar gledamo brez »estetskih« predsodkov, pridobimo v korist sedme umetnosti. In naenkrat je neki psihološki, neki antropološki zaključek: da se na živo fotografsko sliko veže cela vrsta mitov našega časa, predvsem pa močno zakoreninjeno prepričanje, da je njena predstava najčistejše pričevanje — odkril vso njeno veličastno silo prepričevanja. Pred nami se na filmskem platnu pojavi stvarnost v vsej svoji živi in neponarejeni obliki, kot čista čutna izkušnja, za katero vemo, da kljub prevari čutil ni nič drugega kot trenutek, ki je že zdavnaj izginil v preteklosti, nezadržno in brez povratka: od mrtvih obujen trenutek izgubljenega trajanja, »prisotno v odsotnem«, čudež v naročju same stvarnosti, magija v čutnem oblaku! »Vse življenje sanj in vse sanje življenja so ne le končno pred nami, ampak so pred nami kot avtentična stvarnost! Smo pred mumijo, vendar ne pred mumijo nečesa, kar je umrlo, ampak pred mumijo življenja.« Od tega spoznanja pa do nove, drugačne estetike nam manjka samo še en korak. Naredil ga je neorealizem, dokončal pa starešina modernega filma Michelangelo Antonioni. Stvarnost je prerasla stvarnost, stvarnost se nam je odprla kot umetnost. Film je odkril svojo pravo naravo in poslej si bo na čistem s tem, da vsi izleti duha v materialno čutne resnice, s katerimi se ukvarja, ne bodo več mogli biti tisto, za kar so se v svoji kratki zgodovini tako često izdajali — umetelne kopije drugih medijev — ampak bodo lahko samo prava avtentična umetnost stvarnosti.

IV. Film kot moderen izraz

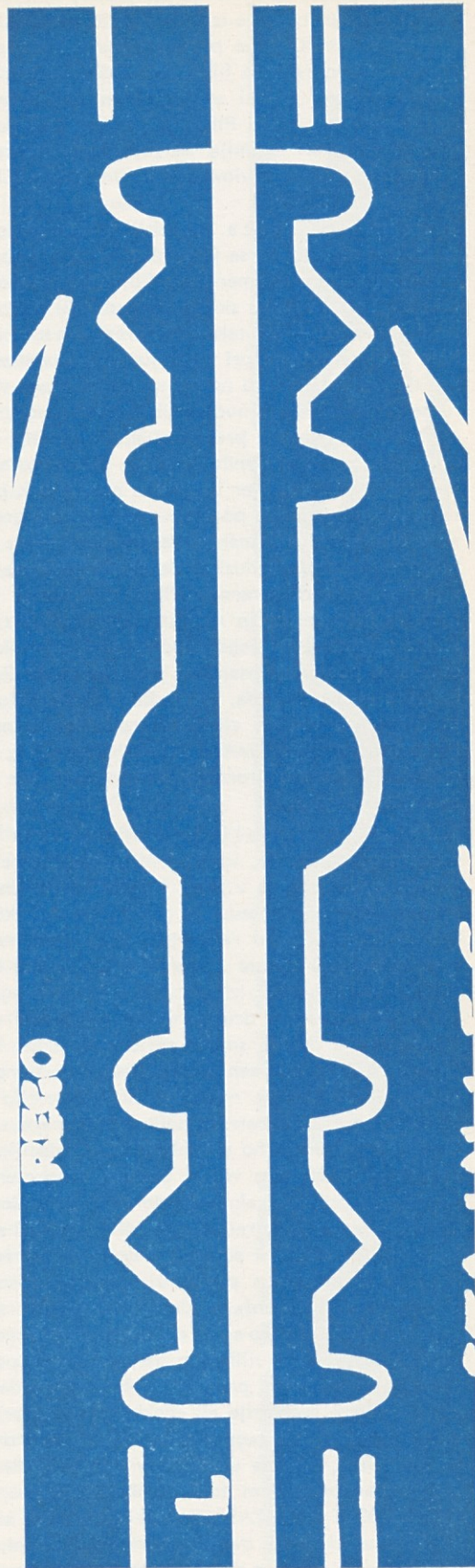
Če z besedo moderni film zaobjamemo ustvarjalnost Michelangela Antonionija na eni strani in Jeana-Luca Godarda na drugi strani, pri tem pa pahljača blestečih filmskih stvaritev med obema poloma vključuje tudi dela avtorjev, kakršni so na primer: Robert Bresson, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Dušan Makavejev, Luis Bunuel, Aleksandar Petrović, Carl Theodor Dreyer, François Truffaut, Živojin Pavlović, Ivan Passer, Jean Rouch in še nekateri drugi — potem bi ta filmski trenutek lahko definirali kot trenutek, v katerem filmski medij v polni meri izkorišča vse svoje možnosti in ustvarja v skladu s svojo pravo naravo.

Ni govora o tem, da bi filmski izraz zapostavljal tiste elemente, ki smo jih doslej pripisovali tradicionalnejšim,

bolj umerjenim šolam: dinamično organizacijo in ritem, pomen, značaj resničnosti prizorov. Filmski izraz vse to sprejema vase. Toda niti eden izmed teh elementov današnji nima samostojnega pomena in odločujoče vrednosti, tako kot jo je imel v času svoje popolne vladavine. Zdaj so ti elementi del neke enotnosti, ki vključuje tudi nekaj posebnih karakteristik. Te odlike sodobnega modernega filma se lahko označijo takole:

1. **Fenomenalistični film.** Ustvarjalec se danes mnogokrat postavlja v položaj navidezno zunanjega opazovalca zato, ker ga je neorealizem poučil, da stvarnost opazuje »v njeni globalni podobi s posredovanjem globalne zavesti«. Ne samo, da manjka poglobitev smisla dogajanja zaradi analitičnega razkosavanja na številne montažne elemente, da bi bil lahko smisel viden iz čim bolj različnih zornih kotov, od katerih vsak predstavlja posebno celičico neke izjemne ritmične kadence, — ne samo, da »se prepušča dogodku, naj govori sam zase«, ampak se v scensko situacijo vnaša tudi vrsta slučajnosti, ki tečejo ob osnovni »temi« in se z njo prepletajo. Lahko bi celo rekli, da se dogodek ne izbira in se ne prikazuje izključno po »temi«, ki jo je režiser hotel s tem dogodkom izpovedati, ampak naj bi s to »temo« prodrli do gledalca v sklopu številnih sinhronih »tem«, ki vse skupaj predstavljajo kompleks avtentične življenjske stvarnosti. Ta »stopljenost« avtorjevega osnovnega motiva v zapleteno tkivo »slučajnosti«, ki spletajo bogato polifonsko čipko dejanja, logično pelje tudi do neke druge posledice: opazovalna vloga kamere ne dovoljuje, da bi ravnanje oseb pojasnjevali gledalcem s posredovanjem izrecnih motivacij: življenje na platnu se odvija na navidezno povsem objektivni način in ga lahko preberemo in si ga tolmačimo izključno z ozirom na svoje sodbe o obnašanju posameznika v njem. Režiser nam pri tem ne bo pomagal niti s psihološko niti z literarno niti s kakšno drugo analizo. Očitno je, da vsi ti elementi izhajajo iz prepričanja, da zadostuje, če od kamere pričakujemo samo registracijo bihevioristično izrečenih »signalov« motivacij, ne pa tudi poskusov, da bi jih poudarili ali razlagali: kakor moramo sami soditi o obnašanju ljudi v življenju, tako moramo tudi tukaj sami premišljevati o smislu njihovih postopkov; vse kaže, kakor da drama ne želi teči po tokovih, ki nam te smisle odkrivajo, ampak se trudi, da bi jih prikrila v poplavi vsakodnevnih slučajnosti, ki so maksimalno podobne stihiji življenja. Najzanimivejše je to, da tako skonstruirane dramske, ali bolje, življenjske situacije v delih Antonionija, Fellinija, Bergmana ali Petrovića odkrivajo svoj globlji smisel ne skozi odnose in razvoj teh »mistificiranih« postopkov osebnosti, ampak skozi nekakšno zgoščeno atmosfero celote dogajanja, skozi neko fluidno nabitost pomena, ki preplavlja vsak element prostora, vsak trenutek časa, skozi neko »globalno« sugestijo smisla skoraj iracionalne artikulacije.

Da bi se spomnili teh sublimnih trenutkov v delih sodobnih avtorjev, je dovolj, če si priključimo v spomin, poleg že navedenih primerov iz Fellinijevih filmov CESTA, KLATEŽ ali CABIRIJINE NOČI, tudi takšne prizore, kakršen je tisti v Antonionijevi AVANTURI, ko po kamnitem otoku iščejo izgubljeno dekle, ali v NOČI, ko junakinja tava po pustem predmestju; prizora, ko začne padati sneg preko pejsaja s posiljeno in umorjeno deklico iz Bergmanovega DEVI-



ŠKEGA VRELCA ali zaledenelega jezera, v katerem je Beli Bora skril truplo Mirte iz Petrovičevih ZBIRALCEV PERJA; dekletove nemotivirane prijave svojega lastnega ljubimca policiji v Godardovem filmu DO ZADNJEGA DIHA ali prizora s pesmijo o črti sreče v dlani Marianne Renoir v njegovem filmu NORI PIERROT; kakor tudi pogostih, nenadnih odločitev Džimija Barke, da bi spremenil svojo življenjsko pot v Pavlovičevem filmu KO BOM MRTEV IN BEL.

2. Film — resnica. Ne mislim na posebno dokumentaristično metodo, ki se je pred osmimi leti pojavila v zahodnoevropskem in ameriškem filmu, ko je tako imenovani direktni film s skrito kamero lovil prizore iz stvarnega življenja, — in tako imenovani anketni film, kjer kamera vztraja pri intervjuvanju navadnega človeka vse dotlej, dokler le-ta ne popusti pred njeno vztrajnostjo in ne vznikne na dan hudournik iskrene emocionalnosti. V mislih imam namreč predelane in prilagojene oblike, kakršne zasledimo v filmih Godarda, Makavejeva, Petroviča in drugih, prizore, kjer se junaki obračajo k publiki, komentirajo dogodke in po svoje razmišljajo o problemih, ki so v tesni zvezi s filmskim dogajanjem — in s tem ukinjajo vsaj trenutno iluzijo, da se življenje na plitnu odvija neodvisno od kinematografske dvorane in gledalcev v njej. Ta moderni način »distanciranja« od iluzije doživlja stalne spremembe v bogatem diapazonu od Makavejeva, ki občinstvu posreduje manjhna predavanja, in Godardovega Pierrota — Ferdinanda, ki meditira o življenju, literaturi in filmu, pa vse do ciganov-muzikantov v najnovejšem Petrovičevem filmu KMALU BO KONEC SVETA, ki v svojih opsesivnih pesmih ironično komentirajo vse tisto, kar se v filmu dogaja.

3. Film razdrobljene strukture. Ta lastnost modernega filma, da, vsaj navidez, nasprotuje tisti »globalnosti«, ki smo jo v zvezi s fenomenalističnim filmom pravkar omenili: beseda je o tem, da se skozi celotno enotno filmsko tkivo razpenjajo posamezni »znaki«, pomenske enote v smislu življenjskih elementov dane situacije, ki se med seboj izločajo, se druga z drugo spoprijemajo ali se druga v drugi zrcalijo, pri čemer vsak izmed teh »znakov« dobiva smisel samo v refleksu, ki ga sprejema od celote, od vseh drugih znakov in samo v odnosu do prostora, kjer se nahaja v kontekstu. To izključuje apriorno simboliko kateregakoli elementa »po sebi«: fenomen ima pomen samo v funkciji in v relaciji z drugimi, uporabljajoč pri tem včasih povsem nasproten pomen v odnosu na pomen, kakršnega je prej imel. Seveda se to doseže ne z bombardiranjem gledalčeve zavesti s čitljivimi, izrazitimi in očitnimi simboli, ampak s prikrivanjem namenskih elementov s pomočjo njihovega absolutnega in naravnega vključevanja v življenjsko logiko situacije, v tisti Barthesov logos, z njihovim stapljanjem v atmosfero stvarnosti, z njihovim navideznim »spustom« na običajen mimogrede povedan življenjski podatek, ki ni videti »vozel« asociacije ali evokacije, kar meri na odkrivanje globljega, skritega smisla. Takšni so skoraj vsi Godardovi filmi, idealna upodobitev jim je NORI PIERROT; vendar pa sodijo sem tudi filmi Makavejeva, predvsem NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE, vsa ulita iz ene same porodne mase asociativnih zvez najrazličnejših ravni, od zabavnega in ironizirajočega do lucidnega in globoko tragičnega.



KOMPLEKSNO STROBILNO PROBLEMATIKE SLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE

Predvsem se mi zdi, da smo vse do danes slovensko filmsko problematiko obravnavali preveč parcialno. Pisali smo o filmskih proizvodnih podjetjih ali o umetniškem dosegu slovenskih filmov, mnogo redkeje pa o reproduktivni kinematografiji, o filmski vzgoji ali o družbenem statusu slovenske kinematografije nasploh. Na vseh teh področjih smo ugotavljali, da nekaj škriplje. Vzroke za to pa smo našli v neurejenih organizacijskih strukturah (za te naj so kriva posamezna podjetja), v trgovsko prodajalskem odnosu do filma-umetnosti (za to so kriva kinematografska podjetja) in v odsotnosti ustreznih predpisov s področja filma (to naj bi kazalo mačehovski odnos skupnosti). Seveda takšna parcialna kritičnost ni mogla niti osvetliti kompleksnosti problematike slovenske kinematografije niti ni mogla podati konstruktivnih predlogov za razreševanje ključnih dilem.

Seveda, o slovenski kinematografiji je bilo veliko napisanega. Napisanega zelo kritično. Menda je bila prav slovenska kinematografija področje, kjer se ni nič prikrivalo in ničemur prizanašalo. Odtod tudi sedaj že ustaljen odklonilni odnos do slovenskega filma; odtod nesporazumi in nasprotovanja, namesto plodnega sodelovanja.

Zavedam se, da že zaradi omejenega prostora in obsežnosti celotne problematike tudi sam ne bom mogel obiti vseh navedenih pomanjkljivosti pisanja o slovenski kinematografiji. Izognil se bom umetniškemu dosegu slovenskih filmov, jemal ga bom kot danost, kot nekaj, kar slovenski filmski ustvarjalci v tem trenutku pač zmorejo. Ne bom se tudi spuščal v trgovsko mentaliteto kinematografov, ki pa ima odločilen vpliv na formiranje filmske kulture kino obiskovalcev. Izognil se bom tudi področju filmske vzgoje in filmskemu zakonu, ki bi moral določiti status domačega filma in s tem kinematografije kot celote. Zanimala me bosta predvsem dva problema; problem kontinuirane proizvodnje in pa s tem v zvezi profesionalizacija deprofesionaliziranih filmskih delavcev.

Gotovo je eno: ob manjši proizvodnji je sorazmerno manjše tudi število dobrih filmov. Posebno še, če izbirajo predvsem med scenariji, torej med literarnimi predlogami, in ne med režiserji, ki bodo te scenarije prenesli na filmski trak. Scenariji ostajajo bolj ali manj neznanke, medtem ko za vsakega režiserja vemo, kaj zmore in česa ne. Selektorji pa iščejo v scenarijih literarne vrednosti in njihovo ustreznost glede na filmski program, in ne filmskih vrednosti. Slovenski film je še vedno preveč obremenjen z besedo, in ne gradi dovolj z izvirnim — s sliko. To le za ilustracijo. Pomembnejše se mi namreč zdi formiranje filmskega sklada in delitev sredstev, ki vanj pritekajo. Sredstva filmskega sklada se formirajo na dva načina; večji del sredstev priteka iz prispevka od prodanih vstopnic, drugi, občutno manjši del, pa prispeva skupnost iz proračunskih sredstev. O ustreznosti takšnega formiranja sredstev sklada bi se dalo veliko napisati — predvsem je takšno formiranje sredstev nestimulativno za ustvarjalce filmov. Razpravljati bi se dalo tudi o višini sredstev, ki pritekajo iz prispevka od vstopnic in končno bi se dalo zelo kritično oceniti delež druž-

STAINLESS
BLADE

Matjaž Zajec



benih sredstev. Vsekakor sredstva slovenskega sklada niso primerno velika, njihova delitev pa je postala vsaj do neke mere smotrna šele letos, ko je sklad sklenil, da ne bo dotiral vseh izbranih filmov v višini njihovega predračuna.

S sredstvi sklada lahko Slovenci posnamemo pet do šest celovečernih filmov in okoli 20 kratkometražnih. Ustvarjalne in tehnične kapacitete pa so še enkrat večje. In prav tu nastane najbolj pomembno neskladje, ki do neke mere hromi slovensko filmsko proizvodnjo. Namesto da bi lahko v doglednem času snemal vsakdo, ki ima zanimiv in kvaliteten projekt, je treba čakati, da se pride »na vrsto«. Možnosti za profesionalno ukvarjanje s filmom so tako izredno majhne in zaradi tega je manjši tudi umetniški doseg slovenskega filma. Profesionalno ukvarjanje s filmom je skorajda nemogoče in režiranje filmov vse preveč sporadično, da bi zagotovilo možnost preživljanja sedanjim režiserjem in scenaristom, da o novih, ki naj bi slovenski film pomladili in zdinamizirali, sploh ne govorimo. Tako se seveda ne moremo čuditi, da se krog filmskih ustvarjalcev zapira in da nič kaj radi ne sprejemajo medse novih ustvarjalcev. Slovenski film se tako vse bolj deprofesionalizira in priče smo neprestanemu odtoku filmskih ustvarjalcev in celo delavcev v filmski tehniki. Za marsikoga je delo pri filmu postalo konjiček, ki ga opravlja poleg svoje redne zaposlitve.

Kontinuirana filmska proizvodnja 8 do 10 celovečernih filmov vsako leto bi zagotovila normalne ustvarjalne pogoje sedanjim filmskim delavcem in omogočila dotok novih. Zdi se, kot da bi pozabili, da ni treba obnavljati le tehnike, ampak se morajo pomlajevati tudi ljudje, ki ravnaajo z njo in jo ustvarjalno uporabljajo. Z odpiranjem možnosti in z večjim številom filmov bi si slovenski film prav gotovo pridobil ustrezno mesto v slovenski kulturi, predvsem pa bi ovrigel trditev, da ni možna kvalitetna rast in doseganje solidne kvalitetne ravni.

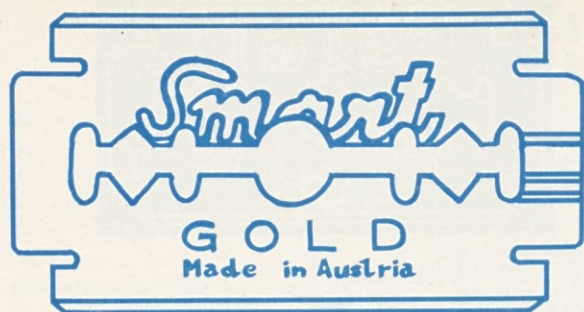
Tako pa danes povsem upravičeno govorimo, da slovenske filmske proizvodnje tako rekoč ni. Še tisti filmi, ki so posneti, naletijo že v kinematografih na odklonilen sprejem in kolikor mogoče hitro jih umaknejo s sporeda. Posamezni kvalitetni dosežki so prej plod hotenj in truda posameznikov kot pa nekaj zavestno

načrtovanega. Še edino podjetje, ki se ukvarja s proizvodnjo domačega filma, se je v strahu zaprlo in v glavnem skrbi le za distribucijo od sklada odobrenih scenarijev med režiserje, ki so na vrsti; v neprestani bojazni, da bi se morda utegnili zaplesti, kot se je to zgodilo že vse preveč slovenskim filmskim podjetjem, zastavljajo svoj korak v okvirih skromnih od zunaj določenih možnosti.

Vse skupaj se zdi kot labirint in posamezne izjave o nezmožnosti slovenskih filmskih ustvarjalcev govorijo o apatičnosti. Ne velja pristajati na status quo, ki omogoča nekaterim lagodnost brez večjih odgovornosti, druge pa postavlja v neprestane eksistencialne stiske. Verjetno bo treba nekaj spremeniti in to bodo morali storiti tisti, ki drže filmske »niti« v svojih rokah.

To je seveda le en aspekt slovenske filmske problematike, prav gotovo ne najmanj pomemben. Tudi ni bil moj namen, da ga prikažem v vsej njegovi plastičnosti, niti mu nisem hotel dajati prednosti pred drugimi, prav gotovo nič manj pomembnimi vozlišči slovenske kinematografije. Prepričan pa sem, da bi bilo treba reševati slovensko filmsko problematiko kompleksno, vzročnosti jo namreč tako tesno prepletajo, da se vsaka sprememba pokaže na celoti, o tem govorijo izkušnje iz preteklosti. Za takšno razreševanje pa je potrebno ustvarjalno sodelovanje med vsemi, ki tvorijo slovensko kinematografijo — tega sodelovanja pa že dolgo časa ni. Posamezniki so se zaprli v lastno samozadovoljnost in svoje probleme rešujejo sebi v korist, ko pa se jim posledice povrnejo kot bumerang, so presenečeni nad neuspešnostjo svojih rešitev.

In moj predlog? Glede na širšo neuspešnost in neučinkovitost dosedanjih filmskih institucij in njihovega koordinatorja filmskega sklada predlagam, da se ustanovi neodvisno strokovno telo, ki bi se kontinuirano strokovno ukvarjalo s problematiko slovenske kinematografije. Ta ideja vsekakor ni nova, predložena je bila že nekajkrat in vendar se mi je zdelo vredno otestiti z nje prah in nanjo spet spomniti. Saj mi menda ne bo nihče oporekal, da slovenski film zavirata ozkost in »prirejena« strokovnost in menda smo si lahko edini tudi v tem, da bi bilo že čas nekaj storiti, da se vse skupaj premakne z mrtve točke, na katero se v najrazličnejših vibah neprestano povračamo.



Nekateri temeljni podatki s področja slovenske kinematografije

I. SKLAD ZA POSPEŠEVANJE PROIZVODNJE IN PREDVAJANJA FILMOV

Sredstva sklada:

Leto	Skupaj dohod.	Izvirni	Proračunski
1965	3 656 362	3 442 311	241 051
1966	4 099 000	3 900 000	199 000
1967	4 381 000	4 100 000	281 000
1968	5 500 000	5 200 000	281 000

Delitev sredstev sklada:

Leto	Proizvodnja	Vzgoja	Kinofikacija
1965	1 260 000	190 690	88 200
1966	2 539 225	325 820	712 098
1967	3 491 000	315 820	140 000
1968	4 392 478	384 800	929 086

Dotacije sklada posameznim filmom:

1965 — celovečerni filmi:			
Sovražnik			280 000
Po isti poti se ne vračaj			210 000
Lucija			140 000
Lažnivka			70 000
kratkometražni filmi:			
15 filmov skupaj			560 000
1966 — celovečerni filmi:			
Amandus			823 155
Zgodba, ki je ni			473 191
Grajski biki			621 420
kratkometražni filmi:			
15 filmov skupaj			621 459
1967 — celovečerni filmi:			
Na papirnatih avionih.		1 000 000	
Nevidni bataljon		1 000 000	
Sončni krik		1 000 000	
kratkometražni filmi:			
9 filmov skupaj vsak od 30 000 do 70 000 din			
1968 — celovečerni filmi:			
Peta zaseda			593 655
Bedančeva past			519 918

Sedmina	630 000
Idealist	694 905
kratkometražni filmi:	
skupaj	954 905

Za odkup tehnične baze je bilo odmerjenih 1 000 000
(Vsi podatki so v novih dinarjih.)

II. PODJETJE VIBA FILM (podatke si lahko preberete v daljšem članku režiserja in direktorja tega podjetja Franceta Štiglicja, ki smo jih objavili v 58.—59. številki)

III. LJUBLJANSKO KINEMATOGRAFSKO PODJETJE

Pismeno smo jim zastavili naslednja vprašanja:

1. Število predvajanih filmov
2. Število filmov po državah
3. Število predvajanih kratkih filmov (brez Filmskih novic)
4. Naslovi dvajsetih najbolje obiskanih filmov in število gledalcev, ki so si jih ogledali
5. Število obiskovalcev in predstav slovenskih filmov
6. Število obiskovalcev in predstav domačega filma
7. Gibanje povprečne cene vstopnici v letih 1967/68
8. Število sedežev v ljubljanskih kinematografih

Na zastavljena vprašanja do zaključka redakcije nismo dobili odgovora.

IV. DISTRIBUTORSKO PODJETJE VESNA FILM, LJUBLJANA

1967 — odkupljeno 30 celovečernih filmov in 17 kratkometražnikov.

Izbor po državah:

ZDA	5
Anglija	4
Brazilijska	1
Čehoslovaška	2
Francija	3
Italija	4
Jugoslavija	4
Zahodna Nemčija	3
DR Nemčija	1
Poljska	2
SSSR	1

Predikat dobilo skupaj 9 filmov: 5 filmov »se posebej priporoča«, 4 filmi »se priporoča«. Po državah so dobili predikat 1 ameriški, 2 angleška, 1 brazilski, 1 češkoslovaški, 1 francoski, 3 italijanski filmi.

1968 — odkupljeno po nepopolnih podatkih 29 celovečernih filmov in približno isto število kratkometražnikov kot prejšnje leto.

Izbor po državah:

ZDA	5
Alžir	1
Anglija	6
Češkoslovaška	2
Francija	5
Italija	1
Jugoslavija	2
Madžarska	1
Zahodna Nemčija	1
Romunija	1
SSSR	4

Predikat je dobilo skupaj 14 celovečernih filmov, 10 filmov oceno »se posebej priporoča« in 4 filmi oceno »se priporoča«. Po državah pa: 3 ameriški, 3 angleški, 4 francoski, 1 alžirski, 1 češkoslovaški, 1 madžarski in 1 zahodnonemški.



Kinematografi v SR Sloveniji po letih*

	Kinematografi	Sedeži	Predstave		Obiskovalci v tisočih		Prebivalci na	
			vseh filmov	domačih filmov	vseh filmov	domačih filmov	1 sedež	1 kinematograf
1959	246	74 435	75 571	10 448	17 182	2 117	21	6 411
1960	247	75 852	77 884	10 989	17 189	2 093	21	6 472
1961	256	80 051	79 447	11 898	16 520	2 101	20	6 208
1962	265	83 115	80 218	11 898	15 619	1 821	19	6 030
1963	265	82 066	79 582	12 039	15 465	1 969	20	6 092
1964	263	79 121	78 945	10 995	15 588	1 806	21	6 200
1965	255	75 425	76 088	9 932	14 869	1 692	22	6 472
1966	245	73 450	74 456	8 741	13 688	1 498	23	6 815
1967	257	75 360	75 051	8 509	13 042	1 344	22	6 580

Kinematografi 1967 po vrstah

	Kinematografi	Sedeži	Predstave		Obiskovalci v tisočih	
			vseh filmov	domačih filmov	vseh filmov	domačih filmov
Skupaj	257	75 360	75 051	8 509	13 042	1 344
Stalni	243	68 880	72 037	8 210	12 566	1 293
Letni	7	6 480	792	89	262	29
Potujoči	7	—	2 222	210	214	22

Kinematografi po številu delovnih dni v tednu in povprečnem številu predvajanih predstav na dan

Kinematografi	vsak dan	Po številu dni v tednu, v katerih predvajajo predstave							Po povprečnem številu predstav na dan			
		6	5	4	3	2	1	1	2	3	4 in več	
1963	265	33	21	18	33	47	78	35	147	96	17	5
1964	263	27	21	21	34	52	75	33	129	108	19	7
1965	255	32	18	15	39	51	70	30	141	95	12	7
1966	245	35	17	11	31	53	73	25	131	93	13	8
1967	257	41	17	15	24	53	79	28	132	82	22	21

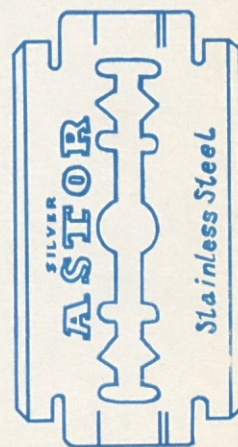
* Podatki so izbrani iz Statističnega gradiva SR Slovenije 1967

	Dohodki			Izdatki					Investicije			
	skupaj	bruto dohodki od prodanih vstopnic	dotacije	drugi	skupaj	najemnine za filme	prispevek domačemu filmu	lokalni davek na prodane vstopnice in reklame		osebni dohodki oseba s prispevki	drugi stroški poslovanja	prispevek v sklade
1963	14 245 730	13 640 630	88 160	516 940	13 508 040	4 047 700	2 554 610	577 580	2 658 690	2 890 490	778 970	366 590
1964	17 025 800	15 387 890	172 030	1 465 880	16 409 240	4 173 950	2 830 330	590 130	3 477 280	4 717 170	620 380	4 555 630
1965	19 743 380	18 558 030	309 030	876 320	19 494 180	4 775 790	3 301 350	496 320	4 423 820	5 604 770	892 130	876 920
1966	22 737 428	21 645 580	289 174	802 674	20 700 462	5 504 549	3 706 214	767 481	4 813 104	4 714 800	1 197 314	1 019 516
1967	28 083 513	26 016 988	228 364	1 838 161	26 111 356	7 014 587	4 619 631	830 741	6 336 723	6 361 322	948 352	896 664
stalni letni	27 370 397	25 315 482	220 164	1 834 751	25 563 904	6 835 911	4 480 405	809 952	6 268 130	6 227 674	941 832	870 564
potujoči	359 146	359 146	—	—	339 907	92 624	87 705	20 789	30 408	101 861	6 520	6 100
skupaj	353 970	342 360	8 200	3 410	207 545	86 052	51 521	—	38 185	31 787	—	—

	SFRJ	Bosna in Hercegovina	Črna gora	Hrvaška	Makedonija	Slovenija	Srbija
Dolgometražni							
1963	20	1	1	6	—	2	10
1964	21	4	—	6	2	2	7
1965	25	2	1	8	1	6	7
1966	27	5	—	6	1	3	12
Kratkometražni							
1963	242	19	5	40	17	20	141
1964	258	18	2	28	15	20	175
1965	267	15	2	29	10	29	182
1966	262	18	—	27	10	16	191

1963	242	19	5	40	17	20	141
1964	258	18	2	28	15	20	175
1965	267	15	2	29	10	29	182
1966	262	18	—	27	10	16	191

	Normalno platno klasična tehnika			Široko platno cinemaskop tehnika	
	Kinema- tografi	samo 16 mm	16 in 35 mm	samo cinema- skop svetli ton	cinema- skop svetli in magnetni ton
Skupaj	257	8	18	194	37
stalni	243	6	14	186	37
letni	7	2	—	5	—
potujoči	7	—	4	3	—





N E K A J O
6 FESTIVALU
AMATERSKEGA
F I L M A
SLOVENIJE

FILM ABB NAŠKA KRIŽNARJA

Kamera vidi skrivanje Maka in Marike, gledalec vidi projekcijo Marikinega in Makovega skrivanja.

