

E K R A N

REVIIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1974 - ST. 117/118/119/120





Prizor iz novega slovenskega filma STRAH Matjaža Klopčiča

VSEBINA

Vasko Pregelj
Nočne misli

3

PULJ 74

Tone Freljih
Namesto uvodnika
Viktor Konjar
Filmska ladja med čermi
Svetozar Guberinič
Klišé in eksperiment
Vladimir Memon
Derviš in smrt
Vojkan P. Drumski
Svatba
Vladimir Memon
Cvetni prah

10

12

17

25

28

33

Mali Pulj

Boštjan Vrhovec
Razgovor s Francijem Slakom
Jože Dolmark
Iskanje stikov

36

38

Ekranov film Pulja

Boštjan Vrhovec
Deps

40

Odmevi na Pulj

V Jugoslaviji
Istvan Ladi
Na Madžarskem
A. Kolodyski
Na Poljskem: Kakšen si, junak?
A. Iskierko
Na Poljskem: Partizani obvladali
Areno

48

48

49

51

Puljske kritike

Cvetni prah
Deps
Derviš in smrt
Kapetan Mikula Mali
Kar bo pa bo
Košava
Ledina
Let mrtve ptice
Mirko in Slavko
Odpisani

53

54

55

56

57

58

60

62

Partizani
Pastirci
Pegasto deklo
Proti Kingu
Rdeči udar
Svatba
Užička republika
Varnostna služba zapira obroč

64

65

66

67

68

69

70

72

FESTIVALI

Janez Povše
Zagreb 74: II. svetovni festival
animiranega filma
Tone Rački
Zagreb 74: Od filma do kinetične
risbe
Tone Freljih
Berlin 74: Prevladovala socialne
teme
Rapa Šuklje
Berlin 74 in Cannes 74: Dva
festivala, dva prezrta filma

73

78

81

88

Miša Grčar
Oberhausen 74: Ne belo ne črno
Neva Mužič
Krakov 74: V ospredju mali
človek

94

97

Miša Grčar
Grenoble 74: Najboljši med
svojimi

101

Miša Grčar
Karlovi Vari 74: Pomanjkljiva sapa

103

Tone Freljih
Kranj 74: Problemi s turističnimi
filmi

108

Neva Mužič
Locarno 74: Za vsakega precej

110

Aleš Erjavec
Beneški bienale

116

Franček Rudolf
Nyon 74: Kaj verjamete v
objektivnost kamere?

118

Sašo Schrott
Še Kranj 74: Festival na razpotju

123

Boštjan Vrhovec
Firence 74: Dokumentarni film
s socialno tematiko

125

FILMSKA KRITIKA

Aleš Erjavec
Poskus opredelitve filmske kritike
kot umetniške kritike

128

NOVA OBZORJA

Judita Hribar
Pánorama italijanskega »drugega«
filma
Svetozar Guberinič
Mladi film romanske Švice:
Lepota preprostega
Judita Hribar
Mladi nemški film
Oskar Sobanski
Novi portugalski film: Mladi,
polni upanja
Gideon Bachmann
Afrika jutri

135

144

147

152

154

TELEVIZIJA

Milan Topolovački
Mehanično gledanje televizije

155

AMATERSKI FILM

Boris Bičič
Neobvezni zapiski
Vasja Herbst
Kinoamaterji o svojem festivalu

161

167

IN MEMORIAM

Vladimir Koch
Francetu Kosmaču

169

A SHORT SUMMARY

172

EKRAN, revija za film in televizijo. Izdaja Zve-
za kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. So-
finansira Kulturna skupnost Slovenije. Na leto
izide 10 števil, najmanj dve dvojni. Ureja ured-
niški odbor: Mark Cetinjski, Marjan Ciglič, Sre-
čo Dragan, Nuša Dragan, Tone Freljih, Viktor
Konjar, dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva
Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik), Janez
Povše, Vasko Pregelj, Tone Rački in Boštjan
Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Sekre-
tar uredništva: Breda Vrhovec. Uredništvo in
uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba
9, telefon 310 033, interna 311. Številka velja
7 dinarjev, dvojna 14 dinarjev. Letna na-
ročnina je 60 dinarjev, za tujino dvojno.
Žiro račun: 50101-678-49110, devizni žiro račun:
50100-620-107-870. Poština plačana v gotovini.
Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8.
Oproščeno prometnega davka po pristojnem skle-
pu 421-1/1974 z dne 16. 1. 1974. EKRAN sofi-
nansira Kulturna skupnost Slovenije.
Pričujočo številko je tehnično opremil Franci
Planinc. Naslovno stran je oblikoval Vasko Pre-
gelj.



Prizor iz novega slovenskega filma ČUDOVITI PRAH Milana Ljubića

nočne misli

Vasko Pregelj

NOVEMBER 74

I done my best when I was let. Thinking always I go, all goes. A hundred cares, a tithe of troubles and is there one who understands me? One in thousands of years of the night?

(James Joyce — Finnegan's Wake)

Ko sem pred leti kot naročnik revije EKRAN prejemal ta proizvod umovanja slovenske kritiško — filmske misli, sem bil vedno prijetno presenečen, saj je bil časovni presledek med dvema številka tako osupljivo dolg, da sem malodane pozabil na skrite radosti, ki jih omogoča branje te revije, in

živel v prepričanju, da bo moj filmski libido sciendi pač nepotešen. Od tistih časov je preteklo že precej vode, pa nič ne kaže, da bi se položaj kaj prida spremenil, celo več, EKRAN je vse redkejši gost beročega občinstva, meni pa ni dano, da bi nanj pozabil, ker sem član uredništva in tako pri samem viru izvirnega greha. Tako moram sedaj kot sokrivec tega neprijetnega stanja povedati nekaj besed vsem, ki podobno kot nekoč jaz, spremljajo zgode in nezgode naše edine revije za vprašanja sedme umetnosti. Ker so ljudje nekoč v slabem trenutku izumili denar, je ta „svetli, dragi ubijalec kraljev, hujskač sinov na očete, svetoskrunec“, kot mu lepo naslika portret Shakespeare, tudi EKRANOV rabelj. Seveda nas to lirsko vprašanje muči že, odkar je meni dano urednikovati, le da se položaj vedno bolj zaostrojuje, ker se cenijo zgolj honorarji, kar zelo dobro vpliva na moralo sodelavcev, saj jih EKRAN nenehno uči že kar biblične skromnosti. Ker je revijo treba tudi tiskati in, kakšna pokvarjenost, tega posla začuda nihče ne opravlja zastonj — *helas, tous est abime* — smo tako primorani vedno bolj omejevati svoje delovanje na škodo vrednosti revije. Moram priznati, da hudo težko zapisujem te besede, saj se mi ob tem večnem jamranju in stokanju že kar obrača želodec, tako da se komajda lahko obvladam, da ne uporabljam besednjaka sodobne slovenske poezije, ki edini omogoča plastičen oris našega položaja. Kljub vsemu bom zgodovinsko vlogo uvajanja nekaterih kritičnemu peresu novih besed prepustil zanamcem, čeprav čutim hudo potrebo po tovrstni literarni dejavnosti. Upam, da pričujoči uvod dovolj razumljivo nakazuje osnovno vprašanje naše revije, ki ni nič drugega kot pomanjkanje denarnih sredstev. Pa vendar — o tem je bilo že mnogo povedanega, toda položaj se ni niti malo spremenil, zato se pomudimo nekoliko pri sami zasnovi revije in skušajmo ugotoviti, čemu je sploh potrebna ali nepotrebna v slovenskem kulturnem prostoru, saj se zadnje čase pojavlja cela vrsta očitkov glede različnih prvin, ki sestavljajo EKRAN. Redno izhajanje, ta nedvomno osnovni pogoj vsakega tovrstnega glasila, je odvisno od

denarja, zato uredništvo neredne časovne prisotnosti revije ne more razrešiti, kar je, upam, razumljivo. Zato pa se nakazujejo različne poti, kako v obstoječih razmerah razrešiti vprašanje naše revije. Povsem jasno je, da bo revija v najkrajšem času morala spremeniti svojo podobo, če hočemo, da bo njeno ime še odmevalo v gluhem slovenskem prostoru. Vendar o tem kasneje.

Paradoksalno je, da se v času, ko na kulturnem področju preverjamo merila vrednosti umetniškega dela, izganjamo kič in šund z obzorja našega vsakdana, pregledujemo ustreznost idejno estetskih izhodišč, pojavljajo glasovi o nepotrebnosti teoretične revije za film. Že kar bedasto se sliši, če ponovim, da je film v vsakdanjem življenju slehernika v takšni ali drugačni obliki najpogosteje prisoten spremljevalec umetniškega ali bolj neumetniškega sporočila. Kljub temu pa je ta zvrst teoretično najmanj prisotna in utemeljena v zavesti gledalca, kar je najbolj razvidno iz primerjave z usposobljenostjo posameznika za branje — če seveda opazujemo to vzporejanje skozi izobraževalni postopek. Načelno lahko trdimo, da se človek že v osnovni šoli, tako rekoč v prvem razredu usposablja za razumevanje književnosti, saj z branjem, pisanjem nalog in podobno dnevno preizkuša svoje sposobnosti in zmožnosti dojemanja te zvrsti. Krog njegovega spoznanja se lahko kasneje razširi tako, da je zmožen slediti slehernemu umetniškemu delu, ali pa se njegovo obzorje izkristalizira ob šolskem znanju ustrezne stopnje in ne napreduje. V obeh primerih pa v zavesti eksplicitno in implicitno ostaja književnost kot pojem nesporne duhovne vrednote. Dejstvo, da se za razumevanje književnosti na različnih ravneh usposabljammo vse življenje, izhaja iz same narave zvrsti, ki je utemeljena v zgodovinskem izročilu ali bolj razvoju, zato brez slehernega poznavanja le-tega tudi dostop do umetniškega dela ni mogoč. Iz navedenega izhaja, da je dojemanje umetnine v veliki meri odvisno od bralčevega obzorja in njegovega nagnjenja do tovrstne dejavnosti. Sedaj pa pogledajmo, kako je gledalec

oborožen za spopad z razumevanjem sedme umetnosti. Če o slikarstvu v šoli še nekaj sliši in dobi neke osnovne poglede na glasbo, pa lahko o filmu trdimo, da glede uvajanja v dojemanje stoji zavest povprečnega gledalca v povsem praznem prostoru. Pri tem pa je potrebno poudariti, da film žal še vedno velja za neko manj vredno, bolj zabavi kot resnemu namenu potrebno zvrst, kar še otežuje gledalcu dostop do umetnostno bolj zapletenih oblik, saj že apriori vstopa v film z drugačnimi nameni kot v književnost.

Potem ko smo zapisali, da se človek za dojemanje književnosti usposablja na različnih ravneh in šele preko določenega obzorja vstopa v ta svet, je potrebno ugotoviti, kaj mu v samem temelju omogoča ta postopek preko procesa izobraževanja. Ko naredi prve stopinje na tej poti, se sreča s procesom, katerega načela so domišljena v samem izhodišču proučevanja umetnosti, torej v umetnostni teoriji in zgodovini. Motoriko tovrstnega dogajanja torej omogoča nevidna prisotnost bazičnega znanja, ki preko različnih sestavin prodira v najosnovnejše plasti naše zavesti. Axis scientiae, preko katere poteka prelivanje različnih stopenj znanja, si zamislimo kot deblo drevesa. Čudodelno stvarstvo korenin ta nevidni kapilarni svet, daje moč slehernemu listu, vendar šele v povezavi organizem zaživi, saj je medsebojna odvisnost osnovni pogoj obstanka. Življenjski sokovi potekajo v obeh smereh, le naloge so različne, zato si lahko zamislimo korenine kot bazično znanje, ki pronica v še tako majhne dele listov, da bi le-ti lahko s svojim življenjem živeli celoto.

In čemu uporabljam te osnovnošolske, po zakotnem svetobolju dišeče misli — mogoče zato, da bi se nesmiselnost pojasnjevanj, čemu je potrebno teoretično znanje, še bolj jasno pokazala? Koliko lažje je to razrešiti v območju takoj imenovanih eksaktnih ved, kjer so laične manevrske možnosti poseganja v dogajanje določene znanosti spričo znanja, ki je potrebno za uvod v umevanje, toliko bolj omejene. Umetnostno teoretično razmišljanje je žal mogoče podobno kot umetniško delo na poljubne načine prenarejati, ne gle-

de na doseg in obzorje pišočega, medtem ko o Eulerjevih enačbah ali o Gausovem sistemu niti ko bi hoteli, ne moremo razpravljati v smislu danes tako popularne vsesplošne naive.

Upam, da so navedene misli dovolj razumljive, saj bi zelo rad spregovoril še neposredno o EKRANU in njegovi povezavi oziroma pomenu v obzorju dogajanja teorije, kajti resnično imam dovolj te, prosto po Javoršku, slaboumne maše pojasnjevanja nečesa, kar naj bi bilo samo po sebi umevno. EKRAN kot revija je samo majhen delček v mozaiku različnih prvin, ki oblikujejo način razmišljanja o filmu. Je zgolj prostor za objavljane razprav, ki v dnevnem tisku zaradi posebnih lastnosti le-tega ne morejo ugledati luč sveta. Tako je revija v bistvu eden od posrednikov tistega znanja, o katerem je bilo v pričujočem razmišljanju največ povedanega. Seveda pa ta trditev drži le načelno, kot konceptualna usmeritev k teoretičnemu delu ter napotek za izdajanje ciklično zaključenih sistemov, posvečenih žgočim problemom umetnostnega dogajanja. Praktično pa revija razpolaga tudi z besedili, ki so bolj ali manj preverjena, saj smo odvisni zgolj od dobre volje posameznikov, ki imajo še vedno voljo študijsko pisati, ne da bi takoj udarili po Ahilovi peti naših denarnih zmožnosti. Zato se vrsta besedil ne vključuje v zastavljeni koncept, vendar, če pomislimo, da so na straneh EKRANA pisali že praktično vsi, ki na Slovenskem oblikujejo to zvrst kritiškega razmišljanja, potem je povsem jasno, da gre nekaj te vsesplošne odprtosti, oziroma svobode, tudi na škodo revije. Menim, da je potrebno spregovoriti še o izrazito slabih lastnostih revije, kajti o dobrih ne mislim izgubljati besed, ker menim, da stalen porast naročnikov dovolj jasno kaže resnično stanje. Kot smo že ugotovili, je osnovna napaka EKRANA neredno izhajanje. Posledice pa so, lahko bi rekli, dvojne narave. Odsotnost revije kot stalnega spremljevalca našega vsakdana nedvomno vzbuja v javnosti upravičene pomisleke glede potrebnosti takšne publikacije. Nedvomno zelo malo vzpodbudno je to dejstvo tudi za pisca, saj že domala poza-

bi na svoj prispevek, ko je le-ta natisnjen. Tudi podpisani ali bolje odpisani je marsikatero besedilo prispeval tja, kjer je vsaj približno lahko računal s pravočasno objavo. Ob tem pa naj poudarim, da skoraj vsa tekoča dela prihajajo na uredniško mizo pravočasno.

Dovoljujem si opozoriti, da me pri navajanju napak ne vodi lisjaški cinizem Antonijevega govora, nočem skozi izničevanje doseči poveličevanja, želim le kolikor je mogoče stvarno oceniti položaj, v katerem se nahajamo. Pomanjkljivost določenih besedil glede teoretične poglobljenosti izvira tudi iz dejstva, da je EKRAN poleg MLADINE edina revija, ki omogoča objavljanje prvencev in s tem opravlja verjetno določeno pedagoško poslanstvo. Nadalje lahko trdim, da je ta revija nedvomno preveč zaprta glede javnega odmeva. Vzrok pa ni zaprtost uredništva, saj so, kot sem že omenil, naši sodelavci skoraj vsi pišoči filmski kritiki, niti se ne skriva ta možnost v posebni naravi besedil, kar zmotno negoduje in mevlja cela vrsta samozvano poklicanih, ampak je verjetno pravi razlog takšnega stanja v premajhni povezavi med vsemi, ki EKRAN oblikujejo ter pripadajočim občinstvom. Tu bo potrebno sprožiti celo vrsto dejanj — od organiziranih ter vodenih ogledov filmov za najširše plasti pa do uvajanja revije v šole. Ljudem je namreč potrebno razložiti in razlagati naš namen in pokazalo se bo, če plastično povem, da niti za primer Bergman niti še tako zapleteno besedilo o njem nista neka akademska enigma. Gre torej za neustrezno urejenost pretoka informacij, ki ni le napaka EKRANA in njemu podobnih institucij, ampak lahko to neveselo dejstvo opazujemo na vsakem koraku. Čemu kljub nesporni vrednosti tehničnih ved kupujemo celo vrsto tujih licenc in tako nehote ponižujemo sami sebe, hkrati pa nam je žal vsakega dinarja za bazično znanje? Nesporno bo potrebno revijo vsebinsko prilagoditi in preoblikovati posamezne rubrike, saj se je njih okvir pokazal kot preživet, oziroma bolje, kot neustrezen novemu položaju, v katerem zgolj izrazita polarizacija med golo in-

formacijo in temeljitim teoretično preverjenim besedilom lahko nudi določen celostni prerez skozi sodobno filmsko misel. In kaj so bodoče naloge revije v smeri teoretičnega dela? Potrebno je pregledati in ovrednotiti poleg sočasnega sprejemanja svetovnih dogodkov in gibanj našega filma zgodovinsko in estetsko oblikovno podobo scenarija, režije in fotografije na Slovenskem. Nujno je zastaviti vprašanje kritike, esejistike in teorije ter njih naloge v času in prostoru, ki ga živimo, oziroma smo ga živeli. Oceniti je potrebno filmsko vzgojo, ovrednotiti zgodovino slovenskega filma, skratka še in še bi lahko našteval naloge iz našega programa, vendar menim, da pričujoče marginalne omembe zadostujejo za očrt EKRANOVE nadaljnje poti.

Natanko se zavedam, da zastavljene naloge nikakor ne more zadovoljivo razrešiti revija, saj tu lahko govorimo o izrazito institutarnem delu, ki mora zajeti vse posameznike in ustanove, delujoče v okviru filma. EKRAN je lahko zgolj pobudnik takšnih nalog, nudi prostor za objave in s svojimi sodelavci sooblikuje ciklični sistem tovrstne dejavnosti. Nikakor pa revija ne more biti uresničitelj tako zastavljenega programa, saj je to ravno tako absurdno, kot če bi nekdo zahteval od SODOBNOSTI, PROSTORA IN ČASA ali PROBLEMOV, da prevzamejo naloge slavistike, primerjalne književnosti pa še mogoče kakšnega področja umetnostne zgodovine, da se slučajno kdo ne bi preveč dolgočasil.

Ob koncu naj povem, da z revijo nikakor nisem zadovoljen, celo več, hudo dvomim, da bi bil njen naročnik, ko me ne bi doletela ta neznanska sreča, da lahko občasno zastonj grejem stole njenega uredništva. Mogoče je moje upanje glede vsebinskih sprememb, ki pa jih seveda pogojuje denar, že kar resno psihiatrično vprašanje z mazohističnimi odtenki, vendar moram priznati, da sem vaju vsega hudega, saj sem svojo dušo zapisal filmu. Nimam volje, da bi razlagal, kaj to pomeni, če hočem še kdaj stati za kamero, žal so prosto po Jacku Londonu vedno nad bogovi še višji bogovi, jaz pa v gigantomahije za sedaj ne mislim posegati, sicer bo moj agon še večja agonija, kot bi dejal Jan Kott.

PULJ

1974

namesto uvodnika

Enaindvajsetkrat doslej so zazvenele fanfare in naznanile kvalitetni pregled filmske bere v jugoslovanskem filmu. Enaindvajsetkrat zapovrstjo smo z dobrimi željami, včasih prevelikimi upi in včasih tudi skeptično sledili puljskemu festivalu. Vsa ta leta smo se zavedali in se letos, v letu 1974, še posebej zavedamo, da je film pravzaprav dvoje: umetnost in komercializem. Da mora biti oboje hkrati. Kajti samo umetnost brez obiskovalcev v kino dvorani je jalova umetnost, zaprta v

ozek krog navdušencev in je tako bolj ali manj sama sebi namen.

Da pa samo dober film lahko zapolni kino dvorano, je več kot jasno. Zatorej ni odveč misel, da morata filmska umetnost in komercializem v proizvodnji stopati z roko v roki. Toda kljub vsem lepim željam in upom je po enaindvajsetih festivalih jugoslovanskega filma le vredno in verjamemo, da v korist razvoja, res treba izreči nekaj pomislekov, ki niso samo od danes, temveč so se najavljali in končno v letošnjem



tone frelih

Olivera Katarina v filmu PARTIZANI

letu izbruhnili. Treba jih je izreči, če naj bi bilo letošnje leto prelomno v kinematografiji. Prelomno ne samo v smislu finančnih dotacij, temveč predvsem v smislu kvalitete.

Te opombe, poudarjamo, so dobromerane. Prepričani smo namreč, da so tako neposredni filmski ustvarjalci kot filmska kritika skupaj odgovorni za podobo neke nacionalne kinematografije. Filmska kritika je odgovorna samo posredno, toda dolžna je pošteno spremljati, ocenjevati, pohvaliti in opozarjati na napake, na pomanjkljivosti, na ustvarjalne zablode, če jih opazi.

Kaj smo torej videli ob Pulju 74 pa mislimo, da moramo na to opozoriti, omeniti za vse prihodnje festivale?

V jugoslovanskem filmu, in s tem seveda tudi v slovenskem, ne sme in ne bo smelo biti toliko klišejev, vsebinskih in karakternih. Scenaristi in režiserji, ki bodo v bodoče krojili domači film, se morajo zavedati, da samo problemsko in situacijsko razvejane fabule in samo polnokrvni karakterji kot nosilci teh fabul lahko živijo umetniško življenje v filmu. Dokler se bomo zavijali v klišeje, pa naj bo to v našem partizanskem filmu ali pa v sodobnem filmu, toliko časa filmi ne bodo prepričljivi, ne bodo zanimivi in gledalcev ne bodo prevzeli.

Najslabše v kino dvorani pa je hladen, dolgočasen gledalec. Druga nič manj pomembna lastnost, ki je ne smemo in ne bomo smeli pozabiti, je fabulativni konflikt. Konflikt — torej tista dramaturška in dramatična substanca, ki je opravičilo filma. Ne smemo pozabiti, da smo v jugoslovanskem filmu pred leti že poznali odlične konfliktna situacije. Danes v sodobnem filmu so konfliktna situacije žal preredke. Tudi če so, so konflikti ali samo navidezni ali neutemeljeni.

Konfliktna situacija v svojem osnovnem bistvu pogojuje dilemo,



Stevo Žigon, Nadgjelert Janoš in Šolti Bertalan v filmu LEDINA

ki je vsebinske narave. Če te dileme ni, in ni je, kjer ni konfliktna situacija, potem smo pred gledalca postavili enobarven list papirja, nismo mu dopustili lastne presoje. In kar je še huje, nismo mu dopustili samoopredeljevanja. Filmi, ki jim vse to manjka, pa za gledalca niso zanimivi.

Ob teh vsebinsko-problemskih pomislekih in pomanjkljivostih jugoslovanskega filma je potrebno opozoriti na režijsko realizacijo. V nobeni nacionalni kinematografiji, če ta teži k perfekciji, ne zasledimo samo enega tipa filma. Kot ne more živeti samo tradicionalna režijska usmeritev, tako ne more in ne najde opravičila samo eksperiment. Toda za celovitost neke kinematografije sta potrebna oba, tako dobri, premišljeni in domišljeni tradicionalizem kot avantgardni eksperiment, ki pa spet ne sme biti sam sebi namen, temveč mora izhajati iz scenarijske zasnove.

Tudi to režijsko razvejanost smo v domačem filmu poznali. Potem je prišlo obdobje, ko smo eni ali drugi opredelitvi dajali večjo ceno in veljavo, dokler se eksperiment ni skorajda docela izgubil. Za vitalnost in odzivnost jugoslovanskega filma nam gre. Vsega tega pa ne bomo dosegli, če se ne bomo zavedali omenjenih in nekaterih v tem razmišljanju pozabljenih pomislekov. Toda samo zavedati se jih bo najbrž premalo. Treba bo poizkušati, ne biti zadovoljen samo s prvo varianto scenarija in s prvim režiserskim imenom, ki se bo pojavilo ob scenariju.

Če naj bo film umetnost in komercializem hkrati, to pa smo že rekli, naj bo, potem nas čaka na tem področju še mnogo iskanj, verjetno celo nekaj ponesrečenih izdelkov pa hkrati prepričanje, ki sloni na uspehih iz preteklih let, da smo sposobni predstaviti in uveljaviti v svetu „jugoslovansko“ filmsko šolo.

filmska ladja med čermi

viktor konjar

Jugoslovanski igrani film je v tridesetih letih svojega povojnega obstoja izpolnil prek petsto vstopnih vizumov v zgodovino filmske umetnosti. Njegovi „popotniki“ imajo velika in majhna imena; na pot so odhajali z raznolikimi možnostmi in raznolikimi ambicijami — nekatere jim je zadostovalo, da so samo poskilili skozi priprta vrata zgodovine, drugi spet so želeli objadrti svet, se povzpeli na najvišje vrhove in se pririniti v prestolne dvorane. In v veliki, vse bolj „obljudeni“ deželi filmske umetnosti se je tako tudi zgodilo. Jugoslovanski filmi so se razpršili na vse strani. Zdaj nekateri „sedijo“ za omizji nesmrtnikov, drugi — teh je, siromakov, vendarle večina — pa skromno postavajo v

kotih in zaman čakajo, da bi jih še kdaj kdo opazil.

Spremenimo tok metaforični domišljiji in zamenjajmo prispodobo! Vsakega izmed petsto in več filmov zavijmo v štanjol papir, vse skupaj stresimo v polivinilasto vrečko — in se šele nato lotimo izbiranja bombonov, ki so po našem okusu, predvsem tistih, ki so prestali čas in ohranili aromo. Bomboni so seveda vseh vrst: kisli in sladki, sočni in suhi, trdi, da si na njih polomiš zobe, pa tudi taki, da ti je zanje žal, ko se v ustih tanjšajo.

Nam je seveda veliko do tega, da vidimo, kaj se je v primerjavi z zmedo vseh tridesetih let nabralo v vrečki minulega leta. Koliko je čokoladnih bombonov, koliko kislih

lizik, koliko žvečilnega gumija? Kajti o tem, da so tudi v vrečki naj-novejšega datuma izdelki vseh vrst, res ni nobenega dvoma. Vprašanje je le, kaj bo — in koliko — mogoče pretresti na pladenj, ki ga bomo, (če se za hip spet povrnemo k prvi prispodobi), ponudili omizju filmske zgodovine.

Sicer pa, bodi metafor, tega „pomožnega osebja“ v „delovnem kolektivu“ misli dovolj!

Smo v Pulju, v gladiatorskem ambientu leta 1974. Prav nič odveč ni z nekaj besedami opredeliti tega časa in njegovega moralnega podnebja. V svetu kraljuje rastoča ekonomska nestrpnost, ki je bila do nedavnega še vsa podobna skriti vulkanski sili, zadnje mesece pa bolj in bolj očitno razdira ustaljena sorazmerja med družbenimi razredi, med državami, njihovimi grupacijami in idejno-ekonomskimi poloblami. Se napoveduje potres ali gre samo za prehodne krize? Mi sami smo sredi tega „potresnega ozemlja“, deležni vsega dobrega in zlega, kar prinaša nerasčajoča ekonomska kriza. Naša hotenja so jasna: ne želimo si potresa, ki bi razdiral temelje civilizacije, težimo pa k razumni demokratizaciji vseh človeških odnosov, k zavestni likvidaciji idealov kapitalističnega profitarstva in iz njih izhajajočih blokovskih grupacij — težimo k ekonomski, politični in humanistični enakopravnosti vseh ljudi, vseh narodov, vseh držav in vseh kontinentov. To je naš ideal nove, razumne, socialistične skupnosti vseh ljudi sveta. Mi sami ji skušamo vgraditi temelje in dati živo podobo — v nas samih. Oblikovanje samoupravnih družbenih norm in odnosov skuša zagotoviti skupnosti njeno socialistično trdnost in celovitost, njen sklenjeni ustvarjalni pulz in ne nazadnje njeno samozavedanje, izhajajoče iz revolucije in revoluciji vezano.

Pod kupolo vsega tega poteka

vsakdanje človeško življenje, ta večna spodbuda družbeni aktivnosti, da ga spreminja, in umetnosti, da ga izrazi, ga opredeli v njegovi totaliteti in ga oblikuje. Slediti temu klicu je tudi vodilni smisel sodobne filmske umetnosti, tiste na zahodu ali tiste na vzhodu ... Kdor redno spremlja dogajanja in dosežke v svetu filmske umetnosti, ima na voljo nemalo dokazov, ki so v prid tej trditvi.

Preden se vrnemo k jugoslovanskemu filmu, moramo seveda potegniti jasno črto med pojmom „film“ in „filmska umetnost“. Umetniških stvaritev je med obiljem običajne filmske povprečnosti le za skromno peščico; kajti film je v prvi vrsti potrošniško blago — in le posamezni izdelki v njegovih delavnicah zadobijo umetniško vrednost ter z njo vred višji, trajni, zgodovinski pomen.

Kako se nasproti vsemu temu: nasproti družbenim dogajanjem v sedanjem svetu in pri nas doma ter nasproti diferenciranim možnostim filmskih delavnic obnaša jugoslovanski film minulega leta?

Preletimo spomin na filmske zgodbe, skozi katere se nam je bilo dano sprehoditi v Areni 74!

Zapovrstjo, kot so si predstave sledile ...

Prizor iz Velimirovičevega filma DERVIŠ IN SMRT



SVATBA — pripoved o zaprtih črnogorskih komunistih, partizansko-četniško-italijansko-nemški konflikt, dramaturško enodimenzionalen in ohlapen, izvedbeno nerazgiban in nedramatičen, daleč od Laličeve literarne predloge. Resno hotenje, a prešibka kreativna moč.

LEDINA — prikaz zapuščenosti in zanemarjenosti vojvodinske vasi, dramaturško nerazčlenjen in razvlečen, v pejsažu in predvsem fotografsko mestoma pretresljivo učinkovit. Angažirana izpoved, vendar premalo sklenjena ...

Kapetan Mikula Mali — mladini namenjena zgodba iz vojnega časa; udeležnost otrok v vojnih akcijah, pogumno tveganje in premagovanje nevarnosti, podano na dovolj avtentičen igralski način. V dramaturškem pogledu vendarle konstrukcija ...

Varnostna služba zapira krog — poskus jugoslovanske detektivke, ki naj bi prikazala spopadanje pripadnikov naše varnostne službe z diverzanti, vtihotapljenimi v državo. Popolna konstrukcija, fabulativna zmedenost, izvedbena podpovprečnost ...

Derviš in smrt — zgodovinska parabola, meditacija o magični sili oblasti, ki človeka deformira in spremeni v lastno nasprotje. Večna tema z docela nevsiljivim, a očitnim aktualnim poudarkom. Dognana umetniška stvaritev, v svoji izraziti filmski interpretaciji enakovredna Selimovičevi literarni predlogi ...

Deps — sodoben, predvsem igralsko (Bekim Fehmiu in Milena Dravič) dognan prikaz našega družbenega podzemlja, poskus njegovega razumevanja in življenjske razčlenitve. Jasen namen, adekvatna filmska realizacija ...

Proti Kingu — mladinska zgodbica iz beograjske periferije, popolna konstrukcija, podpovprečna igra in režija, slabo opravljeno delo ...

Pastirci — mladini namenjena romanca, brez globljega sporočila, komorna in enodimenzionalna. Zelo lepa fotografija, pokrajinski pejzaž, romantični nadih ...

Odpisani — prikaz akcij skupine beograjskih mladincev v okupiranem mestu. Pretirano, nezgodovinsko, skonstruirano, površno. Povprečen akcijski film ...

Mirko in Slavko — pripoved o otrocih neke srbske vasi, ki so jim Nemci postrelili starše in so zdaj oni sami (otroci) prevzeli funkcije odraslih. Zlagano, za rep privlečeno, psihološko neutemeljeno, neokusno in mestoma mučno. Skrajno slabo ...

Košava — zgodba o zdomcu — povratniku in njegovih zakonskih nezgodah, ki se končajo v povsem drugačnem dramaturškem kontekstu: v kriminalu. Preočitna konstrukcija, konvencionalna izvedba, nezanimivo delo ...

Bo, kar bo — poskus avantgardnega prikaza življenjske pozicije mladeniča, ki je bil delavec, pa so ga filmarji najeli za vlogo v tem filmu; igra v igri, izrazit verizem, vrsta uspešnih domislic, vendar pa je film v celoti bolj samo simpatičen poskus kot uspešna realizacija zamisli ...

Cvetni prah — prikaz bosanskega provincialnega mesteca z njegovimi sedanjimi navadami, dogajanja in deformacijami, katerih vpletenost v fabulo pa je preveč ohlapna; dogodki in karakterji so stereotipni in časopisno-papirnati, zato film kot celota deluje skonstruirano ...

Partizani — pripoved o začetku partizanskega gibanja v Srbiji tja do umika iz Srbije v Bosno. Izrazita ponaredba zgodovinsko opredeljenega dogajanja, amerikanizirajoči prikazi oseb in dogodkov, popolna fabulativna in izvedbena konstrukcija ob uporabi (= zlorabi) zgodovinskih dejstev oziroma poimenovanj ...

Pegasto dekle — komedijski prikaz bančnega ropa, ki ga uprizorijo trije brezprizorniki, med njimi pegasto dekle, njihov beg in obvezni neuspeli izid pripetljaja. Posiljeni humor, ničevost filma ...

Let mrtve ptice — drama prekmurske vaške družine v procesu razpadanja vasi in vaške srenje. Živ, polnokrven prikaz človeških usod, pretresljiv v svojem tragičnem izidu, morda za spoznanje preveč nakopičenem z usodnimi dogodki. Celovita izvedba ...

Rdeči udar — pripoved o bojujočih se rudarji v enem izmed svinčevih Trepčinskih rudnikov. Živ, humoren prikaz, duhoviti dialogi; moteče deluje le rudarjem pridružen aviatičar s svojo karakterno pretiranostjo. V vsakem oziru zelo gledljiv film ...

Užiška republika — zgodovinsko in miljejsko izredno avtentičen, celovit in bogat prikaz dogajanj, ki so sledila oboroženi vstaji v jesenskih mesecih prvega leta vojne. Prvi zrel, z lastnimi nameni in možnostmi skladni jugoslovanski vojni spektakel ...

Tu se zgodbe končajo in z njimi naš sprehod skozi spomin. Naredimo bilanco!

Izmed osemnajstih filmov je sedem „partizanskih“, devet sodobnih in dva posvečena preteklosti, z njo vred pa tudi obči življenjski problematiki.

Samo po sebi nam to preštevanje in seštevanje prav nič ne pove. Pri priči se namreč zavemo dejstva, da sta se v kategoriji tako imenovanih „partizanskih“ filmov znašla drug ob drugem kak poneumljajoči MIRKO IN SLAVKO na eni ter UŽIŠKA REPUBLIKA na drugi strani velike črte ločnice, ki ločuje film od filma, potrošniški izdelek od umetnine ... Med sodobnimi filmskimi zgodbami kak VARNOSTNA SLUŽBA ZAPIRA KROG nima, denimo, ničesar skupnega z LETOM MRTVE PTICE, pa tudi oba filma „obče“ kategorije: DERVIŠ IN SMRT ter PASTIRCI sta si neznansko daleč vsaksebi ...

Očitno je torej, da nas poskusi razvrščanja po tematiki ne pripeljejo k ciljem našega razmišljanja.

Za kakšne cilje razmišljanja pravzaprav gre?

Zanima nas, v kolikšni meri, s kolikšno pronicljivostjo opažanja in s kakšno izrazno močjo ter doživljajsko-spoznavnim učinkovanjem je jugoslovanski film prisoten v svojem času; kaj sporoča o njem — in kaj mu sporoča?

Žal moramo ugotoviti, da je sporen in nevaren že sam pojem „jugoslovanski film“. Silni policentrizem, ki nas je zajel, je sčasoma pripeljal do tolikšne dezintegracije hotenj, kriterijev in prizadevanj v posameznih filmskih centrih, da je komaj še mogoče govoriti o kakršnemkoli skupnem, enotnem, jugoslovanskem estetskem ali idejnem obeležju filmske ustvarjalnosti in njenih različnih pojavnih oblikah. Pod puljskimi žarometi postane to več kot očitno: ob umetnini je kič, ob resni družbeni drami ničevno pogrošen komercialni izdelek, ob poštem poskusu zmazek, ki nas navda z upravičenim občutkom sramu. Samo začudeni smo lahko ob vprašanju, kako je mogoče, da kinematografija, ki je v tridesetih letih svojega obstoja — pa tudi v minulemu letu — dokazala svojo kreativno moč, dopušča rojevanje podpoprečnosti in zanikrnosti vseh vrst, ali konkretno: filme, kot so PARTIZANI, MIRKO IN SLAVKO, VARNOSTNA SLUŽBA, PROTI KINGU, KOŠAVA ali PEGASTO DEKLE?

In vendar je mogoče. Ti filmi so bili posneti, raven jugoslovanskega filmskega prikaza zavoljo njih okrnjena in omadeževana, vzroki, ki so k njihovi realizaciji pripeljali, pa ostajajo — vsaj za zdaj — nedotaknjeni.

Vzrokov je seveda več, njihov skupni imenovalec pa je še zmerom potrošniško, poslovno, nedružbeno in neumetniško pojmovanje filmskega ustvarjanja v družbeno-političnih okoljih pa tudi v samih filmsko

proizvodnih hišah. Tak odnos do filma pa seveda nima samo estetskih, pač pa tudi in predvsem idejnih posledice. Filma namreč vse prevečkrat ne tretiramo kot sredstvo za izraz družbenih in doživljajskih karakteristik časa, ki ga živimo, temveč kot sredstvo za neobvezujoče razvedrilo, namenjeno zgolj in samo ubijanju dolgega časa. Če nam je samo do tega, potem nam bodo seveda zadostovali razni partizanski westerni, beograjske kriminalke in podobni surogati — toda mi v tej deželi smo se, vsaj načeloma, opredelili za življenje v sferi človeške in družbene zavesti, za angažirani odnos do stvarnosti in za njeno spreminjanje v skladu z idejami in ideali revolucije. Za vse to pa nam je potreben večdimenzionalni vpogled v svet, ki ga živimo, sodoživljamo in konstituiramo — potrebna so nam sporočila DERVIŠA IN SMRTI, UŽIŠKE REPUBLIKE in LETA MRTVE PTICE.



Sladjana Matović v filmu LEDINA režiserja Karolja Vička

Prav v tem pa je problem našega filma. Stvaritev, ki so prežete z življenjem, ki so del življenja in umetniško ter idejno sporočilo, je v celoti komaj za borno peščico. Kako je to mogoče — ob življenju, ki vre, ki je nabito z energijo spreminjanja, rasti in upadanja, spopadov, zmag in porazov . . . ali z drugimi besedami povedano: s preobiljem

dram, komedij, epopej in tragedij? Revolucija teče dalje, v ljudeh, v narodih, na celotnem človeškem prizorišču, dovršen del našega filma pa se za vse to ne meni, se z vsem tem ne ukvarja, se izživlja v pirotehničnih igrakah, v slaboumju in sprenevedastih surogatih.

Tudi Pulj 74 je potekel v znamenju takega pojmovanja filma. Poštenih, ustvarjalnih soočenj s časom, ki ga živimo, je bilo malo. Deficitarnost je več kot očitna.

In vendar podoba ni tako siva, kot je videti na prvi pogled. Jugoslovanski filmski krog: ustvarjalci — teoretiki — organizatorji — kritiki so se situacije dodobra zavedli. O tem zgovorno priča vsebina Banja Luke 74, jesenskega simpozija, ki je v znamenju reagiranja na puljsko poletje z enovitim ujemanjem spregovoril o „družbi, revoluciji in filmu“ ter nedvoumno formuliral funkcijo filmske umetnosti kot ustvarjalne sestavine živega družbenega dogajanja in vseh njegovih človeških dram. Besedni sklepi sicer še niso tudi filmi, upravičeno pa se nadejamo, da bodo ljudje, ki bodisi kot neposredni ustvarjalci ali pa kot usmerjevalci odnosov v programskih svetih dajejo ton jugoslovanskemu filmskemu dogajanju, vsaj skušali biti dosledni sami sebi. Programska preorientacija seveda terja svoj čas, saj gre za prelom z ustaljeno in uveljavljeno fiziognomijo filma kot sestavnega dela potrošniške družbe — in za njegovo uravnavo v tokove nadaljnega revolucionarnega razvoja, kar vse ni niti lahka niti samoumevna naloga. Toda bistvenega pomena je, da je do preloma v orientaciji, v spoznavanjih in v hotenjih že prišlo: naporno delo v reorganizaciji filmske baze, v izboru in obdelavi tem ter v načinu njihove realizacije bo — o tem ni dvoma — sledilo. Kajti izbire ni. Slepi potniki na ladji, ki pelje v morja filmske zgodovine — so prehud balast. Zavoljo njih je ladja plula v napačno smer.

svetozar
guberinić

klišé in eksperiment

Če smo se že lansko leto lahko dokopali do določenih sklepov in rezultatov v smeri idejne, estetske in organizacijske obnove naše kinematografije, lahko sedaj, v drugem proizvodnem letu, odkar je prišlo do te obnove, s še večjo zanesljivostjo sklepamo o teh rezultatih. Kajti leta 1974 so se še bolj očitno izoblikovale značilnosti aktualne podobe naše kinematografije hkrati z mnogimi raznolikimi, a še vedno nerešenimi problemi. Reorganizacija proizvodnih odnosov na samoupravnih principih je še daleč od tega, da bi bila dosledno izpeljana, kaotičen položaj izpred nekaj let je v rahlo spremenjeni obliki še vedno prisoten. Družbena kontrola zagotavlja, da vize za realizacijo ne dobi projekt, ki bi bil prežet z ideologijo, naperjeno zoper interese naše družbe in naše družbene prakse (kar je slepa ulica, v katero je zabredla ena izmed tendenc novega filma, ki jo lahko imenujemo črni val; toda samovoljno in neodgovorno bi bilo uporabljati to oznako za celotno gibanje novega filma!), toda vsakršne druge vrste nameni, vsakršne druge vrste neumnosti dobivajo vizo tako, da se dobršen del proizvodnje vrača k tisti ravni, ki je brez kvalitativnih norm postala neznosna na začetku šestdesetih let. Sicer pa je v primeri z lanskim letom opaziti nekatere značilnosti pri uresničevanju teženj, tako lahko govorimo o takile shemi načrtovanja proizvodnje: 1

superspektakel iz NOB, z denarjem, ki je bil zanj porabljen, bi lahko posneli najmanj 15 povprečno dragih filmov (lansko leto SUTJESKA, letos UŽIŠKA REPUBLIKA) ali vsaj toliko drugih projektov z vojno temo, kolikor je ponujenih scenarijev (seveda v tem primeru umetniški kriterij ne pomeni več veliko!), 1 proizvod novega filma (lansko leto PREDSTAVA HAMLETA V SPODNJI MRDUŠI, letos LET MRTVE PTICE), 1 naslednik novega filma (lansko leto TIMON, letos LEDINA). Razen filmov, o katerih bo tekla beseda in ki po našem mišljenju na izrazit način označujejo določene težnje (tukaj so še dramatiziran film DERVIŠ IN SMRT, eksperiment KAR BO, PA BO in filma RDEČI UDAR ter SVATBA), zaslužijo kritično pozornost še filmi KAPETAN MIKULA MALI, DEPS, CVETNI PRAH in PASTIRCI. Večina ostalih filmov pa nas pripelje do sklepa, da se lahko danes, tako kot nekoč, snema karkoli. Snemati karkoli pa ne bi bilo tragično, če bi naša kinematografija razpolagala z neomejenimi količinami denarja in če bi se vse skupaj razvijalo po pravilu, da iz kvantitete izvira tudi kvaliteta. Tragično je žal dejstvo, da se zelo skromna sredstva uporabljajo nerazumno in sicer tam, kjer sta že od vsega začetka izključena tako kulturni kakor tudi finančni uspeh, s tem pa se ne spodbujajo, še več, celo onemogočajo projekti, ki bi lahko dosegli določen uspeh in tudi določen vpliv.



Zdravko Velimirović, režiser filma DERVIŠ IN SMRT na puljski tiskovni konferenci (Foto: Tone Freljih)

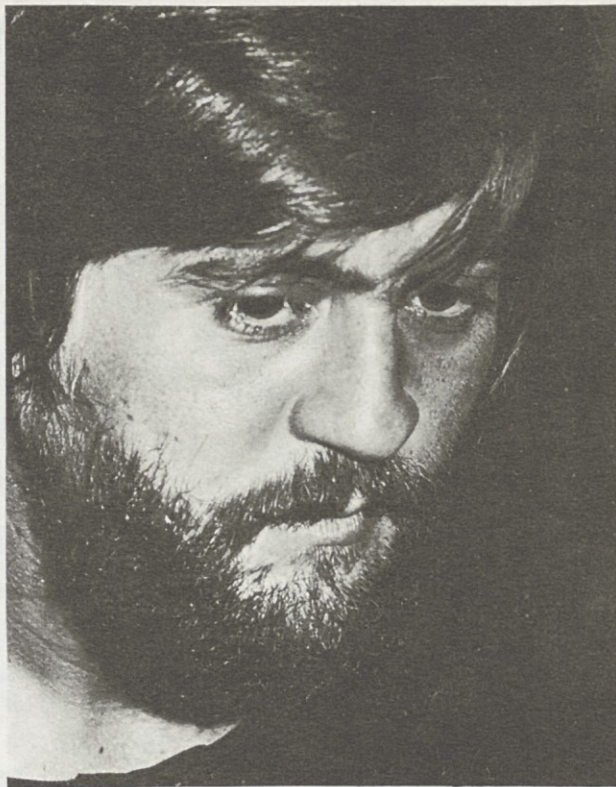
SPEKTAKEL

Umetnost že po svoji naravi zahteva, da na njeno pojnost pristanemo brez besed. Pri filmu to dejstvo zlorabljam, kadar, sklicujoč se na pravilo, da mora film biti fikcija, poskušam opravičiti vsemogoče samovoljnosti in neprepričljivosti. Po drugi strani pa film zlorabljam tudi takrat, kadar ga pojmuje kot kup izraznih konvencij, ki od enega do drugega filma ostanejo nespremenjene, menja se samo skupina dejstev zgodbe, ki jo želimo podati gledalcu. Pri takšnem postopku zasledujemo en sam cilj: ko uporabljamo sugestivno moč filmskega medija, ki jo ima že sam po sebi, predstavimo gledalcu neko zgodbo, ki zasleduje določen idejni, moralni ali splošno kulturni interes, vsebina pa se, glede na to, da se omeju-

je samo na informativno raven, lahko posreduje tudi na druge načine, predvsem s pomočjo različnih oblik pisane besede. Čeprav ocenjujemo film s kulturno-umetniškega vidika, ne pa izključno z zabavnega, izključno z izobraževalnega ali poučnega vidika, pa bi bilo pretirano trditi, da so vse teme enakopravne in da je pomembna samo umetniška obdelava, saj pri umetniških dosežkih poleg čisto formalnega aspekta igrata nedvomno nemajhno vlogo tudi pomembnost teme in raven obravnavanja določenega problema. Umetniška kritika in ustrezni družbeni faktorji morajo uravnati umetniško proizvodnjo v smeri čim širše družbene koristnosti; toda nič manjša napaka od prejšnje je, če bi bili zadovoljni že kar s samo pomembnostjo teme, zanemarili pa bi umetniški rezultat. Če film s tako pomembno temo, kot so osrednji

dogodki iz NOB ter proces uresničevanja socialistične države, lahko bolj kot katerakoli druga oblika informacije pretrese široko publiko in popularizira omenjene dogodke, pa se lahko njegovo učinkovanje, če nima ustreznih umetniških kvalit, omeji zgolj na določen krog sodobnega občinstva; brez omenjenih kvalit bi še tako važni dogodki prav nič ne sporočali bodočemu občinstvu. Izmed več deset filmov s temo iz pretekle vojne, kolikor jih je bilo pri nas že posnetih, lahko na prste preštejemo tiste, ki zasluži, da bi si jih še enkrat ogledali.

Film UŽIŠKA REPUBLIKA (Velika zlata arena) Žike Mitroviča (Srebrna arena) predstavlja izjemo med našimi vojnimi filmi samo po obsežnosti. Skupaj s filmoma NERETVA in SUTJESKA pripada zvrsti spektakla, kjer je mogoče doseči določeno grandioznost s prikazovanjem dogodkov s pomočjo velikega števila udeležencev, z inscenacijo bojev, kjer spopadi množic v prostranem naravnem okolju napravljajo vtis veličine in dinamike. Vendar so to samo zunanji učinki in sami po sebi ne morejo zamenjati niti ene izmed kvalit, s katerimi razpolaga prava umetnost: avtentična človekova prisotnost v določenih družbeno-zgodovinskih okoliščinah, smisel njegovega odločanja in njegovih akcij, širši pomen situacij, v katerih sodeluje, njegovo človeško usodo ... Ta film, ki je zasnovan na resničnih zgodovinskih dogodkih in predstavlja junake, ki so resnične zgodovinske osebnosti, se je uklonil zablodi, da je za umetniško prikazovanje dovolj zaloga zgodovinskih, resničnih dogodkov in pomen teh dogodkov v realnih družbenih odnosih. Priče smo uporabe postopka, po katerem se umetnost pojmuje kot odsev resničnosti na osnovi zakonov, ki so sicer v umetnosti prisotni in ki tudi omogočajo takšno transpozicijo. Teorijo odraza je mogoče uporabiti v različnih vrstah filma. Ena izmed teh vrst je praksa, ki jo v glavnem srečujemo na zahodu, kjer filme delajo v glavnem po principu industrijske proizvodnje: na osnovi preverjenega obrazca in v skladu s sondiranjem sprejemljivosti najširšega občinstva ter seveda v skladu z osnovnim ciljem, da bi film prinesel dobiček. Druga vrsta je socialistični realizem, smer, ki se je kompromitirala v utilitarizmu iz Stalinove dobe, smer, ki pa je hkrati preveč organsko povezana s socialističnimi družbenimi odnosi, da bi jo lahko pokopali hkrati s tem časom. Bistveni cilj te prakse je, prav v nasprotju s prejšnjo, vzgojni in idejni vpliv. Skupno obema postopkoma pa je pojmovanje, da se umetniška dela lahko množično delajo z enostavno uporabo ustaljenega skupka izraznih sredstev ob kakršnikoli vsebini. Oblika filmske umetniške proizvodnje, ki nastane kot rezultat skupnega načrtnega dela večje skupine sodelavcev, se ne more kategorično negirati. Kajti, čeprav umetnost vedno



Režiser filma KAR BO, PA BO Rajko Grlić (Foto: Tone Frelih)

daje prednost individualnemu ustvarjalnemu naporu specifičnega značaja, iz katerega nastane proizvod, ki zana množico potrošnikov, pa lahko iz srečnega spoja ustvarjalne inspiracije večih sodelavcev nastane pomemben umetniški rezultat; in nasprotno, tudi delo, ki je ustvarjeno z individualnim naporom, lahko zrcali povprečen okus in kolektiven duh.

V nasprotju z brezobličnimi proizvodi socialističnega realizma nam kot nedosegljiv vzor skladnosti med umetniškimi rezultati in družbenimi interesi služijo vrhunska dela sovjetskega revolucionarnega filma, dela Eisensteina, Pudovkina in Dovženka. V teh delih so na eni strani bistveno prisotne močne ustvarjalne osebnosti, na drugi strani pa so tematsko in formalno tako sestavljena, da njihova vsebina odzvanja pri najširših ljudskih slojih, pri ljudstvu torej, čigar interese tudi izražajo. Za vzor so nam lahko tudi druga dela istega gibanja, v katerih ni moč čutiti tako močnih ustvarjalnih osebnosti, ki pa vendar izražajo originalno in bogato umetniško inspiracijo; njihovi avtorji so bodisi posamezniki, na primer Jutkevič, Ermler in drugi, bodisi tandemi, na primer Kozincev

— Trauberg in brata Vasiljev, ali pa so proizvod večih, umetniško usmerjenih in odgovornih sodelavcev. Tudi povprečni filmi sovjetske šole revolucionarnega filma so posneti ob kar največji skrbi na vseh ustvarjalnih in proizvodnih ravneh, kakršne so: scenarij, snemalna knjiga, scenografija, osvetlitev, kamera in končno režija in montaža. Vse našete komponente so usklajevane tako, da se na kar najboljši način približujejo splošnemu cilju — ustvarjanju umetniškega sveta, v katerem vsi elementi tvorijo enotnost in imajo tudi določen pomen.

Film UŽIŠKA REPUBLIKA ne ustreza nujnim zahtevam, ki naj jih ima vreden umetniški proizvod.

Film je slabo začel že pri prvi odločilni instanci, pri scenariju. Upoštevajoč tematski okvir 67 dni Užiške republike, so scenaristi (Arsen Diklić, Žika Mitrović, Ana Marija Car) želeli oživiti splet zgodovinskih dogodkov, ki simbolizirajo celoten boj naših narodov za osvoboditev izpod fašističnega jarma in nakazujejo začetek nastajanja nove države. Zavaljo tega so objavili vse važnejše epizode enkratnih dogodkov okoli nastajanja in več kot dvomesečnega obstoja edinega svobodnega ozemlja v zasužnjeni Evropi, kakršni so: organiziranje upora, prihod Vrhovnega štaba na osvobojeno ozemlje, Titov razgovor z Dražo Mihajlovićem in nato: izdaja četnikov in njihova zveza z Nemci ter končno ofenziva na osvobojeno ozemlje in klanje na Kadinjači. Seveda je bilo treba ob tako obsežnem materialu napraviti izbor, izdelati situacije in značaje ter odnose med osebami. Tok zgodovinskih dogodkov je predstavljen v odločujočih situacijah, v katerih se izkažejo junaki, in v trenutkih, v katerih je podčrtano intimno življenje junakov. Skozi vesplošen razvoj dogodkov se prepletajo usode junakov in epizodnih oseb: komisarja Bore (Boris Buzančić) in njegove zaročenke učiteljice Nade (Božidarka Frajt), komandanta Luke, četniškega komandanta majorja Barca (Rade Šerbedžija), mladega partizana Miša, kmečkega dekleta, ki postane partizanska bolničarka (Neda Arnerić) ter drugih. Toda scenaristi so se zgubili v množici nadrobnosti, ni jim niti uspelo, da bi prepričljivo orisali značaje, niti da bi na primeren način izdelali dramske situacije. Liki nimajo dovolj individualnih potez, da bi predstavili osebnosti s prepričljivostjo resničnih ljudi; so samo nosilci ne dovolj izdelane koncepcije, kakršno so si zanje izmislili avtorji.

Režiji, ki naj bi oživila svet scenaristove domišljije, ni uspelo, da bi temu svetu vdahnila prepričljivo samostojno življenje. Nasprotno, tisto, kar je bilo že na ravni scenarija nekakšno prefotografiranje, je postalo to še bolj z dejanjem filmske transpozicije. Inscenirani prizor, v katerem se ilustrira šablonsko zamišljena človeška situacija, ne more še postati simbol, ki

bi lahko nadomeščal iluzijo telesne prisotnosti človeka. Namesto da bi prikazani svet opravičili z umetniškimi sredstvi, se moramo tukaj kar naravnost razumeti: ta in ta določena oseba, ti in ti odnosi, ki jih vežejo z drugimi osebami, te in te situacije, v katerih sodeluje in v katerih deluje ... Nedoločena začetna entiteta se razvija z množenjem na osnovi reprodukcije dejstev stvarnih dogajanj, ki so služila za navdih, ter na osnovi avtorjevih naporov, da bi ta dogajanja prilagodili enemu umetniškemu konceptu. Razvijanje tako poenostavljene predstave in grmadenje še novih in novih dejstev s pomočjo konvencionalnih obrazcev filmske dramaturgije lahko prevara tistega gledalca, ki težka opazi razliko med konvencijo in umetniško invencijo in ob naporu lastne potrditve doživi patos dogajanja; zapletenost in pomen, ki jih imajo dogodki v stvarnosti, pripomorejo, da se gledalec zlasti v množičnih prizorih še toliko bolj vključuje v dogajanje na platnu. Toda malo resnejši kritičen pogled nam odkrije vse slabosti takšnega predstavljanja. Kadar se v psevdoumetnosti ustvarjalec opredeli za kritičen pogled na stvarnost, smo priče lažnega preplaha; kadar se takšen ustvarjalec opredeli za poveličevanje pozitivnih človeških in družbenih vrednot, smo priče lažnemu humanizmu. Junaki UŽIŠKE REPUBLIKE so osebnosti iz stvarnosti, mnogokrat so z življenjem plačali ceno vrednot, ki jih danes uživamo, ti junaki pa imajo pozitivne karakteristike samo konvencionalno, zato, ker so jim jih nalepili njihovi avtorji, ne dosegajo pa jih z lastno, stvarno pozicijo, s prepričljivo usmerjeno akcijo in z resnično moralno angažiranostjo. Največje število prizorov, katerih namen je bil pokazati subtilne duševne utripe ter človeško plemenitost in solidarnost, ostajajo tako na ravni golega diletantizma. Na primer prizori, ki prikazujejo odnos med starim pekom (Petre Prličko) in zapuščenim dečkom. Omenjeni odnos se razvija takole: od starčevega usmiljenja do dečka (dá mu zastonj košček kruha), prek obvladovanja otrokovega nezaupanja, do osvajanja otroka in njune skupne usode. Temu odnosu pa manjkajo nujne premise, po katerih bi razvoj teh odnosov dobil tudi potrebno umetniško prepričljivost; že takoj v začetku filma so kot značaji določeni in postavljeni v ustrezen življenjski prostor, v nadaljevanju lahko samo neprepričljivo igrajo tiste lastnosti, ki so jim bile vsiljene. Podobno je tudi z drobnim prizorom, ko starec na sosedovo pripombo, da je star za hojo in za boj, vedno odgovarja: „Star je tvoj ded!"; prizor pa bi moral izraziti individualno črto starčevega značaja; tukaj postane omenjena replika čisto navaden kliše. Filmski avtorji menijo, da je za prikaz razvoja nekega dekleta od kmetice do bolničarke in zavestne borke dovolj, če jo enkrat pokažejo na kmečkem vozu, drugič, kako na

odru poje narodno pesem in nosi uniformo bolničarke in tretjič, kako povija ranjence; ker nam je niso pokazali kot živega nosilca črt, ki označujejo tip kmečkega dekleta in pozneje kot osebnosti, ko v konkretnih primerih doživlja svojo emancipacijo, se nam celoten razvoj njene osebnosti kaže samo kot shema. V smislu dramske kompozicije je omenjeni film grajen po vzorih mogočne freske; ozadje sestavlja splošen tok zgodovinskih dogodkov in delovanje zgodovinskih osebnosti, ki organizirajo zgodovinske akcije in se od časa do časa prikažejo v prvem planu; sicer so v bližnjem posnetku epizode z osebami, katerih usode se odvijajo pred našimi očmi. Toda tisto, kar naj bi bila veličastna freska, postane samo ogromen plakat; ves ta material ni organiziran tako, da bi bili poudarjeni vsebinski elementi in da bi bilo mogoče ločiti važnejše od manj važnega. Situacije niso grajene tako, da bi vse tisto, kar prinašajo, tvorilo umetniški izraz. Od enega do drugega prizora, od enega do drugega vsebinskega elementa ni opaziti nikakršnega izrazitega in enotnega stila. Celo najpomembnejši prizori so brez prave dramske napetosti, ki bi jo v dobro pripravljenem razporedu morali imeti, tako na osnovi dramatičnega naboja, ki ga nosijo v sebi, kakor tudi na osnovi odnosa do drugih prizorov. Celo v okviru celote dramske kompozicije tako važen prizor, kakršen je prizor Nadine smrti, ostane brez močnejšega delovanja, ker ni ustvarjalno pridvignjen na raven umetniške transpozicije. Namesto da bi bil patos izražen skozi dinamiko zgodbe, je samo enostavno izražen, kot da bi rekli: „V času, ko je imela anti-fašistični govor pred zbranimi ženami, so prišli Nemci in jo ubili.“

Resnično edina zadeva, ki je v tem filmu na vseh področjih dosledno izpeljana, je nizka raven kreativnosti. Tudi takrat, ko avtorji mislijo, da so nam predstavili čudovit izum na ravni strukturalne celote filma, se to izkaže za povsem samovoljno rešitev in se že na samem začetku spremeni v še eno konvencijo. Gre za tematski načrt, ki prikazuje akcije Vrhovnega štaba na čelu s tovarišem Titom in ki teče vzporedno z načrtom kompleksa dramske zgodbe. To ni vzporedni nivo, kot to misli Dragoslav Adamović (Politika, 3. avgusta 1974), marveč dokumentarni, ali bolje rečeno psevdo dokumentarni nivo. Sestavljen je namreč iz vrste kadrov, ki prikazujejo člane Vrhovnega štaba in še posebej tovariša Tita (Marko Todorović) v trenutkih, ko so sprejemali zgodovinske odločitve, ti prizori pa so nam v glavnem znani z vojnih fotografij. Naravni zvok je odstranjen, vsebino kadrov komentira napovedovalčev glas — ti kadri so posneti v črno-beli tehniki, zato da bi dobili vtis avtentičnosti resničnih vojnih dokumentov. Vendar pa to že takoj na začetku spregledamo: kadri so posneti v brezizraznih sivih

odtenkih, predstavljajo komaj ilustrirano zaznambo resničnega zgodovinskega okvira dogodkov; po evokativni moči ima mnogo večjo vrednost enostavna fotografija iz zgodovinskih dni, seveda še bolj učinkoviti so avtentični filmski dokumenti. In celo ta doslednost je motena s tem, da se nekatere osebnosti, na primer Draža Mihajlovič, pojavljajo tako v „dokumentarnih“ kakor tudi v igranih kadrih, druge osebnosti, na primer Vrhovni štab in tovariš Tito, pa se pojavljajo samo v „dokumentarnem“ delu. Zaradi formalnega učinka in pa da bi se zbrisale meje med obema nivojema, smo enkrat priče tudi neposrednemu prehodu iz enega v drugi nivo v okviru istega kadra: črnobeli dokument, ki prikazuje četo borcev frontalno, postane del igrane akcije s prehodom v boju. Žal je tudi ta izum povsem nepotreben.

V umetniškem predstavljanju, kakršno je na voljo v omenjenem filmu, imajo igralci kaj nehvaležno vlogo in redki so tisti, ki imajo tako močno individualnost, da se lahko upro vsem manipulacijam režije in da lahko zberejo okoli svoje osebnosti dovolj izraznih elementov, s pomočjo katerih prepričljivo učinkujejo. Borisu Buzančiču (Srebrna arena) na primer sploh ni uspelo izmotati se iz sklopa lastnega igralskega registra niti mu ni uspelo dvigniti se nad raven, na kateri so v pričujočem filmu povsem brezosebno nanižane komponente osebe, ki jo predstavlja. Čeprav je možno, da je oseba, ki jo Buzančič igra, približno taka, tj. petdesetih let, s težavami, ki jih prinašajo ta leta, kakršne so utrujenost, brezvoljnost, znaki debelosti, pa vseeno deluje, kot da je osebo postaral za več, kot bi bilo potrebno, tolikšna je namreč razlika med njegovo fizično kondicijo in likom, ki naj bi ga oživil. Besed, ki jih izgovarja (na primer, ko agitira za vstajo), ne sprejemamo kot naravni izraz njegove osebnosti in njegovega bitja, zagotovo pa ne kot izraz resničnega notranjega angažiranja revolucionarja iz leta 1941; slišimo samo naučeni tekst, ki ga deklamira povsem poljudno in brez navdušenja (za tekst niti ni nujno, da bi bil patetičen!). Prav nasprotno pa Božidarka Frajt igra svoj lik prepričljivo in funkcionalno. Oseba, ki jo predstavlja, ni v scenariju prav nič bolj uspešno karakterizirana od drugih vlog, tudi v režiji nima posebnih privilegijev, zato ima za prepričljivo igranje največ zaslug igralka sama. Frajtova je svojemu liku podarila vse kvalitete svoje lastne osebnosti: inteligenco in globoko čustvenost, neposrednost, priskrčnost, razumevanje za okolico, ljubezen za ideale, katerim je oseba, ki jo predstavlja, tudi darovala svoje življenje v revolucionarnem boju. Z intuicijo umetnika našteje kvalitete ne razsipa samovoljno in nekoristno, marveč jih uporablja gospodarno in jih na dovolj opazni višji stopnji pretvarja iz območja privatne osebnosti na območje umetniškosti. Večina

kadrov, v katerih se pojavlja Božidarka Frajt, si je prav zavoljo njene igre pridobilo verodostojno umetniško oporo, ne morejo je zatemniti druge komponente, nasprotno, zavoljo njene prisotnosti so ti kadri umetniško obarvani. Žal pa še tako dober igralec ne more sam rešiti filma, ki je pomanjkljiv na različnih ravneh, zato tudi njena igra ostaja v spominu le kot čuden proizvod osebnega napora in umetniške veščine igralke na eni strani, na drugi strani pa je v filmu še vedno opaziti značilen kaotičen in brezizrazen dramski in vizualni tir.

Marko Todorović tudi zasluži pohvalo za vlogo Tita. S sposobnostjo karakternega igralca se je liku približal od znotraj, tako da zunanja učinkovitost lika in karakteristično obnašanje, po kakršnem nam je znan maršalov lik, izhajajo iz notranjega razpoloženja in se nam ne kažejo samo kot imitacija zunanjih karakternih znakov. Ta igrska stvaritev je blizu tipsko grajenim likom znanih osebnosti iz sovjetskih revolucionarnih filmov. Po notranjih razsežnostih je Todorovičeva stvaritev bliže naši predstavi o Titu, kakor pa Burtonova predstavitev maršala v SUTJESKI; ob tem problemu se naj še enkrat vprašamo, zakaj nam je potrebno angažirati tujega igralca za tipično naše like. Dober tuj umetnik resda lahko doda takšnemu liku nekakšno širšo človeško razsežnost in omogoči komercialni uspeh (čeprav je komercialni uspeh čedalje manj zanesljiv), toda zelo težko mu je zaobjeti vse razsežnosti posebne, naše miselnosti in našega čustvovanja; ponavadi v takšnem poskusu sploh ne uspe. Marko Todorović je bil pravzaprav hendikepiran z odločitvijo avtorjev, da strukturalni plan, v katerem se pojavlja Titov lik, zreducirajo na raven neanimirane ilustracije.

O koncepciji strukture slike v tem filmu ne moremo kaj dosti povedati: je sploh ni, vsaj v nobeni določeni obliki ne. To v dobršni meri še pospešuje brezobličnost stila. V takšnem filmu filmska izrazna sredstva nikamor ne napredujejo, ne izkoriščajo možnosti nenehne preobrazbe, uporabljena niso niti za standardno potrditev, da bi z njihovo pomočjo bilo kljub vsemu mogoče narediti umetniško delo; filmska izrazna sredstva so tukaj uporabljena na ravni oguljenih in mehanično izkoriščenih znamenj. Osvetlitvi, ki predstavlja eno izmed osnovnih filmskih izraznih sredstev, niso posvetili niti najmanjše pozornosti. Z različnimi kombinacijami osvetlitve, ki sistematično upošteva okvir splošne koncepcije filma, je mogoče z ostalimi izraznimi elementi umetniško izraziti določen pomen, važnost dogodka, intenzivnost dramskega spopada, človekove lastnosti, človekovo usodo, smisel biti...

Kakršna je koncepcija slike, taka je tudi fotografija sama. Namreč tudi takrat, ko režiserju manjka spo-

sobnost izkoristiti osvetlitev kot izrazno sredstvo, je lahko fotografija vsaj v tehničnem smislu bolj ali manj uspešna, tako kot vsak drug tehnični postopek. Ne glede na to, da tehnična kakovost fotografije sama po sebi ne more prekriti splošnih slabosti nekega filma, pa lahko snemalec, če uporabi svojo veščino in tehnično znanje, doseže vsaj enotnost tehnične kakovosti fotografije. V pričujočem filmu niti to ni doseženo. Fotografska reprodukcija (Predrag Popović) ne dosega norm sodobne fotografske tehnike; človeški obraz je nenaravno rumeno-rdeč, realni prostor pa ni nič drugega kot banalna kopija predmetov, ki so se slučajno znašli pred kamero; še več, tonaliteta se spreminja od ene sekvence do druge, seveda ne v sozvočju niti z igro niti z likovno podobo kadra, je samo posledica gole slučajnosti.

Če odmislimo vprašanje, ali se splača ali ne snemati drage projekte, če odmislimo posledice, ki jih zavoljo takšnega vlaganja čutijo drugi, nerealizirani projekti, menimo, da je družbeno koristno popularizirati s pomočjo tako mogočnega komunikacijskega sredstva, kakršen je film, najbolj bleščeče strani naše zgodovine. Toda film lahko izpolni svojo nalogo le tedaj, če se vzporedno z naporom za razvoj družbene zavesti trudi tudi za razvoj filma kot umetnosti. S stališča umetnosti (katere vzgojna vloga presega okvir ideologije) pa je veliko več vredno ustvarjalno oblikovati en sam samcat fragment neke človeške situacije (še posebej, če uveljavlja resnične človeške vrednote), kot pa brezoblično ilustrirati celotno človekovo zgodovino.

Film — dramatizacija

Če se v odnosu med slikarstvom in glašbo film uvršča med obe umetnosti, potem je v odnosu do književnih zvrsti njegov prostor med proznimi (redkeje pesniškimi) oblikami in dramatiko. Film ne more dobesedno slediti kompoziciji književnega dela zavoljo dveh razlogov: filmska predstava je časovno omejena in ne more v približno dveh urah zaobjeti vseh vsebinskih elementov, ki jih zasledimo v književnem delu; drugi razlog pa je v tem, da film kot časovna struktura zahteva tudi časovni ritem, po tem elementu pa se približuje gledališki predstavi. Poleg časovnih zahtev povezuje film z gledališčem tudi dejstvo, da se vsebina predstavlja z elementi igrilstva. Čeprav je opravičljivo in celo pohvalno bojevati se za specifično filmski jezik, pa nekateri naši mlajši kritiki pretiravajo, ko se bojijo za film, brž ko opazijo, da predstavlja dramatizacijo: malo preveč trdno so navezani na dokumentaristični postopek filmskega prikazovanja. Toda poznamo teme in vsebine, ki jim ne ustreza dokumentaristični postopek, ampak zahtevajo določeno

stilizacijo, če naj bi bil njihov pomen izražen na najbolj ustrezen način. Nesporazum med tistim, kar omenjeni kritiki pričakujejo od sodobnega filma in najrazličnejših oblik, v katerih se lahko izrazi sodobna filmska struktura, je nastal letos ob filmu DERVIŠ IN SMRT (Velika srebrna arena) Zdravka Velimiroviča (Zlata arena). Pričujoči film predstavlja uspešno filmsko dramatizacijo romana Meše Selimoviča, v katerem skozi dogodke iz časa turške vladavine v Bosni v začetku 19. stoletja pripoveduje o osebni tragediji človeka v spopadu z mehanizmi oblasti in nasprotij lastne zavesti. Scenarista Borislav Mihajlović in Zdravko Velimirović sta se v dramatizaciji omejila na centralno tematsko raven romana: na usodo derviša Ahmeta Nurudina, ki v človeškem samopotrjevanju prehodi ves cikel obdobj — od pohlevnega derviša, ki ga je potolkla oblast, njega in njegovega brata, prek dejstva, ko se s spretnostjo in željo po maščevanju sam hoče prikupiti oblasti, hkrati pa podleže njenemu zapeljivemu vplivu, do človeka skratka, ki, zaslepljen od lastne moči, izda edinega prijatelja, na koncu pa se zave svoje ničevosti in praznine.