AVTOR V FILMU

Avtor in film se ljubita.

SRANJE

Ime predvajanega filma.

ANTI-FILM JE SRANJE

Reče Črt.

FILM

Nuša, Nanžek, Chubby, Srečo govorijo različne slike so film.

PROJEKCIJSKA DVORANA FESTIVALA

Nitke Nušinih belih nogavic so pletene v mrežo, ki se vsake tri centimetre pletejo v šesterokrako zvezdico.

OBJEKT FESTIVALSKEGA PROSTORA

Stena in slika stene v ogledalu Nušine puder doze.

STIK NI TESEN

Drugi dan malo ljudi v festivalski dvorani.

VSE O SELITVI

Nuša Svetina Dragan film Nekaj informacij.

TON MONTAŽA

V filmu Nekaj informacij, dajejo sluše znake o sebi in od sebe glasbila, ljudje in živali.

FILM MONTAŽA

Film Zato in tako Nuše Svetinove Dragan je posnet en del s hitrostjo štiriindvajset in drugi del s hitrostjo osemindvajset sličic v sekundi.

4 X 30 SEK. TEME FILM DAVIDA NEZA

Razstavlja se 4 X 30 sek. razsvetljena festivalska dvorana s projicirano temo in dvakrat, med menjanjem traku; razsvetljena dvorana z lučmi dvorane.

TONE RAČKI KDAJ JE KUHANDO JAJCE



JAJCE JE POJEDLA NUŠA SVETINA-DRAGAN

DIPLOMA EKRANA

Škatla v škatli diplomove škatle.

IZVEN KONKURENCE FILM PRVI METRI SLOVENSKEGA FILMA

Kaže se projekcija filmskih posnetkov, fotografije in prekopiranega filma.

6. FESTIVAL AMATERSKEGA FILMA SLOVENIJE V IMENU SEBE

Za 7. festival amaterskega filma Slovenije na način prostora za predvajanje vseh poslanih amaterskih filmov.

PO UVODNI GOVOR

Tekst odločbe žirije se kaže kot slušen in bralen, če si poslušal po uvodni govor škodlarja in sam bral ta govor.

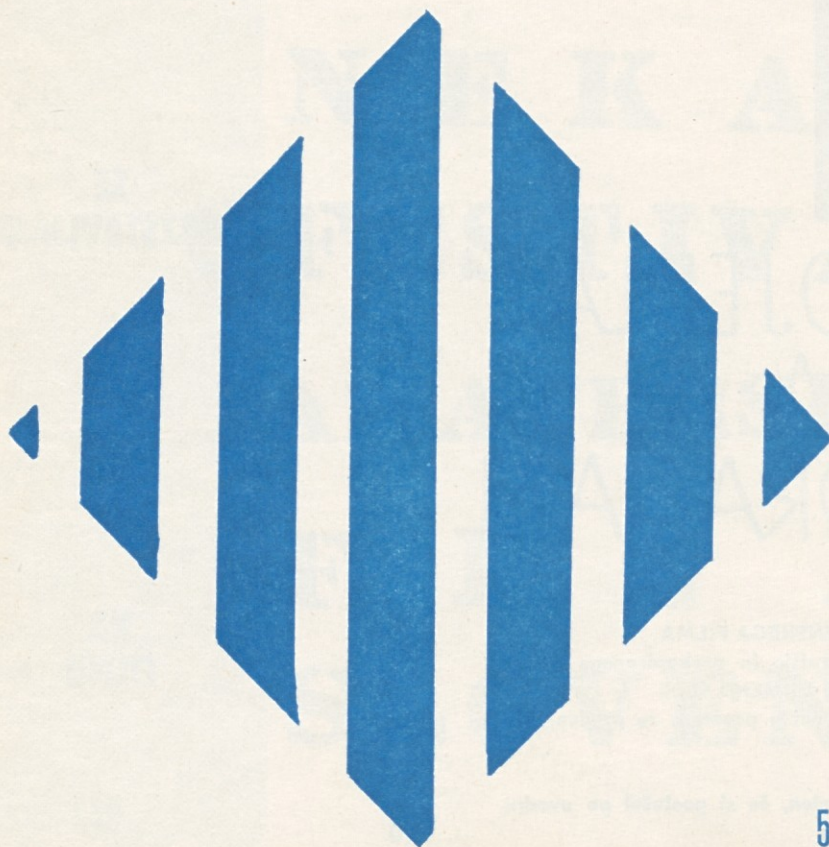


RAZLIČNE
STVARI

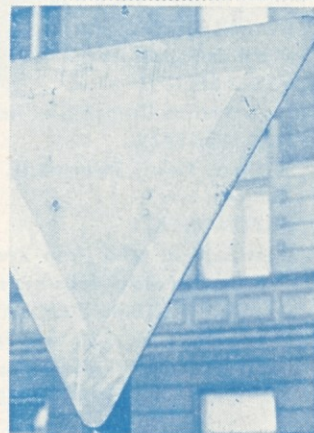
SE
RAZSTAVLJAJO

NA
FILMU

**6 FESTIVAL
AMATERSKEGA
FILMA
SLOVENIJE
OSEBI**



**RG
SREČA DRAGANA**



**FILM
ŽELI**

**DA
GLEDALCI**

**GLASNO
BEREJO**

VietNamA

VIETNaM

Z VIETNAMoM

**NASLEDNJO
SKLADNIJATEV**



VietnaM

VietnamU

Pri VIETNamU



DIPLOMA

**MAN
FRENZ**

Z A F I L M

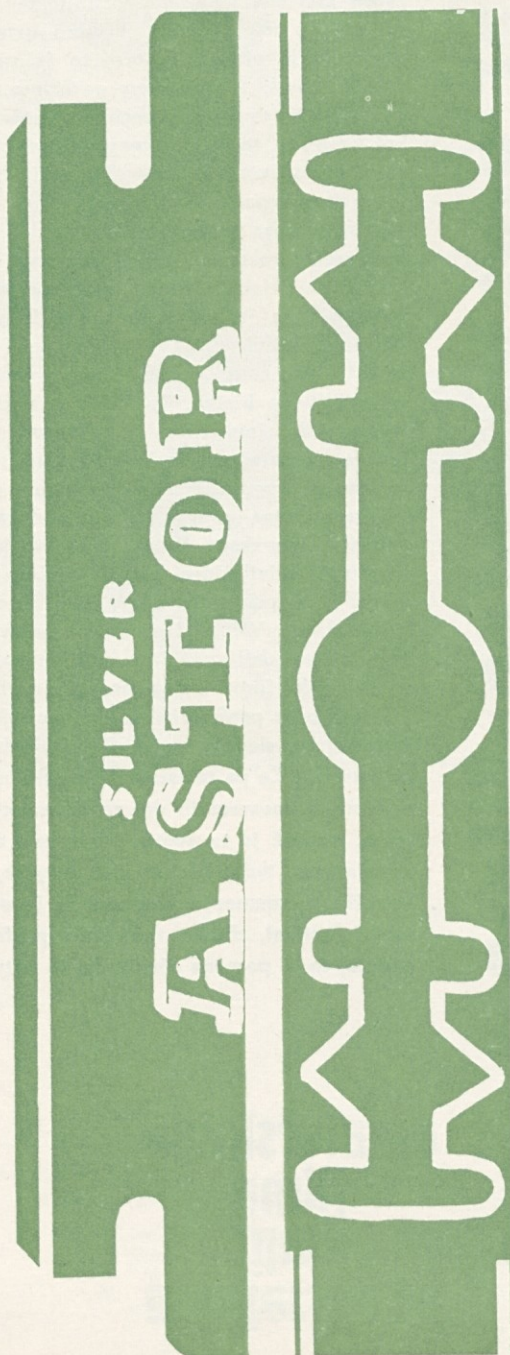
I G R A

VINKU ROZMANU

AVTORJU JE USPELO V FENOMENU ŠPORTA OPOZORITI NA FILMSKO MANJ ZNANE, KOMPLEKSNEJŠE IN SOCIALNO OBVEZNEJŠE DIMENZIJE, KI BI SE JIH DALO SUBSUMIRATI S POJMOM ESTETSKO IN IDEJNO NEOBREMENJENEGA VITALIZMA. REALIZACIJA JE IZREDNO VIZUALNA IN SE USPEŠNO ODTEGUJE KLIŠEJU TRADICIONALNEGA ŠPORTNEGA FILMA.

Film kot najbolj neposredna komunikacija

Matjaž Zajec



Za lanskoletni republiški festival amaterskega filma so amaterji iz vse Slovenije prijaviili več kot sto filmov. To število predstavlja podvojitev amaterske filmske proizvodnje in hkrati pomeni širjenje najbolj neposredne komunikacije, ki jo omogoča prav amaterski film. Ta sicer ostaja še vedno na ravni medosebnega komuniciranja (predvsem zaradi razmer, ki onemogočajo filmski avditorij), zato pa so možne najrazličnejše interakcije, ki filma kot od njegovega ustvarjalca omogočene danosti, sicer ne spreminjajo, ga pa dopolnjujejo in spreminjajo sicer enosmerni tok sporočil v mnogosmernega.

Amaterski film je osvobojen institucionaliziranja, podrejen je inventivnosti (ali neinventivnosti) amaterskih ustvarjalcev, ki so se odločili posredovati svoj (umetniški) odnos do sveta na slikovni — filmski način. V tem pa se skrivajo vsi pogoji za humano filmsko ustvarjanje, enake možnosti za vse, pogoji za film — umetnost.

Če primerjamo zadnja dva festivala amaterskega filma Slovenije, se nam povsem jasno pokaže vsestranska rast amaterizma in vse večje približevanje njegovim ciljem. Povsem jasno je namreč, da bo filmsko ustvarjanje v celoti osvobojeno takrat, ko bo lahko na filmski način komuniciral vsakdo, ki mu je slikovna govorica najbližja oblika izražanja. Ali z drugimi besedami, ko se filmski ustvarjalec ne bo razlikoval od slikarja, ki potrebuje za svoje izražanje čopič in platno, od pisatelja, ki piše na pole papirja, ali skladatelja, ki potrebuje notni papir. Temu idealu se lahko približa le amatersko filmsko ustvarjanje, ki je osvobojeno predvsem finančnih omejitev.

Razveseljivo je, da se tega vse bolj zavedajo tudi slovenski amaterji. Vse več je takih, ki v vedno večji meri izkoriščajo to osvobojenost, pa naj so v svoji pripovedi preprosti ali dovršeni, okorni ali uglajeni. Prav ta neposrednost, svežina in odkritost je tisto, kar dela amaterski film privlačnega; razveseljivo je, da vse več filmov s takšnimi odlikami delajo tudi slovenski amaterji. Pri tem vodita predvsem dva kinokluba, kranjski kinoklub »Janez Puhar« in KK Ljubljana, ki sta na lanskoletnem festivalu predstavila največje število zanimivih avtorjev.

Razumljivo pa nastaja tudi vrsta filmov, ki se jim pozna okorno iskanje vzornišva v profesionalni filmski proizvodnji, in filmov, ki ostajajo v okvirih neambicioznega beleženja na filmski trak. Ti filmi so s stališča filmskega amaterizma povsem nezanimivi, pa čeprav so na neki način tudi pomembni.

Na vsak način bi veljalo amaterske filme posredovati širšemu krogu gledalcev. Na eni strani bi to amaterizem iztrgalo iz anonimnosti, na drugi strani pa bi omogočilo širjenje filmskega izražanja. Ena izmed možnosti za množično predvajanje amaterskih filmov je televizija, ki je svojo funkcijo, kar zadeva amaterske filme, le redko izpolnjevala, pa čeprav je kot medij za to še najbolj primerna. Druga možnost pa bi bila vsakomesečna revija novih amaterskih filmov, ki bi obiskala vsaj vse večje kraje po Sloveniji. Mislim, da je amatersko filmsko ustvarjanje že toliko napredovalo, da bi ga lahko iztrgali iz anonimnosti. Republiški festival pač ne more izpolniti še tega poslanstva, pa čeprav bi mu ga marsikdo rad naprtil. Festival naj ostane festival, torej pregled najboljšega, in ne revija vseh amaterskih filmov, ker bi bila to zelo površna rešitev.

Čeprav je VI. festival amaterskega filma — bil je v Ljubljani 14. in 15. decembra — potekal tako rekoč zunaj tiste vsesplošne pozornosti javnosti, ki sicer spremlja vsak dogodek na področju naše domače filmske proizvodnje, je že zdaj očitno, da je, če razmišljamo o njem v kontekstu s slovensko filmsko ustvarjalnostjo, v resnici daleč presegel pomen uradno svečanih krstnih predstav filmov iz naše profesionalne producentske hiše. Pri tem nikakor ne mislimo na ogromno število (102) prijavljenih filmov, marveč na pomen nekaterih del. Rekli smo nekaterih in s tem že predpostavili notranjo heterogenost, protislovnost našega amaterskega filma. Pri tem moramo pripomniti samo to, da je ta heterogenost, ta protislovnost v resnici bistvena, kar seveda pomeni, da je sredi slovenskega amaterskega filma odprt bistven konflikt. Če pa so dimenzije tega konflikta zares bistvene, ne pa zgolj navidezne, tedaj je nadalje očitno predvsem to, da se ta konflikt sam v sebi, to je iz svojega pomena, ne more dogajati in tudi ne dogaja na ravni prestiža. In če smo s tem hkrati že izrekli, da se ta konflikt ne dogaja na ravni različnih nazorov, da torej ni noben spopad nobenih takšnih ali drugačnih posebnih zorov, smo si prisiljeni zdaj najprej zastaviti nekako takšna vprašanja: kakšen je potemtakem pomen tega konflikta, kako se ta konflikt dogaja, v čem je njegovo bistvo? Ker je konflikt odprt v območju neke ustvarjalnosti, je nedvomno, da se mora v svojem bistvu kazati in dati določiti prav iz bistva ustvarjanja samega. Konflikt zadeva torej samo bistvo ustvarjanja, in sicer tako, da se to bistvo ne kaže več v pomenu nekih specifičnih zorov na ustvarjanje, umetnost itd., in se tedaj to bistvo vsaj na eni strani kaže samo še v pomenu svoje čiste zanesljivosti in nevprašljivosti. Za ta del ustvarjanja stopa na mesto vprašanja po bistvu ali pomenu kratko malo vprašanje teme. Ob takšni predpostavljjenosti teme ima bistvo ustvarjanja značaj in pomen pravilnosti predstavitve. K temu delu ustvarjanja pa na svoj način sodi tudi tisto ustvarjanje, ki ostaja tematsko sicer nedoločeno, ki pa se v tej svoji tematski nedoločenosti enako samoumevno utemeljuje na bistveno nevprašljivost samega ustvarjanja in je samo v svojem bistvu svobodno asociativno, to je očitno voluntaristično. S tem se je bistvo konflikta, o katerem govorimo, že samo po sebi naznačilo. Očitno je postalo predvsem, da zadeva konflikt vprašanje

VI. festival amaterskega filma

same ravni ustvarjanja. Ta raven se nam je na eni strani pokazala kot raven nevprašljivosti in zanesljivosti bistva ustvarjanja. Konflikt, ki pa ni noben neposreden spopad, se more tedaj kazati le ob navzočnosti neke bistveno druge ravni ustvarjanja, v kateri se mora raven bistvene nevprašljivosti in zanesljivosti ustvarjanja čutiti v celoti, to je sama v svoji zanesljivosti in nevprašljivosti, ogrožena in omajana. V tej bistveno drugi ravni ustvarjanja se o bistvu ustvarjanja ne odloča ne v smislu potrditve ne v smislu zanikanja, marveč se to bistvo samo pripušča ustvarjanju, da tudi je ustvarjanje v svojem bistvu in ne pred njim kot svojem danem temelju. Raven danosti tega temelja kot raven bistvene nevprašljivosti in zanesljivosti ustvarjanja je s tem drugim načinom ustvarjanja vrnjena v vprašanje svojega bistva, to je spuščena v lastni temelj. Konflikt, o katerem govorimo, ima zaradi tega značaj pretresa. Specifični značaj tega konflikta kot pretresa, to je odpiranja bistveno druge ravni od ravni zanesljivosti in nevprašljivosti bistva ustvarjanja, je v nemožnosti, da bi ustvarjanje, ki se opira na danost svojega bistva, moglo, dokler insistira pri samem sebi, kakorkoli trpeti odprtost druge ravni. Ta nemoč pa dejansko samo podčrtnuje pomen tistih del, v katerih se je ustvarjanje odprlo v svoji bistveni dimenziji, in sicer tako, da se s temi deli odprta odprtost v tem nemočnem zanikanju ravno kaže v svojem nezaničljivem bistvu. To konkretno pomeni, da dela, kot so Kdaj je kuhano jajce Antona Račkija, Spleen Tadeja Horvata, Sranje in Žalik žena Naška Križnarja, Za oknom Feguša Marka, Vest Borisa Veharja in še nekatera druga, preprosto so v dogajanju same odprtosti slovenskega filmskega ustvarjanja. Ta ugotovitev ruši privilegirani položaj našega profesionalnega filma, ki si pridržuje mesto te odprtosti za svojo izključno last. VI. festival amaterskega filma zastavlja torej s temi deli vprašanje, kakšen pomen more imeti za slovensko filmsko dogajanje shematična ločnica med amatersko in profesionalno proizvodnjo. V čem in po čem naj bo slednja za to dogajanje bistvena in prva nebistvena? Če pa ta ločnica v resnici ne izreka ničesar o pomenu posameznih del za slovensko filmsko dogajanje, marveč je ta pomen lahko le z deli in njihovim dogajanjem, tedaj bi bilo pač mogoče, da se bistveni konflikt, v znamenju katerega se je odigral VI. amaterski festival, dotika tudi naše profesionalne proizvodnje, to je pomena njenih del in ustvarjanja.

šesti
68
89
šesti

festival
68
89
festival

amaterskega
filma
amaterskega
filma

Ingo Paš



Stainless Steel

slovenije
filma
filma
slovenije

SPORTFILMTAGE

Oberhausen 68
89

0⁶⁸
89 0

Prvi festival športnega filma v Oberhausnu (Sport-filmtage '68) je v glavnem potekel v tistem in takem pojmovanju športa, kakršnega nam ta veja človeške dejavnosti daje na prvi pogled. In če je ta površen pogled dopusten gledalcem na tribuni, je s športniki na igrišču vsekakor neuskladjljiv, zato pa seveda nesprijemljiv in nedopusten tudi za filmske ustvarjalce, ki naj bi za zunanjim videzom tega vsakodnevnega pojava odkrivali njegove globlje in problematičnejše plati.

Vendar ne, spektakel in voluntarizem, predvsem voluntarizem! To je bil tisti temeljni nadih festivala, ki ga ni ustvarjal samo pretežni del prikazanih filmov, ampak so ga pomagali vzdrževati tudi nemški olimpijski zmagovalci, ki so pred in po predstavah delili avtograme. V skoraj vseh filmih smo bili priče preznojenim telesom, vztrajnemu premagovanju samega sebe in fanatičnemu delu, skratka nepresahljivi volji do moči, katere končni rezultat je bil uspeh, zmaga, torej nekaj zelo oprijemljivega in stvarnega, hkrati pa za resnično človeško usodo tudi nekaj povsem zunanjega. Žal je to naličje človeških usod ostajalo kar tam, kamor so ga površni režiserji postavili, na zmagovalnem odru, v okrilju slave in olimpijskih medalj. V tem so — razumljivo — prednjačili Rusi, ki jim je ta aktivistični odnos do sveta še vedno zelo pri srcu, za njimi pa niso kaj dosti zaostajali Nemci: na platnu smo imeli priložnost videti težavno pot do uspeha Natalije Kučinske, Diamidova, nemških desetobojcev z grofom von Moltkejem na čelu, ki je sin nekdanjega slavnega nemškega generala, in še mnogih drugih. Kaj bistveno drugačen ni bil niti jugoslovanski Golikov film o Veri Nikolić (6 korakov do svetovnega rekorda), ki pa ga deloma že lahko prištevamo v drugo vrsto filmov, ki so bili v poplavi tega voluntarizma vsekakor sprejemljivejši: to so bili filmi, ki so se s športom ukvarjali kot s stroko in so bili prav zaradi tega nepretenciozni, pa tudi toplejši. Tistega pronicljivega pogleda za naličje stektakla in zmag, tistega sestopa v svet medčloveških odnosov, ki v športu niso nič siromašnejši kot kjerkoli drugje, pa žal skoraj nismo doživeli.

Ena izmed redkih izjem je bil mehiški film Mehiško delo (Trabajo Mexico, režija Felipe Cazals), otvoritveni film festivala, ki je to čast vsekakor zaslužil, ki pa je nadaljnji potek festivala skoraj preveč zadolžil. Ta film je bil v nekem smislu pravi čudež, saj je v okviru tako mitološke tematike, kakršne so olimpijske igre v napol razviti domači deželi, ohranil veliko čuta za stvarnost in nam pričaral poezijo gole pojavnosti.

Marian
Rožanc

V znamenju voluntarizma

Priče smo bili obsežnim pripravam na olimpijske igre, v tem zanosnem vrtincu pa so bile poudarjene zidarjeve roke pri delu, maratončev korak, arhitekt in njegovo šestilo, torej bližnji posnetki, ki nam niso dovolili, da bi se po nepotrebnem razmahnili in pobegnili v mitičen svet; te priprave na olimpijske igre so bile pravzaprav vsakdanje človekovo delo. V to vrsto filmov bi lahko prišteli še prvonagrajeni angleški film Miruj, ko te bom nabil, ki nam je s prav tako izostrenim občutkom za nadrobnosti prikazal sklepno tekmovalstvo za angleškega prvaka v golfu. Tudi tu je bilo športno tekmovalstvo uvrščeno v svet človeških opravkov, s posebnim poudarkom na specifičnosti tega opravila.

Resnici na ljubo pa je treba povedati, da filma, ki bi bistveno preseželi enodimenzionalno pojmovanje športa, v uradni konkurenci sploh nismo videli. Videti smo ga imeli priložnost v retrospektivi športnega filma, in to je bil že leta 1962 narejeni film dunajskega športnega komentatorja Teddyja Podgorskega — Kot v ringu (Die Ringecke, produkcija Österreichischer Rundfunk — Fernsehen, režija Teddy Podgorski, kamera Gerry Mörth in Sigi Sokol).

To je film o profesionalnem boksarskem trenerju in njegovem profesionalnem boksarju pred bojem, med bojem in po njem. Najprej trener, ki je hkrati tudi maser, svojega učenca bandažira, masira, ga ogreva in mu daje zadnje napotke pred nastopom, predvsem pa mu vliva korajžjo. Vse med njima je v najlepšem redu in oba sta optimistično razpoložena, dokler sta še skupaj. Drama se začne z začetkom boja, ko morata narazen, ko se fant znajde sredi ringa, trener pa ostane v kotu pod ringom, brez moči, da bi lahko fantu še kako pomagal. Poteku boja sledimo na maserjevem obrazu, ki ga doživlja celo intenzivneje od fanta v ringu, kriči, svetuje in krili z rokami tudi sam, predvsem pa nestrpno čaka na odmor med dvema rundama, ko se fant spet vrne k njemu v kot in mu lahko kaj dopove. Žal se fant vrača na stol v kotu v obraz vse bolj spremenjen, zabuhel in otekel, vse bolj odsoten, slep in gluhi. Trener ga kaj kmalu ne pričakuje več zato, da bi mu kaj svetoval, temveč samo še zato, da je fant slednjič spet pri njem, na varnem. Tedaj se z obrazom ob obrazu samo še molče gledata, lovita z očmi. Zmaga ali poraz — to vprašanje ne za gledalca ne za njiju sploh ni več važno. V prvem planu je njuna medsebojna ljubezen. Dosledno temu tudi ne zvemo, ali je fant na ringu zmagal ali zgubil, pač pa tako trenerja kot njega vidimo, kako objeta na smrt izmučena odhajata v garderobo.



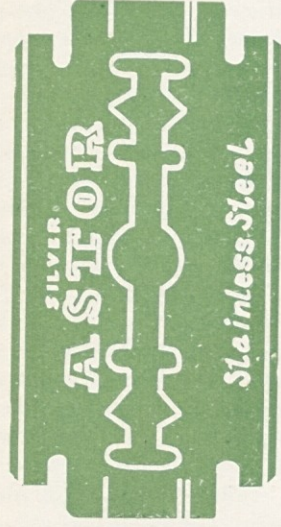
k

ku

vi
kvišku
režija
jože
pogačnik

high

up



REKLAMNI OVITEK
FANTASTIČNE
REVUJE EKRA N

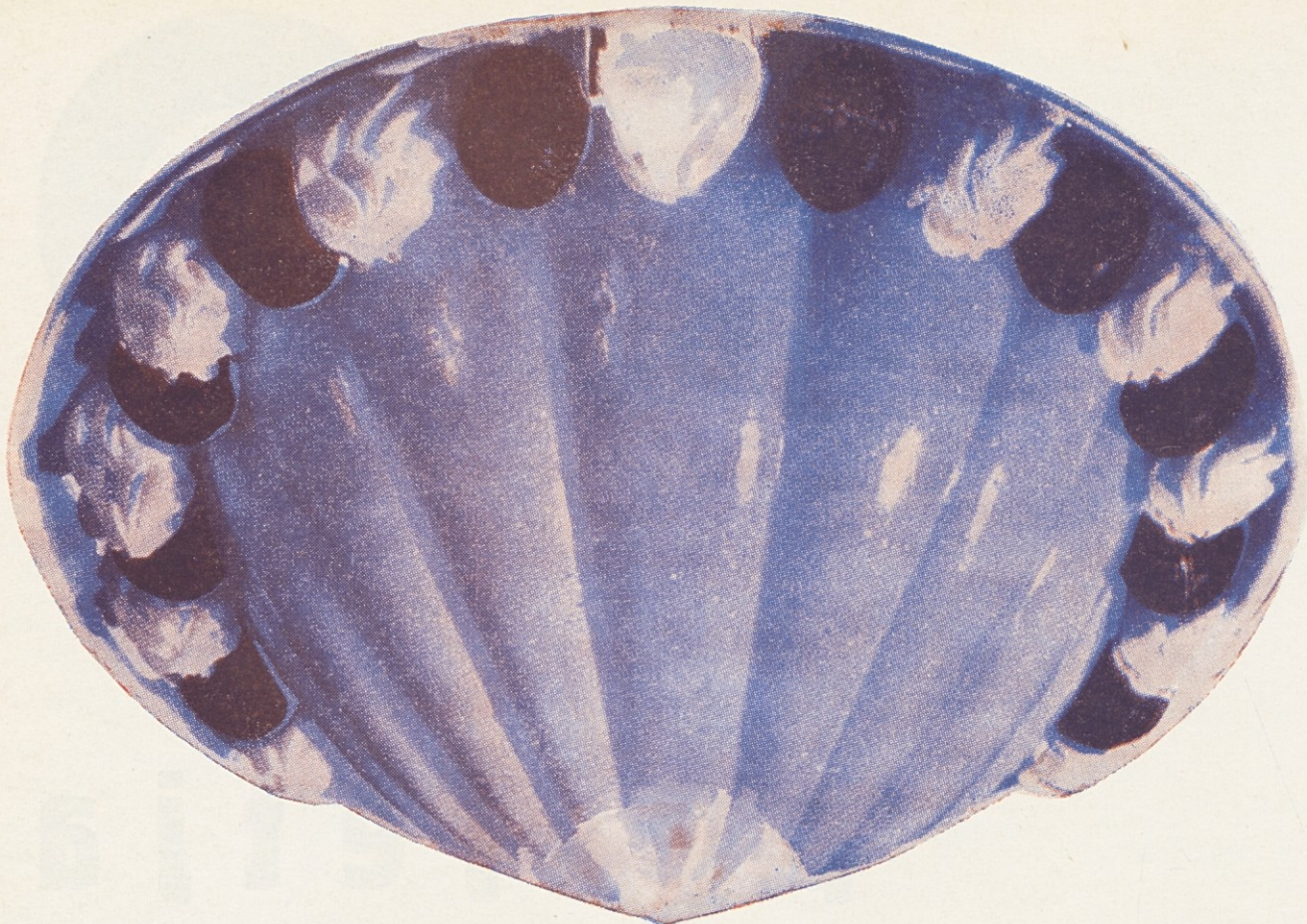


REKLAMNIPANO ODLIČNEGAARTIKLA





p o d j e t j a
oglašajte svoje
r e k l a m n e
o g l a s e v
revijo
e k r a n



REK T A M N I O V I T E K
F A N T A S T I G N E
R E V I J E E K R A N

**g l a s b a
b. adamič
k a m e r a
n. majdak
m o n t a ž a
m. milošević
posnet nov
slovenski
k r a t e k
f i l m**



FESTIVAL

UMETNOSTI

Bil je hkrati tudi festival filma, saj so prikazovali nagrajence iz Oberhausna, a tudi festival glasbe, evropske in domače, azijske, saj je igral Rubinstein na »evropski« klavir in neki indijski mojster na svoj nacionalni instrument; nastopile so dramske skupine. Sredi puščave, hkrati v dveh starih prestolnicah, v Širazu, ki časti Hafiza in Sa'adija in jo zato imenujejo prestolnico poezije, in v Persepolisu. Obema pesnikoma, Sa'adiju, ki je živel čez sto let, in Hafizu, je postavil Širaz mavzoleja, vsakemu svojega. Širaz je tudi mesto cvetja. Od letališča do sredine mesta cvetijo ob aveniji vrtnice, povsod na vrtovih zore pomaranče in limone sredi debelega mesnatega temnozelenega listja. Mesto je oaza sredi puščave. Nad njim se dvigajo popolnoma gole rumene gore, ki postanejo ob zahodu sonca rdeče. Vrtova okoli obeh mavzolejev sta na gosto posajena s cvetočim grmičjem, polnim drobnih rdečih cvetov. Nad njima se dviga goli breg, ki se zdi, da ogroža ta otoček zelenja. In naenkrat postane jasno, da je prav tu pravo mesto, kjer je treba častiti vse, kar raste in cvete. Svečeniki tega obreda, ki se nikoli ne konča, so častitljivi pesniki, so vsi ljudje, je ves Širaz. »Mesto cvetja« je njegovo reklamno geslo.

Šestdeset kilometrov stran leži sredi puščave in kot del puščave Darijeva prestolnica — Persepolis. To, kar je bila pred 2500 leti prestolnica. Danes so to razvaline, neverjetno veličastne v svojih razsežnostih, drevoredi kamnitih stebrov, ki jih arheologi postavljajo na staro mesto. Kos za kosom, dokler ne zraste steber v višino izpred dveh in pol tisočletij. Delajo že dolga leta, a delali bodo še dve desetletji s pomočjo italijanskih arheologov, ki imajo največ izkušenj. Delajo enajst mesecev, potem se za mesec dni vrnejo k svojim družinam v Italijo. Najmlajši med njimi ima s seboj družino. Navdušen nad delom, ki ga opravlja, željan kontakta s tujimi obiskovalci, ki podobno kot kjerkoli v civiliziranem svetu prihajajo občudovat razvaline znamenitih mest. Vprašam ga, kako mu je bil všeč festivalski program, ki teče deloma tudi sredi Persepolisa. Odgovori, da je Rubinsteinov koncert pač dogodek, da pa ostalo ni bilo nič posebnega. Azijska umetnost ga pač ni zanimala. Evropsko muziko bi morali dajati. In filme bi morali kazati, več filmov ... Veličastno stopnišče je kot nalašč za takšno prireditev. Stopnice so zelo nizke, da so Darijevi vojščaki lahko prihajali k svojemu cesarju na konjih. Ob strani so



Vladimir Koch

vklesane figure vojakov v reliefih v nadnaravni velikosti, nekje nam pokažejo figure oblečene v različne noše iz raznih pokrajev stare Perzije. V skalnatem bregu nad veliko ploščadjo so v skalnato steno vklesani trije grobovi teh starih vladarjev. Iz svetlorumene puščave pa so se dvignile fantastične »tri gore«, kakor piše v starih knjigah.

Trdijo, da je bila v času, ko so gradili Persepolis, pokrajina zelena. Ne vem, če je bilo res tako, a danes je to področje pusto in bo treba puščavo premagati in obljuditi, če naj bi Persepolis postal središče festivala. Namreč festivala, ki naj bi ga imel kdo obiskati. Danes je tako, da se morajo na to prireditev pripeljati izvaljci in občinstvo. To je podobno romanju na staro obredno mesto, k templju, kjer je treba vsako leto enkrat moliti. Samo tile romarji niso reveži. Romanje, ki je pridržano bogatim. Na čelu s šahom, Rezo Pahlavijem in cesarico.

Ogledati si je treba še Dolino kraljev blizu Persepolisa. Visoko v skalni steni so odprtine opustošenih grobov, pod njimi ohranjeni reliefi, ki jih je bil zasul pesek in jih Alahovi vojščaki niso mogli videti in jih zato tudi niso uničili kakor toliko drugih človeških figur povsod, kjer so širili svojo vero. Veter, ki nasipa pesek, je očitno edina naravna sila, ki je prisotna; erozija mora biti neznatna, vse je nespremenjeno že stoletja, a se zdi, kakor da so delo pustili pred kratkim. Neizmerna puščava, obrobljena s strmimi skalnatimi stenami, v katerih zijajo temne odprtine grobov, pred njo stoji majhna miza, za njo pa sedi na majhnem stolu vsepričujoči zastopnik turizma — in pobira vstopnino. Nato zopet nazaj v Persepolis, po monumentalnem stopnišču, bok ob boku s perzijskimi vojščaki, ki se kramljaje med seboj podajajo na veliki trg stotih stebrov, da bodo prisostvovali eni izmed tistih slavnosti, ki naj utrdijo veljavnost in slavo Darija Velikega. Dandanes stoje tam živi vojščaki, bradati, oblečeni v enake uniforme, da s primernimi častmi sprejmejo Njeno Velikanstvo, cesarico Irana, ki se je namenila doseči, da bo ta stara država most med vzhodno in zahodno kulturo. V Persepolisu, Širazu naj domačini spoznavajo, kaj je velikega ustvarila evropska umetnost, a njihovi gosti naj vidijo, da je njim neznana azijska umetnost vredna pozornosti. Tej ambiciji ustrezno je sestavljen tudi program tega »festivala umetnosti«. V štirinajstih dneh so obiskovalci lahko videli šest gledaliških pred-

stav, med njimi tri izvirna dela, pet koncertov klasične in sodobne glasbe, med njimi zopet tri izvirna dela, še pet koncertov izvirne orientalske glasbe, več kot dvajset izvirnih, še nepredvajanih filmov, različne razstave. Človek bi si želel slišati, recimo, sovjetske harfiste, indijsko in pakistansko tradicionalno glasbo, videti japonske ljudske ples ali helensko koreografsko dramo ali prisostvovati uprizoritvi scen iz Mahabharate in Ramayane, ki so jih dajali v letnem gledališču ali na stopnišču Hafizovega mavzoleja — samo mi, gosti teheranskega filmskega festivala, smo bili tam šele dva meseca pozneje, v začetku novembra. A še vedno je bilo vroče, čeprav ležijo ti kraji v višini 1600 m. Videl sem pa eno dramsko delo festivalskega programa pozneje v Teheranu, Mesto pravljič iranskega pisca Bijana Mofida.

Kolikor smo mogli s pomočjo prevajalcev razumeti, gre za nekakšno aktualno gledališče, za vrsto med seboj le rahlo povezanih prizorov brez prave dramske zgradbe. Nekaj takega, kar je v glasbi suita. Nekateri prizori so morali aludirati na neke iranske realnosti, vredne kritike in posmeha, kakor je bilo mogoče razbrati iz reakcije občinstva. Sem in tja so zazveneli tudi otožni toni. V spominu je ostala tožba zaradi revščine, tožba človeka, ki z grenkobo poudarja, da ni bogat, kar pomeni, da je brez moči, brez vpliva in da nič ne pomeni spričo absolutne prevlade bogatašev. Razlika med revščino in bogastvom je res zelo velika. Kakor sicer v vseh še slabo razvitih državah.

Igralci so nosili živalske maske, snemali so jih in zopet nadevali, šele na koncu so jih vsi odložili. Precej časa je trajalo, preden sem opazil, da igralci teksta, ki sem ga slišal, ne govorijo. Spregovorili so »živoo«, če lahko tako rečem, šele na koncu, ko so odložili maske, kar je bilo najbrž v zvezi s končnim smislom cele uprizoritve. Po predstavi so nam pokazali dva magnetofona, skrita za odrskimi rekviziti, ki sta reproducirala enkrat za vselej posneti dialog. Na naše vprašanje, zakaj tako, so nam odgovorili, da se igralec manj utruja, da je interpretacija dialoga tako najboljša, ker je posneta v najboljših okoliščinah, razen tega ga je pa boljše slišati, kakor pa če bi ga govorili pod masko.

Dodali bi lahko še to, da stoji za vsem vpliv filma. Filmski igralci navadno posnamejo definitivni dialog šele potem, ko je film že posnet. Ob predvajanju nemega filma skušajo izgovarjati tekst natančno sledeč gibanju svojih ustnic na platnu. V teheranskem gledališču je bil proces zaobrnen: igralci so morali paziti, da so odpirali usta ustrezno tekstu, ki je prihajal iz obeh magnetofonov. V tem so bili pravi virtuozji. Celo dva otroka nista dopuščala domneve, da teksta ne govorita. Ko so si nadeli masko, so seveda molčali.

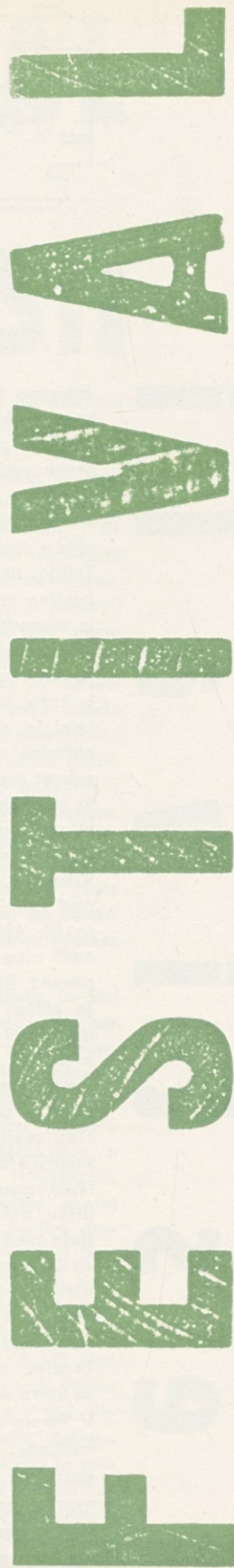
V Teheranu, tem »azijskem Parizu«, kakor ga imenujejo, smo videli tudi pariško gledališče, *sámo Comédie Française*, ki je priletela tja za nekaj predstav klasičnega in romantičnega repertoarja (Corneille, Racine, Molière, Musset) in slišali Moskovsko filharmonijo. Zlasti za nastop Hačaturjana kot dirigenta — izvajal je samo svoje skladbe — je vladalo izredno zanimanje. Vstopnice so se na črno prodajale za nenavadno visoke zneske. Ker sta se koncerta (kot sicer tudi predstav



Comédie Française) udeležila cesar in cesarica, je morala biti tam vsa visoka družba (med katero baje štejejo samo ljudje, katerih premoženje dosega in presega milijon dolarjev), zato je steklo vse po protokolu imenitnosti. Važno je, v kateri vrsti imaš sedež, da prideš čim pozneje v dvorano, a vendar ne kasneje kakor cesarski par. Bilo je naravnost ganljivo. Orkester je čakal v popolni tišini že kakšnih deset minut, ko je nenadni aplavz opozoril, da sta suverena prišla. Ljudje so vstali in ploskali obrnjeni proti vladarski loži, nato je stopil na podij Hačaturjan, se globoko priklonil, se obrnil in že so zazveneli prvi akordi iranske himne, zaigrani s takšno vnemo in tako virtuoznostjo, kakor je nismo slišali nikoli prej. Slišali smo jo pa dostikrat, celo pred vsako filmsko predstavo. Koncert je bil bleščeč: zaradi resnično sijajne izvedbe, ki je bila na svečanem nivoju, zaradi popularnosti skladb tega priljubljenega skladatelja in zaradi dodatkov, ki jih je spodbudilo tudi ploskanje cesarskega para. Ko sta pa nehala ploskati, so vsi naenkrat vstali in odšli. Vsekakor zabavno, ko opaziš, da glasbenikom iz komunistične Sovjetske zveze ni prav nič zoprno imperatorski blišč; narobe, vsi, posebno še dirigent, so si zelo prizadevali, da bi bilo vse kar najbolje.

Takšni so meddržavni odnosi. Kar se da korektni in diplomatsko ljubeznivi, kakor se spodobi za državi, ki imata več tisoč kilometrov skupne meje. Iran je država, isto število prebivalcev kakor Jugoslavija, je pa petkrat večja od nje. Režim je avtoritativen, zelo strog in prav nič usmiljen do levičarjev. Šahova avtoriteta je zelo velika in povsod jo je čutil. V veliki sprehajalni dvorani v novi operi stoje trije velikanski portreti v olju, visoki kot sama stena. Njegov, cesaričin in prestolonaslednikov. Na nasprotni strani so njihove barvne fotografije, ki so tudi zelo velike. In tako je povsod. Šah se ima za demokratičnega vladarja. Vsekakor ima velike zasluge za razvoj dežele in njeno afirmacijo v svetu. Ko je uredil dolgo nerešeno vprašanje nafte z ustanovitvijo posebnega mešanega mednarodnega konzorcija, si je ustvaril osnovo za soliden ekonomski in kulturni razvoj Irana in za izvedbo že drugega sedemletnega plana. Dohodki od nafte so tolikšni, da to omogočajo. Brez njih si ne bi mogli omisliti takšnih mednarodnih kulturnih manifestacij, kot je »festival umetnosti« v Širazu in Persepolisu in mesec umetniških prireditev v Teheranu, v katere je vključen tudi »festival filmov za otroke«. Gostom plačajo tudi potne stroške in to so veliki zneski. Član žirije Saul Bass, ki je prišel iz San Franciscas, se pravi iz antipodnega mesta, bi se lahko vrnil dmoov po drugi strani oble, saj je bilo enako daleč.

Veliki dohodki omogočajo Iranu, da se razvija mnogo hitreje kot vse sosedne države. Tu so na delu velika vlaganja mednarodnega kapitala poleg domačega, ki tudi ni nepomemben. V zadnjih dvajsetih letih se je Teheran razširil za več kot dvajset kilometrov v smeri visokih planin na severu. To področje, ki je tudi puščava kot vsa teheranska planota, je sedaj pokrita z vilami, kjer z veliko ljubeznijo pa tudi z velikimi stroški gojijo prekrasne vrtove in to kljub pomanj-

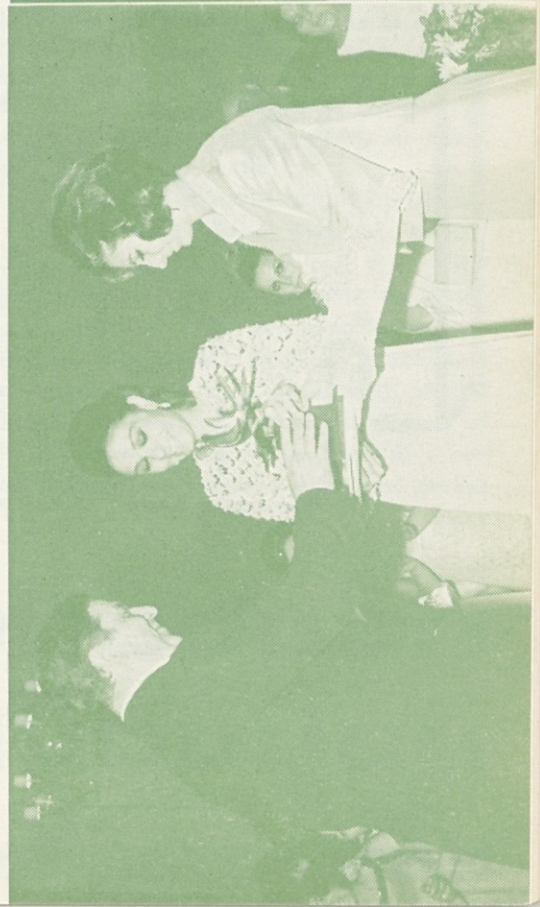


kanju vode. Od snežnikov, visokih kot Mont Blanc, priteče le nekaj majhnih potočkov. Tik ob njih so zasadili nekakšne topole in to je vse, kar raste in zeleni. Dva metra stran pa je zemlja že gola, brez ene same bilčice. To prodiranje v puščavo je nekaj veličastnega, ker je, kakor je videti, neustavljivo. Na čisto golem terenu je na kilometre daleč videti obzidane parcele. To je vsekakor znak gospodarske prosperitete. Tako se niti preveč ne začudimo, ko beremo v nekem iranskem vodiču tale ponosni stavek: »Kje na svetu je kralj, ki bi podaril 130 milijonov dolarjev, da bi skoraj neopazno zlomil večno oblast pokrajinskih fevdalcev?« In dalje: »Kje na svetu s skupno 3000 km dolgo mejo je bil mednarodni komunizem učinkovito in mirno premagan?« Protesti francoskih intelektualcev dajo sicer misliti, da ni vse tako lepo. Nasprotja prav gotovo obstajajo, samo zaenkrat je avtoriteta cesarstva nesporna. V Tehernu, tem velikem mestu z dvema milijonoma prebivalcev, je sredi raznih kulturnih prireditev našel svoje mesto tudi »festival filmov za otroke«, na katerega je bila povabljena tudi Jugoslavija. Poslali smo nekaj kratkih filmov, medtem ko dolgometražni film Nevidni bataljon ni prispel. Tudi ta festival je pod pokroviteljstvom Njenega Veličanstva. Festival je bil zanimiv po tem, da smo videli nekatere filme, ki do nas sicer sploh ne pridejo; indijske, japonske, južnokorejske. Japonski, še bolj pa južnokorejski filmi so postavljali žirijo pred tako rekoč nerešljive probleme. Kako na primer oceniti film, ki operira z grozo, s strahotnimi slikami pošasti, in čeprav je namenjen otrokom? Toliko odvratnih grimas vidiš redko celo v tako imenovanih grozljivkah, ki so namenjene odraslemu občinstvu. Njihovi vzgojitelji prav gotovo mislijo, da otroški psihi takšni filmi ne morejo škoditi, sicer jih ne bi snemali in pošiljali na festival. Res je tudi, da je naš pedagog nasprotnega mnenja. Ljudje si torej nismo enaki po svojih reakcijah in tudi otroci ne.

Druga težava je bila v tem, da si žirija ni prišla na čisto o definiciji filma za otroke. Ni pomagala niti razdelitev za mlajše in starejše otroke, niti na igrane in dokumentarne filme. Treba je bilo uvesti še peto skupino, v katero so spravili filme, ki jih je mogoče priporočiti tudi otrokom. Takih filmov je pa mnogo več kot pravih filmov za mladino, zato je bilo škoda, da nismo tudi mi poslali več filmov, zlasti za to zadnjo kategorijo. Kajti tudi število filmov je bil močan adut za nagrado, ki je Jugoslovani letos nismo dobili, čeprav bi jo zaslužila Jutriša in Marks za imenitnega Mravljinca dobrega srca.

Podeljevala jih je sama cesarica. Zključna prireditev je bila na njenem dvoru ob prisostvovanju vsega, kar kaj pomeni v tem mestu. Kipci so bili iz masivnega zlata. Največ jih je dobil zastopnik Češkoslovaške, ki je imela v žiriji svojega zastopnika, Karla Zemana, mi pa nikogar. A prihodnje leto bo tudi Jugoslovian član žirije.

Blesk ob razdelitvi nagrad je prekosil blišč mesta prekrasnih mošej — Isfahana, ki smo ga tudi obiskali. A to je nova dolga zgodba.



Njeno veličanstvo Farah Diba izroča nagrado predstavniku Čehoslovaške

SILVER ASTOR

Da je »junak« morda najzanimivejša sestavina filmskega dela vsaj v psihološkem smislu — ker zelo sugestivno identificira gledalca s svojo pojavo, in da je v pomembnem planu filmskega dela tipičen vzorec figure »pars pro toto«, saj pogosto izraža tudi »filozofijo« in sploh idejno stran dela — to sta dve temeljni premisi, iz katerih je nastala monografska in v sociološko analizo usmerjena studija praškega Filmskega inštituta; interpretirati poizkuša FILME MLADIH ČEŠKOSLOVAŠKIH USTVARJALCEV na osnovi koordinirane razprave z mednarodnim projektom UNESCO. Kakšni so njeni rezultati?

Lahko rečemo, da so razprave koristne predvsem za tistega, ki želi analizirati češkoslovaški filmski »novi val« kot kritik, torej bolj ali manj na osnovi svojih subjektivnih pogledov in vtisov. Predložena so sociološko obdelana dejstva, ki so za vsakršno podobno obravnavo dobra in razmeroma zanesljiva izhodišča.

Junak filmov češkoslovaškega »novega vala« je izrazito mlad človek. Njegov socialni profil je povezan s srednjimi sloji (v smislu middle-class). Ustreza poprečnemu tipu mladega človeka na Češkoslovaškem tako po svojih fizičnih znamenjih, kakor s svojo psihologijo, kulturno ravni, zanimanjem in potrebami. Filmi češkoslovaškega »novega vala« črpajo namreč snov izključno iz sodobnosti ali pa — izjemoma — iz nedavne preteklosti, na primer iz vojnih časov. Njihove junake vežejo vsakdanji konkretni človeški odnosi, ki jim pomenijo prvenstvene življenjske vrednote, torej medčloveški odnosi kakor so: ljubezen, prijateljstvo, družina — nikakor in nikdar pa ne materialne dobrine ali vrednote, slavo, ugled, moč, ideologije itd. Cilji, ki si jih tak junak filma zastavi, popolnoma ustrezajo pozitivni usmeritvi vrednot. Ta vsakdanji in antiromantični, neherojski človek pri tem zvečine svojih ciljev ne doseže, ali pa ostane vprašanje doseči cilj in razrešiti konflikt — odprto in večpomensko. V primeri z junakom petdesetih let vidimo v njem določeno »depolitizacijo« (toda nikakor ne apolitičnost), ki pa ima znova svoj politični pomen prav v odnosu na petdeseta leta češkoslovaškega družbenega življenja. To pojasnjuje, zakaj naš mladi filmski val reagira s protesti na nekdanje shematično prikazovanje filmskih likov kot golega skupka družbenih odnosov. Logičen nasledek tega protesta je odsotnost idejnih vrednot ideološke vrste v sodobnem junaku, kakršne so na primer rodoljubje, pobožna vera ali politično prepričanje. (To kajpak vsekakor ne pomeni, da bi junak teh vrednot ne poznal, ali da jih v notranjosti ne priznava — tega gotovo ne smemo reči; le na zunaj jih noče manifestirati, kakor je bilo to nekoč; kakor vsak moderen človek, ki je pod vplivom in pritiskom socialnega okolja, junak te vrednote samo »disimilira«, zakriva jih.) Strokovno moramo pibiti, da se dandanašnja splošno izražena želja umetniške kinematografije doseči »civilizacijo misli« v češkoslovaškem »novem valu« izraža s prizadevanjem, da bi dosegli druge vrednote in probleme — filozofske, razkrivajoč bolj antropološke, to je temeljne človeške vrednote, istovetne s problemi eksistencialne fenomenologije.

Čeprav na primer iz VRNITVE IZGUBLJENEGA SINA režiserja Schorma odseva »bergmanovska« reflektivnost, ali nekakšna surrealna oblika osebnega užitka iz Vere Chytilove MARJETIC, če vzamemo absurdno grotesknost Nemcovega filma O GOSTIJI IN GOSTIH, »enigmatiko« vsakdanjih kretanj v Juračkovi in Schmidtovi POSTAVI V PODPORO, in konec koncev indiskretno odkrivanje sociopsihičnih motivacij in — sic venia verbo — »sociološko« analizo v vseh Formanovih filmih — če takole strokovno karakteriziramo samo te izbrane primere od tridesetih posnetih filmov, predstavljajo tisto noetično stališče pobornikov za realnost, ki je danes samo po sebi značilno ne le za vrhunska filmska dela, ampak gotovo že prej za resnično elito umetniške proze in poezijo. Drugače niti ni možno, kajti v tem najslošnejšem pomenu je ta noetična navzočnost značilna prav za tako imenovani »duh časa«.

na rob novega čehoslovaš kega filma

Če je končno za Miloša Formana in nekatere njegove tovariše — zlasti pa za Formana, postalo »oko kamere« luknjica v ključavnici, skozi katero je mogoče indiskretno pokukati v SOCIALNE NAVADE SKRITEGA POSAMEZNIKA in ga tako — kot voyeur — kar najbolj neposredno in točno opazovati ne le v njegovem skonvencionaliziranem svetu, v njegovi disimulacijski luči, v luči pretvarjanja in hinavstva, ampak tudi s stališča njegovega bistva, to pomeni s stališča razgaljanja takega ravnanja, z gledišča stvarnih motivov, vezanih na egoistične perspektive — pa se iz naglih presenečenj, do katerih pri tem razumljivo pride, rodi obenem že tudi interpretacija, ki takemu bistrenu opazovalcu ne naloži le dolžnosti nositi breme »sociologa svoje generacije«. Obenem je že avtor, ki je zmožen človekovo vedenje in ravnanje tudi realno — to se pravi v tragikomičnih dimenzijah (npr. celo v mejah »črnega humorja«) — dešifrirati.

Za popolno karakteristiko češkoslovaškega »novega vala« je torej treba poudariti, da so njegova dela sicer v določenem smislu generacijsko popolnoma integrirana, čeprav so po svojem ustvarjalskem smislu raznorodna, diferencirana. Podoba te mlade generacije filmskih ustvarjalcev je mogoče doumeti samo v tem namišljenem razponu.

Kar je zanj skupno in skladno, je torej ta že omenjeni NOETIČNI ODNOS DO REALNOSTI, ki vpliva na tiste oblike obstoja dela, katere zaznavamo pred umetnino in po nji kot zelo splošno izpoved njenih namer in dosežkov. Tu je vključeno tisto ostro odklanjanje lažnih iluzij o sodobni stvarnosti z globokim in avtentičnim poznanjem tega, kakšna (socialna) stvarnost to je — in nikdar ne, kakšna se kaže. Z OBLIKOVALNEGA STALIŠČA tu nikakor ne gre iskati enotnosti in povezave, kajti če bi hoteli videti oblikovno, upodobljeno ali izrazno enotnost, bi se morali pridružiti ekvilibristiki idalektike, ki govori o »enotnosti različnosti«.

Ko smo navajali Schorma, Nemca in Formana, smo govorili o ustvarjalcih, ki po našem mišljenju predstavljajo tri izrazite pole oblikovalnih aspektov.

Od introspektivnih aspektov, kakršne izpričuje Jan Nemec, preko srednjega pola s predstavnikoma Evaldom Schormom in Vero Chytilovo, do izrazitih behaviorističnih aspektov značilnih za Miloša Formana, se kaže češkoslovaški »novi val« kvečjemu kot določena kontinuiteta. Vendar ne moremo reči, da bi bila to kaka enotna »šola«, da bi bila to enotna »smer«, »stil« ipd., tako kakor se na primer v zgodovini kinematografije pojavlja nemški ekspresionizem dvajsetih let, sovjetski realizem tridesetih let in italijanski neorealizem štiridesetih let (med drugim tudi poljska »filmska šola« petdesetih let). Ne sme nas zapeljati niti to, da so si nekatere filmske stvaritve češkoslovaškega mladega rodu

gost ekrana



podobne tudi s stališča nekaterih — popolnoma na splošno pojmovanih — oblikovalnih postopkov in sredstev, ki so postala organizacijska načela modernega filma nasploh. Sicer se pa formalni vplivi francoskega »nouvelle vague« in prav tako filmarjev iz skupine »cinéma-vérité« (enako kajpak kot noetični in družbeni vplivi poljske »črne serije«, ki so jo doživeli naši filmski delavci med svojim studijem na praški filmski visoki šoli FAMU) kažejo ne samo v kritičnih recenzijah, marveč jih tudi sami mladi ustvarjalci izpričujejo v svojih izjavah, izpovedih, različnih intervjujih itd.

V naši mladi kinematografiji vidimo prav enake prijeme, ki so na primer v modernem romanu in filmu »zatemnili« ali zakomplicirali dogodek; dedramatizirali so ga z ustvarjanjem »pluralitete konfliktov« (v Formanovih filmih) in s »pluraliteto dogajanja« (Passerjevo delo V INTIMNI SVETLOBI), z uporabo necentralnega detajla opisovanja, v opisu, ki je zopet absorbiral pripovedovanje (kakor v Schmidtovem filmu KONEC AVGUSTA V HOTELU OZON ali v filmu HOTEL ZA TUJCE režiserja Mášova), potemtakem se to dogajanje — ali sploh sam dogodek — odvija pomotoma, skoraj kakor odveč. Zgradba teh filmov ne pozna zatemnjevanja in kompliciranja, ampak samo novi zorní kot, ki ustreza moderni senzibilnosti in neposredneje prodira v doslej neznane svetove. Ob Uhrovem filmu ČUDODELNA GOSPA, Jakubiskovih UBEŽNIKIH, Chytilove MARJETICEAH in še nekaterih drugih gledalca vseskozi preganja lastni čut za manjkajoči cilj, za izgubljeni pomen, do katerega se morda niti sam ustvarjalec ni dokopal. Tiste »transcendentne« vrednote, ki nam jih na etični, moralni, filozofsko eksistencialni in psihoanalitični ravni ponujajo ti filmi, so v stvarnosti neuresničljive in doslej nerazrešljive. Vendar je umetnost, kateri bi bilo vse jasno, slaba umetnost! Pomen številnih teh del ni v drugem kot v parafrazi vrednot, ki se jih je gledalec narativnega filma privadil združevati z ekvivalenti »stvarnega, resničnega življenja«. Kakor rečeno: večina teh filmov ima filozofske, razmišljujoče ambicije; pri čemer temelji izvrstnost modernega mišljenja v tem, da resnica ni posledica ocenjevanja vrednot, marveč globokega kontakta s svetom. Tudi filmi češkoslovaškega »novega vala« niso padli v svoj čas kot meteor, ampak prav tako živijo svoje lastno »estetsko« življenje ...