Očitno je, da scenarija nista pisala zavoljo izhodišča za kakršnokoli inscenacijo, pač sta avtorja že od vsega začetka imela v mislih določen koncept dramske strukture filma. Drama namreč ne vznikne kot piramida iz široko zastavljenega okvira zgodbe, marveč je položena v celotno dolžino zgodbe, ali drugače povedano, iz zgodbe so vzeti samo tisti elementi, ki funkcionalno pripomorejo k njenemu razvoju. Izbrani obliki dramske stilizacije je bil Velimirović dosledno zvest na vseh področjih. Vsak trenutek zgodbe je dramsko uokvirjen in predstavlja torišče, na katerem se dogaja notranja drama glavnega junaka ali interakcija, največkrat spopad v stiku z drugimi osebami, ki so zunanji faktorji njegove drame.

Eden izmed pomembnih dosežkov Zdravka Velimiroviča je stilizacija dramske igre. Najznačilnejša je v liku glavnega junaka, ki ga interpretira Voja Mirić. V sodelovanju z režiserjem je Mirić ustvaril dosleden lik, gradil ga je disciplinirano in z veliko koncentracijo pri interpretaciji junakovih notranjih razpoloženj. Tudi druge vloge so bile uspešno odigrane (celo takrat, ko je njihov izrazni register preozek za razsežnost oseb, ki jih predstavljajo, na primer Boris Dvornik v vlogi Hasana), priče smo nizu uspešnih igralskih portretov, kakršne redko srečujemo v našem filmu.

Kadri v tem filmu imajo na likovnem področju vso težo, ki jo prinaša s seboj dramska vsebina. Komponirani so funkcionalno, skladno z dramaturškim pomenom. Nenehna dramska napetost je zahtevala široko kotni objektiv, ki jasno poudarja prostor in ustvarja likovno intenzivnost.

Fotografija Nenada Jovičića (Zlata arena) povsem ustreza ravni opisane koncepcije slike, hkrati pa še z izrazno fakturo prispeva k splošnim vrednotam, ki jih v tem filmu ni malo.

Avtorski film

Enotnost teorije o avtorskem filmu, po kateri je režiser (načelno evropskega tipa) popoln avtor filmskega dela in je hkrati tudi odgovoren za končni rezultat — je bila porušena takrat, ko je skupina kritikov okoli Cahiers du cinéma začela odkrivati avtorje tudi med nekaterimi ameriškimi režiserji, ki so jih do tedaj imeli samo za dobre obrtnike. Da bi opravičili svoja stališča, so postali pozorni na tematsko doslednost in idejni pomen. Ker omenjena faktorja lahko obstajata zunaj oblike, v kateri lahko razpoznamo simbolično estetsko predstavo, menimo, da se o avtorskem filmu ne more govoriti brez prisotnosti stila in posebnega občutenja za filmski izraz. Po drugi strani pa ne trdimo, da mora biti avtorski film nujno na vseh ravneh proizvod režiserja, ki ga imenujemo avtorja filma. Poznamo dobre filme, njihove režiserje imamo za avtorje, čeprav niso sami pisali scenarijev za svoje filme, pač pa so filmom dali poseben pečat lastne ustvarjalne osebnosti; poznamo pa tudi slabe filme, za katere so režiserji sami pisali scenarije, a jih zato še ne proglašamo za avtorje (čeprav nominalno so avtorji, ker so podpisniki danih filmov), ker njihovi filmi enostavno ne zaslužijo, da bi jih imenovali umetniška dela.

V smeri, ki jo imenujemo novi film in katerih najboljši proizvodi zaslužijo, da jih imenujemo avtorski film, se srečamo s filmom LEDINA Karolja Vička (Bronasta arena). Film, posnet po scenariju Ferenc Deaka, govori o večni temi povezanosti z zemljo, ki je tako značilna za prostrane vojvodinske ravnine, kjer pa žal velike površine zemlje niso obdelane, ker ljudje zapuščajo zemljo, med drugim tudi zaradi nerešenih problemov načrtne proizvodnje. Nenaden povratek zgubljenega sina Mata (Stevo Žigon) v rodno mesto je priložnost, da se drama razvije, ko se sin sooči z očetom (Šolti Bertalan) in z drugimi sorodniki ter meščani, ki ga zlobno spominjajo, da je najbrž kriv smrti nekega človeka, sooči se torej tudi z otroštvom in mladostjo, nostalgijo za prejšnjimi časi mu še podžigajo srečanja z dobro znanimi osebami in predmeti, med katerimi je živel in katere je uporabljal. Struktura filma ni zgrajena na razsežnosti samo ene ravni nepretrganega razvoja zgodbe, temveč na organiziranem spoju prizorov, ki so tematsko sestavljeni in ki se sami v sebi tematsko tudi izčrpajo. To pa nič ne moti, da bi se teme ne mogle nadaljevati iz enega prizora v drugega. Gledalcem, ki bi dali življenje za strogo nepretrganost zgodbe (in ki jih nič ne briga še tako tanka in krhka zgodba, samo da se odvija na do-

govorjeni način), se bo zdela takšna dramaturgija razkosana in ne bo zadovoljila njihovih navad: zunanje razgibanosti zgodbe in jasne konfrontacije likov. V resnici pa je takšna dramaturgija mnogo bližja resničnemu toku življenja, kot pa je to lahko zgodba, v kateri z dejanji iz resničnosti manipulirajo s pomočjo obrabljenih obrazcev filmske pripovedi.

Splošni tok zgodbe v tem filmu bi lahko primerjali s tiho ravninsko reko, ki ne pogloblja in ne širi svoje-ga korita ter ne poplavlja zaradi nenadnih neurij, njen tok je jasno usmerjen, v bistrini njenih izvirov in ne-štetih rokavov pa nam je dano uživati. Vidne pripo-vedne niti ni, nadomešča jo večje število tem, ki se včasih nizajo druga za drugo, včasih pa se dogajajo hkrati. Osnovna vrednota LEDINE je iluzija čutne pri-sotnosti, kar je v umetnosti najtežje doseči, hkrati pa je to tudi dokaz resničnega umetniškega navdiha. Za razliko od konvencionalnih pripovednih filmov, kjer natančno vemo, na katerem kilometru zgodbe se na-hajajo junaki, medtem ko so na poti k svojemu jasno označenemu cilju, smo tukaj odrešeni tovrstnega računanja. Toda medtem ko se pri filmih iz prve ka-tegorije človekova prisotnost zreducira na prikaz, ki v književnosti ustreza klišeju „živel je človek in je stor-il to in to ...“, pa imamo tukaj opravka s človekom, čigar prisotnost ni pogojena z dejstvom, da je on enostavno faktor zgodbe, marveč se že od vsega za-četka opravičuje s tem, da se nenehno zastavlja vpra-šanje o njegovem bitju, o smislu njegove akcije, o njegovi usodi. Akcija torej obstaja, toda zadržuje se le v meditaciji o svojem smislu. Ne gre za intelekua-listični koncept, po katerem naj bi se suhoparno raz-mišljalo o nekem abstraktnem problemu, nasprotno, gre za predstavo, v kateri je prikazan človek v svojem konkretnem življenjskem prostoru. Podoba njegove usode se ne kaže samo kot epilog dogodkov, ki jih preživlja, marveč je na različne načine opazna v vsa-kem trenutku njegove prisotnosti.

Slika v tem filmu igra veliko vlogo pri učinkovanju vsebine. Ne predstavlja samo sredstva, s pomočjo katerega se sporoča vsebina; slika sama predstavlja vsebino, slika sama s seboj tvori vsebino. Še preden opazimo, kam je usmerjena junakova akcija in film-ska akcija, nas slika prisili, da premišljamo in da svo-jo radovednost nasitimo ob prisotnosti sveta, ki nam ga pričara. Ta svet tvorijo dobro predstavljeni liki, ki pred nami žive svoje notranje življenje na zapuščeni in ukleti ravnini, ravninski pejsaži, vašeke ceste, bela procelja hiš, skupine dreves, panorama mračne, na-pol obdelane zemlje pod bleščeče modrim nebom ...

Fotografija (Dušan Minkov — diploma) je na visoki estetski in tehnični ravni; izžareva senzibilno kvalite-to, razlikovanje faktur predstavljenih predmetov in stilno izenačenost.

Direktni film

Z vsakim umetniškim postopkom, čigar uporabo lah-ko opravičimo v pogojih umetniškega predstavljanja, lahko dosežemo večji ali manjši umetniški uspeh. Nekateri postopki pa se nam kažejo, kot da so že vna-prej določeni za neke posebne umetniške namene. Tako je bil postopek film-resnica najuspešnejši v kratkem filmu in v oblikah filmskih reportaž, čeprav je še Dziga Vertov s podobnim postopkom snemal svoje dolgometražne vizualne simfonije. Direktni film kot verzija filma-resnice je, kot kaže, tudi najuporab-nejši za podobne namene. Vprašanje dolžine pa po-staja vse bolj relativno, saj mnogi eksperimentalni filmi, na primer ameriški underground filmi trajajo ne samo eno, dve ali tri ure, marveč celo sedem ur! To dejstvo imamo lahko za dokaz, da si eksperimentalni film vse bolj pridobiva državljanske pravice in prilož-nost, da se ob istih pogojih, kakršne imajo druge ustaljene vrste umetniškega filma, ponudi gledalcem tudi kot komercialni film.

Film, ki je bil letos, in tudi sicer v naši kinematogra-fiji najbližje ravni eksperimenta, je film KAR BO, PA BO (Kad puklo da puklo) Rajka Grlića (diploma, na-grada kritike). Lahko ga imenujemo direktni film v dvojnem smislu: osebe se znajdejo v naravnem oko-lju, kjer pa niso predstavniki tradicionalno pojmoval-ne drame, marveč so živi element sveta, v katerem ži-vijo in čigar drobci sestavljajo lahko in neobvezu-jočo estetsko igro. Po drugi strani pa je obnašanje junakov pogojeno z njihovo zavestjo, da se nahajajo pred kamero, ki jih spremlja od ene situacije do druge, od časa do časa pa jo nagovorijo kot sogovornika. Aktiven odnos do kamere je še posebno opazen v primeru glavnega junaka, mladega delavca Budilice (Mladen Budiščak), ki se odloči opustiti delo, v kate-rem ne vidi nobene bodočnosti in se z zaročenko Ja-godo (Jagoda Kaloper) poda na pot, da bi našel obli-ko življenja, v kateri bo moč zazreti tudi nekakšen smisel. Filmska ekipa, ki snema njegovo življenje, mu pri tem pomaga: organizira diskusijo, v kateri se ljudje opredeljujejo glede njegovega primera, ekipa povabi tudi posamezne družbene funkcionarje, ki mu svetujejo v zvezi z njegovim življenjem, najde mu sta-novanja in dekleta za zabavo ... Toda začetno Budili-čino dobro razpoloženje do kamere — priče (ljubez-nivo ji predstavi svojega očka, mamico in zaročenko) se spremeni v občutek, da je njegovo privatno življe-nje vznemirjeno, ta občutek zlagoma prehaja v neje-voljo in direkten odpor (v brivskem salonu se odločno upre terorju, ki ga občuti zaradi nenehne prisotnosti kamere); še več, občuti, da so udarci, s katerimi ga pričakata dva delavca zato, ker se je bil vrnil na delo, čisto pravi udarci, katerih posledice so čisto kon-

kretnosti, in nikakor ne samo element iz prizora za potrebe filma.

Kamera je v tem filmu eden izmed osnovnih elementov, ki nam dajo vedeti, da je film nekaj posebnega. Vsak prikazan prizor, vsak prostorski element se spreminja v vizualni motiv. Vse postaja element enotnega prostora slike: človekov obraz, človeška figura, predmeti, fragmenti interjera, hišna pročelja, mestna panorama, skratka, občutiti je izjemno atmosfero, ki stvarnost pred kamero, rekli bi, avtomatično spreminja v estetski svet. Del fotografije je kot posledica prenosa 16 mm filmskega traku na 35 mm trak pod tehnično normo, včasih težko razpoznamo obraz ali predmet, toda nemara je to faktor, ki pripomore k fluidnosti slike.

Angažirani film

Spremembe izpred dveh let, ko se je naša kinematografija zagnala v naključno proizvodno dirko in je nihče več ni mogel niti vsebinsko niti idejno kontrolirati, niso samo omogočile, da so se v proizvodnjo vrnile osebnosti, ki jih je bil zaradi moči lastnega delovanja in tudi zaradi z zakonom pridobljenega monopola odrinil novi film, marveč so odprle vrata tudi novim osebnostim, katerih filme pa bolj označuje deklarativno opozicijsko stališče do novega filma kot pa njihova lastna vrednost. Lansko leto je bil to Predrag Golubović s filmom BOMBAŠA; letos je Golubović nadaljeval svojo pot s filmom RDEČI UDAR; letos je to Radimir Šaranović s filmom SVATBA.

Film RDEČI UDAR (Velika srebrna arena) predstavlja napredek v primeri z BOMBAŠI: vsebinska nit je enotnejša, prizori pa so na ravni scenarija (Branislav Božović, Ratko Djurović, Predrag Golubović) bolj obdelani. RDEČI UDAR sicer igra z istim adutom kot BOMBAŠA: predstaviti zanimive osebnosti, ki so prispevale svoj delež v NOB, vendar osebnosti, ki so s svojim intimnim življenjem blizu današnjemu gledalcu, osvajajo ga z odkritostjo, z navadnimi človeškimi interesi, z iznajdljivostjo, s sposobnostjo, da v trenutkih boja zbijajo šale na svoj in na tuj rovaš, veselejo se, rogajo se. Gre za osnivanje rudarske čete v rudniku Trepča; rudarji že od vsega začetka bojkotirajo Hitlerjev načrt, da bi tamkajšnji svinec uporabil za municijo na evropskih frontah. Novost Golubovičevega postopka v odnosu na dosedanje vojne filme naj bi bila v poudarku privatnega in enostavno humanega načrta svojih oseb. Toda namera je eno, rezultat pa drugo. Kaj skromen je namreč rezultat, če predstavimo površno načrtane horizonte, kjer je glavni pogon le verbalni načrt — besedna igra v stilu razvodenega črnega humora. Živahni besedni paroksizmi, ki jih sicer mimogrede pozabimo, tako kot pozabimo šale veselega večera, ne morejo zagotoviti nika-

kršne trajnosti filmu, ki mu manjkajo vsi elementi, na osnovi katerih bi bilo mogoče verjeti, da je predstavljen svet filmsko prisoten. Skrajno brezoblična fotografija (Milivoje Milivojević — Srebrna arena!) še pripomore, da filmu še manj verjamemo.

Film SVATBA se pridružuje tej smeri z zunanjimi znamenji, s pomočjo katerih se na mestu samem izkaže idejni angažma. Medtem ko je špica obeh Golubovičevih filmov okrašena z rdečimi zvezdami (v drugem filmu je zvezda elegantnejše predstavljena z rdečimi krogi), pa je v SVATBI do polovice ilustrirana z vojnimi filmskimi posnetki (zelo slabo kopiranimi), nekajkrat se v filmu celo pojavljajo podnapisi, ki uradno sporočajo o vojnih operacijah partizanskih čet. Sicer pa ima film SVATBA tudi nesporne kvalitete.

Scenaristi (R. Šaranović, V. Gavjeda, M. Bošković — Srebrna arena) so zreducirali že tako ne velik obseg Laličevega romana na centralne spopade in na situacije, v katerih sodeluje glavni junak Tadija Čemerkić (Dragomir Bojanić). Tako so se nekatere teme romana zgubile, odpadla je tudi razdrobljenost, film pa je nemara pridobil prepotrebno dramatsko enotnost. Glavna Šaranovičeva zasluga je v tem, da je iskreno doživljal dogodke in osebnosti, ki si jih je že sam Lalič izposodil iz resničnosti. Dobro je razdelil vloge in se izkazal v delu z igralci, tako da so igralci umetniško opravičili oživitve likov, ki so jih igrali. Vendar pa ni bilo vselej tako: Dragomir Bojanić (Zlata arena) na primer zlasti na začetku izgovarja svoj tekst, kot da ga jemlje od zunaj, nekje izza kulis na odru.

Čeprav nekateri poudarjajo dejstvo, da je Laličev roman začetniško delo, pa film kljub temu ne zdrži primerjave z njim; nemara je struktura Laličevega romana vse preveč podrejena kronologiji resničnega dogajanja, toda na prepričljiv umetniški način so prisotni značaji, opisani v perspektivi preteklosti, prisotna je dramatična napetost dogodkov, verodostojna atmosfera spopadov med ljudmi, ki branijo svoje človeške vrednote in tistih, ki so poteptali vsakršno normo človeškosti, prisotna je spremenljiva podoba narave, ravnodušne za človeške tragedije. V Šaranovičevem filmu našteje komponente niso poudarjene tako, da bi znova dobile svoje umetniško opravičilo v drugem izraznem mediju. V okviru načrta — kompleks posebnih človeških situacij in galerija likov, videnih v sedanjem trenutku njihovega delovanja — je uporabljena modulacija značajev in animacija akcije, toda v utesnjenem okviru filmskega izraza. Fotografija (Vadim Iljenko) v brezizrazni blesti tonaliteti ne dosega niti srednje stopnje tehnične kakovosti; ker deluje kot akvarel, nas sili k temu, da se nam predstavljeni svet v svoji fikciji še bolj oddalji.

Film **Derviš in smrt** je delo Zdravka Velimiroviča, avtorja, čigar pomena za jugoslovansko kinematografijo ni treba posebej poudarjati; še zlasti pa je v našem primeru zanimiv zato, ker je to avtor, ki se veliko ukvarja s prenašanjem ali bolje, s presajanjem literarnih del na film (spomnimo se samo njegove odlične **Lelejske gore**, posnete po istoimenskem romanu črnogorskega avtorja Mihajla Lalića), zato smo se, morda celo nehote, ob njegovem novem filmu pripravljali na pomembno filmsko doživetje. Žal pa je treba povedati, da **Derviš in smrt** ni izpolnil vseh pričakovanj, da, skratka, ni povsem zadovoljil. Pri gledanju smo imeli občutek, da se Velimirovič za rahlo stopnjo preveč ukvarja z eksotiko muslimanskega sveta, postavljenega nekam na začetek 19. stoletja, kot bi bilo za film to potrebno in da zaradi tega postopoma izgublja stik z junakom filma (potemtakem tudi z vsem tistim, kar junaka naredi, da je junak) in s samim filmskim dogajanjem — kar seveda znižuje stopnjo tiste tvorine notranje napetosti med posameznimi elementi filmskega dela, ki iz filma naredi umetnino (filmsko, seveda). Zgoraj imenovani „stik“ se postopoma izgublja proti drugi polovici filma, ko nenadoma dobimo občutek, da tisto, kar se dogaja z junakom, ali pa način, na katerega se dogaja junak, ni več dovolj motiviran in da dogajanje nekako obvisi v zraku. Vse bolj jasno se nam kaže dvojnost Velimirovičevega dela — in to od čisto filmsko-oblikovne pa do najvišje pomenske plasti, vendar tako, da ta dva pola ne tvorita več harmonijske celote, ampak poljubno štrlita vsak na svojo stran. Ravnotežje, ki je bilo na začetku zelo previdno in precizno zastavljeno, se v izpeljavi poruši.

Osnovni dramaturški koncept **Derviša** je dvojnost: film je sestavljen iz prikazovanja stanja (vsa prva polovica filma, torej od trenutka, ko derviš Ahmed Nurudin izve, da so

derviš in smrt

vladimir memon

mu zaprli brata — pa do trenutka, ko tudi fizično stopi v akcijo) in iz dejanja, akcije. Prehod iz stanja v dejanje (kateremu je, mimogrede povedano, Selimović v romanu posvetil veliko število strani in je v drugem delu celo spremenil pisateljsko tehniko, da bi se zdel prehod kar najmanj „boleč“), pa je v filmu tako nenaden, morda celo dramaturško premalo pripravljan, hkrati pa se niti dramaturška niti

slikovna plast bistveno ne razlikujeta od prvega dela, da gledalca nenadoma osupne, preseneti, ne da bi film to osuplost in presenečenje kakorkoli potreboval.

Imenovana dvojnost sega tudi na pomenski nivo filma, torej na tisti nivo, ki filmu določa njegov „pomenski“ ustroj. Pri prej imenovani nepotrebni osuplosti in prebolečem, rekli bi, premalo motiviranem prehodu verjetno ne gre toliko za dramaturško nezanesljivost pri realizaciji, kolikor za premalo ustrezen način slikovne „ubeseditve“ pomenske strukture filma.

Da bi dokazali to trditev, pogledjmo najprej, za kaj v filmu sploh gre. Ahmed Nurudin je derviš, kar pomeni, da je podrejen posebnemu moralnemu (da o svetovnonazorskem sploh ne govorimo) kodeksu derviškega reda. Ahmed Nurudin je torej človek, ki je preko korana, rekli bi, neposredno povezan z bogom, je bogu, spet preko korana, zavezan. Nurudinovo bivanje in de-



Še en prizor iz filma **DERVIŠ IN SMRT**

lovanje je določeno od boga (ali od tistega, kar piše v sveti knjigi). V trenutku pa, ko so mu po krivici zaprli brata, je Nurudin nenadoma postavljen pred dilemo: tako bratovska vez kot oblast sta dani in določeni od boga; Nurudinova dolžnost bi bila, da v skladu z božjimi zakoni brata reši, kar pa bi seveda pomenilo, da prizna, da se je oblast pregrešila zoper božje zakone. Nurudin pa si sprva tega kot dober vernik, in še posebej kot derviš, ne more priznati, saj bi bila s tem njegova vera v pravično ureditev sveta, in preko tega nujno vera v boga sama, omajana, načeta. Ker pa hoče še vedno ostati dober vernik, poslušen božjim zakonom, ne more storiti drugače, kot da dopusti možnost, da se je nekeje zgodil neki nesporazum, s tem pa seveda temelji njegovega verovanja ne bi bili zamajani. V skladu s „sklepi“ takega razmišljanja hodi od enega predstavnika mestne oblasti do drugega in prosi za brata — vendar: izvedeti hoče tudi resnico (o bratovi aretaciji). V tem trenutku pa se problem začne, saj se preko spraševanja po resnici nujno dotakne vprašanja pravične urejenosti (konkretnega) sveta, v katerem mu je dano živeti. In res se junak zaveda nevarnosti tega problema, saj se vseskozi sprašuje, če je njegova vera v boga še dovolj močna, ali je njegovo verovanje še vedno pravo verovanje. Nurudin v boga ne podvomi, v vse-splošno pravično urejenost sveta tudi ne, podvomi pa v pravičnost oblasti, ki upravlja z mestom, v katerem živi — zato mu je resnica o bratovi aretaciji še toliko potrebnejša. S tem pa se že nakaže razsežnost Nurudinove dileme, ki je dilema med akcijo (v imenu vsesplošne pravičnosti in bratovske ljubezni) in pasivnostjo (v imenu kodeksa derviškega reda in s tem seveda boga) — ali drugače, med konkretnim (mestna oblast) in splošnim (božji zakoni). Dokler junak ne ve za resnico o bratovi aretaciji, ostaja vse-

skozi pasiven, poizveduje in utrjuje vero v boga, saj bi se v imenu posameznega ne smel postaviti po robu temu, kar velja za splošno. V trenutku pa, ko od prijatelja Hasana izve za pravi vzrok bratove aretacije in potem, ko iz trdnjave pripeljejo brata umorjenega, se mu razkrije prava podoba mestnih oblastnikov — njih pokvarjenost in zlo. Zdaj junak lahko stopi v akcijo — ne le v imenu bratovske ljubezni, temveč tudi v imenu vsesplošne pravičnosti. V tem trenutku pa se Ahmed Nurudin izneveri kodeksu derviškega reda in postane orodje zemeljske, ne pa božje oblasti (saj sodeluje pri upor in celo sam postane mestni sodnik). Junak v skladu z božjo pravično ureditvijo sveta skuša spremeniti način izvajanja mestne oblasti. Ker pa se mu odpira vpogled v širše, zunajmestne strukture oblasti, ko spoznava njih izprijenost, zlo, dobiva njegova vizija sveta širši in resnejši pomen. Ahmed Nurudin hoče menjati svet v imenu lastne vizije sveta. Vendar pa junak, s tem da postane oblastnik, preneha biti derviš in tako izgubi tisti prejšnji stik z bogom, tisto prejšnjo zavezanost bogu, se z izneverjenjem derviškemu kodeksu oddalji od „božje bližine“, s tem seveda od svoje vrhovne utemeljitve in ostane s svojo vizijo sveta sam. Ahmed Nurudin je samo še oblastnik. Zaradi moči inštitucije oblasti se njegova vizija vse bolj krha, slabi, dokler se povsem ne sesuje, ko podpiše zaporno povelje za edinega prijatelja, ki mu je še ostal. S tem slavi oblast zmago nad Nurudinom. Iz začetnega vstopa v akcijo v imenu splošnega proti posameznemu se na koncu, ko Nurudin posredno pomaga pri begu prijatelju Hasanu, obrne v prid posameznega — kar da inštituciji oblasti povod, da Nurudina tudi fizično odstrani. Junak vseskozi deluje „v imenu nečesa“, je po tem „nečem“ vseskozi določen, pa naj gre za določenost od splošnega ali posameznega, saj

gre v obeh primerih za „ujetost“ v strukturo metafizike, pa naj ima ta značaj vrhovnega počela vsega, kar je, v tem primeru boga, ali pa „zemeljske“ oblasti, ki pa v našem primeru ne more biti drugačna, kot da je določena od boga. Pojma posameznega in splošnega nosita v našem razmišljanju zgolj vrednostni pomen glede na globalno metafizično strukturo filma **Derviš in smrt**, ali bolje — metafizično strukturo filma smo strukturirali z uvedbo pojma „posameznega“, ki ima isto funkcijo glede na junaka kot pojem „splošnega“ in jima pri tem nismo hoteli dodeliti drugega pomena, kot oznako za odnos nadrejenega in podrejenega. Junak je utemeljen v vrhovnem počelu vsega, kar je, torej na način metafizike — v skladu s tem vrhovnim počelom tudi deluje, ko stopi v konflikt z oblastjo. Temeljni problem filma je problem boga in oblasti, postavljena v bolj ali manj konfliktno situacijo.

Kar smo pravkar povedali, je poskus popisa in delne interpretacije zgolj „literarne“ plasti filma **Derviš in smrt**, torej tistega, čemur bi lahko rekli „literatura“ filma, ki pa o samem filmu konkretnije ne pove veliko, saj je njegova uspešnost odvisna od učinkovitosti in ustreznosti „prevoda“ te filmske „literature“ v samo slikovno gradivo. Vendar nam bo pravkar izvedena analiza v obilni meri pomagala pri konkretnem sestopu v samo filmsko delo.

Prav tako kot je dvojna pomenska razsežnost filma, je na dvojen način narejena tudi sama oblikovna plat dela, kar je pri tipu filma, kot je **Derviš**, skoraj samo po sebi umevno, saj je film narejen na podoben način, kot je Tarkovski nekoč povedal za svojega **Andreja Rubljova**, češ da je idejo oblačil v življenje — ali našemu primeru bliže, da je idejo oblačil v filmsko sliko. In res je „ubeseditiv“ „literarne“ plasti **Derviša** izvedena na dvojen način: na eni strani imamo „realno“

filmsko zgodbo, ki seveda poteka na način ustvarjanja iluzije stvarnosti — in ta je v zvezi z oblastjo; na drugi strani pa je nad-realna, privzdignjena plast filma, ki se dogaja skozi estetiko filmskega jezika — ta pa je v zvezi z vprašanjem metafizike (dolgi molki, molitev, reminiscence). Ne samo da je „literarni“ ustroj junaka dvojen, tudi prikazan nam je na dvojen način: na eni strani skozi konkretne dogodke, na drugi strani pa skozi nad-realne, na estetski način podane filmske prizore. Film **Derviš in smrt** se ukvarja s procesom propadanja junaka — derviša Ahmeda Nurudina, o njegovem propadu pa dobivamo informacije na dva pravkar opisana načina. Funkcija „privzdignjene“, estetske plasti še zdaleč ni zgolj dekorativna, ampak bi raje trdili nasprotno — da je torej informativna, je tista, v kateri se razkriva usoda Ahmeda Nurudina, se dogaja in pojasnjuje — pač pa bi večjo mero „dekorativnosti“ lahko pripisali plasti, ki se ukvarja s prikazovanjem konkretnih, filmsko „resničnih“ dogodkov. Vsa resnica Ahmeda Nurudina se dogaja v plasti, kjer je slikovno gradivo obdelano na čisto estetski način, saj se tudi resnica junaka dogodi, naj bo tako ali drugače, v njegovi metafiziki — medtem ko je „realna“ zgodba samo okvir, v kateri je junak vstavljen, je zgolj ilustracija tiste vrhovne, „najgloblje“ resnice junaka. Film se z reminiscenco začne in tudi zaključuje. Reminiscenca nam da uvodno informacijo o Ahmedu Nurudinu, da nam slutiti, da je bil junak nekoč poln in „pravi“ človek, medtem ko se ta polnost skozi film vse bolj krči, razkraja — in film tudi sklene — v trenutku, ko tega polnega, „pravega“ Ahmeda Nurudina ni več. Reminiscenca sklene krog okoli junaka in hkrati razkriva njegovo resnico. Medtem ko so reminiscenčni prizori boja, ki najbolj spominjajo na balet, še posebno takrat, ko so opremljeni z ritmičnim



Prizor iz filma **DERVIŠ IN SMRT**

dihanjem menihov pri molitvi, čudovito narejeni in za filmsko celoto izredno učinkoviti, pa so žal prizori, ki se ukvarjajo s trenutkom ljubezenske ločitve, skoraj prepoceni — takšni, kot jih lahko vidimo v skoraj vsaki boljši televizijski drami. Tisti „pravi“ trenutki razkrivanja junakove resnice pa se še intenzivneje dogajajo skozi prizore molitve, molk in skozi nekaj junakovih monologov — teh elementov estetske razsežnosti filma pa bi bilo lahko morda tudi več, ali pa bi bili lahko intenzivneje poudarjeni v strukturi celotnega filma — saj je sama struktura **Derviša** taka, da se skozi „realne“ dogodke resnica junaka v vseh njegovih razsežnostih ne prikaže, ker se tako prikazati niti ne more. V filmu pa se ravnoesje med imenovanima plastema proti drugi polovici nenadoma poruši v prid „realnega“ (in to se pripravlja prav v trenutku, ko junak stopa v akcijo). S tem pa je seveda izgubljena kontrola nad dogajanjem junakove metafizike, junak se nam nekako izmuzne in dogodki, ki pridejo za tem, se nam nenadoma zazdijo premalo motivirani, če ne kar „za lase privlečeni“, ne vemo več, za kaj pravzaprav gre, na dogodke naletimo nepripravljeni, osupnejo nas —

ne da bi taka osuplost filmu na kakršenkoli način koristila.

Tako se žal Velimirovičevemu filmu **Derviš in smrt** sicer za las, pa vendarle, izmuzne atribut: „izredno dober film“ (če se že hočemo malo pošaliti, ko uporabimo zabavno poenostavljajočo terminologijo toplestvic) ter ostane samo „dober“ ali „zelo dober“ film — kar pa v današnji situaciji in za današnjo situacijo jugoslovanskega filma izredno veliko pomeni...

Za konec pa dovolite še drobno opombo, zapisano ob rob celotnemu razmišljanju o **Dervišu** — da je avtor pričujočega pisanja kot Slovenec in torej vzgojen v okviru tradicije krščanstva in njenega konca, utegnil narediti Velimirovičevemu filmu krivico s tem, da ga je „zagrabil“ na napačnem koncu, ker pač ne pozna dovolj globoko tradicije islama in njegove kulture, ali pa je morda spregledal in ni razumel kakšne od bistvenih potez filma, prav posebej vezanih na ta fenomen — ter tako nujno gledal nanjo kot na eksotiko. Govoriti o umetnini tako, da bi iz-stopili iz samega sebe in bi pri tem pozabili na svet lastnih izkušenj, pa je po vsej verjetnosti zelo težaven, če že ne kar močno tvegan posel.

SVATBA

film
upornišтва
in
nasprotovanja
drumski

„FILMSKA SVATBA MI JE BILA VŠEČ, KOT JE BILA VŠEČ TUDI GLEDALCEM, KI SO ČESTITALI CELO MENI, PA ČEPRAV ZA FILM NIMAM NIKAKRŠNIH ZASLUG. V TEM TUDI VIDIM VREDNOST PRENAŠANJA LITERATURE NA PLATNO. FILM NAMREČ PRISPEVA K POPULARIZACIJI KNJIŽEVNIH DEL, KER JE PRODORNEJŠI. NE MISLIM, DA NAJ BI DOBESEDNO PRESLIKAVAL KNJIŽEVNO DELO. V TEM POGLEDU JE FILM SVATBA POSEBNO DELO, IN TO POMEMBNO DELO RADOMIRA ŠARANoviČA.”

Mihajlo Lalić v Novostih

„KOLIKOR VEČ JE ELEMENTOV PODOBNOSTI IN KOLIKOR BOLJ IZRAZNI SO, TOLIKO VEČJI POMEN, VEČJO STRUKTURNO TEŽO DOBIVAJO ELEMENTI RAZLIKE. RAZLIKA JE DIALEKTIČNO POVEZANA S PODOBNOSTJO IN JE BREZ NJE NEMOGOČA.”

Jurij Lotman: Predavanja iz strukturalne poetike

Navzlic zelo raznovrstni, rekli bi celo filmični literaturi, ki jo imamo, je ekranizacija njenih del pri nas žal neopravičeno redka. Zaradi tega sta na škodi tako film kot literatura. Resnici na ljubo — rekli bi lahko celo, da je zaradi tega film bolj na izgubi kot literatura. Literatura namreč kot neodvisna umetnost že živi svoje normalno neodvisno življenje. Tisti film pa, ki mora imeti za osnovo literaturo, je naravnan tako, da mora od literature vzeti vse, kar se vzeti da. Kadar koli je film nastal po literaturi, je bil to redko kdaj strel v prazno. Če je v nekaterih primerih udarec zgrešil cilj, se je to zgodilo zato, ker so književna dela filmsko reproducirali po postopku golega preslikavanja. In to kljub znanemu dejstvu, da je tako delo, tak pristop do književnega dela in tudi do filma neustvarjalni. In da kot tak ne daje plodnih rezultatov, da se nikoli ni mogel pohvaliti s kakim večjim filmskim uspehom. Tak način označuje, obsoja sam sebe.

Književni ustvarjalci so v začetku želeli videti svoja dela v filmu taka, kakršna so v svoji literarni obliki, ne da bi upoštevali probleme in potrebe filma kot ne-

odvisne umetnosti. To je njihova usodna napaka. Kadar pa pride do filmskega neuspeha, se z vsemi štirimi vržejo na filmarje (govorimo o tistih, ki v svojem ustvarjalnem načinu spoštujejo duha književnih del in so največkrat popolnoma nedolžni) in zvalijo vso krivdo nanje! Taki književniki ne razumejo, da so združili svoje napake s scenaristovo in režiserjevo (če ta seveda pristane nanjo), kar še bolj zagotovo pripelje do neuspeha. Pomeni, da je to položaj, ko se pisec sebično vtika v delo scenarista in režiserja, ta pa se, če nasede in pristane na tako vtikanje, dokončno odreče filmski obrti, filmskemu jeziku, filmski obliki, določenim posebnim pravicam neodvisne filmske umetnosti, ki seveda ne prenese niti ignorance niti omalovaževanja, še celo pa ne svojega abstrahiranja. Ker je torej odnos med podobnostjo filmskega prizora in afilmske (čitaj književne) zaznave dialektični odnos, kar zelo prepričljivo kažejo razlike, ki izhajajo iz podobnosti, lahko v resnici izpeljemo sklep: razlike ne vključujejo vtisa podobnosti, a tudi koeficient podobnosti ne briše razlike med filmsko in afilmsko opaznostjo. Torej — filmsko delo

mora sprejeti stvarnost književnega dela, vzeti mora skelet vzdušja njegove snovi, hkrati pa se mora pri njegovi obdelavi ogradi do njega, kolikor terja specifičnost filmske umetnosti, s tem da se dvigne nad vzdušje in delo kot samostojna struktura, popolnoma nova celost. Prav ta distanca je temelj nadgradnje za vse režiserjeve svobodne prijeme, ki oplajajo snov, v kateri in s katero dela. Če tega ne stori, se filmski ustvarjalec odreče možnosti, da bi si pomagal pri kolikor mogoče razgibani gradnji konstrukcije začtega dela! V tem pogledu imajo filmski avtorji pravico do vseh odklonov, ki seveda ne vodijo v invalidnost: niti književnega dela kot osnove niti filma kot stvaritve, ki gradi na tej osnovi. Ohranjeni duh književnega dela je obenem najvišji vrh vrednosti filma samega. Duh temeljnega dela je tudi duh filma. Ideja in sporočilo enega in drugega dela sta skupna. To je resnica, ki ne prenese kompromisa. V osnovni ideji se film namreč ne sme izneveriti književnemu delu. Če naj bi bilo tako, potem sploh ni treba snemati filma po književnem delu.

Ekranizacija Laličeve Svatbe je izrazit in poučen primer, kako se je treba filmsko lotiti književnega dela. V tem pogledu ima Lalič, kot je videti, več sreče kakor drugi književniki. Ta film je druga uspela ekranizacija po njegovem romanu. Prvo, do tedaj najbolj uspelo v našem filmu, je ustvaril nadarjeni Zdravko Velimirovič, ko je po Laličevem romanu Lelejska gora posnel istoimenski film.

Uspešno filmsko sodelovanje med črnogorsko nacionalno kinematografijo (Filmski studio Titograd) in sovjetsko kinematografijo (Filmski studio „Dovženko“ Kijev) se je potrdilo in se nadaljuje v obojestransko veselje. Ponavlja se tretjič. Tokrat z najzrelejšo filmsko koprodukcijo stvaritvijo. V tem zadnjem sodelovanju je nastala ekranizacija Laličevega romana Svatba — ustvarili so zelo uspelo filmsko delo, ki dela čast sodelovanju in avtorjem, udeleženiim v njem.

Predvsem pa je v čast režiserju, ki je prišel na misel, da bi prenesel na platno najbolj nevarno Laličevo delo, in to s pomočjo preciznih in odličnih režijskih rešitev. V čast pa je vsekakor tudi igralcem v velikih in majhnih, v pozitivnih in negativnih vlogah, med njimi pa zlasti osrednjim igralcem Dragomiru Bojaniću — Gidri, Vladimiru Popoviću in Vasji Stankoviću, prevelikemu mojstru igre, da bi, povrh še v negativni vlogi, v filmu ostal neopažen. Ne bili pa bi pravični, če ne bi prav tako poudarili odlične igre Mileta Miranovića v vlogi Ančiča, ruskih igralcev Zuraba Kpizianidzeja in Nikolaja Mikulina, kakor tudi naših igralcev Čeda Vukanovića, Miše Janketića, Svetlane Knežević, ki s svojim plemenitim obrazom pušča vtis antične lepote. Skupaj z ostalimi omenjenimi in ne-

omenjenimi igralci sta (Gidra in Popović) z izrazito kreativno močjo skozi ves film oživila atmosfero dela v vsej njegovi avtentičnosti in ustvarjalno krenila dalje; ustvarjeno je bilo popolnoma samostojno filmsko delo, v katerem se človečnost v tragičnem zgodovinskem preizkusu ni sprijaznila z nečlovečnostjo, ki nosi orožje in potrebo, da predstavlja izdajo in zlo.

Obe deli obdelujeta somračno obdobje t.im. „novega reda“, ki ga je uvajal fašizem v vseh zasedenih deželah. To je bila beda fašistične ureditve, h kateri so pristopali slabihi v vseh deželah in postali kvizlingi,



Prizor iz filma SVATBA, ki ga je za Filmski studio Titograd in Filmski studio Dovženko—Kijev režiral Radomir Šaranović

narodni izdajalci. Tako so ravnali tudi naši slabiči, ki so postali pomočniki tačas zmagovite sile zunanega sovražnika, notranji sovražniki — krvniki tistih prebujenih odporiških sil, ki so se sklenile bojevati do kraja, do svobode. Takemu zunanemu in notranjemu naskoku na svobodo, neodvisnost in mir in tako očitni revščini reda, ki je tačas vladal, so se patriotsko postavili po robu ljudje iz vseh krajev naše dežele. To so storili kljubovalno, žilavo, častno, odrešilno, revolucionarno, za čast nadaljnega življenja in obstoja.

Film je grajen lucidno. Tisto, kar ga dela izjemnega, je vztrajanje, vendar ne pri frontalni sliki — freski, polni pirotehnike, kakršne je mogoče pogosto videti v naši kinematografiji, ampak izključno pri človekovi vrednosti v zgodovinski igri, v njegovi usodi. Vztrajanje pri človeku, ki mu je svoboda tisto najvišje, tisto, kar ga dela najgloblje človeškega in analogno borca za svobodo, spremembe, napredek.

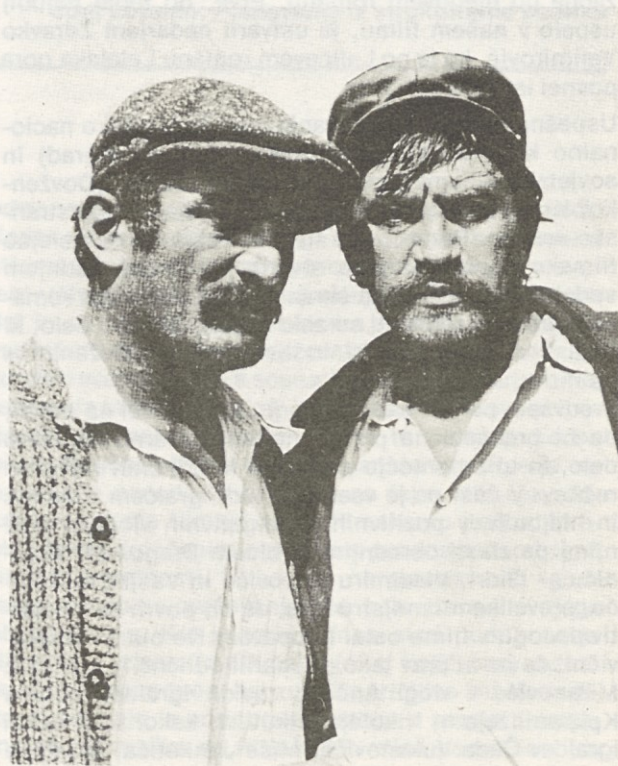
Šaranović je v glavnem spoštoval roman in ohranjal njegovega duha in vsebino, kolikor je mogel, ni pa se odrekel filmskim vizijam dogajanja. To velja za ves film. To je tisto, kar je film naredilo za vredno stvaritev. Rekli smo tudi, da prav filmska nadgradnja dela film za samostojno umetniško delo. Zavaljo tega menimo, da se je režiser kreativno distanciral od romana v jasni želji, da bi se zavaroval pred piščevimi začetniškimi pomanjkljivostmi (ki se jih zaveda tudi sam) in pred dokaj realno nevarnostjo, ki bi ovirala njegov ustvarjalni trud, in poudarimo končno častivredno in silno hotenje, da bi ustvaril kolikor mogoče čist filmski rezultat. Prepričani smo, da se je stežka odrekel scenam v bolnišnici. Škoda. Z njihovo pomočjo bi lahko razbil goloto scenografije zapora in obogatil vzdušje okolja. Vendar je najvažnejše, da sta obe deli skladni po duhu, različni pa v detajlih. To je bistvena filmska odlika Šaranovičevega režiserskega postopka. Detajl je namreč v romanu največkrat popolnoma okrasna odlika, medtem ko v filmu, če ni simbol, učinkuje kot prepisan, kot velika filmska napaka.

Že sam način, kako Lalić gleda na vojno, ko opisuje revolucijo v njej, je takšen, da lahko potegne za sabo resničnega cineasta. Lalića je treba razumeti, občutiti. Šaranović ga razume, občuti. Dokazal je, da je zrela ustvarjalna osebnost, že s tem, ko je zmožgal preseči opazne pomanjkljivosti romana in ustvariti pomembno filmsko delo s poudarjanjem tistih vrednot romana, ki predstavljajo tudi izrazite filmske možnosti.

Sicer pa je treba poudariti, da imata tako filmska kakor tudi likovna umetnost (slikarska) nedvoumno svoje likovne zakone in iluzijske vtise, ki si ju brez njih ni mogoče zamisliti. Če se jih ne držita, si obe manjšata vrednost. Filmska tone v patetiko, razvojeni, slikarska zdrkne v literaturo, v kič.

Filmski jezik je, to je treba posebej poudariti, povsem samosvoj likovni jezik in je kot tak neodvisen od literarnega. S tem velikim dejstvom so se zdaj sprijaznili tudi nekdanji nezadovoljni književniki, ki pristajajo na to, da so njihova dela „navdih“ scenarista in režiserja. V to so prisiljeni tisti pisatelji, ki ne poznajo obrti in jezika filmske umetnosti. Tisti drugi pa, ki poznajo odnose med filmom in literaturo, iz vsega srca pomagajo pri ekranizaciji svojih del. Torej je treba vprašati, kdo želi reprodukcijo. Pisatelj? Režiser? Takoj je treba povedati, da se nagibajo k reprodukciji samo nadarjeni filmski obrtniki brez domišljije. Tisti torej, ki nimajo globljih ustvarjalnih ambicij. Taka reprodukcija v filmu, ki je delan po literaturi, nima kaj iskati. Ker je izključno obrtniški izdelek, je niti s pomočjo relativnostne teorije ni mogoče imenovati umetnost.

Če bi režiserja Šaranovića pisatelj in roman preveč prevzela, bi jima bolj verjel kakor sebi (čeprav brez zaupanja ne gre) in bi zagrešil napako, zaradi katere bi ustvaril komajda povprečno delo, ki zanj nikakor ne bi moglo biti uspešen debut v igranem filmu. V tem primeru si ne bi pridobil — niti sebi niti svojemu



Iz Šaranovičevega filma SVATBA

filmu, naklonjenosti tistega ocenjevalnega spoštovanja, ki ga daje najširša filmska publika, filmska kritika, ekranizirani pisatelj, in to samo delom, katera so nastala iz svobodnih in globokih ustvarjalnih naporov. Zato je istovetenje filma in romana absurdno, nedialektično in neustvarjalno, če ne predpostavlja mo koeksistentnega odnosa neodvisnih realitet. Kakor ni nujno, da so si starši in otroci podobni med seboj in se zavoljo tega ne odrekaajo drug drugemu vse življenje, prav tako tudi ni potrebno, da bi film po svoji obliki spominjal na književno delo. Nasprotno, šele če sta deli neodvisni, če obojestransko priznavata zrelost drugo drugemu, se koeksistentno podpirata v nadaljnjem življenju.

Po žanru je SVATBA vojni film. O vojni govori skozi prizmo kolašinskega zaporu v pogojih zasedene dežele in boja z upornim ljudstvom. Kolašin in vsa dežela sta v znaku splošne potrtosti. V zapor zganjajo zvezane jetnike. Ti so del ljudstva, ki mu trpljenje ni nič novega. Njegova zgodovina ni drugega kot: trpljenje, žalost, bolečina, kljubovanje, preseganje, upor, revolucija, zmaga, svoboda. Edinole boj do konca pomeni temu ljudstvu zmago in svobodo. Jetnike streljajo vsak dan, noč, uro. Vzdušje je mučno, tragično, brezupno, negotovo. V takih pogojih se je treba bojevati dalje. Mnoge bodo nasilno ločili od sorodnikov in ostalih sotrpinov. Postali bodo plemenite žrtve ljudstva za svobodo. Vse je brezupno. A ko pride mimo na čelu povorke Tadija Čemerkič, navaden človek, poln žolča, žilav, ključovalen, glasen pa čeprav zvezan, pred zaporom raztrga verige te brezupnosti, ko odrešujoče zavpije: „Ljudje moji, se lahko pobegne od tod?“

Njegov krik v mnogih vzbudi upanje. To je dovolj za moralo jetnikov. Privede jih do upanja kot bistva. Ta krik simbolizira željo po življenju, nestrinjanje s prisilnim stanjem, voljo do nezlomljivega upora v boju z okupatorji in njihovimi hlapci, vero v zmago. Čeprav so v zaporu pogoji nečloveški, Tadija ne sprejme misli, da iz tega ni izhoda. Poistoveten z ljudstvom ne bije svojega osebnega boja. Tadija bije boj vseh, z vsemi, za vse, ljudski boj. Poudarjanje njegovega talenta in sposobnosti za ta boj ga nikakor bolešno ne izvzema (v sinekurnem smislu, kar se tiče situacije) in ga ne odteguje od boja, v katerem so vsi enaki. Nasprotno, istovetnost njegovih ciljev in ciljev ljudstva je skozi ves film nesporna. Je hrbtnica filma.

Glavna režijska lastnost tega avtentičnega filmskega rezultata (in prepričani smo, da SVATBA to je) je, da je moč domišljjskega sprejemanja njegovega tvorca tako silna, svobodna in zanesljiva, da si lahko dovoli distanco, ki ne prevzema ritma in krvne slike občutenja romana, ampak snuje svoj ritem, zida na lastnih razmerjih, ko gradi samostojno podobo popolnoma

filmskega dela. To je tisto, kar veča čar ob njegovem gledanju, ko ga opredeljuje s prerogativami neodvisne umetniške stvaritve.

Posneti film o človeku—legendi in se pri tem izogniti patetiki ter množičnemu pojavu splošnosti je podvig, ki ustvarjalno osvežuje s tistim, kar nudi skozi precizne filmske rešitve, režijsko izpeljane s smislom za mero, grajene tanko, z okusom cineasta izrazito miselne usmeritve in poguma. Da, prav s tem pogumom režiser Šaranović, prvičrat v zgodovini naše kinematografije, postavi osebnost politkomisarja Miša (v knjigi manj izpostavljeno osebo), čudovitega, čiste, a tudi krvavega, ko ga prikazuje kot tuzemskega človeka, neidealiziranega, s človeškimi napakami, da Miša v vsem filmu žari od borbene moči revolucionarja—borca, prepričanega v pravičnost boja in neizogibnost zmage.

Tadija in Miša sta simbola boja ljudstva. Tadija simbolizira večno rustično, narodno, patriotsko, najglobljo željo po zmagi, miru, svobodi. Zavest, ki se med bojem ne sprašuje, kakšna bo svoboda po vojni. Komisar Miša ima vse to pa tudi pripadnost vesti k revoluciji, k njenim idejam, ki jih namerava po zmagi sprejeti, ki morajo zavladati v miru kot nosilci vseh sprememb, vsega napredka. Važno je poudariti, da se v tem filmu Miša pojavi kot predstavnik partije, ki je v tem času postala glavni nosilec organizacije borbenege odpora. Kot tak Miša med vsem filmom obstaja kot realna človeška podoba, tak, kakršni so ljudje v življenju. V zgodnejših filmih naše proizvodnje so liki komisarjev prikazani lažno, kot ljudje s samimi odlikami, brez slabosti, parolarsko papirnato, ideološko neprepričljivo. Takega komisarja doživljamo kot novost. Je filmska točka, kjer se spremeni smer v nadaljnjem prikazovanju tega lika. Po takem komisarju—preokretnici bo vsak režiser tvorec neresnice, če bo ta lik ponovno idealiziral.

Tadija ni slučajno glavni junak. Tako, kot ga zelo lepo igra Bojanić Gidra, je gonilna sila filma, ker predstavlja najboljše, najgloblje in najmočnejše sile ljudstva v akciji. Tadija je metafora ljudske moči in volje po upor, boju. Tisto, kar iz te osebnosti dela heroja vseh časov, ni samo njegov človeški pogum (tega ima lahko tudi sovražnik), marveč etičnost njegove opredelitve, njegova nasprotujoča težnja: po ključovalnem izprsenju — kadar so drugi upognjeni, potreba po jasnem govoru — ko so drugi nemi, moč za smeh — ko so drugi žalostni, vera, da je upanje v brezupu, prvinski nagon za preseganjem nemogočega. Trpljenje sotrpina pri glavnem junaku ne ubija volje, da bi se boril, da bi živel. Nasprotno, daje mu moč, oborožuje ga z odločnostjo, navdihuje ga, da je prometejsko razpoložen za boj. Od začetka v njem budijo prepričanje, da ga samo odločen boj in ljube-

zen do življenja med ljudmi, zavest o pripadnosti svojemu narodu, lahko rešita, izbojujeta zmago, osvojita svobodo, izvojujeta napredek. Kolikor bolj je bila podoba svobode odsotna v resničnosti življenja njegovega naroda, toliko bolj je boj zanj izživalen, neogiben, zahteven. Celo ljudje majhne fizične moči so postajali veličastni sladostrastniki svobode, heroji.

Osebnost Čemerkića, in s tem tudi film, govori: tudi en sam človek, če je moralno močan, lahko z močjo nahrani mnoge nemočne, z navdihom napoji onemogle, jih iztrga iz nečloveških pogojev in trpnih stanj, v katerih trpijo, umirajo, služi kot borben primer. V položajih, ko je videti nesrečo sreče, ko se pojavi oseba brez želje po oreoli, navaden človek, neuničljiv v svojem človeškem junaštvu, v tem primeru v izredni zgodovinski situaciji (za narode so vojne situacije vedno izredne), kot je Tadijeva, zablešči kot vodilna, kot junaška. Take osebnosti so vedno prej žrtve kot pa nadaljnje življenje. Na svetem ognju lastnih naporov za vse izgorijo v enem samem dahu samoodpovedi. Če preživijo, so mogočna herojska čudesa, odlikovanja slave, pomniki junaštva, duh zmage, metafore svobode.

Pomanjkanje svobode zaradi poraza države, pojav poniževalne in strahotne suženjske resničnosti sta pri vseh tistih z manj moralne moči in sposobnosti zmanjševala voljo do življenja pod terorjem, budila nizke želje po nenevarnem življenju, medtem ko so drugi v nevarnosti, in na ta način rušila osebnosti, jih razbijala, ko naj bi se bojevala in jih pahnila v stanje sramote za narod, v sodelovanje s sovražnikom, ne glede na njegovo ime. Tudi o takih, ki že služijo sovražniku, ki so sami postali sovražniki in so iz različnih motivov različnih prepričanj, film ne govori zmagovalno neresnično, nemotivirano. Kadar govori o četnikih, jih osvetljuje skrbno, v realni luči. To je verjetno najbolj častivredna plat filmske stvaritve. Tudi vsi okupatorjevi sodelavci v tem filmu niso tako črni. V nekaterih med njimi se vsaj za trenutek zbudi spokorniška človečnost (znak, da niso vedno prepričano na sovražni strani, ampak da tudi njih mučijo dileme) na ta način, da poskušajo koga rešiti pogube. Ta neodločnost pa seveda ni pravih patriotskih razmerij. Zato nikakor ne more služiti kot alibi, niti ne more zmanjšati odgovornosti izdajalcev. Dejanje osvoboditve zapornika iz ječe, ki ga stori nekdo, hkrati pa še naprej ostane v službi tistih, katerim ta ječa služi, nima in ne more imeti značaja odpora. Jasnost filma v tej smeri nedvoumno in najbolj zgovorno priča, kako samosvoj in pravi umetniški rezultat je film.

Tako film kakor tudi roman sta si edina: patriotska zavest in revolucionarna ideologija sta združeni odi-

grali zgodovinsko vlogo v našem narodno osvobodilnem boju, v revoluciji. Film se spominja vojne in revolucionarnega izkustva kot najboljše simbioze duhovnih in fizičnih moči naroda, združenih v enotnem naprednem odporu proti sovražniku vseh vrst.

Vsi igralci, ne glede na to, kolikšne vloge so imeli — to je treba ponovno povedati, so vigran kofektiv, ki je v resničnem umetniškem naporu navdahnjeno rešil vse naloge, kot mu jih je zaupala režija. To je treba posebej poudariti zaradi igralcev, ki igrajo negativne vloge. Če ne bi bilo njihove pristne igre, trpljenje jetnikov ne bi bilo prepričljivo. Prav zavoljo njihove visoko umetniške igre je trpljenje zapornikov plastično v izrazu, po vtisu pa močno, neizbrisno.

Oprelitev kateregakoli nadarjenega filmskega režiserja (in Šaranovića imamo za takega) za vojno temo je pošten in vedno aktualen trud, če ni obremenjena z ničimer. Ta trud ne želi samo spominjati na preteklo trpljenje (to je njegovo zunajstrukturalno poantno sporočilo, ki ga dela angažiranega proti nečemu), ampak želi biti proti tistim, ki se hranijo kot grozota pogubnega raka na telesu sveta. In ker vojna nenehno teži vest človeštva, je vedno zaželeno protestirati proti njej.

Čeprav je pri igranem filmu debutant, je Šaranović s svojim uspehom priznanje zaslužil, ker nikakor ni debitant v režiji. Poskusil se je že v režiji kratkih filmov. Je docent režije na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu. Vsekakor lahko tudi nadalje pričakujemo pomembne filme, ki ne bodo zanikali, ampak potrdili resnično nadarjenost tega mladega cineasta, plodovitega v kompozicijskem videnju filmskega dogajanja, možatega v temperamentnem sporočanju njenih detajlov, in s tem potrdili naše trditve ter vero v njegov dar.

Ta zgodba o človeški in zgodovinski resnici, ta film je estetska podoba, ki jo je doletela čast, da je po datumu svojega zaključka jubilarni prispevek k 25-letnici črnogorske kinematografije. Tudi če bi želela, se ta kinematografija ne bi mogla bolj nacionalno zapisati v spomin. Kvaliteta filma je impresivna dragocenost tega zapisa.

To filmsko delo izrazitega režijskega duha predstavlja enega redkih filmov pri nas, kateremu bodo priznali vrednost, če bodo poštene, vsi ocenjevalski faktori — arbitri. Navzlic občutljivi in zapleteni snovi, okrutnemu vzdušju, ki s težo in močno izraznostjo ilustrira mračnost časa, je pogumni Šaranović ustvaril film, ki ga bodo gledale množice, in to na vidno pošten način. Prav ta značilnost najbolj očitno kaže, da je ustvarjena izredno dragocena filmska stvaritev. Če mu bo naklonjena vsake vrste sreča, lahko kmalu upamo na nova dela tega avtorja, ker ima vse duhovne pogoje za njihov nastanek.

cvetni prah

vladimir memon

Na tiskovni konferenci, posvečeni filmu Nikole Stojanovića, je bila (napol v šali) izrečena misel, da bi **Cvetni prah** zaslužil takojšen odkup jugoslovanske kinoteke, saj baje na zelo izčrpen način pričara atmosfero malega bosanskega mesteca; na kar je Stojanović pridal (ne več v šali), da je skušal zgodbo vgraditi v tipičen bosanski ambient, ki se v širšem smislu razume kot — balkanski. Že mogoče. Menim pa, da bi kot „tipičen Slovenec“ veliko preveč tvegaj, če bi se spustil v preverjanje Stojanovićeve izjave na kon-

kretnem filmskem gradivu, saj sem 1.) kot Slovenec že a priori izključen iz možnosti ocenjevanja tipike **Cvetnega prahu**, in 2.) verjetno je v veliki meri vsako razmišljanje o filmu na relaciji tipično — netipično če ne jalov, pa vsaj zelo tvegano posel. Na srečo pa je avtor to „tipično okolje“ okarakteriziral — kot hedonistično, kar seveda pomeni, da je hedonizem vrhovni zakon, po katerem se giblje svet junakov ali vsaj večine junakov **Cvetnega prahu**. Samo nekoliko kasneje izreče Stojanović tezo, da film ne sme biti



Režiser filma CVETNI PRAH Nikola Stojanović v pogovoru z japonskim režiserjem Akiro Kurosavo

angažiran v dobesednem pomenu besede, ampak da je pristaš angažiranja skozi **sporočilo** filmskega dela. In tretje, za nas prav tako pomembno, kar je povedal avtor o svojem filmu je, da so hoteli ustvariti všečen film, ki bi ga gledalci sprejeli za svojega.

Pa na kratko povejmo, kaj se v filmu dogaja, da bomo konkretnješi: mlad, simpatičen novinar—pravniki pride v majhno mesto z nalogom, da med meščani izvede anke-

to na temo — sreča. Kmalu ga ujame v svoje mreže „najuglednejši“ meščan (ki, mimogrede, precej spominja na lik, ki ga je odigral Boris Dvornik v Golikovem **Živeti od ljubezni**) — povabi ga, da stanuje pri njem, pomaga mu pri izvajanju ankete, vodi ga s sabo na lov. . . ter mu celo ponudi službo pri lokalnem radiu (prejšnji, nasilno odstranjeni radijski novinar da pripravniku vedeti, da z njegovim gostiteljem vendarle ni vse v najlepšem redu). Vendar glavni problem **Cvet-**

nega prahu ni tu: v novinarja—pravnika se zagleda gostiteljeva žena, ki ga na vsak način hoče spraviti v posteljo. Simpatični neroda pa ima očitno težave prav s seksom, saj je, kakor je nakazano z nekaj reminiscencami, nekoč v davni mladosti doživel šok na to temo. Mož odpotuje na službeno potovanje in gostiteljica po nekaj dovolj komičnih pripetljajih končno doseže svoj cilj. V tem času pa se je novinar zagledal v simpatično gimnazijko (ki je hkrati tudi najvažnejša

igralka mestne ženske nogometne ekipe) — in ona vanj. Da pa postane situacija še bolj zanimiva, postopoma izvemo, da ima mlada gimnazijka opravka tudi z „uglednim meščanom“. S tem je ustvarjen ljubezenski četverkotnik, za katerega očitno ne ve samo naš pripravnik. Na koncu odprejo že dolgo pričakovani hotel, pripravnik izve, da je sprejet v službo, gimnazijka odpotuje z njim. Pri odhodu iz mesta je edina, kateri se novinar smili, preprosta, ljubezniva natakara, ki očitno ve za mreže, v katere je bil fant ujet — njegov gostitelj je bil namreč sterilen, žena si je želela otroka — gimnazijka, zdaj že študentka, pa se vezi z „uglednim meščanom“ ni odrekla. Mladi novinar spregleda spletko šele takrat, ko mu po telefonu „veseli očka“ — bivši gostitelj da poslušati jok novorojenčka. Ljubezenski četverkotnik se zdaj z otrokom „institucionira“ — krog se sklene.

Cvetni prah je tipičen film zaprtega kroga. (Podobno strukturo je imela velika večina filmov v letošnjem Pulju.) Postavljeni smo pred situacijo, kateri pač pridno sledimo od začetka do konca, pred like, ki se lepo postopno razvijajo v skladu z na začetku danimi informacijami, zgodba mirno steče v okviru svojih dveh ur — in nič več . . . Avtorjeve besede o balkanstvu oziroma hedonizmu držijo: junaki so res podrejeni temu osnovnemu principu, ne glede na spletko (na kateri sloni celoten film), ki jo pletejo okrog simpatičnega novinarja. Preračunljivost je samo orodje vrhovnega načela hedonizma. Prav. In kaj potem? Miselni, recimo kar filozofski temelj, na katerem je grajen **Cvetni prah**, je tako široko splošen, neoprijemljiv, da nujno izgubi vsakršno težo (če jo je sploh želel imeti), ali drugače povedano — nekakšne nejasne, motne emocije iz široke splošne uporabe (ki se sicer s pridom uporabljajo v reklamah in v nekaterih „zelo uspešnih“ televizij-

skih nadaljevalkah) so tiste, ki tvorijo prej imenovani „filozofski“ temelj filma, so metafizika filma — s tem pa film nujno postane v celoti nič drugega kot roba za splošno potrošnjo, kič, našemljen v kričeče barve „filozofije“. Pravkar izvedene „telovadbe“ smo se lotili samo zato, da bi morda le odkrili, v čem je tisto „sporočilno angažiranje“ filma, o katerem je govoril avtor . . . Morda bi se o nekakšnem poskusu družbenega angažiranja dalo govoriti proti sredini filma, ko vse kaže, da bo „ugledni meščan“ razkrinkan — vendar se je film odvijal kasneje v drugi smeri. Kljub vsemu pa bi se dalo najti v filmu elemente satire na junake, ki pa ne prestopi meje dovoljenega in se tako v medsebojnem prepletanju „znevtralizira“, obledi.

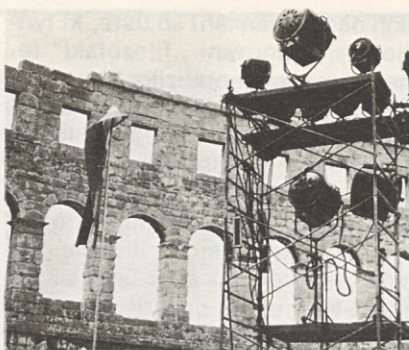
Ostala nam je samo še tretja Stojanovičeva izjava o filmu — češ da je

hotel narediti všečen film, ki bi ga publika sprejela za svojega. Najboljše bo, da pri tem tudi ostane, saj pri osvetlitvah z drugačnih zornih kotov filmu lahko samo škodimo in mu odvzamemo tiste vrednote, ki jih **Cvetni prah** gotovo ima. Film je grajen na kratkem domisleku, ki se raztegne v nekaj manj kot dveurno prijetno zabavo nad komičnimi in manj komičnimi situacijami, v katerih se znajde simpatični neroda—pripravnik. Njegova komika, ki je ponekod grajena kar na celi vrsti gagov, mogoče nehoti po malem spominja na novejšo ameriško komedijo (spomnimo se samo na **Susann in Jeremy**). **Cvetni prah** je soliden, lepo profesionalno narejen film, ki pa ne presega že ustaljenih klišejev, tako v pomenski kot v oblikovni plati ne — žal pa je bil to eden boljših filmov na letošnjem festivalu . . .



Prizor iz filma Nikole Stojanovića CVETNI PRAH

mali
pulj
1974



pogovor s francijem slakom

boštjan vrhovec

Letos je Pulj še bolj kot lani pokazal razliko med filmi, katerih režiserji so hoteli ustvarjati, raziskovati, čutiti, misliti, in režiserji, katerih namen je bil samo režirati, opraviti svoj posel in pri tem uporabiti samo svoj pogled, ne pa tudi svojo misel. Prve smo srečali na medklubskem festivalu amaterskega in avtorskega filma, druge pa v veliki areni.

Med prve, med tiste, ki so resnični iskalci novega izraza v filmu, sodi brez dvoma Franci Slak, ki je letošnje leto že v drugo dobil priznanje

kot najbolj izrazit avtor Malega Pulja. S svojimi tremi filmi: *Romanje*, *Praznik* in *Baluun Canaan* je ponovno dokazal, da *Ples mask* ni bil slučajen dosežek; to pot je namreč še temeljiteje začrtal nove smeri avtorskemu filmu.

Vprašanje: S filmoma *Baluun Canaan* in *Praznik* se začena novo obdobje filmskega mišljenja v primerjavi s tvojimi prejšnjimi filmi. Kako občutiš to razliko, ki se kaže po vsej verjetnosti tudi v dokaj drugačnem pristopu k realizaciji zadnjih dveh filmov?

Odgovor: *Romanje* spada še v tisto obdobje skupaj z *OMom*, kjer je še opaziti sled ideje, čeprav je *Romanje* narejeno kot improvizacija, v resnici je improvizacija. Na takšno snemanje pa sem se sam pripravljajl skoro eno leto. *Praznik* in *Baluun Canaan* pa sta filma zamaha. In oba imata skupno jedro v tem, da sta pravzaprav analiza nekega trenutka. To je podoba, misel, nekaj zame zelo impresivnega, zelo trdnega, se pravi točka, okoli katere sem kasneje zgradil po eni strani vizualni material, po drugi strani pa širšo ilustracijo te točke. Če rečem analiza nekega trenutka, potem je treba opozoriti, da je to pravzaprav hkrati nekakšna vizualna skladba. Potem je to, če vzamemo za primer *Praznik*, medsebojno prehajanje med risanim in realnim, nekako kot vizija sanj. Zame osebno je to pravzaprav izpolnitev osebnega razvoja v času nekako pol leta. Iskal sem nekaj novega v izrazu, v formi, nekaj filmsko novega. Poskušal sem narediti film, ki bi bil dovolj močan, trden, da bi lahko prenesel vsa ta hotenja, bodisi v likovnem bodisi v idejnem izrazu.

Vprašanje: S svojo razpostavitvijo realnega sveta vzpostavljaš popolnoma nov, subjektiven svet. Kako nastopa ta svet, kajti sam prikaz realnega sveta ne more vzpostaviti subjektivnega sveta. Sam si povedal, da tega nisi dosegel z idejo, da

so to na neki način brezidejni filmi. Odgovor: Ali je to bistvena komponenta ali je nebistvena komponenta, ne vem. Ali so neke nove stvari ali ne, ne vem, meni so blizu. Vseh teh novih oblik, recimo, ne morem izkoristiti do takrat, dokler ni, kako bi rekel, idejnega materiala, da je mogoče uporabiti tako formo. Ko pa ta pride, potem gre za proces, ki se bolj ali manj kar sam odvíja. Pri oblikovanju mi gre predvsem za utrjevanje, morda celo bolj, kot za iskanje neke nove kinestetike. To se mi zdi pomembno zato, če bom kdaj delal kakšne druge daljše stvari, tako da bom imel trdno podlago. Po drugi strani pa zgolj zato, ker je zame kratki amaterski film tako čudovit, ker je delovni proces po svoje zelo kratek, enostavno, vse je tako preprosto, tako da v tem trenutku in z možnostmi, ki jih imam, res lahko naredim tisto, kar hočem. Ni preprek, ki jih nosi s seboj profesionalni film. Vse je v dovolj zaprtim, zame zmerom pristopnem svetu. Vzamem kamero, snemam. Mislim, vse se zgodi takrat, ko je čas za to.