Zdi se nam, da se posreči doseči nujno potrebno argumentacijo samo tisti filmski tvorbi, ki estetske izkušnosti na filmskem področju ne pojmuje kot »mistifikacijo« (kar ob pri-merih množične kulture tako radi dopuščamo). Zgodovina filma bo zapisala, kolikšno priznanje sodobnosti teh del kot umetnin, njihovih estetskih resnic in izhodišč so ti filmi zaslužili. Pri tem ne govorimo samo o ekskluzivnih posnetkih in delih, ki so za publiko zahtevnejša, marveč o stvaritvah, ki so dosegle zelo visok obisk prav pri standardnem občinstvu. (Formanove PLAVOLASKINE LJUBEZNI so bile najbolj obiskan češkoslovaški film leta 1965 v ČSSR. Druga dela »novega vala« so zopet pomagala k potrební »kulturni« diferenciaciji filmskega občinstva.)

Ne samo DEMANTI NOČI, MARJETICE, POSTAVA V PODPORO, HOTEL ZA TUJCE, ČUDODELNA GOSPA, ampak tudi množično obiskani in med občinstvom priljubljeni filmi Formana, Schorma, Menzlovi STROGO NADZOROVANI VLAKI in MUHAŠTO POLETJE, Bočanova deli NIHČE SE NE BO SMEJAL in ZASEBNA NEVIHTA pomenijo v estetskem smislu določeno novost in izvirnost, to je »vzrok novega (in imanentnega) sveta«. Če dajejo ta dela več pogojev za preseganje svojih kreativnih vrednot v — recimo zunajestetske vrednote splošnega pomena, ker sprožajo prav tako nekako »transcendenco« vrednot, ker dajejo samemu svetu tudi novo vrsto, to se pravi svetu socialne realnosti, v katerem se gibljejo. Estetski zakon vsake umetnosti je — potemtakem tudi mladega češkoslovaškega filma — da ima tudi svojo globljo, ONTOLOŠKO razsežnost.

(Iz češčine prevedel Bogo Smolej)



Stainless Steel

ljali ob teh obrtniških izdelkih: na katerem festivalu pa jih ni? Ustavimo se raje pri tem, kar predstavlja pravo vrednost zadnjega puljskega festivala. To so filmi, ki obravnavajo sodobne probleme dežele; ki presojujejo vsakodnevne pojave, v katerih je z večjo ali manjšo globino čutiti avtorjev »Da!« ali »Ne!«; torej filmi, ki gledalce silijo k temu, da se zamislijo.

Pregled teh filmov bi začel z delom Ž. Pavlovića KO BOM MRTEV IN BEL, ki je bil nagrajen s prvo nagrado puljskega festivala, z Veliko zlato areno. To je neizprosno, trpek in hkrati tudi umetniško prepričljiv film. Glavni junak filma je sezonski delavec Janko (temperamentno ga je zaigral Dragan Nikolić), ki se potika po deželi, išče delo in pri tem postane tat, sejemski pevec in živi na račun nekega dekleta. Vsi njegovi poskusi, da bi se izkopal iz težav, propadejo. Avtorji kažejo tudi najbolj mračne in neprilicne strani resničnosti. Janko, ki mu pravijo Jimmy Barca, pada vse niže in izgublja svojo človeško podobo. Njegova smrt je prav tako grda in strašna kakor njegovo življenje.

Gre torej za deklasiranega človeka, ki je izgubil že sleherne moralne zadržke. Galerija podobnih likov za jugoslovanski film sploh ni naključna. Tudi v lanskem letu je postal zmagovalec puljskega festivala film A. Petrovića ZBIRALCI PERJA, katerega junak je v marsičem podoben Janku. Zadnji Pulj nas je seznanil z njegovimi socialnimi in duhovnimi sorodniki.

S podobnim hudodelcem v usnjenem suknjiču smo se srečali tudi v filmu SONCE TUJEGA NEBA. Kot Janka tudi tega junaka nikdar »ne peče vest«. Prevarati dekle, okrasti svojega očeta so zanj mačje solze. Ker ne dobi dela in življenjskega prostora v domovini, poskuša s tujim potnim listom zbežati v tujino.

Tudi v filmu TRI URE ZA LJUBEZEN smo videli variacijo podobnega amoralnega tipa (mimogrede: igra ga Dragan Nikolić). V filmu PRED RESNICO smo spoznali tolpo mestnih izmečkov. Umor, ki so ga zasnovali in neusmiljeni krvavi pretep spominja na najbolj srhljive scene iz ameriških gangsterskih filmov.

Ali je takšna pozornost cineastov do »dna« življenja upravičena? Na festivalu je bilo mogoče slišati veliko takšnih vprašanj in dvomov. Kolega, filmski kritik iz socialistične države, je ocenil film Ž. Pavlovića kot obrekljivo delo. V njem vidimo brezposelnost, stavko, procese razčlovečenja, in vse to v socialistični državi? To ni mogoče, to je obrekovanje, se je jezil.

Ali pa je umestno soditi o vsem tem na temelju posplošenih formul in razumarskih sredstev? Ali ne kaže raje preveriti filmskega dognanja v sedanji jugoslovanski resničnosti?

Tokrat sem že tretjič obiskal Jugoslavijo. Videl sem veliko razveseljivih znakov novega. Beograd postaja vse večji in lepši. Zgradili so nove, sodobne avtomobilske ceste. Zraslo je mnogo novih naselij, ki so velika, udobna in lepa. Tudi na poti proti Pulju smo opazili veliko znamenj ustvarjalnega dela. Gradijo tovarne in industrijske kombinat. Na poljedelskih območjih je videti nove silose. Dežela gradi in intenzivno dela. Pozno ponoči, ko smo se vračali s festivalskih predstav, je našo pot osvetljeval sij varilnih aparatov — na kobilicah puljske ladjedelnice so se rojevale nove ladje. Na boku ene izmed velikanskih ladij smo prebrali »H. V. Gogolj«. Ladjo grade po naročilu Sovjetske zveze. Popotnega človeka zbode v oči reka avtomobilov na ulicah, obilica in raznovrstnost blaga v trgovinah in mnogo drugih znamenj gospodarskega razvoja. Te zunanje vtise, pomnožene s prazničnim ozračjem festivala, je nekako težko povezati z junaki »črnih« filmov, ki smo jih videli na platnu. Ali so morda le preveč mračni? Kritiku ali gledalcu iz druge države je na takšno vprašanje težko odgovoriti. Takšne vzroke in pobude so nam pomagali razumeti jugoslovanski prijatelji. Povedali so nam marsikaj, kar utegne spregledati človek, ki je prišel v državo le za krajši čas.

Gospodarska reforma, s katero naj bi povečali in izboljšali proizvodnjo in življenjsko raven, še ni dala pričakovanih rezultatov. In ne samo to, pojavi, ki spremljajo reformo, zbujaajo zaskrbljenost tako v industriji kot v poljedelstvu, pravzaprav v vsem družbenem sistemu. Zapirajo se podjetja, ki niso

vzdržala konkurence. Pojavila se je brezposelnost, ki se nenehoma širi. Časopisi pišejo o več kot 300 tisoč brezposelnih. Približno tolikšno število ljudi pa je v lovu za delom odpotovalo v tujino. Za tako majhno državo zbujajo takšne številke strah. Posebno trdo je postlano mladini. Fantje in dekleta po končani šoli zelo težko najdejo delo. Vse to ustvarja pri mladini mnogo bolečih problemov.

Naj je takšnih usod, kakor je Jankova, malo, so vendarle. Tudi socialni pogoji so taki, da znova nastajajo. In spričo tega družba ne more biti ravnodušna. Če si torej film, ki je dobil v Pulju prvo nagrado, bolje ogledamo, potem ga za vsekakor ne moremo imeti za obrekljivega. Prej bi ga lahko označili kot izraz nemira, znamenje za alarm. V odkritem in poštenem svarilu umetnikov je čutiti državljansko zavest, razmišljanje o usodi socialističnih pridobitev v svoji deželi.

Ali niso barve, s katerimi upodabljajo mestno »dno«, le malo preveč črne? Od kod neki so se vzeli na platno tako zavrženi tipi? Tudi to vprašanje sem zastavljal jugoslovanskim prijateljem. Namesto da bi mi odgovorili, so me odvedli nekam v predmestje. V temnih, zapuščenih uličicah Beograda nekje za železniško postajo sem v zakajenih prostorih mladinskih plesišč naletel na veliko zanikrnih in neobritih fantalinov v usnjenih jopičih, katerih navade in vedenje so močno podobne beatniškim. Tu sem videl tudi njihove razbrzdane prijateljice.

Ni težko uganiti, odkod je prišla v Jugoslavijo takšna moda, takšno obnašanje. Treba je povedati, da so zahodnjaškemu vplivu na mladino prižgali zeleno luč. V kinematografskih dvoranah vrte zelo veliko buržoaznih filmov najslabše vrste. Časopisni kioski so polni zahodnjaških revij. Brez pomena niso tudi neposredni stiki mladine z nosilci takšne mode in takih nravi. Jugoslavijo so preplavili turisti z Zahoda. Proti Jadranskemu morju tečejo nepretrgane reke avtomobilov iz Avstrije, ZR Nemčije, Italije, skandinavskih držav. Vsi živopisni kotički ob Jadranu so posejani s kampi, hoteli, restavracijami. Njihovo število naglo raste. (Dohodki od turizma imajo v državnem proračunu pomembno vlogo.) Če stopite v katerikoli bar ali restavracijo na jadranski obali, kjer si tešijo žejo Zahodni Nemci ali dolgolasi švedski fantje, lahko ugotovite, od kod ta »stil« in podobne poteze tudi pri delu jugoslovanske mladine. Žal si navad mladih filmskih »junakov« niso izmislili brezdelnih cineasti. Te pojave grajajo z bolečino in sarkazmom. Pri vsem tem pa je pomembna jasnost umetniških stališč. Če je v filmu Ž. Pavlovića socialna pogojenost junaka le označena, pa o tem na ves glas kriči film SONCE TUJEGA NEBA režiserja Milana Kosovca. Skupino tovarniških delavcev požene iz domovine v ZR Nemčijo bič brezposelnosti. V nezgodah teh prevaranih ljudi je čutiti pravo socialno dramo.

Življenjskih problemov se je v filmu NASPROTJA lotil tudi režiser Milenko Štrbac. Film pripoveduje o usodi bivšega vojaka, predsednika poljedelske zadruga, ki je postal invalid in se je zastonj trudil, da bi dobil zaslužen pokojnino; film pripoveduje tudi o časnikarju, ki je z opisom te drame napravil kariero. V tem delu je moč občutiti ostro kritiko na rovaš brezdušnosti, formalizma in časopisnega hrupa. Iz tega realistično zasnovanega filma, ki pa je na žalost malce razvlečen, veje umetnikovo prepričanje, da bo družba znala odpraviti podobne krivice. Spričo njegovega »Da!« naj bi se zamislili nad odgovornostjo družbe do slehernega njenega člana.

Strastno razmišljanje o posledicah vojne v dušah ljudi preveva film MALI VOJAKI. Dogaja se v prvih povojnih letih, vendar pa je film povsem sodoben. To je pripoved o domu za vojne sirote, zgodba o tragični usodi nemškega dečka, ki se je znašel tukaj in ga preganja gorje njegovih sovrstnikov. Središčna osebnost tega filmskega dela je mali partizan Bombaš, ki nekako spominja na junaka iz našega filma IVANOVO OTROŠTVO.

Film MALI VOJAKI predstavlja obetajoč debut mladega režiserja dokumentarnih filmov Bate Čengića. Četudi je plačal davek surovosti, modni muhi jugoslovanskega filma — v njem je nekaj scen nasilja — pa je film po svojem bistvu human. Trka na človeško vest. Avtorjevo stališče v njem je jasno in določeno.

Žal tega ni mogoče reči za mnoge filme, ki smo jih videli na festivalu. Fadil Hadžić si je v filmu TRI URE ZA LJUBEZEN zadal nalogo, da pove resnico o nevzdržnem družbenem položaju gospodinjstkih pomočnic. Film se začne na moč obetajoče — z dokumentarnimi intervjuji mnogih služkinj. S takšnimi pogovori se film tudi konča, vendar pa je to dokumentarno gradivo ostalo le okvir za banalno zgodbo o mladi, čedni služkinji, ki pri postarnem gospodarju zbuja pregrešne skomine. Socialno stališče avtorja je megleno; če bi z glave filma zbrisali ime jugoslovanskega podjetja, bi šlo lahko za delo, ki bi ga mogli posneti tudi na Danskem ali v Švici ali v kateri koli drugi državi, kjer je družbeni položaj ljudi odvisen zgolj od denarja.

Obsojanje in kritiziranje tistih, ki mnogo zaslužijo, obravnava še več filmov. Prisrčen film IMAM DVE MAMI IN DVA OČETA (režiser Krešo Golik) obravnava družinske probleme in poudarja gmotni položaj dveh družin. Avtorji napadajo enega izmed očetov, ker živi bolje in si celo kupi avtomobil. Človek, ki slabo pozna notranji položaj v državi, kaj težko razume takšen razkrinkavajoči patos. S čim so se dobro situirani ljudje pregrešili zoper družbo? Mar to ne nasprotuje načelu o nagrajevanju po učinku? Tudi to vprašanje sem zadal svojim jugoslovanskim kolegom. V svojih odgovorih so se spet dotaknili gospodarske reforme, ki naj bi razvila blagovno-denarne odnose, razširila samoupravljalne pravice v podjetjih in ustanovah, in je zato pripeljala do velikih nesorazmerij pri prejemkih. Pojavila so se podjetja, v katerih zaslužijo delavci veliko več kot ljudje podobnih poklicev in kvalifikacij, ki pa delajo v drugih podjetjih. Osebni dohodki nekaterih ljudi so tudi desetkrat večji od poprečnih mesečnih prejemkov v državi. Tako je torej problem bogastva in revščine v filmih kar upravičen. Avtorji kdaj pa kdaj seveda tudi pretiravajo in kritizirajo sleherni pojav bogatenja, najpogosteje pa v filmih protestirajo proti pojavu sloja bogatašev, posebno privatnikov — lastnikov hotelov, restavracij, proti prevoznikom, taksistom itd. »Privatne gostilne«, v katerih strežejo inozemskim turistom, rasejo v deželi kot gobe po dežju. V državi jih je nekaj tisoč. Gospodarji se okoriščajo z delom najetih delavcev. Zakon omejuje njihovo število na pet. Takšen je zakon, toda... V praksi je to število tudi štirikrat ali petkrat večje. Ne vem, koliko osebja je bilo zaposlenega v enonadstropnem hotelu z restavracijo na Bledu v Sloveniji, bolj kot to me je presenetilo, ko sem zvedel, da so dali ta hotel v privatno last bivšemu partizanu, kar naj bi bilo, da tako rečem, nagrada za njegove bojne zasluge. Vse to družbo seveda vznemirja.

O tem na veliko piše tudi jugoslovanski tisk. Proti novopečenim privatnikom dviga svoj glas tudi umetnost, žal pa so mnogi umetniški filmi brez jasne socialne analize, ne poskušajo pojasniti razrednih korenin takšnih pojavov. Kritika nove buržoazije se vodi z malomeščanskih pozicij.

V nekaterih filmih na festivalu je bilo čutiti željo, da bi se umaknili iz pekoče sodobnosti v senco večnih človeških problemov. Takšen greh je zagrešil mladinski film GRAVITACIJA (režiser Branko Ivanda), posebno pa še film Kokana Rakonjca PRED RESNICO. Film pripoveduje o naključnem srečanju dveh nekdanjih smrtnih sovražnikov. Partizan Mladen, ki se je vrnil z vojne kot zmagovalec in junak, komaj životari, ker ga je družba zavrgla. Na drugi strani pa živi četnik Strahinja, ki je Mladen nekdanj sam streljal nanj, pa je po čudnem naključju ostal živ, v izobilju, in Mladenu celo ponudi svojo pomoč. Usodi teh dveh ljudi sta nejasni, megleni, njuno srečanje ne privede do konflikta. Skoraj ves dan se skupaj potikata (posneto je s spogledovanjem na modo). Nič ju ne ločuje, niti politika niti morala. Ne eden ne drugi se ne zmeni za miting, ki je dvignil vse mesto na noge. Zatopljeni v lastne spomine in notranja doživetja hodita kot mesečnika mimo demonstrantov. Edina reč, ki ju lahko razdvoji in iz katere se lahko porodi krvav obračun, je nagnjenje do ženske, ljubosumnost. To je večno, trde avtorji, to je nad vsem; vse drugo je minljivo, tako zagrizenost nekdanjih bojov kakor tudi strastnost današnjih političnih preprirov. Simbolika končnih kadrov to tudi podkrepljuje. Vse, kar je ostalo od mitingov, so le kupi zapuščenih parol in raztrganih plakatov, skratka, nepotrebne smeti. Edino, kar je večno, je človekova fizična narava.

Avtorji trde, da je to pred vsako drugo resnico: socialno, razredno, politično. Še dlje je odšel Puriša Dorđević v filmu, ki gai je posnel po lastnem scenariju, POLDNE. Večno človeški temi je postavil nasproti prehitevajoče se dogodke iz družbenega in političnega življenja. V središču filma sta jugoslovansko dekle Neda in ruski fant Miška, ki sta se spoznala med vojno, se zaljubila in se poročila v srbski vasi. Brezmejno srečo glavnih junakov so mahoma pretrgali politični dogodki v juniju 1948. Na poročno noč sta po radiu zaslišala odlomke o resoluciji Informbiroja v odgovoru KPJ o položaju v Jugoslaviji. Zaljubljenca sta se morala ločiti brez kakršnega koli upanja, da se bosta znova videla.

V filmu je avtor nanizal veliko odlomkov iz političnih dokumentov; vendar pa ga ne zanima niti načelno bistvo te ostre polemike niti analiza vzrokov, ki so ta razdor povzročili. Zdi se, kot da stoji nad tem »sporom« in dokazuje: ne glede na to, kdo je imel prav, je vmešavanje politike pokvarilo človeške usode in poteptalo čisto in prelepo ljubezen.

To temeljno misel filma spremlja velik in svojevrsten zbor. Ton mu dajejo nenačelni prilagodljivci, moralno pokvarjeni ljudje. To so sodobni Rastignac, ki je organiziral nočni bar, in njegov šef iz službe državne varnosti, šefova ljubica, igralka, ki se je pajdašila z Nemci, ubogi čistilec čevljev, ki je bil nekdanj kapetan ljudske armade, in v izobilju živeči profesionalni obveščevalec, ki mu pravijo »Čumak«.

Nekateri izmed teh tipov so se pokazali v najslabši luči. Avtor prikazuje politično histerijo, provokacijo, izdajstva. Je prav pamfletno neizprosno pri obsojanju strupenega plevela, ki se je razbohotil na domači politični njivi. Meni je seveda težko presojati, koliko epizode v tem filmu ustrezajo jugoslovanski resničnosti teh let, o nekaterih dvomljivih sentencah in izmišljotinah, ki so bile izrečene na rovaš naše dežele, pa si ne morem kaj, da jih ne bi omenil. Presenetile so me po svoji lahkomišelnosti in netaktnosti. Očitno se ne ujemajo s scenami in epizodami.

Nejasen koncept in zamegljena umetniška misel sta vplivala tudi na zgradbo filma. V njem se prepletajo najbolj nezdružljive prvine — realistične scene (mestoma hudo poudarjene) in pogojne rešitve. Poleg oseb — značajeve nastopajo tudi osebe — maske, ki se s platna same predstavljajo in komentirajo dogajanje. Film je zdaj patetičen, zdaj ekscentrično grotesken, zdaj gledamo realistično dramo, zdaj spet naivno simboliko.

Film POLDNE je vse prej kot umetniško delo, kljub pretenzijam, da bi bilo izvirno. Na festivalski razpravi je jugoslovanski kritik R. Novaković o njem dejal: »Iz zgodovinske drame ni treba delati operete.« Prav to pa je bil tudi namen filma — s kakršnimi koli sredstvi diskreditirati politiko. Prav v tem pa je tudi pglavitni paradoks tega dela: film, ki odklanja politiko, je vse prej kot apolitičen. Današnjega gledalca, pričo nove stopnje v zgodovinskem razvoju, poučuje: vse, kar se je zgodilo l. 1948, je bilo iz trte izvito! Ali je sploh vredno razmišljati o politiki? Takšen anarhističen protest proti politiki v pogojih današnjega boja v svetu je voda na mlin vsem tistim, ki jim je veliko do tega, da bi bili ljudje idejno razoroženi.

Torej še en umetniški protest, še en »Ne!« Ali je mogoče na tem zgraditi umetnost? Jugoslovanski cineasti razpravljajo o teh vprašanih in branijo kritični patos svojih filmov. Toda kritiki so različni. Spominjam se filma, ki je bil na sporedu v Sovjetski zvezi, filma Branka Bauerja IZ OČI V OČI. Kljub vsej kritični ostrini je bil v njem idejni in emocionalni zarodek, tista opora, ki ljudem pomaga, da gredo naprej, da si izboljšajo življenje.

V Jugoslaviji ljubijo delo filmskega poeta Aleksandra Dovženka. Puriša Dorđević je že večkrat izjavil, da ga ima za svojega vzornika. Toda umetniški in državljanski kredo Dovženka je dobro znan — menil je, da naloga umetnika, ki ustvarja novo, socialistično umetnost, v mnogočem temelji na »Da!«, na trditvi: »...Dvigujem, navdušujem, učim.« In prav na to bi rad opozoril svoje jugoslovanske prijatelje, ki resno razmišljajo o poteh in perspektivah svojega filma, o njegovem socialističnem bistvu.

(Prevod iz revije SOVJETSKIJ EKRAN, sept. 1968)

I. Filmi v Areni

S filmoma TRI Aleksandra Petrovića in ČLOVEK NI PTICA Dušana Makavejeva, ki sta močno različna, se je jugoslovanski film vidno predstavil in opozoril nase. Film TRI je dokaz nedvomno visokega znanja, kako se film »delat«, dokaz spretnosti, kako je mogoče določene teme poustvariti. Znanje in veliko spretnost najdemo tudi v dovršenem filmu ZBIRALCI PERJA istega Petrovića, ki je s tem dosežkom dokončno potrdil mednarodni sloves. Petrović bo po Dostojevskega Dvojniku delal film z Annie Girardot z naslovom VOZ BREZ KOLES (DEŽUJE NA MOJO VAS), ki ga bo distribuiralo Združenje igralcev. Prvo delo Makavejeva je izzvenelo v smislu povsem modernega filmskega izraza v nasprotju s Petrovićem, ki je na neki način zunanji-oziroma epski. Brez dvoma je stvaritev Makavejeva rezultat zelo močne osebnosti. Makavejev se je s svojim talentom pojavil istočasno kot val nove kritike, ki se navdušuje za novejši ameriški film, prav tako pa tudi za vsa nova iskanja in filmsko literaturo. Tako ti »novi« kritiki na veliko berejo in prevajajo revijo »Positif«. Ti ljudje v svoji domovini Makavejeva podpirajo in zagovarjajo, ker ta nadarjeni cineast v glavnem ni dovolj cenjen. V Pulju je film ČLOVEK NI PTICA dobil leta 1965 šele 19. nagrado in to za nagrado, ki jo je dobila neka ruska igralka za vlogo v črnogorskem filmu. Film LJUBEZENSKI PRIMER je dobil lansko leto le pohvalo. Filmski »zagrizenci«, ki mislijo o teh filmih drugače, delujejo v Beogradu (revija F), v Sarajevu (revija Sineast) in Ljubljani (revija Ekran), kajti tudi Jugoslavija se ponša z decentralizirano kulturo. V prekipeljavajočih intelektualnih hotenjih in snemalnih pogojih, ki obdajajo ustvarjalce, so se v minulih treh letih pojavili novi talenti. Cenzure pravzaprav ni. Ustvarjalcema, kot sta Makavejev in Đorđević, celo ni potrebno predložiti izrezov iz svojih filmov, da bi si zagotovila denar za nadaljnje snemanje. Prav to so pogoji, ki so omogočili jugoslovanskemu filmu, da se je dokončno uveljavil. Omeniti je treba, da je jugoslovanski film edini, ki se je tri leta zapored (s štirimi izbranimi filmi) predstavil na Tednu kritike v Cannesu. Letos pa si je Makavejev celo priboril Srebrnega leva v Berlinu, Pavlović pa drugo nagrado v Karlovih Varih.

Medtem ko so morali Čehi v tem smislu do pred enim letom mirovati, je vsakoletno že tradicionalno srečanje v Pulju pregled nacionalne filmske proizvodnje (letos je bilo predvajanih kar 35 filmov) in to seveda vzbuja pozornost omogoča presojo živih ustvarjalnih moči jugoslovanskega filma, ki ga pred vojno pravzaprav sploh ni bilo. Kljub temu da na festivalu ni bilo Klopčiča (avtor filma NA PAPIRNATIH AVIONI), Berkovića (avtor filma RONDO) ter Mimice in mogočnega ter vplivnega Petrovića, je bil izbor filmov zelo pester. V rimski areni iz 1. stoletja, v kateri festival poteka (za razliko od romanske cerkve, ki je prizorišče festivala v Bergamu; vprašujemo se, kdaj bomo doživeli festival v podzemski jami) je 12 000 gledalcev ob jadranski obali vsak večer žvižgalo in ploskalo, če že ne vselej spontano, pa prav gotovo v pravih trenutkih.

Pulj je mogoče imenovati festival filmskih skrajnosti. Vendar tudi najbolj povprečna dela dokazujejo dobro tehniko, kar najbolj velja za barvni film. Ti ekstremi so nedvomno

JUGOSLAVIJA V PULJU

Michel
Ciment

pogojeni že v naravnem okolju dežele, ki jo sestavlja mozaik narodov in pa dejstvo, da ima že vsaka večja pokrajinska enota svojo filmsko proizvodnjo. Pomembnejši festivali bi se brez dvoma odpovedali filmoma, kot sta MAKEDONSKA KRVAVA SVATBA Trajča Popova in VOLK S PROKLETIJ Miomira Stamenkovića, ki sta postala ljubljenska puljske publike, čeprav sta bila predvajana s podnaslovi. Čar teh filmov je v eksotiki in nacionalnem koleritu. Prvi film posega v čas ob koncu 19. stoletja. Kmetje hočejo s popovo pomočjo osvoboditi lepo žanjico, ki jo je beg zaprl v svoj harem. Načrt jim uspe, a tistega dne, ko bi se moralo dekle poročiti z dobrim pastirjem, se beg maščuje in ubije oba zaročenca. — VOLK S PROKLETIJ je neke vrste jugoslovanski western. V skalnati in v meglo zaviti pokrajini se v zadnji vojni spoprimeta okupatorski italijanski vojak in svoji domovini zvest gorjan, volk s Prokletij. Njegov sin se poveže z okupatorji in sam oče je njegov sodnik. Družinska drama se nenehno giblje na robu normalnega, zapletena je in vendar poživljajoča, kreše se s civilizacijo in je prav zanimiva stvaritev. Verjetno ne bi ugajala »resni« kritiki, ki ima višje ambicije pri ocenjevanju filma. — POHOD Đorđa Kadijevića pripoveduje zgodbo o človeku, ki v zadnji vojni beži skozi Srbijo in se izogiba tako Nemcem kot njihovih pristašev pa tudi partizanov. Ta film bi lahko imenovali snemalčev film (odlična fotografija je delo izvrstnega Petkovića). To je nova podoba anti-heroja, naslikana v sivih otenkih, alternacija humorja in groze, določene monotonije, ambiciozna verzija filma KRAVA IN UJETNIK. Freudovci si bodo razložili čustveno vez med kmetičem in volom kot reakcijo kmetiča na razočaranje, ki mu ga je prizadejala žena. Marksisti bodo zanikali vsakršno čustvo in bodo trdili prav nasprotno, namreč da je film ostra satira skoposti. — Nič manj ambiciozen ni film Branimira Šćepanovića in Kokana Rakonjca PRED RESNICO. Med vojno paratizan ne ubije sovražnika, ki je obležal, prepričan, da je sovražnik mrtev. Po dvajsetih letih ga sreča živega, cvetočega, medtem ko zase ugotovi, da je čisto zlomljen. Žal je režiser s formalnim manierizmom in s »pomembno« spremno glasbo vsebino svojega filma le pokvaril. — Bolj se ogrevam za GRAVITACIJO, prvi film Branka Ivande, ki je prav gotovo »cinéfil« in dobesedno nor na avtorje, kot so Passer, Forman, Antonioni in Tati. Vsega skupaj ne povezuje preveč spretno, vendar se za tem odvečnim posnemanjem vendar skriva nekaj vrednot: prepričljivo slikanje pasivnosti življenja, pomanjkanja navdušenja in istočasno nostalgije po nečem neizrečenem. To so nekakšni moderni klišeji, ki jim je Ivanda tu pa tam vtisnil življenje.

Preden pričnemo obravnavati štiri filme, ki so v Pulju zares uspeli, omenimo še dva neuspeha priznanih cineastov, ki jih je bilo mogoče zaslediti lansko leto med dvema festivaloma. TRI URE ZA LJUBEZEN Fadila Hadžića (avtor PROTESTA, ki je bil predvajan na festivalu v Bergamu) pripoveduje žalostno zgodbo o deklici. V pikrem stilu, ki se prelevi že v hudomušnost, zapelje gospodar služkinjo ob operni ariji, ki jo posluša gospa istočasno, v paralelni montaži, s svojimi prijatelji. — SIROTA MARIJA Drago-slava Lazića je komedija iz kmečkega življenja. Marija se hoče omožiti, Voja, njen ljubček, pa se brani ženitve.

II. Štirje filmi

Od prvih petih prvoplasiranih filmov, ki so bili predvajani v Pulju, si je treba predvsem zapomniti film MALI VOJAKI, ki smo ga videli že letos v Cannesu. Okornosti Bate Čengića v tem filmu ne izhajajo samo iz neizkušenosti, avtor se je ujel v past, ki jih svet otroštva tako rad nastavi cineastu. Če je morda didaktična nota včasih skoraj preveč prisiljena, če je esteticizem včasih tudi malo robat, je film le prodoren in sprejemljiv. Pripomba o realtivnosti moralnih vrednot pa bi prav gotovo navdušila kakega Fritza Langa. Avtor nas popelje v otroški svet, ki je podoben svetu odraslih in v katerem so postali zmagovalci žrtve »krvnikov«. S svojo zgodbo bolj gane gledalca kot Peter Brook s filmom GOSPODAR MUH, ki je preobtežen z najrazličnejšimi efekti. Po osvoboditvi so v nekem samostanu žbrali vojne sirote, otroci pa se znova igrajo vojno, edino igrjo, ki jo poznajo. Mednje pride nov gojenec in ravnatelj noče povedati otrokom, da je nemškega rodu. Nekega dne se otrok iz čistega veselja sprosti in zaigra na harmoniko nemški napev. Otroci spoznajo v svojem dosedanem tovarišu sovražnika, začnejo ga preganjati in zasledovati, aretirajo ga, sodijo in končno ga hočejo zadušiti s plinskimi maskami, kot so jih nosil neznanci v gozdu v eni najbolj presunljivih sekvenc filma VRNITEV IZGUBLJENEGA SINA. Čengić izpoveduje v filmu resnico naravne krutosti, tako značilno za sodobni jugoslovanski film in resnico grobosti, ki je prisotna bodisi v ljubezni bodisi v nasilju. Nenavadna je sekvenca, ko hoče več otrok izrabit žensko zaradi tega, ker se je uprla njihovem maščevanju.

Podobno temo, izraženo z nenavadno osebno silo, najdemo tudi v filmu KO BOM MRTEV IN BEL Živojina Pavlovića. Zdi se mi, da je bil Michel Perez prestrog pri oceni filma istega avtorja PREBUJANJE PODGANA, ki so ga lani predvajali v Berlinu. Pavlović svoje zgodbe dobesedno jedka in nam kaže težko predmetno življenje. V njem tiči Zola s smislom za jedrnatost filmskega dejanja. Zgodba pripoveduje o »ničvrednežu« od trenutka, ko je bil oduščen kot sezonski delavec pa do klavrne smrti na latrini. Pavlović sledi svojemu junaku v primerni razdalji. (»Junaka« uspešno interpretira filmski debitant Dragan Nikolić.) Do tega junaka ne čuti usmiljenja niti ga ne obsoja, kakor svoje junake sploh le hladnokrvno analizira. Na koncu je ta metoda že povsem podobna obdukciji pri živem telesu. Džimi Barka je nezaposlen, ker v kmetijski zadruzi razen poleti ni dela. Njegova mati je perica in mu ne more nikakor pomagati. Ljubico Lilico mora zapustiti, potem ko je okradel svoje prijatelje. Oblegajo ga vse mogoče ženske: pevka, poštarica in zobotehničarka, vendar eno za drugo zapusti, ker bi rad uspel kot pevec. Poje slabo, toda »turneje« mu dajejo pogum. Pavlović z velikim občutkom stopnjuje pomešcanjeno ošabnost in grobost. Slika spodrsilaj nekega življenja in okolja, ki to izziva, slika ga s temnim pesimizmom v srcu, pesimizmom, ki meče slabo luč na vso družbo. Že naslov iz verzi Wolfganga Borcherta govori o tem: KO BOM MRTEV IN BEL... S svojim četrtem filmom je Pavlović opravičil svoje mesto v prvih vrstah jugoslovanskega filma. V Pulju je dobil prvo nagrado. Dorđević je svojo trilogijo pričel z DEKLICO, nadaljeval s filmom SEN in jo kronal s filmom JUTRO. Naslovi so

čisto preprosti in označujejo samo kompleksnost zgodbe, v kateri se vrstijo zapleti in prizorišča na nenavadno svoboden način. Dorđević se prepušča pesniškemu navdihu, preskakuje z ene sekvence na drugo in opušča najbolj tradicionalna pravila dramatike. V filmu POLDAN ne najdemo lirizma JUTRA, ki je brez dvoma najlepše Dorđevićovo delo. POLDAN zasluži ravno tolikšno mero pozornosti, ker je narejen z izkušenostjo in rahlo parodijo, ki je nekatere mogoče celo motila. Če povzamemo Puškina, ki ga Dorđević citira v svojem filmu: »Ali so njene oči res ganejene ali so le norčave?« se je Dorđevićeva sramežljivost znala še bolje skriti, celo tako, da imaš vtis, kot da avtor nima srce za čustvenost. Časovno prizorišče je leto 1948. Poldan je čas polne svetlobe, sonce je še v svojem zenitu, istočasno pa je poldan čas, ko se pričenja sonce umikati, zatorej trenutek nestalnosti in nevarnosti. Mir se je dokončno utrdil in pričel rojevati dileme osvoboditve. Dorđević si je izbral za svoj filmski jezik barvo in vanjo vstavil črno-bele odlomke iz svojih prejšnjih treh filmov. Pokazalo se je, da je bil ta postopek organsko upravičen. Dorđevićevega scenarija ni mogoče pripovedovati: vsebina sama so predvsem osebe, ki jih srečamo, zapuščamo in na koncu njihove ovinkaste poti spet srečujemo. V filmu nastopajo trije pari, ki na svoj način utelešajo spor med Rusi in Jugoslavlani. Neda je v JUTRU zaljubljena v svojega Rusa Miška, »ki je lep kot Stalin«, tu, v filmu POLDAN se z njim sreča in z njim pleše na sprejemu, ki ga je priredila sovjetska ambasada, nakar se z njim tudi poroči v vasi, ki z neprikrito sovražnostjo sprejme tujca. Ob Nedi se partizan Ljubiša Samardžić sreča s sekretarko iste ambasade Tanjo, s katero se pogovorja o Babelju in generalu Budjonem, o Majakovskem (»Zakaj so pesniki mrtvi?«) in tudi o Pasternaku. Tanji se zdi Ljubiša podoben Babelju, ki ima podobne življenjske nazore kot on: »Svet je prostrano polje žensk in konjev.« Nastopa tudi jugoslovanski komisar, ki je zvest Stalinu. Ko izbruhne kriza, zapusti svojo domovino in odpelje s seboj pevko, ki je nekaka dvojnica Milene Dravić v JUTRU. Ta je med okupacijo ljubila Nemca in se vedno borila proti temu, da bi bila vojna ali pa celo mir močnejša od ljubezni, in umre z njim, ki ga ljubi. »Moški in ženska sta bila ubita na meji; vroče je, najbrž bo deževalo,« lakonično komentira Ljubiša. Kako aktualen je film prav v tej situaciji, ko Rusi izvajajo pritisk na Češkoslovaško. — Jugoslovansko občinstvo je izredno dojemljivo za mednarodna politična dogajanja. Prav zato, ker je doživljalo takšne situacije, je na Dorđevićovo pripovedovanje reagiralo z veliko živahnostjo. Dorđević je z malce zlobe izbral za svoj film inserte z radijskimi komentarji, naostrene z živo aktualnostjo. Pikri so zato, ker so formulacije monotono kliširane. Vložki so ironični, delujejo pa nemo — napeto. Zdelo se nam je, kot da prisostvujemo ponovitvi zgodovine. Vendar so ti vložki samo atmosferski oklepaj, Dorđević je znal spoštovati svoje osebe, njihovo angažiranost in njihova razhajanja. Stik z ruskim človekom obravnava Dorđević z istim čustvom. Npr. samomor borca komunista, ki čepi na vlaku z zastavama obeh dežel, da bi s svojo smrtjo izpričal zmoto in konec svojih iluzij, kar tedaj ni bil osamljen primer. POLDAN je delno tudi glasbeni film, Dorđević mu je namreč dal operetni navdih.

Vsebuje znane in popularne revolucionarne melodije, klavirske sole, mucis-hall s plesalkami in vojaki s šajkačami in puškami. Pozabimo »moderno« kometiranje v filmu: uporabo varljivega zooma, pričujočo tehnično ekipo na koncu filma (ali pomeni to slovo ali »nadaljevanje«, ki je dostojno Jacquesa Demyja?), zatem sredstva, s katerimi naj bi obdržal nenehen navdih: delavci obnavljajo grad in se učijo Bacha; pokopališče polno tulipanov, ki ga obiskujejo zaljubljeni; koncertno dvorano brez glasbenikov, v kateri odmeva orkester; plažo, na kateri igra harmonika. Dodajmo še to, da zna biti Dorđević zgovoren in da v tem lahko celo pretirava, za kar je primer POL-DAN, v številnih drugih primerih pa je jedko lakoničen. Pa še nekaj o najizvirnejšem filmu. Najbolj obvladan film, edini, ki bi zaslužil veliko nagrado (dobil pa je v Pulju le tolažilno — kar ni presenečenje) je delo enfant terribla jugoslovanskega filma in obenem največjega talenta, Dušana Makavejeva. NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE je ganljiva počastitev filmskega medija, razmišljanje o preteklosti, igra s časom in prostorom — čisti filmski kolaž. Vse, kar se v filmu dogaja, je dokument. Že sama fikcija je dokument: prvi zvočni jugoslovanski film, ki ga je leta 1942 realiziral Dragoljub Aleksić; slavni akrobat. Ta film je Makavejev ponovno odkril, zmontiral z barvnimi sekvencami posnetimi v letu 1968 (o junaku in njegovih igralcih 26 let po nastanku filma) in jih vpletel v celoto skupaj z ustreznimi aktualnostmi. Aleksić je bil ljudski heroj: držeč se z zobmi za vrv je visel pod letečim avionom in tako defilirал pred maršalom Titom in angleško kraljico. Preden je postal slaven, je bilo njegovo življenje zelo trdo. Že njegovo otroštvo je bilo precej bridko. V rudniku je svojemu očetu pomagal nositi premog. Potem je delal v Beogradu kot ključavničar. V mestu je »odkril« film in vneto občudoval Ivana Mosjukina, Harryja Piela in Eddija Pola. Zaslovel pa je v cirkusu: krivil je železo, ustavljal drveče avtomobile, grizel verige, pri točki z eksplozivom izgubil zobe in si jih sam vstavil nazaj v čeljust. Pri svojem poklicu si je nekoč zlomil hrbtenico, si sam napravil železni oklep oziroma mavec in ozdravel. Njegov film je posvečen izključno lastni slavi, s svojo naivnostjo pa direktno posega v zamisel Makavejeva. Aleksić, ki je v svojem bistvu megaloman, vpleta v ljubezensko zgodbo vse dokumente, ki dokazujejo njegovo moč in spretnost. »Montažne atrakcije« uporablja v polnem pomenu besede. Siroto Nado nagovarjata teta, naj se naveže na bogataša, ki je v resnici slab človek. Nada ga ne mara in misli na svojo ljubezen, akrobata, ki jo bo rešil. Aleksić je povezoval iluzijo in resničnost. Iluziji je dodal še junaška dejanja in tako dopolnil fikcijo (npr. skok čez streho, da bi rešil junakinjo). Tako je tudi v filmu nadaljeval s svojim športnim udejstvom. Makavejev je temu filmu dodal še »sodobne« dokumentarne posnetke (trupla na cesti, nemški orkester, kralj Peter II., ki ga pozdravljajo vojaki) in tako ponovno oživel celo obdobje. Melodrama je nenehno vezana na realnost, ki je globoko izpovedna. Makavejev uprizori »danes« intervju z Aleksićem in njegovimi sodobniki, ki niso nič kaj prizanesljivi. Vse skupaj je inscenirano na grobu nekega pokojnega igralca. Ta zamisel je zelo podobna zamisli Ewalda Schonna ob intervjuju s slikarjem naivcem Zakom v HIŠI RADOSTI. Makavejev snema Aleksića na hotelski strehi, pri kosilu

A 6
A 6
A 6
A 6
A 6
A 6
9 A
9 A
9 A
9 A
9 A
9 A





na vrtu, ko zadovoljno pozira ob dveh očarljivih dekletih. Suvereno povezuje preteklost in sedanost z učinkovitimi efekti. Aleksića vidimo viseti v zraku pod avionom, nato se slika umakne, ostane samo brnenje aviona kot zvočna podlaga in ta spremlja obisk (danes) pri Aleksiću doma. Kamera se spušča po stopnišči v »poišče« Aleksića visečega na stropu v pritličju. Makavejev na noben način noče razbiti ritma originalnega dela in ga napolnjuje z inserti samo zato, da bi učinkoviteje povezal preteklost in sedanost. Junakinja iz časov pred 25. leti se iz starega Aleksićevega filma zanosno smehlja današnjemu Aleksiću. Ta film so ocenili kot pop film in to v nekem smislu tudi je. — NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE je blizu nekaterim surrealističnim raziskavam, npr. Bretona, ki v Nadji vplete pripoved iz Palleaujevega dela Les Détraqués (Prismode), le s to razliko, da je v našem primeru evocirano delo istočasno tudi izvor kreacije. Tretji film Makavejeva je izraz avtorjeve osebnosti, dokaz njegove zavzetosti in formalnih iskanj, kar ga uvršča ob Skolimowskem, Chytilovi in še nekaterih drugih med sveže, najbolj inventivne evropske cineaste. Očitali so mu, da je cinik in pustež. Brez dvoma po tihem vsaj nekateri le zaradi nevoščljivosti razlagajo, da je izbral Aleksića kot predmet svojega filma le zato, da bi se iz njega norčeval. Nasprotno, zdi se nam, da je Makavejev v njem spoznal brata in predhodnika.

Čudno naključje je v dejstvu, da je animirani film oživel po dveh letih tavanja, medtem ko se je dolgometražni jugoslovanski film proslavil leta 1965. Do leta 1962 je bil animirani film nosilec slavne nacionalne proizvodnje. Ko pa sta se Vukotić in Mimica preselila k filmu fikcije, ko je Kristl odšel v inozemstvo, se je v zagrebški šoli nekaj ustavilo. Leta 1961 je proizvodnja kratkometražnih filmov dosegla 25 filmov, v letu 1963 pa se je zmanjšala kar na 6 filmov. Leto 1964 je bilo leto iskanja, ki so ga napovedali mladi ustvarjalci s proizvodnjo kratkih triminutnih filmov polnih gagov. To so Dovnikovićeve BREZ NASLOVA in Grgićev OBISK V VESOLJU, Stalterjev PETI, Zaninovićeve TROBENTA. Leta 1965 so dobili ti novi avtorji potrdilo svoje kvalitete predvsem z Dovnikovićevo CEREMONIJO in Zaninovićeve ZIDOM. Revija POSITIF je zabeležila te uspehe ob festivalu »Osem dni Cinéma Positif« februarja leta 1968. Zunaj festivala so si zvesti ljubitelji lahko ogledali odlična dela Marksa in Jutriše (MUHA) in Dragićev film KROTILEC DIVJIH KONJ, Dovnikovićevo RADOVEDNOST in Zaninovićeve REZULTAT. Večina teh animatorjev izhaja iz Vukotićevega in Mimičevega ateljeja. Marks je bil risar pri Mimicu, Jutriša je bil animator, Bourek pa dekorater. Kolar in Grgić sta delala z Vukotićem. Letos Pulj ni predvajal tega »poskusno umetniškega« programa, kot ga imenujejo. Niso nam pokazali teh čudovitih filmov, čeprav bi bila publika (to smo vi-

III. Zagrebška skupina

deli) zanje navdušena. Po zaslugi Zagreb filma smo videli njihovo bogato letno proizvodnjo, ki dokazuje premoč jugoslovanskega animiranega filma. Ta govori v univerzalnem jeziku in se enostavno izogiba dialogu in komentarju, kar je nadvse koristno v deželi petih narodnosti. Zagreb je stara umetniška metropola, medtem ko je Beograd center likovnih umetnosti. Umetniki pomagajo drug drugemu in razpravljajo med seboj o svojem delu.

SIZIF je vsebinsko in grafično nadaljevanje MUHE, ki sta jo posnela Marks in Jutriša. Sizif se tokrat bori s predmeti v neki zapuščeni sobi: z vrati, predalom, zaveso, pručko... Zgodba se konča s samomorom. Stalna agresivnost nekega dokončno sovražnega sveta (obleka zapušča svojega lastnika in ga zasleduje kot dvojnik, kravata ga hoče zadušiti) je podana v vreščem crescendo, na podobni umetniški višini kot MUHA. TOLERANCA Zlatka Grgića in Branka Ranitovića je variacija na isto temo: v skupinah po štiri pevcev, plesalk kankana, biciklistov, igralcev na jojo, menihov itd. vsi spodrivajo s prizorišča manjše od sebe in sploh vsakega, ki se jim hoče pridružiti. Največjo ihto doseže skupina štirih francoskih revolucionarjev v prisotnosti študenta maoista.

Dovnikovićevo KVAK-KVAK je verzija vojaške šaljive zgodbe, satira o kaplarjih in bedastih vajah, z množico gagov, ki so prav gotovo avtorjeva domena. Žaba je nenavadna prijateljica novega rekruta in kljubuje vsem avtoritetam, ki jo hočejo uničiti ter brani vse pravice domišljije in poezije.

O LUKNJA IN ČEPIH Anteja Zaninovića je odlična zgodba, ki se igra z dvoumnostjo (marsikdo je v njej lahko spoznal podobo aktualnih problemov v SSSR). Ideja je enostavna, a mojstrsko stopnjevana. Človek je zaprt v navidezni obrambni stolp in bere časopis. V nekem hipu v zaščitenem zidu zazija luknja, zatem dve in potem na desetine... V prostor vdirajo nekakšni gejziri, ki jih junak čedalje bolj živahno in zavzeto maši s čepi, da bi ga ne zalilo... Situacija se pomiri in človek sedeč na tleh naprej bere časopis. Ne more pa premagati radovednosti, odmaši eno luknjo, ker hoče preveriti, če ga bo spet zalila voda. Ko ničesar ne opazi, nadaljuje z brezumnim početjem in se končno zave, da ga je vulkanska eksplozija dobesedno »pometla« s sveta. Apokaliptična meditacija o človeški radovednosti in njegovi občutljivosti. Ta film je neposnemljivo dinamičen.

KAPETAN ARBANAS MARKO še posebej priča o velikem likovnem talentu Zlatka Boureka. Na črnem ozadju se vrstijo fantastične pokrajine. V zgodbi je najmočnejši Marko s čudodelnim mečem, ki osvoji tri sestre, jih ljubi in tudi vse kot trofeje ugrabi. Trije konjeniki na belcih ga najdejo pijanega, ga zbude in za kazen križajo. Bourek oživlja stare legende v nekem barbarskem stilu, ki je zelo podoben sicer zelo »civiliziranemu« načinu Čeha Jirija Brdeckega. Barve, ki jih je izbral, ustrezajo svetu folklore in so mu še posebno drage.

Imenujem naj še Zlatka Grgića, ki je izdelal film IZUMITELJ ČEVLJEV in sicer zato, ker je dobil Grand prix 1968 v Mamai. To je prijetna zgodba za otroke o profesorju Baltazarju, ki je znal delati čudežne čevlje. Končno je tu še film Nedeljka Dragića MORDA DIOGEN. To delo je najbolj pestro v vsej tej kratkometražni panorami. Dragić v tem filmu opušča preprost in mogočen grafizem, katerega se je še oklepal v filmu KROTILEC DIVJIH KONJ. Uporablja predvsem vse možnosti, ki jih nudi animacija, še prav posebej pa kolaž. Tema je preprosta: človek tava po širnem svetu in išče svojo srečo. Zgodbo pripoveduje Dragić poetično in nagajivo, pikro in absurdno. Njegov Diogen išče gostišče, da bi se najedel. Znajde se ob mizi z apostoli pri Zadnji večerji (kot jo je naslikal Leonardo da Vinci). Ogovarja jih, a ti mu ne vračajo odgovora, prične se z njimi gostiti in se posmehuje Kristusovi bradi. Kasneje ga zamika še Tizianova Venera in tisti del njenega telesa, ki ga sramežljivo skriva: nepotešen jo poželjivo gleda.

Dovniković, Marks, Zaninović, Vukotić, Grgić, Jutriša in Dragić so podpisali kratek manifest, ki ga navajam:

»Animacija je animirana risba.

Protest zoper obrabljeno formo.

Animacija, ki direktno posnema naravne kretnje, ne more biti ustvarjalna animacija.

Animacija je tehnični proces, njen rezultat pa mora biti ustvarjalen.

Animacija pomeni: vtisniti risbi dušo in življenje in to ne v smislu imitacije, pač pa s transformacijo resničnosti. Življenje je toplota.

Toplota je gibanje.

Gibanje je življenje.

Animacija je akt, ko daješ življenje, se pravi akt, ko od-dajaš toploto.

Animacija je lahko mlačna, topla ali vrela.

Hladna animacija sploh ni animacija, to je mrtvorojenček.

Praktično je animacija kresanje vžigalnika, ki često nakloni rojstvo majhnemu kosmiču dima.

Vzemite kilogram idej (po možnosti ne preveč konfuznih), 5 dkg talenta, 10 dkg trdega dela in nekaj tisoč risb. Vse to dobro premešajte in če vam bo sreča naklonjena, ne boste dobili pravega odgovora.«

Na vprašanje, kaj je jugoslovanski film, tudi mi ne bomo tvegali z odgovorom. Vendar lahko v množici različnih stvaritev le vidimo za »kosmičem dima« nekaj konstant: lirizem in veliko vitalnost, humor, ki se poraja iz aktivnega pesimizma, krutost, ki je kljub vsemu močno poživilo življenju in ljubezni. Jugoslovanski film je vsekakor na trdnih nogah z jasnimi cilji, čeprav še ni dosegel svojih zmogljivosti. Poti, ki si jih je zastavil, so obetajoče.

(Prevod iz francoske revije POSITIF, nov. 1968)

O N
O N
O N
O N
O N
N O
N O
N O
N O
N O

Kapitalistični film v Jugoslaviji

MAKAVEJEV IN ĐORĐEVIĆ, REŽISERJA, KI STA JUGOSLOVANSKEMU FILMU PRINESLA UGLED V POSLEDNJIH LETIH, STA OUTSIDERJA V FILMSKI PROIZVODNJI SVOJE DOMOVINE. VLADATA KONFEKCIJA IN UDOBNOST IN IZDELUJE SE VELIKI FILM. OD SLAVE INOVATORJEV NISO IMELI DOBIČKA INOVATORJI, TEMVEČ ŠPEKULANTJE. SVETOVNO TRŽIŠČE VABI.

Puljski festival je tak kot mnogi, le da ima nekaj, kar je drugim mnogo težje doseči in je zato nekoliko atraktivnejši od večine: kje sicer se vrtijo filmi v tisočletja stari areni? Sicer pa vlada isti čar kot povsod, kjer vlada plačuje, administracija pospešuje, turistična društva aranžirajo, filmske in producerske zveze pa vabijo: velika uvertura, »Pulj je poln« so peli slavnostno oblečeni zbori, Pulj je lep — je žarel veličastni ognjemet, Pulj je zaslužen — je dokazoval nastop nagrajencev preteklih petnajstih festivalskih let in podelitev zlatih častnih aren. Pred vsako predstavo oglušujoči hiti, potem zvezdniška parada. Za zaključek festivala izdatne količine zlatih, srebrnih in siceršnjih nagradnih aren. Festival kot mnogi, pa vendar je neka razlika.

Pulj namreč ni ekskluzivna prireditev za kliko ljudi, ki se ukvarjajo s filmom, temveč je odprt za vse. 12000 gledalcev prisostvuje vsak večer najnovejšemu filmskemu delu, ki je nastalo med Puljem 67 in Puljem 68. Množični festival torej in kar najbolj javen, kljub visokim cenam vstopnic. Ljudstvo, ki vedno plačuje, gleda. In zato mu je kot občinstvu dopuščeno, da krepi svoje tradicionalne navade: kjer je množica, mora biti cirkus. Ne pospešujejo namreč polemike niti razgovorov med avtorjem in občinstvom, temveč potrjevanje nacionalne uspešnosti. To pa v tem primeru pomeni — konvencionalnega jugoslovanskega filma. Samo množica pač ni dovolj za ljudski festival.



Filmi za tržišče

Sicer pa so v Pulju storili vse, da bi bili tuji kritiki temeljito informirani. Letos je bil prvič organiziran mednarodni pogovor za okroglo mizo o položaju jugoslovanskega filma v obnovitvenih prizadevanjih svetovnega filma, vendar je bilo pri tem neskončno veliko referiranja, ne pa pravega razpravljanja. Prav nič tudi ni bilo storjenega, da bi se občinstvo naučilo razumevati tudi druge filme razen starih partizanskih štorij. Prav nasprotno. V zavesti mednarodne kritike je jugoslovanski film šele eno ali dve leti, in sicer, odkar so režiserji, kot Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Puriša Đorđević in Aleksandar Petrović, našli nove oblike filmskega ustvarjanja, odkar so se torej odtrgali od tradicije konvencionalistov. Odprli so jugoslovanskemu filmu mednarodno tržišče; nanj pa so planili producentje v upanju, da bo njihovo primitivno blago profitiralo od slave inovatorjev. To je komercialno razumljivo in tudi ne bi bilo pomisleka vredno, če bi bilo v Jugoslaviji dovolj talentov ali eksperimentatorjev, ki bi mogli novemu naprednemu filmskemu ustvarjanju zagotoviti kontinuiteto. Vendar pa se v tem trenutku zdi, da komercialne ambicije producentov — in gre za enajst nedržavnih proizvodnih hiš — zavirajo resnično obnovo jugoslovanskega filma.

Cela vrsta upoštevanja vrednih mladih režiserjev, ki so vzbudili pozornost z dokumentarnimi filmi, ne more snemati celovečernega filma, ker producentje v njihovih projektih ne vidijo nobenih komercialnih obetov. Raje se ravna po kapitalističnih zakonih tržišča in podpirajo že uveljavljene, kot so Đorđević, Pavlović, morda Makavejev, predvsem pa Petrović; ti režiserji lahko razpolagajo s skorajda neomejenimi sredstvi, ker lahko zagotovijo ne samo polno kinematografsko blagajno, temveč tudi neko določeno reputacijo filma.

Ta tema bi lahko omogočila film, ki bi bil ravno tako pomemben kot prva dva, Sen in Jutro. Đorđević pa je z barvo uničil svoj snov. Njegov sladkobni barvni način bi lahko mnogo apostrofiral, ko bi se zdrobil vsaj na enem mestu, na primer ob poročilu o spopadu obeh partij. Vendar pa vse do konca ohranja svoj kičasti priokus in tako kaže Đorđevićevo nesposobnost, da bi resnično uporabljal barvo.

WILKINSON
abgashärlat - rostfritt

Zato gre v teh filmih manj za splošno politično polemiko s fašizmom — kot v vzhodnonemških filmih — in bolj za zasebne, osebne, individualne usode, ki ne dopuščajo nobenega posploševanja in niso namenjene propagandistični uporabi. Vojna preprosto pomeni preteklost, kos zgodovine, filmsko snov. In največji opus nas še čaka: BITKA NA NERETVI, superprodukcija Veljka Bulajića z mednarodno zvezdniško zasedbo (Curt Jürgens, Hardy Krüger, Franco Nero, Orson Welles), film, ki ga snemajo že več kot eno leto, ki je zahteval že dve smrtni žrtvi in za katerega so skrojili enajst tisoč uniform, dobavili stotine tankov in vozil, zgradili nekaj vasi in razstrelili ogromen most v prepad: »najdražji in najbolj spektakularen film, kar jih je kdaj bilo posnetih v Evropi«, pri katerem so udeleženi vsi jugoslovanski producentje in ki je že prodan v šestdeset držav. Skratka: prava komercialna superzadeva.

A A A A S S S S
 S S S S A A A A

teleobjektiv

Razgovor z Jožetom Galetom

EKRAN: Mladinski film je zelo zahteven filmski žanr. S kakšnimi težavami ste se srečevali pri KEKČEVIH UKANAH?