Vprašanje: Med iskanjem novih kinestetičnih sredstev in normalnimi filmskimi sredstvi nastopi razlika. Kje se po tvojem mnenju to pokaže? Kje bi ta meja lahko bila, kje in zakaj neki film prestopi meje avantgardizma, ekskluzivnosti in kdaj se to dogodi?

Odgovor: Težko se je odločiti, težko bi rekel, kdaj. Jasno je, da ta razlika je. Avtorski film je film, ki je sposoben enkrat bolj, drugič manj razkrito, v kar najbolj popolni obliki podati subjekt skozi ves film. Subjekt ne samo v idejnem smislu kot zelo oseben, intimen scenarij, ali tako idejo in zgodbo, ampak predvsem kot neko popolnoma subjektivno gledanje skozi kamero, razširjeno z delovnim procesom še na montažo, na zvočno opremo, skratka na vse, kar je pri filmu potrebno. Ampak zdi se mi, da je začetek pri pogledu skozi kamero. Seveda je

prvi pogoj strnjenost avtorjevega koncepta, in ta naj bi bil kolikor mogoče enovit z usmerjenostjo celotne ekipe. Oba se morata združiti v ostro začrtano, trdno linijo, ki se potem razvije naprej. Tam se po mojem začne ustvarjanje tega sveta. Tam se začne razvijati fuzija materiala, ki je zunaj kamere in tistega, kar se dogaja za kamero, v snemalcu, tu, mislim, da verjetno pride do zlitja. Do nove kinestetike. Vprašanje: Na kakšen način lahko prehaja valovanje, energija iz človeka, ki stoji za kamero, na tisto, kar se dogaja v kameri, če lahko rečemo, da nastaja v kameri nov subjektivni svet? Na kakšen način prehaja to, ker smo že ugotovili, da je primarno, to, kar se skozi kamero vidi in kar se skozi kamero dogaja? Posebej še zato, ker se v tvojih filmih pred kamero v resnici ne dogaja nič.

Odgovor: V Baluun Canaan se ne dogaja nič, čeprav je tam ves čas neka roka, ki marljivo sega po vseh dobrotah na mizi, pri Prazniku je celo že igravec, kar je verjetno korak naprej k temu, kar prinaša igrani film. Bilo mi je veliko lažje vzpostaviti to valovanje, če ostanemo pri tem terminu, preko nekega materiala, ki je bil statičen, ki je bil tam in ni bil sposoben narediti nobene napake pri prehajanju. Čeprav sem prepričan, da se da to narediti tudi z igralci. Se pravi, da se da to narediti celo pri dokumentarnem filmu, pri katerem ni možnosti kontrole objekta pred kamero.

Vprašanje: Ostanimo pri filmu Baluun Canaan. Meni se je vseskozi vsiljevala misel, da je vse, kar se dogaja, popolnoma subjektivno povezano s tem, kar kamera je in da je ta kamera sama po sebi subjekt, da je avtor kamera sama.

Odgovor: Mislim, da je iz filma ta namen jasno razviden, saj je to tudi bil njegov namen in je v vseh pogledih dovolj lahko razločiti, da se je ta proces dogajal s kamero, oziroma z njenim subjektivnim očesom.

Mislim, da je to subjektivno oko nastopalo popolnoma. Tudi meni je bilo takoj jasno, da bi hotenje ta posel opraviti striktno, v resnici postavilo gledalca v položaj, ko bi ga ves čas silil, da bi verjel, da je to res oko tistega človeka, ki tam je, da bi bilo to absurdno in celo nemogoče, ker oko konec koncev le drugače funkcionira kot kamera. Vse skupaj se je iz tega, da bi ostalo zgolj subjektivno oko, spremenilo v nekaj drugega, v kinestetičnem smislu v novo zanimivo formo. Namen striktno biti subjektivno oko je bil pozneje odmaknjen in šlo je predvsem za to, da bi pri tem konceptu nenasilno vztrajal do konca. Mislim, da bi zašel v težave, če bi hotel obdržati to linijo subjektivnega očesa do konca, in to ne bi filmu nič koristilo.

Vprašanje: Do kam, misliš, da lahko prideš s tako usmerjeno obravnavo materialnega sveta? Gre za to, da v prvih filmih OM in Romanje v tem sklopu kažeš, kako svet nastaja, v Canaanu in Prazniku pa prihajaš do predmeta samega. S tem ko ga izoliraš od okolja, od človeka, tak predmet zaživi samostojno. Do kam, misliš, da lahko to pripelješ? Do kod lahko prodremo v bistvo predmeta?

Odgovor: Tudi na to bi zelo težko konkretno odgovoril. Stvar je namreč taka, da sta verjetno OM in Romanje zgolj predstavljala obdobje, ki sem ga moral preiti, da sem izpolnil eno svoje hotenje. Čisto zgodovinsko, začel sem pri poeziji, nadaljeval pri prozi in jasno je, da so bili ti ostanki literature, idejnosti toliko močni, da so bistveno vplivali na moje delo. Vendar je bil že moj prvi film Izidor prepovedano v kinestetičnem smislu za moje pojme izredno napreden v tistem času, mogoče ne v tistem trenutku filma, ampak samo v mojem osebnem trenutku, pri sedemnajstih. Mimo tega, da sem tam postavljajl zgodbe neke intimne, skoraj biblične pripovedi v OMu, mislim, da je bilo treba

iti preko tega, da sem potem v resnici začutil tisti predmet, tisto resničnost pred kamero za toliko pomembno, za toliko pristno, toliko zanimivo kot material, da sem se je lotil na docela nov način. Kam to gre, je težko reči, ker je proces še v teku, in vsaka nova izkušnja, vsaka nova misel, vsaka nova pridobitev, vsak nov element bo prispevek v moje osebno spoznanje, koliko se da temu materialu, tej resničnosti priti še bliže. Verjetno bi to pokazalo kompletno sliko šele tedaj, ko bo nastal kakšen moj igran film. Šele tam bodo dane možnosti za postavitve tega celotnega sklopa. V bistvu so kratki amaterski filmi le fragmenti in material, ki ga nalagam za lasten razvoj in zato, da preizkusim določene možnosti te kinestetike.

Vprašanje: Ali imaš kakšne načrte za naprej, želje?

Odgovor: Nikoli še nisem naredil filma, če nisem bil popolnoma prepričan, da je vse okoli filma zgrajeno, da sem sam dovolj zgrajen, da lahko film steče. Zdi se mi, da sem si v ustvarjalnem procesu že pridobil take izkušnje, da točno čutim in vem, kdaj je čas za nov film in ko bo prišel ta čas, bo nastalo nekaj novega, pred tem pa bi bilo kakršnokoli razmišljanje ali hotenje kaj narediti verjetno bolj ali manj brezplošno.

Vprašanje: Če bi sedaj dobil priliko za delo na 35 mm traku in popolnoma proste roke pri izbiri ekipe, kaj bi delal?

Odgovor: Bodimo utopistični pa recimo, da bi dobil celovečeren film. Obstaja material, ki je ostal ob poti vsega, kar se je dogajalo ob kratkih filmih. Tu so celo že nekakšne zgodbe, poizkusi scenarijev, ki bi jih verjetno v tem trenutku, če bi se zgodilo, pa se ne bo, ki bi mi jih verjetno v kakšnem letu uspelo zbrati, strniti, dopolniti z vsemi temi izkušnjami, da bi lahko delal. Mislim, čutim se sposobnega delati, narediti kaj takega.

iskanje stikov

amaterji po malem pulju 1974

Letošnji pregled jugoslovanskega amaterskega filma, s sposojeno terminologijo undergrounda ali neodvisnega, nekonvencionalnega filma, kaže zlasti na izenačenost avtorskih dosežkov, z izjemo Francija Slaka in Ljubomirja Jankovića, katerih dela daleč prednjačijo po inventivnosti in dovršeni strukturalizaciji filmskega objekta. Za večino ostalih avtorjev je spodbudno, da ne iščejo atrakcij, da ne skušajo z enim delom povedati vseh resnic ter doseči idealno stopnjo filmskosti. Večji del letošnjih filmov je iskanje, ne toliko premišljeno in dodelano, da bi predstavljalo dosledni eksperimentalni nivo, ampak

jože dolmark

prej potrebo, da bi s kamero kaj počeli, vzpostavili lasten, kreativen in neobvezen kontakt, zadovoljiv komunikacijski sistem med seboj in svojim eksistencialnim ambientom tudi prek filma.

Po tem se vidi, da letos v Pulju ni bilo „velikih imen“ ali „velikih filmov“ iz njegovih prejšnjih festivalov, da je tudi delo Slaka ali Jankovića rezultat omenjene opredelitve do filma. Ni seveda vse tako enostavno. Pokazala se je morda nova filmska mentaliteta, vsaj kar zadeva odnos do ustvarjanja. Ostali problemi pa ostajajo bolj ali manj isti. Ni dovolj, če neodvisna proizvodnja dobi svoje mesto in dan v uradnem programu festivala profesionalnega filma, ko pa niso rešeni prenekateri njeni bistveni problemi, zlasti na ekonomskem področju proizvodnje in distribucije.

Ob popolnem zastoju dokumentarca velja omeniti poleg Slaka in Jankovića filme vsaj še treh avtorjev. DODESKADEN Miše Savkovića (KK Dom JNA Beograd) je briljantna igrana parafraza na temo nemega filma. NORIŠNICA v 24. NADSTROPJU Ivana Kaljevića (AFK Dom Omladine Beograd) je morda najbolj senzibiliziran filmski sistem 9. festivala, a v svoji montažni zanimivosti preobilen. KROGLA V ZAPRTEM PROSTORU, eksperiment Radoslava Vladića (AKK Beograd) je izrazno najbolj čist film letošnjega Malega Pulja.

Franci Slak (KK Mandala Koper) je dobil prvo nagrado za filme PRAZNIK (eksperimentalni), ROMANJE (igrani), BALUUN CANAAN (eksperimentalni). Slednji sta zanimivi semiološki artikulaciji, PRAZNIK pa je po PLESU MASK (prvonagrajeni film 6. festivala v Pulju 1971) najbolj koherentno in v sebi zaključeno Slakovo delo. Portret mladeniča v študentski sobi sestoji iz množice izredno tekočih detajlov, znakov, ki skrbno komponirani v trdo strukturo filmskega stanja

bombardirajo na večih pomenskih nivojih. Slakov PRAZNIK zna nezahtevnega gledalca zadovoljiti s svojo prefinjeno muzikalčnostjo; za tistega, ki pa ga je pripravljen zares gledati, pomeni enkratno priložnost za zabavno delo pri sprejemanju in dojemanju morfoloških atributov naše esencialnosti.

Letošnji kaštelski filmi potrjujejo bistvene spremembe predvsem v neprofesionalnem animiranem filmu, točneje animiranem risanem filmu. Po Koniju Štajnbaherju in Janezu Marinšku se je letos pojavil animator, pronicljiv, provokativen in nenavadno izpovedno učinkovit. Gre za Ljubomirja Jankovića (AFK Dom Omladine Beograd). NAPRAVA, KI NIČEMUR NE SLUŽI, NEKAJ NOVEGA O KAJNU IN ABELU TER GRIMMOVA PRAVLJICA so kratke risanke, ki odkrivajo avtorja z dokaj dodelano risarsko-filmsko tehnologijo, originalnim oblikovnim fondom in izredno filmsko fantazijo. Janković razume animacijo izrazito moderno, v smislu znakovne inovacije in opuščanja klasične, iluzionistične slikovnosti. Svojo risano filmsko realnost ustvarja izvirno, intuitivno, sicer na osnovi nekaterih govornih smeri (NEKAJ NOVEGA . . . , GRIMMOVA PRAVLJICA), le NAPRAVA, KI NIČEMUR NE SLUŽI izključuje vsako možno vsebinsko-oblikovno identifikacijo z „že videnim“, s „prepoznavnim“. Ne bom se opredeljeval za katerega izmed treh njegovih filmov, ker bi bila za to potrebna zgoščenejša morfološko-estetska analiza animacije. Navedel bom le nekaj splošnih opazk, ki izhajajo iz malopuljske skušnje z Jankovićevo likovno-kinestetično tvornostjo.

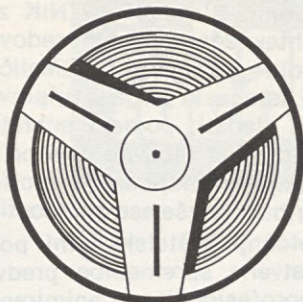
Zdi se, da je Janković eden redkih avtorjev v jugoslovanski neodvisni animaciji, ki si lahko privoščijo sočudenje s profesionalci na tem področju. Razen razumljive tehnične manjvrednosti, ki pogojuje marsikatero njegovo hotenje, pa dosega ta filmar igrano filmsko koncepcijo

filmske risbe, ki je daleč od blelih, začetnih ilustracij neke nujne zgodbe, površinskega blefiranja z likovnimi in kinestetičnimi zakonitostmi animacije. Zanj je oblikovni kontrast med linijo, ploskvijo, prostornino, prostorom in barvo na eni strani ter animacijo, delom s kamero, montažo in zvokom na drugi, nujen in nedeljiv organski sklop. Likovni predložek je natančno zračun na metamorfozo, utelešenje v giblivi magiji animacijske kinestezije.

Zamisel o napravi, ki ničemur ne služi; spomin na pravljico bratov Grimm o človeku, ki z vrvo okoli vratu zagleda zaklad, pa je za nenadno srečo prepozno; racionalna nostalgija na prvi bratomor; vse te zamisli so realizirane z likovno čisto artikulacijo grafičnih scenografskih in figuralnih površin ter z reducirano animacijo, kar so nedvomno obeležja modernosti v tej filmski zvrsti. Tri preproste zgodbe so oblikovno konkretizirane v vizualno-avditivni sistem, animacijski jezik, pismo, rokopis, kinematografski estetski pojav v širšem sistemu komunikacije, informiranja in vizualnega kontaktiranja človeka z njegovo okolico. Obstaja uhojen model „branja“ animacijskih dosežkov; po njem lahko Grimmovo pravljico, Kajna in Abela, kakor nenavadno napravo kaj hitro verbaliziramo. Takšen spoznavno-interpretativni akt pa pri Jankovićevi animaciji ni dovolj. Pri njem je animacija predvsem onstran direktne ikonografske prepoznavnosti, kot oblikovni medij s svojim jezikom, neka vrsta, kot bi temu rekel ROLAND BARTHES, „abstrakten krog resnic.“

Jankovića ne mislim precenjevati, sem pa prepričan, da gre v njegovih risankah za jasno profilirane in izdiferencirane poskuse za nadaljnji razvoj provokativne in eksperimentalne fiziognomije jugoslovanske animacije nasploh.

ekranov film pulja



DEPS

boštjan vrhovec

PODATKI O FILMU

Jugoslovanski barvni

Scenarij: Antun Vrdoljak

Režija: Antun Vrdoljak

Glavne vloge: Bekim Fehmiu, Milena Dravić, Fabijan Šovagović, Relja Bašić, Zvonko Lepe-
tić, Krešimir Zidarić, Vlado Puhalo,
Mate Ergović

Scenograf: Željko Senečić

Glasba: Alfi Kabilić

Kamera: Vjenceslav Orešković

Proizvodnja: Jadran film in Croatia film, Zagreb

Leto proizvodnje: 1974

PODATKI O AVTORJU:

ANTUN VRDOLJAK JE NAJPREJ ZAČEL PRI FILMU KOT IGRALEC. DEBUTIRAL JE V FILMU NIKOLA TANHOVERJA H—8 (1958). KASNEJE JE IGRAL ŠE V FILMIH NOČI IN JUTRA (1959), RAZPOKA V RAJU (1959), VETER JE PONEHAL PRED ZORO (1959), VOJNA (1960), SREČA PRIHAJA OB 9. (1961), NATO PA PO DOLGEM PREMORU PONOVO V SUTJESKI (1972).

V TEM PREMORU JE REŽIRAL IN PISAL SCENARIJE. KOT REŽISER IN SCENARIST JE DOŽIVEL DEBUT V OMNIBUS FILMU KLJUČ (1965), V KATEREM JE SCENARIST IN REŽISER TRETJE ZGODBE, PO PREDSTAVI. NATO JE REŽIRAL ŠE FILME KO SLIŠIŠ ZVONOVE, LJUBEZEN IN ŠE KAKŠNA KLETVICA, V GORI RASTE ZELEN BOR IN NAZADNJE DEPS.

Pripoved se začne in konča v eni noči: šestintridesetletnega kriminalca, imenovanega Dops, so videli v poznih nočnih urah, kako s svojim poltovornim avtomobilom prihaja v mesto. Policija zasleduje njegovo gibanje. Ta oseba je bila dvanaajstkrat obsojena, skupno je bil petnajst let v zaporu, je eden najbolj nevarnih in najbolj inteligentnih kriminalcev. Nekoliko tednov prej je bila oropana banka v centru mesta. Ropar ni pustil nobenih sledov, rop je bil izveden sredi belega dne, vpricho nameščencev in strank. Razen fotorobota policija nima nikakršnih drugih sledi, toda način in predrznost pa tudi fotorobot vodijo do Dopsa. Prav zaradi tega policija spremlja vsak njegov korak. To noč je Dops razbil izložbo neke zlatarne, neki nočni lokal in se konec koncev dal ujeti policiji, kar je popolnoma v nasprotju z njegovim prejšnjim delovanjem. Dops preživi noč na policijski postaji med različnimi tipi: med pijanci, prostitutkami, žeparji, z vsem, kar prinese noč v policijsko postajo. Med čakanjem na zaslišanje Dops ponovno preživlja svoje dosedanje življenje: vračajo se spomini na mater, ki je njega in njegovega očeta nekajkrat zapustila in se z očetom ponovno poročila, na očeta, bohema majhnih predmestnih kavarn, na vzgojnopopravne domove in zapore, kjer je prebil del svojega življenja, na materino in očetovo smrt in končno na odločitev, da prekine svoje dosedanje življenje kriminalca. Zadnji dve leti namreč Dops živi na farmi, ki mu jo je kupil oče. Med tem časom se je spoznal z dekletom, ki mu je zelo podobno in s katero sta skupno začela novo življenje, ker sta mislila, da je to možno. Toda vsakonočne kontrole, svetenje z baterijami v njuno spalnico, vsega tega sumničenja nista mogla prenesti in Dops je to noč spoznal, da je iluzija, če mislita, da bosta lahko mirno in neopazno živela. Njegovo končno spoznanje je, da obstajata dva svetova in da se je brez pomena slepiti, da spadata v svet poštenjakov in nezaznamovanih. Zjutraj na identifikaciji uradnica, kateri so v banki ukradli denar, v Dopsu ne prepozna roparja, prepričana, da to ni on. Ta uradnica je imela dva živčna zloma, ker je bila tudi sama osumljena za krajo denarja. V tem trenutku Dops spozna, da je tudi on v svojem preteklem življenju mnogim prizadejal takšne živčne zlome in pristane na ponudbo, ki so mu jo postavili policijski uradniki. Odhaja na cesto kot šofer tovornjaka hladilnika, prepričan, da so ceste za to, da bi ljudje nekam prišli in da cesta nastane takrat, ko se ljudje nekam napotijo. (iz materialov Jadran filma in Croatia filma na puljskem festivalu)

Preden se poglobimo v analizo filma DEPS, si moramo ogledati situacijo, v kateri je ta film nastajal in prišel pred občinstvo. Splošna kulturna in politična situacija se je odrekla delom tako imenovanega črne-

ga filma (čeprav je ta pridevnik neki določeni struji in gibanjem v jugoslovanski kinematografiji docela neadekvaten in je mnogo točnejša označitev za to gibanje novi avtorski film), namesto njih pa se pojavljajo filmi, ki so za svoje teme izbrali predvsem bližnjo, vojno preteklost in o njej govorili skorajda na herojsko propagandističen način. Film s sodobnimi temami so bili v manjšini, tisti, ki so se kritično ozirali na sodobnost, pa so bili redkost. V večini so ostajali na ravni folklorističnega zapisa običajev podeželja ali nenevarnega prikaza malomeščanske okolice. Prevladovali so filmi, katerih temeljna kategorija je bila pripoved, filmski izraz ali celo kakšne umetniške težnje pa so bili popolnoma v ozadju. Filmi so se odrekli avtentičnemu in kritičnemu zapisu sedanosti. DEPS pomeni določeno prekinitev s tem načinom. Čeprav ta film še vedno ostaja na podobnih izhodiščih, se njegovo hotenje biti družbeno angažiran in govoriti o sedanosti, ki ni niti lepa niti rožnata, razlikuje od prejšnjih, njegov optimistični zaključek pa ga ne dviguje na raven, ki jo je jugoslovanski film doživljal v preteklem obdobju. Kar pa je najvažnejše, eden od bistvenih elementov postaja filmsko oblikovna metoda pripovedovanja. Kljub temu da je zgodba sama običajna in skorajda banalno preprosta, zapis o družbenem dnu in o ljudeh, ki niso reprezentativni predstavniki naše družbene stvarnosti, je njihov karakterizacija še vedno tako zasnovana, da so vsaj do neke mere lepi in pošteni, čeprav njihovo delovanje ni usmerjeno pozitivno. Tako se hotenje biti družbeno kritičen razbija ob sliki same filmske realnosti. Skratka, Vrdoljak ni zarezal v določen del našega življenja, temveč ga je samo izdiral in pokazal nanj, hkrati pa je tudi že pokazal možnosti rešitve iz takšnega načina življenja. Ravno v tem pa je razlika od prejšnjih družbenokritično usmerjenih filmov, ki so ob prikazu nerepresentativnih pojavov naše družbe pokazali tudi brezizhodnost takega načina eksistiranja. Kljub vsem tem pomanjkljivostim pa pomeni DEPS do neke mere prelom z lepotečenjem naše stvarnosti na eni strani, na drugi strani pa sprejemljiv zapis, tako politično kot družbeno, o nelepah pojavih, o ljudeh, ki niso taki, da bi bili ponos nas vseh. Iz zgodbe same je jasno razvidno, za kaj gre. DEPS je portret človeka, ki je v svojem življenju padel in si sedaj ponovno poskuša zagotoviti normalno mesto v človeški družbi. Ta mu zaradi prejšnjih dejanj tega ne dopušča, saj še vedno misli, da njegova sprememba ni korenita, da je le eno izmed obdobj nekriminalnega delovanja. To je zapis poskusa vzpona propadlega človeka. Ker pa je to po drugi strani tudi portret, si moramo najprej ogledati, kdo in kaj Dops sploh je. Že njegovo otroštvo je bilo zaznamovano. Mama na pol prostitutka, oče pijanec in bohem, ki je z nagrobnimi govori še živečim ose-

bam dobival denar za pijačo. Takšno družinsko sožitje ni bilo možno, a ker je v družini še vladala ljubezen, sta se starša ločevala in spet poročala. Tak način je otroku pustil posledice, še posebej zato, ker je večino mladosti prebil v poboljševalnicah. Njegova pot se potem odvíja v istem stilu naprej. Zapor, nekaj časa na prostosti, kaznivo dejanje, zapor, pa zopet nekaj dni na prostosti in tako naprej, vse do tedaj, dokler ni srečal prostitutke, ki ga je spominjala na mater v mladih letih. Tudi to dekle hoče prenehati s svojim načinom življenja in ker je to želja obeh, je to najlepša priložnost, da skupno zakorakata v novo življenje. A kaj, ko so tu nevoščljivi sosed, ki nočejo imeti kurbe in lopova v svoji hiši. Nehvaležno ju psujejo, jima očitajo njuno prejšnje življenje, toda hrabri Dops jim že pokaže. Če pa je lahko spametoval sosed, ne more prepričati policije. Ti kar naprej z baterijami svetijo v njuno stanovanje, posebej še v spalnico in v njuno posteljo, tako da znervirani Dops končno zgubi živce in ponovno zapade v kriminal. Toda ko na policijski postaji spozna, da je že vse preveč hudega storil ljudem, se odloči, da sprejme delovno mesto voznika-šoferja in si ne postavi doma, temveč je njegov dom cesta; skupno z njegovo drago potuje ta naokoli. Taka zgodba, posebej še malo ironično zaznamovana, ne more prikazati tistih dimenzij filma, zaradi katerih menimo, da je ta film kvaliteten, da pomeni preboj določenega načina pripovedi in začetek

novih možnosti za jugoslovansko kinematografijo. Takšno karakterizacijo glavne osebe je moral Vrdoljak izbrati. Moral jo je izbrati zaradi tega, da ta junak, kajti to je junak, v nekaterih dimenzijah celo pravičljivi, dosega simpatije pri publiku. Od tod pa izvira tudi celotna psihološka zgradba tako filma kot junaka. Čeprav je Dops taka oseba, katere bi nas moralo biti po vseh pravilih logike strah, pri gledalcih vzbuja simpatije, celo sočutje. Prav s to potezo pa je naredil Vrdoljak tisti premik, za katerega menimo, da je poglavitni tudi v naši jugoslovanski kinematografiji. Ta premik je namreč premik k načinu ustvarjanja filmov, kot se dela to v tujini, v filmsko visoko razviti deželah. Če neki avtor doseže z negativnim junakom tako karakterizacijo, da se z njim identificira večji del gledalcev, je dosegel tisto stopnjo profesionalnosti, ki je domača večini tujih avtorjev. Ne mislimo takšno profesionalnost, ki je zgolj rutinskega značaja, temveč profesionalnost kot del ustvarjalnega postopka pri izdelavi filma. DEPS je namreč eden izmed redkih filmov letošnjega Pulja, ki je takšen, da se da gledati, da ne motijo napake popolnoma tehničnega značaja, je takšen film, ki lahko stopi ob bok filmom iz zahodnega sveta. Najprej se to vidi že v sami zasnovi zgradbe filma. Film je koncipiran kot portret določene osebe. Če zasledujemo tekočo kinematografijo, opazimo, da je to sedaj najbolj priljubljena oblika filmske pripovedi. Spremljanje neke osebe skozi življenje. Temu je podvržen tudi filmski izraz, toda o tem kasneje. Vrdoljak je pri spremljanju osebe skozi življenje tvegati še nekaj več. Ni se zadovoljil samo s sedanostjo, temveč je hotel prikazati celotno življenje te osebe do trenutka, ko se film konča. Ker ni možno, da bi spremljali neko osebo kontinuirano skozi življenje, si je moral izbrati princip retrospektiv. Dejanje se začne, tako kot pri antičnih tragedijah, tik nekje pred vrhom. Priče smo dogajanja, za katerega ne vemo, kaj mu je vzrok, slutimo pa, da je temeljnega pomena za osebo. Pri DEPSU je to lov in ulovitev Dopsa ter začetek na policijski postaji. Dogajanje se nadvse dramatično začne, popostrti se celo z nekaj komičnimi vložki, tako da lahko v nadaljnjem nekoliko uplahne. Dramatičnost je tako privedena ne čisto do vrhunca, vsekakor pa dovolj visoko, tako da gledalca že od samega začetka začne ta oseba, Dops, vznemirjati in zanimati. Vrdoljak v tem trenutku pusti Dopsa nekoliko vnemar, tako da lahko zvemo, zakaj ga sploh love. O njegovem prejšnjem življenju ne vemo nič, karakterizira ga samo skozi dogajanje in nekoliko tudi skozi besede inšpektorja. V tem delu filma se ne dogaja nič bistvenega. Na policijski postaji je cela galerija posrečenih figur, ki so po vsej verjetnosti stalni gostje, saj so z dežurnim miličnikom že docela domači. Ti služijo za popestri-



Scenarist in režiser DEPSA Tonči Vrdoljak na tiskovni konferenci v Pulju (Foto: Tone Frelj)

tev filma, za tisti stalni ščepec humorja, ki v tem filmu nikoli ne usahne, za Depsa pa so pomembni zato, da vidimo, kako se izolira od njih, hkrati pa pokaže svojo moč in svoj vpliv na njih. Deluje nekako tako kot prenažrt lev, ki hoče imeti mir v svoji kletki, da bi lahko v miru dremal. To pa je samo njegova navidezna podoba. Njegova mirnost je samo na površju, medtem ko je resnično prav razburjen. Hoče namreč razrešiti svoja eksistenčna vprašanja, saj se mora prav v tej noči odločiti, ali je in bo ostal kriminallec ali pa bo zmogel kljub vsemu zaživeti normalno življenje. Sedaj nastopijo prve retrospektive. Spominja se svoje matere, kako jo je prvič videl z moškim, ki ni bil njegov oče. Potem se spominja očeta, njegovih smešnih in prav tako ganljivih nagrobnih govorov v predmestnih gostilnah, ko so potem vsi skupaj, gostje, on sam in mrtvec, kateremu je bil govor namenjen, objokovali navidezno umrlega. Te retrospektive se menjavajo s prizori v čakalnici policijske postaje, ki so kot protiutež dokaj melodramatično zastavljenim retrospektivam komični. Posebej opazni sta figuri, ki imata stalen tekst: debela prostitutka govori refren jebemti, ki ga variira do neskončnosti, njej vzporedno pa ima zakonski par podoben refren, Boris-ne-mešaj-se. Ti prizorčki razbijajo kontinuiteto pretekle pripovedi, tako da doživljamo notranji monolog Depsa, če lahko te retrospektive tako imenujemo, res fragmentarno in po koščkih. Ganljiv in igralsko izvrsten je prizor z materjo, ki je prišla obiskat Depsa v zapor in mu pripoveduje, da bo kmalu umrla. Posebej opazno je, na kakšen način Vrdoljak uporablja zvok kot dramaturško komponento v filmu. Čim bolj se pripoved o Depsovi preteklosti bliža sedanjosti, bolj je raztrgana in nerazumljiva. Ni namreč več mogoče ločevati, kaj se je dogajalo prej in kaj pozneje. Zgodba postane v nekaterih trenutkih skorajda nerazumljiva, ostaja pa vseskozi napeta in tekoča. Vsi ti dogodki pa pripravljajo en sam prizor. Ko Deps končno le pride pred inšpektorja in ko ženska pri identifikaciji med prisotnimi ne prepozna bančnega roparja, Deps zaradi vsega, kar je bil doživel tako v tej noči kot, nekoliko posredneje, v celem življenju, izlije ves svoj srd in jezo na inšpektorja. Tu se pokaže temeljna problematika celega filma. Možnost življenja kriminalcev — povratnikov v normalnem okolju. Ko se po burni debati — posledica je, da inšpektor vrže Depsa iz pisarne — zopet znajde v čakalnici, v resnici ne ve več, kaj in kako. Vse do sedaj je namreč mislil, da je s koncem njegovega kriminalnega delovanja hkrati tudi konec določenega načina življenja. Toda sedaj, tu postaja film moralizatorski, ugotavlja, da je treba plačati za vse tisto, kar je v življenju hudega storil. Ves skesan se ponovno znajde pred inšpektorjem in sprejme službo šoferja. Ta konec je dvo-



Prizor iz hrvaškega filma DEPS

smiseln. Po eni strani je izredno optimističen, saj napoveduje Depsovo vrnitev v normalno življenje, po drugi strani pa je to le druga oblika pregona, saj sedaj res nikjer ne bo imel doma ali vsaj hiše ... Kakorkoli si razlagamo ta konec, se ne moremo iznebiti občutka, da je filmu prilepljen umetno. Konec filma je tako po dramaturški, dramatični, pripovedni in celo filmsko izrazni strani možen edinole takrat, ko je končan pogovor med inšpektorjem in Depsom. To je tisti vrh, tista razrešitev, na katero smo čakali ves film. Jasno so razmejene strani. Ljudje, kriminalci, vmes policija. Preskok čez to črto ni možen. To in malo nejasno izpeljane retrospektive so pravzaprav edini očitki, ki jih lahko naslovimo na film. Ob vsem tem ne moremo mimo dialoga, ki je na eni strani v dokajšnji meri gibalo celotnega filma, po drugi strani pa celotnemu filmu prinaša neverjetno sočnost in živost. Vrdoljak je prav v tem filmu gotovo dosegel vsaj na tem področju doslej največji uspeh.

Posebej je treba spregovoriti o filmskem izrazu. V skladu z začetnim namenom, biti portret določenega človeka, je razvit tudi vizualni del filma. Ker prihaja ta modnost portretnega filma iz Amerike, si oglejmo razlike med vizualizacijo nekaterih ameriških filmov in Vrdoljakovo. Ameriški filmi neverjetno ljubijo izredno mehko fotografijo, pa naj si jo dosežajo s teleobjektivi, z mehčalci pred objektivom ali s kontra lučjo. Zaradi tega deluje slika izredno poetično, včasih že skorajda nerealistično. Takšna fotografija je posebej značilna za zunanje posnetke. V interierih pa imajo razpostavljeno luč tako, da dobimo vtis realno in ne filmsko razsvetljenega prostora. DEPS si v zunanjih posnetkih izbira bistveno drugačno podobo. Fo-

tografija je trda, realistična, osebe spremlja v srednjem izrezu, tako da prihajajo do nas kot kompletna telesa in ne zgolj kot obrazi. Mizanscena je izredno razgibana, nekaj zaradi hitrih akcij, nekaj zaradi pogostih zasukov in gibanja kamere. Posnetki v notranjosti pa so podobni ameriškim. Luč je nefilmsko normalna, spomnimo se samo inšpektorjeve sobe, kjer ves prostor razsvetljuje resnično ena sama žarnica v namizni svetilki. Zaradi tega deluje prostor realistično, podpira predstavo o zatemnjeni sobi zasliševalca. V interierih se povečujejo tudi izrezi posameznih posnetkov, tako da prevladujejo bolj bližnji kot srednji posnetki. Gibanje kamere je tu bolj umirjeno, nikakor pa ne statično. Montaža je v sklopu realistične pripovedi docela normalna, uporablja samo ostre reze, nekatere resda dokaj smelo, saj postane večkrat prav montaža s svojim hitrim ritmom nosilec dramatičnosti. Retrospektive se vedno začenjajo z ostrim rezom, tako da Vrdoljak s tehničnim postopkom ne ločuje realnosti od spominov. Zaradi tega jih, vsaj sprva, ko še ne vemo, kako in kaj pomenijo ti spomini v celotni strukturi filma, sprejemamo kot sedanjost, posebej še zato, ker Depsovo mater, na katero ga spominja prostitutka, igra ista igralka, Milena Dravič. Če smo že omenili to igralko, ne moremo mimo tega, da ne bi opozorili na njeno res odlično igro, saj je odigrala tri različne vloge. Velik del šarmantnosti celotnega filma sta prispevala prav oba igralca, Milena Dravič in Bekim Fehmiu. Zvočna oprema je enovita, saj nikjer ne prevladuje, v določenih prizorih pa prinaša v dogajanje na sliki prostor zunaj slike ali celo pomene, ki so skriti za besedami. Tak je že omenjeni prizor srečanja Depsa z ostarelo materjo, ko za izredno potenciranim kašljem matere Vrdoljak skriva Depsovo nemoč in neke vrste zadrego, hkrati pa nakazuje njeno bližnjo smrt. Vsi elementi filmske slike so v razmerju, nikjer ni nobena stvar prevsiljiva in ne moti, če je kateri od elementov poudarjen, je poudarjen tako, da se jasno čuti kot poudarek in ne kot napaka.

Film je narejen profesionalno čisto. Ob tem se sproži vprašanje. Filmu ne moremo očitati ničesar. Kar je narejeno, je narejeno res dobro. Edinole, česar pogrešamo, je hotenje biti še nekaj več. Film je umetnost, ki zahteva potrditev gledalcev. Resnično vprašanje je, če je ta potrditev gledalcev res tisti končni faktor, kateremu se mora režiser neizogibno podrediti. Kljub temu da je ob DEPSU to vprašanje zelo aktualno, lahko mirne duše trdimo, da je to film, katerega profesionalne in umetniške vrednosti so na taki ravni, da nas lahko zastopa v evropskem filmskem okviru. Žal samo na komercialnem področju. Med filmi, ki jih označujemo kot umetniška dela, pa prav gotovo ne bi imel takega odmeva.

10 vprašanj tončiju vrdoljaku

1. Kaj vas je pripeljalo do teme, ki jo obdelujete v DEPSU?

Do Depsa me je privedel razgovor z zapornikom, ki je prebil v 36 letih življenja 15 let v zaporu. Od 18. do 36. leta je bil vsega le dve leti in pol na svobodi. Enkrat samo 20 dni. Zame je bil centralni del filma, vsaj v začetku, ko je na vprašanje, kaj bo naredil po petih letih zapora, odgovoril: „Urar me je prevaral! Takoj, ko bom prišel iz zapora, bom poiskal urarja in svojo uro.“ Stavek je iz razgovora z njim. Nisem verjel, bil sem osupel. Kako lahko nekdo pet let v zaporu pričakuje samo ta trenutek. „Ti si me prevaral v mojem slabem trenutku! Ti si bil večji lopov od mene, ker sem bil nemočen, ko sem bil v zaporu in se nisem mogel braniti. Prvi dan svobode bom to uredil.“ Kasneje v filmu to sploh ni prišlo v ospredje.

2. Ta vzgib gotovo ni bil edini, ki vas je pripravil do tega, da ste postavili dogajanje v tako zelo specifično okolje.

Zelo rad imam človeka v situaciji, ko se mora trenutno izkazati. Posnel sem dva vojna filma, kajti v vojni se mora v enem trenutku narediti, česar ne bi naredil v celem življenju. V vojni ni dileme, ali ga bom ubil ali ne. Najprej ustreliš, šele nato premišljaš o tem. Tudi zapor je prisilna situacija, v kateri se nahaja človek, in tudi tu se mora izkazati v določenem trenutku bolj, kot bi se v vsem svojem življenju sicer. V zaporu mora človek izredno hitro misliti. Človek je v stiski in njegova čustva so mnogo bolj eksplozivna. Rad imam take situacije. Za tako temo sem se odločil zato, ker je človek v tej situaciji stisnjen, ker so mu normalne možnosti razmišljanja in reagiranja odvzete.

3. Takšen je bil izbor teme v tem primeru, pobuda je bil pogovor s tem zapornikom. Kako pa drugače pridete do snovi za film?

Povem vam, čeprav se mi zaradi tega vsi smejejo. Do njih pridem na stranišču, ker je to edini prostor, kjer sem sam, tja namreč ne pridejo za menoj otroci. Tam lahko v miru berem knjigo ali časopis pa tudi pesem lahko privede človeka do misli za film, lahko celo fotografija iz časopisa. Ravno sedaj sem bral, kaj piše Alain Resnais. Izdal je nekakšen album fotografij, ki so ga inspirirale. Stoodstotno verjamem, da more biti navdih za film fotografija. Ta fotografija se potem popolnoma izgubi, izgine, toda prav ta fotografija je bila tisti prvi vzgib, ki je pripravil film.

4. Na kakšen način gradite konflikte?

Vedno delam filme po zakonu samega filma. Vsak film ima svoj ritem. Velikokrat me vprašajo, zakaj toliko humorja v najbolj dramatičnih scenah. Zakaj toliko ostrih rezov, kadar bi se dogajanje sploh šele lahko začelo? Filme delam po svoji naravi. Ne držim

se vedno rdeče niti, skačem s teme na temo. Tak človek sem in takšni so tudi moji filmi. Ne verjamem, da v življenju sploh obstoji trdna pot, ki bi se je lahko držali. Ne verjamem, da obstaja takšen zakon, ki bi se ga morali držati in mu suženjsko služiti. Človek želi videti, kaj je na drugi strani. Takšni so filmi nove newyorške ameriške šole. Polnočni kavboj je film, ki me je pretresel, prav takšen pa je tudi novi ameriški roman. Vsak dan so kakšne nove vesti, novi dogodki, ki vas mečejo iz situacije v situacijo. Tu neke so temeljni konflikti sploh.

5. Kako prihajate do tako sočnih dialogov?

Najprej sem bil igralec. Povedati vam moram, da sem izgovoril toliko slabih dialogov, da bi to podrlo celo Garryja Cooperja. Govoril sem tekste, od katerih se mi je želodec obračal. Nič ni bolj groznega kot prisiliti ljudi, da govorijo tekste, ki so nemogoči. Tudi misel



Tonči Vrdoljak v razgovoru s sodelavci EKRANA (Foto: Tone Freljih)

žrtvujem, da bi bil dialog tekoč. To je bolje za film. Naj misel pride iz filma kot celota, ne samo iz enega edinega stavka. Navadno imamo strahovito potrebo biti pametni. Vsi stavki morajo biti pametni, vse mora biti tako modro, da je brez soka. To ni dobro, to ne gre. Človek je moder tudi v dejanju, ne samo v besedi. Človek ni pameten v tem, kar misli, temveč v tem, kar naredi.

6. Po večini pišete scenarije za svoje filme sami. Kaj vas kot režiserja pri tem najbolj ovira?

Imam nekaj prijateljev. Scenarij nastane tako, da jim pripovedujem zgodbo. Začnem z idejo in povem prijatelju, da imam idejo, iz katere bi se lahko naredil film. V razgovoru z njim se mi stvari razčiščujejo. Njegova pozornost mi pove, če je stvar v redu ali ne. Potem zamenjam. Vzamem drugega prijatelja, pa mu pripovedujem drugo zgodbo. Potem pride najtežje: napisati scenarij za razpis. Če bi bil pisatelj, ne bi delal filmov. To so težki problemi filma, ki niso definirani ne pri nas ne v svetu. Človek mora pisati tekste, odkar je film začel govoriti, odkar so prišli dialogi v film. Od takrat je film postal tudi literatura. In vsi poskusi, ki se javljajo od časa do časa v evropskem filmu, da odrivajo literaturo v filmu in da ima film svoj lastni likovni in fotografsko vizualni izraz, so brezuspešni, ker drame brez spopada ni. Spopadi pa so lahko samo med bitji, ki govore. Nosilec dramatičnosti je spopad med dvema človekoma. Odkar je v filmu dialog, je v filmu tudi literatura in brez nje ne moremo. Toda če bi mislili, da je to, kar je napisano, literarno delo in da tega ni treba filmati, bi se motili. Če je scenarij literarno delo, čemu je potrebna še neka dograditev? Toda to mora biti napisano. Veste, da se tega ne boste mogli držati. Kako bi se držali tega kot pijanec plota! Povedal vam bom primer. Osem dni dežuje in prenesti morate scene z ulice v prostor, sicer finančno ne morete končati filma.

6. Kakšen je vaš odnos do igralcev kot do bivših kolegov?

Nekoč mi je Orson Welles rekel: Ti si igralec in zato imaš veliko prednost. Nič se ne boj, če te igralec povede v neko novo avanturo, pojdi za njim. Zelo me je privlačilo, kako bi Dravičeva pokazala tri vloge v enem filmu. Če imate tako izvrstno igralko, se človek ne more vzdržati, da si ne bi izmislil še nove možnosti ali situacije. Ni razloga, da bi Milena igrala to staro žensko. Lahko bi vzeli katerokoli igralko, toda prav to je bil izziv poiskati še večjo možnost za Mileno. Retrospektiva ima tudi ta pomen, da dá neki igralki kot sestavnemu delu umetnosti možnost, da pokaže svoje maksimalne zmožnosti.

7. Kako se počutite kot igralec, ki režira?

Nikdar se ne želim odreči tega velikega zadovoljstva, da čustveno sodelujem v vsaki svoji sceni in da se streznim šele doma in rečem, to ni dobro, naj gre ven. A da bi stal ves čas snemanja hladen in bi pravil, ne, ni dobro, to ni v redu, potem ne bi delal tega dela. Rad živim čustveno. Če bi bil indiferenten do česar koli, bi se ubil. Ne morem prenesti indiferentnih ljudi. To mogoče ni preveč intelektualno, a ne morem stati ob strani. Spominjam se snemanja zaključne scene filma *Ko slišiš zvonove*, scene, v kateri Buzančić preklinja ob smrti Dvornika. To je prekrasno odigral, resnično prekrasno, in na koncu je zajokal: takrat sem opazil, da jokam tudi jaz. To res ni preveč intelektualno, človek mora stati ob strani, če hoče nekaj objektivno videti. Toda še vedno ostane montaža, ko to lahko objektivno vidite.

8. Kako to, da DEPS po dokaj črnogledem celotnem dogajanju zaključi relativno optimistično?

Ne mislim, da se film konča optimistično. Če nekomu, ki ni imel niti otroštva in ima tako močno potrebo biti med ljudmi, v hiši in v domu, če takemu človeku rečemo, pojdi na cesto, kjer te ne bo nihče nič spraševal, ker te tudi nihče ne pozna, mislim, da je to pregon. To ni optimistično. Priznam vam, da sem s tem koncem plačal davek času. Kaj bi se slepil. Naredil sem maksimalni odstop, da bi bilo videti optimistično. Bilo je še celo bolj optimistično, a mi je bilo nerodno in sem to zavrgel. Citiral sem na primer modre stvari: pameten kitajski pregovor — Tudi pot tisočih milj se začne s korakom! Stih starega kitajskega pesnika, ki pravi, da cesta nastane takrat, ko se nekaj ljudi napoti v določeni smeri. Film se konča, iskreno povedano, v tisti sceni, ko vrže Šovagović Depsa iz pisarne. To je konec filma. Moram reči, da to ni niti polovica tistega, kar sem želel v estetskem smislu. Zadovoljil sem se s tem, da sem naredil film, ki je profesionalno dobro narejen, film, ki ne vsebuje neumnosti, ki je čist v postopkih, da nas ne boli glava od neumnosti, toda to je vse skupaj šele priprava za pravi film. Kdaj ga bom delal, ne morem reči.

9. Na kakšen način vi čutite razliko med umetniškimi in komercialnimi filmi?

Ne verjamem, da obstajajo umetniški nekomercialni filmi. Resno vam povem, film, ki ne uspe v svojem času, je propadel film. Tak film je neuspeh. Film je najbolj množična umetnost današnjega časa. To je ljudska umetnost. In če ga narod ne sprejme, je film izgubljen. Ne verjamem, da obstaja razlika med umetniškim in komercialnim filmom. Ne sramujem se nobenega od svojih filmov. Edini film, ki sem ga delal iz čisto komercialnega nagiba, je bil *Ljubezen in kakšna psovka*. Vsak film sem ustvarjal z velikimi ambicijami. To priznam.

10. Kakšne načrte imate za naprej?

Zašel sem v past, kateri nihče ni mogel uiti, to je, da bi delal Kiklopa Ranka Marinkovića. To je naš najboljši roman, v Hrvatski najboljši roman vseh časov. Tu je tudi intimna povezanost s piscem in z delom, kajti zelo sem čustveno navezan na ta roman, saj sem ga spremljal skozi vse faze njegovega nastajanja. Nudi čudovite možnosti za igralce, kajti brez igralcev ne vidim filma. Mogoče je Kiklop bolj primeren za televizijsko nadaljevanko sedmih, osmih zgodb. Kiklopa bom na vsak način delal in ne vem, kaj bo iz tega.

Pulj, konec julija 1974

Globlji in najgloblji v filmskih zgodbah, ki govorijo o našem času, je hrvatski film Deps, ki pripoveduje o mladem kriminalcu in o njegovi vrnitvi v življenje.

Vili Vuk, Večer

Pravo nit pa je v pravo šivanko vdel izkušeni (ob nekaterih prejšnjih filmih bi rekli že kar preveč rutinirani) Antun Vrdoljak, ko nam je po izvirnem filmskem kroju sešil svojega Depsa. Ubral je naravnost profano filmsko pot. Sam je napisal scenarij šele potem, ko je za svojo zamisel izbral igralce. In to ne samo osrednjih, temveč tudi obrobne. In ker je bil sam nekoč prav dober igralec, je vedel, kaj jim mora dati, kako jim mora omogočiti vso sočnost prisotnosti. Nemara je prav v tej potezi, v tem spoznanju skrita srečna usoda tega preprosto lepega filma, ki bi lahko mimogrede zdrsnil v komaj minulo modo zanikajočega, jadikujočega v socialni drami. Postal pa je košček nevsakdanje iskreno doživete resničnosti o našem življenju tik pri dnu, pripoved o filmskem (ne)junaku, že od mladih let sprtem s črko kazenskega paragrafa, ki se iz svoje agresivnosti dvigne v novo, prav zares realno eksistenčno in človeško možnost...

Stanka Godnič, Delo, 30. VII. 1974

V sedmih dneh smo videli osemnajst igranih celovečernih filmov in dvanajst kratkih. Med njimi so omembe vredni: Užiška republika, Deps ter Derviš in smrt.... Deps je sodobni pristop analize kriminalca, ki si zaželi živeti normalno življenje. Milena Dravić je bila enkratna v svoji trojni vlogi filma Deps. Zanj je prejela Srebrno areno.

Brigita Bavčar, „M“, 13. VIII. 1974

Film (Deps) ni tragedija, tudi ne komedija, kar obeta v začetku — in to je nemara posebna zanimivost. Zamiška nas ta „komedija“, v kateri briljirajo posamezne igralske kreacije (Relja Bašić), režimo se jim, kar naenkrat pa se najdemo in medias res in se gremo našo sodobno dramo, ki ni drama hic et nunc, marveč drama nekoga, ki živi med nami „kar tako“. Nenavadna, presunljiva, sprejemljiva, nedojemljiva drama — vse hkrati. In Vrdoljak ji je kos.

Miša Grčar, Naši razgledi, 30. VIII. 1974

... in v sam vrh festivala sega Vrdoljakov Deps, četudi je režiser tako uspešno krmaril med Scilo in Karibdo, da je nazadnje rešil ladjo in tovor v varne vode konformizma.

Rapa Šuklje, Naši razgledi, 30. VIII. 1974

Filmska zgodba je kriminalka, gre za bančni rop v Zagrebu, ki se je v resnici zgodil. Toda Vrdoljak je v resnici segel globlje, hotel je pokazati, da humana sodobna družba omogoča tistim, ki so zašli v območje zla, vseeno možnost vrnitve, da torej ni vse izgubljeno. Vrdoljak je s svojo sončno cesto (delovni naslov filma Deps je bil namreč Cesta sonca, op. B.V.) posnel predvsem ponoči na zagrebških ulicah. Film je poln dinamičnih prizorov.

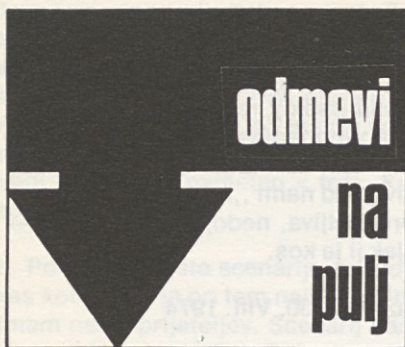
Ivo Sešek, Stop, 11. V. 1974

Od začetka je Deps predvsem spretno akcijsko narejeno filmsko delo, ki ga je težko opisati. Res, še ranjki James Joyce bi imel težave, da bi opisal vse tisto, kar skrbno beleži kamera Vjenceslava Oreškovića v novem filmu Tončija Vrdoljaka. Prav zares, Vrdoljak je združil aktualno temo, igralski potencial in izvedbo v gledljivo, razmišljanj polno celoto, ki bo na letošnjem puljskem festivalu pritegnila pozornost.

Miha Brun, Stop, 24. VII. 1974

V celoti je to pretresljiva izpoved o koncu neke zavojene poti, o cesti, ki pomeni večni beg, a mogoče tudi možnost, da bi nekoč našel zaželeni cilj. In o življenju, ki vzide in zaide in se nikoli več ne vrne, kot pove zapiti profesor (Relja Bašić) v filmu. Odličen film s sporočilom, ki presega čas in prostor in katerega posebna odlika so izvrstno napisani dialogi ter odlična igra Bekima Fehmiuja kot Depsa ter Milene Dravić, ki je tokrat — v filmu igra kar tri vloge, tudi Depsovo mater — spet dosegla enega izmed vrhuncev v svoji igralski karieri.

Vladimir Kocjančič, Dnevnik, 29. VII. 1974



V jugoslaviji

Vili Vuk (Večer)

Vsa leta doslej, kar hodim v Pulj, nisem verjel kolegom, ki so mi govorili, da so festivali slabi.

Sam sem na festivalu vedno skušal najti nekaj dobrega.

Letos to svoje mnenje temeljito spreminjam. Zdaj že tudi verjamem, da so imeli kolegi prav, ko so govorili o slabostih jugoslovanskih filmov.

Letošnji festival Pulj 74 je zares slab. Trdim, da je jugoslovanski film v tem času neiščoč in neiznajdljiv, tako po tematiki kot po izvedbi. V zbirki letošnjih filmov bi preživel trije filmi, če bi nanje gledali s kritično ostrino, ki jo umetnost terja. Mislim na filme DERVIŠ

IN SMRT, DEPS in KAR BO, PA BO. Resnično pa me skrbi usmerjenost našega partizanskega filma, ki prehaja v ustvarjalno navado in ne potrebo.

Iz tega izločam UŽIŠKO REPUBLIKO, ki zame v primerjavi z vsemi dosedanjimi velikimi filmi pomeni usmeritev k človeku in ne k orožju.

ACO ŠTAKA (Oslobodjenje)

Jugoslovanski film daje sliko stabilizacije, ne toliko proizvodne kot avtorske. Ne zasledimo več toliko nerveze, avtorji mirneje ustvarjajo. Pulj 74 je samo uvod v pravo kinematografijo.

Je uspešnejši od lanskoletnega festivala in hkrati tudi uspešnejši od prejšnjih.

Tisti, ki sploh ni preveč pričakoval, je bil lahko kar zadovoljen. Letošnji kreativni rezultati so nad vsakim pričakovanjem.

Je pa res, da so slave in svetovi starih avtorjev že porušeni in pozabljeni, novih, mladih avtorjev pa še ni.

RISTO KUZMANOVSKI
(Nova Makedonija)

Prevladovali so filmi na NOB tematico. Največ pa smo pričakovali od sodobnih tem, ki so vezane za naš

vsakdanji trenutek, ki prikazujejo delikatne probleme „tujine“. Posebno režiser KOŠAVE, Lazić, je dolgo insistiral pri tem, toda po mojem mnenju neinventivno. Naredil je namreč neprepričljiv film.

Zdi se mi, da je kljub temu da je narejena po vseh pravilih in v klasičnem okviru, UŽIŠKA REPUBLIKA v svoji kategoriji dokumentarca naše revolucije naš najbolj prepričljiv film nasploh.

Mislim tudi, da bi bilo treba do Pulja 75 malo več premišljevati o festivalskih kriterijih in se odločiti za selekcijski izbor. Tako bi se lahko rešili dolgočasnih filmov, ki v „areni“ nikakor ne morejo uspeti.

na madžarskem

LÁDI ISTVÁN (Magyar Szó)

Po mojem mnenju kriza jugoslovanskega filma še ni prešla. Zdi se

mi, da je kriza v repertoarju in na drugi strani v neinventivnem pristopu k ekranizacijam posameznih tem. Predvsem manjkajo sodobne tematike. Jugoslovanski film je obrnjen k preteklosti. Pravzaprav gre za paradoks, saj je bilo več filmov v Pulju s sodobno tematiko. Hkrati obstaja težnja k slabemu komercializmu. Zato se v filmih pojavlja življenje periferije, kriminalna tematika, ki pa je največkrat zabavnega karakterja.

O vsem tem bi bilo treba razmišljati, kajti komercializem jugoslovanskega tipa je zgolj industrija, kar pa nasprotuje umetniškim tendencam.

na poljskem

a. kolodynski

KAKŠEN SI, JUNAK?

Puljski amfiteater, ki se spominja dobe cesarja Avgusta, napolni vsak večer deset tisoč gledalcev. Prikaz filmov se spremeni v neke vrste ljudsko slanje: sem pridejo družine z majhnimi otroki, ki gledajo filme celo po polnoči, mornarji, katerih uniforme se bleščijo v mesečini, črnolasa dekleta, vitki in od sonca ožgani fantje. V to množico se vtapljajo profesionalni filmski gledalci — pest poklicnih kritikov.

Publika ni nezmotljiva, je včasih kruta, ko spontano kaže svoje antipatije. Vendar je soočenje z njo vedno koristno: tisti, ki oblikujejo filmsko kulturo, se zavedajo odgovornosti, ki jih teži. Umetniki in kritiki se učijo ponižnosti. Zato je Jugoslovanom treba zavidati ta festival, ki je zares ljudski, poln, ki kaže tako študentske amaterske filme, kakor tudi filme, ki so jih posneli otroci (zelo zanimiva akcija, ki

jo vodi organizacija pionirjev), festival, kjer se srečujejo ustvarjalci, kritiki in producenti iz vseh lokalnih središč. Glavno pa je le bilo to, kar se je dogajalo 8 večerov, in sicer predstavitev letne filmske proizvodnje. Potrdila se je resnica, ki jo nekateri še vedno zanikajo, da o izrazni moči filma odloča junak pred fabulo, sliko ali ostalimi formalnimi komponentami. Junak, ki posreduje idejo. Junak, človeško poln. Junak, katerega problemi zanimajo druge ljudi.

V jugoslovanskem filmu spet prevladuje vojna tematika. Epika in komorne drame, filmske balade in filmi za otroke o otrocih, ki so se udeležili vojne. Izrabljene so že najbrž vse konvencije, vendar ni še izrabljena tema človeka, ki ga je vojna zajela. Kakšni so bili ljudje v tem času — partizani in tisti, ki so jim pomagali, kakšni so bili četniki in hitlerjanci, izdajalci in napadalci? Na to vprašanje mora danes odgovoriti vsak ustvarjalec vojnega filma, ki se bojuje zoper legendo in



Prizor iz Mitrovičevega filma PARTIZANI

umetniške konvencije svojih predhodnikov.

Recimo *Partizani* Stoleta Jankovića, superprodukcija, ki ima nekaj dramatičnih scen — na primer povorko srbskih kmetov, ki nosijo križe in na križih obešene kožuhe, kape, srajce — vse, kar je ostalo po umorjenih. Povorka stopa pred očmi molčečih Nemcev. Vse ostalo pa je samo melodrama: „dober“ hitlerjanec, ki ljubi židovsko dekle, se bo spremenil v demona, brž ko bo zagledal ob njeni strani partizana Mirka. Mirko spet žrtvuje ljubezen in lastno življenje, da bi ščitil umik lastnega oddelka. Celó iz Amerike importirani Rod Taylor ostane v senci spomeniškega partizana Bate Živojinovića.

V *Rudarski četi* Predraga Golubovića njegovi junaki niso več spomeniki: znajo se smejati, šaliti. To je kar dosti z ozirom na gledališko shemo filma. *Užiška republika* Žike Mitrovića pomeni supergigant jugoslovanske filmske proizvodnje, večji od *Sutjeske*, čeprav narejen v okviru lastnih sredstev. Dramatizirana kronika 2-mesečne republike partizanov — v takšnem filmu so mogoči samo ljudje-simboli, ki poznarjajo tisoče avtentičnih usod. Torej zlahka plakat, čeprav so figure še kar individualizirane in človek lahko sledi z zanimanjem več usodam.

Zmagal bo le junak, ki ima poteze ljudskega heroja. Vitalen, okoren Črnogorec Tadija, ki ga ne bo uničila niti ječa niti okovi — v filmu Radomira Šaranovića *Svatba*.

Plečati in brkati Dragomir Bojanić-Gidra je seveda dobil zaslužen avtorsko nagrado, ampak to je dokaz, da v jugoslovanskem filmu še vedno manjka slika navadnega udeleženca zgodovine.

Derviš in smrt — roman Meše Selimovića na Poljskem zelo bero — Zdravka Velimirovića se je izkazal kot zelo ambiciozno podjetje, kjer je turška vladavina v Bosni prikazana zelo precizno. Film so delali po-

tem, ko je ves denar najbrž že pobrala *Užiška republika*. V tisku je bilo govora o pomanjkljivostih jugoslovanske kinematografije. In vendar jim je uspelo prikazati junaka, ki ne samo da deluje, hkrati je tudi mislec. Zaprt vase, derviš Ahmed sprejme mesto sodnika, ker verjame, da bo od znotraj pozdravil sistem, ki sloni na terorju. Vendar sistem uniči posameznika in Ahmed se niti ne zaveda lastnega moralnega padca. Ko se zave — je že prepozno.

Med današnjimi junaki jugoslovanskega filma ni podobno notranje komplicirane figure. Mlad novinar — v filmu Nikole Stojanovića *Cvetni prah* — ima sicer očala intelektualca in z magnetofonom v roki sprašuje prebivalce mesteca, kako razumejo srečo, vendar je to samo predtekst za lagodno satiro. Svoje erotične težave pozdravi s pomočjo žene lokalnega paše, vendar vse peripetije pomalem spominjajo na Maupassanta, ki je zašel na Balkan.

Tudi *Let mrtve ptice* se izrodi v žanrsko dramo, kljub perečim družbenim problemom — problemu jugoslovanskih delavcev, zaposlenih v tujini. Film je mračen in vendar lep, o njem bi bilo treba spregovoriti posebej.

Precej pa je na ekranu predstavnikov družbenih marginalij, ki iščejo možnost vrnitve v družbo. Deps Antuna Vrdoljaka, o katerem smo pisali že v prejšnji številki, je zanimiv zaradi nebanalne analize povezav prestopnika in predstavnikov zakona, ki s svojo gorečnostjo ovirajo proces rehabilitacije. Zato tudi Deps, ki ga izvrstno igra Bekim Fehmiu, končno vse zavrže in s svojim dekletom zbeži v kamionu, kamor ga oči nesejo. Optimizem je dokaj grenak, vendar danes ni čas za povestice z moralnim prizvokom.

Mlad človek, ki ne dela, ker se mu pač ne da — je naslednja inačica

sodobnega junaka. Ne krade, celo ne pije, je simpatičen, vesel in družaben. Samo ne ljubi se mu delati. Avtorji filma *Kar bo, pa bo* so prej pripravili družbeno analizo in nabrali bogat material na 16 mm traku. Ampak odločili so se za čudaško kombinacijo „cinema verité“ in Pirandellovega gledališča. Gledalcu namreč odkrivajo, da se junak skozi in skozi zaveda, kako ga filmska ekipa snema. Pogovarja se z realizatorji, besediči, zganja vice. Ekipa pa izpolni vse njegove želje (da mu stanovanje, ko zbeži od doma, najde dekleta) za to, da ne bi ušel izpred kamere. V redu — če je to resničen fant z ulice. Ampak v *Kar bo, pa bo* so igralci, ki igrajo s prisiljeno spontanostjo. Tako nastane prava zmeda. Projekcijo filma so spremljali neprekinjeni žvižgi publike. Saj jugoslovanskemu filmu danes resnično manjka trohice norosti za ustvarjalni ferment, večje hrabrosti pri uporabi filmskega jezika. Režiser sam je citiral besede Andrzeja Munka, da so nekoč v puljski areni zveri trgale kristjane, danes pa kristjani trgajo filme. Osebo imam vtis, da vse, kar manjka profesionalnim filmom, najdemo v etudah jugoslovanskih amaterjev, čeprav jih Pulj skoraj ni opazil. To so čudni filmi: vznemirljivi, poetični, včasih nervirajo, sicer pa navdušujejo. Številni danes znani filmski ustvarjalci so v Jugoslaviji začeli od amaterskih filmov. Prezgodaj bi torej bilo ustrašiti se za usodo jugoslovanskega filma, ki ima takšno ogromno rezervo talentov.

Iz poljskega časopisa FILM št. 33/74

Prevod Jolanta Groo—Kozak

a. iskierko

PARTIZANI SO OBVLADALI ARENO

Junaki partizanskih filmov so ponosno stopili na festivalsko areno. Festival se je začel z junaškim epom (*Svatba Radomira Šaranovića*, nagrajena pred kratkim v Karlovih Varyh), slavnostni konec festivala je diktirala *Užiška republika* Živorada Mitrovića, film iste zvrsti kakor prvi.

Kaj pa je bilo v sredini repertoarja? Med 18 filmi jih je bilo 7 o narodno-osvobodilnem boju narodov Jugoslavije zoper fašizem. In kar je bistveno, nobenih znakov ne opažamo, da bi Jugoslovane ta tematika že utrudila. Nasprotno, to leto kaže njeno ponovno erupcijo.

V starorimski areni, ki šteje dva tisoč let in ki jo imenujejo najlepši kino sveta, je osem dni (od 26. julija do 2. avgusta) deset tisoč gledalcev vztrajno sedelo na trdih sedežih po 4 ali 5 ur dnevno. Včasih so se tukaj bojevali gladiatorji. Danes stojijo nasproti gledalcem filmski ustvarjalci. Ko se po predvajanju prikažejo na odru, jih pozdravljajo

žvižgi ali ploskanje. Enako spontano reagirajo gledalci med predvajanjem. Enega od sodobnih filmov je spremljalo nenehno žvižganje. V tem prekrasnem amfiteatru je ostalo nekaj od davne atmosfere. Sem hodijo družine, celo z otroki. Prevladuje seveda mladina.

Užiške republike in svečanosti ob koncu festivala se je udeležil, prisrčno pozdravljen, 82 letni prezident Jugoslavije Josip Broz Tito s soprogo. In kar je verjetno na svetu enkratno, on sam je pokrovitelj tega festivala. Ni bilo govorov, transparentov in vzklikanja. Med ploskanjem je prezident sedel, po filmu je z nasmehom pozdravil svojega filmskega dvojnika iz *Užiške republike*. Dejstvo, da na tisoče ljudi gleda filme, da je zelo težko dobiti karte za v areno, da o filmih razpravljajo po kavarnah, na plaži, na ulici in pa visoko pokroviteljstvo festivala potrjujejo misel, da je kino najbrž tukaj dejansko eno najbolj pomembnih orodij družbene pedagogike.

Aktualni ton partizanskega eposa

Filmi *Bitka na Neretvi*, *Sutjeska* (znane že od prej) in sedanji *Užiška*

republika, *Svatba* ali *Partizani* najbrž ne pomenijo bega od sodobnosti, pač pa zavestno poseganje k virom narodnega ponosa, solidarnosti, patriotizma, oblikovanja novega sistema, občutka neodvisnosti in moči.

Partizanski filmi imajo bistveno integracijsko vlogo v tej večnarodnostni državi (6 republik, 3 uradni jeziki, 2 pisavi, 3 glavne religije: pravoslavna, katoliška in islamska). Za množično publiko ima velik pomen za vojne filme tako značilna moralna plast filmov, modeli obnašanja, možnost kreiranja ljudskega junaka.

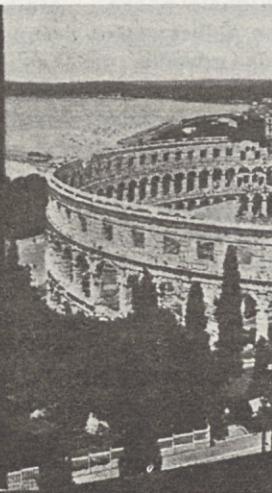
Kakšen je heroj jugoslovanskega eposa? Po navadi je zelo visok človek, z izrazitimi in za to deželo značilnimi potezami obraza, poln vitalne moči, hraber, duhovit (neke vrste ljudski humor), neodvisen in vendar z občutkom družbene pripadnosti. Preden ga publika začne občudovati, ji je že simpatičen, ker celo v najbolj dramatičnih prizorih poseže po rakiji, poje, prepodi strah s humorjem. Takšen je glavni junak *Svatbe* Radomira Šaranovića, ki ga igra Dragomir Bojanić-Gidra (Velika zlata arena za glavno moško vlogo). Žal so druge figure manj vitalne in preveč patetične (med drugim glavni junak *Užiške republike*). Včasih se v partizanskih filmih prikaže Josip Broz—Tito. On je legenda, izraža idejo, je simbol enotnosti jugoslovanskih narodov. In vendar do danes ni filmske figure, ki bi ustrezala Titu. Niti Richardu Burtonu se ni posrečilo ustvariti tega v *Sutjeski*. V *Užiški republiki* so prizore s Titom napravili iz starih filmskih kronik — to je komaj senca tega človeka, ne pa portret, ki bi fascinal s svojo osebnostjo.

Na festivalu smo videli zares lepe odlomke klasičnega patetičnega filma. Videti je bilo tudi skrb, da bi se vsi filmski elementi lepo ujema-

XXI FESTIWAL
JUGOSŁOWIAŃSKICH
FILMÓW
FABULARNYCH W PULI

KORESPONDENCJA WŁASNA

PARTYZANCI
OPANOWALI
ARENĘ



li, zelo sugestivna je na primer glasbena spremljava (v nekaj filmih so uporabili skladbe Mikisa Teodorakisa). To je po idejni vsebini zelo bogata kinematografija, težko pa je o njej govoriti v kategorijah umetnosti. Jugoslovanski filmski ustvarjalci se v zadnjem času preveč nagibajo k shemam. V teh filmih najdemo celo vrsto konvencionalnih prijemov. Preveč dinamita, premalo psihologije. Vznemirja dejstvo, da vojna, ki jo tukaj gledamo, spominja bolj na gigantski spektakel: primitivni sovražniki s hudobnimi obrazi padajo podrti od partizanskih salv, skoraj plešoč umirajo, sovražnikovi bunkerji se rušijo kakor hišice iz kart (publika se veseli). In vendar . . . najbolj si zapomnimo filme, ki govorijo o vojni skozi prizmo doživljanja posameznika, ki ga vojna ali uniči ali pa izrazi njegove prave vrednote. Navadni ljudje postanejo junaki. Junake pa podvrže novim skušnjavam. Škoda je, da se Jugoslovani ne trudijo, da bi vojno gledali subjektivno, da so zadovoljni z že izrabljeno epiko vojnega filma, včasih celo brez dramaturške discipline. Publika je za njih. Ali ne bi morali za to zaupanje publike poplačati z večjim estetskim in intelektualnim naporom?

Poti in brezpotja sodobne tematike

Jugoslovanski film ne beži pred komplicirano družbeno problematiko: pomanjkanje dela doma (*Deps* z izvrstno vlogo Bekima Fehmiuja, *Let mrtve ptice*), včasih dramatična odvisnost državljana od družbenih institucij (*Deps*), drama vasi, kjer ostanejo včasih samo starčki (*Zapuščena zemlja*), mladina, ki si ustvarja lahek model življenja (*Kar bo, pa bo*), drastične družbene razlike (*Košava*).

Vendar hrabrost sama po sebi ne zadostuje za ustvarjanje filmov. Pomembno temo lahko opišejo časniki. Film jo mora izraziti s sliko. Del teh slik pa je zlagan (mogoče bolj

zaradi nespretnosti, kakor zaradi želje po laži). Med zgoraj omenjenimi filmi je zares slaba *Košava*. Zakaj? Odgovor bo dala primerjava z *Letom mrtve ptice*. Problem je podoben: delovna emigracija mladih moških in velika cena, ki jo za to plačujejo — razpad družin, tradicionalne moralne norme razpadajo, osebne drame, občutek alienacije. Avtor *Leta mrtve ptice* je ustvaril ekspresivno, stilno enotno sago kmečkega rodu, pripoved o treh bratih, od katerih sta dva odšla med sodobne saksonce in sta plačala s smrtjo bližnjih ljudi, nesrečno ljubeznijo. Film je pomensko bogat, dramaturško drži, zadržan je.