GALE: Naj najprej, vsaj mimogrede, povem nekaj misli o zahtevnosti tega žanra, saj postavlja filmskega ustvarjalca, kot ste sami rekli, pred dovolj delikatne probleme. Eden od prvih bi bil prav gotovo tale: kako najti in ustvariti sozvočje med neko določeno naivnostjo in pripovednostjo filmske zgodbe. To sozvočje naj bi dajalo osnovo preprostemu, vendar pristnemu čustvovanju. Tako čustvovanje izraziti pa je težko, dvakrat težko takrat, kadar se hočemo kar najbolj izogniti izumetničenosti in lažnosti in ga posredovati res kar najbolj verjetno. K temu nas lahko pripelje le poglobljanje in prodiranje v intimnost vsebine, za kar je potrebna, vsaj jaz mislim tako, precejšnja mera subtilnosti.

Drugi problem, ki se, rekel bi kategorično postavlja pri omenjenem žanru, je lahkotnost in svežina, ki mora veti iz dela. Lahkotnost tudi takrat, kadar gre na videz, da tako rečem, za precej dramatične zaplete in razplete. Naj vzamem za primer kar Kekčeve ukane: Vsi konflikti med Bedancem na eni strani in Kekcem, Brincljem in Rožletom na drugi, ne smejo nositi v sebi neke teže ali celo usodnosti, ampak le določeno napetost, ki na konec koncev izzveni v lahkoten, s humorjem prežet zaključek. Tako gledanje je vplivalo tudi na oblikovanje samega Bedančevega lika. Menim, da je bil pri prvem Kekčevem filmu pobarvan preveč temno. Zdaj sem težil k temu, da bi bil pri vseh svojih hudobijah bolj smešen kot strašen, smešen že zato, ker je pri vseh svojih nakanah ukanjen. In

kadar je počasi misleči hrust pri svojih hudobnih podvigih ukanjen in osmešen od malega in zvitega fantiča, ki misli samo dobro, je zadoščeno prej omenjenim zahtevam.

Igra in dialog sta poglavje za sebe. Že izbira igralcev, posebno otrok, spravi človeka v škripce. Ko sem pod Prisojnikom sedel pod macesnom in gledal in poslušal, kako veter vije krošnjo in šušti skozi veje, mi je prišlo na misel: igra naj bi bila taka, kot je narava sama. Igralci naj govore prepričljivo, kot znajo šumeti gozdovi, kot ječi veter preko slemen, kot se peni in buči gorski potok, ali vsaj tako, naj bom skromen, kot govore prebivalci samotnih visokogorskih zaselkov: skopo, redkobesedno, pristno...

No, ko takole razpredam misli, se spominjam, da sem med pripravi na snemanje Kekčevih ukan prebral in pretresel v sebi vse, kar je bilo zapisanega in izrečenega o prvih dveh »Kekčevih filmih« doma in po svetu. Dosti gradiva in še več nasprotujočih si mnenj. Tu graje, tam pohvale, tu odklanjanje, tam priznanje in visoke nagrade, tu grožnje s komercialnim neuspehom, filma pa meni nič tebi nič obredeta kinematografe vseh petih kontinentov. Ob razmišljanju o teh protislovjih sem se spomnil na kritika italijanske filmske revije »Bianco e nero«. V letniku 1952 je namreč napisal zelo pozitivno kritiko o »Prvem Kekcu« in pri tem potegnil prav zanimivo paralelo. Ugotovil je, da se na področju kinematografije dogaja nekaj podobnega kot na področju književnosti. Mislim, da je takole nekako formuliral svoje misli:

Pravi pisatelji tega žanra ustvarjajo umetniška dela, znajo zanje tudi poiskati poti za razumevanje. Pri tem ne iščejo pomoči v nekih suhoparnih, strokovnih pravilih. Oni rešujejo to v sebi spontano, s svojo umetniško

ustvarjalnostjo. Vsem tistim pa, ki se preveč naslanjajo na ta pravila, ki iz pedantnosti in preračunljivosti suhoparno odmerjajo in togo nakazujejo svoje ustvarjalne sile, ki iščejo in se naslanjajo na preizkušene forme in formule, ponavadi ne uspe ustvariti vrednih del.

No, da ne bi zašel predaleč v razglabljanju, se bom ob vašem prvem vprašanju dotaknil samo še ene težave, ki me je krepko pestila pri realizaciji filma, to je tehnika. Nekatere zamisli v snemalni knjigi so bile namreč take narave, da bi morala imeti tehnika nekoliko večjo besedo kot ponavadi, seveda ne kdovekak večjo. Vse te stvari bi moral imeti pri snemanju vsakega filma na razpolago vsak režiser v vsakem trenutku. No, teh pa ni bilo in še kolikor jih je bilo, so bile iztrošene do skrajnih možnih meja. Zato rezultati v tem pogledu ne morejo biti zadovoljivi, čeprav smo se pri delu pošteno namučili, izgubili pri tem veliko dragocenega časa, kar spet pomeni prekomerno trošenje že tako skopo odmerjenih denarnih sredstev, predvsem pa se moja vizija v teh določenih sekvencah ne pokriva z dosežki.

EKRAN: Kakšne so pa težave filmskega ustvarjanja v Sloveniji nasploh?

GALE: Deloma sem na vaše drugo vprašanje že ravnokar odgovoril, dodal pa bi rad vsaj še dvoje misli: kontinuiteto ustvarjanja in svobodo ustvarjanja.

Ustvarjanje z večjimi ali manjšimi presledki tepe slovenskega filmskega ustvarjalca že dobrih dvajset let. To je za rast in razvoj bridka stvar. Kje so vzroki za to? ... Podatki zadnjih petnajst let kažejo čudno podobo. Eri film na leto, tu in tam dva, pa tudi čisto sušna leta so bila. Kaj več, je bila prava izjema. Torej popolna zgrešena politika odgovornih ljudi. Jaz jih

I I

imenujem grobarje slovenskega filma. Zdaj se situacija v okviru možnosti izboljšuje. Ko pravim v okviru možnosti, imam v mislih sredstva iz Sklada za pospeševanje proizvodnje in predvajanja filmov. Poglejmo stanje v letu 1968. Odobrena so bila sredstva za pet celovečernih projektov. Štirje bodo realizirani, sredstva za petega pa je realizator odstopil v korist odkupa in sanacije tehnične baze. To pomeni, da se iz sredstev, ki pritekajo v Sklad, zaenkrat lahko realizira pet celovečernih projektov, seveda, če so ti projekti po zahtevnosti zelo povprečni in če jih sklad podpre le s 70 % njihove proizvodne cene. K vsemu projektu mora po tem ključu torej proizvodno podjetje dodati še 30 % za proizvodne stroške, plus režijski in eksploatacijski stroški, kar pri tako skromni kinofikacijski mreži ni malenkost. Kljub temu pa menim, da si slovenska filmska proizvodnja ne bi smela za nobeno ceno zmanjšati prej omenjenega kvantitativnega proizvodnega načrta. Za posamezne projekte bi bilo treba tu in tam pač poiskati dodatna sredstva v okviru republiških koproducentov, kar kaže na prepotrben integracijski proces slovenske kinematografije.

Svoboda ustvarjanja pa je brez dvoma poleg kontinuitete dela tisti agens, ki lahko največ pripomore pri razvijanju ustvarjalnih sposobnosti naših režiserjev in uveljavljanju domačega filma doma in v svetu. To poudarjam, ker zmeraj ni bilo tako in ker so najrazličnejši sveti in organi avtoritativno posegali na področja, ki so izključno ustvarjalčeva domena in seveda tudi odgovornost. Naj s primerom od drugod opravičim in utemeljim svojo trditve. Ko smo pred časom v Pragi, na Barandovu sedeli za okroglo mizo z generalnim dramaturgom Kuncem in še z vrsto mladih uspešnih režiserjev, Formanom, Juračkom in drugimi in je tekla beseda o vzrokih, ki so pripeljali

češkoslovaški film v sam vrh evropske filmske ustvarjalnosti, je bila ugotovitev zelo preprosta: svoboda ustvarjanja in izobraženost. Menim, da bi bilo prav, če bi se skušali vsestransko zgledovati pri njih.

EKRAN: Vi ste član slovenskega filmskega sklada, ki je prav ta mesec sklepal o filmski proizvodnji za prihodnje leto. Ali nam lahko poveste nekaj o kvaliteti scenarijev, ki ste jih pregledali in kakšen bo po kvaliteti izbor, ki ste ga napravili?

GALE: Najprej moram poudariti, da bo vse, kar bom povedal v zvezi s tem vprašanjem, moje osebno gledanje in ne stališče Sklada SRS za pospeševanje proizvodnje in predvajanje filmov.

Menim, da je ohrabrujoče in razveseljivo to, da je v primerjavi z rezultati lanskega razpisa letošnji kvantitativno in kvalitativno močnejši, in tematsko vsekakor pestrejši. Morda je iskati vzrokov za to v drugačnih razpisnih pogojih (predložiti je bilo treba filmsko zgodbo ali nekakšen razširjeni treatment na približno štiridesetih straneh), nadalje anonimnost in najbrž ne nazadnje občutek, da težimo k razširitvi proizvodnje, kar omogoča večjo možnost izbora. Kot je bilo objavljeno že v časopisih, je bilo od dvaintrideset predloženih del pritegnjenih v ožji izbor devet. Gotovo je bila v vašem vprašanju zapopadana misel: po kakšnem kriteriju?... Po filmsko literarni izrazni moči in družbeno problemskem kriteriju. Lahko povem tudi to, da je dognanost teh devetih projektov na različnih stopnjah. Nekateri so že toliko dozoreli, da se je moči z malimi korekturami lotiti pisanja snemalne knjige, drugi so zaenkrat zanimivi zgolj kot ideje, na končno določitev pa bo prav gotovo vplivala tudi proizvodna cena, kajti razdeljeno bo le toliko sredstev, kolikor se jih je v Skladu nateklo. Vsekakor pa je stimulativno in pozitivno, da je Sklad devet izbranih projektov nagradil za prizadevnost. Naj ob tem vprašanju naglasim še to, da se bo moral Sklad v bodoče veliko več ukvarjati s problemom, kako povečati sredstva za razširitev filmske proizvodnje.

EKRAN: Povrnimo se spet k vašemu filmu Kekčeve ukane. Povejte, prosim, nekaj o neprijetnostih, ki jih imate s posredovanjem filma gledalcem, kdaj bomo vaš film videli tudi v Ljubljani?

GALE: Zakaj tako?... To vprašanje je bilo zastavljeno v časopisih že tam nekje sredi decembra, in mi ga zastavljajo ljudje na cesti skoraj ob vsakem koraku... Film je prvič stekel 23. decembra v Celju. Torej bi istega dne lahko tudi v Ljubljani. Posnet je bil s sredstvi, ki jih je dala družba. Ali nima potemtakem tudi pravice, da ga gleda takrat, ko je čas zato najprimernejši? Kdo preprečuje to?... In s kakšno pravico?... Ali ne bi bilo dovolj samo malo dobre volje pri upravi ljubljanskih kinematografov in proizvodnem podjetju in stvar bi bila rešena v zadovoljstvo in korist vseh?... Zakaj tako? Ali ne bi bilo veliko bolje,

T R
T R
T R
H J
H J
H J

če bi ena in druga stran te sile usmerila v razmišljanje, kako bi najbolje, najbolj kulturno in najbolj množično posredovali in prikazali domači film našim gledalcem? O tem se veliko premalo razmišlja in na žalost še veliko manj stori. Zakaj tako? Ali ni po sredi zoprvanje med posameznimi ljudmi v slovenski kinematografiji? ... Po raznih člankih v časopisih, izjavah in pismih, bi sodil, da je tu rana... Zakaj tako? ... In koliko časa še tako? ... Zakaj naj plačuje davek za te nesmiselne nespornazume slovenski film? ... Ali se ni predlani v decembru dogajalo isto z Nevidnim bataljonom in lani s Sončnim krikom in Peto zasado? In prejšnja leta z drugimi filmi podobno? ... Zakaj tako? Ta in podobna vprašanja zastavljam kar naprej tudi sam sebi in zato sem jih moral danes povedati tudi vam, radijski poslušalci in preko vas naši javnosti.

Prizori iz Cukorjevega filma DAMA S KAME-
LIJAMI z Greto Garbo in Tyronom Powerom

Petletnica Dvorane jugoslovanske kinoteke v Ljubljani

(Govor na proslavi 21. januarja 1969)

Pet let dela neke kulturne ustanove ni dolga doba, zato takih obletnic po navadi ne praznujemo. Če se s to skromno prireditvijo spominjamo dne, ko so se odprla vrata te dvorane ljubiteljem filmske umetnosti, praznujemo hkrati tudi drug jubilej — 20-letnico ustanovitve Jugoslovanske kinoteke, se pravi ustanove, ki zbira in hrani domače in tuje filme za področje vse Jugoslavije. Vendar je za nas pomemben tudi naš domači jubilej, ureditev in oprema te dvorane, ki smo jo opravili s slovenskimi sredstvi in si tako ustvarili možnost, da gledamo skoraj vsak dan menjajoči se program starih filmov domače in tuje filmske umetnosti. V teh petih letih smo lahko videli veliko filmov najrazličnejših proizvodenj, od prvih poskusov pred več kot šestdesetimi leti preko najboljših del nemega filma do izbranih del poznejših razdobj. Zelo priljubljeni so bili cikli filmov najpomembnejših svetovnih režiserjev, ki jih je bilo v tem času prav

Vladimir Koch



lepo število, poleg tega pa še cikli filmov, v katerih so nastopali nekateri najbolj znani filmski igralci. Sporadično pa je Kinoteka prikazovala tudi serije filmov našega časa tistih kinematografij, ki so se v zadnjih letih povzpele najvišje. Jugoslovanska kinoteka sestavlja cikle s filmi svojega arhiva, serije sodobnih filmov pa dobi največkrat na posodo od drugih kinotek, s katerimi je povezana v skupni mednarodni organizaciji FIAF. Ta zveza je zelo trdna in omogoča stalno zamenjavo filmov in s tem bogatitev filmskega arhiva Jugoslovanske kinoteke, ki hrani v svojih skladiščih daleč preko 10 000 filmov, poleg tega pa ima še mnogo drugega gradiva in bogato knjižnico. Takšen lep uspeh, ki uvršča Jugoslovansko kinoteko na peto ali šesto mesto med okoli 45 kinotekami na svetu, je prav gotovo tudi zasluga današnjega vodstva, ki ga odlikuje spretnost, iznajdljivost in ne navsezadnje zbirateljska strast, brez katere takšne ustanove najbrž ni mogoče voditi. Mislim, da je prav, če jim izrečemo v tem pogledu vse priznanje.

A veliko število filmov povzroča tudi veliko težav, kajti filme je treba spravljati, čistiti, regenerirati, kar ustanovo, ki se mora preživljati domala brez sleherne dotacije, dodatno obremenjuje. Tako bi lahko rekel Pogačič isto kot Langlois: »Bolj ko sem bogat, bolj sem reven.« Popolna gluhost zveznega proračuna za vzdrževanje Jugoslovanske kinoteke kot kulturne institucije z raziskovalnim in vzgoj-

nim pomenom postaja resen problem, kajti ni normalno, da se mora taka ustanova vzdrževati praktično sama, medko ji mednarodni predpisi prepovedujejo ustvarjanje dobička od predvajanja filmov. Problem, ki je vsak dan bolj resen in bo treba o njem spregovoriti tudi v tisku.

So pa še druge težave. Ista zbirateljska strast, ki je značilna za pravega — če lahko tako rečem — kinotekarja, pa je vzrok, da Kinoteka ne more priti do nekaterih starih filmskih odlomkov. Privatni zbiratelji jih namreč ljubosumno čuvajo in jih niso pripravljeni izročiti Jugoslovanski kinoteki niti dovoliti, da bi izdelali kopije in bi tako original lahko ostal v njihovi lasti. Kinoteka ne zbira zgolj originalov, to se pravi negativov, ampak tudi kopije. Kopij je lahko več in je tako mogoče zadovoljiti tako Kinoteko kot samega lastnika, ki bo lahko ohranil svoj zaklad. Od takšnega razumevajočega odnosa pa bo imel končno korist tudi lastnik, saj bodo njegov film spoznali tudi drugod in tudi pisali o njem. Če pa ga bo ljubosumno skrival, razen njega nihče ne bo vedel zanj.

Ob tem se pojavi vprašanje, zakaj nimamo filmskega fonda tudi v Ljubljani. Če mislimo pri tem na tuje filme, je to neizvedljivo, saj se še skupna Kinoteka, ki skrbi za vse jugoslovansko področje, ne more vzdrževati. Mislim, da je čisto prav, da so filmi shranjeni na enem mestu, v posebej za ta namen zgrajenih skladiščih Jugoslovanske kinoteke. Tako je racionalno, je najcenejše. Kar pa se



E. K
E. E K
M E 'E
M 'E

tiče domačih, slovenskih filmov, bi bilo najbrž zaželeno, da bi imeli nekoč njihove originale in kopije spravljene pri ljubljanski dvorani; treba bi pa bilo zgraditi skladišča, nastaviti strokovno osebje itd., kar vse mnogo stane. Ker pa ti filmi večinoma niso v nevarnosti, da bi se pokvarili ali izgubili, saj so spravljani v varnih skladiščih proizvodnih podjetij, ki jih v glavnem le dajejo na razpolago tudi v študijske namene, imamo ustanovitev slovenskega filmskega fonda za drugo fazo prizadevanj v zvezi z ustanovitvijo slovenskega filmskega arhiva. Filmski arhiv pa je mnogo širši pojem kakor filmski fond. Filmski arhiv zbira tudi druge predmete, ki jih je vredno ohraniti, od tekstov, scenarijev in snemalnih knjig do scenografskih osnutkov in kostumov, slik igralcev in vsega drugega, kar v eni ali drugi obliki predstavlja zgodovino našega filma. Tako pojmovan arhiv je izrazito nacionalna institucija in ne more biti stvar centralne ustanove, ki opravlja v prvi vrsti tehnično službo zbiranja, shranjevanja in predvajanja filmov v svojih dvoranah. Že publikacije, ki jih izdaja, so nujno drugačne v Ljubljani kot v Beogradu, ali pa morajo biti natisnjene vsaj v slovenskem prevodu. Zbiranje tega gradiva je torej naša prva naloga, ker se dela resna škoda, saj se predmeti, ki spadajo v muzej, izgubljajo in niso tako skrbno čuvani kot filmi.

Na srečo pa filmski arhiv — zaenkrat sicer brez skladišč za domače filme — ni več stvar bodočnosti, ampak kar neposredne prihodnosti. Društvu slovenskih filmskih delavcev, ki je začetnik te akcije, je uspelo dobiti prostore, v katerih se bo lahko zbiralo gradivo, pozneje pa bo v njih mogoče urediti tudi razstavo. Upravni odbor Sklada SRS za podpiranje proizvodnje in predvajanja filmov bo v kratkem odločal o dodelitvi začasne subvencije za začetna zbiralna dela. Pozneje bo treba doseči, da kritje stroškov za vzdrževanje filmskega arhiva zagotovi republiški proračun.

Nadaljnja študijska pridobitev bo knjižnica, ki sicer obstoji, a je mrtva, ker doslej ni imela primernih prostorov. Vse kaže, da jih bomo dobili prav tu, pri dvorani Kinoteke, kamor tudi najbolj spada. Tako bo najbolj pri roki tistim, ki ne jemljejo ogleda filmov v tej dvorani le za zabavo, ampak tudi kot predmet svojega študija. Vsekakor lahko danes že zanesljivo zagotovimo, da bo knjižnica odprta javnosti v teku tega leta. Knjižni fond razpolaga z več kakor 2000 strokovnimi knjigami in kompleti domačih in tujih filmskih revij.

Na ta način se prav ob petletnici ustanovitve dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani odpira naslednja faza njene dejavnosti, ki bo dobila s filmskim arhivom in knjižnico svojo naravno koristno dopolnitev. Upamo, da bomo ob prihodnjem jubileju naše dvorane lahko povedali kaj več o uspehih prav teh dveh institucij.

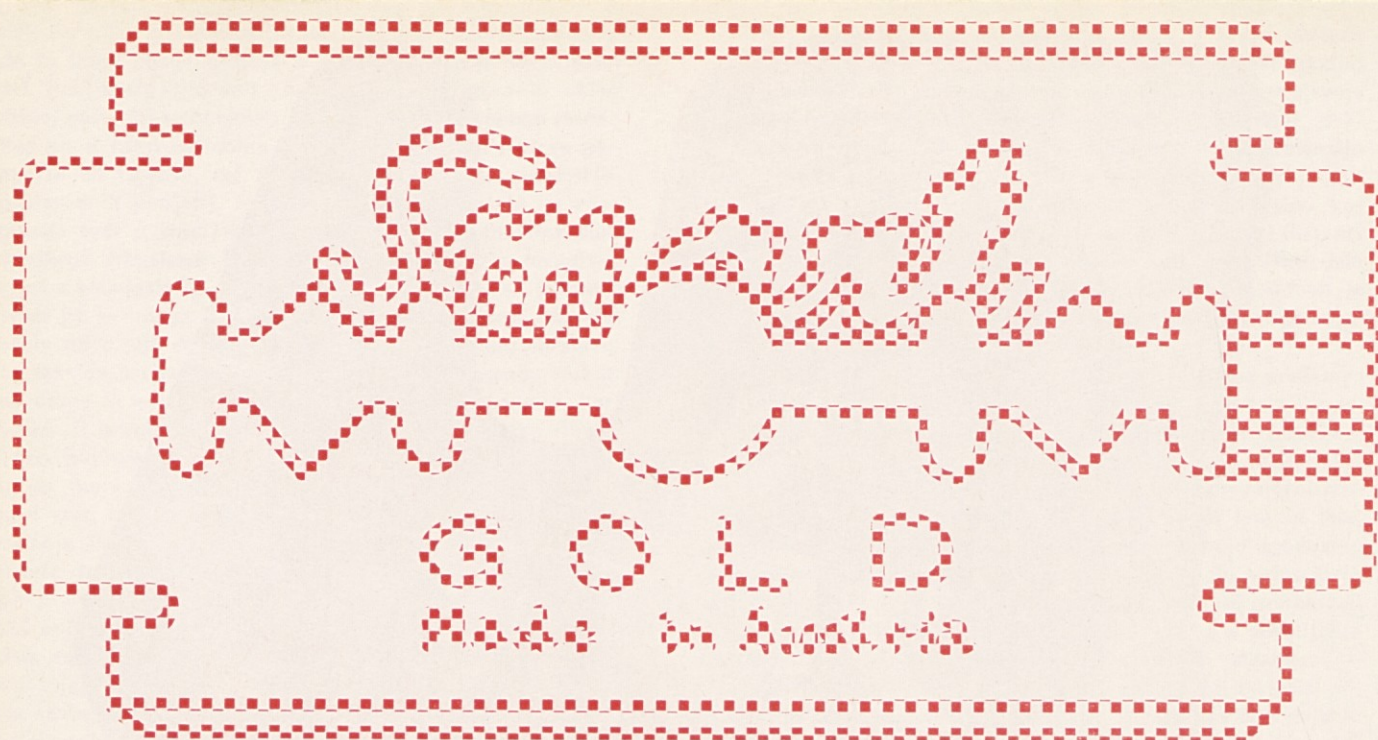
V luči teh ugotovitev ima naša majhna slovesnost svoj pravi pomen. Tako vsaj upam. Film vsekakor ni zgolj umetnost sedanjosti, kakor po navadi trdimo. Če bi se

filmi po zaključeni eksploataciji vrnili v svoje pločevinaste škatle, ali pa bi jih uničili (kar se je žal zgodilo s prenekaterim filmom), bi ta umetnost res ne imela svoje zgodovine. Ker pa filme lahko gledamo v Kinoteki, dobi šele s tem filmska umetnost svojo zgodovinsko dimenzijo in se njen odsev projicira tudi v prihodnost. Vsaka umetnost živi v zgodovini in za sleherno delo je odločilno, kaj bo o njem rekla prihodnost. Šele po daljši časovni distanci lahko upravičeno presojava katero koli umetniško delo in tudi film. Študij najboljših filmskih del preteklosti je potemtakem osnova za razvoj sleherne in tudi naše kinematografije.

Če hočemo prav oceniti, kaj predstavljajo redne predstave dobrih starih filmov za oblikovanje nove filmske umetnosti, je dovolj, če se spomnimo, kako se je razvil, recimo, francoski povojni film, zlasti tista smer, ki jo imenujemo »novi val«. Zastopniki novih teženj so bili neumorni obiskovalci pariške Kinoteke. Obiskovali so jo leta in leta, tako da so na koncu lahko rekli, da poznajo zgodovino svetovnega filma ne po knjigah, ampak po še vedno živih delih. In če se je iz te konfrontacije z velikani preteklosti — z navdušenim sprejemom njihovih del, a s spoštljivim kritičnim odnosom tudi do najvzornejših stvaritev — rodila umetniška smer, v kateri skoraj ni zaslediti direktnih vplivov starejših mojstrov, potem je v tem dejstvu skrita važna resnica: ti realizatorji so tako globoko prodrli v strukturo teh filmov, v njihove stilne posebnosti, tako dobro so doumeli stare mojstre in njihove umetniške vizije, da so se z bogastvom preteklosti docela prepojili. Ker so tako rekoč poznali vse bistveno, so lahko tudi na vse pozabili in se lotili snemanja svojih filmov z estetskih pozicij, ki so se jim kristalizirale v teku let. In takoj so presenetili s svojo izvirnostjo. Najbrž je zgodovina za vse nas učiteljica bolj v tem smislu, da opozarja, česa ni več priporočljivo delati, kakor pa da bi svetovala, kako je treba delati v prihodnje. Zatorej je Kinoteka in njen filmski fond bistveni pogoj za razvijanje filmske umetnosti, je isto kakor klasična literatura za književnega ustvarjalca — samo da je ta mnogo lažje dostopna — kakor klasična glasba, s katero se v času radia, televizije in gramofonskih plošč lahko seznani, kdor to le hoče, kakor klasična dela slikarstva, kiparstva in arhitekture, ki so danes dostopna tudi laiku v izvrstnih reprodukcijah. S filmom je v tem pogledu težje. Ni še napočil čas, ko bi si iz posebnih Kinotek izposojali filme, kot si izposojamo knjige. To je sicer problem, ki ga hočejo strokovnjaki čimprej rešiti. Danes je stik z zgodovino možen le v dvoranah Kinotek. Teh pa po svetu ni mnogo. V drugih, večjih državah so dvorane le v prestolnicah ali največjih mestih, a druga mesta so brez njih. Zato je prav, da cenimo to našo pridobitev, da skrbimo za to našo dvorano, saj je neobhoden, dragocen pripomoček za razvoj naše filmske umetnosti in znanosti in za poklicno oblikovanje bodočih ustvarjalcev in filmskih delavcev.

Vse o seksu, komunizmu in nasilju

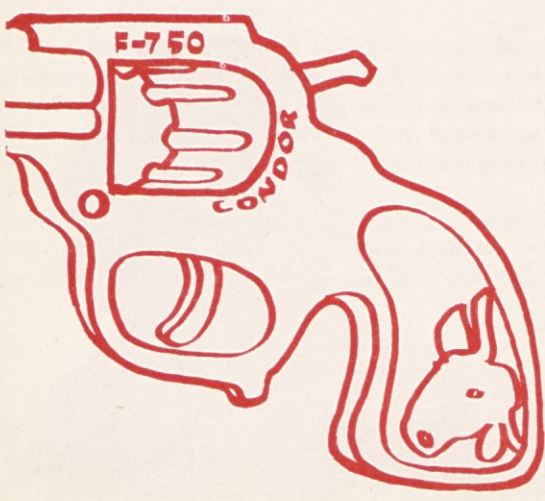




Najnovější film
Želimirja Žilnika

Z G O D N J A **D E L A**

(Marxa in Engelsa)



ZGODNA DELA (RANI DANOVI) (MARXA IN ENGELSA), REŽIJA ŽELIMIR ŽILNIK, SCENARIJ Ž. ŽILNIK IN BRANKO VUČIČEVIĆ, KAMERA IN MON-
TAŽA KARPO ACIMOVIC GODINA. NA SLIKAH AVTORJI FILMA, MILJA VUJANOVIĆ KOT JUGOSLAVA IN MARKO NIKOLIĆ KOT KRUNO.





z g o d n j a d e l a



ZGODNJA DELA, režija Ž. Žilnik, na sliki Milja Vujanović in Marko Nikolić



ZGODNJA DELA, režija Ž. Žilnik. Na sliki Milja Vujanović

Televizija je pozabila na svoj rojstni dan

Naj se zdi še tako čudno, a vendar je res: ob Dnevu republike leta 1968 je minilo deset let, odkar je prišla na svet naša televizija in nihče se tega ni spomnil — niti televizija sama. Nobene proslave ni bilo niti slovesnih člankov ali oddaj, kjer bi se ta ali oni ozrl v njeno preteklost, sedanjost in prihodnost, definiral in podčrtal njen družbeno politični, informativni, vzgojni, kulturni in kaj še vem kakšen pomen.

Ni znano niti to, če so se ob tej slavi, a neproslavljani obletnici zbrali stari prijatelji, njeni pionirji, v kaki lepi slovenski oštariji, čisto intimno dvignili kozarec in pri tem vzdiknili: »Naj živi!« V znamenitem bunkerju Turist hotela, kjer je bilo že od nekdaj zbirališče radijskih in televizijskih delavcev v uradnih in neuradnih urah — se prav gotovo niso. Tistega bunkerja namreč ni več, kajti Turist hotel se presnavlja in posekali so celo tiste lepe kostanje na svojem vrtu, ki so slišali največ vročih debat in kjer je bila dogovorjena in podpisana marsikatera pogodba.