Košava pa je čuden konglomerat pretencioznih slik sodobnega jugoslovanskega življenja, poln elementov gangsterizma in hkrati sentimentalizma.

Jugoslavija je že leta znana po umetniško zrelem, ostrem dokumentu. Ne bi škodovalo, če bi se nekateri ustvarjalci komercialnih filmov zagledali v tak dokumentarec in po njem analizirali vsakdanjost. Takrat bi jim zagotovo zavdali . . .

Lepa, čeprav mogoče malce staromodna želja po univerzalni tematiki

Jugoslovanske umetnike in gledalce najbrž enako animirajo naslednja odvečna vprašanja: boj med dobrim in zlom, medsebojna odvisnost posameznika in družbe, ljubezen in boj, konflikt med dogmo vere in pa dolžnostmi do drugih ljudi . . .

Ta pojav fascinira, če pomislimo, da je to stoletje kompliciranih političnih potez in družbenih problemov, kjer skoraj ni časa za univerzalna vprašanja. Takšni motivi so bili glavni v filmu Z. Velimiroviča *Derviš in smrt*, narejenem po znameniti (tudi na Poljskem) romanu Meše Selimoviča. Akcija se dogaja v Bosni, ki je takrat (začetek XIX.

stoletja) del otomanskega imperija. Junak je vodja sekte dervišev, ki želi pravično vladati v okviru sistema, kar se konča z osebno dramo in propadom ideje.

Dobro o narodnih festivalih

Ko ne bi bilo festivala v Pulju, ne bi ves svet pisal in govoril o jugoslovanski umetnosti. Podobno se godi Bolgarom zaradi Varne. Dobro je, da so Poljaki odkrili to staro idejo in so organizirali festival v GdanSKU. Razen tega niti celoten cikel, ki na mednarodnih festivalih predstavlja določeno kinematografijo, te ne more prikazati tako, kakor jo prikaže letna filmska bilanca. Film funkcionira in se potrjuje v glavnem doma. Ima pa tudi nalogo ambasadorja v odnosu do drugih narodov. Ob puljskem festivalu je bilo nešteto drugih prireditev: pregled amaterskih filmov, otroških filmov, monografski pregled filmov Žike Ristića — ki je klasik dokumentarca, simpoziji o odvisnosti filma in literature, filma in televizije, vzgojne funkcije filmov in vlogi eksperimenta v umetnosti. Saj res . . . tisto, kar je nekoč bilo moč jugoslovanskega filma — iskanje novega izraza — je danes zamrlo najbrž v škodo narodnega filma.

In vendar so jugoslovanski umetniki instinktivno čutili tisto, kar je rekel KTT (Krzysztof Teodor Toeplitz): „Ključ za pravo sliko družbe leži med observacijo in propozicijo, realnostjo in idealizacijo, dejstvi in domišljijским postulatom”. Mogoče bodo jugoslovanski umetniki spet nekoč posegli po svoji dobri tradiciji in bodo svoji izvrstni publiki podarili sivari, ki ne bodo samo pomembne, temveč tudi bolj osebne?

Iz poljskega časopisa EKRAN
št. 33/74
Prevod Jolanta Groo Kozak

CVETNI PRAH

Polenov prah. Bosanski barvni film. Režija: Nikola Stojanović. Igrajo: Olivera Katarina, Adem Čejvan, Predrag Ejduš, Vlasta Knežević, Mia Oremović, Uroš Kravljica, Bata Paskaljević. Proizvodnja: Bosna film, Sarajevo, 1974.

Nikola Stojanović je mlad cineast, ki se je na svoji sorazmerno dolgi poti poskušal kot filmski amater, nato kot režiser kratkih filmov in naposled tudi celovečercev; CVETNI PRAH je njegov drugi igrani celovečerni film. Če k temu dodamo njegove nemajhne zasluge za razvoj filmske teoretske misli v Bosni in Hercegovini, se pred našimi očmi izoblikuje podoba pravega zaljubljenca v film, podoba človeka, kateremu je filmska umetnost postala ena izmed oblik življenja. Predajati se z vsem srcem eni stvari pa še vedno ne pomeni, da je to stvar mogoče takoj obvladati, da jo je mogoče kar takoj ukrotiti. Žal se je prav to zgodilo s filmom CVETNI PRAH. Volja in želja napraviti dobro filmsko delo nista prinesli ustreznega kakovostnega rezultata. Stojanović nam je poskušal sporočiti svoja opažanja o mladem člove-

ku v obdobju, ko postaja zrel mož, in sicer v provincialnem okolju, med ljudmi, ki živijo v geografski senci, do katerih vsaka zadeva prihaja z zamudo, na poti do njih pa se še preoblikuje v nekaj, kar je včasih zelo malo podobno prvotnemu dogodku. A kot se to pogostokrat dogaja, skrivajo tudi takšni kraji, kjer se na videz nič ne zgodi, kjer je dan enak dnevu, svoje drobne drame, čar in izvirnost.

Vtis imam, da je Stojanović hotel uporabiti prav takšen material, katerega najbrž dobro pozna in se mu je zazdel primeren za obdelavo, da bi napravil veder, duhovit in za gledanje prijeten film. Vendar niti scenarij niti njegova upodobitev nista vsebovala toliko moči in izvirnosti, da bi bilo z enostavnim filmskim jezikom mogoče izpovedati razburljivo filmsko dogodivščino. Film je razpet med dogajanje in atmosfero, med dogodke in duševno podoživljanje. Osebe so precej šablonske, enodimenzionalne, dramske situacije so šibke in se počasi menjavajo, pri čemer je bolj poudarjena avtorjeva nemoč, da bi se odločil med bistvenim in nebistvenim, oziroma da bi okreplil koncentrat dogajanja, kot pa da bi vse to predstavljalo zavestno uvajanje v določeno atmosfero province. Prese-

netljivo je, kako se zanimive teme zgubljajo v obrobni vodah in kako malo ustvarjalne moči je v avtorjevem temperamentu. Niti provinca nima moči pristnega okolja, če že za zgodbo ne moremo reči nič drugega, kot da je precej nespretno skonstruirana. Nenaglašena erotika (napoveduje jo tudi naslov filma), ki jo je sicer nenehno čutiti v ozadju, bi morala biti glavno ogrodenje vzdušja filma, pa je vse skupaj obtičalo samo pri poskusu, čeprav bi se v takšni vrsti filma lahko avtor navdihoval pri mnogih uspešnih stvaritvah zlasti češkega filma. Tukaj je Stojanović tudi odkril svojo slabost: premajhno spretnost v uporabi nadrobnosti, kar je bilo zanj usodno. S seštevkom vseh slabosti smo dobili film, ki ga bomo hitro pozabili.

Zavoljo vsega, kar je bilo povedanega, nam je tem bolj neprijetno, ker je kljub vsemu očitno, da ima režiser sposobnosti razmišljanja na filmski način in da mu je filmski poklic precej jasna in znana stvar. Toda razen dokajšnje iznajdljivosti v režijskem delu je Stojanoviću primanjkovala močnejša osnova, na kateri bi gradil in ki bi ga zavezovala, da bi se bolj studiozno lotil filmske realizacije.

M. C.

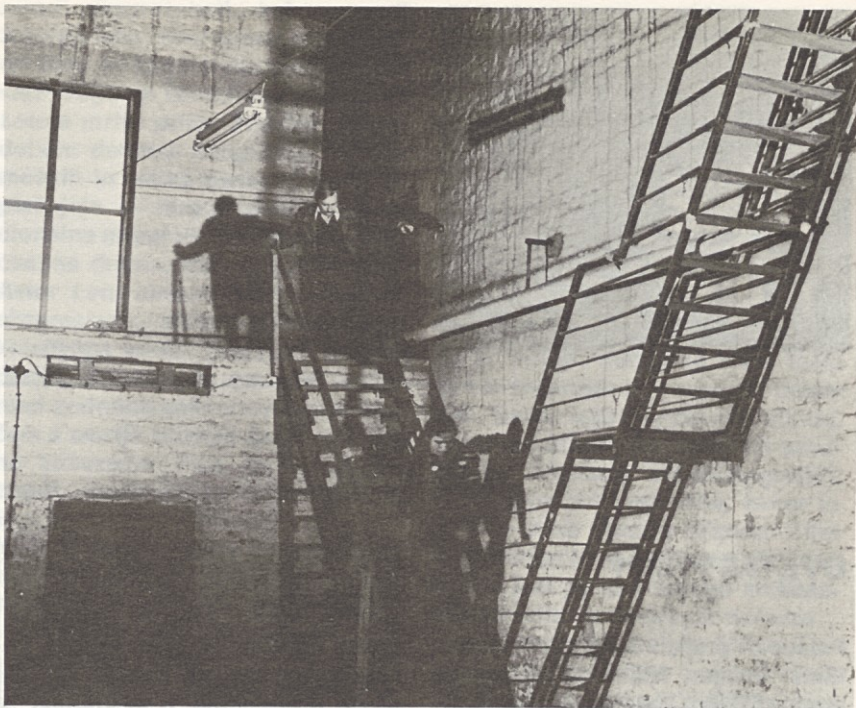
DEPS

Deps. Hrvaški barvni. Scenarij in režija: Antun Vrdoljak. Kamera: Venceslav Orešković. Glasba: Alfi Kabiljo. Igrajo: Bekim Fehmiu, Milena Dravić, Fabijan Šovagović, Relja Bašić, Zvonko Lepetić, Krešimir Zidarić, Vlado Puhalo, Mato Ergović. Proizvodnja: Jadran film, Zagreb, Croatia film, Zagreb.

Deps je zanimiv film. Toliko zanimiv, da gledalec na projekciji zagotovo pozabi pogledati na uro in zdolgočaseno zehati.

Deps je drugačen film od filmov domače proizvodnje, ki smo jih vajeni gledati. Predvsem ga odlikujejo duhoviti dialogi in dobra igra glavnih igralcev, manj aktualnost.

Deps, tako kličejo šestintridesetletnega kriminalca, nosilca zgodbe filma, ki se odvija v toku noči. Zgodbe o Depsu, ki pozno v noč prihaja v mesto s svojim kombijem, sledi pa mu policija. Izziva jo, razbije izložbo zlatarne, še neki bar in potem ga ujamejo. Na policijski postaji med čudno družčino podoživlja svoje življenje. Spominja se matere, ki je zapustila njega in očeta bohema, poboljševalnic, zaporov, materine smrti, očetove smrti, dekleta, ob katerem si je zaželel živeti drugo življenje. Nje, ki mu je nekako podobna, pa mu policijske kontrole jemljejo privatnost in srečo. Tako da se ponovno vrne na staro pot. Pot človeka, ki je bil že dvajsetkrat obsojen, odsedel skupno čez petnajst let zavora in postal eden od najspretnjših in najnevarnejših vlomilcev. Te noči, po zasliševanju in identifikaciji, na kateri blagajničarka trgovine, v katero je bilo vlomljeno, ne spozna v njem vlomilca, za katerega je bil osumljen, spozna, da mora odnehati. Skoraj utrujen od vsega sprejme delo šoferja velikega hladilnika. Z dekletom in prepričanjem, da ceste morajo nekam voditi, začenja znova.



Prizor iz filma Antuna Vrdoljaka **DEPS**



Relja Bašić v Vrdoljakovem **DEPSU**



Bekim Fehmiu in Milena Dravić v Vrdoljakovem DEPSU

Antun Vrdoljak, ki je režiral film in napisal scenarij, je igralec, novinar in režiser v eni osebi. Od tod njegovi dobri dialogi in posluh za igralce. Kajti kot pravi sam, je moral v svoji igralski karieri povedati toliko bedastih monologov ter dialogov, da želi pred tem zlom obvarovati druge. Deps—Bekim Fehmiu in ona—Milena Dravić sta odlična. Ona v trojni vlogi: matere, vizije iz mladosti in rdečelasega radodarnega dekleta. Predvsem radodarnega rdečelasega dekleta, kajti kot materi se ji je nekoliko zataknilo z bradno jamico, ki jo sicer lahko podtakne nespretnemu maskerju, ne pa ostareli ženski.

Po neformalnih pohvalah in priznanjih filmu in režiserju na 21. festivalu jugoslovanskega igranega filma Pulj 74, kajti formalnih ni prejel, je bil film **Deps** dobro sprejet. Antun Vrdoljak je postal tarča novinarjev. Na tiskovni konferenci je izjavil: „Zgodba, ki mi je služila kot osnova, je časopisna resnica človeka, ki se po vrnitvi iz zaporu odpravi k urarju, da bi mu popravil uro. Da bi mu jo popravil kar najhitreje, mu plača vnaprej za popravilo in uslugo. Še istega dne ga ponovno zaprejo. Čez nekaj časa ga urar poišče v zaporu, da bi mu vrnil popravljeno uro. Toda nobena od ur, ki jih prinese s sabo ni prava, švi-

carska dobra ura. Zato človek, ki je bil opeharjen, sklene, da bo poiskal urarja in svojo uro.” In tako se je iz neke zgodbe o človeku in uri rodila ideja ter kasneje tudi realiziral film, vreden ogleda.

B. B. A.

DERVIŠ IN SMRT

Derviš i smrt, jugoslovanski barvni. Scenarij: Borislav Mihajlović, Zdravko Velimirović. Režija: Zdravko Velimirović. Kamera: Nenad Jovičić. Igrajo: Voja Mirić, Bata Živojinović, Boris Dvornik, Olivera Katarina, Faruk Begoli. Proizvodnja: Avala film, Bosna film, Centar FRZ Beograd, Kosova film, Studio Tito grad, Zeta film, 1974.

Kadar razmišljamo o filmu, ki je naslonjen na literarno predlogo, radi primerjamo uspešnost obeh umet-

niških zvrsti, še predvsem, kadar je literarna predloga tako znana in ima tak sloves, kot ga ima Meše Selimovića Derviš in smrt. Vendar nam v tem trenutku ne gre za primerjavo, ker lahko takoj skraja povemo, da Velimirovićev film povsem ustreza kakovosti Selimovićevega romana.

Roman je bil napisan pred kakšnimi desetimi leti in je najbrž že tedaj klical po ekranizaciji. Film pa je nastal letos in po kratkem obdobju spet opozoril na silovito zgodbo, ki se je dogajala v Bosni v začetku prejšnjega stoletja. Vendar to ni le narativna pripoved o starešini islamske sekte, dervišu Ahmedu Nurudinu in o njegovem času, marveč je sporočilo o človeških (ne)vrednotah, ki sega tudi v današnji čas.

Dramo, ki pripoveduje o derviševih ciljih, njegovih dilemah, o prijateljstvu, sovraštvu in maščevanju, o dogmi in moči, je režiser Velimirović prav velikopotezno zastavil. S spektakelskim zamahom v najlepšem pomenu te besede je mozaično koval usode ljudi okrog osrednje osebnosti, gradil je pripoved v dinamičnem crescendo vse do prve



Glavni igralec v filmu Derviš in smrt Voja Mirić

polovice (sicer dolgega) filma. Potem se mu je nenadoma ustavilo, nekako takrat, ko pade derviš v ječo. Docela se ni več ujel, kljub notranjim dinamičnim preobratom v spremenjenih derviševih ciljih. Vendar film, kljub temu da v drugi polovici kakovostno pade, nikoli ne zdrkne pod zgledno poprečje, kar se tako pogosto dogaja v jugoslovanskih filmih — po začetnem obetajočem kakovostnem zaletu jim potem kar naenkrat zmanjka sape in se razvlečejo v izrazite ponaredke in v nezanimive zaključke. Z **Dervišem** nikakor ni tako. Sporočilo, ki veje iz mračne atmosfere poldruga stoletja nazaj, ostaja vseskozi močno in prikrita parola „zob za zob“ ostaja aktualna vse v današnje dni.

Derviš in smrt je film, ki zahteva posebno analizo — tistih, ki poznajo ta življenjski izsledki zgodovine in tudi tistih, ki jih zanima ta film kot umetnina. Tukaj in zdaj to ni izvedljivo, zato še enkrat predvsem spoštovanje dosledni niti, ki jo je Velimirovič izpeljal v iskanju aktualnosti za današnji čas. To je njegova prva kakovost (ki postavlja film na vrh kakovostne lestvice nove jugoslovanske proizvodnje), vendar jih je še več.

Režija je torej njegova prva odlika. Tu zraven pa lahko postavimo še odlične filmske vloge; ne vseh, na vsak način pa osrednjega nosilca Vojo Mirića, katerega zunanji izraz zrcali notranja gibalna junaka in poleg tega, da je to najboljša vloga našega filmskega igrskega veterana, je tudi brez tega izjemen. Ob njem blesti nasprotnik Bata Živojnović ter prijatelj Boris Dvornik. Žal pa vloga Olivera Katarine nikakor ni dognana, razen tega, da je grajena na njeni zapeljivi profilni lepoti, ne pomeni kot igrska kreacija ničesar. In če omenimo to slabo plat filma, naj omenimo še kamero, ki je kljub priznanemu Jovičičevemu mojstrstvu odpovedala in si pri-

voščila tudi laikom vidne spodrs-ljaje. Kljub slabostim, ki ne vplivajo občutno na končni vtis filma, je **Derviš in smrt** izjemen dosežek nove jugoslovanske filmske proizvodnje.

M. G.

KAPETAN MIKULA MALI

Hrvaški barvni. Scenarij in režija Obrad Gluščević. **Kamera:** Nenad Jovičić. **Glasba:** Nikica Kalodjera. **Igrajo:** Petre Prličko, Tonči Vidan, Joško Pažanin, Manojlo Cvijanović. **Proizvodnja:** Jadran film, Zagreb in Croatia film, Zagreb.

Zgodba o dedku, vnuku in skupini otrok v vojni in to še v situaciji partizanskega vojevanja je izkušenemu dramaturgu in seveda tudi režiserju

odlično gradivo za napet akcijski film. Če je tej akciji dodan še dekorativni dalmatinski kras, morje in ribiške ladje in tako pristrčni otroci, kot so v različnih narečjih govoreči mladi protagonisti tega filma in če za dramaturški zaplet služi angleški letalec, ki je resnično padel z neba med Nemce pa ga le-ti ne najdejo, je pozornost gledalca zagotovljena. Zgolj gledljivost in zadovoljitev najbolj osnovnih zahtev, ki posegajo predvsem na področje obrti in ne kažejo avtorjevih (scenarist in režiser je Obrad Gluščević) ustvarjalnih hotenj, pa ni dovolj, da bi o filmu lahko pisali samo dobro.

Prav **Kapetan Mikula Mali** namreč odpira vprašanje, ki ni vezano zgolj na vsebino in obliko, temveč tudi na namembnost filma. Film je delan za mladino. To pa pogojuje drugačen način obravnave filma, katerega uspešnost lahko ugotovimo šele takrat, če zadovolji vse estetske in s tem tudi pedagoške zahte-



Prizor iz filma **KAPETAN MIKULA MALI** Obrada Gluščevića; v sredini Petre Prličko



Prizor iz filma KAPITAN MIKULA MALI

ve. Vsako umetniško filmsko delo močno vpliva na gledalca, posebno na mladega, neposredno. Ko govorimo o estetskem vplivu, se pa razume že samo po sebi, da pojmuje mo s tem tudi idejno zasnovo filma. Eno in drugo ni na površju, ampak tvori skrito jedro dela samega in srčni utrip tega dela je tisto, kar sprejemamo in osvajamo.

Film *Kapetan Mikula Mali* se po svoji idejni zasnovi vključuje med filme, ki naj bi najmlajšim posredovali tradicije revolucije. Vidno je podrejen temu namenu. Žal pa je način, s katerim so želeli to doseči, nagnjen k zmoti, kot marsikak film, ki dopadljivo govori o najbolj tragičnih in obenem lepih in zanimivih straneh naše preteklosti in sedanjosti. Zmota teh filmov leži v tem, da posegajo po že oblikovanih, a za nas tujih kinematografskih modelih. Izkušnje, predvsem dramatur-

ške, preizkušene v tradicionalnih komercialno uspešnih kinematografijah, so presadili k nam. Konflikti, zapleti, razpleti, trenutki sproščanja tečejo po že ustaljenih tirnicah, gledalca vključujejo v že izdelano šablono in režiser mu skoraj ne da možnosti, da bi zadihal po svoje.

Gladko tekoča akcija, s koncem, ki vse utemelji, potrdi in postavi na svoje mesto in ki gledalcu ne omogoča dialoga med njegovo lastno in ponujeno resničnostjo, služi predvsem potrjevanju ponujenih vrednot, ne pa oblikovanju novih. In prav v tem prenašanju tujih filmskih modelov, ki so na zunaj bleščeči in zanimivi, na znotraj pa siromašni in prazni, v naš svet, poln dinamike, pričakovanj in vsakodnevne vrenja, je prišlo do usodne zmote, ki filma ne priporoča.

M. B.

KAR BO, PA BO

Kud puklo da puklo. Hrvaški barvni. Scenarij: Rajko Grlić, Srdjan Karanović in Aleksandar Koenigsmark. Režija: Rajko Grlić. Kamera: Živko Zalar. Glasba: Brane Živković. Igrajo: Mladen Budiščak, Jagoda Kaloper, Feliks Smitka, Srećko Ptiček, Slobodan Šembera. Proizvodnja: Jadran film, Zagreb, Croatia film, Zagreb in FRZ „Kud puklo da puklo“.

Film danes ni več čisto formalno-estetsko orkestriranje, niti ne za vsako možno ceno in strastno iskanje velikih in večnih tem. Diamentno z razvojem ostalih umetnosti v dvajsetem stoletju je tehnični napredek omogočil filmu, da postaja vedno bolj umetnost, ki „spominja“ na realnost. V njegovo ontološko jedro je vstopila totalna iluzija stvarnosti, sklop avditivne in vizualne komponente. Tako je danes izbor iz stvarnosti, angažiranje določenih problemskih polj, odločilnega pomena. Film na ta način ne postaja mehanična transpozicija realnosti, temveč pravzaprav šele sedaj dobiva možnost popolnejše svobode in neodvisnosti od nekih predestiniranih formalnih modelov. Estetska organizacija, ki je prvi pogoj za umetniško vrednost, tako ne eksistira kot nekaj „izven“, temveč v skladu z naravo filma.



Še en prizor iz filma KAR BO, PA BO



Prizor iz Grličevega filma **KAR BO, PA BO**

V tej perspektivi, na nivoju problemske angažiranosti, ki izhaja iz avtorjevega razumevanja filma in sveta (Grlič bi rekel iz ljudske opredelitve), film **KAR BO, PA BO** govori o človeku oziroma o poti nekega človeka, v tem primeru Budilice, danes v urbanem okolju in ki je individualen in osamljen poskus, da se znotraj „občega pravila igre življenja” poišče možnost lastno ustrojenega sveta. V tem poskusu se glavni junak oprime filma kot najatraktivnejše možnosti, magičnega mehanizma. Prav zaradi tega svojega mita se film Budilici razkrije najprej kot za vse probleme razvezujoča in razrešujoča čarobna palica. Zato je demistifikacija tega mita za človeka, ki vanj verjame, toliko bolj tragična, ker v tem prekletstvu slepe zavezanosti in privrženosti tiči zgolj gola, pikra ironija. Film, filmska ekipa spremeni glavnemu junaku način njegovega bivanja. Budilica na to spremembo pristane, nanjo se prilepi kakor muha. V drugi polovici filma pa uvidi, da je filmska ekipa pravzaprav monstrozno nasilje, le atraktivnejša manipulacija izmed tisoč drugih

vidnih in nevidnih, in se je poskuša osvoboditi.

Medtem ko klasičen film pripoveduje zgodbo in se ponavadi konča s sporočilom, razpletom, katarzo in je tako imenovane zaprte dramaturgije, je Grličev film **KAR BO, PA BO** zasnovan na odprti dramaturgiji. V njem je porušena klasična narativna dramaturgija, vzpostavljena so neka fenomenološka stanja, celo elementi „cinéma-vérité” prepletajo tradicionalni potek zgodbe. Ta stanja pa ne težijo h končni razrešitvi stvari, temveč puščajo konec nedoločen in odprt. Budilicina neuspela skušnjava s filmom ne pomeni, da je v njem blokirana vsa moč za nadaljnjo akcijo. Grlič je sam rekel: „Če bi kjerkoli postavil piko, bi bilo vse zlagano. Želel sem napraviti film z življenjsko surovo in organsko dimenzijo, ustvariti totalno iluzijo. Ne verjamem, da je v tem filmu možen katerikoli konec. Glavnega igralca sem formiral tako, da bo še iskal. Zaprl sem film, nisem pa zaprl poti.” Ta enigma dopušča gledalcu popolno svobodo pri interpretaciji ter ga na ta način tudi post festum miselno angažira. J. D.

KOŠAVA

Srbski barvni. Scenarij: M. M. Lang. Režija: Dragoslav Lazić. Kamera: Milorad Jakšić — Fandjo. Glasba: Arsen Dedić. Igrajo: Bekim Fehmiu, Bata Živojinović, Jovan Janičijević — Janačko, Tatjana Bošković, Milena Dapčević, Ilija Mihajlović. Proizvodnja: Centar FRZ, Beograd, 1973.

Predvsem smo priče poskusu narediti film s sodobno temo, v območju teme pa je moč zaslediti enega izmed najbolj karakterističnih problemov, s katerimi se spopada današnja družba. V središču dogajanja so povsem navadni, da ne rečemo „mali” ljudje, tisti ljudje, ki jim za srečo ni treba veliko, katerih drame pa postanejo tem bolj močne, če si ne morejo izboriti niti minimuma življenjskega dostojanstva.

Zdomec iz Nemčije se z lastnim avtom in nekaj malega prihrankov vrača v domovino, da bi si našel zaposlitev in da bi se nekako „umiril”. Nezgode v lastni domovini se prično že tedaj, ko ne more najti zaposlitve v poklicu, za katerega je izučen, pa tudi srečanje z ženo in malim sinkom, ki se mu umikata, nam daje priložnost, da lahko opazuje-



Še en prizor iz filma **KOŠAVA**

mo presek skozi naš današnji trenutek, kot ga osvetljujeja scenarist in režiser filma. Avtorja sta predvsem težila h kar najbolj vernemu preslikovanju vsakdanjih življenjskih situacij, kar jima je dokaj uspelo zlasti zavljo solidne igralске ekipe, v kateri so bili skoraj vsi naravni, spontani, z eno besedo vsakdanji. Uporabljali so besednjak in „štose“ iz vsakdanjega govora, kar bo najbrž pripomoglo k temu, da bo imel film v posameznih krajih naše države dober obisk. Vendar pa to, kar smo zapisali, še zdaleč ne more opravičiti obstoja filma KOŠAVA in ne more skriti vseh napak, katerih korenine segajo že v scenarij.

Čeprav so tako tema, oziroma fabulativni razvoj, kakor tudi okolje zelo primerni za tako imenovani „črni film“, pa je tukaj vse „pobarvano“, in sicer na nenaraven in vsiljiv način. Film namreč poskuša rehabilitirati našega delavca, hoče nas prepričati, da so se „črni“ časi spremenili in da delavec postaja pomemben člen naše skupnosti, ki zdaj kar dobro živi. Toda tisto, kar se je v filmu dogajalo, vse to naravnost zanikuje. Film se odvija v nekaj fazah, v katerih se prepletajo elementi ljubezenske melodrame,



Prizor iz filma Dragoslava Lazića KOŠAVA

komedije, socialne drame in thrillerja. Le-ti pa ne učinkujejo komplementarno, marveč so samo prispevali k razbijanju iluzije in k siromašenju konstrukcije filmske zgodbe. Osebnosti so enostranske, šablonizirane in do kraja poenostavljene, vsaka oseba je že takoj, ko se pojavi, do konca definirana, človekove dileme so dokaj pod okoliščinami, v katerih se nahaja, konfliktna situacije, oziroma bolj povedano, nenehni konflikt, ki je ogrožja filma, pa je popolnoma neprepričljiv. Predvsem zaradi scenaristove površnosti tega konflikta režiser ni hotel ali pa ni mogel nadgraditi.

Čuden je ta Dragoslav Lazić. Ko se je pojavil s filmom TOPLA LETA, si je pridobil nedeljene simpatije filmske kritike in mnogi so ga uvrščali v najožji krog nosilcev našega „novega“ ali „modernega“ filma. Ta človek, ki sicer uživa pri upodabljanju uličnega življenja, ki je kdaj pa

kdaj obseden od vseh mogočih življenjskih manifestacij, zgublja — iz razlogov, ki mi niso znani — režijski kompas in ne zna ločiti bistvenega od nebistvenega, ali pa zavestno glorificira povsem nepomembne situacije, zgublja stezo, po kateri se je napotil, na primer v SIROTI MARIJI (enem izmed naših najbolj gledanih filmov). S tem si sicer pridobiva občinstvo, izgublja pa kritiko, ustreza tistim, ki gledajo film zaradi zabave, da bi jim čas hitreje minil, in to prav tistim samozadovoljnejšem, ki v neobveznih razgovorih napihnjeno občudujejo sami sebe, trdeč, kako da smo zanimiv narod. Lazić jim to omogoča tudi s filmom KOŠAVA in pripelje v zgodbo tudi nekaj bizarnih oseb, ki seveda prav nič ne pripomorejo, da bi se zgodba dramaturško utrdila, temveč kvečjemu še poudarjajo atmosfero, v katero niti sam Lazić (paradoksalno!) ne verjame.

M. C.



Bekim Fehmiu igra eno izmed glavnih vlog v filmu KOŠAVA

LEDINA

Parlog. Srbski barvni. Scenarij: Ferenc Deak. Režija: Karolj Viček. Kamera: Dušan Ninkov. Glasba: Kiralj Erne. Igrajo: Stevo Žigon, Šolti Bertalan, Irena Prosen, Rada Djuričin, Ibi Romhanji, Mića Tomić, Mira Nikolić, Miodrag Lončar. Proizvodnja: Neoplanta film, Novi Sad in Centar FRZ Beograd.

Novosadski film **Ledina** je eden izmed redkih jugoslovanskih filmov, ki se je v svoji ideji dotaknil sodobne in na tak način tudi aktualno-problematične teme. Taka naravnost je poznavalcu trenutne situacije v jugoslovanski proizvodnji filmov seveda vsekakor dobrodošla, saj gre vendarle za izstop iz bloka enakih partizanskih filmov in podobnih neproblematičnih izdelkov. Ni naš namen, da bi na tem mestu razkrivali, zakaj je jugoslovanska kinematografija pač zavezana totalni neproblematiki filmske fabule, vendarle je prav ta pojav nujno treba omeniti prav v zvezi s filmom, o katerem govorimo. Čeprav je, kot rečeno, film usmerjen v sodobno problematiko naše družbene stvarnosti, je v svoji nameri notranje zavrt, njegova ekspresija je neizrečena in skoraj jasno je, da ga na tak način nikakor ne moremo obravnavati kot „sodobno temo“, saj je, kot rečeno, od tega že v svoji osnovni konceptiji odtrgan. Vendarle je potrebno povedati, da je film kljub vsej blokiranosti predstavljal na letošnjem puljskem festivalu dostojno delo, kljub vsem spodrsrljajem mladega režiserja je odlično in malodane prav pretresljivo izražal težak ambient vojvodinske ravnine, uklenjenost ljudi v blato svojega življenja in nemoč odtrgati se od zemlje, ki je temu delu sveta in človeka temeljno in izvirno določilo. Prav ta arhaična navezanost na svet zemlje, na dan za dnem trajajočo erotično naveza-

nost na zemljo, ki človeka izdaja in vleče vase, predstavlja v filmu bistvo, ki določa smisel oziroma nesmisel človekovega bivanja. Seveda je to arhe—stanje človeka nujno postavljeno po robu vsakdanjosti, se pravi aktualnosti, ki z bolečimi rezi posega in problematizira to večno stanje navezanosti na zemljo in kraj človekovega bivanja. Samomori in človekova smrt, ki je neprestano v ozadju skoraj vsakega izrečenega stavka, je tragika, ki izvira iz spopada sodobnosti in preteklosti v tem svetu — nemožnost politizacije ljudi, nesprejemljivost tujega sveta — to je odgovor, ki ga izreka film.

Ta nespravljalnost sedanosti in preteklosti, ki je v filmu le poetično in na način smrti do kraja izrečena, pa je prav tista blokada, ki film zapira pred sodobno problematiko in ukvarjanjem z osnovnim in najbistvenejšim vprašanjem. Vzrok, ki preprečuje avtorjem močnejše angažiranje, je pravzaprav isti, kot bi ga lahko navedli ob ostalih filmih, ki so v svojem bistvu neproblematični in tako nezanimivi. **Ledina** je sicer tega odrešena, rešuje jo že omenjena prefinjena postavitev ambienta, v katerem se drama odigrava, bistvo pa je nedorečeno in blokirano. Poetičnost ruralne miselnosti in čutenja ne more nadomestiti tragičnega spopada dveh svetov, ki se vendarle bojujeta na življenje in smrt, in med življenjem in smrtjo; za tako stališče filma nam govori sodobnost in težka problematika brezsmiselnosti tega sveta, ki si išče izhoda v smrti in samomoru. Vendar pa prav blokiranost filma nasproti sedanosti in tej tragiki film odmika resničnosti in aktualnosti in ga umika v svet medle poezije ravnice, blata in neskončnosti vojvodinske ravnine . . . V tem trenutku, ko naj bi film postal angažiran, zavezan resnici sveta, se notranje zlomi in postane zgolj fotografiranje ravnine in zaporedja neskončnih kadrov notranjega ambienta in

molka človeških bitij. Prav na tak način pa je do konca zaprt problematiki sodobnega sveta, ki ji naj bi bil posvečen — zaprt pa je prav tako tudi vsakršnemu višjemu cilju in razkritju; ostaja zgolj film ambienta Vojvodine-blata in težke, brezpomenske zemlje . . .

P. M. J.

LET MRTVE PTICE

Slovenski barvni. Scenarij: Brane Šömen. Režija: Živojin Pavlović. Kamera: Miodrag Jakšić-Fandžo. Glasba: Aleksandar Vlaj. Igrajo: Arnold Tovornik, Majda Grbac, Polde Bibič, Rudi Kosmač, Jože Zupan, Peter Trnovšek, Jožica Avbelj. Proizvodnja: Viba film, Ljubljana.

Poslednji film Živojina Pavlovića **Let mrtve ptice** prinaša v dosedanji ustvarjalni opus tega režiserja nekatere popolnoma nove prvine, katerih v njegovih prej posnetih filmih, predvsem v **Prebujanju podgan**, **Ko bom mrtev in bel ter Zasedi**, manj v **Rdečem klasju**, nismo mogli zaslediti. Do sedaj je veljal



Arnold Tovornik in Majda Grbac v slovenskem filmu **LET MRTVE PTICE**

Pavlović v jugoslovanskem filmskem prostoru za enega prvih družbenokritično angažiranih avtorjev, prav posebej še zaradi prej omenjenih filmov. Glavna značilnost tega Pavlovičevega ustvarjalnega obdobja je bila poleg družbene angažiranosti tudi posebna zgradba teh filmov, ki je izhajala ravno iz kritične orientiranosti. Celotno dogajanje, potek zgodbe, je bilo skoro neobvezno, saj je filme združevalo predvsem njihovo hotenje držati družbi zrcalo. Prav zaradi tega so bili ti filmi grajeni mozaično, saj so dogodki dobivali svoj smisel ne v medsebojni povezavi, temveč šele v skupni, zaključeni in zaprti strukturi filma. Posledica tega biti kar najbolj avtentičen, se je potegnila tudi naprej v vizualni del filma, v obliko, ki se je zavestno odrekla artificialnosti izraza in ostala v okvirih dokumentarnega posnetka.

Čeprav je motivika **Leta mrtve ptice** dovoljevala in kar klicala po takšnem načinu obdelave, saj obravnava sedanjo podobo vasi v provincialnem, gospodarsko odmaknjem delu naše dežele, se je Pavlović obrnil v popolnoma drugo smer. Družbena kritičnost, kolikor je v tem filmu sploh prisotna, je pomaknjena popolnoma v drugi plan, v ospredje pa je prišla ljubezenska zgodba. S tem je bil položen temelj, na katerega je Pavlović postavil celotno podobo svojega filma. Če se je prej ukvarjal z določenimi pojavi in procesi v današnji družbi, se je v tem filmu odločil, da bo prikazoval ljudi. Postavil jih je v mejne situacije, saj se osrednja, konfliktna, odvija v območjih ljubezni in smrti. Zgodbo je zasnoval izrazito tragično, ne v današnjem smislu, ko ima ta beseda do neke mere celo zaničevalen prizvok, ampak v pomenu, ki ga ima kot dramaturška kategorija. Polom osrednje figure ni posledica njegovega notranjega zloma, temveč rezultat njegove usodne napake, katere se sam niti ne zaveda, saj mu ni dano spoznati

dejansko situacijo. Propade zaradi svoje zazrtosti, zaradi svojega hotenja, ki v takšni situaciji, v kakršni se nahaja, ni eksistenčno možno, še manj ga je možno realizirati. Čeprav se zgodi to skorajda kot po naključju, po premisleku spoznamo, da je vseeno, v kakšni trenutni situaciji bi junak propadel, ker je njegov propad, tako Tjaša kot Anike, posledica akcij in bivanja njiju dveh samih. Vsebinsko se je tako Pavlović vrnil v območje klasično zasnovane filmske zgodbe, ki pa je ni gradil po ustaljenih principih, temveč je posamezne elemente te zgodbe tako razvejal, da je dosegel nekakšno splošno, univerzalno podobo nekega časa in kraja. Dramaturško je ostal seveda klasičen, saj drugače te zgodbe na takšen način ne bi mogel razrešiti.

Popolnoma nov pa je postal v vizualnem izrazu in prav tu se kaže prava vrednost **Leta mrtve ptice**. Pavlović je izhajal iz tega, da je to film o ljudeh in se je zatorej ljudem približal, tako da je uporabljal predvsem veliki plan. Posledica tega je, da se kot gledalci kar naprej srečujemo z raznimi obrazi, ki niso vedno obrazi igralcev, temveč mnogokrat obrazi domačinov. Te obraze Pavlović postavlja po prostoru tako, da z njimi dosega dramatično napetost, prav posebej pa še poudarja globino prostora. S temi obrazi tudi marsikdaj rešuje dinamiko filma. Poleg množice velikih planov je uporabil izredno veliko dolgih posnetkov, ki so v bistvu najbolj specifičen izraz filma. Ni jih uporabljal samo zaradi dolžine ali da bi s tem filmu odmeril zelo počasen, a kljub temu tekoč ritem, temveč zaradi tega, ker je z izredno precizno mizansceno znotraj teh dolgih kadrov ustvaril odlične atmosfere, pa še direktorju fotografije je omogočil prave ekshibicije z različnimi vožnjami in zasuki. Pavlović s tem nadaljuje smer jugoslovanske kinematografije, ki po večjem številu filmov v zadnjih letih, katerih snov

jih je delala zanimive in šokantne, prinaša novosti in zanimive rešitve predvsem v izrazno oblikovni metodi. Posebej je treba poudariti še začetni in zaključni prizor filma, ko režiser z izrednimi vozečimi posnetki prekmurskih štorkelj in pokrajine ustvari osnovno atmosfero filma, na koncu pa celoten film razvije v parabolo, iz katere lahko razberemo, da vsi v tej deželi, pa naj si bodo to ptiči ali ljudje, ne morejo najti miru.

Film pomeni v sedanji slovenski pa tudi v jugoslovanski situaciji viden avtorski dosežek, hkrati pa novo stopnjo v ustvarjalnem opusu Živojina Pavlovića.

B. V.

MIRKO IN SLAVKO

Srbski barvni. Scenarij in režija: **Tori Janković**. Kamera: **Predrag Pega Popović**. Glasba: **Zoran Hristić**. Igrajo: **Bata Živojinović**, **Bojan Marošević**, **Vladimir Radenković**, **Dragan Radonjić**, **Predrag Bojak**, **Ljiljana Stanković**. Proizvodnja: „**Dečje novine**“, **Gornji Milanovac**.

Pripoved tega filma je podobna mnogim vojnim filmom. Sovražnik požge vas, ustrelji moške in odpelje ženske, v vasi pa ostanejo samo otroci. Ti otroci sklenejo, da bodo nadaljevali z življenjem v vasi, čeprav ne morejo pričakovati pomoči od nikoder. Po nekaj konfliktnih z zunanjim svetom jim to življenje uspeva. Nemci so presenečeni nad aktivnostjo vasi, tako da jo ponovno napadejo, otroke pa dokončne pogube rešijo partizani. Ta zgodba bi bila lahko prav dobra in celo pretresljiva, če ne bi v trenutku, ko otroci zažive v opuščeni vasi, scenarist in režiser te otroke postavil v življenje kot odrasle. Vsak otrok



Prizor iz filma Torija Jankovića **MIRKO IN SLAVKO**

namrec prevzame tisto funkcijo, ki bi jo imel rad v življenju. Nekdo postane brivec, drug duhovnik, tretji se ukvarja z gostilno, dva druga spet oponašata svoja deda iz balkanskih vojn. Kakor so situacije docela resnične in če bi jih igrali igralci primerne starosti, bi bile celo zelo življenjske, so v trenutku, ko se v njih pojavljajo otroci, smešne. Ko gledamo zapeljevanje, snubljenje in celo poroko fantiča in punčke, narejene na popolnoma enak obred, kot to počno starejši, se ne moremo odreči kritične besede: slaboumno. Vsa ta skrivenčnost otroškega sveta izvira iz oponašanja odraslih. Ne iz oponašanja, ki skriva v sebi čar groteskno-

sti in smešnega, temveč oponašanja, ki meji na opičje vedenje in pamet papig. Način otroškega sveta se nam ne razkriva preko igre, tudi ne preko principa igre kot načina življenja, kar tak model filma nudi, temveč zgolj kot spakovanje in neprimerno čustvovanje. Ob tej osnovni zablodi filma je nesmiselno govoriti še o drugih nivojih filma. Čeprav je režiser pokazal svoje obrtniško znanje in sposobnost za vodenje otrok pred filmsko kamero, ne moremo reči za ta film drugega, kot da je to sramota za našo kinematografijo in da ga lahko mirne duše pozabimo, še bolje pa bi bilo, če ga sploh ne bi bilo.

B. V.

ODPISANI

Otpisani. Srbski barvni. Scenarij: Dragan Marković. Režija: Aleksandar Djordjević. Kamera: Miodrag Marković. Glasba: Milivoje Marković. Igrajo: Dragan Nikolić, Voja Brajević, Miki Manojlović, Vladan Holec, Čeda Petrović, Rade Marković, Dragomir Felba, Slobodan Aligrudić. Proizvodnja: CFS Košutnjak, Beograd, TV Beograd.

Z mirno vestjo lahko ob tej „mojstrovini“ trenutne situacije jugoslovanske kinematografije ugotovimo in zapišemo, da je prav s takimi proizvodi jugoslovanska kinematografija prenehala biti to, kar je še pred nekaj leti bila — proslavljena in uspešna, aktualna in umetniško zrela, priznana in gledana. Danes pa človek, če si prikljiče v spomin filme letošnjega puljskega festivala, žalostno ugotovi, da je vsega naenkrat konec — postajamo bolj in bolj kinematografija brez trohice filmske kulture, obnašamo se, kot da nimamo za seboj niti metra uspešno režiranega filma in podobno. Seveda je to vrtinec, ki mu ne vemo izvora, ali pa si to samo zatrjujemo in si ometamo otoplitev čez nekaj let. Drži pa, da v tem trenutku jugoslovanska kinematografija nima filma, s katerim bi se uspešno, oziroma z vsaj majhnim upanjem na uspeh pokazala svetovnemu občinstvu. Ob tem niti nima pomena, da take misli razpletamo dalje, saj vendar vemo, kam nas bodo pripeljale — do ljudi, ki pač ustvarjajo današnji jugoslovanski film, do gospoda Aleksandra Đorđevića na primer, ki je jugoslovanskemu filmskemu občinstvu blagovolil ustvariti velefilm ODPISANI.

Film ODPISANI bi prav hudo intelektualno lahko imenovali jugoslovanski partizanski western. Res, film ima tako družbeno (socialno) funkcijo, da deluje ravno tako kot izdelki, ki jih proizvajajo v ZDA in

jim je izhodišče mit o lastni zgodovini. Zgodovinska osnova je seveda le imaginarna, je le ime za nekaj, iz česar naj bi fabula rasla in se hranila; ostalo je le nadgradnja, ki služi pravemu bistvu takih filmov — postati komercialno uspešen izdelek, postati čimbolj razumljiv in sprejemljiv potrošni artikel; v skladu s tem so seveda taki filmi narejeni z vso dramaturško strukturo, kakršna je predpisana za tak film, za akcijo, za črno-belo razlikovanje karakterjev in podobno. Res je, film **ODPISANI** je čisto utečen v komercialen kolovoz, to je njegov edini cilj in tukaj se vsako razumevanje in razkrivanje konča, vendarle pa ostaja drugo, bistveno vprašanje, ki v tem trenutku določa vso jugoslovansko kinematografijo in dovoljuje in omogoča take in podobne projekte. Film **ODPISANI** in podobni taki partizanski westerni so posledica konjunkturne teme partizanskih filmov — gre za svobodnejšo interpretacijo zgodovine in za čedalje manjšo zavezanost zgodovinski resnici. Poleg tega pa ostaja še dejstvo, da je taka tema našemu občinstvu blizu, da je še vedno aktualna in sprejemljiva — vzroki za to so jasni in najbrž ni potrebno navajati socialno-psihološke ekspertize, da bi jih razkrili. Taka pripravljenost občinstva je poleg pomembnih družbenih in ideoloških faktorjev ustvarila priložnosti, da je naša zgodovinska tradicija postajala vse svobodnejša in vse manj podvržena resnici, vse bolj pa fabulistiki. Posledice so seveda očitne — to, kar je bilo takoj po vojni posvečen narodnoosvobodilni filmski ep in je kasneje preraslo v eksistenčno kritičen odnos in obenem estetsko najmočnejši del našega filma o NOB, je sedaj postalo predmet spektakularnega in potrošnega prikazovanja zgodovine oziroma tega, kar naj bi zgodovina bila. Ta totalna nezavezanost resnici in ideološka neproblematičnost pa prinaša v naš film novost — lastna zgo-



Prizor iz filma Aleksandra Djordjevića **ODPISANI**

dovina kot komercialno izhodišče, ali z drugimi besedami povedano: to, kar je bilo in je narodna svetinja, postaja izhodišče zabave in neobveznosti, destruiira se vsa tista sakralnost, ki uradno zgodovino postavlja na piedestal, konec je mita o svetem in prišel je čas, ko postajajo svetinje zabava. Tako razumevanje proizvodnje partizanskega filma v tem trenutku je NUJNO in ni nič naključnega, čeprav je zelo verjetno, da je pervertirano od uradnega — vendar, resnica je le na dlani — tak film je za občinstvo in naj bi bil ideološki in komercialen hkrati. Vendar ugotavljanje, kolikšen je del ideologije pri tem, predstavlja delikatno vprašanje, ki evo-

cira vso našo ideološko preteklost v okviru jugoslovanskega filma. Film **ODPISANI** je v plejadi takih filmov, ki so se predstavili na zadnjih treh puljskih festivalih, pravzaprav eden najbolj radikalnih in najbolj dosledno narejenih; gre za resnično totalno zasnovan akcijski princip, ki film malodane enači s pravo kriminalko, le da so negativni tipi, kdo drug, kot sovražniki, seveda! V času vojne ne gre za kriminal, pač pa za tajne akcije, ki jih na pravi bondovski način izvajajo beograjski skojevci. Jasno je, da ne gre omenjati zgodovinske identitete, ki razumljivo, ne obstaja, prav tako ni vredno omenjati spektakla vsega dogajanja in podobno — ni vredno

omenjati v kvalitativnem smislu, smislu nekega zgodovinskega okvira, pač pa je potrebno to razumeti v smislu tistega spektakla, ki je filmu za izhodišče. Ponoviti si je treba, da ne gre za zgodovino, ne za resnico, niti ne za posamezno človekovo eksistenco, pač pa le za osnovno in najbolj enostavno dimenzijo — ljudje so se borili, za idejo so dajali življenja in mladost in tako dalje. Ta osnovni princip je odrešen vsakršne problematike in tragike — gre le za štorijo in spektakel, za idejo in realizacijo. Na ta način pa je nov val jugoslovanskega filma — komercialen spektakel na partizansko temo, postal osrednja tema jugoslovanskega filma. Ne gre nam za raziskovanje družbeno-kulturno-političnih konsekvenc, ki jih prinaša takšna usmeritev jugoslovanskega filma, vendar je več kot očitno, da je prav takšen pristop in ti filmi kot taki pomenil blokado tiste smeri jugoslovanskega filma, ki je bila ideološko problematična, vendar pa je ustvarila najboljše dela naše kinematografije. Sicer je vprašanje, zakaj in kako je ta blokada, vendarle odgovori zajemajo celoten kompleks povojne kinematografije, partizanskega filma posebej in tako predstavljajo poglavje zase in ga ni moč obravnavati v pričujočem pisanju.

Dodajmo še to, da je bilo ob filmu ODPISANI potrebno premisliti vse te stvari prav zaradi tega, ker po našem mnenju predstavljajo tipičen izdelek novega jugoslovanskega filma z vsemi konsekvencami vred.

PMJ

Taylor, Bata Živojinović, Xenia Gratsos, Adam West, Olivera Katarina, Marinko Šebez, Peter Carste. Proizvodnja: FRZ „Film Četrdeset-prva“, Avala film, Beograd.

V letošnjem Pulju se je dokončno pokazal razkol med dvema tipoma partizanskih filmov: V nasprotju s filmi z narodnoosvobodilno tematiko preteklih let, ki so se usmerili predvsem v intimo in komornost (dva najbolj značilna predstavnika te smeri sta Djordjević in Štiglic), letošnji filmi teže k čim večji akciji in široko zasnovanim te-

mam. Ob primerjanju teh dveh načinov prikaza problemov, ki jih je prinesla narodnoosvobodilna borba, se kot kvalitetnejši kažejo vse-kakor filmi intime in komornosti, čeprav prav letošnja Užiška republika nakazuje možnosti umetniškega filma tudi v drugi smeri.

PARTIZANI pa nam kljub svoji tematsko izredno dobro izbrani vsebini in tehni obdelavi le-te kažejo nemoč določene oblike vizualizacije naše preteklosti. Za kaj gre? Ta film je namreč pobral iz izkušenj prejšnjih partizanskih filmov samo zunanje znake osebno-



Prizor iz filma Stoleta Jankovića PARTIZANI

PARTIZANI

Srbski barvni. Scenarij: Howard Berk, Stole Janković. Režija: Stole Janković. Kamera: B. Miletić. Glasba: Mikis Teodorakis, Vojkan Borisavljević, Boris Bizetić. Igrajo: Rod

čustvenih problemov, jih prenesel v spektakularno zasnovano epsko pripoved in s tako kombinacijo blokiral možnosti tako ene kot druge realizacije.

V spremni besedi so avtorji zapisali, da so dogodki v filmu vereni zapis realnih dogodkov v preteklosti. Temu ne more nihče oporekati. Kljub temu pa bi morali ustvarjalci vedeti, da je film posebna, umetna struktura s svojimi lastnimi zakonitostmi, ki ne prenese enostavnega prenosa realnega življenja v filmsko prikazovanje. Če je bil neki dogodek v življenju izoliran, v filmu dobiva svoj smisel hkrati z dogodki, ki se odvijajo ob njem. Ne moremo zgolj pristajati na verno reprodukcijo in ob tem zaustaviti svoje asociacije in pozabiti kulturno dediščino. Spomini s časom oblede in se prav zaradi tega pokažejo v lepši luči. Kakršni koli dvomi in preizkušnje izginejo, ostaja samo pogum in zmaga. V PARTIZANIH je prišlo v tem do takega razkoraka, posebej še zato, ker so akcijski vložki delovali zgolj spremljevalno osrednji ljubezenski zgodbi, da so posamezni deli filma zbujali ne samo negotovanje, temveč skoro že posmeh. Takšne vrste nesporazumi med ustvarjalci in našo preteklo zgodovino naši kinematografiji prav gotovo niso v čast, in kolikor manj bo takšnih filmov, toliko bolj bo naša kinematografija kvalitetnejša.

B. V.

PASTIRCI

Slovenski barvni. Scenarij: Ivan Potrč. Režija: France Štiglic. Kamera: Rudi Vavpotič. Glasba: Alojz Srebotnjak. Igrajo: Miha Levstek, Ksenija Sinur, Andrej Čevka, Bogo Ropotar, Jože Zupan. Proizvodnja: Viba film, Ljubljana, Kinematografija, Zagreb.



Iz slovenskega filma PASTIRCI

Štigličevi PASTIRCI odpirajo dva sklopa vprašanj. Prvi sklop je povezan s problematiko mladinskega filma, njegove uveljavitve v slovenski filmski umetnosti in sporadičnosti (da ne zapišemo neorganiziranosti), s katero se pojavlja. Drugi sklop vprašanj pa je povezan z bistvom filmske umetnosti, s filmsko izraznostjo, estetiko in sporočilnostjo.

O vprašanjih, ki sodijo v prvi sklop, je bilo že veliko izgovorjenega in zapisanega. Pokazalo se je, da nas novi mladinski film režiserja Franceta Štiglica na določen način obvezuje, da primerjamo njegov izdelek s sočasno filmsko proizvodnjo, ki jo gledajo mladi. Izkazalo se je, da je mladim problematika (morda tudi tematika) PASTIRCEV odmaknjena, nekomunikativnost pa so pojasnjevali s premajhno dinamičnostjo, pomanjkanjem akcijske komponente in tudi nekaterimi drobnimi, tehničnimi napakami. Seveda naše razmišljanje ob PASTIRCIH ne more ostajati samo znotraj določil kar najbolj reducirane filmske estetike. Ugotovimo pa lahko, da je Bevkovo literarno delo

v marsičem bolj precizno, sporočilo v svoji preprostosti bolj pristno, realizem socialnih prepadov med otroki pa bolj grob, neposreden in morda tudi prepričljiv. Zaradi tega postaja osrednje sporočilo Bevkove povesti, ki bi ga lahko označili kot eruptivno, neponarejeno krutost v medsebojnih odnosih (ta krutost skriva v sebi tudi prve porajajoče se zametke erotičnosti), sporočilo z nenavadno, resnobno in pretehtano „idejo“. Ta „ideja“ pa je konfrontirana z elementi preproste in navidez nedolžne pastirske idilike, polne drobnih pripetljajev, dogodivščin, iger in zabav. Bevkovo sporočilo pripada dvema svetovoma: svetu odrasle „krutosti“, ki prerašča v erotičnost, in svetu pastirske „idilike“, v katerem se dogajajo krutost, erotičnost in prikrita socialnost vedno tesno povezane in nerazmejene. Zdi se, da je v Štigličevi ekranizaciji poudarek prav na pastirski „idiliki“, igrivosti, neobremenjenosti. Elementi krutosti in erotičnosti so bolj ali manj zabrisani, v marsičem jih prekrivajo elementi potujočih glumačev s svojo mnogoplastno metaforičnostjo.



Prizor iz Štiglicvega filma **PASTIRCI**

Krutost je kombinirana s sanjskimi prizori, odvzeta ji je grozljiva in zstrašujoča (in hudo prepričljiva) preprostost, fizičnost, vsakdanjost. Prevladujejo elementi idiličnosti, mnogokrat brez prave teže v toku osrednjega dogajanja. Vendar pa moramo tudi te elemente pravilno razumeti, ne samo v kontekstu celotne zgodbe, marveč tudi v razmerju do vsakega izmed treh otrok. Ti doživljajo idiličnost vsak na svoj osebni in zaseben način, v filmu pa smo soočeni pravzaprav samo s precej šabloniziranim tipom idiličnosti, odmaknjenosti zemeljskemu, realnemu in fizičnemu. Kajti ne smemo pozabiti (o tem govori Bevkova zgodba), da se male razprti, nesporazumi in ljubosumja, ki vladajo vsem štirim otrokom, vključujejo v „zaresen“ svet, ki se mu približujejo, da se tudi skozi njihovo igro in idiličnost dogaja življenje v vseh svojih razsežnostih.

Estetika Štiglicvih **PASTIRCEV** razpada na dva tematska pola. Tu so živi ljudje, nosilci akcije, spoočila, vrednot in njihov „svet“ je kmečka pokrajina. Če lahko za nekatere odrasle igralce zapišemo, da so s svojo igro vnesli v dogajanje posebno avtentičnost in prepričljivost odkrivanja sveta otroške krutosti in idilike, pa tega ne moremo trditi za vse štiri „pastirce“. Ti so bili v nekaterih prizorih pošastno narejeni, neprepričljivi, lutkasti in tako grozno meščanski, kot se le da. V filmu je (žal) mnogo prizorov, ki dišijo bolj po amaterskem gledali-

šču, kot pa po strogi filmski ekranizaciji. Otroci so s svojo spakujočo se igro pripomogli, da je bil ta negativni vtis še globlji. „Svet“ zgodbe, ta idilična, zasanjana, rahlo meglena slovenska gorska in polgorska pokrajina, holmci in holmčki, lazi in doline učinkujejo vedno „estetično“, neizzivalno, dekorativno in umirjeno. Izkazalo se je, da v zgodbi, kot je zgodba o pastircih, prav pokrajina, eksterier nosi težo „tretjega“ igralca (poleg otrok in odraslih). Kameri R. Vavpotiča jo je uspelo ujeti v vseh njenih vodilnih tonih in razpoloženjih, film pa je tako pridobil presenetljivo razsežnost, čeprav se je tudi eksterier, zopet v vlogi „tretjega“ igralca, marsikdaj spogledoval z razgledniško cenenostjo.

PASTIRCI ostajajo v naši zavesti kot zanimiv in tehten poskus sintezizacije elementov mladinskega in „odraslega“ filma. Škoda, da je imel režiser tako nesrečno roko pri izbiri in vodenju mladih igralcev, nosilcev dogajanja in sporočila filma.

D. P.

PEGASTO DEKLE

Pjegava djevojka. Bosanski barvni. Scenarij: Duško Trifunović, Mirza Idrizović. Režija: Mirza Idrizović. Kamera: Miroslav Dikosavljević. Igrajo: Milena Dravić, Bata Stojković, Rade Čolović, Erika Družonić. Proizvodnja: Bosna film, Sarajevo, 1973.

Na vsak način se razveselimo vsakega kakovostnega filma, ki nima drugega namena, kot da bi zabaval. Če zabava tako, da se ob njem sprostimo — kaj hočemo še več, kadar iščemo v kinematografu razvedrilo! Posebej smo veseli, če nas tako razveseli domači film, ki se mu to le redkokdaj posreči. Torej bi morali biti veseli tudi **PEGASTEGA DEKLETA**, kajti njegov namen ni moralizirati in zabavati na nekakšen vzvišen način, marveč preprosto zabavati. Tak je njegov namen, posrečil se pa ni.

Ne gre, da bi zametavali tak žanr, da bi zametavali zgodbo veselega



Prizor iz filma Mirze Idrizovića **PEGASTO DEKLE**

dekleta, ki „se požvižga na vse“, ki pleše skozi življenje, bolj ali manj nevarno goljufa vse, ki ji pridejo nasproti, kljub temu da je tudi sama ogoljufana, in ne gre tudi za to, da bi omalovaževali prizadevanja režiserja, ki se je želel odmakniti od resnobnih tém današnjega časa in nas preseliti v svet kratkočasje in veselja. Toda ne moremo si kaj, da se ob filmu ne dolgočasimo in kader za kadrom ugotavljamo, da smo spet pri jugoslovanskem ponesrečku v okviru veselega žanra.

Film je predvsem grajen na znanih igralskih kakovostih Milene Dravić, pisan je „njej na kožo“ in v tem je tudi posrečen — Milena Dravić ni odpovedala. Gibalo vsega filma je, iniciator ritma in dogodkov, brez nje oziroma s kakšno drugo interpretko bi bil film še veliko bolj siromašen, kot je. Brez nje in pa tudi brez kostumografa ali kostumografke, ki je poskrbel-a, da so bila Ketina oblačila bolj opazna kot kar koli drugega v filmu.

Sicer pa se film dokaj obetavno začne, njegova ekspozicija je takšna, da mislimo in upamo na nadaljnji dinamični potek, toda vse se kar naenkrat ustavi: priče smo posnemanjem in ponavljanjem, nadih vse se kriminalke zbledi in vse postane prisiljeno hlastanje za komičnostjo in dinamiko. In tako pride mo do konca, ki je po vlogu in po begu pred policijo presenečenje — tudi za gledalca — v domu dveh umetnikov, kjer se ritem filma spet malce popestri. Dejali bi, konec dober, vse dobro, toda niti obetaven začetek niti presenetljiv konec nista bila dovolj, da bi ustvarila celovit, prijeten filmski vtis. Predolga je razdalja med njima, da bi lahko zgolj kratek začetek in kratek konec naredila za film kaj več kot to, da ju posebej omenjamo in tako imamo, žal, spet in še en ponesrečen jugoslovanski zabavni film.

M. G.

PROTI KINGU

Protiv Kinga. Srbski barvni. Scenarij: Goran Mihić. Režija: Dragovan Jovanović. Kamera: Bogoljub Petković. Igrajo: Slobodan Perović, Božin, Djulaković, Eugen Verber, Dragoljub Milosavljević-Gula, Mira Vacić, Dušan Milekić, Zoran Milenković, Nenad Popović, Dragan Pačić, Najda Ropret, Slavoljub Anić. Proizvodnja: Centar FRZ, Beograd.

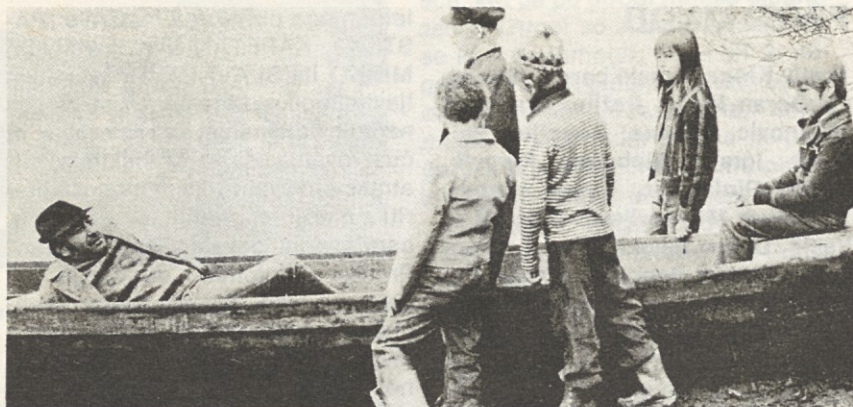
Zdi se mi vredno omeniti, da je težko konstruktivno pisati o filmu, ki si ga videl enkrat, in še to na festivalu pred tremi meseci, ko je pravzaprav že odsoten in se mora razmišljanje o njem vezati na posamezne in izločene impresije zavesti. Razmislek o tem filmskem delu pa otežuje še dejstvo, da je to delo, ki zaradi svoje izrazne nemoči ni vzpostavilo z gledalcem intenzivnega dialoga. Zato je bil v festivalski natrpanosti deležen manjše pozornosti, kot bi bila potrebna za bolj argumentirano analizo.

PROTI KINGU Nikole Stojanovića je eden izmed štirih otroških filmov

letošnjega puljskega festivala (PA-STIRCI, KAPETAN MIKULA MALI, MIRKO IN SLAVKO). Ta žanr uveljavlja logiko, ki temelji v otroškem načinu dojemanja, razumevanja in čustvovanja. Svet otroških akcij, atrakcij in avantur je nemogoče meriti z merili reagiranja, odločanja in osmišljanja osveščene človeka. Prostor resničnosti otroškega početja je večji, saj so v tem svetu možne včasih čudne in nenavadne stvari. Toda čeprav je krog verjetnosti razširjen, pa zaradi te svobode ne sme biti podrejen samovolji, ampak mora ostati znotraj tistega, kar sam sebi omogoča. Avtorji filma PROTI KINGU so se odločili za otroško logiko dogajanja, vendar je ta vse prevečkrat neutemeljena in premalo avtentično motivirana. Interesi, hotenja in otroška dejavnost, postavljeni v določeno, konkretno socialno okolje, pa hkrati zanemarjajo vztrajnost reagiranja le-tega. Zgrešenost filma se tako kaže v tem, da je bila verjetnost in resničnost otroške logike shematizirana in razširjena na celotno dogajanje.



Prizor iz filma Dragovana Jovanovića PROTI KINGU



Še en prizor iz filma PROTI KINGU

Film je zasnovan na prastarem boju dveh ekstremnih moralnih kategorij, dobrega in zla. Ta abstraktna shema, ki je v otroškem svetu še toliko bolj potencirana, je tokrat ostala neprepričljivo skonstruirana. Zlo, kateremu se morata podrežati dve otroški „bandi“ (omiljeno) v malem mestu, predstavlja „frajer“, brezdelnež, „King“, lopov manjšega kalibra, ki jih izsiljuje in jim pobira denar. Ko se nekoč pojavi potepuh, ki se izdaja za boksarja, vidijo v njem rešitelja. Vzdržujejo ga celo zimo (tudi njegovega sina), da bi si opomogel za odločilen boj s Kingom. Na dan spopada hoče zbežati, vendar se premisli. V njem zmaga dobro — spozna, da bi otroke preveč razočaral, saj jim je bil edini up. Spopad. King zmaga, toda zatem sledi upor otrok.

Konec filma nakaže katastrofo zla (izkoriščanja, nesvobode) ali vsaj začetek odločilnega upora zoper zlo. Čeprav je dobro kot moralna norma prav gotovo močnejše, boljše — višja kvaliteta ter je uveljavljanje in boj zanj pozitivnejšega moralnega pomena, pa ta proces ni odločilne vrednosti za film. Bistvena problematika je v okvirih vizualizacije moralnih konfliktov zavoljo abstrahiranosti in nasilne aplikacije življenju predstavljena neprimereno. Režiserju Nikoli Stojanoviću tega problema ni uspelo zadovoljivo rešiti.

S. F.

RDEČI UDAR

Rudarska četa. Srbsko-kosovski barvni. Scenarij: Branimir Božović-Bane, Ratko Djurović, Predrag Golubović. Režija: Predrag Golubović. Kamera: Milivoje Milivojević. Glasba: Boris Bizetić. Igrajo: Bata Živojinović, Boris Dvornik, Abdurahman Šalja, Dževad Čena, Bert Sotlar, Faruk Begoli, Olivera Katarina, Istref Begoli. Proizvodnja: Kosova film, Priština, Avala film, Beograd, Centar FRZ, Beograd.

Film Predraga Golubovića RDEČI UDAR z letošnjega puljskega festivala sodi v številčno dobro zastopano skupino jugoslovanskega partizanskega filma.

Že Golubovićev celovečerni prvenec BOMBAŠI je sodil v ta žanr in zato za Golubovića že lahko trdimo, da se je zapisal tej tematiki.

Zakaj omenjamo film BOMBAŠI?

Predvsem zato, ker ob primerjanju obeh filmov že lahko odkrijemo nekaj vsebinskih in formalno-režijskih izhodišč, značilnih za tega filmskega avtorja.

Film RDEČI UDAR pripoveduje resnično zgodbo iz trebčanskih rudnikov na začetku našega partizanskega boja. Tamkajšnji rudarji, stari in prekaljeni uporniki in revolucionarji, so se namreč uprli delodajalcem, da bi za nemško vojsko kopali in topili železo. Iz tega delovnega

nasprotovanja se je rodila ideja o oboroženem štrajku, ki pa se je sprevrgel v prvi boj z nemškimi vojaki, ki so v Trebči branili in varovali rudnike in transporte rude. Tako se je rodila prva rudarska četa partizanov.

Tu se filmska zgodba zaključí. Scenarij je izpolnil svojo nalogo. Zajel je toliko zgodbe, kolikor jo je v svoji pripovedi lahko prikazal, da je še ostala celovita. Da ni razpadla na več različnih delov, kot na primer razpada zgodba BOMBAŠEV!

Prav zaradi tako zasnovane fabule in takega konca filmske pripovedi lahko ob RDEČEM UDARU govorimo o odprti fabulativni strukturi. Filmski konec samo nakazuje fabulativni razvoj post-fabule. Le naše zgodovinsko poznavanje dogodkov nam daje rezultat dogodkov v tistem času. Če pa bi film obravnaval neko drugo preteklost, nam manj znano, pa bi bistveno vlogo v filmski pripovedi odigrala prav odprta struktura samega konca.

Fabulativno je film RDEČI UDAR grajen linearno, zgodba raste pred gledalci od samega začetka pa preko vseh zapletov do konca. Na tej razvojni poti, ki pa ni posebej razvejana, so vsi zapleti predvsem akcijske narave.

V celoti je treba za film RDEČI UDAR reči, da se je mnogo bolj posvečal akciji kot pa problemu, ki se kaže kakorkoli drugače kot v de-ja-

nju. Tej opredelitvi ne gre oporekati. Seveda bi drug avtor svoj film na isto temo verjetno zastavil povsem drugače, kdo mogoče celo kot temeljno življenjsko razmišljanje o usodnosti nekega časa. Toda s tem Golubovičeva opredelitev ni a priori nesprejemljiva.

Ker opisuje film RDEČI UDAR v bistvu zgodovinsko verne dogodke, je bil glavni pogoj, s katerim so se scenaristi srečali ob pisanju scenarija, zgodovinska vernost. Če bi se odločili za izmišljeno, nedokumentirano zgodbo iz NOB, bi še ta pogoj odpadel.

Ena osnovnih fabulativnih zamisli Predraga Goluboviča, ki smo jo zasledili že v BOMBAŠIH, je njegov humorni način obravnavanja tematike. Če je bil v BOMBAŠIH ta humor izrazito situacijsko zasnovan in obarvan, mu je v RDEČEM UDARU dodan še čisto karakterni humor. Zaradi kompleksnosti „šaljivosti“ v RDEČEM UDARU je humor doslednejši, celovitejši in nikoli ne zdrsne v narejenost, prisiljen smeh ali celo neverjetnost.

Zaradi šaljive predispozicije fabule, ki izhaja iz humorne karakterizacije oseb, je posebnost RDEČEGA UDARA predvsem dialog. Dialog je po dolgem času spet sočen, življenjski, ni „literatura“, kot so sicer nekateri dialogi, ki pri gledalcih ne



V filmu RDEČI UDAR je eno izmed vodilnih vlog igral tudi Bert Sotlar

izzovejo nobenega odziva. Dialog v RDEČEM UDARU je seveda zaradi vseh naštetih lastnosti tudi lahko govorljiv.

V primerjavi z nekaterimi partizanskimi filmi na letošnjem festivalu pomeni film Predraga Goluboviča pravo osvežitev. V njem je režiser odstopil od skoraj nepotrebne dokumentiranega risanja nekaterih dogodkov, čeprav je njegov film verna podoba dejanskih dogodkov. Zdi se mi namreč dvomljive vrednosti snemanje igranih filmov, v katerih posebne izpovedi ne preraščajo dokumentarnih teženj.