Sicer pa se danes ne obnavlja samo Turist hotel, stari sosed RTV — ves tisti vogal je trenutno zaplankan in onstran ceste je za silo očiščen široki prostor, rezerviran za gradnjo novega RTV centra. Televizija ne stanuje več samo na starem naslovu v Tavčarjevi 17, ampak se je razlezla še v sanatorij Emona, v Dom družbenih organizacij, v Čufarjevo ulico in še v to ali ono sosednjo hišo. Da ne omenim laboratorija v Zeleni jami in še tu in tam po širni Ljubljani kako pisarnico.

Na Tavčarjevi 17 je še vedno ostala glava in studii in seveda tiste službe, ki so z delom v studiu najtesneje povezane. Vsi drugi morajo »skakati čez cesto«. Na televiziji je delo vsakogar dokaj tesno povezano z vsem kolektivom, samotnega dela in premišljevanja je bolj malo. Zato je »skakanja« veliko in še vedno velja pravilo, da je obiskovalcu ali zunanjemu sodelavcu težko, če se hoče nenajavljeno in kar tako nekaj pogovoriti: vsakdo se že pogovarja s kom drugim in se mu potem mudi nekam drugam.

Takšna je pač organizacija delovnega procesa — zamotana in zavozlana je bolj kot v tovarni avionov ali celo v kakem časopisu, radiu ali gledališču, kjer so delovni procesi ustaljeni in tradicionalno bolj ali manj fiksirani.

Nova hiša televizije, ki naj bi zrasla na vogalu Pijadejeve, Komenskega in Tavčarjeve ulice, naj bi ta vozle delovnih odnosov in procesov spravila v red. Prihranila naj bi na stotine delovnih ur in seveda pripomogla h kvaliteti in kvantiteti slovenskega programa. Naj bi. A kdo ve? Načrti so pripravljeni, odkupljeni in celo nagrajeni, a še vedno je slišati, da niso dovolj dobri, da je npr. televizijska hiša v Zürichu boljša in da bi bilo nemara boljše, če bi kar kopirali ...

In tako je še vedno vprašanje, če bodo spomladi zasadili lopato. Cincamo in mečkamo, rok pa je že zamujen.

A pustimo prihodnost in poglejmo raje v preteklost, kakor se ob desetletnici spodobi.

Deset let je kratko razdobje in že v številki sami se skriva ves naš problem. Že tedaj smo namreč zamudili.

Leta 1958 je televizija pokrivala že vso Evropo in Jugoslavija je bila poslednja, ki se je odločila, da jo uvede. Zamudili smo 11—12 let, če ne štejemo vrsto eksperimentalnih televizij, ki so v Evropi in Ameriki začele delovati že pred vojno.

Sicer pa že v naši kulturni zgodovini piše, da smo zamudniški narod. Zamudi pri uvajanju televizije se torej ni treba čuditi in sploh nobeni zamudi več. Zamuda je pač naša nacionalna karakteristika, večna in nespremenljiva... Tako pravijo nekateri pomembni ljudje in pri tem najraje tarnajo nad našo majhnostjo. In poleg tega — enajst do dvanaest let ni tako dolgo razdobje, da bi nad njim morali še danes pretakati solze. Včasih in na drugih področjih so bile naše zamude še večje...

Vendar pa ve naša zgodovina povedati, da na nekaterih področjih vendar nismo bili zamudniki. Na primer na področju radia — in televizija pač spada na to področje. Prav v tej tehniki ima Slovenija neko tradicijo — in zato moramo vzroke zamude iskati drugje in ne v naši splošni zaostalosti in majhnosti.

Prva radiotelegrafska prireditve v Sloveniji je bila že leta 1903 na Šmarjetni gori pri Kranju, vodil jo je inž. Marij Osana. To je bilo komaj leto dni po prvi Marconijevi brzojavki čez Atlantik. Prvi oddajnik je bil v Ljubljani instaliran že leta 1911. Prve radijske postaje v Evropi so spregovorile leta 1920 in 1921 in ljubljanska pošta se je priključila pariškemu radiu že leta 1923. Odtod in iz kluba radioamaterjev je že tedaj prišla pobuda za ustanovitev slovenske radijske postaje, ki se je uresničila 8. marca 1925 s prvim studijem v Šentjakobski šoli in prvimi slovenskimi oddajami. Tudi oprema za zagrebško radijsko postajo, ki je spregovorila 15. maja 1926, je bila prva namenjena Ljubljani, a Ljubljanci so se raje odločili za velikopoteznejši načrt. Osrednja osebnost je bil inž. Marij Osana. Zgradili so za tiste čase velikanski radijski oddajnik v Domžalah, ki je začel oddajati 1. sept. 1928 in ga je bilo slišati po vsej Evropi. Ljubljanska kukavica je postala slavna in naše oddaje so odločilno pripomogle k slovenski nacionalni afirmaciji v svetu.

Radio je torej zamudil samo 7—8 let. Če pomislimo, da je bila tedaj radijska mreža v Evropi še izredno redka in da svoje radijske postaje ni imela še marsikatera evropska prestolica — potem lahko rečemo, da je bila ta zamuda neznatna, da smo šli s časom v korak. In čas se je vrtel tedaj še bolj počasi. Pustimo zdaj mnoga neprijetna dejstva v zgodovini slovenskega radia do Druge svetovne vojne. V rokah Prosvetne zveze, torej domačega kapitala, je bil razvoj počasen in nevzpodbuden, radio je deloval ves čas v skrajno skromnih razmerah, lastnikom pa je prinašal velike dobičke. Vendar pa je ustvaril določeno tradicijo, ki je bila osnova za njegovo herojsko zgodovino v času revolucije in za nagel razvoj pozneje.

Pri radiu torej Slovenci nismo bili v zamudi — pač po zaslugi redkih, a pomembnih tehničnih in kulturnih entuziastov, ki so s svojo pobudo prodrli. Precej drugače pa je stvar tekla pri televiziji. To, da je z radijskimi valovi mogoče prenašati tudi sliko, so vedeli tehniki že od vsega začetka, izum pa ima rojstno letnico 1927. Prvi eksperimenti so se v ZDA začeli že leta 1928, najznamenitejši eksperimenti v Evropi pa so bili v Londonu leta 1936.

Tudi v Ljubljani je živel tak tehnični, novatorski entuziast, aristokrat italijanskega rodu, baron Codelli. Bil je lastnik gradu na Kodeljevem, ki nosi še danes njegovo ime in prav tako tudi ves tisti del Ljubljane, čeprav so prebivalci danes nemara že pozabili nanj. Baron Codelli je bil tehnični genij in avtor številnih patentov. Med drugim je v svojem gradu izdelal tudi TV kamero in sprejemnik po svoji lastni izvirni zamisli na osnovi vrteče se spirale. To je bilo v začetku tridesetih let — še pred znamenitimi londonskimi eksperimenti.

Njegova tehnična zamisel sicer ni obveljala, vendar je škoda, da se je tradicija, ki bi jo utegnil ustvariti, prelomila. Po osvoboditvi je bilo treba začeti vse znova. V tistih časih je veljalo pravilo, da je treba vse narediti doma. V tem je bilo nemara nekaj megalomanskega, a tudi več zaupanja v lastne sile. Okrog leta 1950 je bila TV tehnika že na solidni stopnji razvoja in je že prestala praktično preizkušnjo. Proizvodnja kamere in sprejemnika pa je zahtevala izredno visoko in redko strokovno znanje. In prav tedaj se je v Ljubljani pojavila doma izdelana TV kamera. Izdelal jo je inž. Albin Wedam in z njo z ljubljanskega nebotičnika čisto dobro prenašal slike.

Če bi tedaj ta pobuda naletela na razumevanje, če bi temu sledile primerne investicije in če bi nekdo — kdo drugi kot radio? — začel eksperimentirati s programom, bi bilo to prav gotovo v skladu z našo tradicijo in z našo kulturno močjo. Lahko bi se prišteli med najnaprednejše evropske narode, kakor smo se lahko v času uvajanja radia. A razumevanja ni bilo, pobuda ni prodrla, poskusi so ugasnili in zamuda je naraščala iz leta v leto. Ko smo se končno le odločili, je bila zamuda že naravnost smešna: bili smo poslednji v Evropi.

V tistih letih je bilo okrog televizije pri nas še vedno mnogo oklevanja, nejasnosti, dvomov in celo nezaupanja. Investicije za uvedbo televizije so seveda visoke in mnogi so dvomili, če se vse to splača, predvsem pa — ali si mali slovenski narod lahko privoščiti takšen »luksus«. Naravnost krivoversko pa je bilo pomisliti, da bi Slovenci sami lahko prvi v državi uvedli svojo lastno televizijo. Televizija se je lahko začela samo kot enotna zvezna, vsedržavna zamisel. Treba je bilo počakati, da so za sprejem takšne ideje vse glave clozorele.

Dogodki, ki označujejo rojstvo jugoslovanske televizije, so nadvse značilni. Prvi oddajnik je bil zgrajen na Sljemenu 15. maja 1956, a je sprva prenašal samo avstrijski in italijanski program. Prvo domačo TV oddajo so naredili v Zagrebu v septembru istega leta. 19. marca 1957 je bil zgrajen oddajnik na Krvavcu in 12. maja 1957 so Ljubljanci iz zagrebškega studia oddajali prvo slovensko TV oddajo. V Beogradu so začeli šele 23. avgusta 1958. Za rojstni dan jugoslovanske televizije velja 28. november 1958, ko so TV postaje v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu začele z oddajo rednega, skupnega jugoslovanskega programa.

Zamisel skupnega jugoslovanskega TV programa je bila spočetka kaj preprosta: 30 % je prispevala Ljubljana, 30 % Zagreb, 40 % pa je bilo prepuščenih Beogradu, pač zaradi Dnevnika, ki je bil prva vsakodnevna oddaja. Prvi dve leti sta bili še sila skromni. Oddaje so bile samo ob nedeljah, ponedeljkih, sredah in sobotah. Vseh skupaj je bilo komaj 15 do 18 ur na teden. Velik del programa so izpopolnili prenosi iz Italije in Avstrije. Ves teden je bil napolnjen šele leta 1964.

Preprosta formula 30 : 30 : 40 se je kmalu pokvarila. Na srbohrvaškem področju je naraščal odpor zoper slovenščino, delež Ljubljanec se je začel zmanjševati, a dokaj počasi in plašno so začele naraščati naše »lokalne« oddaje. Dolgo je velik del Slovenije lahko sprejemal oddaje samo s Sljemena in teh posebnih slovenskih oddaj sploh ni mogel videti. Šele po letu 1966 je čutili odločnejše in načelne težnje po slovenizaciji našega TV programa.

Takšnega razvoja ni v tistih letih, ko so se snovali prvi investicijski načrti, nihče pričakoval. Nekaterim se je spočetka zdelo, da je televizija zaradi naše majhnosti lahko samo splošnojugoslovanska, torej srbohrvaška in da Ljubljana lahko izjemoma prispeva samo neznaten del programa politično aktualnega značaja. Zato so spočetka zgradili le drobcen studio in v petem nadstropju, ki je bil primeren kvečjemu za nastope posameznikov, intervjuje in podobno. Pri prvih načrtih nihče ni mislil na zahtevnejše, npr. igrane in dramske predstave.

Načrt je bil zmoten že od vsega začetka in že formula 30 : 30 : 40 je predstavljala presenečenje. Že v sezoni 1959/60 je Ljubljana prispevala 229 ur programa (skupaj jih je bilo 884), od tega je bilo 15 igranih uprizoritev ali 11 %. Moč kulturne ustvarjalnosti je že tedaj močno preseгла tehnične kapacitete.

Šele leta 1961 je bil zgrajen večji studio v drugem nadstropju. Tako je imela Ljubljana dva studia, medtem ko sta Zagreb in Beograd ostala pri enem samem. A njuna razporeditev (drugo in peto nadstropje) je bila in je še danes silno nerodna in v navzkrižju z vsemi pravili ekonomske proizvodnje. Vendar je bilo takšno krpanje nujno — pač zaradi nejasnih koncepcij o razvoju slovenske televizije. To in še marsikaj drugega je povzročilo velike delovne težave, večje število delovnih ur, zapravljanje ustvarjalnih sil in zmedo v proizvodnih odnosih in procesih. Notranje razmere so odbijale mnoge kulturne, tehnične in politične delavce in zmanjševale prvotni entuziazem. K temu so se pridružile še druge težave. Tehnika je skoraj štiri leta ostala ista, ni se obnavljala in se ni razširjala. Prvotne investicije so bile iz dotacije spremenjene v kredit in televizijske postaje so iz zveznega prešle v republiško finansiranje. Ves program je bil še vedno nekakšna mehanična vsota oddaj iz treh centrov in še v letu 1963 je bilo »pokrivanja« zelo malo, čeprav se je delež Ljubljane naglo zmanjševal. Lokalne oddaje postanejo pravilo pri vseh treh centrih šele leta 1965.

Lokalne oddaje seveda niso nikakršno zlo, nekaj, kar bi bilo posledica samo »nesrečne« jugoslovanske mnogonacionalnosti. Jugoslavija je pač takšna in tudi s televizijskim programom je ni mogoče spremeniti. Lokalne in regionalne oddaje imajo danes tudi mnogi veliki narodi, kjer vprašanje jezika sploh ne nastopa. Imajo jih pač zaradi lokalnih potreb, lokalne komunikacije in lokalne kulturne ustvarjalnosti. V tem pogledu daje skoraj dva milijona Slovencev dovolj številno občinstvo za samostojen in neodvisen program.

Razvoj k vedno večji samostojnosti jugoslovanskih TV centrov je torej nujnost in nikakršna sreča. Kmalu jih bo šest: Beogradu, Zagrebu in Ljubljani se že pridružujejo Sarajevo, Skopje in Titograd. V načrtu sta potem še Novi Sad in Priština. V Evropi in ZDA je veliko število TV postaj, katerih občinstvo je še mnogo manjše.

Samostojnost in neodvisnost TV programa pa seveda ne pomeni izolacije in nepovezanosti. Gre le za svobodno povezovanje pri sestavljanju programa. Televizija je že po svoji naravi takšna, da je bogata vseh dimenzij. Lokalna je, regionalna, nacionalna, vsedržavna, evropska ali svetovna — vse, kar hočete. Mi smo vključeni v evrovizijsko in intervizijsko omrežje, sateliti lahko z brzino svetlobe posredujejo slike in besede z vseh koncev sveta. Ves svet je postal en sam živčni sistem in človeška družba — občutljiv organizem, kjer vsak dogodek in vsaka bolečina pretrese vse in vsakogar. Jezikovna razdrobljenost sveta ni več problem v svetovni komunikaciji in kulturni emancipaciji najširših množic.

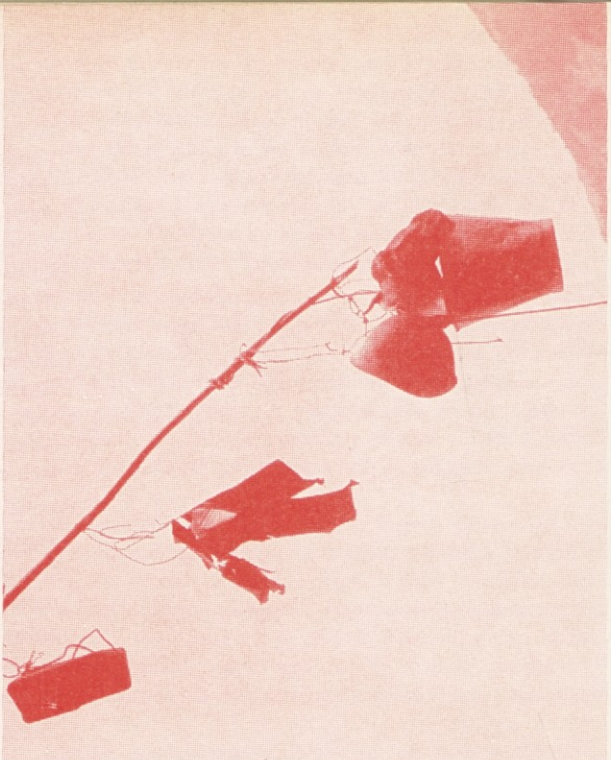
Ni dvoma, da je jugoslovanska televizija s takšno koncepcijo graditve svojega omrežja stopila končno na pravilno pot. Zdaj je treba odgovoriti na vrsto vprašanj, ki jih prihodnost že zastavlja. Od pametnega predvidevanja je odvisno, kako bodo usmerjene investicijske milijarde, kakšen bo novi TV center. Vsaka nesmotrnost, zlasti pa pretirana skromnost in neambicioznost, bo pripeljala spet do krpanja, zastojev in s tem tudi do večjih stroškov. In maščevala se bo tudi sedanja zamuda.

Kakšna bo podoba slovenskega programa v prihodnosti? Struktura igranega, aktualno političnega, mladinskega, izobraževalnega, glasbenega, filmskega in drugega programa?

Kaj bo z našo vzgojno, šolsko televizijo, ki smo jo začeli — pa spet opustili? Kakšno vlogo bomo namenili drugemu in potem nemara še tretjemu programu? Ni dvoma, da bo prihodnost pokazala potrebo po še številnejših programih.

Ali bodo tudi druga kulturna središča Slovenije, ki so v zadnjih letih prizadevno organizirala svoje lokalne radijske oddaje (14 jih je!), lahko gradila tudi svoje lokalne TV studije?

Kako se bo razvijala barvna televizija in kakšno vlogo ji bomo dodelili?



O G E N J V D V O N O Ž C U

M A K A S A J K A

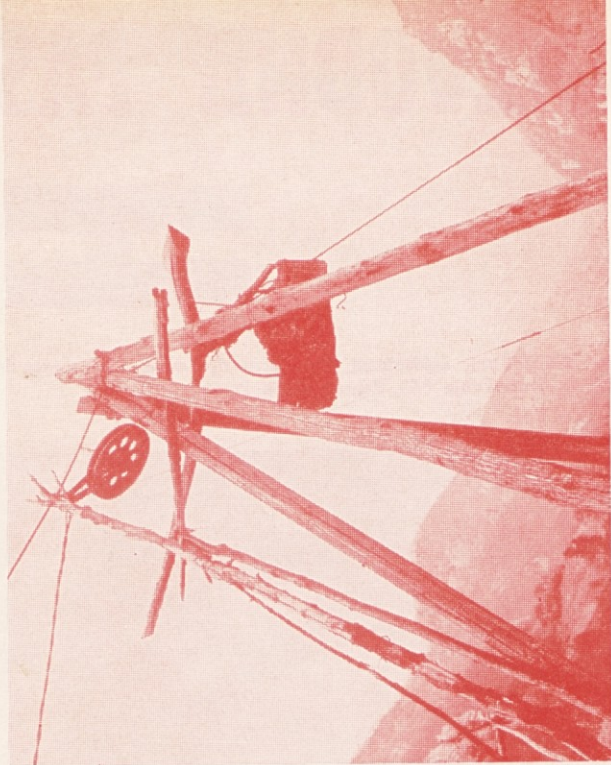
N O V A F I L M A



K J E R M E S R B I , T A M S E Č O H A M

M A K A S A J K A

N O V A F I L M A



OGENJ V DVONOŽCU, kratki film, scenarij in režija Mako Sajko, proizvodnja Viba film, 1968

KJER ME SRBI, TAM SE ČOHAM, kratki film, scenarij in režija Mako Sajko, proizvodnja Viba film, 1968



NOVI FILMI V PROIZVODNJI FAS

(filmskega avtorskega Studia)

v Zagrebu

NEDELJA (NEDJELJA), celovečerni film, scenarij Lordan Zafranović in Živko Jeličić, proizvodnja FAS, Zagreb 1968. Prizora iz filma





HITCHCOCK, kratki film, scenarij in režija Zoran Tadić, proizvodnja FAS,
Zagreb 1968. Prizor iz filma



THE HIT MAN



HITCHCOCK, režija Zoran Tadić, prizora iz filma



film slučajno življenje

(slučajni život)



Režija:
A. Peterlić

SCENARIJ: PETAR KRELJA, ANTE PETERLIČ, ZORAN TADIĆ



Filmska vzgoja:

STATISTIČNA

Kadar nameravamo razpravljati o vzgojnih vidikih filma, bi morali vedno najprej določiti končni cilj. Običajno se vzgoja usmerja v socializacijo otroka s tem, da ga prisili sprejeti vrednote družbe, ki jih spoštujemo. Temu stališču odločno nasprotujem. Po mojem mnenju je najbrž edini humani način, ki ga je treba podpreti, samosocializacija, se pravi, da otroku ničesar ne vsiljujemo in lahko sam odkriva stvari, ki ga zanimajo, sprejema vrednote, za katere čuti, da so pomembne ter odklanja tiste, ki se mu jih ne zdi vredno sprejeti. Kolikor vem, so te ideje izvajali v praksi samo v Summerhillu v Veliki Britaniji, v zibelki svobodne vzgoje, ki jo vodi A. S. Neill. Njegovi rezultati so odlični; medtem pa se nadaljujejo umori, ropi in nasilja po drugih koncih sveta in povzročajo jih ljudje, ki niso bili deležni svobodne vzgoje. Razumljivo je, da je moč Neillove ideje lahko odkloniti, kajti če bi jih učitelji sprejeli, bi to pomenilo prenehanje njihovih avtoritativnih metod in tako imenovanih pravic ter celo — kakor se smešno sliši — njihovih »odgovornosti«. Kljub temu da Neill tega ne omenja očitno, lahko vidimo, da uporablja ista vzgojna načela, ki jih odkriva moderna kibernetična raziskava (tu omenjam le Karla in Margareto Smith iz Združenih držav) po vseh teh letih zapravljenе človekove energije in sposobnosti. Kibernetika je ustvarila idejo o samo-uravnalnih mehanizmi in le samo-uravnavanje je tisto, ki dokazuje dejansko harmonične rezultate. Moramo se začeti zavedati samo-uravnalnih mehanizmov na vseh ravneh življenja: na mednarodni, nacionalni, družbeni in individualni ravni. Vedeti moramo, ali samo-uravnavanje zares obstaja na teh ravneh. Rekel bi, da le redko. Ne menim, da je samo-uravnavanje kaj takega kot dolgo mrtvi liberalizem ali »laissez faire«. S tem imam v mislih omogočitev kanalov vzvratne sprege (feedback — v nadaljnjem tekstu bo ostala ta beseda v izvirniku, op. pr.) v vseh človekovih aktivnostih. Kjer ni feedbacka, imamo diktatorstvo, avtoritarianizem, imperializem. (Karl Deutsch je razvil to témo v delu Živci vlade.) Kjer ni kanalov feedbacka, jih je treba ustvariti, včasih s silo. Vendar tega ni moč uporabiti pri vzgoji kot taki, a se uporabljajo, kot je razvidno iz študentskih in uporniških gibanj. Boriijo se za kanal feedbacka, za svoj delež pri prispevanju k delovanju družbenega sistema in nekaterih njegovih podsistemov. Novejši politični razvoj na Kitajskem, na Kubi, na Češkoslovaškem in Švedskem dokazuje prizadevanja po prostem feedbacku in zanimivo bi bilo odkriti rezultate teh poskusov. Žal je nesmiselna intervencija na Češkoslovaškem pretrgala večino na novo ustanovljenih zavojev feedbacka. Tudi na Kitajskem feedback nikakor ni popoln, vendar podajajo nekateri novi kanali sijajne možnosti za spekulacije.

Rekli boste, da govorim o politiki na konferenci o filmski vzgoji, ali pa si boste vsaj mislili. Vendar ne moremo ločiti politike od konceptov našega etičnega okvira ali od konceptov našega družbenega življenja. Prav zdaj se ti nagibajo k temu, da so zelo samovoljni in statični.

Stremljenje po učinkovitosti je eno najhujših zlih vzgoje, kajti to je priuščevanje učinkovitosti, ki jo skušajo pritirati do maksimuma, in ne učenje učinkovitosti, kar je povsem druga stvar. In namesto priuščevanja filmu bi morali prav zares začeti govoriti o učenju filma. To je le en odsev naših avtoritarnih stališč. Tudi jaz še nisem ustvaril boljše taksonomije neavtoritarnih stališč ali nečesa, kar bi bilo še boljše — proti-avtoritarnega vzgojnega procesa in zato se bomo držali starih, slabih konceptov. Žal ne morem citirati mnogih znanstveno raziskovalnih rezultatov, kajti študije niso potekale s tega stališča niti niso zajele svobodnih otrok, kajti le malo je takih na vsem svetu. In če je tako, ali mar oznanjam utopijo? Ne, kajti tukaj poskušamo osvoboditi otroke, kar je edina pot, ki osvobaja svet.

Kakor vsaka vzgoja, lahko tudi filmska izvaja predvsem dve funkciji: čustvena vzgoja in informativna vzgoja. Rad bi vključil obe v kategorijo usmerjanja. Če hočemo imeti odgovorne državljane v naši svetovni skupnosti, moramo omogočiti usmerjanje otrok v največji možni meri. Priznati moramo, da je domala vse, kar počno otroci, del tega procesa usmerjanja. Z igranjem različnih iger predstavljajo usmerjanje v empatijo. Drznem si reči, da je to najboljša čustvena vzgoja, ki jo lahko dobe in rezultati Summerhilla potrjujejo ta zaključek.

Dva znanstvenika z Jyväskylän univerze na Finskem, Annika Takala in Sirkka Minkinen sta odkrila, da je film pomembno sredstvo, ki pomaga otrokom pri sprejemanju družbenih vrednot, v tem primeru odgovornosti do drugih državljanov. Raziskovani vpliv filma je bil tako močan, da nobena ustna sugestija, za ali proti, ni mogla tega spremeniti. Učinkovitosti tega procesa učenja je bila dodana moralna deklaracija, posplošitev sporočila ter vztrajna prisila.

Vztrajna prisila pomeni proces, ki podpre gledalca, da se identificira z enim glavnih junakov filma in sankcije, ki jih sprejema filmski junak, uporabijo za to, da podprejo obnašanje gledalca. Ena razlaga tega, zakaj je ta vztrajna prisila tako močna v filmu, je, da postane zavoj feedbacka kratek. V stvarnem življenju smo sankcionirani za naša dejanja šele po nekaj dneh, tednih ali celo letih, na primer, ko koga posade v ječo. Kibernetične vzgojne raziskave pa so dokazale, da je sankcioniranje, ali bolje feedback, uspešen le tedaj, ko ga izvajajo takoj po dejanju. V filmih je moč zavoj feedbacka ustvariti izredno kratke s tem, da uporabljajo eliptično montažo in tako posledica lahko takoj sledi svojim vzrokom. Verjetno bi lahko rekli, da povzroča kanal feedbacka napetost, ki jo čuti gledalec. Napetost je odvisna od ritma filma in precejšnjih analiz bi bilo treba, da bi poskusile najti učinek različnih načinov ritma in razporejenosti sekvenc. Na tej osnovi postavljeni zakoni bi bili nedvomno zelo kompleksni.

Otroci se uče najbolje iz izkušenj stvarnega življenja, vendar pa najbrž ne morejo doživljati vsakega možnega dogodka. Zaradi tega je važno, da opazujejo različne načine obnašanja v filmu in v njih odkrivajo njegove rezultate. Tu seveda predvidevamo, da razumejo sce-

narij in vizualni jezik filma, kar je še posebej pomembno. Filmski medij je eden najbolj učinkovitih načinov prenašanja informacij zaradi možnosti spreminjanja skoraj kateregakoli gradiva v filmski jezik in zaradi velikih koristi pri eliminaciji in koncentraciji tega gradiva.

Prvi cilj filmske vzgoje je torej razlaga filmskih sredstev. To je povsem stvarna vzgoja in jo je moč izpeljati s tako razburljivimi primeri iz stvarnih filmov, da si otroci ne morejo kaj, da se ne bi povsem vključili vanje. Če bi pa poskušali učiti otroke o filmu brez filmov, bi bilo to precej brezupno, kljub temu pa to delajo. Zatorej bi se morali vprašati, koliko usmerjevalne sposobnosti v Hitchcockovih, Bunuelovih in Fellinijevih filmih je izgubljene prav zaradi nepoznavanja filma.

Študije o vztrajni prisili kažejo, da je najbolj učinkovito otroke vzpodbujati k identifikaciji. To bi bilo prav, kajti največ se naučimo, kadar doživljamo stvari v resničnem življenju in identifikacija nas prisili, da domala živimo s filmom. Vendar pa bi se jaz odvrnil od te učinkovitosti. Učinkovitost identifikacije je učinkovitost filmskega ustvarjalca, filmskega producenta, filmskega distributorja, filmskega pouka. Orientacija prek identifikacije pa gre lahko tudi povsem napačno pot. Ali nista filma ZMAGA VOLJE in OLYMPIA vzpodbudila identifikacije? Ali ne izhajajo filmi o Jamesu Bondu z iste osnove? Identifikacija je mogočno orožje avtoritarizma, sredstvo, ki ustvarja lojalnost. Bistveni problem identifikacije je v tem, da se bodo tisti, ki so željni identifikacije, identificirali s skoraj čimerkoli.

Podzavestno se utegnejo učiti prek identifikacije neracionalnih in nefunkcionalnih navad za svoj in drugih blagor. Identifikacija ni diskriminatorna, se pravi, da je pripravljena kanalizirati celotni proces osebnosti. Zatorej to ni empatija, kajti empatičen odnos vedno zadrži osebna stališča gledalca, ne pozabi lastnih značilnosti in interesov. Kadar nas utegne identifikacija napotiti v mazohistično trpljenje, tedaj ustvarja empatija usmiljenje. Identifikacija utegne okrepiti sebičnost, kadar so filmska dejanja nezasluženo uspešna, tedaj pa izraža empatija občutek pravičnosti. Kakor vidimo, je razlika velikanska. Rad bi zvedel kaj o študijah, ki zadevajo filmske izkušnje glede na identifikacijo proti empatiji, toda doslej nisem slišal še za nobeno. Zatorej ostaja to, kar sem pravkar rekel, hipotetično.