Ideologija v filmu RDEČI UDAR ni postavljena v ospredje kot običajno

pri večjih filmskih projektih s tematiko NOB (na primer Sutjeska, Neretva). Zaradi živega dialoga sledimo ob gledanju RDEČEGA UDARA resničnemu življenju, ki je tu pa tam res nekoliko tipizirano.

Naš partizanski film se v zadnjih letih spreminja. Mislim, da nekoliko na slabše. V šestdesetih letih je ta filmski žanr še poznal „filmsko dilemo“, notranji konflikt... Kasneje pa je naš partizanski film prerasel pomen filma, postal je spomenik. Zgolj faktografska podoba filma pa nima svoje prave umetniške moči in izpovedi.

V partizanskem filmu smo na mesto dramatičnosti postavili kliše in mit, in tu je vzrok, da se tako redko dvigne v umetniško izpoved. Najpomembnejši v filmu so živi ljudje, ki s seboj nosijo spekter najrazličnejših možnosti v karakterizaciji, fabuli in ne tajijo problemov in dilem.

T. F.



Iz Golubovičevega filma RDEČI UDAR

SVATBA

Črnogorsko—sovjetski barvni. Scenarij: Radomir Šaranović, V. Govjada, M. Bošković (po literarni pred-

logi Mihajla Lalića). Režija: Radomir Šaranović. Kamera: Vadim Iljenko. Glasba: Cvjetko Ivanović. Igrajo: Dragomir Bojanić-Gidra, Vladimir Popović, Miša Janketić, Svetlana Knežević, Zurab Kapianidze. Proizvodnja: Filmski studio, Titograd, Kinostudio „Dovženko“, Kijev.

Če sodimo **Svatbo** po njenem javnem nastopu pred domačimi gledalci (pred tem se je namreč z lepim odmevom predstavila kot zastopnica jugoslovanske kinematografije na letošnjem mednarodnem festivalu v Karlovih Varih), ji je v okviru Pulja 1974 pravzaprav kaj lahko odmeriti koordinate: tematsko je sodila med letos zelo močno, a kvalitetno prav tako zelo nihačo skupino filmov, ki se vračajo v čas in usode narodnoosvobodilnega boja — in običala v njeni zgornji, boljši grupaciji. Z ozirom na poreklo njene inspiracije jo moramo šteti v skromno, pa kvalitetno zanesljivo skupino ekranizacij uveljavljenih literarnih snovi. In tudi v proizvodno-organizacijskem pogledu jo odmerjata dve srečni potezi. Z eno je uvedla v krog naših filmskih ustvarjalcev nedvomno nadarjenega, cineastično zanesenjaškega, a obenem tudi dovolj organizacijsko discipliniranega režiserja — debutanta Radomira Šaranovića. Z drugo je pripisala novo postavko v manjšinski srečni seštevek naših koprodukcijskih zgod in nezgod. **Svatbo** pa je z uveljavljenim in spoštovanim kijevskim studiom „Dovženko“ povežalo bolj tradicionalno sodelovanje med črnogorsko in sovjetsko kinematografijo kakor pa posebnosti izbrane snovi, ki bi dvojne vložene napore, načrte in vizije medsebojno vsebinsko oplojevale in dopolnjevale.

Res je: privrženost revoluciji, nagonska in zavestna težnja po svobodi, ki je z njo prvinsko povezana, je univerzalna, slehernemu kotičku našega današnjega in včerajšnjega

planeta poznana, vanj vraščena tema. Prinaša tudi utemeljitev globljih, vsebinsko idejnih komponent filmskega sodelovanja. (Tehnične so se pritaknile mimogrede: gledalci filma so naravnost osupli, ko izvedo, da je bil prenekateri eksterier posnet v Sovjetski zvezi, ne pri nas!)

Vzroke za to, da nas film vendarle ne zadovolji, ne izpolni našega stičišča z njim povsem, je potemtakem iskati v drugi smeri. Naša filmska zgodovina nas je že napotila nanjo, ko nas je pred leti ob primeru Lelejske gore poučila, da je Mihajla Lalića zelo težko prevajati v adekvatno filmsko govorico. Lalić svoje snovi ne opisuje, temveč jo (zavestno se zatekam k srednjeolskemu literarnoteoretičnemu besednjaku) izpoveduje. Do vnanje fabule filmska deskripcija seže zlahka, do tistega globljega, liričnega odnosa je težje prodreti. Spuščam se na zase negotova tla literarnega ocenjevanja, ko zapisujem mnenje, da je izpovednost Lelejske gore umetniško čvrstejša, človeško pretresljivejša in emocionalno otipljivejša od prikaza stanj, hotenj, padcev in vzponov zavesti v fabuliranju Svatbe. Da je, po domače povedano, Svatba kot literarno izhodišče filmsko trši oreh od Lelejske gore. Strl bi ga najbrž povsem suveren filmski pristop, ki bi se odpovedal deskriptivnim prijemom in bolj izčistil osrednji, v naslovu skriti motiv. Namesto razvlečenih filmskih opisov dogajanja v ujetniškem taborišču oziroma ustaškem zaporu za partizane in komuniste, ki postane po zlomu Italije kletka tudi za nekdanje krvnike, bi se moral filmski pristop z večjo pesniško svobodo posvetiti osnovni ideji literarne izpovedi. Mislim na monumentalni lik Tadije Čemerkića, kateremu je bilo uporništvo zoper nasilje, laž in krivico položeno že v zibelko, na simboliko značaja, ki mu je že rojstvo zapisalo v rubriko poklica: revolucionar. Na njegovo rast iz

mogočnega upornika v še mogočnejšega borca. Mogoče me je k takšnim mislim napeljal izredno posrečen izbor osrednjega igralca. Gidra je dobil eno redkih priložnosti, da pokaže v domačem filmu svoj dramatični igralski razpon in sugestivnost. Toda vse miljejske mozaične konkretizacije, skozi katere vodi režiser njegovo idejno prisposodbo, hromijo to izredno lepo literarno metaforiko, ki bi prav lahko postala tudi filmsko zmagoslavje vizionarnosti. Marsikje pa je vendarle nakazana. In že to je lep obet za naslednje filmsko srečanje z Radomir Šaranovićem — če ga seveda ne bo upognilo naše otožno filmsko brezvetrje zadnjih let.

S. G.

UŽIŠKA REPUBLIKA

Užička republika. Srbski barvni. Scenarij: Arsen Diklić, Žika Mitrović, Ana Marija Car. Režija: Žika Mitrović. Kamera: Predrag Popović. Glasba: Zoran Hristić. Igrajo: Boris Buzančić, Božidarka Frajt, Rade Šerbedžija, Neda Arnerić, Marko Nikolić, Branko Milčević, Aljoša Vučković, Ivan Jagodin, Marko Todorović, Ružica Sokić, Mija Aleksić. Proizvodnja: Inex film, Beograd.

Filma UŽIŠKA REPUBLIKA ne moremo gledati neobremenjeni. Po eni strani ne zaradi tega, ker obravnava bližnjo preteklo zgodovino, do katere imamo še vsi dokaj čustven odnos, po drugi strani pa ne zaradi tega, ker je UŽIŠKA REPUBLIKA

vsaj v naprejšnjem oglaševanju bila le nova varianta vrste filmov, kot sta NERETVA ali SUTJESKA. Posebno drugo opažanje je filmu vnaprej pripravilo specifičen sprejem, saj so bila mnenja v veliki večini že prej takšna kot za prejšnja dva filma, to se pravi, vsaj v umetniškem pogledu odklonilna.

Film sam s svojo pripovedjo in zgradbo preseneča in zavrača te pomisleke. Dramaturško je sestavljen namreč popolnoma drugače kot ostali spektakularni filmi te zvrsti. V nasprotju z doslej uveljavljeno dramaturško zgradbo, da se usoda posameznika—junaka dviga nad usodo množice in da je zaradi tega smrt posameznika—junaka usodnejša kot množično umiranje neznanih junakov in borcev, se v tem filmu dogaja ravno obratno. Poudarjeno je takšno umiranje, ko niti ne vemo, kdo je padel, niti ne kako, vemo samo, da so bili tam ljudje, sedaj pa jih ni več. Na njihovo mesto bodo stopili drugi ljudje in ti bodo doživeli isto usodo. Ko bodo padli ti, jih bodo nadomestili zopet drugi. Boj in smrt se kažeta kot nekaj zavezujočega, kot nekaj usojenega. Tu se vidi temeljni premik od prejšnjih podobnih filmov. Če pa se že pojavi takšna individualna smrt, deluje le emocionalno in nima dramatičnega pomena in prav zaradi tega postaja sentimentalna.

Filmsko dogajanje se zvesto drži zgodovinskega dogajanja, vsaj takega, kot ga poznamo iz učbenikov. Jasno je razmejeno delovanje partizanov in četnikov, jasno je, za kaj se kdo bojuje. Posebno avtentičnost doseže film z uporabo arhivskega materiala. To dokumentarnost razvije film še naprej, saj prizore, v katerih nastopa Tito, kaže na isti način, kot so posneti arhivski materiali in se s tem elegantno izogne vsem težavam z upodobitvijo tega lika. Tako te kot resnično dokumentarne posnetke razlaga komentator, in ker so v nasprotju z ostalim filmom ti odlomki črno—



Prizor iz filma Žike Mitrovića UŽIČKA REPUBLIKA



Še en prizor iz UŽIČKE REPUBLIKE

beli, dosega film tudi v teh sekvencah dokajšnjo prepričljivost. Filmska zgodba je strnjena, česar ne bi mogli trditi niti za SUTJESKO niti za NERETVO. Ni namreč takšne mozaične zgradbe, kot smo jo videli v omenjenih filmih, marveč se usode posameznih oseb zlivajo s celotnim dogajanjem. K temu pripomore predvsem enotnost kraja ter raznolikost situacij, ki jih nudijo konflikti tako med politično mislečimi nasprotniki, kot čustvenimi nasprotji med enako mislečimi ljud-

mi, bodisi da so to partizani ali četniki.

Tudi po tehnično obrtniški plati je film soliden. S svojimi dosežki gre v korak s podobnimi spektakli v tujini, med domačimi pa je trenutno prav gotovo najbolj dovršen. Zaradi vsega tega nas UŽIČKA REPUBLIKA tako v tehničnem kot v umetniškem pogledu ne preseneča, nas pa prav gotovo ne razočara in ne pusti hladnih, temveč nas zadovolji. Cenimo jo predvsem kot historičen spomenik.

B. V.



Dušica Žegarac v filmu VARNOSTNA SLUŽBA ZAPIRA OBROČ režiserja Miomira Stamenkovića



Prizor iz filma VARNOSTNA SLUŽBA ZAPIRA OBROČ

VARNOSTNA SLUŽBA ZAPIRA OBROČ

SB zatvara krug. Srbski barvni. Scenarij: Dragan Marković, Dušan Petković, Miomir Stamenković. Režija: Miomir Stamenković. Kamera: Milivoje Milivojević. Glasba: Darko Kraljić. Igrajo: Slobodan Dimitrije-

vić, Dušica Žegarac, Dragomir Felba, Rade Marković, Voja Mirić, Faruk Begoli. Proizvodnja: Centar FRZ, Beograd.

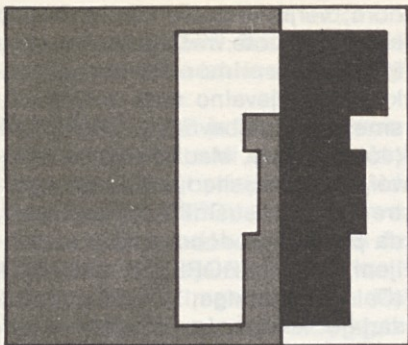
Čeprav je bil namen ustvarjalcev tega filma popolnoma jasen in nedvoumen: narediti kriminalko na jugoslovanski način z vsemi značilnostmi zahodnih zgodb, je vtis ob

gledanju tega filma prav tako jasen in nedvoumen: to jim ni uspelo. Osnovni konflikt filma je borba naše varnostne službe z emigrantsko organizacijo, ki skuša izvršiti sabotažo v našem glavnem mestu prav v času, ko se odvija pomemben mednarodni kongres. Ta konflikt pa je hkrati tudi edina jasna in nedvoumna stvar v filmu. Takoj ko v ta konflikt stopijo osebe, ki naj bi ponazarjale ta dvoboj, je pred nami klasična črno bela shema papirnatih likov, ki se poskušajo čim bolj dramatično in pomembno premikati v okvirih zgodbe same. Da pri tem ne upoštevajo nekaj najosnovnejše logike, ki si jo je gledalec že pridobil iz gledanja podobnih filmov, še ni tako zelo hudo. Toda da razplet, ki temelji na duševnem zloumu labilnega človeka, zastavijo na tako diletantski način, je neopravičljivo. Mož, ki naj bi duhovno vodil celoten postopek sabotaže, takorekoč možgani celotne organizacije, se namreč pusti preslepiti najenostavnejšemu triku, ki si ga sploh lahko zamislimo. Pusti se za preti v garažo. Potem pa naša varnostna služba nima več težkega dela, da polovi njega in ostale člane te družine. Da gre ob tej zgodbi še za zasledovanje, zaslisevanja, malo umorov in nekaj streljanja ni treba posebej pripovedovati.

Vtis, ki ga film zapusti na gledalca, ki ima nekaj lekcij kriminalistike iz drugih filmov že za seboj, je več kot porazen. Kljub temu da je film delan samo za zabavo, tak film ne more in ne sme biti predstavnik naše kinematografije niti ne na naših domačih tleh.

B. V.

S kritikami so sodelovali: Brigita Bavčar—Anzelc, Mirjana Borčić, Mark Cetinjski, Jože Dolmark, Tone Frelih, Silvan Furlan, Stanka Godnič, Miša Grčar, Peter Milovanović—Jarh, Denis Poniž in Boštjan Vrhovec.

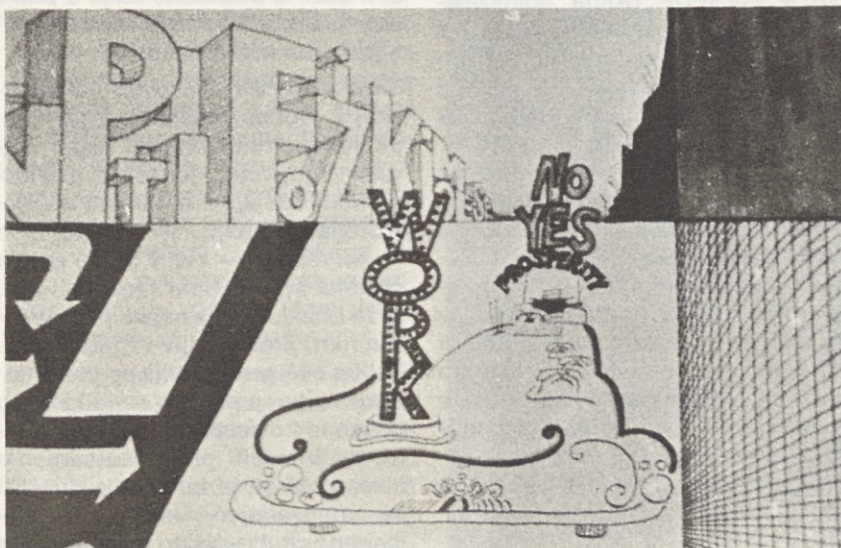


FESTIVALI - FESTIVALI

zagreb 74

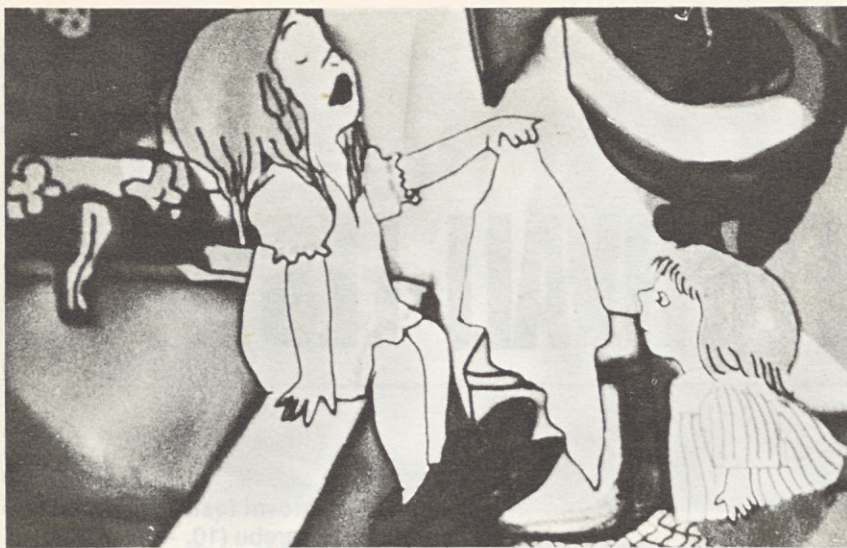
II. svetovni festival animiranega filma

janez
povše



Drugi svetovni festival animiranega filma v Zagrebu (10. — 15. junija) je tako kot prvi pred dvema letoma ter predlanski v Annecyju zasul prisotne s tako številnimi možnostmi filmske animacije, da so tudi samo orientacijske sinteze zelo težavne in tudi problematične. Istočasno je nujno ugotoviti, da brez omenjenih sintez ali zaključkov pač ne gre, saj bi odstopanje od takšne nehvaležne obveze vzelo vsakemu študioznemu razmišljanju vse pravice kategoriziranja in končno tudi analiziranja. Nemožnost podati povzetek, se pravi bistveno, bi nadalje pomenilo priznati totalno stihijo (filmskega) ustvarjanja ali z drugimi besedami: nikakršne poti ne bi bile odkrite in potrjene in celotni napori (filmskih) ustvarjalcev bi nepreklicno izzveneli kot brezplodna, zunaj-prostorska in zunajčasovna dejanja.

Ob tako rekoč nujnem tveganju zaključevanja in povzemanja je treba ob letošnjem ZAGREBU 74 ugotoviti, da je enoletni presledek — mišljen je ANNECY 73 — v vsakem primeru premajhno obdobje, da bi bili lahko priče nečemu prelomno novemu. Seveda obstoji še druga, prav tako verjetna možnost, ki jo bo moral preveriti čas ali večja življenjska izkušnja: da v razvoju filmske animacije ali morda celo umetniške misli nasploh v tem hipu ni prilož-



Iz retrospektivnega dela zagrebškega festivala: John Hubley OPONAŠANJE

nosti za nastanek česa bistveno novega, ampak le oplemenitenje, institucionaliziranje ali razvejanje poslednjega inovacijskega preboja. V primeri z ANECYJEM 73 skratka manj ekstreznosti, manj radikalnosti v odkrivanju možnosti medija in temu nasprotnega izpovednega, fabulativnega prijema, mnogo bolj „centristična“ opredelitev v smeri sintetiziranja obeh skrajnosti. To pomeni ohranitev pridobljenega jezika animacije, ki neopazno, harmonično prehaja v zgodbo in obratno, kar ima za logično posledico tudi manj presenetljive in iskateljske likovne rešitve, ki sicer sodijo v polarizacijsko območje medija. Seveda so to splošne, statistične ugotovitve, ki ne morejo in nočejo izključevati posameznih izjem, naloga podrobnejše razčlenitve pa je dokazati morebitno verodostojnost omenjene intuitivne ugotovitve. Tako npr. FILMI PARABOLE, ki so nekaj let nazaj po tradiciji predstavljali harmonično sredino sredi fabulativnih skrajnosti in skrajnosti medija, opremljeni z ostro dramaturško organiziranostjo — nekaj povedati s čim manj besedami, čim manj časa, čim manj gibov — ti fil-

mi, ki torej prihajajo iz fabulativnega področja vendar težijo k mediju, so v situaciji splošnega sintetiziranja filmske animacije začeli doživljati zanimivo usodo: postali so stereotipi z zelo redkimi uspelimi izjemami. Pogosto se je namreč dogajalo, da je postalo izpovedno hotenje vsiljivo in neprijetno naivno ali celo odbijajoče pedagoško: od GRDE BESEDE (Alina Maliszewska, Poljska), kjer ded na plaži z vnukom zašepeta lepemu dekletu nepojasnjeno besedo, ki razbije harmonijo lepote, do SOBE IN DESKE (Randy Cartwright, ZDA), kjer se ubogi slehernik bojuje za obstoj z desko in končno do OPOZORILA (Branko Ilić, Zahodna Nemčija), kjer je v prvem planu cvetlica, h kateri prihajajo najrazličnejši ljudje, dokler oddaljeni plan ne pokaže cele vrste čakajočih sredi nebotičnikov z edino preostalo cvetlico. — Kot da čas ne prenese zastraševalnih, opozorilnih namigovanj, kot da ne prenese razlaganja nasploh, kot da vse razume in mu ni treba ničesar pojasnjevati.

V tem smislu so bolj izzveneli filmi s komičnim, ironičnim pridi-

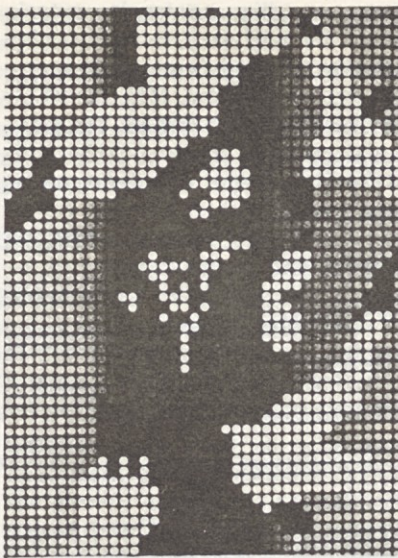
hom, verjetno zato, ker se ironija hote ali nehote vrača tudi na avtorja in razbremenjena morebitno pedagoško, pojasnjevalno noto v samoposmeh in zabavnost. PORTRET (József Nepp, Madžarska) se zadovoljuje z domisljico, da je treba portretiranca neusmiljeno preteptati, da postane podoben slabo napravljeni sliki. PROBLEMI DIHANJA (Dale Cummings, Kanada) ponašajo, kako se bo človeštvo zadušilo v svoji lastni civilizaciji in to s človekom, ki igra na orgle tovarniških dimnikov, da dim od zgoraj navzdol preplavi kašljajočega, dušičnega se glasbenika. Neobvezna šala so GOLOBI (Bill Hurtz, ZDA), ki na Markovem trgu bežijo pred turistom, dokler ni ta prisiljen kot goloba nakrmiti samega sebe, na nekoliko višjem nivoju šale pa je film PARDON (Peter Tupy, Velika Britanija), v katerem gluhi lev požre človeka, ki je s svojo glasbo začaral vse ostale leve. — Kot rečeno, so omenjene komične parabole vendar ohranile uspešnost te zvrsti filmske animacije in so v AVTOMATIH (Václav Bedrich, ČSSR), kjer na koncu še ljudje postanejo avtomati, v katere vržeš dinar, in posebno še v SIZIFU dokazale, da je s pravo umetniško silo mogoče uspeti tudi v že šablonizirani zvrsti.

SIZIF (Marcell Jankovics, Madžarska) v zvočno intenzivni „pripovedi“ rekonstruira titanski napor človeka v tem mitu, kjer se trdi grafični prehod spajajo z dihanjem dramatičnega umiranja. Ta napetost, ki — kot rečeno — vidi v Sizifu živega človeka in ne hladni filozofski mit, bi že bila dovolj za uspel in sugestiv film, presenetljiv v moči izraza. Toliko bolj presenetljiv pa je zaključek: Sizif nepreklicno privali kroglo na vrh in ko sestopa, vidimo v totalu, da smo bili priče poslednjemu kamnu, ki ga je bilo treba privariti na odgovarjajoče mesto. — Nedvomno inovacijska interpretacija mita, mnogo svetlejša od npr. Camusove, saj je v svojem bistvu

tvorna: obup je v tem, da mora človek toliko napraviti, toda vsako dejanje je vendarle lahko del ustvarjalive celote.

FILMOV ZGODB je bilo manj kot v ANNECYJU 73, tudi ni bilo nobene tako skrajne kot prispevek Harolda Pinterja za ANNECY 71, kjer je ves film le dialog med raznašalcem časopisa in prodajalcem čaja, vse v totalni askezi filmskega izraza. Pač pa je mogoče navesti nekaj lepih, prijetnih primerov: če samo omenimo STRELO V SONCE (Gerald Mc Dermott, ZDA), filmsko ožvitev pomenskih in grafičnih staroindijanskih simbolov, ki so morda delovali nekoliko dolgovечно — govorica medija je bila premonotona za dolžino zgodbe — pa sta bila v tej kategoriji zanimiva in kvalitetna vsaj dva filma: IZ ŽIVLJENJA PTIC (Miloš Macourek—Jaroslav Doubrava—Adolf Borm, ČSSR), film s poetičnim nadihom, tiha himna ženi in materi, ki v rahlo komični preobliki pripoveduje o materi in ženi, ki jo je čarovnik začaral v leteče bitje, nakar še možu in sinu ne preostane nič drugega kot preseliti se v zrak in leteti z njo, če hočeta še naprej prijetno živeti v zavetju varnega doma. — DOLGO POTOVANJE (Gerald Scarfe, Velika Britanija) pa v divjem utripu medija, nekakšnem light-showu psihodelične glasbe prikazuje Ameriko bolj v njenem bistvu kot samo v zunanjih pojavih. Stvari se vrstijo hitro, intenzivno, ena preko druge, vpleten je tudi Nixon, vse je na robu nekakšne norosti, ponorelega življenjskega ritma, ki pa je v okviru filma realno, utrjeno in že zdavnaj legalizirano svetovno-aktualno dejstvo.

Iz te kategorije sta posebno zanimiva dva filma, ki ju je zaradi specifičnosti vendar smotno obravnavati posebej, npr. kot FILMSKI ZGODBI NA GLASBO. Gre namreč za prijem, pri katerem je osnova, vsebina in obseg filma, pesem, šanson ali song, animacija pa najde v predlogi vsebinsko in oblikov-



IKAROV LET švicarskega režiserja Georgesa Schwizgebela

no inspiracijo, ki se skuša z glasbenim motivom enakovredno stopiti v povsem nov, mnogoobraznejši umetniški organizem. Posrečen je že vzgojni film DIDDLE—DIDDLE (James H. Simon, ZDA), v katerem gre za vizualno ponazoritev črk, vse skupaj ob črnem jazzu, ki ga ani-

macijsko duhovito izvaja mačji vokalno-instrumentalni ansambel, ambiciozna in v vseh smislih umetniško uspela pa sta dva druga filma te vrsti: TIRANIJA (Philippe Fausten, Francija), ki se naslanja na šanson o zaporniku, opisujoč posamezne dneve, ponavljajoče se na zunaj, v človekovi notranjosti pa ustvarjajoče vse bridkejšje posledice tihega uničenja. To orwellovsko pretresljivost jetnika v ječi ponazarja grafično črno-belo pretaplajoče figuriranje ječe, malega človeka z očali, njegovega leganja in vstajanja. Resnično nevsiljivo pretresljivo in prodoren film, poln lepote in groze, ki drobi to lepoto. — Drugi film je LEGENDA O JOHNU HENRYJU (Sam Weiss, ZDA), „narisano“ po songu o črncu kopaču, ki se je spopadel z vrtalnim strojem za predore, preslišal svarila žene in otrok, prvi prebil drugo stran hriba in od napora umrl. Veličastna zgodba človekove moči in ponosa, ponovno zaris človekove veličine, ki se dviga do dimenzij tragedije — v nasprotju s TIRANIJO, ki je z impresivnim črtkanjem ujela mehko-bo francoskega šansona — mon-



Še en prizor iz filma DNEVNIK

tirana ostro, s sunkovitimi obrati in zaključki, vse v dramatičnem prostoru črnske pripovedi in glasbene fakture. — V obeh primerih nedvomno zares kompletni vsebinsko-oblikovni doživetji.

Za FILME MEDIJA, ki so — kot rečeno — ena od temeljnih polarizacijskih komponent filmske animacije, velja ponoviti uvodno misel, da ne segajo več v tako drastične ekstreme, kot je bil npr. v ANNECYJU 71 McLaren s še danes osupljivimi uskladitvami zvoka in njegovega vizualnega življenja. Poskusi, ki težijo na sam skrajni rob giblivosti in „sposobnosti“ medija, se pravzaprav ne morejo več imenovati poskusi fenomenološkega obeležja. Prej jih je mogoče označiti kot miselne in emotivne teme, ki se ne morejo realizirati skozi zgodbo, ampak s pomočjo materije medija; v nekem smislu torej ne gre za tveganje, prodor v neznano, ampak za zapkroženo, harmonično umetniško celoto. — Prav s tega stališča je zelo simptomatičen ANIMIRANI KOLAČ (Robert Bloomberg, ZDA), prikaz otroškega krožka filmske animacije, ki v igrivem pristopu do igrive materije razvija lepo komponirano študijo o filmski animaciji. Ta je v skrajni konsekvenci prizorišče igre in v njej spoznavamo takó filmsko animacijo kot tudi zdaj bolj zdaj manj, vedno pa spontano originalne otroške avtorje. Film, ki sega na področje (filmske) pedagogike kot tudi zdravega opredeljevanja nevsiljivih možnosti (filmskega) medija.

Da je ena sama domislica v mediju premalo, dokazuje IKAROV LET (Georges Schwizgebel, Švica), ki nanaša znano zgodbo na pikčasto, recimo televizijsko perforacijo, kontrastirano v prijetno barvno skladnost, pri čemer domislica zadostuje samo za ekspozicijo, potem pa postane monotona, razkrita, brez vsakršnega miselnega ali oblikovnega preobrata. — Pač pa sta z zelo lepimi dosežki v okviru

filmov medija postregla avtorja Adam Beckett iz Združenih držav Amerike ter Paul Driessen iz Kanade. Prvi s filmoma MESTO KLOBAS in PRETAPLJANJE TELESA, ki sta zanimivi in skrajno čisti inkarnaciji nekega emotivno-miselnega stanja. V obeh primerih gre za svetlo, povsem čisto ploskev, na kateri prične svoje življenje črta, se podaljšuje v razne like, se na ta način zaključuje, potem pa živi svoje življenje s stalnim pretapljanjem in utripanjem, ne da bi se kjerkoli prekinila ali nelogično preobrazila. Asociacije na filma tega verjetno najbolj prečiščenega in ontološko obsedenega avtorja so seveda neskončne: v vsakem primeru pa gre za registriran nastanek nekega življenja, ki potem docela samostojno in samozadostno utripa v sferi naše zavesti in podzavesti. Filmska kreacija, ki sugerira neskončno število drugih kreacij in njihovega bivanja. Podobno, le manj fenomenološko, zato pa likovno bogateje učinkuje film NA KONCU KONCA Paula Driessena. Bistvena razlika je v poudarjenem načinu kontinuitete: v čudnih likih in prizoriščih, ki se spreminjajo skoraj totalno, je opaziti nemara najmanjšo možno kontinuiteto, ki se v obliki lika ali dela prizorišča, v obliki barvne ploskve ali njene metamorfoze ves čas zaznavno prebija skozi tako rekoč absolutno prevlado vsega ostalega. Tudi tu so asociacije brezkončne, s pripombo, da ne gre več za inkarnacijo življenja, ampak že za potek življenja, kot bi torej prešli v podrobnosti Beckettovih objektivističnih prikazov življenjske kompleksnosti.

Ne da bi hoteli favorizirati domače stvaritve, je treba takoj naglasiti, da so bili prispevki jugoslovanske filmske animacije v svojem vrhu — beri „nova“ zagrebška šola — tako specifični, inovativni in celoviti, da bi bilo zanje upravičeno izumiti posebno poimenovanje, ki bi se mu nemara reklo FILMI OPTIMISTIČ-

NEGA ABSURDA. Središče te vrste filmov je vedno človek, ujet ali postavljen v mnogoobrazno utripanje sveta, v katerem je posameznik nujno odsev neskončnega števila dogodkov, ki se vsak hip sprožajo v zunanem svetu. Filozofska, lahko bi rekli povsem naša inovacija je prav v svetlem, uravnoteženem pristopu do te situacije, ki je bila v polpreteklem času npr. na zahodu registrirana večkrat v pesimistično kot pa optimistično in „normalno“ smer. OPTIMIST IN PESIMIST Zlatka Grgića že v naslovu anticipira „novo“ miselno prizorišče filmske animacije, ki je seveda znotraj zagrebške šole nastajalo organsko, v POTNIKU DRUGEGA RAZREDA Borivoja Dovnikovića ter DNEVNIKU Nedeljka Dragića pa je doseglo svoj vrh. Medtem ko je OPTIMIST IN PESIMIST konfrontacija ali dialektična sinteza osnovnih notranjih razpoloženskih barv, opremljena s šokantnimi presenečenji, dogodki in intermezzi, ki delujejo osvežujoče, je POTNIK DRUGEGA RAZREDA še bolj konkretizirana vizija istega razpoloženskega prizorišča. Potniku se na vlaku dogajajo najbolj čudne stvari, prihajajo in odhajajo najrazličnejši ljudje, sprehajajo se v fizikalno docela osvobojenih zakonitostih in potnik je nekakšna srečna žrtev tega prvi hip grozljivega, takoj nato pa osrečujočega življenjskega dogajanja, ki niti za trenutek ne miruje. Film se konča s prihodom na izstopno postajo.

DNEVNIK Nedeljka Dragića se je v svojem miselnem izhodišču izognil tako pesimistični kot optimistični interpretaciji in nam je — čeprav sodi tako rekoč v isto filozofsko in animacijsko področje — v največji meri postregel z resnico. Prikazuje nam človeka, ki hodi skozi dan, pa ga potegnejo vase vse konkretne asociacije sodobnega življenjskega utripa. Te asociacije, pa najsi bodo ulice, črke, sanjsko povezani dogodki recimo časopisno ali televizijsko porojenih in preobraženih

posameznosti, večkrat ponorijo, se stopnjujejo, pretapljajo, izhajajo v svojih preskokih ena iz druge in ko je že videti, da bodo v svoji agresivnosti razdrobile obremenjenega posameznika, se opredelijo kot bujna brezmejnost notranjosti, ki vse preživete asociacije poraja in tudi v sebi zaključuje. Se pravi, v skrajni konsekvenci (optimistično) prepričanje, da je človek vendar kos svetu, ki ga obdaja in da s takšno opredelitvijo lahko v svoji notranjosti prenese vse strahove sodobne civilizacije. V smislu animacije pa vir-

tuozen prikaz, improviziran samo na podlagi ključnih postavk snemalne knjige, v svojem izrazu močan kot močno doživetje, ki si ga je samo kot močno doživetje mogoče zapomniti, oziroma si ga ponovno želeli.

Za zaključek velja omeniti, da so najkvalitetnejši filmi ZAGREBA 74 vendar velik obet tako za ANNECY 75 kot za ZAGREB 76. In kolikor so uvodni pa tudi sprotni zaključki ter

opredelitve vsaj sprejemljivo točni in argumentirani, naj bi se filmska animacija na podlagi letošnjih izkušenj vse bolj razvijala v smeri celovitih miselnih in oblikovnih osvetlitev, kar bi jo polagoma tudi kot umetniško zvrst postavilo ob bok vsem ostalim načinom umetniškega izpovedovanja.

Kljub vsemu je namreč ZAGREB 74 ta nemara preveč optimistična pričakovanja, zahteve in možnosti s svojimi najkvalitetnejšimi stvaritvami nakazal, jim odprl pot in jih na ta način tudi obvezujoče opredelil.

nagrade zageba '74

Grand Prix: DNEVNIK (Nedeljko Dragić, Jugoslavija)

Filmi daljši kot 3 minute:

1. POTNIK DRUGEGA RAZREDA (Borivoje Dovniković, Jugoslavija)
2. LEGENDA O JOHNNU HENRYJU (Sam Weiss, ZDA)
3. IZ ŽIVLJENJA PTIC (Macourek—Doubrava—Borna, ŠSR)

Filmi krajši kot 3 minute:

1. SIZIF (Marcell Jankovics, Madžarska)
2. IKAROV LET (Georges Schwizgebel, Švica)
3. PONORELE BARVE (Pierre Davidović, Francija)

Šolski film:

ANIMIRANI KOLAČ (Robert Bloomberg, ZDA)

Film za otroke, ki ni sestavni del serije:

LISICA IN ZAJEC (J. Norštein, SSSR)

Film za otroke, ki je sestavni del serije:

ZAGOR IN GLASBENA TRAVA (P. L. De Mas—G. A. Garola, Italija)

Debitantski film:

DOLGO POTOVANJE (Gerald Scarfe, Velika Britanija)

Posebna nagrada za likovno komponento:

NA KONCU KONCA (Paul Driessen, Kanada)

Posebna nagrada za scenarij:

POSLEDNJI JUNAK RISANEGA FILMA (Jeffrey Hale—Derek Lamb, ZDA)

Posebna nagrada za glasbo:

KO SO ŽENE PRODAJALE MOŽE (I. Gurvič, SSSR)

Po svobodni oceni žirije:

1. TIRANIJA (Philippe Pausten, Francija)
2. LET (R. Raamat, SSSR)
3. ANIMIRANI FILMI IZ CAPE DORSETA (Salomonie J. Pootoogook, Timmun Alariaq, Mathew Joanasie, Itee Pootoogook, Pitalooie Inuttitut — Candara)

zagreb 74

od filma do kinetične risbe

tone rački

Na drugi festival animiranega filma v Zagrebu je prišlo 364 filmov iz 26. dežel. Mednarodna selekcijska komisija je za tekmovalni program izbrala 103 filme in 54 za informativne projekcije. Ob festivalskem programu so bile še retrospektivne projekcije Walta Disneya, Boba Godfreyja, Fjodora Hitruka, Johna Hubleja, Bretislava Pojarja, projekcije filmov, ki so jih izdelali otroci v nekaterih zahodnoevropskih deželah in filmi študentov animacije.

Dalo bi se zagovarjati paradoksalno misel, da so retrospektive prinesle več novega kot tekmovalni program. Zagrebu je baje uspelo organizirati prvo retrospektivo W. Disneya, ki pa je bila bolj propagandna kot informativna. V retrospektivah Fjodora Hitruka in Johna Hubleja pa smo videli sovjetsko in ameriško animacijo drugačno, kot pa jo imamo v zavesti. Sovjetski animirani film poznamo kot izključno (z redkimi izjemami) film za otroke, vsebinsko izhajajoč iz narodnih pripovedk in bajk, animacijsko in oblikovno inspiriran z Disneyevim stilom, vsiljivo vzgojen, pri-

kazujoč borbo dobrega in zlega. Povsem nekaj drugega so filmi F. Hitruka, nastali v letih 1962 do 1973, torej v letih vzpona zagrebškega studia. Njegova risba je izvirna, ni sledu o folklori, scenariji obravnavajo sodobne probleme. Film *POVEST NEKEGA ZLOČINA* je večslojna, vendar preprosta slika vsakdanjih tegob človeka iz množice, poln je humorja, čeprav grenkega in satiričnega. *FILM, FILM, FILM* je satira na delo filmarjev, ki so, kot kaže, povsod enaki. *OTOK* je satira na račun sodobnega, potrošniškega človeka, ki gleda le blago in pozablja na sočloveka. *OTELO*—67 v eni minuti prikaže celotno zgodbo Shakespearovega *Othella*, posnet je z igralci v trik snemanju. *MEDVEDEK WINNIE* — PU, *BONIFACIJEVE POČITNICE* sta filma za otroke, polna prisrčnega humorja, brez vsiljivo vzgojne poante. Risana in animirana sta izvirno in sta zanimiva tudi za odrasle. To je opus, ki bi bil v čast zagrebškemu ali kateremu koli drugemu studiu. Hitruk se suvereno vključuje v razvoj animacije v tem času. Kaže, da se je v sovjetski animaciji marsikaj spremenilo. To dokazujejo

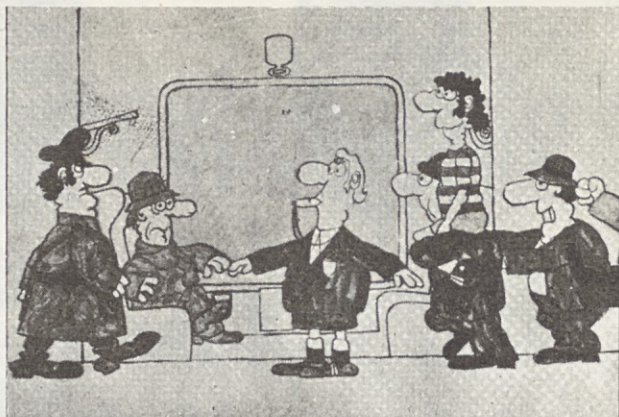
tudi filmi na prvem in drugem zagrebškem festivalu: BITKA PRI KRŽENCU, LET in likovno in animacijsko izredno prefinjen LISICA IN ZAJEC, ki se sicer naslanja na narodno pripovedko, vendar ne na Disneyevo maniro animacije.

Enak fenomen je John Hubley v ameriških pogojih Disneyevega monopola. Povsem je originalen v vsebini, grafiki in animaciji. Prikazani filmi so nastali v letih 1956 do 1973. Najznačilnejši in najbolj avtorski so DOGODIVŠČINE NEKE ZVEZDICE, VETROVEN DAN, OPONAŠANJE, MESEČEVA PTICA, JAMA. Tema prvih štirih je otroštvo, JAMA pa je dialog dveh gradbenih delavcev. Filmi so brez zgodbe, brez „ideje“, brez namerne modernosti in avantgardnosti v vizualizaciji in animaciji. So čisto dogajanje, filozofija, poezija, so stvaritve, enakovredne romanu, pesmi, filmu, drami, simfoniji, klasični ali sodobni, so nekaj povsem različnega, v svoji enostavnosti in slojevitosti, od katerega koli animiranega filma. Nerazvpiti so ravno zaradi svoje osamljenosti in neekshibicionizma v izrazu. Prvi štirje so animirani na dokumentarno posnet pogovor otrok pri igri, JAMA pa na pogovor dveh delavcev. Risani so zelo sveže, s spontano, sproščeno risbo, animirani izredno precizno, vendar povsem sproščeno, in zelo živo. Poseben ton jim daje originalen način snemanja z več ekspozicijami, da barve dobijo značaj akvarela in je tako animirano vse, figure, ozadje in barve. Kljub temu pa je slika čista, mirna in čitljiva v vseh detajlih.

Pravzaprav bi morali še bolj ceniti ostale Hubleyeve filme, čeprav so namenski, oziroma ravno zato. Čeprav so delani po naročilu, bi se reklo za denar, so ti filmi izdelani z osebno prizadetostjo, studiozno in izredno skrbno in se tako povsem enačijo z avtorskimi filmi. V angažiranosti naročene teme je čutiti avtorjevo angažiranost. To je odnos do filma, družbe, naročnika, sebe, ki je nepojmljiv našim „ustvarjalcem“; ti namreč naročene in namenske filme delajo z levo roko. Vsi filmi J. Hubleya so globoko človeško in družbeno angažirani in hkrati toplo intimni.

Zdi se, da se mlajši ameriški animatorji inspirirajo ob Hubleyevih filmih. Označujejo jih iste odlike: angažiranost, poetičnost, čistost v risbi in animaciji; čeprav so v izrazu in tematiki drugačni, pač drugače doživljajo svet. Tako v Ameriki Disneyev stil živi le še v industrijski proizvodnji, ki jo je tudi ustvaril. Mladi pa gredo svojo pot, ki je tudi pot razvoja animacije. Animacijo razumejo kot kinetično likovnost.

Ne morem si kaj, da ne bi omenil enega greha sicer odlično organizirane prireditve. Zamera leti na račun selekcijske komisije. LR Kitajska je prijavila film HRABRA DELA HSIAO YUHGA, ki je končal v informativnem programu. Film bi že zaradi tega, ker je prišel s Kitajske, zaslužil več pozornosti. Bil pa je tudi



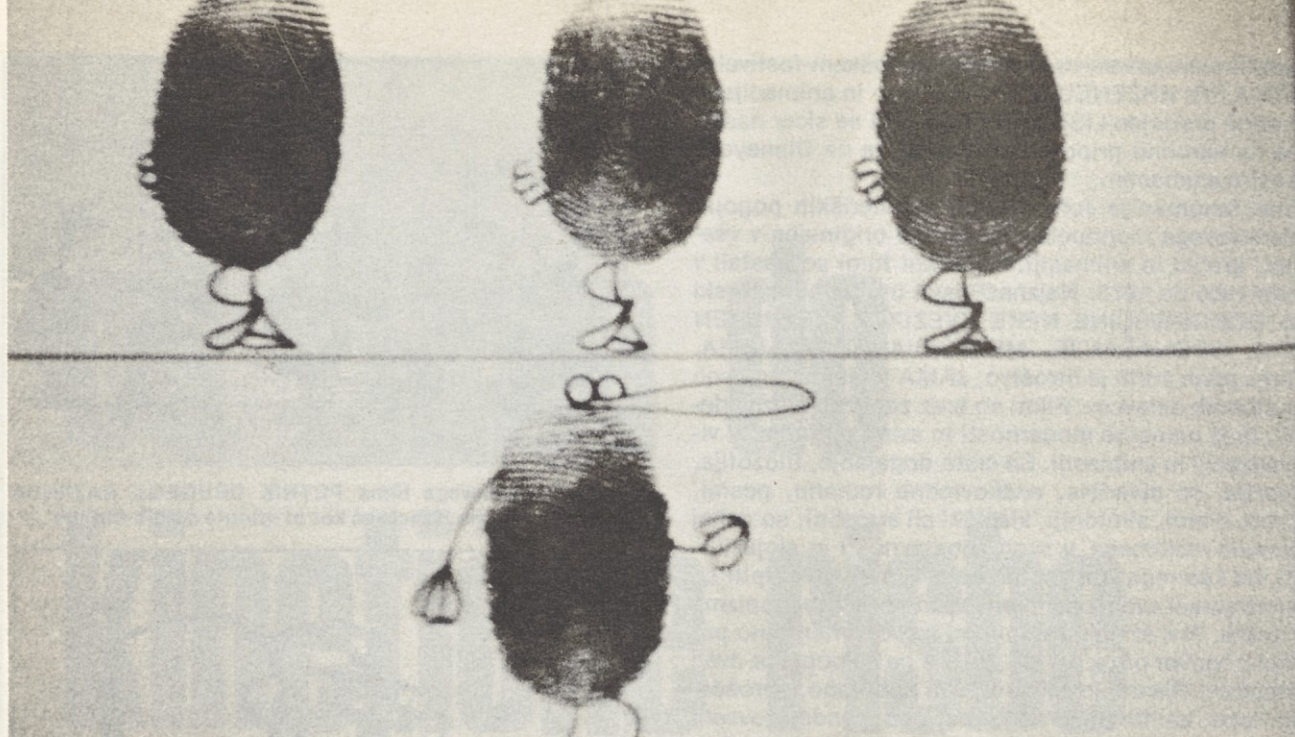
Iz Dovnikovičevega filma **POTNIK DRUGEGA RAZREDA** (najboljši v konkurenci več kot tri minute dolgih filmov)



Madžarski film **SIZIF** Marcella Jankovicsa, prvi v kategoriji triminutnih filmov

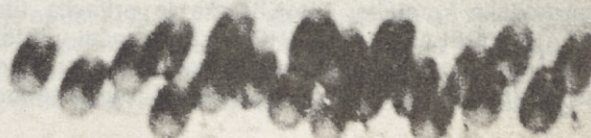
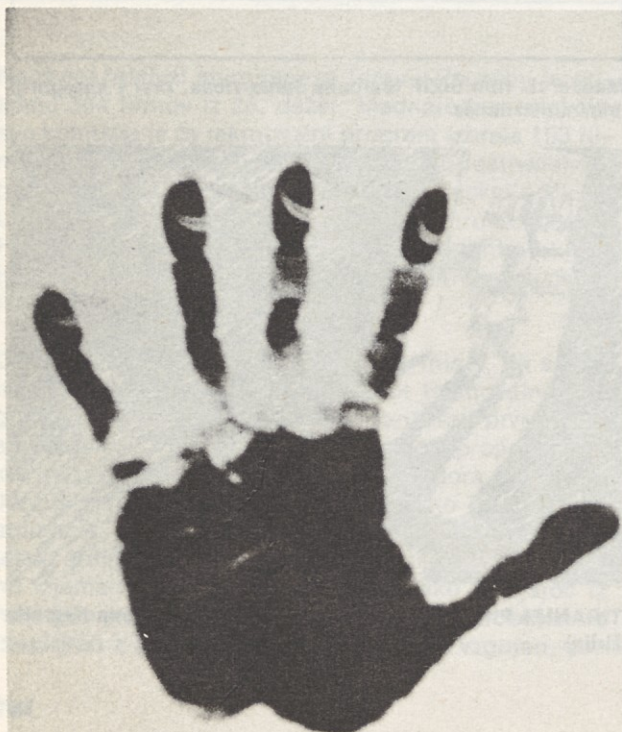


TIRANIJA Philippa Faustena (Francija — posebna nagrada žirije)



LINIJA Yannisa Kautsayrisa in Nassa Mirmiridisa

Še en prizor iz LINIJE



izredno mojstrsko animiran in likovno čist. Stilno ga lahko označimo za soc-realizem, likovno pa ni dosti spominjal na sovjetski realizem, ker se je naslanjal na tradicionalni kitajski stil. Le en prizor: v tradicionalnem stilu naslikana kitajska gorska pokrajina, na dnu slike, komaj opazna, koraka četa partizanov, nad glavami jim plapola rdeča zastava. V razmerju do cele slike le rdeča točka, zastava, odlično vkomponirana in barvno uglasena, dominira v celi sliki. Res spodrs-ljaj, če pomislim, da so občinstvo mučili s skoraj polurnim japonskim filmom ČEBELICA HUTČI, ki je vrhunski kič, in ogabnim ameriškim CVRČKOM V NEW YORKU.

Tekmovalni program ni prinesel kaj izrazito novega. Animacijsko, likovno in vsebinsko so filmi zastopali različne stile, manjkalo pa je lutkovnih in kompjuterskih filmov. Ne vem, ali je zgolj slučaj ali sta ti dve zvrsti animacije v krizi.

Materiali in tehnike animacije so bili zelo različni, od klasične do animiranega oljnega slikarstva, preko animacije linije in ploskve pa vse do poizkusov, ki jih že težko definiramo kot animacijo. To sta bila predvsem filma ALICE V ČUDEŽNI DEŽELI — in izredno subtilen in inventiven film Američana Roya Bargea OSNOVNA NAČELA, sestavljen iz pri montaži odvrženih koščkov filmskega traku. Stil živo animirane, a čiste risbe, ki se je na prvem festivalu kazal kot težnja mladih ameriških, avstralskih in japonskih ustvarjalcev, so letos nadaljevali samo Američani, medtem ko se japonski in avstralski animatorji niso pojavili. Vendar so ta stil začeli negovati v nekaterih drugih deželah, predvsem v Angliji (ODKRIVANJA Barryja O'Riordana) in Kanadi (NA KONCU NITI Paula Driesena).

Tudi tematsko so bili filmi zelo različni, vendar so prevladovala satirične teme. Veliko je bilo filmov, ki bi jih najprimerneje označili kot filme—domislice. Gledalec jih z užitkom gleda, se od srca nasmeje in jih, kot vsak „vic“, takoj pozabi. Redki so bili filmi s filozofsko poanto, kot smo jih bili vajeni zadnje desetletje. Treba je omeniti odlični film SIZIF Marcella Jankovića.

Vse pogostejši pa so filmi, ki animacijo razumejo kot subtilno likovno—kinetično kreacijo. Najbolj dodelana sta bila filma MESTO KLOBAS in PRETAPLJANJE TELES Američana Adama Becketta.

Poseben problem je Grand prix festivala, Dragičev DNEVNIK. Animacijsko in likovno svež, koketira z novimi težnjami animacije v smislu kinetične risbe, vsebinsko pa izhaja iz tradicije zagrebške šole in je tako nekakšen hibrid. Kot tak je v svoji perfekciji nekaj, čemur pravimo zrelo delo in edini primeren za najvišje priznanje. Sveža mladost pa naj se še malo potruji.

berlin 74

prevladovala socialne teme

tone frelih

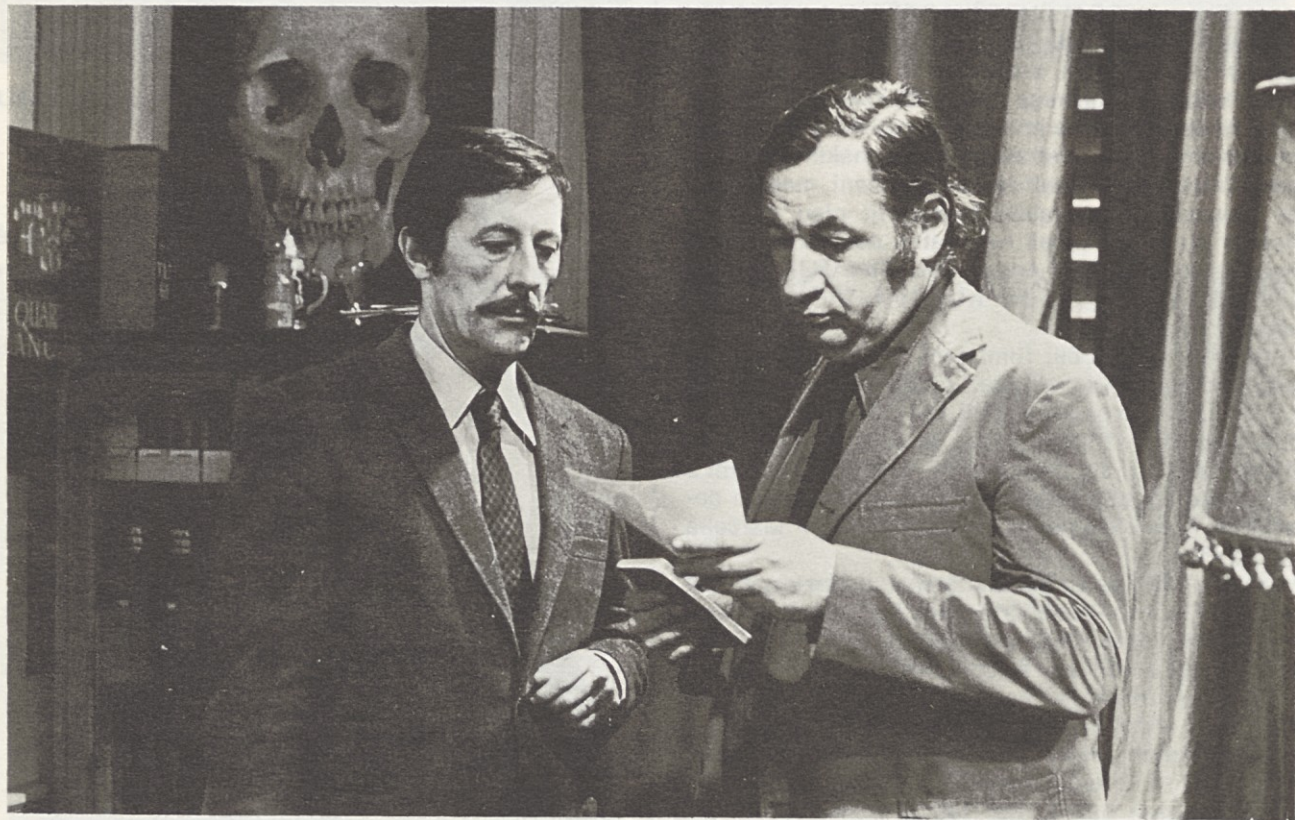


Iz nemškega filma EFFI BRIEST režiserja Rainerja Wernerja Fassbinderja

V prejšnjih letih je berlinski filmski festival (letošnji je bil že 24. po vrsti) v filmskem svetu veljal za udaren festival; za festival, na katerem so se kresale ostre družbenokritične iskre; za festival, ki ga je prav ta posebnost ločila od preostalih festivalov, saj je bil odločno orientiran v svojo opredelitev.

Družbenokritična izpovednost se v sodobnem filmu sicer ni povsem izgubila, res pa je, da so v zadnjih letih prevladovali nekatere bolj ozko usmerjene tematike. Kar spomnimo se na izrazito politični italijanski film, potem je šlo predvsem v ameriški kinematografiji za trend študentskega upornišтва, to smer je zamenjala problematika mamil, ob vsem tem je šlo za novo romantiko, tudi predvsem v ameriški kinematografiji. Torej bi lahko rekli, da so te razvejanosti nekoliko okrnile, nekoliko zmanjšale udarno moč družbenokritične tematike, tako značilne za berlinski festivalski izbor.

Drugi vzrok, da se je Berlin 74 pokazal v celoti v drugačni luči, pa je verjetno drugačne narave — ne toliko vsebinsko—problemska orientiranost kinematografij kot konkurenčnost berlinskega festivala samega. Vsa leta nazaj v Berlinu niso bile prisotne vzhodnoevropske kinematografije, poljska, češkoslovaška, madžarska, sovjetska, romunska, bolgarska, z izjemo jugoslovanske. V uvodnem nagovoru v Zoo Palasu sredi Berlina, kjer je tekel tekmovalni program, je predsednik festivalskega odbora odločno in jasno izrazil željo prirediteljev, da bi se v Berlinu pojavile našteje kinematografije. Dejal je celo, da je festival sam po sebi pripravljen nekoliko spremeniti svojo vsebinsko opredelitev, če je to pogoj za nastop vzhodnoevropskih kinematografij. Da je to res, smo videli že letos, saj se je Sovjetska zveza pojavila s filmom S TEBOJ ALI BREZ TEBE, toda zunaj konkurence. Ta vzrok, ki je bolj plod ugibanj in želja, nima



Michel Bouquet in Philippe Noiret v francoskem filmu URAR IZ ST. PAULA; režija Bertrand Tavernier

s svetovno kinematografijo in njenimi rezultati iz zadnjega obdobja seveda nobenih skupnih izhodišč.

No, Berlin seveda ni povsem pretrgal s svojo festivalsko tradicijo. Poleg konkurence je kot vsako leto pripravil retrospektivni program treh zaslužnih filmskih umetnikov, igralka Lilian Harvey, utemeljitelja francoskega poetičnega realizma, režiserja Jacquesa Feyderja in pa še ustvarjajočega kanadskega režiserja kratkih filmov Normana McLarena.

FORUM MLADIH

Poleg tega retrospektivnega programa je v Berlinu deloval Forum mladega filma, povsem ločena in sa-

mosvoja organizacija nemških mladih cineastov. Ta organizacija je izbrala poseben program, kjer so se predstavili pretežno mladi avtorji iz najrazličnejših koncev sveta in največkrat so bile to prve pomembnejše projekcije njihovih filmskih izdelkov.

Forum mladega filma hote ni pripravil konkurenčnega programa, torej programa, kjer bi filmi konkurirali za nagrade, to pa zato ne (vsaj organizatorji so tako zatrjevali), ker po njihovem zares izjemni filmi ne morejo konkurirati za festivalske nagrade na komercialnih festivalih, največ zaradi ekstravagantnosti zamisli in realizacij. Po drugi plati pa so to filmi, ki niso plod velikih filmskih proizvodenj. In res smo se srečali s filmi, posnetimi na 16 mm, z minimalnimi — največkrat kar avtorjevimi sredstvi, taki so bili na primer skoraj vsi filmi grške proizvodnje. Vse to pa dokazuje veliko željo in potrebo po filmskem ustvarjanju.



Prizor iz španskega filma LJUBEZEN KAPITANA BRANDA režiserja Jaima de Arminana

Ti filmi se odlikujejo po izraziti udarnosti. To niso filmi, ki bi ugajali, sploh pa ne široki publiki, večinoma nimajo nobenih komercialnih pretenzij in zato tudi redkokdaj zaidejo v velike kinematografe. Posebej pa je treba opozoriti, da skromna finančna sredstva niso prikrajšala umetniških dosežkov. To pa spet samo dokazuje, da niti format 16 mm filma, niti črno-beli trak, niti pomanjkanje luči ne morejo zmanjšati, odvzeti udarnosti dobri filmski zamisli in izpeljavi.

Mladi avtorji so se največkrat lotevali tem, ki bi sicer nikoli ne bile zabeležene na filmski trak. Lotevali so se teme svobode, na eni strani fizične, na drugi strani svobode prepričanja in delovanja, lotevali so se zanimivih, pa ne neznanih socialnih problemov, predvsem revščine, in to v tako ekstremnih oblikah, da so presegale golo angažirano kritiko. Šlo je za nekakšen vseobsegajoč opomin, opozorilo, kam zatiranje in revščina lahko privedeta človeka.

O SELEKCIJI

Selektorji tekmovalnega programa letos niso imeli sreče. Predvsem niso izbrali nobenega velikega festivalskega filma. Krivda za povprečnost tekmovalnega programa pa ni samo selektorska, temveč je v dejstvu, da svetovna kinematografija ne pripravi in ne zmore veliko izjemnih filmov. Kolikor pa jih, sodelujejo v Cannesu in se tam potegujejo za nagrade, tako da za preostale festivale ne ostane več dosti.

Od kinematografij, ki so sodelovale v Berlinu, sta bili novi samo iranska in delno finska, vse ostale smo videli že prej, saj so stalne udeleženke festivala. Berlin 74 se spet enkrat ne more posebno pohvaliti z uspehi tretjega sveta, se pravi z latinsko-ameriškim filmom. Predstavila sta se dva filma: brazilski in argentinski. Od evropskih kinematografij je bila relativno nova finska kinematografija s filmom PESEM ZEMLJE Raunija Molberga, izjemnim tako po tematiki kot po realizaciji. Med vidnejše filme so se uvrstili samo štirje, in sicer francoski film URAR IZ ST. PAULA s Phillipom Noiretom v glavni vlogi, španski LJUBEZEN KAPITANA BRANDA režiserja Jaima de Arminana (obravnava delikatno temo: ljubezen šolarja do učiteljice), italijanski KRUH IN ČOKOLADA z naravnost odličnim Ninom Manfredijem v glavni vlogi (pri-poveduje o sodobnem problemu tujih delavcev) in pa jugoslovanski film Krste Papića PREDSTAVA HAMLETA V SPODNJI MRDUŠI.

Ti štirje filmi so dali ton letošnjemu Berlinu. Bilo je nekaj del, ki ne dosega prve skupine, ne bodo pa šli popolnoma v pozabo. Zato jih je treba omeniti. Tu je predvsem angleški ENOOKI CHARLEY, sodobna, komorna pripoved o pojavu nasilja, potem spet angleški MALI MALCOLM, filmska ekranizacija dramskega teksta, ki se ji literarna predloga zelo močno pozna pa jo odlikuje dodelana satira na pojem oblasti in zraven še odlične igralske interpretacije, belgijski film po literarni predlogi iz 19. stoletja z nekoliko romantično obarvano fabulo VOJAK IN DEKLE.

Večina filmov, prikazanih v berlinski konkurenci, je vsebovala sodobno problematiko. Nekaj med njimi, tako francoski VRATA LOUVRA in norveški BOBBY-JEVA VOJNA, pa so pripovedovali o drugi svetovni vojni. Tudi oba latinsko-ameriška filma, argentinski UPOR V PETAGONIJI in brazilski SAGARANA—DVOBOJ, posegata v tipično latinsko-ameriško preteklost, nekam v dvajseta leta tega stoletja. Še dlje nazaj, na prelom stoletja je postavljen švedski film DLAN LJUBEZNI režiserja Vilgota Sjömana in zahodnonemški EFFI BRIEST Rainerja Fassbinderja.

V celotnem izboru sta se predvsem pokazali skromna bera in nemoč ameriškega filma. Na festivalu sta bila predstavljena samo dva, dve majhni proizvodnji, BREZ TRINAJSTE in DVOJICA. Ne brez osnove je misel, da je sodobni svetovni kinematografiji do nedavnega prav ameriška dajala najvidnejši ton in barvo. Ker pa sta ameriška filma letos v Berlinu odpovedala, je bil to še eden vzrokov več, da tudi festival ni imel vidnejšega uspeha.

Razen Šveda Vilgota Sjömana s filmom DLAN LJUBEZNI festival ni predstavil nobenega znanega režiserja, pri tem moramo odšteti mladega, a plodnega nemškega režiserja Fassbinderja, saj mu je EFFI BRIEST menda že dvanajsti film po vrsti.

Kot ni bilo posebej uspešnih režiserjev, skorajda ni bilo posebej uspešnih igralcev, če spet odštejemo Nina Manfredija v italijanskem filmu KRUH IN ČOKOLADA, Phillipa Noireta v URARJU IZ ST. PAULA, Johna Hurta v MALEM MALCOLMU in Ingrid Thulin v švedski DLANI LJUBEZNI.

Popoln odklon od izrazito družbene kritičnosti (najmočneje in najdosledneje se je kazala samo v našem HAMLETU) je seveda pogojeval drugačno vsebinsko orientacijo. Letošnji Berlin se je zatekel v socialne teme, sodobne in postavljene v preteklost. Pojav socialne tematike na filmu seveda ni nekaj novega ali originalnega. Iz filmske zgodovine vemo, da so se te teme pojavljale skoraj v vsakem obdobju, zadnjič izrazito v neorealizmu. Sodobnih socialnih tem niti po izvedbi niti po problemskem obravnavanju ne moremo ločiti od tistih iz preteklosti. Verjetno je tudi avtorski namen, ki spremlja ali pogojuje to socialno

tematiko, ostal isti. Ta pa je registracija, filmska oživitve nekaterih, lahko povsem izjemnih stanj ali dejanj v človekovem življenju, ki ga socialno determinirajo.

Letošnji Berlin pa je vseeno pokazal dvojnost socialnega izhodišča. Ta dvojnost je seveda v ospredju vsakršnega umetniškega udejstvovanja, saj zajema na eni strani karakter ali stanje, ki ga film obravnava, na drugi strani pa družbeno akcijo ali reakcijo, družbeno udejstvovanje, ki pogojuje neko situacijo. Oboje skupaj v dosledni združitvi namreč predstavlja celoto obravnavanja konkretne situacije.

Slikanje karakterja — vidimo ga na primer v norveškem filmu BOBBYJEVA VOJNA. Film se dogaja med drugo svetovno vojno, prikazuje pa neuspešnega očeta in njegovega sina, kako se prebijata skozi vse življenjske težave, kot so revščina, nezaposlenost, zapostavljanje. Na drugi strani socialnega kompleksa je na primer francoski film URAR IZ ST. PAULA, ki poleg zelo doslednega slikanja očetovih reakcij ob sinovem zločinu riše tudi motivacije in reakcijo družbe kot posrednega krivca za sinov zločin. Nekaj podobnega, torej družbeno reakcijo, smo videli tudi v španskem filmu LJUBEZEN KAPITANA BRANDA, ko zanemarjena, nerazvita vas v španskih hribih enostransko reagira na učiteljico, v katero se je zelo platonično zaljubil eden njenih učencev. Učiteljico namreč izženo iz vasi.

PROBLEMATIKA MLADIH

Če nadaljujemo z raziskovanjem filmskega repertoarja berlinskega festivala, potem vidimo, da je bil doberšen del filmov posvečen mladinski problematiki. Seveda pa je hkrati treba povedati, da ne gre za mladinske filme, temveč za problematiko, ki se zrcali v psihi mladih. Vsebinski in seveda s tem tudi problemski pristopi k mladinski problematiki so zelo različni. Dva filma, VRATA LOUVRA in norveški BOBBYJEVA VOJNA, sta postavljena v preteklost druge svetovne vojne in pripovedujeta o doživetjih, razočaranjih, strahu in vsem neznanem, kar je vojna prinesla v svet otroka v primeru BOBBYJEVE VOJNE; in v svet dveh mladih, preganjane mlade Židinje in fanta, ki jo poskuša rešiti iz rok nemške policije, če govorimo o francoskem filmu VRATA LOUVRA. Ta dva filma že zaradi pomena, ki ga prinaša prikaz preteklosti, ne postavljata notranjega sveta v neki sodobni luči, kajti problematika, ki jo predvsem francoski film nakazuje in v relaciji tudi dosledno izpelje, je pravzaprav antimilitaristična.



Iz španskega filma LJUBEZEN KAPITANA BRANDA

Tudi v BOBBYJEVI VOJNI problem otroka ni osrednji problem, saj film govori predvsem o zavoženem življenju očeta in je sin bolj nekakšen zunanji opazovalec, spremljevalec in tudi regulator nekega življenjskega propada.

Šele filmi, kot so URAR IZ ST. PAULA režiserja Bertanda Tavernierja, kanadski film DUDDY HOČE USPETI, film PELIKAN scenarista in režiserja Gerarda Blaina, MALI MALCOLM in seveda španski LJUBEZEN KAPITANA BRANDA, pa se ukvarjajo s sodobnim doživljajskim svetom otroka, na drugi strani pa prikazujejo reakcije iz sveta odraslih na otroško oziroma mladostniško psiho. Ta svet otrok in mladih seveda zelo variira, kot variirajo tematike samih filmov. Razpon občutij in otroške oziroma mladostniške psihe sega od platonske ljubezni v LJUBEZEN KAPITANA BRANDA do čisto sociološko zastavljenega motiva in problema uboja, kot ga prikazuje URAR IZ ST. PAULA.

Tudi kanadski film DUDDY HOČE USPETI je pravzaprav dvojna slika nekega sveta, sveta mladega, ki kot že naslov pove, hoče uspjeti za vsako ceno in sveta odraslih, ki to hotenje po uspehu omogočajo ali pa ga zavirajo.

Izjema v tem obravnavanju filma z mladinsko problematiko je angleški MALI MALCOLM, saj eksplicite pripoveduje o neprestanem uporih mladih do tradicionalno zastavljenega sveta, ki jih obdaja. Toda še dlje, čeprav je ta upor na začetku prikazan kot ne-

1. nagrada — ZLATI MEDVED —
KANADSKI FILM DUDDY HOČE USPETI

Posebna nagrada — URAR IZ SAINT PAULA — fran-
coski film

2. nagrada — SREBRNI MEDVED
— angleški film MALI MALCOLM
— nemški film V IMENU LJUDSTVA
— italijanski film KRUH IN ČOKOLADA
— iranski film MIRNO ŽIVLJENJE
— argentinski film UPOR V PATAGONIJI

Kratki filmi:

1. nagrada
— angleški film KONCERT
2. nagrada
— angleški film KREATURE MORJA
— holandski film KAZEN

Nagrada SIDALC
— belgijski film VOJAK IN DEKLE

kratki film — iranski ANGEER

Nagrada FIPRESCI
— iranski film MIRNO ŽIVLJENJE

PRIZNANJE — grški selekcijski v programu FORUM



kakšna večna igra, se ta želja, to prepričanje v pravilnost upora sama v sebi izniči, ko se jim svet, v katerega mladi vstopajo, prikaže v vsej realni luči, pravzaprav v tisti krutosti, ki jo poskušajo nadaljevati sami s svojim uporom.

Kaj dokazuje mladinska problematika v filmu? Predvsem to, da to področje prerašča avtonomno gledanje na svet mladih, temveč ga predvsem problemsko vključuje in združuje v celostno podobo sveta. Omenjena problematika ni izolirana, ni imuna za preostale vplive, temveč je samo odsev specifičnih hotenj, želja, ki jih mladinska problematika vnaša v pojav kinematografije.

To seveda ne pomeni razvrednotenja problematike mladih. Prav narobe, daje ji širšo, plastično dimenzijo, dosledno jo obravnava kot enoten vsebinski in problemski svet dojemanja.

Mogoče je prav v tem in verjetno je prav v tem bistvena sprememba v obravnavanju te problematike.

Razumljivo je, da bralcem takegale zapisa s festivala naštevanje filmskih naslovov ne pove dosti, še posebej, ker dobršne večine teh del verjetno ne bomo videli. Zato je najbolje, da si nekoliko podrobneje vsaj vsebinsko ogledamo dva, tri filme, ki so na berlinskem festivalu najbolj presenetili. To pa so španski LJUBEZEN KAPITANA BRANDA, tolikokrat omenjeni francoski URAR IZ ST. PAULA in ne nazadnje jugoslovanski film Krste Papića PREDSTAVA HAMLETA V SPODNJI MRDUŠI.

Ker je bilo o PREDSTAVI HAMLETA v Ekranu že dosti napisanega, nam preostaneta samo dva filma.

Aurora, mlada učiteljica v hribovski španski vasi, se bojuje s staromodnimi idejami, ki so v vasi še vedno žive. Že sam pouk v šoli, resen, toda odkritosrčen, vzbudi sum pri preostalih učiteljih, še bolj pa pri starših otrok. Še posebej pa njena navezanost, prijateljstvo do malega dvanajstletnega Juana, ki se pri tem čisto platonično zaljubi v svojo učiteljico, povzroči vrsto nesporazumov.

Edini človek, ki jo razume pri tem njenem odkrivanju resnice, je mož, ki se je vrnil v rojstno vas, potem ko je dolga leta prebil v tujini. To je Fernando. Španijo je zapustil 1939. leta in ob vrnitvi mu je glavni namen obuditi spomine na nekdanje dni, pri tem pa se srečuje z mnogimi spremembami. Aurora se zaljubi v Fernanda, toda ta se počuti prestarega in preutrujenega, da bi ji lahko ljubezen vračal. Tako se razvije

med Fernandom, Auroro in malim Juanom precej čudno prijateljsko—družinsko razmerje, kajti Juan je brez očeta.

Na izletu v Segovio Juan izgine. Aurora išče dečka, medtem ko se ostali učenci vrnejo v vas. Ko Aurora končno le najde Juana, je prepozno za avtobus. Tako preživita noč v hotelski sobi. To je zadnji zaplet. Ko se Aurora naslednji dan z Juanom vrne v vas, ji šolski upravitelj sporoči, da je odpuščena. Juan sicer pripravlja upor, otroci demonstrirajo proti tej odločitvi. Toda ko jim župan javno obljubi dodatne počitnice, ostane Juan osamljen v upor.

Aurora zapusti vas. Zadnje srečanje s Fernandom v Madridu je le še kratka epizoda. Juan, ki se skozi ves film pooseblja s svojim domišljijским svetom, s kapitanom Brandon, doživi prvo veliko razočaranje. Dan za dnem čaka na avtobusni postaji, kdaj se bo Aurora vrnila, toda zaman. „Prečudovita je bila, da bi me kdaj lahko zapustila,“ si dopoveduje mali Juan v vlogi razočaranega Branda.

LJUBEZEN KAPITANA BRANDA, scenarij Juan Tebar in Jaime de Arminan, režija Jaime de Arminan.

Michel Descombes je urar v Lyonu, urarnico pa ima v predmestju Saint Paula. Ko se nekega dne pred vrati ustavi policijski avtomobil, zasluti, da se je sinu Bernardu zgodilo nekaj resnega. Toda policijski inšpektor mu resnico pove šele na kraju, kjer je sin pustil dostavni avtomobil. S pomočjo dekleta je Bernard umoril nekega delovodjo. Dvojica je potem zbežala, čeprav je policija nastavila pasti.

Urarju Descombesu se ob tej novici poruši svet. Zakaj je njegov sin, za katerega je mislil, da ga dodobra pozna, storil tak gnusen zločin? Kaj bi lahko ukrenil on sam, da bi sinu pomagal? Kako naj se sreča s policijo, sosedni in novinarji? Ves zmeden in skrušen privoli in preko radia pozove sina Bernarda k predaji, toda kasneje to obžaluje.

Potem ko je obračunal z nekaterimi, ki so mu razbili izložbeno okno, začuti nekakšen občutek zmagozlatja. Ko policija končno le ujame sina in dekle, oče odpotuje, da bi sina videl. Toda Bernard ga noče sprejeti, noče očeta niti videti.

Korak za korakom si oče le opomore od krize, v katero ga je nepripravljenega potisnil sinov zločin. Le policijski inšpektor ima nekaj razumevanja zanj, obiskuje ga, toda urar Descombes kmalu spozna, da se tudi s policijskim inšpektorjem ne more pogovarjati, kajti šele ko premaga krizo, ko se spet najde, najde tudi pot do sina. Začne ga zagovarjati, braniti, saj spozna, da zločin, ki ga je storil, ni samo osebno pogojen, temveč ima tudi širše družbene vzroke.

URAR IZ ST. PAULA, scenarij Jean Aurenche in Bertrand Tavernier, režija Bertrand Tavernier.

Prizor iz kanadskega filma DUDDY HOČE USPETI režiserja Teda Kotcheffa

dva festivala ~ dva prezrta filma

rapa šuklje

Barve: sivo v sivem. Tudi v redkih trenutkih, ko stoletni gozd, ko Artusov grad in viteško taborišče niso oviti v meglo, je, kot bi ležala med nami in njimi tenka, prosojna koprena. Čas, ki je tako oddaljen, da ga moremo oživiti samo v neskončnih oblakih prahu, nezaznavnega, ki pa lega na vse nekoč živo, konje, drevesa, poslopja, glasove, čustva? Ali hlapi z Lancelotovega jezera, ki spremljajo tega viteza brez strahu in graje povsod, tudi v samo srce njegovega poslednjega poraza?

Zvoki: topot kopit, rezko, boleče hrzanje konj, škripanje šotorskih vrvi v vetru, jasni udarec kovine ob kovino, meča ob meč, sulice ob ščit in zmerom, kamor se vitezi ganejo, tiho požvenketavanje njihovih oklepov. Bressonovi vitezi nikoli ne odložijo oklepa. Z vzbočenimi prsmi, z ledji, koleni, golenmi, stopali, zavarovanimi s členastim železom hodijo, poklekajo, sedajo za mizo, se predajajo ljubezenskim objemom.

Neranljivi. Neskončno v svesti si svoje ranljivosti, ki ima vesoljske, večnostne dimenzije.

Samota. Ta srednji vek je skoraj neobljuden. Kopita Lancelotovega konja, ko jezdi potr, utrujen skoz mračni, motnozeleni gozd, odmevajo v praznini. Besede, ki jih vitez spregovori s starko, ko vprašuje za pot, zvene gluho, kot bi ne pričakovale odgovora. Vrata Artusovega gradu škripljejo, kot bi se nikoli ne odpirala. Kraljev pozdrav je podobnejši zarotitvi kot dialogu, ljubezenski prizori med Lancelotom in kraljico Ginevro prej slavnosten obred kot ljubimkanje. Tu smo na koncu nekega sveta. Čas se je utrudil. Življenjski način izčrpal. Ideali še enkrat vzplameneli in nato ugasnili. Konec je pogorišče, pepel.

Film se začne s porazom. Lancelot, najslavnejši vitez okrog mize kralja Artusa, se vrača z največje naloge svojega življenja praznih rok. Po mnogih opevanih junaštvih so šli vitezi iskat sveti Gral, alaba-

povedi. Samotni stolp, kraj njunih sestankov, surovo obklesane stopnice, temne oknice, suho seno, ki pošumeva ob njunih gibih, ta najbolj goli, tožni okvir ljubezenskih srečanj, je priča njunih notranjih bojev, ki se slednjič povzpno do odločitve: dva človeka sta pripravljena žrtvovati vse za vse.

Nenadoma oblije ekran svetloba. To je prizor velikega turnirja, dokaza, da je prišlo do nepričakovanega preobrata. Kralj Artus je znova zaživel, začel upati: pozval je svoje viteze na turnirsko preskušnjo. Rogovi zapoje, godec igra na dudo edino glasbo tega filma. Za hip vzplapolajo prapori z grbi v živi sinjini. Lancelot je dejal, da se turnirja ne bo udeležil; a kdo drugi kot on more biti ta vitez s spušenim vizirjem, ki drugega za drugim vrže vse sobojevnike iz sedla?

Ves turnir je sneman v detajlih: dirkajoče konjske noge z oblakom prahu. Sulica, še trenutek poprej navpično v roki, se povesi. Nezmotljiv sunek. Okorno, kovinsko telo nasprotnika na tleh, podobno orjaškemu hrošču, ki je brez moči obležal na hrbtu. Dvignjena glava nenadno razbremenjenega konja, njegove plašne nozdrvi, režeči zobje, oči, ki kažejo ob šarenici veliko belila. In že fanfare, po vrvici spleza na drog nova zastavica z grbom, nov nasprotnik čaka na udarec.

Ves čas svojega zmagoslavja Lancelot ne vzdigne vizirja. Njegova moč, njegova spretnost, njegovo junaštvo so brezimni; to je utelešena slava viteštva.

Lancelotov obraz uzremo spet na bednem ležišču v gozdni koči. S turnirja je izginil, zmagoslaven, toda ranjen. Z Ginevro se nista držala vzvišenega sklepa. Sila, ki je bila močnejša od njiju, ju je znova potegnili v objem. Preko meja človeško možnega človek ne more seči.

Tako je vse odloženo. Ginevra in Lancelot bosta žrtev kovarstva, vendar noben izmed njiju ne bo pre-

lomil zadnje zvestobe kralju Artusu. Lancelot pade v zadnjem boju za svojega kralja proti upornikom, boju brez poražencev in brez zmagovalcev, brez preživelega. Bojišče je samo še kup bleščečih se oklepov, polomljenih sulic, skrhanih mečev. Vse junaštvo, vsa moč tveganja, odpovedi, sta kup starega železa. Konec viteštva.

INTERMEZZO: Intervju z Bressonom (po J. H. Lartiguu)

Robert Bresson, o tem filmu ste sanjarili dvajset let, lahko rečemo, da je **Lancelot du Lac** film vašega življenja. Kaj vas je vendar tako privlačevalo k tej temi?

Želja, da bi jo rešil tistega, kar je naša mitologija. In situacija. Namreč položaj vitezov, ki se vrnejo v Artusov grad brez Grala. Gral se pravi Absolutno, Bog.

Gral je krščanski simbol?

Je; pa se je pojavljal tudi že v keltskih poganskih legendah. Kot začuda najdete v Vitezu Dvokolice iz 12. stoletja košček grškega mita o Orfeju in Evridiki.

Znano je, da o svojih filmih nočete govoriti. Pa vendar — kakšne vrste film je **Lancelot du Lac**?

Ne vem.

Je superprodukcija?

Konji so v njem, vitezi v oklepih, turnir — vse do kraja anahronistično.

Anahronistično?

Preteklost je treba prenesti v sedanjost, če ji naj verjamemo.

Je bil ta srednji vek vašega izuma zelo drag?

Razkošje filmu ponavadi ne prinaša sreče. Na srečo pri Lancelotu du Lac veliko denarja ni bilo razkošje.

strno skodelo, v katero je bil Jožef iz Arimateje prestregel kri križanega Odrešenika. Skodela je bila čudežno izginila neznano kam; in po brezupnem iskanju, po neštetih krvavih, praznih spopadih so morali vitezi opustiti iskanje. Od stoterice se jih je vrnila peščica; poslednji se vrača najboljši, najbolj vztrajni, najhuje prizadeti, Lancelot. Kralj Artus ga sprejme v opustelem gradu. Čas slave je minil. Žrtve so nesmiselne. Kralj je ukazal vitezom odložiti orožje. Pri iskanju Absolutnega je človek spet enkrat pogorel. Lancelot Jezerski, Lancelot sijajni, ne more sprejeti poraza. Ve: Gral je, Gral je mogoče doseči, če si čist do brezmadežnosti; njega pa bremeni krivda. S svojo damo, kraljico Ginevro, je v resnici povezan s skrivno ljubeznijo. Če se tej ljubezni odreče, bo znova posvečen za iskanje.

Kraljica je hrepenela po njem; komaj ga je pričakala. Zdi se ji, da ji odpira srčno žilo, ko ji govori o od-



Francoski režiser Robert Bresson med snemanjem filma LANCELOT DU LAC

V filmu je veliko brutalnosti, nasilja. . .

Kot v viteških zgodbah, kjer teče kri v potokih.

..... in tudi velika ljubezen.

Lancelot in Ginevra sta Tristan in Izolda brez čarodejnega napoja. Predestinirana ljubezen, strastna ljubezen v spopadu z nepremostljivimi ovirami. Ta ljubezen in njeno valovanje dajeta filmu gibanje. S tem je vse povedano.

In napisali ste, seveda, vse sami?

Ker je nujno, da si s samega početka absoluten gospodar svojih idej. In vsekakor in predvsem, če hočeš improvizirati.

Ste veliko improvizirali?

Zmerom bolj sem prepričan, da je improvizacija potrebna.

Dialogi?

Te sem napisal že dolgo tega. In jih po potrebi prilagajal.

Seveda naravnost iščete težko izvedljive stvari?

Služijo mi. Kot naglica. Velikokrat sem opazil, da dobim najboljši rezultat, kadar tisto, česar na papirju nisem mogel razrešiti, razrešim na kraju samem, pri snemanju.

Pa vas snemanje s konji, z vitezi v oklepih, velikim številom statistikov ni motilo? Saj tega niste bili vajeni.

V nasprotju s splošnim mnenjem znaš snemati tudi z več ljudmi, če znaš snemati z manj. Sicer pa velika sredstva ne branijo, da ne bi ujel podrobnosti, namigoval, namesto prikazoval, dal prevlado zvoku. Turnirsko sekvenco smo montirali po

sluhu ... pa vse druge navsezadnje tudi.

In s konji niste imeli posebnih težav?

Nismo jih najeli, temveč jih kupili in jih dolgo privajali na sulico in oklep. Bili so mladi in težavni. Imel sem dobre jahače.

Dobre jahače — neigralce ... Praviijo, da igralce sovražite.

To je absurdno ... Nekateri moji najboljši prijatelji so igralci. To je tako, kot bi rekli: „Slikar je, se pravi, da ne mara kiparjev.“ Rad imam gledališče, rad imam igralce. Ne morem pa več delati z njimi. Od nikogar ne zahtevam, naj me v tem posnema.

Kako pa najdete tiste, ki jim pravite vaši „modeli“?

Včasih sem jih iskal in izbiral po moralni podobnosti z mojimi osebami. To je terjalo veliko časa. Zdaj se odločim že, ko ne opazim ničesar, kar bi bilo videti nasprotno.

Zakaj?

Osebe naše domišljije so preveč monolitne. Resničnost pa je polna čudaštev, ki se prikažejo šele pozneje. Prepuščam se predvsem svojemu občutku in naključju. Poleg tega pa obstaja še človeški glas, ta božanska stvar. Sam zase, mimo fizičnega videza, poskrbi, da se nikoli — ali skoraj nikoli — ne zmotiš.

In vodstvo igralcev — se pravi: „modelov“?

Ne gre za to, da bi vodil druge, temveč da vodiš sebe. Vse drugo je telepatija.

Sivo sivi Lancelot du Lac je iz enega kosa. Nemara za odtenek preveč. Kralj Artus, vitezi, Lancelot imajo različne obraze in različne glasove (Lancelotov je nekoliko visok in medel; nešolan), zelo dobro jezdijo, se z gracijo gibljejo v oklepih in obvladujejo številne nepričakovane bojvniške veščine; verjamemo jim dobo in viteštvo; nimajo pa veliko osebnosti, vsaj tiste ne, ki bi prebila platno. Ginevra je brezkrvna, Lancelot bled; v ljubezen med njima moramo pač verjeti; ne občutimo je. Bressonov odpor do dela z igralci ga je izdal: **Lancelot du Lac** bi bil enkratno delo, ko bi zaživel v njem tudi ljudje, ne samo ideja. A tudi tako bo nedvomno vstopil v zgodovino filma.

Berlin — EFFI BRIEST

Devetdeseta leta, tako minuciozno preštudirana in podana, da jih dihamo. Effi Briest lahko doživlja najhujše duševne pretrese, pa bo vendarle z natanko pravo kretnjo potegnila iglo iz klobuka, zavezala

pajčolan čez obraz, predala dežnik in rokavice služkinji, ko pride s sprehoda. Nikoli ne povzdigne ljubeznivega glasu in vendar po samem zvoku veš, kdaj govori z možem, kdaj z lekarnarjem, kdaj s slugo. Pruska uradniška hči je, dora-

la v družbi, ki so ji postali običaji pravila in bonton zakonik, ki malikuje red in spodobnost z licemersko pedantnostjo in brezdušno strogostjo. Celó v plišastem, z bogatimi gardinami zavešenem salonu duhaš vojašnico.

Še en prizor iz filma EFFI BRIEST



Effi hodi po neskončnih holsteinskih sipinah, sloka, do vratu zapečeta, da se odbijata njen temni sončnik, njen izraziti profil od neba, od dreves, od peska. Nešteto barv in odtenkov doživimo pri tej hoji, ki jo spremljajo napisi in nevsiljivi komentar pripovedovalčevega glasu, čeprav je film posnet v črno-beli tehniki in ustvarjajo barvni vtis samo luči in sence z brezprimerno skrbjo in občutkom ustvarjene slike. „Hoteli smo prenesti konvencionalno skrbno ateljejsko osvetljevanje na naravni dekor,“ pravi Jürgen Jürgens, direktor fotografije, „problemi so bili nepopisno veliki.“ Dosežek je paša za oči, pravcata simfonija ostrin in mehkob, plastičnosti in slikovitosti. Veliki posnetki Effiinega obraza skozi šipo, skozi pajčolan, skozi vzorčasto zaveso, s senčnim vzorcem listov na licih, spominjajo na fotografske čarovnije Maye Deren. In poudarjajo zavarovanost, zaprtost, rastlinjaške pogoje njenega obstoja. Fassbinder je produciral film sam in vtaknil vanj ves dosegljivi denar; vendar je bil buđzet za to ambiciozno delo skromen. Iz nuje je napravil režiser prednost: Effiin obstoj nikoli ne uide čez ograjo domačega vrta, iz zidov močeve hiše, z obiska v lekarni. Pač: vidimo jo na pokopališču, za hip jo vzremo v kočiji, na izletu ob močevi strani, ko stopa na starinski parnik. Pa na sprehodu po sipinah, sipinah — samih krajih, ki se v osemdesetih letih, odkar je živel Effi, niso kaj dosti spremenili, kjer ni bilo treba misliti na televizijske antene, asfaltirane ceste, avtomobile ... in na krajih, ki so samotni, da je ves Effiin svet zaobsežen s skromnim številom odličnih Fassbinderjevih igralcev. Ko bi morala že ločena Effi srečati svojo hčerkico v konjskem tramvaju, vidimo tramvaj na risbi. Večino tistega, kar se dogaja zunaj štirih sten, pove komentator, medtem ko strmi Effi skozi zavešeno okno ali leži v objemu materi ali se ogleduje po

novem, praznem berlinskem stanovanju. Tega ne občutimo kot izhod za silo, temveč kot umetniško koncentracijo. Vse, kar je na Effiini zgodbi bistvenega, se zgodi na teh krajih; in hkrati se v nas vse bolj utrjuje vtis zaprtosti, vkljenjenosti te eksistence, ptička v kletki, ki si je privoščil en sam, napol nezaveden in oh, tako nujen poskus zleteti v svobodo, pa so ga znova ujeli, vkljenili, zaprli in pobili. Ko bi bila Effi drugačna, kot je bila, ko bi bila upornica ali vsaj vitalna ženska kot Ibsenova Nora, bi morda našla Norino pot. A Effi je samo mila, strogo vzgojena, v konvencije svojega sveta vkljenjena mlada Prusinja devetdesetih let in zanjo ni rešitve.

INTERMEZZO:

Intervju s Fassbinderjem
(po C. Brocherjevi i.dr.)

Rainer Maria Fassbinder, brali smo, da bi morala biti **Effi Briest** vaš prvi film, da nosite snov v sebi, kar se ukvarjate s filmom, se pravi od leta 1968, da ste za ta svoj (po vrsti štirinajsti) celovečernik potrebovali 75 snemalnih dni v teku dveh let in pol ter da ste za 3830 metrov montiranega filma potrošili 27 km posnetega — za vas, hitrega delavca, improvizatorja, povsem nenavadne številke. Toliko snemalnih dni, to je luksuz!

Vnaprej mi je bilo jasno: Effi Briest je film, pri katerem skoraj gotovo ne bom iztržil, kar sem vložil vanj. To je luksuz, ki sem si ga hotel privoščiti.

Kako, da je film črno-bel ...

Ker se mi zdi, da sta črno-bela najlepši barvi, v katerih je mogoče delati filme. Obravnavanje filmskega medija je v črno-belem veliko resnejše kot v barvah, ker moraš pri tem zares do kraja premisliti, kaj boš storil z lučjo in sliko. Pri barvah to ni tako zelo nujno, ker barve učinkujejo že same po sebi.

... in kako, da ste se lotili ravno Fontanovega romana?

Rekel bi, da me Fontane zanima bržčas tudi zato, ker ima nekaj opraviti z mojim pripovednim načinom.

V čem vidite podobnost?

Fontane gleda na svet — podobno kot jaz — z zornega kota, ki ga je prav gotovo mogoče obsojati. Namreč, da so stvari pač takšne, kot so in da jih je zelo težko spreminjati. Čeprav razumeš, da bi jih moral spremeniti, te nekoč mine veselje, da bi jih spreminjal in jih odtlej samo še opisuješ. Pri Fontanu me tako fascinira ravno dejstvo, da je človek, ki čisto natanko ve, kaj vse je v družbi, sredi katere živi in ki mu je dala kot pisatelju priznanje, narobe, pa si vendar ne more kaj, da ne bi te družbe, katere vrednote je doumel kot napačne, akceptiral. In prav to zavestno počenjamo danes — jaz sam in bolj ali manj mi vsi.

Ste dialoge povzeli po knjigi?

Dialogi so dobesedno Fontane. V filmu ni vseh dialogov, ki stojijo v knjigi; v posameznih prizorih pa ni nič izpuščenega.

Effi Briest je torej filmana literatura?

Ja. Ena maloštevilnih, ki obstajajo.

Kako to? Saj jih je vendar veliko?

Jaz ne poznam skoraj nobene. Poznam Straubov film *Nepomirjeni*. To je zame poskus kako snemati literaturo. Literatura mora biti dejanska tema filma.

In to pri Effi Briest pomeni ...?

Effi Briest je po mojem najbolj napiet roman, kar jih je Fontane napisal. In pri njej ni več potrebno pripovedovati zgodbo, saj jo tako in tako že skoraj vsi poznajo. S tem, kar stoji na papirju, torej res lahko nekaj storiš. Ko bi se bil lotil katerega drugega romana, bi se nemara tudi sam pogreznil v tisto preprosto pripovedovanje zgodbe in ne bi poskusil snemati literaturo.

Kaj si predstavljate pod tem poskusom?

Hočem reči, da se mora filmu jasno poznati, da gre za roman in da pri romanu ni najvažnejše to, da pripoveduje nekakšno zgodbo, temveč, kako jo pripoveduje. Doslejšnji filmi po tem Fontanovem romanu (Effi Briest je bila v Nemčiji že trikrat posneta: 1939 v režiji Gustafa Gründgensa, 1956 v režiji Rudolfa Jugerta in 1968 v NDR v režiji Wolfganga Ludererja) se ne spuščajo kaj preveč v prikazovanje dobe in Fontanovega pogleda nanjo. To se mi zdi narobe, po mojem je treba ves čas čutiti, da gre za zgodbo, ki jo nekdo pripoveduje. Film mora gledalcu prikazati, kako je bila zgodba povedana in zakaj je bila povedana tako, kot je bila.

Fassbinder je dal filmu delovni naslov „Fontane Effi Briest ali Številni, ki nekaj slutijo o svojih možnostih in potrebah, pa vendarle s svojimi dejanji v duhu sprejemajo vladajoči sistem ter ga s tem krepe in čvrsto potrdijo“ in tako ostro označil aktualnost teme in smer svojega osveščanja. Veliki nemški realist Theodor Fontane (1819 — 1898) je napisal ta svoj roman v pozni starosti. Velja za njegovo mojstrsko delo. Vsebinska? „Zgodba zakonolomke, ki iz dolgočasnja in neizpoljenosti svojega življenja pade v objem lahkomišelnemu ljubimcu. Njen mož, baron Instetten, s katerim so jo čisto mlado omožili in ki njenega življenja ni znal osmisлити, po naključju in šele čez mnogo let odkrije to zablodo. Ljubimca ubije v dvoboju — ne iz strasti ali spon-tane maščevalnosti, temveč iz kome-nta in pedanterije. Od žene se loči in Effi je izključena iz svojega kroga. Umre mlada od gorja in sa-mote.“ (H. in E. Frenzel)

Mojstrska je pot do dvoboja: Effin mož, ki je odkril stara pisma, priteče k prijatelju in ga prosi za sekun-danta. Prijatelj sede h klavirju, igra in skuša barona odvrniti od nakane — mirno, civilizirano, z rezonira-njem in besednjakom fin-de-siecla:

tako dolgo je tega, Effi odtelej ni mogoče ničesar očitati, mož jo ima rad, dvoboj bi potegnil vso stvar v neljubo javnost. A slika njegovo besedovanje že prehiteva: vidimo vlak, ki sopiha po ravnici, rob goz-diča, črni postavi dvobojevalcev, zdravnika, ki steče k padlemu — vse to, še preden Effin mož pribije: njegova čast je bila ranjena in zdaj, ko je stvar zaupal prijatelju, ve za-njo še nekdo tretji, ve „javnost“. Zdaj ni drugega izhoda, kot da se dvobojuje, ne glede na riziko, ne glede na posledice. Na takšnem svetu živimo.

Mojstrsko je srečanje Effi z njeno hčerkico: izgnanka je pisмено pro-sila moža, da bi jo vendarle otrok smel vsaj obiskati. Prizor gledamo skoz polodprta vrata (v filmu je ve-liko polodprtih vrat, veliko šip, ve-liko zaves) in dekletce obravnava mater kot tujko, pregrešno tujko, ki jo obiščeš iz usmiljenja. („Si rada pri meni?“ „Rekli so mi, naj te obiščem.“ „Boš še kdaj prišla?“ „Če bom smela.“) Niti plašča ne odloži. Ko odide, se Effi zruši sama vase. Kar je preveč, je preveč. Gnusi se mi tisto, kar sem storila; vaša krepost pa se mi gnusi še bolj. Proč z vami! A Effi je ta čas dejan-sko že na smrt bolna.

Mojstrski so prizori v očetni hiši, ko zvedo za Effiin padeč in njeno sramoto. Razumela boš, da te po-milujemo, da te pa v očetno hišo ne moremo sprejeti, ji piše mati. To bi vzbujalo vtis, kot da ne obsojamo tvojega greha; izobčilo bi očeta in mene iz tukajšnje družbe. Oče mo-ra zastaviti ves svoj vpliv, da sme vsaj umirajoča Effi domov. „Se za-vedaš, da se bodo vsi odvrnili od nas?“ vpraša žena. In mož jo tola-ži: Effi je njuna hči, ljudje bodo ra-zumeli, da ji starši zdaj, ko je bol-na, vendarle nudijo zavetje.

Gugalnica. Kodrolasa Effi, vsa v belem, se je kot dekle gugala na gugalnici domačega vrta. Zdaj, po toliko letih, se zapredena v spomi-ne, guglje znova. „Effi, saj se nisi

nič spremenila!“ ves presunjen vzklika pastor, ki je prišel na obisk. In potem se nekega dne gugalnica ziblje v vetriču, prazna. Dva osam-ljena stara človeka sedita na vrtni pri kavi. Effiina mati nehote brodi po spominih. Kdo je bil kriv Effiinega padca, njene sramote, njene smrti? Največ seveda Effi sama; vendar počasi odkriva mati koščke krivde pri drugih; čisto nazadnje tudi pri sebi. Morda je res ne bi smela tako mlade oddati v zakon? Effi je bila zmerom poslušen otrok. Oče molči. Kaj naj dostavi k ženi-nemu otročjemu iskanju krivde? „Pusti,“ pravi nazadnje. „To je preširoko področje.“

LANCELOT DU LAC

Scenarij in režija Robert Bresson. Kamera Pasqualino de Santis. Sce-na in kostumi Pierre Charbonnier. Glasba Philippe Sarde. Igrajo: Luc Simon, Laura Duke Condominas, Humbert Balšan, Vladimir Antolek-Orešek, Patrick Bernard, Arthur de Montalembert.

Proizvodnja Mara film (ORTF) La-ser Production/Gerico Sound (Ita-lija)

EFFI BRIEST

Scenarij in režija Rainer Maria Fassbinder po romanu Theodora Fontane. Kamera Jürgen Jürgens, Dietrich Lohmann. Scena Kurt Raab. Kostumi Barbara Baum. Igrajo: Hanna Schygulla, Wolfgang Schenk, Ulli Lommel, Ursula Strätz, Lilo Pempeit.

Proizvodnja Tango film, München, črno-bel, dolžina 3830 m, trajanje 140 min.

Op. uredništva: Daljši spis o TED-NU KRITIKE in DVEH TEDNIH RE-A-LIZATORJEV v Cannesu bomo za-radi pomanjkanja prostora objavili v prihodnji številki EKRANA. Avtor spisa je naš stalni sodelavec Svetozar Guberinić.

ne belo ne črno

po 20. festivalu kratkega filma v oberhausnu

miša grčar

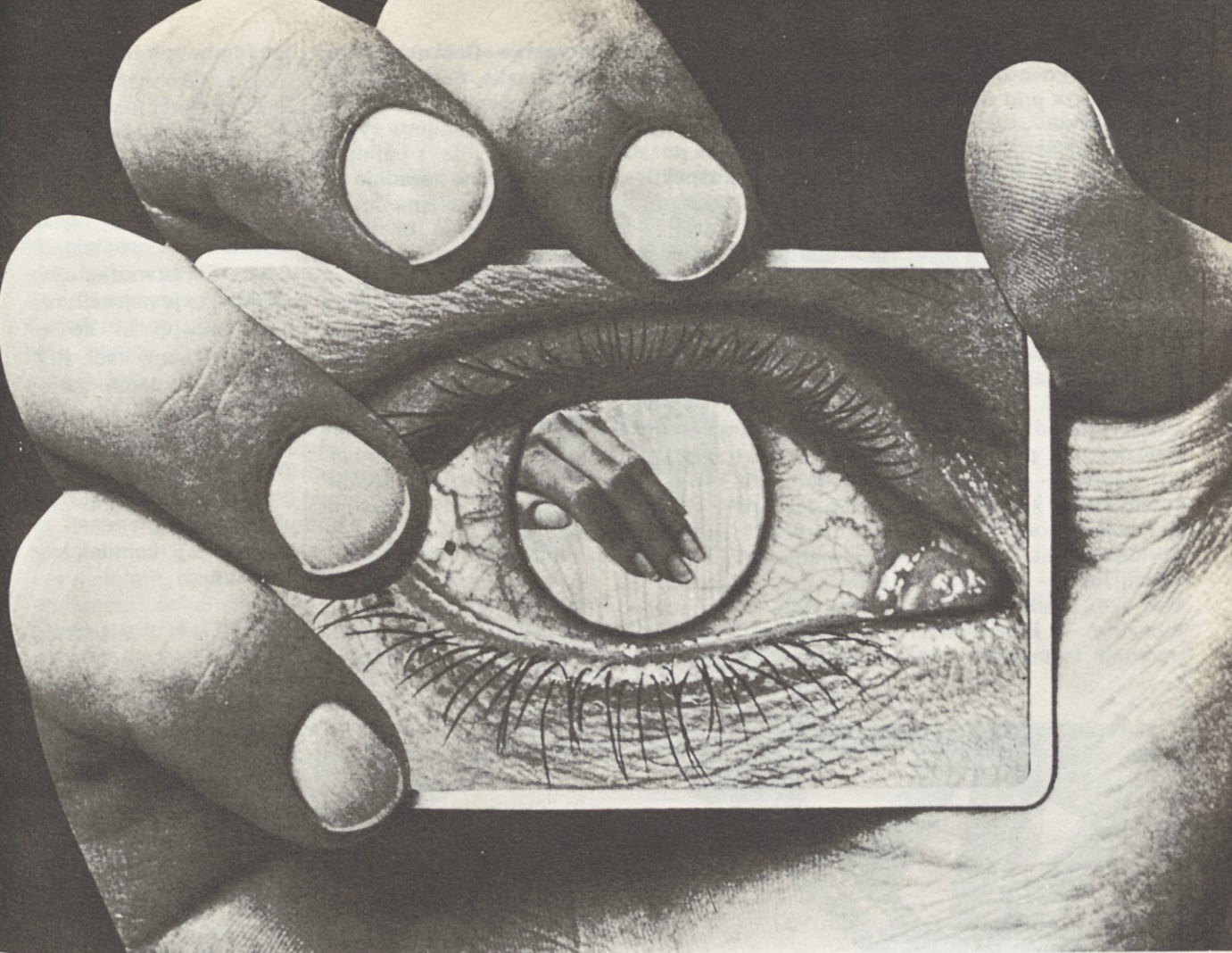


Iz švicarskega filma SREČA PRI SEDEMDESETIH režiserjev Marcela Leiserja in Lucienne Lanaz

Navada je že, da največji mednarodni festival kratkega filma v Oberhausnu gledamo z blagohotnimi očmi, ga ne ocenjujemo preostro, ker nam je drag in ker je toliko storil za afirmacijo jugoslovanskega kratkega filma v svetu in mu verjamemo, da izbira filme za svojo manifestacijo po svojih najboljših močeh.

Toda že lani nismo bili preveč zadovoljni z njim. Letos pa je blagohotnost kar skopnela. Njegova udarna moč je zbledela in selekciji ne verjamemo več, da je izbrala najboljše, kar je bilo moč najti v nacionalnih proizvodnjah. Za našo pač velja — ker smo jo spoznali na beograjskem festivalu — da se kaj dosti bolje ni mogla odrezati, še manj pa ji je bilo moč uspjeti zaradi naših birokratskih načel, po katerih se ne da poslati v Oberhausen vsega tistega, kar bi želeli prikazati tam. Pri drugih, zlasti če gre za socialistične izbo-re, pa bi tudi lahko rekli, da so podobni našim komisijam, ki raje zadržijo doma najboljše prispevke in pošljejo v "kapitalistični" Oberhausen pač tisto, kar ustreza njim.

Tako smo prišli do festivala, ki ni bil ne tič ne miš in kljub temu da je bil dokaj brezbarven, vseeno ni ugajal mestnim velmožem, tistim, ki dajejo denar, češ da je preveč političen. Kje smo torej zdaj? Najbrž se je treba iti na vseh festivalih določeno diplomatsko politiko, odvisno pa je, koliko so ji organizatorji kos in se jim



Prizor iz FRANK FILMA Franka Mourisa

kljub diplomaciji in bolj ali manj posrečenim "družabnim igram" med narodi posreči izbrati najboljše filme in najbolj primerne njihovemu motu in konceptu.

Morali bi spregovoriti o posameznih nacionalnih selekcijah (med katerimi je bila letos najboljša češkoslovaška), o posameznih filmih — a najbrž bi storili krivico drugim, bo-

disi selekcijam ali posameznim filmom. Zato naj velja prva pozornost posebni festivalski angažiranosti, posvečeni filmom o Čilu. O tistem Čilu, ki je živel v času Allendeja in tistem, ki je doživel njegovo smrt. O tragediji grozljivega razmaha, ki je našla pot v različne nacionalne kinematografije in nam je z živo dokumentarno sliko pripovedovala o —

upajmo — neponovljivih dogodkih na nekem koncu sveta, tako daleč od nas, a vendar blizu vsem, ki jih zanima človek in njegov normalni obstoj. In če nič drugega, zaradi tega je veljalo priti v Oberhausen. A bilo je še nekaj drugega. Že tradicionalna retrospektiva, ki poteka redno ob glavnih festivalskih manifestacijah. To pot je bila nadaljevanje lanske

letne in se je imenovala "Konec weimarske republike in pot v Tretji rajh". Dokumenti, ki so nam jih pokazali v tej retrospektivi, hkrati z njimi pa tudi posamezni igrani filmi iz tega časa, so bili res enkratna priložnost za ogled vsem, ki jim ni pri srcu le film, marveč jih zanima tudi preteklost človeštva, posebno tista, ki je ne bomo nikoli pozabili. In mor-

da je zanimivo slediti Hitlerjevemu govoru, navdušujočemu, v prid delavcu, vsenemškemu, ohrabrujočemu in polnemu optimizmu in se ob njem spomniti govorov v sedanjem času! In kam so njega privedli njegovi govori? Poslušalca obliva zona, ko s Hitlerjevim primerja današnje svetovne govore. Povsod je v ospredju delavec, povsod tako imenovani mali človek, povsod obljube, povsod navdušene množice, mi pa vegetiramo naprej — sicer pa še vedno bolje, kot da bi šli pot tega govornika izpred štiridesetih let.

Grozljivost — in hkrati s tem tudi kvaliteten dokumenta — je zasenčila osrednji tekmovalni pro-

gram, čeprav je bil ta tisti, zaradi katerega smo prišli v Oberhausen. Poleg teh stranskih programov ne smemo pozabiti še posebne jubilejne retrospektive, ki je prikazala izbor nagrajenih filmov v dvajsetih preteklih letih in med katerimi smo srečali mnoga jugoslovanska imena — torej še en vzrok več, zakaj na glavni program kar pozabljamo.

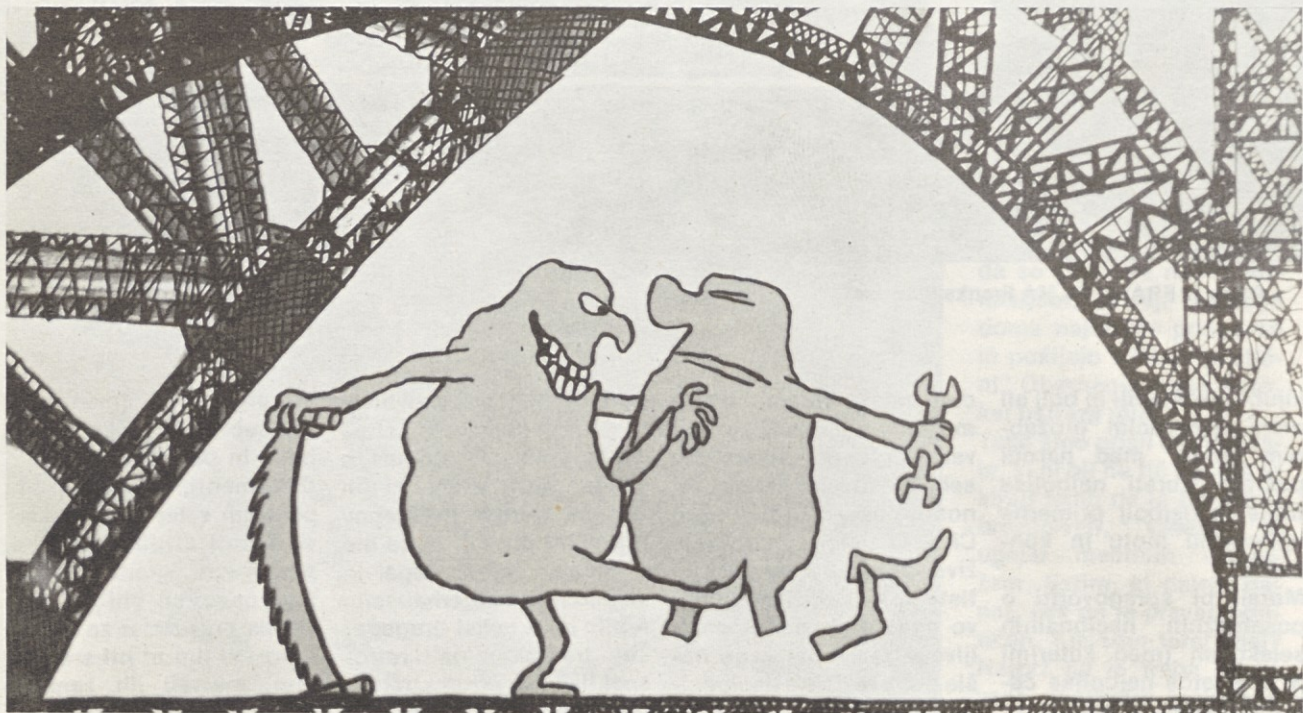
Kakorkoli, vseh tekmovalnih filmov ne smemo in ne moremo metati v en koš. Kljub temu da je bilo poprečje dokaj nizko, smo se lahko srečali z zanimivimi informativnimi in filmsko izdelanimi prispevki, ki pričajo, da le ni povsod vse tako črno. Sem sodijo posamezni prispevki iz

Bolgarije, Češkoslovaške, Madžarske, Sovjetske zveze, Združenih držav Amerike, iz dežel tretjega sveta, predvsem iz Latinske Amerike in ne nazadnje tudi iz naše ljubljene domovine. Komajda bi lahko rekli kaj v prid veteranski Franciji, Italiji, Angliji ali Švedski. Časi se menjajo in z njimi prevlada kratkega filma v eni deželi nad drugo. Ene ostajajo na solidni kakovostni ravni (Sovjetska zveza), druge napredujejo (Bolgarija), tretje nazadujejo (Anglija), seveda še z vmesnimi različicami. Filmov je bilo malo morje, na vsak način bi veljalo razpravljati o posameznih, toda kaj pomeni naslov

več ali manj pri nas, ko pa

teh filmov sploh ne vidimo in ko se tako malo ljudi zanima za kratki film — in če ga vidi na televiziji, gre kratkomalo mimo njega. Naj torej velja le postfestno razmišljanje o nekem festivalu, ki obstaja že dvajset let in mora še obstajati, ker je največji, najpomembnejši in mi ga imamo najbolj radi (tudi zaradi omenjenih stranskih manifestacij, zaradi katerih traja festival domala 24 ur na dan), pa čeprav doživlja krizo. Pri tej pa bi morali pomagati vsi in ustvarjati komunikativnejše filme.

Miša Grčar



Iz poljskega OH! OH! Bronislaw Zemana

Kadarkoli je treba pisati o festivalih kratkega filma, je kritik ali ocenjevalec v kaj težkem položaju, saj na eni strani piše z zavestjo, da je to zvrst, ki je s kratkimi metri tudi kratkega diha, po drugi strani pa je to tako razvejana celota z dokaj različnimi umetniškimi dosežki, da se je je težko lotiti en bloc. Opisovati filme vsakega posebej, kar bi bilo najbrž najbolj pravično, pa se zdi zelo dolgo, dolgočasno opravilo, morda celo brez pravega pomena. Pisati o filmih v okviru tradicionalne delitve po žanrih je zato največkrat nekakšna salomonska rešitev, ki pa se kaže iz leta v leto kot manj primerna. Kot stilni okvir bi morda še nekako ustrezala, vsebinsko so pa žanri med seboj tako pomešani in prepleteni, da bi skoraj že lahko govorili o „dokumentarni risanki“. Mnogi animirani filmi so namreč pozabili na svojo iskrivo gagovsko privlačnost, polno drobnih in zabavnih domislic, in postali glasilo stališč in mnenj, največkrat kar obsojujoča kritika.

Socialna nota je pravzaprav barva krakovskega festivala. Družba in človek v njej. V času družbenega vrenja je tako zrcalo stvarnosti za socialistično deželo gotovo normalen in upravičen pojav. Naglašen socialni in tudi že kar politični karakter filma ni bil v ospredju le pri 14. nacionalnem pregledu filmov, ampak tudi pri 11. mednarodnem. Dejstvo, da je sodelovalo 34 držav, razburkano stanje v svetu le potrjuje, potrjuje pa tudi očitno usmerjenost selekcijskih komisij. Morda je v svetovni delitvi festivalov to tudi nekakšna vloga in naloga krakovskega festivala. Vsekakor je omemba vredno tudi dejstvo, da je podeljevala poljska armada posebne nagrade za najboljše filme s patriotsko in obrambno vsebino. Deloma to dejstvo, pa tudi nekaj filmov, potrjuje misel, da nekateri sosedski računi še vedno niso jasni in čisti in so, skoraj bi lahko rekli, „privatno“ bremenili festival, če je kaj na

krakov 74

v ospredju mali človek

neva mužič

svetu danes sploh še lahko privatnega. Glede na to, da se svet danes precej sprašuje o samem sebi in skrbi za „varno“ človekovo prihodnost in skuša ohraniti kolikortoliko ustrezen moralno-pravni kodeks, je skoraj že jasno, da prevladuje na tako usmerjenem festivalu v glavnem dokumentarni film.

Ko po ogromni množini pregledanega materiala dobimo nekakšen splošen vtis, se zdi, da preverjanje z realnim stanjem naleti na izreden razkorak, ker so v večini tendencio-

zni. S tem pa prenehajo biti čisti dokumentarci in izgube moč sami po sebi, ker je filmski skelet uporabljen kot volja do moči in učinkovitosti, kjer je direkten vpliv filma, če ne kar vse umetnosti, močno vprašljiv — četudi to želi biti. Res je sicer, da se večina filmov ukvarja z delovnim človekom in njegovimi problemi, a na način, ki ga je v primerjanju z realnim kaj hitro moč ovreči in je namenski, brez prave barve in primerne širine, kjer je objektivna resnica le rahlo orisana,



PROTI RAZUMU ZA NASILJE, mehiški film o dogodkih v Čilu; režija Carlos Ortiz Tejeda

vse ostalo je ali zglajeno skoraj do romantičnih tonov ali zmontirano v kakršnekoli imenu.

Mnogi dokumentarci so torej razočarali, ker so prehajali iz informiranja v „nasilje“ nad gledalci, ki mu je v izdatni meri pomagala še časovna razvlečenost.

Druge vrste dokumentarci pa so bili prava osvežitve, ker so nam kazali človekove raziskave na zemlji ali pod njo in so bili res poučni in zanimivi. V letu, ko se mnogo govori o ohranitvi okolja, tudi te tematike ni manjkalo.

Kar je pravzaprav najbolj razočaralo, je dejstvo, da je bila intelektualna poglobljenost skoraj popolnoma

odsotna, kritična refleksija pa zelo redka in še ta se je zatekala v varno okolje časovne ali krajevne odmaknjenosti.

Humor se je težko prebijal skozi val „težke atmosfere“ s prav redkimi izjemami odkrite človeške izpovedi in bil je izredno dobrodošel. Njegova bodica se je gibala predvsem v risanem filmu in še tu včasih kar ni poznala prave mere in je tako kaj hitro bledela. Pri risanem filmu nasploh je bila prav razočarujoča suša. Tako malo novih domislic, nekaj že poznanih in skoraj neokusnih lepljenk, zelo malo grafičnih poskusov, predvsem pa idejna preobloženost so zameglili še tisto malo esprija, ki se je kje pojavil.

Posebna suša pa je zacvetela pri igranem filmu. Le-teh je bilo približno za prste ene roke, kot pravimo. Vsi se še močno drže klasične fabulativne pripovedi in so ali močno čustveno obarvani ali dopadljivi z eno samo častno izjemo.

O eksperimentalnih poskusih raziskovanja medija ne duha ne sluha. Razen v primeru ene risanke — Frank filma. Noben film ne odpira ali začneja kakšnih bistveno novih možnosti medija, niti v likovnem pogledu, še manj v zvočni ali glasbeni opremi. V času kompjutorjev je bil le en nedolžen in že znan poskus razkrajanja oblik v barvne ploskve in prelive. Filme, kjer bi

govorila predvsem slika in bi se preverjal čisti filmski „izraz“, kratka ni bilo. Seveda bi bilo težko in tudi krivično trditi, da manjkajočega tudi sicer ni v svetovni proizvodnji, a v okvir krakovega festivala se pač taki filmi niso uvrstili. Tu je prevladovala tematika družbene odgovornosti in moralnega angažmaja.

Mera esteticizma tudi ni prekoračila ljubelega povprečja. Mnoge filme bi morda lahko označili za kar stilno neenotne, močno nihajoče v kvaliteti in ne nazadnje tudi kičaste. Estetske razsežnosti so bile prav skromne, samosvoje izoblikovanih izrazov je bilo malo, drama resničnosti se je kazala v črno-beli solidnosti vzhodne dokumentarne šole ali dopadljivi mavričnosti barv zahodnega, predvsem ameriškega komercializma. Iz tega povprečja štrli prav malo filmov in za prav kratko dolžino.

Med dokumentarnimi filmi omenimo Poljakinja Ewo Kruk in njenega **Dedka sol**. Film, ki je občuteno in skrbno posnet in se s pritajenim humorjem in rahlim „izkušenim“ pesimizmom dotika možnosti poštenega političnega angažmaja.

Andrzej Zajaczkowski, tudi Poljak, je posnel v težkih razmerah odličen film o spustu v kraško jamo **Osmi kontinent**, ki nam ne odkriva le skrivnosti podzemlja, ampak tudi človeške reakcije v takem okolju in pri takem podvigu, ki zahteva teamsko delo in dolge priprave.

Presenetljivo odkritje je tudi angleški film o morskem življenju **Podvodni tokovi**, ki je prekrasno barvno in slikovno doživetje, čeprav se spogleduje tudi s tematiko podvodnega „nasilja“ v odlično akustično opremljeni sceni dvoboja rakov. Robin Lehman je resnično mojster kamere.

V tej skupini je potrebno omeniti še madžarski film **Mlinar na Črni reki**, kjer sta izredni predvsem atmosfera in slika. Režiral ga je Vince Lakatos.

Med risanimi filmi velja omeniti zlasti dva. Ameriški **Frank film** je svojevrsten poskus avtobiografije, kjer gledalec prav tako občuti potrošniški pritisk kot pripovedovalec sam. Izredno likovno bogastvo in dvojna zvočna kulisa sta največji odliki tega res izjemnega poskusa Franka Mourisa.

Drugi film prihaja s Švedske. **Enoroki bandit**, ki je tudi poln domislica na temo človekovega izrabljanja in poigravanja z obljubljanjem sreče. Edina stalnost, se izkaže, je le smrt.

Pri igranih filmih je kvaliteto dosegel le eden. Švicar Michel Bory, ki je pokazal svoj film **Enajst udarcev opoldne**. Črno-bel film z izrednim občutkom za atmosfero skrivnostne napetosti, polne ugibanj in pogledov, besed skoraj ni, je pa izredna oblikovna dognanost in ubranost slike. Kratek dogodek v gostilni z naglim in nepričakovanim razpletom, kjer zapečatijo usodo enega človeka. Film, ki je povedal mnogo več o človeški stiski, kot vsi dokumentarci skupaj. Najbolj „filmski“ film festivala.

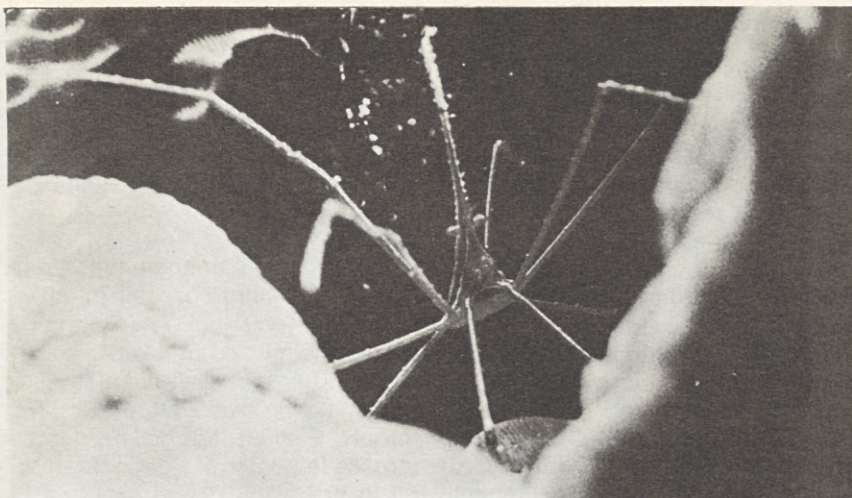
Posebno poglavje so bili seveda politični filmi. V letu čilskih dogod-

kov je bila to tema dneva. Zlasti Nemci so se z njo skoraj bolešno ukvarjali. Ker niso imeli pravega materiala, so si pomagali z že znanimi slikami ali kratkimi filmskimi zapisi, tako da so bili precej ponavljajoči se in podobni, besedila pa polna zgražanj in obsodb.

Edini res pravi dokument s kraja dogodka so nam pokazali mladi in pogumni Mehikanci, ki so filmali z vsemogočimi triki in v veliki nevarnosti in film pokazali zunaj konkurence, ker je presegal dolžino 60 minut. Posneli so ga na lastne stroške in postregli z dogodki, ljudmi in pričevanji, ki jih sicer ne bi mogli nikjer drugje videti. Ves Nerudov pogreb, njegovo hišo po razdejanju, mnoge izpovedi prijateljev, intervju z generalom Pinochetom, pa mnoge žive besede prizadetega prebivalstva, posebno pred stadionom in nekaj dogodkov tudi iz te največje čilske ječe. Film odlikuje pošten, prizadet in nealjarman ten pristop k tematiki in kultiviran filmski izraz. Naslov govori sam zase. **Proti razumu in za nasilje**. Trije mladi možje, ki so bili v Čilu, pa so režiser Carlos Ortiz Tejedo, ki je v



Jugoslovanski dokumentarni film Nikole Babića **STISKALEC OLIV**



PODVODNI TOKOVI, angleški dokumentarec režiserja in snemalca Robina Lehmana

glavnem miselni nosilec filma, saj je opravil vse intervjuje, ter dva snemalca, Alexis Grivas po rodu Grk in že priznan snemalec, delal je tudi z Godardom pri Weekendu, in Angel Flores.

Kaj lahko povemo o Jugoslovanih? Predstavili so se s solidnim izborom. Med filmi je bil tudi slovenski **Lepo je živeti na deželi** Jožeta Bevca. Občinstvo ga je lepo sprejelo, žirija FAO pa omenila med svojimi nagradami. S svojim likovnim samosvojim prijemom je bil film res nekaj posebnega, tu velja pohvaliti Jureta Pervanjo, nekaj jedrih misli pa je prijetno razgibalo dvorano. Omenimo še, da je Aleksander Ilić za svojo **Past** dobil specialno nagrado, kar je razumljivo, saj po eni strani Jugoslovane v Krakovu zelo spoštujejo in prihajamo domov vedno s kakšno nagrado, tudi Karpo Ačimović-Godina jo je dobil za svoj **Piknik**, po drugi strani pa se prvi nagrajenec s svojo idejo o pasti, ki ni nevarna le ptičem, ampak tudi človeku, v prenesenem smislu krasno ujema z glavno idejo celotnega festivala. Festivalске novice so nato izbrale za najboljši tuji film Nikola Babića **Gazivac**, ki je soliden dokument o tlačilcu oliv.

Film, ki spoštuje človeško delo in dosega na trenutke tudi izredno napeto filmsko izraznost, je bil prav tako omenjen med nagrajenci FAO. Po mojem mnenju so krivično spregledali kvalitete Zaninovičevega filma **Nikomur nič**, ki idejno močno prerašča igro domin in komentarje ob tem in je tudi vizualno zelo solidno delo.

Ostala jugoslovanska bera je bila še — **Stanovanjska pravica rudarja Saferja** režiserja Ljubojeva, **Most na Drini** — lepo likovno delo našega starešine Žika Ristića, **Tujec** z zdomsko tematiko režiserja Sremca in **Kubikaš** o fizičnih delavcih režiserja Vička, kjer je lepo in neprisljano uporabljen simbol rok.

Nagrade festivala so bile pa tisto poglavje, kjer se festival spremeni v živo resnico teze „vsakemu nekaj“ in kar seveda močno omaja prvotni njegov namen, ki naj bi bil preverjanje kvalitete.

Grand Prix in zatega lajkonika so odnesli Rusi z risanim filmom **Otok**. Film je izredno tendenciozno delo z nekaj skoraj subverzivnimi mislimi, ki cikajo na „pokvarjeni zahod“ in ki so v času medsebojnega popuščanja napetosti preveč enostranske, skoraj nerazumljive,

če ne že kar pomota. Vsekakor film sporoča, da je revežu pripravljen pomagati le revež — v našem primeru gre za dva brodolomca — in nikakor ne svet zlega potrošništva. Kdo je kdo, pa se ve. Tudi v likovnem izražanju je film standarden, brez novosti. Fiodor Čitruk je dobil prvo nagrado enoglasno.

Drugo nagrado smo dobili, kot že omenjeno, Jugoslovani za film **Past**, ki je idejno povsem ustrezal. Njegova moč je predvsem jasnost in skoraj simbolično vreščanje ujetih ptičev.

Na tretje mesto so se uvrstili Poljaki s svojim „lažnim“ dokumentarcem o **Prvi ljubezni** in težavah, ki jih imata mlada človeka. Gledalec se ne more otresti misli, da je bilo mnogo zamočlanega in veliko prirejenega, čeprav je treba pohvaliti oba mlada igralca, posebno njo. Režiral je Krzysztof Kieślowski za TV. Film je dobil tudi Grand Prix na domačem festivalu.

V Krakovu smo videli tudi nekaj izbrancev iz Oberhausna. Najbolj je ugajal ameriški **Bolero** Allana Millerja, ki je z izrednim občutkom za glasbo in filmsko govorico podživel vaje in potem še koncert Ravelovega Bolera pod taktirko tudi nam poznane Zubina Mehte, ki je tokrat vodil Losangeleški simfonični orkester. Navdušil je nadalje jugoslovanski **Pesimist in optimist** Zlatka Grgića, pa ponovno **Frank** film in zahodnonemški **Čaščenje zmagovalcev**, ki kot film sicer ni dosti vreden, scena z razvrednotenjem nemške himne pa je sprožila prav zagoneten molk.

Krakovski festival je torej v svoji usmerjenosti poskrbel za kar najizčrnejši spored približno 400 filmov. Prišli so iz 11 poljskih studiov in 34 dežel našega planeta. Bil je odlično pripravljen in tekel je brezhibno. Pogrešali smo le več pogovorov z ustvarjalci in tudi vodstvom in raznimi komisijami in žirijami. Poljska gostoljubnost pa presega le golo hvalo.

grenoble 74

najboljši med svojimi

po 3. festivalu
kratkega filma v grenoblu

miša grčar

Od festivalov, ki si šele utirajo pot, ki si še iščejo svoj koncept in usmeritev, že pri tretjem nimamo kaj posebnega pričakovati, zlasti še, če je drugi komaj oral ledino. Zato je toliko večje in toliko bolj prijetno presenečenje, če je že tretji grenobelski festival — ki ni čisto brez tradicij, saj je Francija dolga leta gostila mednarodni festival kratkega filma v Toursu — pokazal, da ga vodijo zaneseni in strokovno podkovani ljudje. Pokazal je, da je njegova začetniška

iskalska pot minila in da prehaja v drugo fazo, v fazo resničnega kakovostnega festivala.

Po tem, kar smo videli v Oberhausnu in po tem, o čemer so nam pripovedovali tisti, ki so bili v Krakovu, bi lahko sklepali, da je svetovna proizvodnja kratkega filma v krizi. Grenobelski festival pa je to ovrzel. Kljub temu da je ponavljal nekatere filme, ki so bili prikazani na obeh festivalih in še na katerem, ki ni tako pomemben

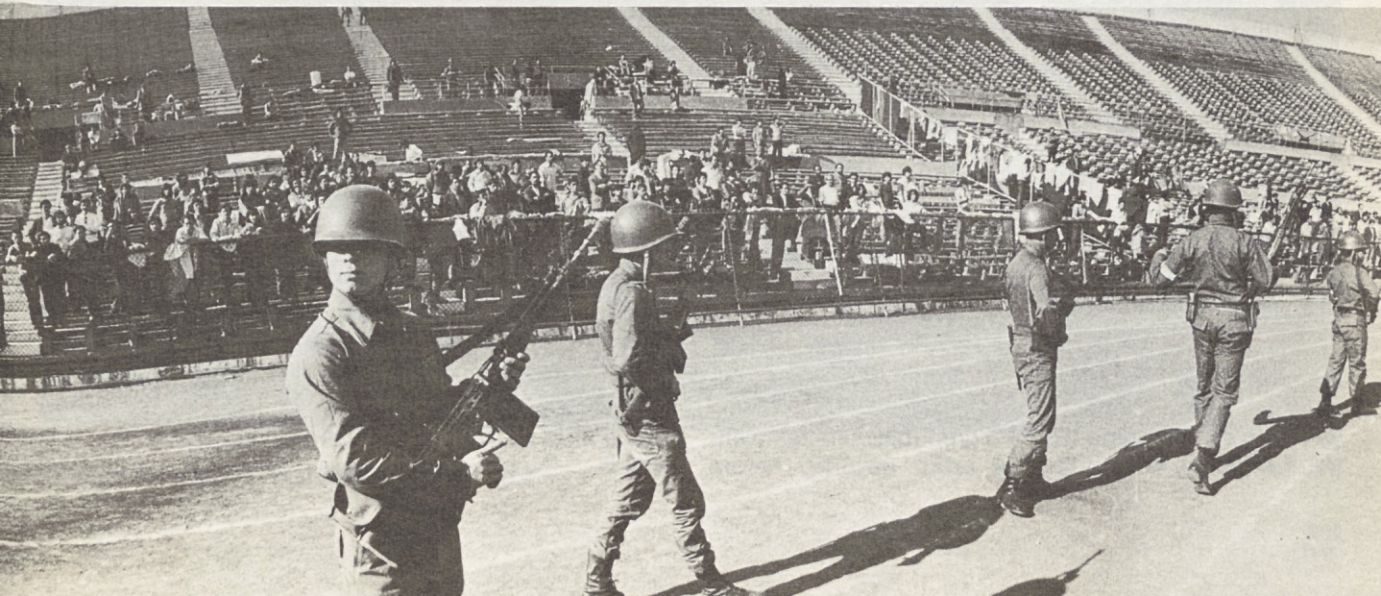
kot ti trije specializirani za kratki film, je vendarle izbral najbolj zanimive in hkrati dodal še mnoge druge izvirne prispevke.

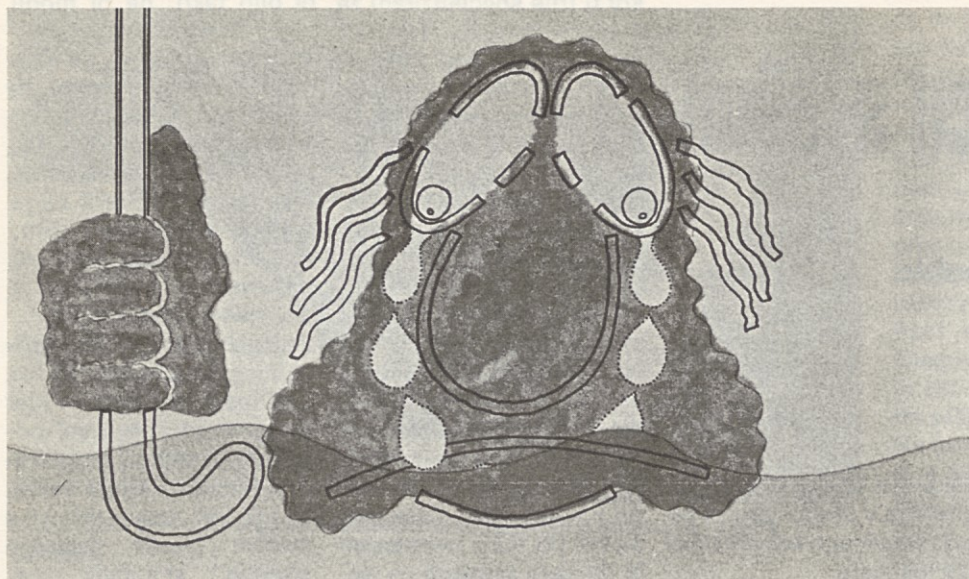
Njegova posebnost je bila, da je poleg uradne sekcije — tudi čisto uradno — uveljavil še eno tekmovalno sekcijo, in to študentske filme, se pravi filme tistih avtorjev, ki se še niso proslavili, ki še "nimajo imena", kot pravimo, a so vendar predstavili filme, ki posegajo v sam vrh kakovosti in z nekaterimi deli obljublajo, da se bodo v najkrajšem času postavili po robu veteranom in jih celo presegli — seveda, če bodo šli po poti, ki so si jo začrtali (**Pred sedmim dnevom** Madžara Laszla Solyoma, izredna skladnja med glasbo in prikazom otrok, ki rišejo po asfaltu). Seveda ne gre za to, da bi dvigovali v nebo študentski program in devali v nič uradnega, zlasti ker je bilo moč od študentskega programa kaj malo videti, ko pa je tekel vzporedno z uradnim. Če

bi bilo tako, ne bi mogli trditi za letošnji grenobelski festival, da je bil najboljši med vsemi tremi, ki kaj pomenijo na tem področju. Zdaj ni treba več strpno čakati, kaj bo pokazal vnaprej, uveljavil se je in treba je računati z njim, ko bomo izbirali filme za posamezne mednarodne festivale kratkega filma.

Polagoma se tudi že odkriva njegov koncept. Ni tak kot oberhausenski, kjer moto "Pot k sosedom" odpira vrata najbolj angažiranim filmom z vsega sveta, ni tak kot krakovski, ki z motom "Naše dvajseto stoletje" vključuje vse, prav vse, predvsem pa je odprt socialističnim deželam. Grenobelski (še) nimamota, vendarle opazamo njegovo odpiranje tretjemu svetu, deželam, ki še nimajo uveljavljenega filmskega slovesa, hkrati pa prisrčno vabijo vse filmsko uveljavljene dežele. Marsikatera med temi zadnjimi tega festivala še ne jemlje zares. Med njimi tudi mi, kljub temu da

Prizor iz filma ČILEANSKI SEPTEMBER Bruna Muela in Théa Robicheta





Med mnogimi francoskimi filmi v Grenoblu je bil tudi animirani **POMENEK** Guya Marconiera

smo letos vendarle sodelovali na tem festivalu, in sicer s filmom Nikole Babiča **Bene, Napoleon iz Rogoznice**, s Petra Ljubojeva **Stanovanjsko pravico rudarja Saferja** in z **Enakostjo** Nikole Rudića in Radeta Ivanovića. Filmi, lepo sprejeti, zlasti **Napoleon**, letos še niso dobili uradnih priznanj, drugo leto pa lahko upamo na najboljše, zlasti če bomo vzeli festival dovolj resno in poslali tja filme, ki jih od nas želijo (Viba film letos na primer ni hotela poslati Jožeta Bevca **Lepo je živet' na deželi**, ki bi tako skupaj s Petrom Ljubojevim potolkel rekorde in obiskal vse tri velike festivale mednarodnega kratkega filma).

Francija je tudi dežela, ki nima svojega nacionalnega festivala kratkega filma, kakršnega imamo mi,

Poljaki, Zahodni Nemci. Zato pogosto vključujejo v mednarodni festival posebne programe francoskega filma, ki je sicer zanimiv, vendar glede na ustaljene mednarodne norme in navade nekoliko moti. Francozi se še vedno v veliki meri na področju kratkega igranega in tudi animiranega filma gibljejo v sferah bizarnosti, to pot pa smo se srečali tudi z njihovimi dokumentarci, med katerimi so posebno zanimivi tisti, ki impresivno govore o legalizaciji splava. Kombinacija dokumenta in igre nam pove veliko več in veliko bolj boleče kot pisana beseda o neki civilizaciji, ki se drži zastarelih konvencionalnih in ne nazadnje religioznih norm kot ovir na poti v moderno družbo, kar naj bi Francija bila.

Po grenobelskem festivalu bi težko govorili, katera

nacionalna selekcija je bila najboljša, ker predstavnikov iz posameznih dežel ni bilo toliko, da bi lahko rekli, da gre za nacionalni izbor. Poleg tega so bili filmi pomešani med seboj.

in so se tudi prelivali glede na kakovost. Če je ta kakšen dan padla, kakšno jutro ali popoldne, se je zvečer spet dvignila na odlično raven in popravila vtis. Še enkrat: festival v Grenoblu je bil resnično mednarodno pester, zanimiv in kakovosten.

In tudi v Grenoblu so se prikazali filmovi o Čilu vključili v protest proti dogodkom, ki so spremljali Allendejevo smrt in se še vedno ponavljajo. Podoba je, da se celotna filmska javnost z uradnimi manifestacijami in z osebnimi neštevilnimi podpisi zavzelo in na široko vključuje v protestne akcije, ki nikakor nimajo manjvrednega pomena, če so izražene

na festivalih. In v tem je tudi humanost posameznega festivala, ki še bolj dviguje pomen — to pot — Grenobla, ki je letos že sploh opravičil svoj ob-



Prizor iz filma **KAR JE VEDEL MORGAN** režiserja L. Béauda

karlovi vari 74

pomanjkljiva sapa

po 19. mednarodnem festivalu v karlovih varih

miša grčar

Med mednarodnimi festivali celovečernega umetniškega filma zavzemajo Karlovi Vari posebno mesto. Niso taki, kot je Cannes ali kot so bile Benetke ali kot je Berlin — če omenjamo samo evropske festivale s tega področja; najbolj so si podobni z Moskvo, s katero si že vrsto let bienalno izmenjujejo ta festival (prej si ga niso, sicer ne bi

mogel biti že 19. po vrsti). Posebnost festivala tega filmsko zdraviliško letoviškega mesta je, da ima koncept socialističnih dežel, da sicer tolerira tudi filme z Zahoda in da so mu dobrodošli filmi iz Tretjega sveta. Njegov koncept je tak, da ne izbira po vseh mogočih diplomatskih in strokovnih načelih tistega, kar se mu zdi najboljši, marveč



Prizor iz češkega filma LJUBIMCA V LETU ENA



tisto, za kar meni, da ne bo uživalo nikogar, ali pa da bo komu posebej ugajalo.

Na karlovarski festival smo vedno radi hodili že toliko in toliko in toliko časa poprej, še prej, preden so se zgodile bistvene spremembe v Češkoslovaški, in šli smo radi tudi zdaj, da bi videli, kako festival ureja nova garnitura, ki ima bolj zveze s politiko kot s filmsko umetnostjo. Pa smo videli.