Če nadaljujem o isti tematiki — empatija dovoljuje našo kritiko osrednjih značajev, medtem ko pomeni identifikacija sprejemanje v celoti. Rad bi postavil hipotezo, da se tisti, ki so se pripravljene identificirati, sovražijo, medtem ko so zrele osebnosti kritične do sebe, vendar s pozitivnim odnosom.

Jaz bi rekel NE identifikaciji. To ni usmerjanje, raje nasprotno. Medtem ko je empatija inkluzivni duševni odnos, teži identifikacija k ekskluzivnosti; in kjer je empatija odvisna od povsem notranjih pogojev, se identifikacija naslanja na površne zunanje odnose. Zaradi tega je usmerjanje veliko uspešnejše prek empatije. Medtem ko utegne identifikacija podati le en



vztrajni kanal feedbacka v filmu, jih empatija vedno ustvarja več.

Problem je v tem kako pomagati otrokom, da se ne bodo identificirali in jim pomagati, da bodo razvili empatijo. To je najtežje vprašanje filmske vzgoje. Spojeno je z vzbujanjem kritične ocene pri njih in z uničenjem vseh avtoritarnih sredstev vzgoje, ki jih danes tako na široko uporabljajo. Avtoriteta, ki sloni na strahu, ni prava avtoriteta in je na vsak način veličanska ovira kakršnemukoli učenju. Pri vzgoji dosežemo najboljše rezultate tedaj, kadar znajo tisti, ki jih vzgajamo, ustvariti lastno motivacijo in slediti svojemu delovanju na tej osnovi. Če otrokom svetujejo o neki stvari, da je dobra ali slaba, tedaj to zelo neradi sprejmejo, kolikor se pač ne boje avtoritete; in zato je sprejemanje le površno. Zato bi se moral učitelj spustiti na raven učencev in delovati kolikor mogoče neformalno, in kar je najbolj pomembno, ne sme zahtevati nikakršnega spoštovanja, se pravi, ne več, kolikor ga učenci izkazujejo enakim. Moč takšnega odnosa je dovolj dokazal Neill. Dejansko je to revolucija v vzgoji — in potrebna revolucija. To tudi pomeni, da otrokom ne vsiljujemo nobene religiozne ali moralistične vzgoje, marveč jih pustimo rasti v demokratičnem okolju.

Učitelj filmske vzgoje ima še veliko dela. Povsem jasno je, da film kot medij ne daje neposrednega feedbacka kot gledališče in glasba v umetniških oblikah živega delovanja. Pri konvencionalnem poučevanju je tudi nekaj feedbacka, ki pa ga prepogosto ovirajo avtoritarne metode poučevanja. Če se ob gledanju filma gledalec dolgočasi, se tempo ne pospeši. Če kaj spregleda, filma ni moč obdržati. (Ali ne bi veljalo to vpeljati tudi v konvencionalno poučevanje?) Zato morajo reakcije mladega gledalca na film najti feedback v kakšni drugi obliki. To je edini način, s katerim bi ga aktivirali. Učitelj bi moral pokazati učencem katerikoli poseben film in jim pomagati, da bi izoblikovali svoje ideje v jasne misli — ne da bi jih sam oblikoval. Dobro znan psihološki pojav je, da konceptualizacija občutkov in različni vtisi pomagajo usmerjanju občutkov v določeno izkušnjo. Zaradi tega bi moral učitelj neprestano bombardirati otroke z vprašanji in jih stimulirati, da jih bodo sami analizirali. Lahko izrazi svoja stališča, vendar jih ne vsiljuje. To zato, ker drugače ostaja avtoriteta. Otroci pa podzavestno sovražijo avtoritete (kar je sijajno dokazal npr. Erich Fromm) in težijo k razširjanju tega odpora v to, da sploh ne sprejmejo njegovih stališč. Zaradi tega je najbolje, da sprejmejo otroci sodbe o filmih od drugih, neosebnih virov, kot so na primer filmske revije. Škoda, da nimamo resnih filmskih revij, ki bi bile tako preprosto napisane, da bi jih lahko dojemali tudi otroci. Običajno so filmske

publikacije, namenjene otrokom, nagnjene k moraliziranju in so zato, seveda, nesprejemljive.

Idealno je, če je film sam po sebi dovolj jasen in lahko govori zase. Vendar je filmska umetnost najbolj kompleksna umetnost ter zahteva zelo velika intelektualna prizadevanja, če hočemo sprejeti celotno sporočilo, ki ga vsebuje — vzemimo za primer **Andaluzijskega psa**, katerikoli film Godarda, Wellesa in drugih. Tega dejansko ni moč storiti. Večina tega, česar ne razumemo, izhaja iz gledalčevih predsodkov, ki jih je ustvarila avtoritarna vzgoja in ta omejuje njegovo ustvarjalno mišljenje. Rekel bi, da proti-avtoritarnih gledalcev ne ovira film, ki ga ne razumejo povsem, marveč jih raje izziva. Vsaj vedo, da jih film ne more žaliti, tako kot je k temu nagnjen učitelj, in svojim mislim puste prosto pot.

Drznil bi si pustiti otrokom selekcijo filmov ali pa vsaj delno. To bi ustvarilo najbolj aktivno in kritično stališče do medija. Učiteljeva vloga ostaja v stimuliranju analize in kritičnega nastopa. Če bi ga vprašali, bi jih lahko vodil pri izbiri filmov.

Zelo na kratko sem se dotaknil filmske vzgoje z informativnega vidika. O tem ni dosti povedati. Glede na področje informacij bi morali biti filmi različno ocenjeni po količini in stopnji znanja. Ker se uporablja feedback pri informativni filmski vzgoji, mislim, da bomo kmalu imeli vedno več poučevalnih strojev, ki bodo prilagodili učni načrt sposobnostim posameznikov. Mislim, da bi bilo precej jalovo poskusiti doseči odlične učne uspehe z informativnimi filmi kje drugje kot v nižjih šolskih razredih, kjer dobri filmi o naravi ali geografski filmi v veliki meri nadomestijo kakršnegakoli učitelja. Za bolj razvito širjenje informacij so nujne specifične teme ali pa izvirna stališča. Kot primer takšne vrste informativnih filmov lahko omenimo kubanski dokumentarec **Hemingway** Fausta Canela, Franjujev **Prah** ali pa Satyajita Raya **Rabindranath Tagore**. Kadar neko tematiko obravnavajo z ustvarjalno imaginacijo, tedaj je film prav gotovo primeren za pomoč pri usmerjanju gledalcev. Tu še omenjam filme kot **Hullo hullo** Iona Popesca Gopa, **Informacijski stroj** Saula Bassa in **Železo** Gunnarja Höglunda.

Čemu nisem govoril o vsebini filma, ki bi bila uporabna za filmsko vzgojo? Omenil sem že eno stvar: to je bolj odvisno od učencev kot od nas. Poleg tega pa so vsi filmi odsev družbe in njenih vrednot in zato lahko tudi nepomembni in povsem slabi filmi služijo usmerjanju. Tako imenovani umetniški filmi le predstavljajo to funkcijo veliko bolje, vendar je to stvar stopnje. Lahko imamo negativno (pa tudi pozitivno) stališče do intelektualne vsebine »umetniškega« filma, pa vendar zelo občudujemo njegove kvalitete. Odličen film lahko zelo malo usmerja, če je stališče učitelja napačno ali če mu je učenec nenaklonjen.

Izvirni naslov: NEVINOST BEZ ZAŠTITE; scenarij: Dušan Makavejev ;režija: Dušan Makavejev; kamera: Branko Perak, Stevan Mišković; igrajo: Dragoljub Aleksić, Ana Milosavljević, Vera Joksimović, Bratoljub Gligorijević, Ivan Živković, Pera Milosavljević; proizvodnja: Avala film, Beograd 1968.

Tokrat me je Makavejev navdušil — poleg tega pa tudi dolgočasil. Nedorčnost brez zaštite je genialna zamisel, samo dokaj predrzen poizkus, ne več kot dober film.

GENIALNA ZAMISEL. (Misli, ki jih bom razpletal, sem našel, preden sem bral intervju z Makavejevom v prejšnji številki Ekрана.) Morda variira in se spreminja hitreje kot občutki in nazorji ljudi. Nekdo je mogoče vse življenje ostal bolj ali manj isti, pa je kljub temu nosil deset in deset po različnih modah narejenih oblek, ki so ga vsakokrat proglašale za nekaj čisto posebnega. Čisto drugega kot morda moda leti dni prej.

Z razvojem civilizacije je človek začutil potrebo, da nekatere dele svojega telesa **ZAKRIJE**. Zakril jih je. Zdaj je vedel, da neke intimnosti lahko zakrije. **IN ZAKRIVAL SE JE VEDNO BOLJ IN BOLJ.** Že dolgo (tisočletja?) človeku obleka ne služi samo za to, da se **ZAKRIJE**. Danes je golota celo v navadi, strip-tease, nudisti in še kaj, a želja, da bi se človek čimbolj **ZAKRIL**, je prisotna bolj kot kdaj koli. Modni žurnali so ena najbolj branih literatur. Le malo je držav na svetu, kjer ne bi plačevali več inteligentnih ljudi za to, da debatirajo o barvah ženskih hlačk, kot pa tistih, ki naj razmišljajo o čisti filozofiji ali sociologiji. Že Kristus je v vseh štirih evangelijih poskušal dopovedati ljudem, da je človek več vreden kot obleka. To je mogoče edini njegov stavek, ki ga ni nihče nikoli verjel.

Tu sta zdaj važni dve stvari:

nedolžnost b r e z z a š č i t e f r a n č e k r u d o l f

1. Makavejev je jasno vedel, da **OBLEKA** ni nikoli samo **OBLEKA**, ampak da je grozljiv **POJAV**, ki človeka neusmiljeno prežema, v mnogih primerih celo skoz in skoz. **VIDEZ**, naš slavljenec **VIDEZ**, se požvižga na vse intimne pa zgodovinske pa objektivne resnice. V **VIDEZU** je nekaj oholega, ponosnega, neizmerno komičnega. Skratka, **VIDEZ** je **DIPLOMATSKI**. Videz je prisoten na vsaki fotografiji. Fotografije trdijo, da imajo neko vsebino. (To trdijo tudi nekateri foto- in kinoamaterji in zato so amaterji, blagor jim.) Če pogledamo stare fotografije, vidimo, da fotografije ne povejo **NIČ**. Fotografije so nesmisel. (Da ne bo pomote: če fotografija kaže potres ali kakšen dogodek, je to nekaj čisto drugega, takrat je izraz slike fotografirano **DEJSTVO**, je vrednost slike v njeni **DOKUMENTARNOSTI**. Fotografija pa zaradi tega nima nobene zveze s slikarstvom, pač pa ima vedno močno zvezo z umetnostmi, kot so igranje, plesanje, arhitektura.) Pregledal sem nekaj sto starih fotografij sorodnikov. V dunajskem Vojnem muzeju sem videl več sto slik staroavstrijskih vojakov v gasilskih pozah. Te stare fotografije so še bolj absurdne, ker so kruto statične (čeprav so že pred sto leti delali genialne fotografske portrete). Stare fotografije so obtežene z **VIDEZI**. Tudi če so njihovi sodobniki v njih videli kakšno vsebino (žalostno ali veselo), je do danes bolj ali manj izginila. Za te fotografije ne moremo reči, ali kažejo lepe ljudi (lep — po modri, v skladu z modo), tudi ne, kaj ti ljudje čustvujejo, **VIDEZ** na njih je ljudem uničil vsebino. Mi danes vidimo samo **MODO**, tako v oblekah kot v državah in v izrazih na obrazih.

Film postane film, kadar neha biti nedolžen, kadar režiser najde razliko med SVETOM in SABO. Umetniški film je obravnavanje te napetosti med objektivnostjo in subjektivnostjo. Makavejev je vzel NEDOLŽNE FILME, ki so FOTOGRAFIJE. Filmi so stari žurnali (filmski žurnali — modni žurnali?), med njimi je sprejem malega kralja Petra, pa pogreb Nedičevega generala . . . DIPLOMATSKE STVARI. Vendar ti žurnali so le dodatek. Jedro filma je film NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE, film, sicer igran, tudi prvi zvočni jugoslovanski film. Vendar — film atleta Aleksića o atletu Aleksiću. Neverjetna prilika, neverjetna možnost, neverjetna sreča. KOMPLETNO NEDOLŽEN FILM, zgodovinsko enkratna najdba. Artist (neke vrste ekshibicionist, torej tudi igralec) naredi igran film o samem sebi.

Kinotečni filmi — to so filmi iz tujih dežel, pa povrh še iz nekih oddaljenih, preteklih časov. Včasih začutimo, da so podobni nečemu staremu, že davno sublimiranemu v nas, pa postanemo ganjeni. Tako nas tudi neverjetno raznežijo filmi, ki smo jih gledali nekoč kot otroci, pa jih po dolgih letih vidimo čisto drugače . . . Vendar — pretekli časi, tuje dežele, to dela kinotečne filme težke, včasih nerazumljive, neme filme vrtijo neredko pred polprazno dvorano . . . Aleksićev film ima še eno sijajno lastnost: posnet je bil v času, ki je postal mit. Posnet je bil leta 1943 v Beogradu.

Če bi bil posnet nekaj let prej ali nekaj let kasneje, bi bil povsem nezanimiv. Tudi zdaj bo mogoče (mogoče, ker ne vem) nezanimiv za velik del sveta, za nekatere druge dežele pa občutno manj zanimiv kot za nas.

Ker za nas je strahovito zanimiv. Film, ki ga ne moremo pozabiti, film, ki nas morda dolgočasi, a postane DEL NAS; ima vpliv kot redko kateri film.

Tista štiri leta so spremenila politični sistem neke dežele. Spremenila so VIDEZ neke dežele. Spremenila so VIDEZ ljudi neke dežele. Spremenila so LJUDI neke dežele. Vendar: koliko so spremenila VIDEZ in koliko so spremenila ljudi?

Hudomušna finta Makavejeva, ki dela iz tega filma komedijo (kruto komedijo), je v tem, da ne kaže ljudi tiste dobe. V nasprotju z veliko večino jugoslovanskih filmskih ustvar-



jalcev in neustvarjalcev Jugoslavije v preteklosti in danes Makavejev točno ve, da pristnih ljudi tistega časa ni mogoče najti. Čas uniči notranje podobe ljudi. Makavejev ve, da se je ohranil samo VIDEZ nekih ljudi iz tistega časa. Ohranila se je njihova PSIHOLOŠKA OBLEKA; in Makavejev primerja VIDEZ ljudi iz filma Nedolžnost brez zaščite z VIDEZOM teh istih ljudi danes. Z VIDEZOM? Ne, z njimi samimi. Iz navade smo rekli »z videzom«, vemo, da se film ukvarja z videzom stvari (zato je v filmskih laboratorijih mogoče narediti prav vse) vemo, da film preko kombinacij videza, preko kombinacij očitnih vizualnih laži govori o ljudeh, pa nas je zaneslo. Makavejev je ustvarjalce starega, pozabljenega filma pripeljal pred nas. Pripeljal k nam na obisk. Govorijo nam o sebi.

To pa je PREDRZEN POSKUS. Žal samo dokaj predrzen. Zares predrzen bi bil — mogoče je bil rudimentaren ostanek tega zares predrznega poskusa v tistem, ko je Makavejev pripeljal starega Aleksića v kopalkah v Arenu — da bi film-predlogo predvajali vsakemu posamezniku, obenem pa bi se pogovarjal z ustvarjalci filma. To je seveda popolnoma nemogoče. Ali pa: da bi bili ustvarjalci starega filma zastopani z globokimi, pesniškimi, liričnimi (ne igranimi) izpovedmi svoje današnje eksistence. Tako pa stoji staremu filmu, dokumentarnim žurnalom pa nekaterim fotografijam nasproti samo dokaj konvencionalno intervjuvanje ustvarjalcev filma. To je Makavejevu odlično uspelo: ujel je tipične, pristne, sijajne trenutke, posebno pri režiserju. Mogoče je malo kombiniral po svoje,



gotovo je kaj izbral, drugega pa ne, s tem pa spreminjal; a te osebe, ki so današnje, z današnjim videzom, ki pa za nas ni nekaj zgodovinsko privlačnega, se malce stapljajo med sabo. In so malce dolgočasne.

Obiski pri teh filmskih veteranih so posneti nenavadno naravno, kaj takega si npr. televizija (ki je seveda suženj mode in videza), ne bi nikoli znala privoščiti. Vendar: pravo veličino ideje zaslutimo, vznemiri nas, direktnega srečanja med NEKDANJIM VIDEZOM in ZDAJŠNJI MI LJUDMI pa le ni. Takrat pa, ko pusti Makavejev Aleksicia, priletnega Aleksicia, da se razkazuje, da stopa v poze, da krivi železo... nam kaže zdajšnji VIDEZ. To je posebna, prav tako močna poanta filma. EN VIDEZ in DRUGI VIDEZ se srečata in ljudje se krohotaajo.

Ni samo smešno, resno je. Vredno je razmišljanja. Pred sabo imamo videz, glorifikacijo človeške moči in poguma v abstraktne namene, ki je bil tak, kot je, tudi leta 1943. Provokativna, duhovita domneva: nič se ni spremenilo. Ni se. Pa se je. Ni se. Pa se je.

Ta druga komponenta je bolj filmsko razumljiva. Bolj je prišla do izraza. A manj pove. (Ima manjše dimenzije.)

2. Dalje o genialni zamisli.

Vsi filmski žurnali tega sveta z nenavadno vztrajnostjo kažejo diplomatske sprejeme; rokovanje, nasmehi, rokovanje, nasmehi, rokovanje, nasmehi... Filmske zvezde so pred kamerami absurdno malo v primeri z diplomati in državniki. Pri tem je menda že jasno, da nepoučenemu (ne-diplomatu) od vseh stvari na svetu najmanj pove ravno obraz diplomata. Komentatorji filmskih žurnalov in njihovi bratje na televiziji so prepričani (njihovi smrtno resni glasovi!), da filmček o diplomatskem lovu prav tako kaže ustroj sveta kot Shakespearova drama.

Vendar so se danes snemalci filmskih žurnalov (ki so izumili že tisoče rakurzov, kako snemaš avto pred sabo ali množico iz avta) malce unesli. Časi so mirnejši. Filmski snemalci pa so bili kreatorji politike, važnejši morda od tega ali onega ministra ravno v času, ko je Aleksic začel s podvigom Nedolžnost brez zaščite. Spomnimo se žurnalov iz Hitlerjevega časa. (Ruski film: To je fašizem.) Priznati morate, da bi tudi povprečen snemalec naredil iz Grete Garbo lepo žensko. Če pa je kdo naredil iz Hitlerja dobrodušnega škrate, je moral biti kar precej genialen.

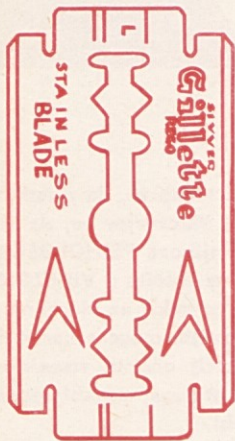
Nemški filmski snemalci so naredili precej čudežev: ne samo slavnostno in poetično vzdusje okoli Hitlerja, celo simpatičnost se jim je posrečila. Neko zločinsko bando je bilo tebi nič meni nič mogoče s čudovitimi, lažnivimi sredstvi filma predstaviti kot jato globčkov, kot pol koledarja svetnikov. Brecht je v nekem članku napisal o Hitlerju, da je bil to največji režiser dvajsetega stoletja. Bridka šala.

Na Balkanu, v nekem zbombardiranem mestu, kjer je vojna postala navada, po malem dolgočasna, vsekakor čisto dovolj nezanimiva. (Ko sem bil pionirček, sem bil sveto prepričan, da celo vojno prav nihče ni zatisnil očesa in takrat mi sploh ni bilo jasno, kako sem se sploh mogel roditi med vojno.)

Znana odlika človeka je (v tem se bistveno razlikuje od živali), da se na vse, kar se vztrajno ponavlja, počasi navadi. Tudi na najbolj krvave grozote. Tu lahko začne kak filozof razpravljati, ali je bolj človeški tisti, ki se navadi, ali tisti, ki se ne more navaditi, pa se upira. A treba je takoj priznati, da se tisti, ki se ne bi prilagodil situaciji, jo sprejel in se kaj od nje naučil, tudi upirati ne bi mogel.

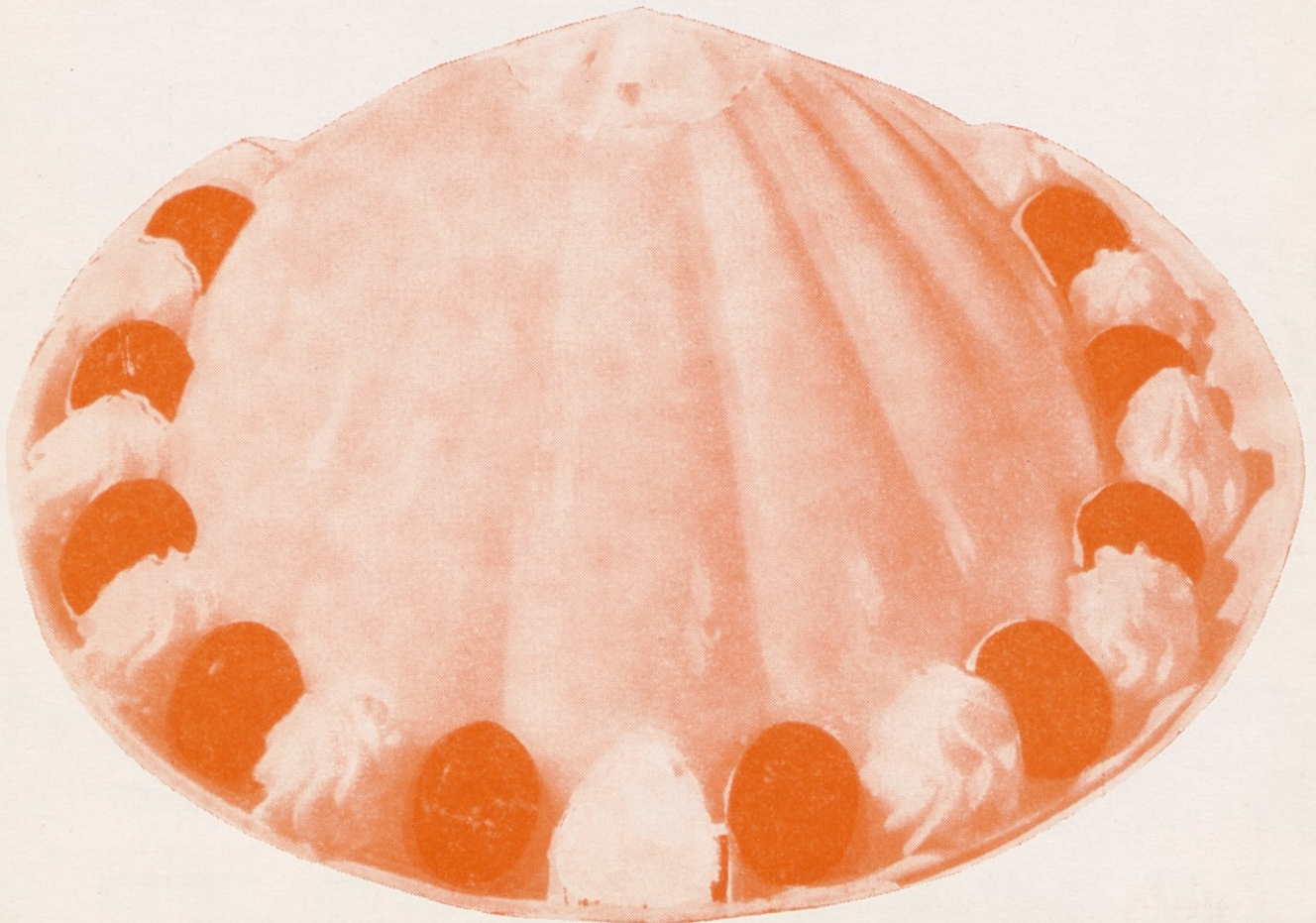
Na Balkanu torej, v nekem na VIDEZ mirnem mestu, živi leta 1943 gromozanski atlet, najmočnejši človek na svetu, ki da železno cev v usta, v cev smodnik in strelja iz ust (take perversnosti, kot jo je jasno zabeležil Makavejev, ni uspelo zamisliti si nobenemu domoljubnemu pesniku). Super atlet prenese vsako smrtno nevarnost (med vojno nekateri ljudje nenadoma postanejo prepričani, da so iz železa — to je že resna reč). Superatlet končno posname film o sebi, nadene si naslov REŠITELJ IN BRANITELJ NEDOLŽNOSTI. Sentimentalno se zamisli nad poetično močjo svojih mišic. On je velik, on je edini. Občuduje se. Narcisoidno. Koliko narcisoidnosti je zrastle v pretekli vojni? Koliko voditeljev se je ponarcisilo in koliko narodov? In ta Superatlet (SUPERMAN, TARZAN, JAMES BOND) posname FILM, SAM O SEBI. Totalno nedolžen film.

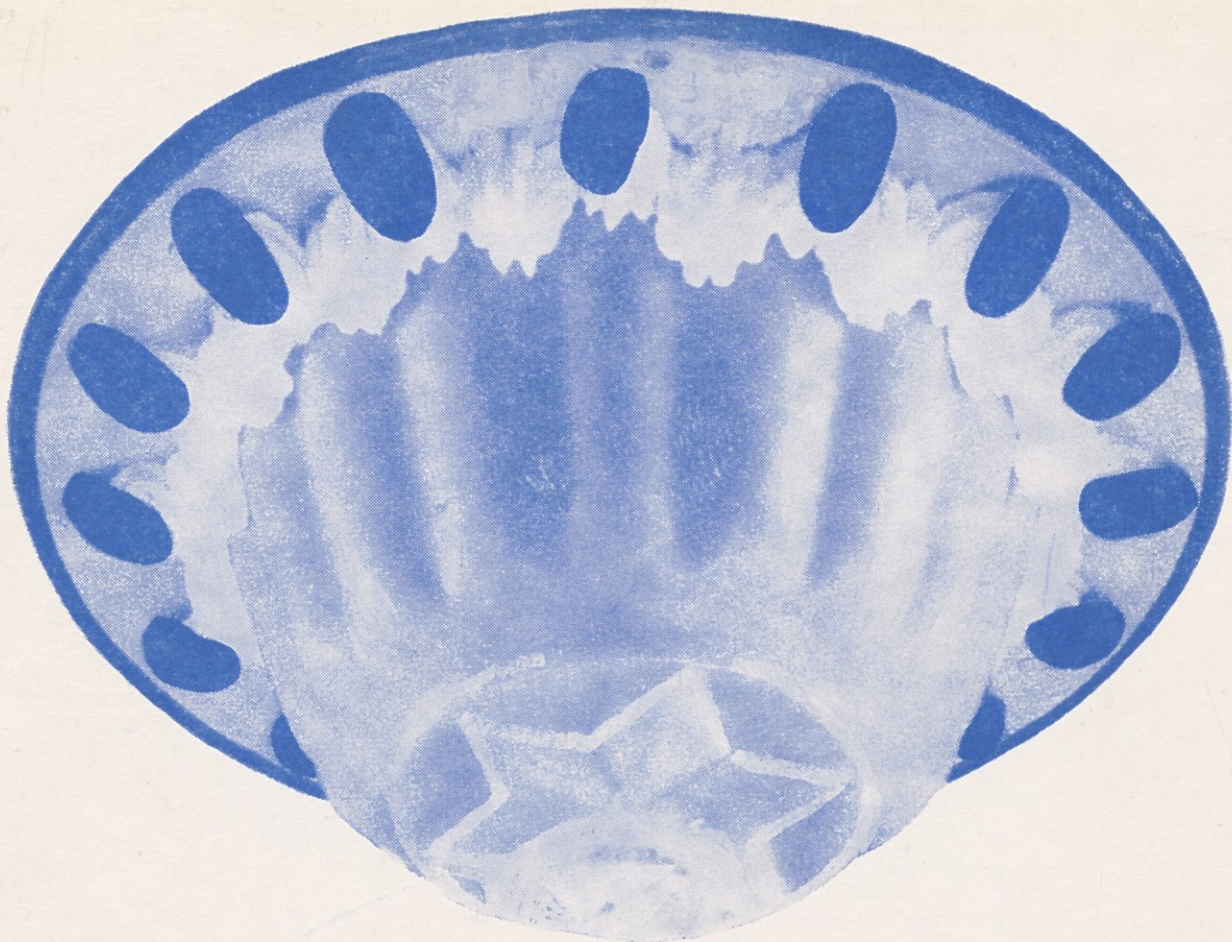
Makavejeva preveč cenim, da bi se upal lotevati kakšnih podrobnosti. Naredil je film, kakršnega je samo hotel. Film zase. Naredil ga je po genialni ideji. Film je naredil name nepozaben vtis, čeprav sem se malce dolgočasil. Makavejev ima prav: važna je genialna ideja, drugo je prekleto malo važno. Film je DOBER, to se da reči le o redkih filmih. Nedolžnost brez zaščite je redek film.



kritike
kritike

**REKLAMNI OVITEK
FANTASTIČNE
REVUJE EKRA**





R E K T A M N I O V I T E K
 F A N T A S T I G N E
 R E V I J E E K R A N