Njihov festivalski moto „Za prijateljstvo med narodi, za boljše razumevanje med ljudmi“ je zelo lep; lep, human in mnogo ometajoč. To pa, kar smo gledali na zadnjem festivalu, se pravi letos julija, je bila predvsem vojna in nekaj socialne tematike. S tem ko pravimo „vojna“, nikakor ne bi želeli reči, da karlovarski festival propagira vojno in njene zločine. Daleč od tega, saj smo tudi daleč od vojne, od tiste naše, na naših tleh in daleč od tistih današnjih, ki so tudi fizično daleč od nas. Toda vojna, človek v njej, njene posledice za svet in posameznika, so bile na festivalu kar naprej prisotne. Ne gre za to, da bi zanikali spomin na tako pomembno in grozljivo obdobje, marveč za to, da ni treba, da je neki mednarodni, 14 dni trajajoči festival tako zelo usmerjen v nostalgijo, v kateri se povečuje ene plati in zanikajo druge.

Že prvi film, ki je otvoril festival, slovaški **Dan, ki ne umre**, je s svojo vojno-humano delno humoristično usmerjenostjo nakazal celoten koncept letošnjega festivala. In tako je šlo naprej, celo z našo **Svatbo**, ki je nastala po Laličevem romanu v črnogorsko-ukrajinski koprodukciji in karkoli si že mislimo o tem filmu, je vendarle s svojo humano noto v prikazu neupogljivega človeka, naroda, ljudi, presegel kako-

Japonsko je predstavljala v Karlovih Varih tudi **BALADA O MURVI** Marika Mijadžija



Piet Bambergen v holandski komediji **NA POMOČ, DOKTOR SE UTAPLJA**

vost večine prikazanih filmov na vojno tematiko. In morda bi pri vsakem prikazanih filmov, na to tematiko ubranih, našli vrsto lepih ali rekli bi pozitivnih misli in hotenj, vendar, če so nam servirani dan za dnem, za zajtrk in za večerjo, nam z vso intelektualno objektivnostjo ni moč več ocenjevati filmov tako, kot jim gre, mačveč jih ocenjujemo in gledamo (ali v obratnem vrstnem redu) v okviru festivala, ki nam nudi tako tematsko monotonost.

In v tej monotonosti lahko filme samo naštevamo. Recimo romunski **Komisar obtožuje**. Vedno je zanimivo srečanje z revolucionarnimi, ilegalnimi ali partizanskimi filmi iz tistih dežel, ki so do konca vojne vztrajale na Hitlerjevi strani. Zanimivi so filmi na primer iz Bolgarije, Romunije, Madžarske in sicer v tem, kaj najdejo za nekakšno svojo rehabilitacijo, za opravičilo tistim, ki so se odvrnili od osi in se šli svoj boj za obstanek, za svobodo, za neodvisnost od nacionalsocializma. Tu in tam se srečamo z dokumenti, ki nas prepričajo o lepi misli in o lepih, a zatrtih željah, to pot pri omenjenem Nicolaescujevem filmu pa gre za dokaj neposrečeno kombinacijo kriminalke v slogu sodobnih televizijskih nadaljevanj in seveda

za boj komunistov v Bukarešti proti kvislingom in Nemcem. Prisiljena akcija ter samovšečnost scenarista, režiserja in glavnega igralca sta kaj malo pomagala uspešnosti filma in nimata dosti zaslug, da je bil pokazan na mednarodnem festivalu.

In tako naprej in naprej vse do simpatično zastavljenega sovjetskega filma **V boj gredo samo „starci“** (ti starci pod narekovaji so piloti veterani, prekaljeni v bojih mož na moža, ali bolje letalo na letalo), ki je s povsem drugačne plati, kot smo je vajeni pri sovjetskih filmih, poskušal prikazati normalno domače vzdušje z emocijami vred v letalskem kampu, kjer vse lepo in humanorno poteka, v boju pa padajo drug za drugim, ne glede na spol, šarm, izobrazbo in lepoto. Lahko bi bil lep film, toda ni povsem gotovo, kaj ga je pokvarilo. Zdi se, da festivalska projekcija s svojim nevzdržnim tonom (v filmu je veliko pevskih vložkov) in sinhronim prevajanjem. Takele tehnične prepreke lahko marsikaj store za to, da dobimo o filmu slab vtis.

To „prijateljstvo med narodi“ iz festivalskega mota, ki se je manifestiralo v vojni tematiki, je dobilo



Prizor iz mehiškega filma **ENOOKA** režiserja Emilia „India“ Fernandez



Ena redkih komedij na karlovarskem festivalu je bil holandski film **NA POMOČ, DOKTOR SE UTAPLJA** Nikolaia van der Heydeja



Romunija se s svojo akcijsko dramo **KOMISAR OBTOŽUJE** Serguija Nicolaescuja v Karlovih Varih ni proslavila



Prizor iz madžarskega filma **SNEŽENJE** režiserja Ferenc Kose

svoj antipod ali pa sokorakajočega v filmih, ubranih na socialno tematično sodobnega sveta — predvsem v kapitalističnem svetu seveda. In tak je bil tudi naš stari dobri znanec Vittorio de Sica, ki je s Florindo Bolkan posnel **Kratke počitnice**. Ni kaj, film je lepo narejen in Florinda ni le lepa kljub tovarniškim cunjam, marveč to pot tudi dobro igra. Ubo-ga Florinda dela tako rekoč noč in dan v tovarni, daleč se vozi domov, kjer jo čaka nestrpna katoliška družina, ki ji mora streči in vse opravi-ti, zraven pa še „ljubi Jezus“ v obliki Renata Salvatorija — vse dokler dek-le ne zbolí. In začnejo se kratke počitnice za obolele na pljučih v gorah. Vse lepo in prav, če ji ne bi prilepil še rosnó mladega ljubimca in tako stragediziral že tako žalostno zgodbo dekleta, ki živi v gnilem kapitalizmu.

S socialističnega področja takšnih filmov ni bilo. Seveda je stvar selekcijske komisije, da izbira filme po svojih merilih in seveda drži tudi dejstvo, da v socialističnih deželah, na primer pri nas, takšnih filmov ne delamo več, ker je že vse urejeno in ker ni več problemov z delavci, ki bi imeli tako nizke dohodke, da se ne bi mogli zdraviti.

Zato pa smo se lahko enkratno zabavali — ne zato, ker bi bil to izredno zabaven film, marveč zato, ker je bil edini — pri holandskem filmu **Na pomoč, doktor tone!** Sama traparija, od začetka do konca, film pa velja omeniti zato, ker je bil edina komedija v Karlovih Varih v uradni konkurenci in še zato, ker holandskega filma kratkomalo ne poznamo. Pa bi ga bilo morda dobro, kajti njihov predstavnik je dejal pred prikazom filma, da pri njih ustvarjajo le filme na témo pornografije ali nasilja in da je ta eden redkih, ki je drugačen. No, in smo ga videli in nepotešeni odšli.

In ker smo bili disciplinirani in kljub temu da se dá na socialističnih festivalih najbolje zabavati, se pravi uživati ob nefestivalski muziki in plesati do jutra, smo vendarle gledali tudi jutranje informativne predstave. Ne bomo omenjali filmov, ki so bili prikazani že na drugih festivalih, na primer Fellinijevega **Amarcord** in Coppolovega **Prisluškovanja**, pač pa bi se ustavili ob odličnem sovjetskem filmu s prozaičnim naslovom **Sadike**. Film je namenjen starim in mladim, reče se mladim po srcu. Dedek in vnuk, ki „vandrata“ po lepi in spontani

sovjetski deželi in iščeta drevesne sadike — čudovit je ta film, čudovita igra in čudovite gruzinske pesmi. Film je že odkupila beograjska televizija.

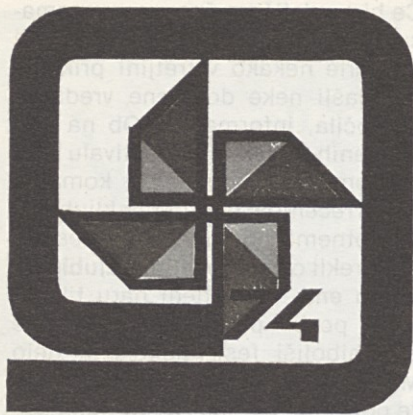
Lahko bi še omenili nekaj del, ki so ubrana na témo „gastarbajterstva“. Niso bili naši. Bil je na primer zanimiv švedski **Imenujem se Stelios**, ki je pripovedoval o grških delavcih na Švedskem. Bil je tudi finski, posnet z amatersko družino, **Boj enega človeka** — proti komu? Kapitalizmu, brezposelnosti, kapitalističnim metodam najemanja delovne sile? Ali proti vsem tem? Vsemu temu en mož ni kos. Propade in mora na tuje. On in njegova družina. Kaj

ni mar zanimivo, da takšne filme snemajo v deželah, kjer „gastarbajterstvo“ ni tak problem kot pri nas? Toda to gre spet v kontekst koncepta ali selekcije tega festivala, ki izbira iz socialističnih dežel vojne filme, iz drugih pa tiste, ki se ukvarjajo s socialno problematiko. Toda tu so še drugi svetovi. Na primer tretji. Kubanski film **Imate besedo** dokumentarno verno odkriva lokalni problem korupcije, ki pa ni nujno, da je samo lokalni; argentinski **Quebracho** prav tako, vendar na drugačen način, pripoveduje o političnem podkupovanju in nemožnosti, da bi se en sam postavil v bran krivici.

Če bi po daljšem časovnem razmaku analizirali vsak film posebej, bi vendarle nekako v tretjini prikazanih našli neke določene vrednote sporočila, informacije. Ob na kup stlačenih in takoj po festivalu pod vplivom prvih vtisov pa komajda lahko rečemo kaj dobrega kljub dobrohotnemu hotenju. Lepo besedo bi še rekli o češkem filmu **Ljubimca v letu ena**, o mladem paru tik po vojni, potem pa bi ugotovili, da je bil najboljši festivalski film delo Maximilliana Schella **Pešec**, ki ga že poznamo pri nas zaradi posredovanja televizije in — najbrž smo s tem o 19. karlovarskem festivalu povedali dovolj.



Festival v Karlovih Varih je odprl slovaški film **DAN, KI NE UMRE** Martina Topaka



5. kranjski filmski festival

problemi s turističnimi filmi

tone frelih

Kranjski festival je za nami, videli smo številne filme, jih premislili in zato je prav, da ob edinem filmskem festivalu v naši republiki zapišemo pohvalne besede, izrečemo pomisleke in želje, da bi bil festival boljši, kar pa je spet odvisno samo od prijavljenih filmov.

Ni prvič, ko premišljujemo o posrečeni ali ponesrečeni kombinaciji kranjskega festivala, ki združuje na eni strani športni film in na drugi strani filme s turistično tematiko. Kot vsa leta nazaj, letošnji festival pa je bil že peti, je bil športni del festivala številčno močnejši, tematsko bolj raznolik in prav to dvojje vodi k splošnemu občutku, da je bil športni del boljši od turističnega.

Namen športnega filma, kakršnega smo videli na kranjskem festivalu, je dvojen — je film, kjer prevladujejo didaktični elementi športne vzgoje, treninga, rekreacije, in je dokumentarni prikaz posameznega špor-

ta ali posameznega športnika. Ob teh dveh kategorijah športnega filma so nepotrebna vsa dodatna razmišljanja, v obeh je zajet osnovni smisel športnega filma in če pregledujemo v Kranju prikazane filme, potem vidimo, da so v veliki večini, če že ne vsi, sledili temu smotru.

Didaktičnost v športnem filmu ima seveda najrazličnejše namene in to ne sodi v filmski izraz, zato se ob ocenjevanju festivalskega programa v te namene filmski kritik ne sme spuščati, poglobljati, saj bi mu tako premišljevanje lahko odvrnilo osnovno kritično misel v druge smeri. Zato je predvsem treba reči (tu pa že ocenjujemo filmsko izrazno plat prikazanega športnega filma), da ne samo da je zapolnil oba namena športnega filma, temveč je tudi po filmski plati približal šport ali športni duh gledalcu v toliki meri, ko lahko rečemo, da je medij — film opravil svojo nalogo, svoje poslanstvo.

Razumljivo je, da teh apriornih pohval ne gre pripisati prav vsem filmom v festivalski konkurenci. Ne-



Prizor iz slovenskega kratkega filma Jožeta Pogačnika ŠPORT NA ULICI

kateri so bili boljši, nekateri pa tudi ne, zlasti ne, če se niso znali približati izpovedni ideji, kajti ne pozabimo, tudi športni film, če je film, mora imeti in mora izpovedovati neke ideje. V primeru, da jih ne ali da jih slabo, se vprašamo, zakaj je bil tak film sploh potreben.

Drugo področje, ki pa je vsa leta nazaj in tako tudi na 5. festivalu ostalo nezapolnjeno, deficitarno, je področje turističnega filma. To je pravzaprav zelo začudujoče, kajti prav turistični žanr ima pred športnim precej prednosti. Slikovno je bogatejši, hkrati pa tudi izpovedne razsežnosti pravzaprav nimajo nobenih meja.

Toda tako kot vsa leta se je tudi na letošnjem festivalu pokazalo, da turistični filmi vse preveč in skorajda izključno ostajajo v območju reklame. Avtorji turističnega filma se še niso prebili v svet sporočila, ko bi hoteli s svojimi filmi pripovedovati o nekem kraju ali nekih ljudeh. Prav zaradi vztrajanja pri reklami so njihovi turistični filmi samo prazne, dolgočasne slikanice, skupek posnetkov, ki kot organizirana celota ne povedo ničesar, ali pa izražajo slab okus ustvarjalcev.

Na drugi strani pa prav izpovedni del turističnega filma nudi najrazličnejše koncepte, od čistega popotovanja do pravega problemskega prikaza nekega sveta ali nekega načina življenja. V razsežnostih pa bi lahko našli še druge možnosti, take kot so satira, humoreska, cinéma verité, čista estetika, folklora in podobno.

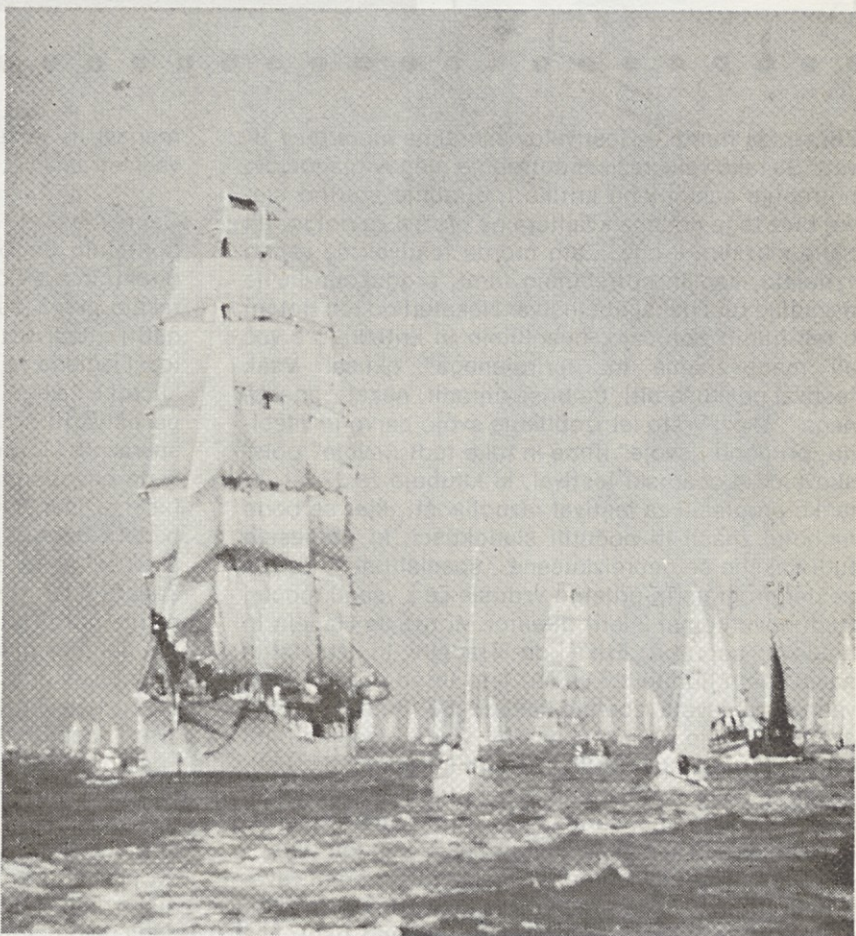
Samo dva filma na kranjskem festivalu sta se ločila od ostalih. To sta bila — Claude Lelouch TURČIJA in avstrijski film DUNAJ KAR TAKO; Lelouch je s svojo znano umetniško kamero poiskal neznani svet turške pokrajine, tako kot je pred leti uspel s svojim IRANOM. Avstrijski film DUNAJ KAR TAKO pa je segel v satiro. Filmski ustvarjalci so se namreč ponorčevali iz Dunaja in tujih turistov na eni in Dunaja, Dunaj-

čanov in njihovih navad na drugi strani. Oba filma presegata slikanico, posebej avstrijski, kjer je namen filmskega prikaza očitnejši, saj so mu avtorji sledili od začetnega do končnega kadra. V tem ironičnem sporočilu so mogoče celo pretiravali, toda kar je najvažnejše, namen je bil očiten in efekt dosežen.

Vsi ostali filmi v turistični konkurenci (najrazličnejši češki gradovi, madžarske stepe, temne ulice Maroka, kot smo jih videli v filmih) pa niso uspeli izpovedati ničesar in kar je najhujše, celo filmska slika kot najosnovnejše izrazno sredstvo jih je izdala.

Razumljivo je, da je tudi kranjski festival, tako kot vsi ostali, odvisen od kvalitete prikazanih filmov. Ob vseh pomislekih proti turističnemu žanru se zavedamo, da je taka nezavidljiva raven turističnega filma pač odraz trenutnega stanja v tej filmski proizvodnji. Tako da za nizek nivo res ne moremo kriviti selektorjev. Verjeti jim moramo, da so izbrali najboljše, kar so dobili. Toda vseeno, priporočimo jim lahko ostrejšo selekcijo. Manj škode je namreč, če je na festivalu manj filmov pa tisti dobri. Še posebej, ker je bil letošnji kranjski festival po številu uvrščenih filmov precej obsežen.

dišum sven



Prizor iz ameriškega filma TEKMOVANJE JADRNIC

locarno 74

neva mužič

za vsakega kar precej

Zdi se, da film brez festivalov skoraj ne more prav živet. Še tako velik režiser potrebuje njegov blagoslov, potrebuje naklonjeno kritiko, potrebuje startno slavo, brez tega nobena kvaliteta ne preživi za dolgo, ali pa le v ozkem krogu. Zato morda festivali še vedno vztrajajo, ker jih potrebujejo filmi, produkcije in ne nazadnje tudi nekaj občinstva. Nekateri od teh potem o teh filmih poročajo, ocenjujejo in kritizirajo z več ali manj znanja in „prirojenega“ okusa. Vsak festival poskuša biti, da bi se ohranil, nekaj „posebnega“, skozi vrsto let izoblikuje svojo barvo in vsebino, pritegne „svoje“ filme in tako tudi „svoje“ obiskovalce. Locarnski festival, ki kljubuje že 27 let, bi lahko proglasili za festival raznolikosti, kjer se bodo najbolje znašli in počutili sladokusci, ki prenesejo tudi kakšne še nepreizkušene „specialitete“. Za res pester program in prijetno vzdušje se z vsemi močmi trudi novi (komaj 2 leti) direktor Moritz de Hadeln in njegova soproga Erika de Hadeln in cel štab navdušenih ljubiteljev, ki čez leto in po drugih festivalih širom sveta izberejo kakšnih 60 filmov, da jih v avgustu kažejo svojim v Locarnu. Zaradi tega so filmi tako heterogeni po svojih hotenjih in formalnem oblikovanju, da je skoraj nemogoče potegniti kakršenkoli skupni imenovalec, še manj pa trditi, katera „sekcija“ je bila boljša, slabša ali tista, ki je dala ton in težo festivalu. Uradni, neuradni, specialni program, svobodna tribuna, teden mednarodnega združenja filmskih kritikov, vse to je prispevalo skupno barvo, se dopolnjevalo ali izključevalo. Zdi se, da so dobili posamezni filmi pravo ceno šele v vsezaobseženi pri-

merjavi in je festivalsko vzdušje zajemalo od prav vseh strani.

Čeprav je svet takorekoč vsakodnevno pod pritiskom političnih dogodkov, pa med filmi ni več zaslediti direktnih političnih pamfletov, ampak se režiserji zatekajo prej k osebnim izpovedim, kjer je pa še kako čutiti „neprisotno“ opresijo modernih zatiralcev. Položaj izgleda že tako brezizhoden, da je potrebno priklicati k življenju stare „heroje“ in ljudske junake ali pa ustvariti nove, kot to stori bolivijski film **Glavni sovražnik** (Jorge Sanjines). S težavami južnoameriškega osvobodilnega gibanja nas seznanja tudi mehiški režiser Rafael Corkidi, s svojim **Človekom, ki je padel z neba**, kjer je nacionalno osvobajanje pravzaprav del osebnega osvobajanja s tragičnim koncem. Zapata v teh deželah še živi, čeprav nosi druga ime, in morda ga opevajo malo drugačne narodne pesmi, saj prav glasba pri teh ljudstvih igra ne malo pomembno vlogo. Prav posebno mesto med „političnimi“ prispevki pa gre italijanskemu filmu, ki je v tej zvrsti nasploh in zadnja leta še prav posebej, tako rekoč doma. Neorealizem s svojim zanimanjem za malega človeka, je pustil globoke sledi in tako nas relativni novinec in odkritje italijanske kinematografije leta 73, Marco Leto, globoko pretrese in presune s svojim **Letovanjem**, ki je vse prej kot prijetno počitniško delce. Odlično prikaže podtalno delovanje mladega revolucionarja še tudi v „hišnem zaporu“, o njegovem psihičnem in intelektualnem razvoju in spletu dogodkov okoli njega, ki so takšni, da je presneto



Prizor iz filma DAISY MILLER, režiserja Petra Bogdanoviča

težko ostati „fanatično“ predan boju. Črno bela fotografija in mnogi veliki plani, vse pa počasi gibljivo in notranje napeto, ostaja nepreklicno v spominu kot izredna vizualna umetnina.

Spet enkrat pa so nas prijetno, če ne kar izredno presenetili Bolgari. Njihovo **Štetje divjih zajcev** (Edouard Zakhariev) je tako pristržna satira na birokratsko zaostalost in neprimernost, da je s svojo preprostostjo in odlično igro ter briljantnimi dialogi navdušil prav vse v dvorani, pa naj so bili kakorkoli že „politično“ obarvani. Vse ženske gledalke pa so imele čast videti in presoditi, kako švicarski režiser Christian Mottier gleda na njihov boj za enakopravnost. Kaj je pri tem mislila „druga“ polovica, se ni nikoli zvedelo, čeprav je bila tiskovna konferenca ena najbolj bučnih sicer na festivalu, ker se je na „tribuni“ pojavila ena od obeh glavnih igralk in krčevito zagovarjala film in se tudi sicer zatekala k že poznanim argumentom o zatiranju žene v tekmovalni družbi, ki vodi do osamljenosti, njih brezzdelja in končno k upor. Izkaže pa se kot vedno, da je revolucija, vsaj ta, bolj ali manj privatniška zadeva, preveč osamljena, da bi zares uspela, predvsem pa obsojena na propad, ne glede na to, kdo je morilec: zakonski mož, družba s svojimi politiki, vohuni itd. Ta film po obliki še najbolj spominja na zadnje Godardove izdelke, polne „intelektualnih“ razmišljanj in skečev, ki so sicer resda nekakšno opozorilo, a padajo na kaj odporna tla. Deviza tega filma, kot še mnogih na festivalu, je: edina stalnost, na katero se lahko zanesemo, je nasilje. Čeprav je film lansiran pod naslovom **Megla**, se tako jasno zaveda svoje obupne nemoči, da kar sam sebe razkaja, kar vse se je poznalo tudi igralki, ko je sicer ihtavo zagovarjala nekaj, za kar se je zdelo, da tudi sama komaj upa, da je uresničljivo.

Vse drugače in seveda z bolj sproščene, čeprav zato nič manj obvezne strani, pa nas je popeljal po našem zlobnem, hudobnem svetu Dušan Makavejev. Za mnoge narode (vsaj tako piše v špici, ker film je mnogoštevilna koprodukcija) in gotovo tudi za nas, je posnel **Sladki film**, in se prav „sladko“ pozabaval z mnogimi „zgodovinskimi“ dogodki, osebami, idejami, ne da bi jih direktno napadel, ampak jih je preprosto pokazal, povezava in vrsta asociacij pa jih je potem primerno „obarvala“. Njegova baročna preobloženost in nasičenost vsaj v prvem delu je mogoče mnogim gledalcem (posebno izvenevropskim) nerazumljiva, vendar pa se do najbolj splošne misli le dokopljejo in ta se zdi: da je revolucija posladkano blago, ki zahteva mnoge žrtve. Njegova največja zasluga je, da vrže pogled na isto stvar z več zornih kotov in če je njegovo prepletanje ljubezenskega čustva do ideje z ljubeznijo do osebe, znana že iz WR-ja (da tu padajo mnoge veličine, ni potrebno posebej poudar-

jati), pa je res enkraten in že kar vizionarski zlasti v scenah z mlekom, sladkorjem in čokolado, kjer slika nosi v sebi mnogo več kot le golo dogajanje. Pravzaprav še najbolj film popusti proti koncu, zlasti s hipijevsko skupino, ki preveč samostojno funkcionira, pa naj nosi kakršnokoli idejo že, lahko tudi dekstrikcijo, se film zopet pobere v primerne višine na koncu, ko ladja nedvomljivo govori v prid trdoživosti revolucije, kakršnakoli že ta je.

Sedaj je pa že čas, da pogledamo tudi na ono stran „reke življenja“, tja, kjer smo ljudje sami s seboj in s svojimi težavami in bolečinami, kjer nam pri tem ne pomagajo „večni ideali“ in skupno trpljenje, v tiste kotičke naše duše, skratka, kjer bijemo privatne, vsakodnevne boje. Tu se je iranski film **Preprosti dogodek** skoraj najbolje odrezal. Režiral ga je Sohrab Šahid Sales in je prekrasen dokaz, kaj lahko naredi človek, ki se spozna na film in ki noče šokirati v smislu glasne tožbe, ampak neprimerno bolj pretrse poslednjega gledalca v dvorani s svojo preprosto pripovedjo o dečku, ki mora v šolo, delati, doživi občutek smrti in mora naprej, ni časa za obup. Kako je lahko režiser skoraj brez besed, le s pogledi, kretnjami in nadvse revno sceno toliko povedal o nekem življenju in čustvovanju, ostaja velika uganka. Vse je tiho, montaža umirjena, večinoma se naslanja na svetlobni kontrast dan—noč, in vendar smo do zadnjega vlakna presunjeni, prevzeti, brez lažnivih solz v očeh. Izreden dogodek. Drugače se je lotil razkrivanja vsakdana, nujnosti smrti in „življenja, ki teče dalje“ francoski režiser Maurice Pialat, v svojem **Odprtem žrelu**. Film govori pravzaprav o tem, kako se ob prisotnosti smrti razkriva življenje. Življenje in značaj moža, sina, snahe. Vsi se zberejo okoli umirajoče, in ta predvsem atmosferski film razkriva reakcije, čustva, razmerja teh ljudi. Majhen kamenček naše vsakdanjosti, ki se izgubi skoraj tako neopazno kot upihne luč v zadnjem kadru in vendarle tudi ostaja.

Malo drugače nam razkrije človekove reakcije v „posebnih“ okoliščinah Švicar Alain Tanner s filmom **Središče sveta**. Tu gre za različna svetova njega in nje, ki se ne moreta „združiti v ljubezni“, ker sta iz različnega testa, ker sta različnih odprtosti drug do drugega in ker nista še toliko razčistila vsak sam s seboj, da bi se lahko uskladila drug z drugim. To je Tannerjev (menda) prvi barvni film in tu mu ni kaj očitati. Zdi pa se, da ni dovolj močan v pripovedi s filmsko sliko, ker potrebuje ta film izredno veliko dialoga (ki ni niti vedno dovolj na višini) poleg tega, pa da ja ne bodo gledalci česa napačno razumeli (tako je sam utemeljil), še spremni „govor“. Glede na tematiko, ki je res pomembna, saj bolj malo režiserjev načenja „različna“ svetova moškega in ženske in išče rešitve, je ta kiks obžalovati.

Kar sam zase pa se je moral ves film in velik del svojega življenja odločati, junak poljskega filma **Palec božji** (Antoni Krauze), ki pa je na koncu le spoznal, kaj pravzaprav je, da bi lahko pravilno določil, kaj bi rad bil. Film, ki načenja prav zanimivo temo, ki nudi nekaj avantgardne poljske gledališke atmosfere, je pa prav po „poljsko“ preveč obložen s temačnimi in nerazumljivimi zgodovinskimi in religioznimi, že skoraj boleznimi obsesijami.

Še enega junaka smo imeli, ki naj bi se sam odločil kako in kaj bo živel, pa zato ni imel dovolj poguma ali moči, junaka iz filma **Vlak iz Benaresa** indijskega režiserja Krishna Kaula. Film, ki se sicer spogleduje s „francosko šolo“, obravnava za Indijo gotovo pereč problem, ali pa vsaj za mlade intelektualce, ki ne vedo prav, kje bi ostali in kje bi bolj koristili, doma ali v mestu, še posebno, ker je občutek tradicije v njih skoraj neuničljiv. Lep in pošten film, ki je pridobil mnoge simpatije gledalcev.

Na sploh je teža življenja padala na ramena prav mladih ljudi in celo dečkov. Nekaj smo jih že omenili, ne smemo pa pozabiti tudi zelo zanimivega sirskega filma **Elyazerly** (Kaiss Al—Zubaidi), ki je razpet med krutim socialnim realizmom velike revščine in intimnimi lirskimi doživljaji dečka, ko premišljuje o očetu in sestri, ki kljub slabi naravi, zlu, predstavlja zanj tudi milino in lepoto.

Prav malo predaha za sprostitev nam je nudil locarnski festival, večinoma nas je do obisti presunil s krutostjo, brezizhodnostjo in nemočjo človeka danes, a za nekaj idilike, čeprav tudi tu ni šlo brez „zla“, ker je neizkorenljivo, je še ostalo prostora.

Finci so nas navdušili s filmom **O zemlja, pesem greha**, ki tako odkrito pripoveduje o laponski naselbini in njihovem nepokvarjenem naravnem življenju, vse dokler ne pride do nesporazuma (vdor nekih pravil!) med očetom in hčerjo glede hčerinega moža. Film, ki je zanimiv zaradi svoje prvinskosti in nam neznanih krajev in običajev, ki pa prav s svojo divjostjo neverjetno čisto deluje. Drugi del malo pade v intenzivnosti, film v celoti pa uspe prikazati vse stopnje človekovega življenja od rojstva do smrti in pri tem ni prav nič vsiljiv. Dal je festivalu dodaten lesk in vsebinski razpon, kot tudi ruski prispevek **Divjak**, za katerega je scenarij napisal sam Andrej Končalovski in kjer je moral deček že zelo mlad, pa čeprav v „čisti“ naravi, spoznati zakon zla, tako med ljudmi kot živalmi. Ko nas niti izlet v naravo ni mogel popolnoma potolažiti, nas je še toliko bolj lopnila po glavi cela plejada „socialnih“ filmov ali vsaj filmov, kjer je asfalt ni pekel potiskal posameznike v kruto brezizhodnost, ki so prav morilsko delovali na gledalce, četudi brezhibno posneti in gladko odigrani. Sem je nedvomno šteti **Ulice slabega slovesa**, film o malih, revnih Itali-

janih v Ameriki, trdem boju za kruh in kako se napake plačuje s smrtjo. Pa **Klodino**, črnko, ki si, kakšen paradoks, ne more privoščiti moža, čeprav se imata zelo rada, ker bi s kopico otrok prišla v še težji socialni položaj. **Pink Flamingo**, svet nekakšnih spolnih iztirjencev, ki pa še dajo nekaj na svoj ugled in ponos in se ne pustijo izkoriščati podlim privatnim „organizacijam“, vse je tako temačno, da **Daizy Miller** Petra Bogdanovića komaj presvetli prostor s svojim iskri- vim intelektom in svobodno voljo, ki pa tudi Daizy pripelje naravnost v „propad“. Čeprav sega originalni tekst Henryja Jamesa že malo nazaj, se zdi, da je še kako aktualen, film pa tekoč, z majhnim retardé v drugi polovici in nadvse imenitno igralsko zasedbo. Takoj pa dobimo dodatno bistrilno injekcijo iz sosednje Kanade, kjer nam Jean—Pierre Lefebvre in njegov film **Svinj se ne redi s čisto vodo** odločno povesta, kaj se pravi biti danes v službi špijonaže, pa čeprav dobronamerne proti prodajalcem mamil, in kako drvim v družbo, kjer ne bomo več vedeli, kdo koga sledi in bomo kmalu svoj lastni špijon. Odlično delo, z izrednim občutkom za intimne scene, ki pa odkrito govore, da pravega zaupanja več ni, čas je naklonjen poslu in treznosti, postajamo neobčutljivi, umor, samomor, to je že kar mimogrede. Film umirjeno teče, mnogo je dolgih kadrov, v ospredju pa so ljudje, ki dajejo filmu atmosfero.

Italijani so z Olmijevo **Okoliščino** zarezali v problem marsikatero „sodobno“ družino, kjer je komaj še kaj razumevanja med starši in otroki in kjer morajo le-ti potem svoja naravna čustva izživljati zunaj družine, kot tu npr. mati, ki prav materinsko skrbi za dečka, ki ga je po naključju peljala v bolnico. Še bolj pa je zaznamovan in osamljen junak nemškega filma **Supermarket** (Roland Klick), ki je sicer na spisku mestne policije, vendar fant, ki išče ljubezni, razumevanja in domačnosti. Novinar, ki se zdi edini zanj zainteresiran, ga tako rekoč odrine od sebe, ko ga izrabi v svoje lastne „raziskovalne“ namene. Film je po tej plati pekoč opomin in opozorilo.

Čeprav je bilo mnogo govora o zlu, pa je le en film tudi očitno spregovoril o tem pojavu, norveški **Seme**, žal pa je izredno zanimiv poskus raziskati seme zla in njegovo upravičenost ali ne, čeprav v imenu dobrega, ostal neizpeljan. Morda si velja zapomniti režiserjevo ime Erik Solbakken.

Vsak festival že kar obvezno najde tudi nekaj filmov, ki razburijo še vedno sramežljive (napisati puritanske, bi bilo morda nenatančno) pripadnike obeh spolov. Ti poskusi, filmski namreč, čeprav ne več čisto pionirski, so potem tisti kamen, kjer se krešejo vse vrste misli in se pokaže, kdo je zares „napreden“ in „svobodnjak“ in kdo se le dela, da to je. Na prvem mestu velja tu omeniti imenitno lirsko, skoraj lahko



V filmu SUPERMARKT režiserja Rolanda Klicka igra glavno vlogo Charly Wierzejewski

rečemo študijo kanadskega režiserja Franka Vitalija o odnosu, prijateljstvu in ljubezenskem čustvu med dvema istega spola. Je odnos rešitev, je krivično zapeljevanje, je morda manjše zlo, kot dečka zapustiti, da se potem vrže v agresivno maščevanje. Bi bilo to sploh zlo, če take ljubezni ne bi nikoli tako imenovali? Film je nevsiljivo doživetje, predvsem v drugem delu, ko se osredotoči na dogajanje med Frankom in dečkom in pusti drugo „družbo“ bolj ali manj ob strani. Glavno čustvo v filmu se pravzaprav dogaja v medprostoru, nikjer ni pokazano, je le trepet v zraku, v prostoru, med ljudmi in vendar dvorana diha v istem ritmu. Podobno se dogaja tudi v drugem filmu podobnega „slovesa“ **Materini hiši** (Peter Blom), kjer nas sicer hladni Norvežani presenetijo z edipovim kompleksom, ko se sin pred večjim „zlom“ (odgovornostjo do dekleta) zateče v materino naročje, dobesedno. Vendar ves film naravnost diha to dejanje in konec je tako naraven, da sploh nismo presenečeni.

Igra v tem filmu je res tako prefinjena in naravna, atmosferi pomaga mračnost prostorov, medtem ko se oko in duh sprostita ob svetli zimski pokrajini zunaj. Kaj se dogaja v „notranji temi“, je tako očito, s koncem film doseže vrh in tako razvija prav redko videno dramaturgijo v filmu. Filmsko naravnost vizualna mojstrovina pa je **Večji pljus** Jacka Hazana, o zelo znanem angleškem slikarju Davidu Hockneyu, z nekaj utrinki njegovega življenja, nastajanja del, intimnimi pogovori, razmišljanji in doživetji. Rahlo tki-vo tega filma se zdi najtrdnjša stvar na svetu, kje se neha slikarstvo in začne film, ali pa življenje slikarjeve „skupine“ je skoraj neugotovljivo. Režiser je bil tudi snemalec, in to izreden. Malo bolj „moreče“ in naslonjen na nemški ekspresionizem pa je deloval Švicar Schmid, ki je v **Palomi** izjemno razčlenjeval obsedenost in prednost neke osebe drugi osebi, ki meji že na norost, vendar je pa scenerija odlično podprla mračno in bolešno razpoloženje duše glavnega junaka, ki je bila tudi sicer ena najboljših vlog. Čeprav smo že veliko slišali o slavi Borowczyka, pa moramo žal zaključiti, da je njegov film **Nemoralne zgodbe** popolnoma brez duše, še posebno, če ga primerjamo s prej omenjenimi primeri s „čustvenega“ področja, saj ni o erotiki, ki naj bi menda bila njegova glavna vrlina, ne duha ne sluha. Film se prej nagiba k hladnemu pozerstvu golote in če ne bi dosegel nekaj izjemnih slikovnih dosežkov zlasti v prvi epizodi v naravi, ne bi zapustil skoraj nikakega vtisa.

Kot vsi festivali je imel tudi Locarno svoje junake dneva, ki so bili potem hočeš nočeš tudi primerno nagrajeni, začuda od publike in strokovnih žirij. Ni kaj, kvaliteto zavoha strokovnjak ali laik, tu ni veliko debatirati.

Za „intelektualne“ izbirčneže pa tudi za ostale, če so zdržali, je bil mož številka ena gotovo Jacques Rivette, ki se v svojih filmih **Zaradi nekega fantoma** in **Julie in Celine** v oblakih sprašuje o tolikih in tako pomembnih stvareh, da bi zaslužil samostojno obravnavo in bomo tu skušali le na kratko povzeti njegovo spraševanje in ugotavljanje o bistvu, temelju našega bivanja, ki je pravzaprav v nenehnem iskanju in spraševanju, „kaj je kaj in kdo je kdo“, dokler ne pridemo do zaključka, da je edino res naključje, kajti težko je ločiti realno od imaginarnega, izmišljeno od doživetega, je življenje magija ali naučena vloga, kajti tik pred razkritjem se vse pogrezne v nepredorno temo. Pri tem pa gre za navidez vsakdanje stvari, za medsebojne odnose, srečanja, iskanja, vsa realnost pa diha nekaj skrivnega, ki jo spreminja v neprozorno. V nekaterih trenutkih posnema določene modele igre, junakov, filma, druge gre za človeka, odnose, miselne dosežke, vse to pa pripelje tudi do nekakšne nove organizacije snovi, novega „jezika“, stila.

Film nastaja med snemanjem, čeprav potem montira, igralci so sokreatorji. Če se danes kaj in kje giblje, se v Franciji zaradi Rivetta in še nekje, namreč na Madžarskem. Od tem je Istvan Szabo prinesel **Gasilsko ulico 25**, enkraten poskus proustovskega spominjanja na filmskem traku. Osebe živijo sedanost in preteklost, čas teče naprej, spomin uhaja nazaj, film se zdi globoka reka, katere površina daje vtis enosti, čeprav dobro vemo, da v svoji „notranjosti“ neusmiljeno drvi naprej, se večno giblje. V oblikovnem prijemu je film mojstrovina in nič manj imenitni niso igralci in dialogi.

Za konec pa še vedno „mlad in pred svojim časom“ veteran francoskega filma Bresson, ki je s svojim **Lancelotom z jezera** ustvaril še eno mojstrovino in jo poklonil končnemu obdobju viteštva srednjega veka, ko so poštenost, vdanost in zvestoba še kaj veljali. Čeprav se zdi, kot bi dogajanje ne pripadalo nobenemu času, je to film dinamike kreacije, ki sloni predvsem na notranjem konfliktu vsakega posameznika, ki ga še poudarja kamera s svojim stalnim gibanjem, čeprav brez modnih zoomov. Film konkretnih dejanj se spreminja v nadpomen abstraktnega. Poudarimo

odlično preštudirano in do podrobnosti izdelano zvočno kuliso, ki daje sliki samosvoje življenje, poleg tega pa še učinek večnega polmraka in dobimo film, ki je sicer poklon herojem „okrogle mize“, ki pa hkrati postavlja v ospredje človeka kot takega, v svojem večnem iskanju, ki ga prekine lahko le smrt. Film deluje kot monolitna celota, velikan med velikimi in nesporno je to najbolj enovit, impresiven, „monumentalen“, a ne v pomenu povzdigovanja, film festivala, ki daje slutiti za seboj veliko osebnost, kar Bresson seveda je.

Jugoslovani smo se predstavili res skromno, predvajali so izbor zagrebškega festivala risanege filma in med ostalimi smo videli dva naša — **Dnevnik** Nedeljka Dragiča in **Skrbnika** Lea Fabianija in Rudolfa Borosaka.

Locarnski festival nikakor ni bil namenjen udobju in slepilu. Za nami so že srečni filmski konci, resnici je treba gledati v oči. Le iz te perspektive je moč nadaljevati. Kam in kako, se bo še pokazalo. Razum je postavljen pred zid, otepa okoli sebe in se pogloblja vase. Tuhta in išče, kajti človek se ne da, človek hoče živeti. Nestrpno pričakujemo naslednji festival.

Prizor iz filma **NEMORALNE ZGODBE** režiserja Waleriana Borowczyka



beneški bienale

aleš erjavec

Beneški bienale ima startno letnico 1895. V naslednjih osemdesetih letih je preстал vrsto sprememb in dogodkov, od fašistične izolacije do spopadov s policijo.

Bienale ima predračun 1,1 milijarde lir, l. 1972 pa je zbral celo 1,8 milijarde lir dotacij. To je vsekakor precejšnja vsota in nakazuje pomen, ki ga bienalu pripisuje italijanska vlada, po drugi strani pa obvezuje organizatorja, da vložena sredstva programsko in organizacijsko opraviči.

Ni moj namen kritizirati finančno in kulturno politiko italijanske vlade, vendar pa se tudi ob bežnem obisku bienala izkaže, da le-ta dandanes niti naj-

manj ne opravičuje slovesa, ki si ga je pridobil v preteklih letih kot ena od osrednjih svetovnih kulturnih — in tudi filmskih manifestacij.

Bienale traja pet tednov. Sestoji iz slikarskih, kiparskih, grafičnih, fotografskih, arhitektonskih, kinematografskih, gledaliških, glasbenih itn. prireditev. Se pravi, da tvori film le eno izmed dejavnosti bienala. Zato je ta ocena že v samem izhodišču parcialnega značaja in to še povečuje dejstvo, da se bienala v celoti nisem udeležil (kar je verjetno storil le redkokdo). Vendar pa se vseeno da sklepati tako na celoten filmski program kot na celokupnost prire-

ditev, saj se odvijajo simultano, se ponavljajo, razen tega pa gotovo tudi nekajdnevni izsek tvori še kar reprezentančen vzorec celotnega poteka bienala. Dejstvo je, da beneški bienale umira — vsaj, kar se filma tiče in gotovo je za nas najzanimivejši ravno film. Kar se tiče drugih prireditev, lahko kot zanimiv označimo le glasbeni del, posvečen glasbi Čila in nekaterih drugih južnoameriških dežel. Gledališče je ostalo pri Hamletu, likovna umetnost pa pri abstraktnosti.

Za razumevanje nasprotij in problematičnosti bienala je najprej potrebno navesti njegov moto — "Svoboda v Čilu" in ga primerjati z dejansko vsebino prireditve. Izkaže se, da ima z njim edino neposredno zvezo le čilska glasba, medtem ko je vse drugo s Čilom povezano le posredno — od slikarstva na temo nasilja do kubanskih filmov, naperjenih proti ameriškemu imperikalizmu. Moto se tako razkrije kot brezvsebinski, preko njegove brezvsebinskosti pa se kot tak razkrije tudi bienale. Izkaže se namreč, da — če se omejimo na filmski del — služi bienale le kot eklektična parada najrazličnejših kinematografij, od švicarske do italijanske in sovjetske. Filmi naj bi se (ideološko gledano) verjetno

gibali med poloma svoboda — fašizem, vendar pa konkretni program tega ni bil zmožen realizirati, saj je omenjena polarizacija vse premalo prisotna in jo lahko le zaslutimo. Lahko rečemo, da si je bienale zadal preveliko nalogo in je s programom ni rešil. Poleg tega pa je filmski program vključil še vrsto drugih tém, od ženske emancipacije do meščanskega avantgardnega filma tridesetih let.

Verjetno je brezplodno kritiziranje bienala v odnosu zastavljena tema: njena realizacija, temveč je bolje in pravičnejše pisati o tistem, kar je na bienalu vseeno bilo dobrega, ne glede na relacijo tega programa do same institucije bienala. To sta bila predvsem dva programa: italijanski fašistični film in avantgardni film med obema vojnama.

Italijanski fašistični film

Je zajemal dokumentarne filme, nastale v tridesetih letih v Italiji (od leta 1933 naprej). Ti filmi so večinoma nastali pod ideološkim vplivom fašizma ter na zakrit način. kažejo prisotnost tistih idej, ki so fašizmu pomagale tako v Italiji kot v Nemčiji do politične prevlade in prav izjemne družbene moči. Kot glavni

konstitutivni element teh filmov lahko označimo ti isti ideološko prežeti realizem, ki ravno s svojo prikrito idejnostjo in usmerjevalnostjo najmočnejše vpliva na ljudske množice. Film, narejen tehnično popolno, pa vendar ne zapade v esteticizem, povečuje vlogo tistega enostavnega človeka, ki ni niti izobražen niti razgledan, temveč si želi predvsem miru, reda in osebe, ki bi personificirala te lastnosti, jih zagotavljala ter bila po eni strani del ljudstva, po drugi pa nov bog.

Filmi z ničimer ne vsiljujejo svojega mnenja, temveč ga propagirajo na najbolj prepričljiv način — enostavno se kažejo, ne da bi pri tem uporabljali besedni komentar, ki je bil tako značilen za sovjetske propagandne filme. Ob gledanju teh filmov se asociativno javlja primerjava s sovjetskimi filmi, ki imajo v svoji propagandistični usmeritvi precej podoben značaj, le da so dosti bolj grobi in preveč eksplicitni, zato pa tudi manj prepričljivi in bolj vsiljivi.

Razlog za to primerjavo je verjetno jasen. V obeh primerih gre za propagando družbenega sistema, ki je bil ali šele postajal totalitarističen, ki je cenil posameznika le kot mehanični del stroja ali organizma, tega pa naj bi predstavljal narod. Do iste na-

pake je prišel tudi sovjetski film postleninske dobe, ki je ravno tako pozabil na Marxovo tezo, da je svoboda posameznika prvi pogoj za svobodo vseh, ne pa obratno, predvsem pa ne, če se ta "svoboda vseh" skoncentrira v rokah nekaterih.

V teh fašističnih filmih prav tako prikazujejo skoraj izključno dosežke "nove dobe" in "novega reda", ki naj bi presegel individualistične predsodke in konflikte ter naj bi posameznika podredil družbi in na ta način razkril in utelesil dejansko bistvo človeka. Filmi (npr. Dall'acquistino alle giornate di Littoria ali Nuovi aspetti dell'Urbe) so nastali predvsem kot propaganden material, in to v dobi, ko fašizem še ni bil absoluten vladar in prevladujoča ideologija. Zato je bil njihov namen predvsem reklamiranje nekega reda in ureditve, ki naj bi šele prišla in seveda naj bi filmi konsolidirali položaj fašizma med najširšim prebivalstvom, s tem da bi mu preko najbolj prepričljivega medija prikazali vse uspehe (oziroma "le" majhen del vseh uspehov) in blaginjo novega sistema. Kot taki se ti filmi vključujejo med velike uspehe filmske umetnosti — pa čeprav le s propagandistične pozicije nesprejemljive ideologije.

Program fašističnega filma je bil vključen v širši program FILM, MEŠČANSTVO, AVANTGARDA (1919 — 1939), v katerem je bil predvajan tudi program ameriškega in angleškega eksperimentalnega in avantgardnega filma. Tudi ti filmi so proizvod iste dobe, le da v drugačnem smislu. Filmi G. Kleina, H. Richterja, O. Fischingerja, L. Lyeja, H. Smitha in drugih so vsi izdelki dobe, ki jo je označevalo eksperimentiranje na vseh umetnostnih področjih. To je bila doba dadaizma, surrealizma in tistih končnih oblik umetnosti, kjer se je pot že zapirala in prehajala v brezizhoden prostor. Mogoče je ravno to brezplodno iskanje, nadaljevanje smeri, ki so že doživele svoj višek, prišlo najbolj do izraza ravno v filmu. Filmi, kot so Early abstractions, Normw, Coloritura itd. vsi izražajo iskanje, ki si je zaprlo pot s svojim apriornim formalizmom. Ti filmi v mnogem spominjajo po eni strani na sodobne computerske filme, po drugi pa na neinventivne otroške. Razlog za takšen neuspeh teh dveh najbolj bleščečih medvojnih umetniških umetnostnih smeri (poleg ekspresionizma) v filmskem mediju je verjetno ravno v okornosti samega filmskega jezika, saj je literatura, predvsem pa sli-

karstvo, gotovo dosti primernejši prostor za njihov izraz. Prav zato se razredni značaj teh dveh smeri najbolj očitno razkrije ravno v filmu — pokazeta se kot ustvarjalna slepa ulica, kot težnja po šokantnosti in dostikrat tudi kot ustvarjalna nemoč. Sicer pa tako vedno velja, da postane neka smer avantgarda, oziroma se za tako označi, šele potem, ko je že postala tradicija. Problem tovrstnega filma je verjetno ravno v tem, da so ti filmi večinoma nastali takrat, ko je bila takšna umetnost res že klasika.

Večino ostalega filmskega programa so predstavljali R. Clair, D. Vertov, F. Lang in podobni kinotečni režiserji. Sodobni avtorji so bili na bienalu v manjšini. Sicer pa se je tako ali tako izkazalo, da je zanimanje za bienale primerno programski vsebini — publika je bila zanj izredno nezainteresirana, kar je deloma pogojeno tudi z razvlečenostjo prireditve, saj si le redkokdaj lahko utrga več kot en mesec časa. Mogoče pa je bila ta razvlečenost tudi taktično utemeljena, saj je bila tako onemogočena ponovitev neljubih dogodkov prejšnjih bienalov, predvsem zadnjega. Tako lahko sklenemo, da je tudi beneški bienale doživel in že preživel svoj vrhunec in živi le še kot tradicija.

KANADSKI AVTOR JE UGOTOVIL, DA SMO BOMBARDIRANI Z INFORMACIJAMI IN DA TO POVZROČA V GLEDALCIH ZASIČENOST, KI JE BLIZU AGRESIJI, ZAČEL JE RAZPRAVO O PROBLEMU APOLITIČNOSTI DOKUMENTARISTA, ČE POVEMO ENOSTAVNO, KOT JE TAKOJ OPAZIL MORITZ DE HADELN, KO GA JE VPRAŠAL: KAJ VERJAMETE V OBJEKTIVNOST KAMERE?

**VIII. mednarodni
filmski festival
v nyonu, švica**

kaj verjamete v objektivnost kamere

franček rudolf

Takoj lahko nadaljujemo to vprašanje: kaj verjamete v objektivnost Frančka Rudolfa? Kaj je Franček prišel v Švico, videl kup filmov, pa si vse zapomnil, pa zdaj bo! oh, ko je to tako enostavno — vse te filme ponazoril na papirju na treh štirih tipkanih straneh, tako da bo branje njegovega članka prav tak užitek, kot da bi sami potovali v Nyon in ob bregovih Ženevskega jezera vsak dan dvanajst ur gledali filme (v dvorani zelo podobni tisti iz Beograda, Dom sindikatov). Kot je znano, je tudi v filmski snemalni knjigi vse točno tako napisano, kot je potem v filmu. Zato hop! bereš snemalno knjigo, film pa se ti proicira v možgane, tako kot tudi bereš note za simfonijo, orkester v glavi pa igra. Namesto kritike vam tukaj ponujam nekaj dokumentarcev, posnetih sicer s pisalnim strojem, vendar po duhu in prijemih pristnih dokumentarcev. Najbrž nisem dober v tej zvrsti, v Nyonu pa je bila predvajana vrsta zares odličnih filmov, filmov, ki si jih moraš zapomniti. Tudi obširna retrospektiva ruskega filma je bila izredna. Vse to pa ne pomeni, da ne bi smel posneti dokumentarca o tem festivalu. Potrudil se bom, da bom kratek; vsaj to, če že ne bom pameten.

FILM KOT OROŽJE

Debato je pričel Moritz de Hadeln, direktor festivala, ki je izrazil željo, da bi udeleženci razpravljali o dokumentarcu danes. Rekel je:

Kapitalizem je prišel v fazo, ki obljublja poplitvitev na vseh področjih. Ta isti kapitalizem uporablja bolj in

bolj nasilne metode kot na primer te, ki so bile pred kratkim uporabljene v Čilu, pa tudi ne obotavlja se biti nasilen z metodami civilizirane cenzure v belih rokavicah. Dokumentarist pa nosi veliko odgovornost, pomagati mora ljudem, da se prebudijo. Določeno število dokumentaristov se je uspavalo, zadnji čas je, da se zbudijo, če hočejo še vedno uporabljati film kot orožje.

Po tem uvodu je generalni sekretar AID Erwin Leiser imel dolg ekspoz: Dokumentarni film ne more dati določene podobe resničnosti, lahko pa nudi sredstva, da to resničnost spreminjamo. Joris Ivens primerja dokumentarista s človekom, ki mu ni dovolj fotografirati splav na reki, ampak tudi sam skoči v vodo. Dokumentarist ne sme pozabiti, da za kamero stoji človek, ki izbira. Resnica je umetnost. Dokumentarist ne fotografira, ampak reproducira stvarnost. Dokumentarist mora odkloniti izmišljevanje zgodb in nikoli ne sme sprejeti pravil filmske industrije. Dokumentarist mora pomagati spremeniti svet ... Etika avtorju dokumentarcev prepoveduje oblikovati realnost Presenečenja resničnega življenja prekašajo fantazijo. Res je dokumentarist odvisen od materiala, a lahko montira ... Bunuel je nekoč citiral Andreja Bretona — „Fantastičnega ni, vse je resnično.“ To naj bo geslo za dokumentariste.

Tu je še nekaj diskutantov poskušalo precizirati teoretična nasprotja pri režiranju dokumentarcev, potem pa se je Jerzy Bossak, poljski dokumentarist, nekdanji dekan Filmske šole v Lodzu, zelo razburil: Živimo v bolj kompliciranem svetu kot pred petimi ali deseti leti. Prišel je čas miroljubne koeksistence. Ampak koncentracijskih taborišč je več kot prej Vsi pri-

jemi v politiki, ki so bili pred desetimi leti normalni, so se v tem času spremenili. Kaj se je spremenilo za ljudi, ki skoraj vsi gledajo televizijo? Eni se odločajo za socializem, drugi za prosperiteto, tretji za nič. Kaj smo dokumentaristi naredili, da bi vsem tem ljudem kaj povedali? Znanstveniki so rekli, da bodo rešili svet, ampak zdaj kaže, da ga bodo samo uničili. Če se nam je pred dvajsetimi leti množica informacij, ki jih je razširjal kino, zdela zadostna, se nam ne more zdeti takšna danes, ko je televizija nadomestila kinematografska poročila. Ampak ali te informacije zadostujejo? Vidite, zato je potrebno, da dá dokumentarist gledalcu nekaj več kot samo golo informacijo. Potrebno je izraziti svoje stališče do sveta, kako avtor vidi današnji svet z njegovimi kontradikcijami, kako lahko tudi avtor brani stvarnost, ki jo je izrazil, pa kakršnasižebodi. Gola informacija ne zadostuje več. Zadostovala je pred 5 — 10 leti. Dokumentarni film je interpretacija, ni informacija. Vsi dobivamo domov po televiziji informacije — interpretacij pa ne. Kaj sem videl tukaj? Vse preveč filmov, ki so zgolj informacije. Ni dovolj kupiti kamero in biti filmar. Lahko tudi jaz kupim klavir, pa ne bom komponist. (Medklaci: Mozart!!) Vse, kar vidim v teh filmih, lahko vidim tudi doma. Zanimivo pa je samo lastno intelektualno stališče. Mesto, do koder nekdo gleda ... Tu smo videli kopico pomembnih tem — a nepomembno izvedenih. Ljudje se morajo udeleževati zgodovine. Človek naj jo spremlja s kamero (ta zahteva je bila postavljena že pred petdesetimi leti), o Kolumbu ni bilo filmov, a danes imamo arriflex ... Astronavti, ki so šli na mesec, so trenirali na pripravah 3000 ur, a s kamero je vadil samo eden 3 ure. Objektivne so pa kupili kar v trgovini. Nobena država nima smisla za dokumentarni film, ravno to je primer.

Kaj je važno? Interpretirati svet. Pomembni so filmi o zgodovini sveta, o težavah, na katere naleti človek pri svojem razvoju. Martin Schaub: Laiser je predstavil subjektivno in idealistično predstavo o dokumentaristih. Kot da bi dokumentarni film ne bil avtorski. Filmu je osnova osebno ali pa razredno stališče.

Erwin Leiser je direktno o samem festivalu povedal tudi to: Kamera je postala lažja. Kamere super 8 so dostopne najširšim krogom. Pa mladi pozabljajo na tehnično znanje in na tehnično pravilen izraz. Če kdo verjame v svojo idejo (ki bo prodrla, ker je pravilna!), pa pozabi na publiko in na tehniko, to le ni dobro. Le redki propagandisti so tudi dobri dokumentaristi. Potrebno je združiti može za kamero in publiko.

Kar nekaj filmov na festivalu je potrdilo njegove besede. Tu sem približno in mogoče v podrobnostih ne posebno točno, vendar upam, da dovolj slikovito, predstavil nasprotje, ki je izbruhnulo že takoj prvi dan razpravljanj. Nadaljevalo se je v vrsti variant vse dne-

ve. Še bolj zanimivo pa je, da so bili filmi na festivalu prav zanimiva ilustracija debat, kar lepo so jih spremljali.

Žarko Petan je nekoč napisal: „Pišem, ker se s peresnikom žal ne da streljati.“ Ta stavek sem slišal že večkrat in bolj ko o njem razmišljam, mislim, da je eden najbolj bedastih stavkov, kar sem jih kdajkoli slišal, mogoče tako fantastično bedast, da bi moral priti v vse svetovne filozofske antologije. Nisem pa vedel, da je ta stavek tako priljubljen med filmarji, še več, da je skoraj geslo filmarjev in da ga bom v Švici srečal nekoliko transformiranega: Ker ne moremo streljati, delamo filme.

Festival v Nyonu me je presenetil. Nikoli še nisem videl tako dolgih dokumentarnih filmov, filmov, ki tako vztrajno opisujejo, opisujejo, opisujejo. Nikoli še nisem videl filmov, ki jih delajo snemalci. Greš, posnameš vse, kar se je dalo posneti, zlepiš skupaj in tu je film. Tako sem videl, kako je avtorjem uspelo zapraviti ne samo nekaj izjemno lepih tem, ampak tudi dolgo vrsto zares lepih in redko zanimivih kadrov.

V tej debati se ne morem opredeliti: kje pa, premalo vem, hočem ostati dokumentaren. Če pa bo vmes kaj osebnega, ja kaj pa morem, pa se delajte, kot da tega ne opazite.

Veste, je pa res, težave so, težave. V Sloveniji pravzaprav ne poznamo takega dokumentarnega filma, ki bi se ukvarjal z družbo. Ne vem, kako to. Pojma nimam! Tudi ne vem, kaj ljudi zanima pri dokumentarcih. Tega res ne morem vedeti, kadar grem v kino Sloga ali kino Šiška, ki sta moja priljubljena kina, nobenega dokumentarca nikoli, ne vem, kaj v praksi, tj. v kinematografu pomeni kratki oz. dokumentarni film.



SOL ZA SVANECJE režiserja Mihajla Kalatozova



Iz brazilskega filma **V POREČJU AMAZONKE**

Tako kot dokumentarci poiščejo neko dogajanje v svetu, ga pofilmajo in si potem iz njega nekaj zmontirajo, bom tudi jaz izbral iz festivalskega programa nekaj filmov in ob njih dokazoval svoje teme.

Švedski film **Revni pridejo ponoči** pripoveduje o Mehikancih, ki bežijo preko meje na delo v Združene države, vsako leto jih poskuša s prebegom takole kaka dva milijona, štirje milijoni Mehikancev so pa že v ZDA. Film prikazuje kifeljca, ki jih lovi z modernimi elektronskimi napravami. Pa še druge kifeljce, ki jih lovijo s helikopterji. Pa prikazuje, kako človeka potem ujamejo, prikaže nam nekaj takšnih ulovov, kar po deset fantov potegnejo iz enega avta. Potem nam pokaže tega ali onega Mehikanca na delovnem mestu v ZDA, pa koliko zasluži in pošlje domov, pa seveda pokaže Mehikance, kako živijo v Mehiki, slab standard in dosti preveč otrok. Če bi še gledal nekaj takih dokumentarcev, bi popolnoma izgubil veselje do kavbojk. Bolj in bolj ko gledam ta film, vidim, ves svet je sestavljen samo iz hiš, iz kuhinj, sobe so natrpane s posteljami in mizami, pa ljudje so povsod po svetu, jedo, spijo pa bežijo preko mej. Film odpira celo vrsto vprašanj in sili k razmišljanju, vendar kam to pelje, če bodo filmi odpirali vprašanja in nas silili k razmišljanju, saj bomo hitro ugotovili, da je vendar kompletno nor in izprijen človek, ki sploh gre v kino, naj bi raje delal kaj pametnejšega. Desetkrat zanimajnejše kot dejstvo, da gre za socialen problem, ki povzroča nekaj izrazito nesmiselnega, so narodopisne posebnosti, ki obdajajo pofilmance in nam v slikovitih barvah razkladajo kulturo Mehike, ki ni tako razvita država kot ZDA, ki so malo bolj napolnjene z raznimi predmeti, uporabnimi. Zanimiv kolaž pred-

metov in hišic — to je tisto, kar te pritegne s svojo abstraktnostjo.

Kaj vidim jaz, če se sprehajam po Nyonu ali Ženevi, kaj zvem o Švici in o Švicarjih? Najbrž bolj ali manj nič. Kar me je vrglo na rit, je to, da v Lausanni, ki je približno tako veliko mesto kot Maribor, ob petih zjutraj v kolodvorski restavraciji ljudje — sto in sto ljudi — pijejo mleko in kakav. To bi bil najgenialnejši prizor, ki bi ga posnel v Švici, če bi me slučajno poslali tja snemat dokumentarec. Pa kako ljudje jedo ocvrt sir za kosilo.

Ratopolis — kanadski film, znanstven. Film o podganah, o zgodovini podgan in o podganjih navadah in kaj se zgodi s podganami, če jih zapreš v preozek prostor, kako se izrodijo, koljejo med sabo, kako se kavsajo in kavsajo in čisto znorijo od tega, samice pa žro malčke, ker ne vejo kaj z njimi početi, pa gnezda sploh ne naredijo ... Film je metaforično krasna podoba človeške družbe, navdahnjena. Ljudje smo čisto podobni podganam, ali pa — podgane se tako obnašajo kot ljudje. Glej glej, podgane so nam čisto podobne! Moram reči, da me je film navdal z globokim razmišljanjem in z globokim pesimizmom.

Peter in Ruby — angleški. Dva starca na kmetiji, kako starec kolje kozličke in kako oba skupaj jesta kozletino in kako je kozličke pač treba klati, ker kaj bi drugače jedli in vse skupaj izzove v človeku tak strah pred kastracijo, kar zmede te, ker če si kozliček, te kar zakoljejo. Preprosto filmaš, kako je človek star in kako kmetuje. Pa to udari gledalce po glavi... seveda če so takšni kot jaz. Ker jaz se vedno identificiram z junaki v filmih, potem je pa zelo hudo.

Iščemo delavce, takoj, nudimo ..., švicarski film, narejen za televizijo, predstavlja tip filma, ki se ukvarja s konkretnim problemom: delavci, ki iz Italije hodijo čez mejo na delo ... potem pa nazaj ... spet problem meje. Našteje dejstva, nazorno, prikaže ljudi in kako so ves dan zdoma.

Potem so tu filmi o zdravstvenih problemih, o epileptikih, kako težko je biti epileptik, pa o otrocih s sladkorno, pa o maloumnih otrocih — ti medicinski filmi so drug stil ...

Ni toliko odvisno od načina izdelave in od ustvarjalčeve moči, pri dokumentarcu — se mi zdi — lahko vse skupaj klasificiramo po izbiri tem.

Strogo reportažni zapis (kot jih poznamo s televizije). Film o znanstvenem eksperimentu (kot *Ratopolis*), kar je v bistvu tudi reportažno poročanje.

Potem pa pridejo filmi, ki interpretirajo, ki nekaj hočejo, ki so globoki. Ti pa takoj pokažejo, da je izbor tem pač skromen, pri nas, v Jugoslaviji snemamo v takih primerih filme o herojih iz revolucije ali o stanovanskem vprašanju, na zahodu pa je to malo drugače, tam se ukvarjajo z mejami in prehajanjem pre-

ko mej, pa z bolniki oz. s problemom, kaj narediti z bolniki. Ti dve genialni temi izkoriščajo, kakor vejo in znajo.

Nigerijci so prispevali še film o slavnosti v Afriki, Arabci pa o romanju v Meko. Danci pa film **Brazil, Amazonas**, film o Indijancih. — Od vseh treh je le **Romanje v Meko** ostalo reportaža, zato pa je bila stvar najkrajša in najprijetnejša za gledat. Tako pri Indijancih kot pri velikem prazniku v Afriki pa je kopica neverjetno dobrih kadrov utonila v morju ponavljanja. Pa modrih misli.

Mislim, da naj televizija uči filmarje, kako se dela dokumentarce. Prideš tja, posnameš, vržeš skupaj pa predvajaš in vse skupaj te nič ne briga. Samo da je kratko, pa bo v redu.

Vedno sem sumil dokumentarni film, da je težka špekulacija. Dokumentarec je običajno veliko hujša izmišljotina kot najstrašnejša hollywoodska melodrama. To sem vedel že iz Beograda, ni mi bilo treba priti še v Švico. Dokumentarec je nadaljevanje novinarske prakse, ko pride dokumentarist s kamero, posnel bi rad film o Frančku Rudolfu, pa ccccc pritisne na gumb pa vpraša: kaj mislite o vremenu? Hvala, dobro. Kaj pa o slovenski kulturi?

Strašno mi ugaja.

Kaj pa vaši načrti za bodočnost? Veliko jih imam. Ampak tistih milijonov, ki jih zaslužim, mi ne dajo pa ne dajo, tudi mislim, da me Slovenci na splošno premalo ubogajo, v svoji pravljici „Petnajst letčih kumar“ sem napisal, kakšni morajo biti, kaj morajo misliti, pa nič ne opažam, da bi se kaj poboljšali, zaradi tega sem tako žalosten, da sem zadavil svojo ženo in razrezal z britvico na koščke stadion Olimpije.

O, lepo, čudovito ste povedali, čisto točno, kaj pa mislite o jogurtu?

Hvala. Vedno samo najlepše, posebno kadar je na znamkah šejkata Oman.

Tako sem vam na kratko demonstriral metodo, po kateri dela dokumentarce televizija. To je tudi metoda, po kateri delajo filme vsi bistri dokumentaristi na svetu. So pa takšni, ki hočejo še nekaj več!

O, da! So takšni, ki jim še ni jasno, da je dokumentarec crknil. Seveda dokumentarec, ki naj odreši svet. Res, Lenin je naredil oktobrsko revolucijo zato, da je potem lahko snemal filme.

V retrospektivi ruskega filma nam natančni Švicarji pokažejo, kaj je Lenin prispeval k filmu. Najprej film o Eskimih iz Sibirije, živijo v nekih jurtah in so prav zabavni, taki, kot Indijanci iz Friedricha Engelsa.

Film o **Padcu dinastije Romanovih** prikazuje, kakšno kuliserijo je Lenin razdrl — res se jo je splačalo razdreti, neokusna je bila. Dokumentarec sestavljen iz



Iz sovjetskega filma **DESET LET POZNEJE**

starih žurnalov, govori kot zgodovinska snov, kot muzejski eksponat.

Potem pa pridejo filmi, ki jih je delal Stalin, da bi na ta način razvil stalinizem. Filmi se ukvarjajo z železnici pa z ledolomilci v oceanih pa z avtomobili v puščavi pa s tanki med vojno — iz leta v leto je vedno manj ljudi v filmih in vedno več strojev. Ti dokumentarci so reportaže, zaradi veličine dogodkov, ki jih prikazujejo (**Poraz Nemcev pred Moskvo, Berlin**), so izjemno pretresljivi. Tudi ta retrospektiva v sklopu celega festivala pripoveduje o osnovnem dramatičnem nasprotju: kaj naj konec koncev mislimo, da je dokumentarec?

Pisati za časopis ali pisati literaturo, delati televizijski program ali delati filme — vse to so že tako običajne in rutinske stvari, da bi končno že lahko bilo jasno, da časopise in televizijski program kreirajo politiki (ne pa slučajno televizijski napovedovalci ali snemalci!) in da romane in filme delajo filozofi (ne pa slučajno producenti ali režiserji ali celo igralci). Potrebno je samo vedeti, kdo kaj dela, hop, pa je stvar rešena in še se da kaj ukreniti.

Tu seveda moram spet omeniti film **Kako lepo je živeti!**, to je tisti o epileptikih, strašnega epileptika ti pokaže film, kaže ti ga v filmu dvajset minut v velikem planu, ti pobesniš, vržeš se po tleh, stečeš iz dvorane, ko se pa vrneš, film še traja, samo epileptik je drug, še strašnejši, pa tudi ta pripoveduje, kako bi bilo lepo, če bi bilo drugače, kot pač je.

Pa še dva filma moram omeniti: ruski dokumentarec **Deset let kasneje** prikazuje dijake neke gimnazije. Posneli so jih pred desetimi leti, lepo so predstavili vsakega posebej z obširnimi karakteristikami učite-

ljev in mladinskih funkcionarjev, zdaj, deset let kasneje, jih pa posnamejo še enkrat in spet jih okarakterizirajo. Film te krasno prestraši. Kje so našli tak način vzgoje in tak sistem? Saj so čisto za znoret. Pa še češki film o slikarju naivcu, tudi krasna tema (zelo dober film, o naivcu, ki slika na steklo), ki jo Slovenci in Jugoslovani dobro poznamo. Ko ne vemo kaj snemati, posnamemo enostavno film o tem ali onem slikarju, kako kaj slika, pa je film tu.

Pa še dva kitajska filma moram omeniti — kaj neki zanima Kitajce? V prvem filmu, kako je nastala Himalaja, iz kakšnih kamenin je in kako se je dvignila iz morja, kar nam poskušajo zanimirati. V drugem pa, kako z buldozerji poruvajo drevesa in potem zasadijo nova drevesa in potem rasejo nova drevesa. Norel sem od veselja. Kitajci ne mislijo, da bodo svet spremenili s filmi: oni ga mislijo z delom. Zaenkrat se jim še ljubi. — Filmi pa, ki jih naredijo o tem, me nostalgичno vračajo v čase moje mladosti.

Pa še film o Čilu. Ta film prikazuje, kako so ljudje v Čilu zaprti, pa ne vejo zakaj, snemali so jih v nekem čilskem taborišču, zanimivo je videti zaprte ljudi in slišati, kako povedo, kdaj so jih zaprli, pa kako ne vedo, zakaj so jih, pa do kdaj jih bodo imeli zaprte, tako pač vidimo ljudi, ki niso preveč dobro razpoloženi, slišimo tudi paznika, ki pravi, da pač tako je, jaz jih pač pazim, oni pa — to spet vidimo, morajo zjutraj teči do pasu goli v krogu in telovaditi. Film je lep dokumentarec, ne vem pa, kako naj spremeni svet.

Najboljši dokumentarec sem pa videl v Ženevi. To je Pasolinijev film **Tisoč in ena noč**. Vse, kar je potreboval za svojo zgodbo, je poiskal po Afriki in Aziji v slikovitem fevdalnem okolju, igrajo mu nenavadni pubertetni in film je lep kot le kaj. Če upoštevam že ta preskok, ki sem si ga sam dorežiral k festivalu, moram omeniti še program švicarskih risank, ki so nam jih zavrteli zadnji dan: mogoče jih sploh ne bi opazil in me ne bi pretresle (tako kot me niso vse tiste, drugače zelo dobre, posejane med program), ko ne bi s svojo abstraktnostjo udarile kot strela z jasnega.

Da, abstraktnost. Jerzy Bossak (pri njem so se šolali Vajda, Polanski in Skolimowski) je v diskusiji zastopal kričal: Nikoli nisem delal dobrih filmov, delal sem slabe filme, najslabše filme, kar si jih lahko mislite. Tudi svojim učencem sem govoril: nikogar ne poslušajte, delajte filme, kot vam to pade na pamet, delajte filme, kakor se vam ljubi, film, to je nekaj sličic, nekaj zvokov, nekaj besed, nasinhroniziranih ali direktno posnetih, pa nekaj glasbe, če iz tega naredite nekaj osebnega, nekaj čisto vašega, dobro. Drugače pa ni vse skupaj nič. — Tega zadnjega bilten ni objavil. Jaz si tudi nisem zapisal. Sem si pa zapomnil.

festival na razpotju

ob 5. mednarodnem
filmskem festivalu, kranj 74

sašo schrott

Pred več kot dvema letoma sem ob IV. mednarodnem festivalu športnega in turističnega filma v Kranju med drugim zapisal, da so nadaljnja usoda, uspeh in afirmacija te sicer simpatične filmske prireditve odvisni predvsem od jasnejše in doslednejše programske usmeritve festivala. Neizodostna izkristaliziranost kriterijev pri izbiri festivalskih filmov, ki je bila praktično na vseh dosedanjih festivalih najbolj pogost vzrok razhajanj med festivalsko žirijo in filmsko kritiko na eni strani, ter željami in ambicijami organizatorjev festivala na drugi strani, pa je na letošnjem V. festivalu dosegla tisto nevrvalgično točko, ko najbolj resno razmišljanje o profilu in s tem v zvezi s kriteriji za izbor festivalskih filmov ne trpi no-

benega odlašanja več. Očitno je bilo pričakovanje, da bo kranjski festival desetletnico svojega obstoja proslavil z jasnejšo artikuliranostjo in smerjo svojih ciljev, čeprav upravičeno, na žalost vendarle preveč optimistično. Še več: ugotoviti moramo, da kljub najboljšemu namenu organizatorjev letošnji festival športnega in turističnega filma v Kranju spada med najmanj posrečene, pri čemer je novost, razširitev festivala s štirih na sedem dni, bistveno razkrila vso nekoherentnost in nedoslednost festivalskega filmskega izbora.

Prvi nesporazum, ki spremlja kranjski festival že od njegovega nastanka dalje, vsebuje že njegov naslov. Pri tem ni na prvem mestu vprašanje medsebojnega odnosa športa in turizma kot dveh samostojnih filmskih tematik, vkomponiranih v prireditve, ki se imenuje filmski festival, temveč je problem predvsem v popolni nejasnosti, kaj resnično pomenita za kranjski festival termina „športni“ film in kaj „turistični“ film.

Med „športnimi“ filmi je bilo na kranjskem festivalu mogoče videti:

— ilustrativno-pedagoške filme o posameznih športnih panogah, načinu treninga, učnih metodah itd. (npr. Vesela smučarska šola iz ZRN ali poljski Učimo se plavati);

— dokumentarne filmske zapise o raznih športnih dogodkih, kot so olimpijade, svetovna prvenstva itd. (npr. japonski Sapporo);

— filmske portrete znanih športnikov (npr. Roland Matthes iz NDR, Graham Hill iz Velike Britanije);

— risane filme na temo športa (ta zvrst je na festivalu redka, letos npr. le sovjetska risanka Poletje);

— filme, kjer določen športni dogodek, športna panoga ali športnik služi filmskemu avtorju kot material za filmsko-estetsko, psihološko ali sociološko-filozofsko meditacijo ali izpoved (npr. kanadski Zakaj tečete? in jugoslovanski Dvojni salto);

— predstavitev nove športne panoge ali manj znanega športa (npr. Nova svoboda iz ZDA);

— celovečerne igrane filme, katerih fabula se naslanja na posamezni športni dogodek, športno zvrst ali na biografijo kakšnega znanega športnika (npr. sovjetski Velemoster ali ameriški Poslednji junak).

Med „turističnimi“ filmi pa je bilo mogoče videti:

— filmske zapise o posameznih državah, deželah, pokrajinah in mestih, katerih namen je predvsem turistična propaganda (npr. ameriški Maroko, Krila nad Češkoslovaško ali francoski Dan v Bretagni);

— dokumentarne filmske zapise na isto temo kot prvi, ki pa poskušajo



Dragan Janković, direktor mednarodnega festivala športnih in turističnih filmov v Kranju

preseči ali vsaj „rafinirati“ golo turistično propagatorstvo (npr. francoski film Turčija in deloma avstrijski Dunaj kar tako).

Pri poskusu klasificiranja filmskih zvrsti, ki so se pojavljale na kranjskem festivalu pod imenom „turističnega“ in „športnega“ filma, sem seveda nujno upošteval le tisto, kar je bilo najbolj karakteristično in kar je bilo mogoče kolikor toliko jasno razmejiti. Ob vsem naštetem smo na festivalu namreč videli še vrsto filmov, ki jih pri najboljši volji ne bi mogli uvrstiti v niti eno od ne ravno maloštevilnih podzvrsti. Še več, posebno letos je bilo vključenih v festivalski spored nekaj filmov, za katere kljub še tako širokosrčnim kriterijem organizatorjev vendarle ni jasno, kako so se sploh znašli na kranjskem festivalu (npr. Alaid ognjeni krater iz SZ ali naš To je moje življenje, ki je bil celo nagrajen — zadnji film je tipični primer nesporazuma: film je sijajen dokumentarec o življenju posadk na naših rečnih ladjah in pomeni uvrstitev med turistične filme zanj, milo rečeno — krivico!).

Bistvo problema, ki je pripeljalo kranjski festival v situacijo, ko se mora resno vprašati po svoji bodoči usmeritvi in profilu in s tem morda tudi po svoji usodi, je treba verjetno iskati v tem, da so organizatorji od festivala do festivala širili obseg filmskih podzvrsti, neposredno ali posredno povezanih s kategorijo „športni in turistični film“, pri tem pa so zanemarili selektivnost, ki bi temeljila na kvaliteti na račun kvantitativne rasti obsega festivala. Če bi ne bilo tako, se namreč zagotovo ne bi moglo zgoditi tisto, kar se je zgodilo letos, ko povprečna kvaliteta prikazanih filmov nikakor ni opravičila raztegnitve festivala s štirih na sedem dni. Nasprotno, celo z malce strožjo selekcijo bi ne bilo ravno lahko napraviti kolikor toliko soliden štirivečerni filmski spored. Če se namreč ne strinjamo s koncepcijo festivala, ki teži pred-

vsem za čimvečjim številom prikazanih filmov, kar verjetno niti ni toliko zavestna težnja organizatorjev festivala, kot morda njihova nekoliko prevelika zagnanost ali ambicioznost, potem se nikakor ne moremo strinjati z uvajanjem v festivalski spored celovečernih igranih filmov, kot je bil npr. letos ameriški Zadnji junak. Njegova uvrstitev na program praktično pomeni, da ni nobenega zagotovila, da se v bodoče na kranjskem festivalu ne bodo pojavili tudi filmi tipa npr. Peklen-ska steza Indianapolisa, torej filmi, ki se na šport nanašajo le posredno in s konceptom kranjskega festivala, ki, čeprav ne najbolj jasen, v osnovi verjetno vendarle ni sporen, nimajo dosti opraviti. Če ob tem omenim še ne tako majhno število kratkometražnih, tako „športnih“ kot „turističnih“ filmov, posebej našteval jih ne bom, da ne bi komu storil krivice, ki so bili v festivalski spored uvrščeni očitno zaradi pomanjkanja boljšega blaga, zato da so zapolnili sedemdnevni festivalski spored, pa so po svoji kvaliteti daleč pod nivojem, kakršnega smo bili vajeni in kakršen naj bi bil kranjski, lahko ta, najmanj veseli del o letošnjem kranjskem festivalu zaključimo z željo, da nam čez dve leti ne bi bilo treba znova ugotavljati istega.

Če torej odmislimo ponesrečeno uvedbo celovečernih igranih filmov v festivalski spored ter določeno število filmov, ki po svoji kvaliteti niso sodili vanj, nam ostane še vedno vprašanje jasne programske opredelitve festivala, posebno kar zadeva športne filme, ki na festivalu prevladujejo. Poskus klasifikacije filmskih podzvrsti znotraj „športnega filma“ nam (ne glede na morebitno spornost v posameznih terminih in izboru primerov, česar se avtor zaveda) kaže, da gre za najmanj sedem podzvrsti, ki se med seboj razlikujejo in ločijo v svojem osnovnem namenu, po pogojih nastanka in ne nazadnje tudi

po svojih filmsko-umetniških, komercialnih ali propagandnih ambicijah. V takšni situaciji je torej, milo rečeno, tvegano brez predhodne žanrske razmejitve ali selekcije na osnovi jasno definiranih kriterijev pognati često med seboj izključujoče se filmske izdelke v boj za festivalske nagrade in priznanja.

K razpletu že tako zapletene situacije gotovo ne prispeva še vključitev „turističnih filmov“ v boj za nagrade. Takšno stanje nujno pripelje še tako strokovno in dobronamerno festivalsko žirijo v položaj, ko dejansko postane njena vloga ali formalna ali brezobvezna, saj ji ne preostane drugega, kot da nagrade razdeli ali po navdihu ali pa po priložnostnem, improviziranem (največkrat meddržavnem) ključu. Upam si trditi, da prav v takšnem stanju tiči glavno protislovje in glavni problem kranjskega festivala in je hkrati resna grožnja njegove-mu bodočemu razvoju.

Menim, da nisem storil napak, ko sem v svojem zapisu dal prednost vprašanju, ki zadevajo globalno usmerjenost festivala, in ne podrobnejšim filmsko-estetskim in drugim ocenam na letošnjem festivalu prikazanih filmov, saj je kljub zgornjim kritičnim pripombam na nekatere izrazito nekvalitetne festivalske filme bilo tudi precej filmov, ki si zaslužijo visoke ocene, med njimi poleg tujih tudi naših avtorjev (Kavčič, Kalačič, Milošević). Vse kritične pripombe na programsko usmeritev festivala izvirajo iz želje, da bi kranjski festival končno dobil fiziognomijo, ki bi še bolj utrdila njegov renome resne in kvalitetne mednarodne filmske prireditve (s katero se ne gre lahkomišelnosti igrati) in s tem posredno v veliki meri prispeval tudi k razvoju domače filmske proizvodnje na tem področju, za katero imamo mogoče bolj kot na kateremkoli drugem področju izvrstne pogoje in tudi že nekaj prav tako upoštevanja vrednih uspehov.

Festival dokumentarnih filmov v Firencah je naravnan predvsem na človeka. Organizatorji so temo festivala postavili takole: „Človek: okolje in problemi“. Pod tem dokaj ohlapnim skupnim imenovalcem se je na zadnjem, 15. tako rekoč jubilejnem festivalu zbralo okrog 50 filmov domala z vseh delov sveta. Možnosti sodelovanja so bile neomejene, saj festivalska administracija sprejema filme iz katerekoli države in od kateregakoli producenta (sodelujejo lahko celo kino klubi). Že samo ta podatek nas vnaprej prepričuje, da je filmska bera, tako vsebinska kot kvalitativna, izredno pisana.

Kljub temu je prikazane filme mogoče razvrstiti v tri skupine, ne da bi se posebej trudili.

ETNOGRAFSKI

Najenostavnejši, če jih lahko tako imenujemo, so tisti, ki so si za temo izbrali bodisi še necivilizirane predele našega sveta, bodisi so v civiliziranem svetu poiskali različne preostanke obredov iz prejšnjih kultur. Skupno jim je to, da jih dela zanimive predvsem tema sama in da vzbujajo radovednost zaradi svoje poučno informativne narave. Kadar se je tem filmom pritaknil še političen ton, so dobili pridih osveščujočega. Takšnih filmov je bilo na festivalu največ. Tematsko so bili naravnani predvsem na Afriko, posamezni filmi pa so registrirali življenje v Južni Ameriki in Avstraliji. Zvečine so opremljeni s komentarji, ki so most med filmom in gledalcem. Ob njih ni nikakršnih vprašanj, gledalec jih registrira tako, kot so filmi sami registrirali življenje; morda je gledalec malce začuden nad tolikšno razliko v življenju iz istega časa, vznemirljivi pa ti filmi zagotovo niso.

Res izjemni so bili edinele kitajski filmi. Evropski gledalci smo jih uvrstili v skupino etnografskih filmov, saj odkrivajo vsaj za naše pojme iz-

firence 74

15. festival dokumentarnih filmov s socialno vsebino

boštjan vrhovec



Prizor iz kanadskega srednjemetražnega filma DRUGA PLAT MEDALJE

redno oddaljeno, tuje in nepoznano življenje, o katerem vemo komaj kaj več kot na primer o afriških Toubou ženah. Zato tudi sodijo v ta žanr, čeprav so jih njihovi ustvarjalci delali kot dokumentarne filme, kot informacijo. Ravno zaradi preskoka v mislih gledalca so ti filmi dobili posebno dimenzijo. Kljub izredni avtentičnosti teh filmov se nismo mogli otresti šoka, ki so ga povzročili. Mnogo vemo o kitajskem velikem skoku, a ko gledamo, kako so dobesedno ročno kultivirali pokrajine, nam to početje ni več samo dogodek, temveč vidimo v njem miselnost, filozofijo in usmeritev teh ljudi. Dogodki presegajo svojo pojavnost. Za skopo podobo, za informacijo se kaže namreč celotna Kitajska, njeno ogromno prostranstvo in še večja številčnost naroda, ki omogoča in hkrati zahteva prav tak način življenja in dela.

POLITIČNI

Na podoben način so brezčasovni tudi filmi, ki se ukvarjajo z velikimi političnimi prevrati sedanjega časa. Ti pojavi stopajo pred nas ravno tako nenadno in presenetljivo, če nismo direktno povezani z njimi, kot kakšna podoba latinskoameriškega domačina. Na festivalu sta prevladovala predvsem dva takšna dogodka: prevrat v Čilu in na Portugalskem. Film, ki se je ukvarjal s spremembo oblasti na Portugalskem, je bil navidezno izredno zmeden. Bil je namreč zmes izredno dolge vožnje po lizbonskih ulicah, polnih ljudi, ki so vzklikali zmagi svobode in pravice, ter posnetkov govorov, ki so jih imeli novi voditelji predvsem na nogometnih igriščih. Film je precej dolg in v začetku nezanimiv. Nezanimiv je bil vse do takrat, ko se je gledalec zavedel, da mu kamera samo kaže, kaj pomeni ta dogodek Portugalcem, da za tem ni nobenega komentarja, nobenega namena, temveč samo

nepopisna radost zaradi svobode. Desetminutna vožnja mimo rok, ki kažejo znak zmage, ki kažejo pest, ki kažejo veselje, je izrazila bistvo filma. Ni več zgolj informator, je prenašalec stanj in občutij, v končni fazi celo netilec novih revolucij. Ta film je sprožil živahno odobravanje, reakcije v dvorani so bile skoraj enake tistim na platnu.

Filmi, posvečeni prevratu v Čilu in predvsem osebnosti Allendeja, so bili po večini narejeni po različnih fotografijah in niso bili posneti na mestu dogajanja, temveč so bili le reprodukcija reprodukcije. Izgubo avtentičnosti so nadomestili z izredno močno politično angažiranostjo, saj so bili vsi ena sama obtožba ameriškega kapitalizma in njegovega vmešavanja v notranje zadeve drugih držav. Ti filmi so prav tako izredno močno vzburlili gledalce in so jih domača vsi spravili na noge.

Posebno pozornost je vzbudil film, pri katerem je sodelovala Jane Fonda in ga je osebno prišla predstaviti gledalcem. Kot znana borka za pravice Vietnamcev in za mir v tem delu sveta je skupno s tovariši posnela film, ki naj bi bil prava slika Vietnama. V intervjujih z različnimi ljudmi, od najbolj običajnih prebivalcev do umetnikov te dežele, Jane Fonda razkriva pravo podobo Vietnamcev in njihove države. Film je namenjen predvsem Američanom, saj je naslov **Predstavitelji sovražnika**. V primerjavi s prejšnjimi filmi pa se ob tem nismo mogli otresti občutka spretne manipulacije. V njem namreč ni ostrine, je želja po omilitvi, po lepši in boljši sliki, pripoved ni kruta in resnična, je lepa in včasih celo poetična. Film ne prepriča, vse preveč je v njem Jane Fonda in premalo hotenja biti prepričevalen.

Z ŽIVLJENJSKIMI PROBLEMI DANAŠNJEGA ČASA

Če do sedaj ni bilo treba deliti filmov glede na to, iz katere dežele

prihajajo, moramo v tej skupini to storiti. Tu se jasno razlikujeta ameriški in evropski film, predvsem po temah, kar je popolnoma razumljivo, pa tudi po ostrini obravnavanja posameznih problemov. Evropski avtorji se povečini ukvarjajo s problemom zdomstva, bodisi odhajanja bodisi prihajanja. Navedimo samo dve skrajnosti: Nemška zvezna republika, bolje rečeno njena televizijska družba RTF, je naredila prerez skozi dežele in ljudi, ki iščejo dela v njenem okrilju. Poanta je, da je ta dežela rešiteljica za vse, ki pridejo tja iskat delo, saj jim dá predvsem izobrazbo, o kakšnem izkoriščanju pa ni ne duha ne sluha. Delavci živijo sicer skromno, a veselo in udobno. Primer, ki kaže, kako se problemi zakrivajo, ne pa razpirajo. Pravo nasprotje je švicarski film, ki govori o delavcih — Italijanih. Film se sprašuje po smislu takšnega dela, opazuje, kako se ti delavci prilagajajo novemu okolju, kako jih drugi sprejemajo in kako oni sprejemajo druge. Film ne kritizira niti ne hvali, temveč objektivno prikazuje podobo določenega načina življenja, hkrati pa podaja svoj komentar.

Ameriški filmi ne obravnavajo takšnih problemov. V njih sta problema mamila in kriminal, če lahko sodimo po filmih, ki so jih vrteli na tem festivalu. Njihov tip filma je popolnoma drugačen od evropskega dokumentarja. Američani najprej prikažejo problem veristično, enostavno posnamejo to, o čemer govorijo v nadaljevanju. O tej temi potem nekaj ljudi pove svoje mnenje. To so predvsem ljudje, ki se spoznajo na obravnavano snov: sodniki, svetovalci, strokovnjaki za razna področja, včasih tudi kdo izmed prestopnikov. Ta model so Američani prevzeli s televizije in reči moramo, da ni tako zanimiv kot evropsko razpiranje problemov. Američani so manj ostri in milejši kot Evropejci.

Festival, čeprav že petnajsti, nima prave fiziognomije. Morda je razlog

v tem, da ni delovne narave. Filme se tu predvsem gleda, o njih se ne govori. Tako prihajajo drug za drugim, brez prave povezave, vsak nosi svojo podobo o svetu, in končna, mozaična slika ni jasna. Niti ni jasno, kaj festival pravzaprav hoče. Teče po začrtanih kolesnicah, ne spodbuja nobene od možnih smeri,

pasivno sprejema vse, kar mu ponudijo.

Zanimivo bi bilo primerjati nekaj jugoslovanskih filmov, ki so znani po svoji družbeni kritičnosti, z najbolj uspelimi stvaritvami na tem festivalu; a ta ne podeljuje nagrad in tudi ni tekmovalnega značaja. Skoraj-

da gotovo je, da bi jim bili jugoslovanski filmi kos, če ne bi celo presegli marsikaterega izmed boljših. Žal razen študijskega filma ljubljanske Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Moderato Cantabile avtorja B. Vrhovca na tem festivalu ni bil prikazan noben drug jugoslovanski film.



Iz sovjetskega kratkega filma PESEM

FILMSKA KRITIKA

poskus opredelitve filmske kritike kot umetniške kritike

aleš erjavec

I.

Če hočemo analizirati specifično entiteto, ki jo imenujemo filmska kritika, je nujno, da najprej določimo kritiko v njeni splošnosti in univverzalnosti, se pravi umetniško kritiko v njenem najširšem pomenu. Seveda se že tu pojavlja temeljno vprašanje, namreč če je in v kolikšni meri je film umetnost. Namen tega prispevka ni poglobljanje tega vprašanja (čeprav se bomo kasneje mimogrede dotaknili tudi tega problema), saj bi na ta način zašli na drugo, dosti širše po-

dročje. Zato bomo predpostavili, da film je umetnost, in to v tolikšni meri kot npr. literatura ali slikarstvo.

V praksi umetniške kritike se le-ta vedno eksplicitno ali implicitno javlja v povezanosti s pojmom estetike. Zato je morda potrebno, da najprej vsaj v grobih in približnih obrisih skiciramo pojem estetike, predvsem v odvisnosti s prej zastavljenim vprašanjem, namreč če je film umetnost, oziroma kaj sploh je umetnost in kaj vsebuje pojem „umetniškega“.

Estetika že dolgo ni več filozofska disciplina, katere predmet naj bi bilo le lepo. Približno rečeno naj bi bila v svoji osnovi brezinteresna, se pravi, naj ne bi bila vrednotenje, temveč veda o umetnosti v njenem

najširšem in najbolj „praznem” smislu in določanju pojma umetniškega. Kot kaj lahko opredelimo umetnost in njen atribut „umetniško”? Kot proizvod specifične človeške prakse. Vendar pa je tudi res, da o umetnosti lahko govorimo, vendar pa ji „s pojmovnim jezikom ne moremo odrediti formule”¹. Umetniško delo lahko opredelimo kot specifičen organizem, ki je podvržen svojim notranjim zakonom, ki jih vsak umetnik (seveda v odvisnosti od kulturne tradicije) postavi samovoljno in je tako kriterij njegove „umetniškosti” v „doslednosti zastavljenim premisam”², v konsistentnosti in samozadostnosti njegove eksistence. Se pravi, da umetnina eksistira kot zaprta struktura in je le homogenost in popolnost, da ne rečemo idealnost te strukture lahko podvržena kriteriju ocenjevanja oziroma pravilneje — določanju njene umetniškosti.

V tej zvezi je za razumevanje umetnosti in predvsem filma in filmske kritike bistveno vprašanje orientiranosti estetike, kot ga je zastavil Sreten Petrović³, namreč orientiranost ali v gnoseološko ali ontološko estetiko. To vprašanje za kritiko na prvi pogled ni bistvenega pomena, vendar pa se pri njenem preučevanju izkaže, da je ravno to vprašanje njeno *osnovno*, saj izvira iz njega cela vrsta konsekvenc. Za razumevanje tega (estetskega) vprašanja je potrebno, da navedemo celoten citat: „Pod „gnoseološko estetiko razumemo tisto estetiko, ki interpretira umetnost kot tehniko (tehné), kot eno od oblik mimesisa ali načina prikaza že izgotovljene in največkrat bolj (racionalne) resnice. Ta estetika predpostavlja relacijo forma — vsebina, (pri čemer) ima primat v tej estetiki vsebina. Gnoseološka estetika interpretira eksistenco umetnosti kot reprezentacijo (repraesentatio) resnice ter s tem postavi pod vprašaj tudi eksistenco in avtonomijo umetnosti.”⁴ In: „Ker se ontološka estetika naslanja predvsem na intuicijo, je umetnost (na ta način) interpretirana kot prezentacija (primär Vergegenwärtigung) same biti, katere obče, univerzalno prisotnost neposredno občutimo.”⁵ Tako je umetnost po prvi varianti razumljena kot „spoznanje, po drugi pa kot samoreálnost.”⁶ Ta razcepljenost estetike pa ima daljnosežne posledice, saj so predvsem implikacije gnoseološke estetike prav izredne:

Umetnost je mimesis, torej odraža stvarnost: Resničnost je *adaequatio intellectus et rei*. Ta intellectus je univerzalen.

Če umetnost *ne* odraža stvarnosti (če je samovoljna stvarnost), *ni* umetnost.

Na podoben način to interpretira Sveta Lukić:

„spoznanje predstavlja veren odraz stvarnosti umetnost je (specifično) spoznanje

ergo, umetnost verno odraža stvarnost.”⁷

Končni rezultat teh implikacij je — normativizem.

Normativizem pa po naših predpostavkah ne more biti konstitutivni element estetske teorije. Se pa javlja — in ne le v estetiki, temveč predvsem v umetniški kritiki in to skoraj praviloma v filmski kritiki. Ali je to prednost ali pomanjkljivost kritike, bomo skušali ugotoviti v III. delu.

Kot smo videli, je razcepljenost estetike *bistvena* za razumevanje obstoječe filmske kritike, kajti rezultat gnoseoloških estetskih implikacij v kritiki je ideološki, ki jo lahko označimo kot „potrebo, da se predmet mišljenja usmeri v smeri nekega zamišljenega predpostavljenega ideala, ki se sklada z določenim individualnim ali kolektivno-subjektivno (razredno ali nacionalno) sliko in željo.”⁸ In ravno ideološki je najbolj značilen zunajestetski (zunajestetski v našem smislu) atribut umetniške in znova predvsem filmske kritike. Iz naših predpostavk pa izhaja, da umetniškost ne izvira iz gnoseološke plasti umetniškega dela, temveč iz ontološkega, saj umetnost ni specifično (!) spoznanje, temveč samosvoja realnost, podrejena in določevana z lastnimi specifičnimi zakoni, ki jo v skrajnem primeru lahko označimo le kot iluzijo realnosti, toda iluzijo realnosti, ki je povsem *specifična*, katere realnost je od dejanske le odvisna, ji pa gnoseološko gledano nikakor ni ekvivalentna.

II.

Film je izrazito nova in mlada umetnost, ki je prerasla nivo prvotne zabave in se dvignila na nivo umetnosti ter tako dobila enakovredno mesto med umetniškimi zvrstmi. Vendar pa ima glede nanje vseeno poseben značaj. Po eni strani lahko zanjo povsem utemeljeno velja trditev Jeana Paula Sartra, ko govori o literaturi kot umetnosti, ki naj bi vplivala dosti bolj s svojim pomenom, kot pa s formalno strukturo. V enaki meri, če ne še bolj, velja to tudi za film. Po drugi strani pa je film v primerjavi z drugimi umetnostmi še nerazvit, saj še ni dosegel afirmiranega prehoda iz opisovanja s pomočjo jezika na raziskovanje jezika samega. To težnjo je izražalo pri nas npr. geffovsko gibanje. Mihovil Pansini pravi: „Film je tudi v preteklosti prikazoval abstraktne pojme, a prej je to dosegal s pomočjo zgodbe, danes pa dela to direktno, s pomočjo slike in zvoka.”⁹ Vendar pa ta stopnja, o kateri govori Pansini, v komercialnem filmu ni še skoraj nikjer dosežena — in to predvsem zaradi njegovega *komercialnega* značaja.

Toda osnovno vprašanje filma je: kaj je to? Ali je le specifičen jezik, ali barthesovski logos, ali posneta

resničnost, brezoseben zapis, ali pa, kot ga označuje Umberto Barbaro, najvišja umetnost? Izhajamo iz zastavljene trditve, da je film entiteta z vsemi klasičnimi metafizičnimi umetniškimi plastmi, da je umetnost. Njegov status je — estetsko gledano — enakovreden statusu drugih umetnosti, le da je njegov vpliv večji, to pa zaradi njegovega komunikativnega značaja, ki se je še povečal s tehnološkim razvojem, ta namreč na nobeno umetniško zvrst ni vplival v tolikšni meri kot ravno na film. Kajti film je najočitnejši produkt množične kulture, katere bistvena značilnost je ravno „prava inflacija slik in besed“.¹⁰ Tako je film tipičen produkt svoje dobe in tako zanj še posebej velja trditev, ki jo je impliciral že Albert Laffay¹¹, namreč da je zastarevanje eno od splošnih obeležij kapitalističnih potrošniških proizvodov in tako tudi filma. In to skoraj vseh filmov. Filmi se sicer vrnejo v kinoteke, a nikakor niso dosegljivi kot knjige v knjigarnah ali knjižnicah.¹² Filmi so minljivi, ker zaradi komplicirane tehnike niso dosegljivi, poleg tega pa tudi zastarijo — zopet zaradi tehnike oziroma njene razvoja. Tako se film uspešno vključuje v svojo dobo, kjer je včasih težko določiti, ali je neki njen produkt umetniška kreacija, umetnost ali obrt ali le rezultat potrošniške proizvodnje.

Vsak gledalec kot subjekt in receptor filma je s konkretnim filmom soočen in v tej konfrontaciji tvori aktivnega udeleženca. Zagovarjamo stališče, da film kot *umetniško* delo eksistira neodvisno od eksistence gledalca, vendar ne na način dejanskosti, temveč potencialnosti, ki pridobi eksistenco šele v svoji dejanski konfrontaciji z gledalcem.

Vsak subjekt je lahko receptor takšnega dela, seveda s predpostavko, da razume jezik, ki ga konkretna umetnost (konkretno film) uporablja. Subjekt mora biti v procesu percepcije aktivno sodelujoč, saj le na ta način lahko aktivno doživi umetniško delo na adekvaten način /pri čemer je pojem adekvatnosti zelo fluiden ter se nanaša na relacijo gledalec — film in nikakor ne na odnos gledalec — (skozi film) — svet (kot realnost)/. V aktu te „sintetizacije subjekta in objekta“ — filma, izgubi subjekt svojo individualno distanco, čeprav je ta na nekem drugem področju še vedno prisotna. Gledalec živi film v svojem umu, tistih nekaj deset metrov do platna izgine in gledalec osmišlja življenjsko-praktično in kontekstualno osmišljevanje kode v svojem razumu. Vendar pa se neki specifičen nivo distanciranosti vseeno ohrani, namreč v očitni ne-prisotnosti filmskega dogajanja, v njegovi iluzoričnosti. Se pravi, gledalec se s svojo dušo preseli, toda telo ostaja v dvorani.

In še v nekem oziru ima film posebno vlogo in položaj (ki se da v mnogočem primerjati z glasbo in gledališčem), kajti zaradi svoje hitrosti onemogoča gle-

dalcu praktično simultano reflektiranje pomena. In to še toliko bolj zaradi svoje poudarjene (psevdo)realističnosti.

III.

Filmska kritika deli usodo filma. Tako kot se je film težko prebil iz sfere zabave, tako tudi filmska teorija še ni zavzela enakovrednega mesta v splošni teoriji estetike. To še toliko bolj velja za filmsko kritiko — v odnosu do splošne umetniške kritike. Tako kot so za filmsko kritiko še vedno kontroverzna vprašanja, ali je film umetnost, resnica ali neka vmesna bitnost, tako tudi ta kritika še vedno ni odkrila svojega smisla razen kot način komentiranja, spremne besede k neke-mu konkretnemu filmu. Kar se tiče festivalov, je to še razumljivo, toda glede konkretizacij posamičnih filmov je večina filmske kritike izredno nestrokovna in še poudarja vtis neumetniškega značaja filma po principu kakršna umetnost (?), takšno tudi pisanje o njej. Zanimivo je, da pri literaturi, gledališki ali likovni kritiki, ki je na dosti višjem strokovnem nivoju, ni tako.

Po drugi strani pa drži, da dandanes nobena umetnost ni tako popularna kot ravno film. Nobeno gledališče XX. stoletja nima toliko zvezd, a tudi nobena umetnost ni takšna žrtev povsem obrobne pisanja, ki z umetniškim predmetom skoraj nima zveze. Ta značilnost filmske kritike je gotovo pogojena z že omejeno komunikativnostjo filmskega medija, ki omogoča vpliv na izredno široke plasti prebivalstva in se zato očitno tudi sama kritika prilagodi tej množičnosti. Je pa tu še neki anahronizem. V literaturi stripa skoraj nikoli ne obravnavajo z umetniškega aspekta, temveč kvečjemu s sociološkega. Pri filmu pa ni tako. Obstoji sicer nekakšna hierarhična estetska kvalifikacija, ki se po eni strani realizira že s samo razporeditvijo filmov v različne kinematografe, po drugi strani pa se tudi „umetniška“ filmska kritika osredotoča le na nekatere filme.

Izhajamo iz trditve, da je za *umetniško* filmsko kritiko bistveno le estetsko nekega filma, se pravi, da je *predmet* estetske (filmske) kritike le umetniškost nekega filma in *samo* to.

Filmska kritika se realizira med poloma kritika oziroma njegove osebnosti in filma. Iz njune estetske in ideološke skladnosti se preko kritičnega postopka refleksije izoblikuje kritika. Možna je seveda tudi to-

vrstna neadekvatnost, vendar pa je pri kritiki tak primer vsaj na videz mnogo prej izjema kot pravilo. Kritiki se giblje med estetsko in ideološko kritiko. Filmu lahko prizna umetniško vrednost, vendar pa ga istočasno ideološko odkloni. Navadno pa v konkretni kritiki sintetiziramo oba elementa, saj ju tudi doživljamo sintetizirano. In tako se mnogokrat zgodi, da film zavrne estetsko, čeprav je naša zavrnitev dejansko ideološka.

Če pa se omejimo na samo ideološkičnost filmske kritike, vidimo, da se ta izraža v relaciji kritik — film. Ideologija kritika se konfrontira z ideologijo filma. Kajti jasno je, da tudi film *nikoli* ni le umetniški, temveč vedno tudi ideološko pogojen in ideološko impliciten. Se pravi, da je tudi ideološki faktor bistven element vsakega filma. Napaka je le v tem, da estetski in ideološki faktor v kritiki navadno identificirajo. Ta zmotna pogosto izhaja iz nereflektiranosti kritikove lastne ideologije, ki v tem smislu skoraj ne zasluži označbe izoblikovane, objektivizirane in reflektirane psihologije, temveč dosti prej pomeni sprevrnjeno zavest ali psihiko.

Kot že rečeno, ima kritika razvado, da večino ali celo vse elemente ideološke kritike podredi estetski kritiki, oziroma jo prikaže kot tako, zakrije ideologijo z estetskimi merili ter ji na ta način ukinja družbeno pogojevanje značaj. S tem ji daje videz večnosti in jo prikazuje kot neki splošen družben normativ, temelječ na teoretskih estetskih predpostavkah. Na ta način se ideološki značaj večine kritike zakrije, saj se le-ta dvigne z ideološkega svetovnonazorskega območja ter se navidezno prelevi v element estetskega. Dejstvo pa je, da je večina obstoječe kritike predvsem ideološka. To je povsem razumljivo, saj vsak subjekt živi določeno družbenozgodovinsko epoko. Napačno pa je, da elementa estetskega ne ločimo od ideološkega, kajti le na ta način se lahko realizira dejanska umetniška kritika — če je to kritikov cilj.

Drugi problem filmske kritike je v njenem deklariranem nepreciziranju lastnega individualnega in subjektivnega značaja. Kritika je pisana individualno, ima pa istočasno neki splošen, širši značaj, ki presega mejo posamičnega in vstopa v območje posameznega in celo občega. To distinkcijo zakrivajo z načinom „objektiviziranega“ pisanja, ki skuša delovati kot objektivna ugotovitev, se pravi neosebna, splošna in že kar scientistična resnica, ob kateri se vsak ugovor ustavi. Ta navidezna objektivistična pozicija ima navadno političen značaj in deluje s piedestala politike, kar pa taki kritiki nujno daje prevladujoč ideološki značaj, ki navadno povsem negira estetskega, katerega s svojega pragmatističnega stališča niti ni zmožna doumeti.

Ko se tako film podredi praktičnim ciljem politične prakse, se spremeni v sredstvo in objekt ideološke manipulacije, kar je eksplicitno nakazano že v Leninovi oceni filmske umetnosti. Ravno njegova ocena filma kot sredstva množičnega vpliva na publiko vsebuje klico izključno ideološkega vplivanja.¹³ Seveda je to le ena stran Leninove misli, saj njegova označitev filma vključuje film v vseh njegovih vlogah — od estetske do informativne. Ta njegova pozicija se da argumentirati po eni strani s tedanjo stopnjo filmskega razvoja, po drugi pa s specifično družbenozgodovinsko situacijo. Gotovo pa je zgrešeno njegovo misel posploševati na celoten današnji film, saj je ta doživel toliko modifikacij in formalnih premikov (in predvsem — postal je afirmirana umetnost), da ima danes precej drugačen značaj kot l. 1919.

Nesporno je, da je film eden od najbolj vplivnih medijev in da je ta vpliv zaradi komunikativnosti filma dosti večji kot npr. vpliv gledališča ali celo literature, ki imata še vedno mnogo bolj elitističen značaj. Film se z njima lahko izenači le, če govorimo izključno o „umetniškem“ filmu. Seveda pa je neki film lahko dosežek tudi zaradi svojega informativnega, kritičnega ali ideološkega značaja, vendar pa, kot že rečeno, je treba takšne ravni kot take tudi označiti in jih ločiti od estetskega, se pravi, določiti jim njihov individualen značaj, ne pa jih podrediti vsesplošno zveličavni estetski oceni.

Film združuje celo vrsto elementov, od katerih so nekateri prevladujoči, drugi pa potisnjeni v ozadje. Naloga kritika naj bi bila te različne ravni razločiti in jih posamično „obdelati“.

Teh ravni (ne govorimo o fenomenoloških ravneh) je več — od estetske, ideološke in sociološke do filmsko zgodovinske itd. V kritiki so vse te ravni navadno pomešane, in to predvsem po principu očitnosti in subjektivne preference. Če bi kritiku uspelo zajeti vse te ravni, bi ustvaril svojevrstno totalnost, kateri pa se v praksi seveda lahko le približamo, je pa ne moremo nikoli doseči. In seveda taka kritika ne bi služila ničemu, saj je filmov veliko in bi se bilo povsem nemogoče in tudi povsem nesmiselno lotiti takšnega posla. Vendar pa bi na ta način filmsko delo lahko zajeli v vsem njegovem bogastvu. Vendar pa, kot je povsem očitno, je to nesmiselno in nam torej preostane le, da kot *cilj* filmske kritike označimo doslednost vztrajanja pri določeni ravni, strani filma, predvsem pa pri reflektiranju same kritike in njeni znanstvenosti.

Mimogrede povedano pa obstaja tu še neko nasprotje, ki samo po sebi postavlja kritikovo pozicijo pod vprašaj. Če izhajamo s pozicije gledalca, se nam izkaže, da le-ta doživlja film brez vmesne distance. Ta nastane navadno šele po zaključku predstave, saj bi vsako simultano distanciranje subjekta od objekta —

filma samodejno onemogočilo estetsko doživljanje. Če hoče torej gledalec film doživeti na adekvaten, to je poln način, se mora umetniškemu delu nujno podrediti in pri tem kolikor mogoče izključiti svoj analitični („znanstveni“) um. Ta se lahko vključi šele, ko je predstava zaključena. Tedaj umetnikovo delo objektivizira in ga podredi analizi. Vsakdo, ki je videl mnogo filmov, pa je gotovo opazil, da se tega analitičnega postopka objektivizacije loteva že med samo filmsko projekcijo. To pomeni, da tudi kritik živi neko dvojno oziroma mejno življenje — kot gledalec in kritičen opazovalec — na žalost seveda ne simultano.

Filmska kritika je v svoji praktični in vsakodnevni obliki tisti vezni člen, ki umetniška dela (ali pa tudi neumetniška) pojmovno povezuje s publiko v njenem najširšem pomenu. Ta povezava poteka vzporedno s participacijo publike pri produktih umetniškega ustvarjanja. V tej svoji vsakodnevni obliki ima kritika izrazito usmerjevalen in informativen značaj. Po eni strani nas kritika usmerja v gledanje določenih filmov, po drugi pa nas seznaja z deli, ki večini publike niso dostopni, ali pa so se ravno pojavili v določenem kulturnem prostoru, ne glede na čas njihovega dejanskega nastanka.

Vendar pa informativni značaj kritike sam po sebi niti ni vsebovan v njenem pojmu kritičnega zapopadka oziroma analitične rekonstrukcije organizma filmskega dela. Temu se dosti prej približuje prvi element kritike, namreč njena usmerjevalnost, ki pa osnovni namen kritike prej predpostavlja kot pa realizira. O tej lastnosti umetniške kritike smo v nekem drugem smislu že govorili (kot o estetski fundiranosti kritike in njeni ideološki) in tudi skušali analizirati razloge za njen tovrsten značaj.

Če torej izhajamo iz usmerjevalnega značaja kritike kot dejstva — in ta se v večini filmske kritike tudi realizira — ugotovimo, da se ta usmerjevalnost kaže predvsem v pedagoškem smislu — priporočanja in odvrčanja od določenega dela, dostikrat pa tudi v ekvivalentni, a dosti bolj prefinjeni obliki. Ta se javlja na najenostavnejši način v označevanju nekega dela kot „dobrega“ ali „slabega“, kar pa je v svoji osnovi *etična* ocena, čeprav v svojem prenesenem in dosti širšem pomenu. Tako vsak kritik, ki piše ali govori o nekem filmu, tega dela nikdar ne analizira le nepristransko (kar je v absolutnem pomenu seveda povsem nemogoče), temveč ga navadno ocenjuje, pa čeprav le z določanjem njegove vloge v neki razvojni poti. Na ta način podaja neko implicitno vrednost, ki temelji na njegovi reflektirani ali nereflektirani vrednosti — s tem pa znova usmerja. Gledalec lahko kritikovo oceno postavi nasproti svoji lastni le v primeru, da konkretno delo tudi sam pozna ter na ta način

kritikovo kritiko sprejema kot primerjavo (afirmativno ali ne) z lastno oceno.

Eno od osnovnih vprašanj kritike je, s kakšne pozicije in kako utemeljeno se kritik loti analiziranja in vrednotenja nekega filma. Kajti v kritiki smo skoraj vedno soočeni z ocenjevanjem in vrednotenjem s pomenom in vrednostjo, ki jo film le implicira, z vlogo, ki jo neki film ima za kritika.

Kritično se je mogoče lotiti vsakega filma. Dejstvo pa je, da se kritika skoraj vedno omejuje na „dobre“ ali „slabe“ filme, na zanimive ali nezanimive (v celi vrsti smislov: od estetskega do etičnega). Ves razpon med obema skrajnostma ostane bolj ali manj nepokrit. Razlog za to je jase — s takimi filmi se konfrontiramo, jih sprejmemo ali ne, skratka, v nas povzročijo neko reakcijo. Tako se za našo kritiko vedno skriva neka prizadetost, ki določa in izolira objekt kritike. Analiza ni ocenjevanje; le-to je poleg skupka vseh razčlemb (ki tvorijo njegovo ozadje in iz katerega izhajamo — reflektirano ali ne, ki ga sprejmemo kot danega ali ga zavestno dojamemo in ki tvori analizo) konstitutivni del aksiologije, ki jo apliciramo na konkretno filmsko delo. Tako ocenjevanje ima za kriterij lahko le skladnost z zastavljenim izhodiščem ocenjevanja. Tako bi bilo kritiko pravilneje označiti kot oceno, katere kriteriji so odvisni od kritikove startne točke. V tem oziru je kritika, napisana kot ocena, nasprotje analize, saj je v njej kritik ves čas prisoten kot ekspliciten subjekt (čeprav dostikrat zakrit kot nezainteresiran, kot analitik — o čemer smo že govorili), ne pa kot preučevalec brez sekundarnih interesov razen znanstvene analize.

Obstoječa kritika je nekaj fluidnega, minljivega, nekaj, kar si niti ne zadaja naloge, da bi postalo trajno. Kritika doživi svoj trenutek objave in je vržena v koš skupaj s papirjem, na katerem je bila natisnjena. Kritika nima in niti ne pričakuje, da bi imela, trajno vrednost. To minljivost še pospešuje minljivi značaj njenega objekta — filma.

Kritika je artikulirana ocena, izhajajoča iz predhodne analize. O filmu lahko rečemo, da je slab, da je dober, kar pa je pozicija pasivnega gledalca in nikdar ne pritiče kritiku. Ta mora svoje mnenje argumentirati. Res pa je, da navadno kritika, ali vsaj kar pojmujemo pod to besedo, ostaja prav tako pri golem neargumentiranem ocenjevanju (delno je razlog temu *tehnične* narave), se pravi, da posname tisto površino vtisa, ki se formira v nas kot gledalcih. Tak kritik se od običajnega gledalca razlikuje v tem, da je svoje mnenje zapisal in ga vsaj delno (čeprav le pred seboj) argumentiral; vsekakor pa ga je moral precizirati, saj ga je le na ta način lahko artikuliral.

Vprašanje pa je, v kolikšni meri je taka ocena res osnovana — in to tako v odnosu kritike do objektivne družbene vloge filma kot do kritikove estetske pozicije. Objektivno vlogo lahko ugotovimo le z znanstvenimi sredstvi, kar pa je prej področje sociologije kot filmske kritike. Torej je resnično vprašanje, ki zadeva kritika, prej odnos med njegovo oceno in njegovimi estetskimi pogledi in izhodišči. V primeru, da je to njegovo izhodišče utemeljeno in razvito, je ta pozicija lahko „marksistična, eksistencialistična ali strukturalistična“ (Roland Barthes) itd. Vsaka od teh (filozofsko osnovanih) pozicij določa kritikov pristop k filmu. Torej se lahko vse te kritike razlagajo kot različni pristopi, kot dajanje različnih smislov istemu objektu — in seveda preko različnih postopkov.

Opravičeno je vprašanje, če je sploh potrebno, da filmska (ali, če hočemo — umetniška) kritika temelji na estetski teoriji, kar je bilo v spisu ves čas implicitno predpostavljeno. Tu lahko navedemo Benedetta Croceja: „Kritika pomeni sodbo, sodba predpostavlja kriterij presojanja, kriterij presojanja predpostavlja pojmovno mišljenje, pojmovno mišljenje predpostavlja odnos z drugimi pojmi, odnos pojmov je konec koncev sistem ali filozofija.“¹⁴

Kritiko lahko razumemo tudi kot „umetnost umetnosti“, se pravi na adekvaten način, z jezikom umetnosti izraženo refleksijo umetnosti. Vendar pa vsebuje ta teorija nereflktirano antinomijo. Kajti takšna kritika predpostavlja gnoseološki karakter, ki je nujno prenesen tudi na umetnost samo.

Ni naš namen narediti tipologije najrazličnejših vrst kritike niti jih hierarhično ovrednotiti. Skušajmo le očitati nekatere lastnosti, ki bi jih filmska kritika po našem mnenju morala imeti.

IV.

Kritika je metajezik, „zato njena naloga vsekakor ni v tem, da odkriva resnice, temveč samo veljavnosti“.¹⁵ Se pravi, film kot umetnost je samosvoja realnost, podvržena svojim pravilom.

Kritika ni analiza. Ta kritiko sicer lahko utemeljuje, ji pa nikakor ne more biti ekvivalentna. Kritičen spis vsekakor lahko zajema tako kritičnost kot analitičnost, vendar pa lahko kritika kot umetniška kritika, izhajajoča in temelječa na teoretski izhodiščni podla-

gi, eksistira le preko predhodne analize in tej sledeče sinteze — kar je sicer značilno za vsako znanstveno metodologijo. Prvi pogoj tovrstne metode je seveda težnja kritike, da si pridobi neko „znanstveno“ verodostojnost in tak značaj. Ta težnja pri obstoječi kritiki navadno ni eksplicitno prisotna, jo pa skoraj vedno nezavedno vsebuje, saj skuša vsak kritik svojo kritiko prikazati, če že ne kot edino pa vsaj kot najboljšo. Z izločevanjem ostalih možnih interpretacij skuša svojo interpretacijo razkriti kot edino — gledano z izhodiščne pozicije. Lahko sicer dopušča ostale kritike, vendar le, če izhajajo z drugačnih izhodišč; če pa izhajajo z njegovega, le kot dopolnjevanje njegove lastne. — To pa je značilnost vsake znanosti.

Na ta način smo tudi kritiko določili kot neko specifično obliko znanosti — seveda le kritiko v našem pomenu, kar nikakor ne pomeni, da je to njena edina možna oblika. To zanika že vsakodnevna praksa obstoječe kritike, ki zajema izredno širok spekter kritičnih del, gibajočih se med polom informacije ali obrobne pisanja in polom brezvrednostne analize. Seveda mora biti jasno, da vse pisanje o filmu ni že filmska kritika. Zagovarjamo stališče, da lahko umetniška filmska kritika eksistira le kot *kritična analiza*, ki vsebuje tako analizo kot sintezo. Postavlja pa se vprašanje, kaj naj bi taka kritična analiza zajemala. Kot že rečeno, se mora filmska kritika zavedati, da je estetska raven le ena izmed mnogih, se pravi, da lahko *umetniška* kritika določa le prisotnost estetskega fenomena in *ničesar* drugega.

Kritika je gotovo lahko, je in tudi mora biti tudi ideološka, toda v tem primeru jo je nujno treba kot tako tudi označiti, ne pa ideološko težnjo in izhodišče sramežljivo prikrivati. Torej se mora kritika predvsem zavedati svojega *izhodišča* in ga odkriti tako sebi kot drugim. Pri tem je nujno poudariti, da vsebuje „umetniška kritika“ v našem pojmovnem pomenu le kritiko, katere predmet je izključno *estetsko*, v nasprotju z „umetnostno kritiko“, katere predmet je umetnost v vsej njeni konkretni totalnosti, ki vključuje tudi zunajestetska območja.

Filmska kritika določa vrednosti v odnosu na *vrednote*. Te so lahko estetske, moralne, pravno-politične itd. Tudi pri navidezno ne-vrednostnem pisanju se je potrebno zavedati, da „deskripcija ni nič manj valutativna kot preskripcija“ (G. Morpurgo—Tagliabue), le da na drug način. Se pravi, da kritik na vsak način opravlja neko vrednotenje, vprašanje je le, na kateri ravni. To dilemo lahko izrazimo z besedami T. Kermannerja, ko govori o umetnostni kritiki: „Ena bi rada znikala in hvalila, druga razpirala.“¹⁶

Če skušamo naše ugotovitve strniti, lahko sklenemo naslednje:

- kritika naj bi bila teoretsko osnovana
- naj bi opredelila svoje izhodišče in značaj
- naj bi opredelila, ali hoče biti analiza, kritična analiza, sodba ali obsodba — in to, ali estetska ali ideološka; po našem mnenju je kritika možna le kot kritična analiza in to kateregakoli elementa

- znotraj „umetnostnega“ — od umetniškega do ideološkega
- in naj bi se v večni dilemi: ali pisati za vse ali le za izbrane, odločila za oboje — kajti s tem, ko bo pisala za izbrane, bo nekoč lahko pisala na istem ni-voju za velik del tistih „vseh“.

Opombe pod tekstom (na vsaki strani):

1. I. Focht, **Uvod u estetiku**, Sarajevo, 1972, str. 239
2. U. Barbaro, **Film i marksistički doprinos umetnosti**, Beograd, 1972, str. 175
3. **Estetika i ideologija**, Beograd, 1972
4. isto, str. 97
5. isto, str. 98
6. isto, str. 230
7. S. Lukić, Književna kritika u socialističkom realizmu, v zborniku **Književna kritika i marksizam**, Beograd, 1971, str. 126
8. S. Petrović, **Estetika i ideologija**, str. 92
9. **Knjiga geffa**, Zagreb, 1967, str. 47
10. K. Zigulski, cit. po M. Ilić, **Sociologija kulture i umetnosti**, Beograd, 1970, str. 282
11. A. Laffay, **Logika filma**, Beograd, 1971, str. 123

12. „Tehnično reproduciranje filmskih del neposredno temelji na tehniki njihove proizvodnje. Ta ne samo da na najbolj neposreden način omogoča množično širjenje filmskih del, temveč k temu celo sili, saj je proizvodnja filma tako draga, da posameznik, ki bi si na primer lahko kupil sliko, nikakor ne more kupiti filma.“ — W. Ben-jamin, **Eseji**, Beograd, 1974, str. 123
13. Zanimivo je Leninovo pojmovanje vloge filma. V mnogih člankih ga citirajo kot misleca, ki naj bi poudarjal **umetniško** vlogo filma. Pri tem mislijo na besede: „Trdno (morate) pomniti, da je za nas izmed vseh umetnosti najvažnejši kinematograf.“ Že sam **dobeseden** citat je dovolj jasen, a naj navedemo stavek še iz enega odstavka prej: „Če boste imeli dobro kroniko, resne in **prosvetljevalne** slike, ni važno, ali se bo poleg njih za **privabljanje** občinstva predstavljal kak brezkoristen film bolj ali manj običajnega značaja.“ (Podčrtal A. E.) — V. I. Lenin, **O kulturi in umetnosti**, Ljubljana, 1950, str. 121
14. B. Croce, citirano po **Književna kritika i marksizam**, str. 247
15. R. Barthes, **Essais critiques**, Ed. du Seuil, Paris, 1964, p. 255
16. T. Kermauner, **Nekaj o naravi literarne kritike**, Problemi št. 106 — 107, Ljubljana, 1971, str. 88

nova OBZORJA

panorama italijanskega »drugega« filma

**z michelejem mencinijem
se je pogovarjala judita hribar**

judita hribar



Prizor iz francoskega filma **VELIKO ŽRETJE** režiserja Marca Ferrerija

Ne seznanjamo se prvič z enim od mladih italijanskih kritikov, ki dajejo borben pečat italijanski filmski kritiki, trdno zaprti v svoj kulturni krog, zaradi česar le nezaupljivo gleda na mlajši rod nadvse inventivnih in drznih kritikov, ki so se raje ozrli po ruskih formalistih in po pariških strukturalistih kot vzorcih za svoja gledanja na film. Tokrat smo se pogovarjali z Michelejem Mancinijem, 27 letnim kritikom, publicistom in filmskim avtorjem, ki na svoj način, torej s stališča mladega kritika, predvsem pa mladega avtorja, tankočutno zaznava dogajanje v domačem filmu in krizo, ki jo doživlja mladi avtorski film. Tej krizi skuša najti razlago, hkrati pa jo tudi sam boleče doživlja.

Michele Mancini je kljub svoji mladosti dolga leta sodelavec filmske revije *Filmcritica* (ki smo jo že predstavili bralcem Ekрана), objavlja po drugih umetnostnih revijah, kjer je njegov prodorni duh že našel priznanje. Trenutno piše vrsto knjig o filmu, ki s teoretičnega in filozofskega stališča obravnavajo nekatera področja, na primer scenografijo, montažo itd. Je tudi soavtor filma *Kako ti je ime, ljubezen moja?*

(1969), ki je duhovito in bogato razmišljanje o filmu. Film je bil deležen nekaterih nagrad in je še vedno vabljen na festivale.

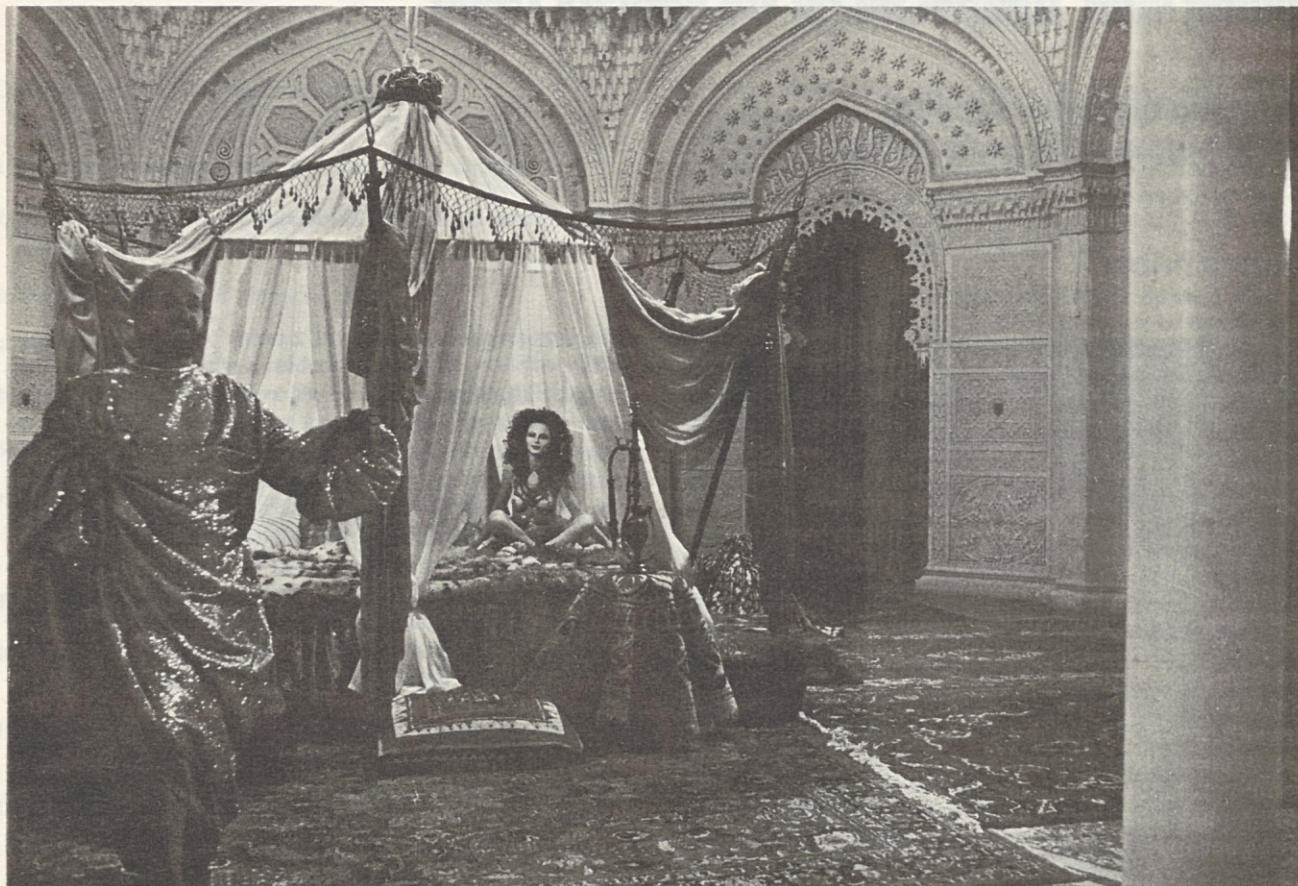
Pogovor, ki ga objavljamo, je kramljanje o italijanskem filmu, ki ga jugoslovanski gledalci manj poznamo. Preko tujih revij smo se spoznali z njihovimi avtorji, filmi pa le redkokdaj zaidejo k nam. Kritične misli so le površinska ocena in ne poglobljeno razmišljanje o vrsti italijanskih avtorjev. Z Michelejem Mancinijem se je pogovarjala Judita Hribar.

Vprašanje: Meniš, da so ocenjevalna merila mednarodne filmske kritike enotna, kljub temu da ne temeljijo na nekaterih splošno priznanih estetskih načelih, kar je običaj pri drugih umetnostih?

Odgovor: Pri filmu je stvar precej zapletenejša, zato se bo morda zdelo to moje ocenjevanje italijanskega filma, torej ocenjevanje italijanskega kritika, včasih

nerazumljivo in se bralci ne bodo strinjali z menoj. To pa morda zaradi kulturnih razlik, ki jih ne smemo zanemariti, vendar pa so splošnega značaja, saj v vsaki deželi dajejo prednost določenemu tujemu filmu, pač tistemu, v katerem odkrijejo svoja lastna nagnjenja, potrebe in identifikacije. Posebno imajo radi tisti tuji film, v katerem najdejo odzive na lastne frustracije, na kratko, radi imajo tisti film, ki ga sami ne snemajo.

To je morda tipični francoski primer, kajti francoska kritika zelo rada povzdiguje filme, ki jih je v Franciji skoraj nemogoče posneti. Morda bi lahko tako razložili pozornost francoske kritike (poudaril bi rad, da vedno mislim na specializirano kritiko, zbrano okoli dobrih filmskih revij, okoli Cahiersa ali Cineticqua) do določenega alžirskega filma, do japonskega ali ameriškega filma. Radi imajo vse tisto, kar je v psihoanalitičnem pomenu „drugo“, tisto, kar je v nasprotju ali tisto, kar dopolnjuje lastni „ego“.



Prizor iz TISOČ IN ENE NOČI P. P. Pasolinija

Prav tako si lahko s tem razložimo dokajšnjo hladnost francoske kritike do Godarda, kateremu niso bili nikoli posebno naklonjeni. Šele v zadnjem času, odkar se je priključil skupini „Dziga Vertov“, so njegovi filmi upoštevanji, ne samo kot političen poseg, ampak kot poseben študij filmskega jezika teh del, ki se avtoanalizirajo, ki razkrivajo svoje sestavne mehanizme, proizvodni stroj, ideološki sistem ... Nasprotno pa je italijanska filmska kritika vedno visoko vrednotila Godarda.

Ravno nasprotno pa je s Fellinijem. Njegovi filmi v tujini žanjejo obilo uspeha, doma pa ga pozitivno vrednoti samo časnikarska filmska kritika, medtem ko specializirane revije opredeljujejo svoj odnos do Fellinija s posebno omejenega, skoraj nefilmskega stališča. Najzanimivejša pri Felliniju je njegova eksplicitnost, njegov temeljni odnos do filma: Fellini se zavestno ponuja kot klovn, kot klovn italijanske in lastne umetniške impotence, kot klovn lastne ignorance, ki prodaja svoj izdelek brez kakršnih koli zahtev. Vendar pa ta postane dramatična, ker ni samo posledica Fellinijeve površinskosti, ampak je namenska, ker ustreza zahtevam publike. Fellini je edini od tako imenovanih iskanih italijanskih avtorjev, ki ima to prednost, da dobro pozna svoj izdelek, ki ga prodaja in se zaveda dejstva, da zadovoljuje zahteve in pričakovanja.

Vprašanje: Morda bi se sedaj lahko lotila tako imenovanega italijanskega „drugega“ filma, torej mlajših avtorjev, ki jih v Jugoslaviji ne poznamo dobro, v večini so nam znani iz tujih filmskih revij in iz kake festivalske projekcije.

Odgovor: V Italiji res obstaja skupina avtorjev, ki niso novi. Ne gre za debutante, govorim o avtorjih, ki z določeno doslednostjo snemajo v okviru italijanske filmske proizvodnje že nekaj let in imajo za seboj že pet, šest ali pa še več filmov. Avtorji, ki nas v tem pogledu najbolj zanimajo, so seveda Bertolucci, Bellocchio, Carmelo Bene, Liliana Cavani in Marco Ferreri, omenili pa bomo tudi oba mojstra te skupine, Pasolinija in Rossellinija.

Vprašanje: Kaj če bi začela pri Bertolucciju, kajti njegovega Zadnjega tanga v Parizu se spominjamo tudi mi?

Odgovor: Bertolucci je morda neke vrste tipičen primer ravnanja mladega italijanskega avtorja, ki se uveljavlja. Že njegov film *Pred revolucijo* (1964) je dosegel v Franciji zavidljiv uspeh, v Italiji pa je le posebna filmska kritika (okoli Filmcritice, na primer), zaslutila novega avtorja.

Vprašanje: Je bil to njegov prvi film?

Odgovor: Ne, že dve leti poprej je posnel film *Botra smrt* po Pasolinijevem tekstu, vendar pa to še ni bil



Charlotte Rampling v filmu NOČNI PORTIR

zrel film; bil je prepoln neizpeljanih in nedorečenih rešitev. Morda nam je filmskim kritikom v Italiji še najbolj pri srcu Bertoluccijev *Partner* (1968). To je izredno trpek (v smislu nezrel), zamotan in nevrotičen film. Nastal je v obdobju, ko je Bertolucci še zagovarjal stališče, da mora film delovati kot neposreden politični poseg, ne toliko na vsebinskem nivoju, kot na nivoju filmske slike, filmskega znaka (naj omenim mimogrede, da za svoj zadnji film Bertolucci pravi, da je le preprost politični film, brez neposrednih političnih namigovanj; film sam v celoti je politični film).

Vrnimo se k *Partnerju*, k temu do skrajnosti pogumnemu in shizofreničnemu filmu. To pa se kaže tako v vsebinskih rešitvah (gre za dostojevskijevsko dvojnost) kot tudi v filmskih izpeljavah: ni mu uspelo dati homogenosti, identifikacije, doslednosti in gotovosti (ki je značilna za ameriški film), ni našel ustrezajoče strukture, ki bi se zavedala svojih stereotipov in kalupov, svojega pripovednega mehanizma, svoje retorike. Vendar pa vsi ti činitelji ne delujejo proti filmu, nasprotno, so njegove prednosti. Kajti film je tako razorožujoč in hkrati tako mladostno drzen, ko se zaganja naprej z neustrašnimi invencijami, pa se pri tem ne boji, da bi razkril svoje lastne omejitve. Film je sestavljen iz delcev, je poln odlomkov antologijske vrednosti in se postavlja na raven umetniškega iskanja.

Pri Bertolucciju ne smemo zanemariti dejstva, da je pesnik, spričo česar je povezan z določenimi avtobiografskimi tradicijami in z življenjskimi reminiscencami. Zato so vsi njegovi filmi eksistencialnega znač-

ja. Ti elementi osebnega značaja postanejo hkrati lingvistični diskurz; filmski jezik postane fragmentaren, nestalen, in prav ta nestalnost je čar tega filma, ki zastavlja vprašanja filmu in njegovim funkcionalnim mehanizmom.

Vprašanje: Prav ta navidezno pretresljivi poudarek na iskanju novega filmskega izraza daje *Partnerju* posebno mesto v italijanskem filmu zadnjih let. Omenjajo ga kot nekakšen mejnik, kot na primer Rossellinijev film *Viaggio in Italia* (1953), ki je intuitivno in z izredno močjo napovedal kasnejši italijanski film, pa tudi Francozi mu veliko dolgujejo, kajti bil je pomembna spodbuda za nastanek novega vala.

Odgovor: Da, morda lahko prav od *Partnerja* dalje govorimo o italijanskem filmu zadnjih let, o „drugih avtorjih“. S *Partnerjem* je zares prišlo do preobrata.

Vprašanje: Pa vendar Bertolucci ni vztrajal na tej poti. To dokazuje njegov naslednji film *Konformist* (1970).

Odgovor: *Konformist* je dober film. Po Bertoluccijevih trditvah (pri tem se zavedamo, da trditve avtorjev nimajo posebnega pomena in služijo le kot izhodiščna točka) je *Konformist* neke vrste „pomiritev“ z veliko filmsko proizvodnjo in s širokim občinstvom premierskih dvoran. (Povedati moramo, da po *Partnerju* Bertolucci nekaj časa ni našel producenta spriču nekomercialnega značaja filma.) Ta „pomiritev“ se odraža v tradicionalni pripovedni strukturi, ki pa kljub temu ostane skrbno zdobljena in razbita z vrsto flash-backov; ti namensko ustvarjajo določeno ambiguiteto in pomensko nestalnost. Vse to pa je bilo določeno na stopnji scenarija, torej pred-teksta, zato se film odlikuje po izredno trdni in zreli filmski zgradbi. Film je nekakšna predsoba, skozi katero bomo stopili v *Zadnji tango v Parizu*.

V notranjosti tega prehodnega procesa je nastala *Pajkova strategija* (1969). Ta film temelji na ambiguiteti (na vsebinskem nivoju), ki jo nudi Borgesov tekst, to je ambiguiteta heroja-izdajalca, torej dvojni obraz iste medalje. Bertolucci je do skrajnosti izrabil to pripovedno snov, tako je zgradil ves svoj film na tej dvoumnosti, na osebnosti glavnega junaka; to razmišljanje o identiteti junaka spremlja filmsko razmišljanje o filmskem znaku, o njegovi istovetnosti, o njegovem pomenu.

V *Zadnjem tangu v Parizu* (1972) je proučevanje filmskega jezika manj vidno, manj razvito v primerjavi z Bertoluccijevimi prejšnjimi filmi. V *Tangu* znova oživi svoje „citiranje“, oživi vpliv določenih avtorjev ali prizorov, citiranje ameriškega in francoskega filma: gre za vodenje igralcev, kar že samo po sebi pomeni vrsto konotacij (Brando je na primer za citat samega sebe in citat ameriškega filma).

Rad imam vrsto prizorov, ki se odigravajo v stanovanju, kjer ima prostor svojo dramatično funkcijo, raz-

dalje, dekor, scenografija postanejo neposredne označujoče oblike brez drugih posegov, brez dodatnih razlag. Telesni položaji postanejo gestualnosti in so označujoče oblike. Pri Bertolucciju čutimo Sternbergov vpliv, na primer uporaba zunanje svetlobe, ki prodira v mračno sobo, razporeditev planov, ples (V *Konformistu*, v *Partnerju* in v *Tangu*), vse to nas spominja na blagodejno prisotnost Sternberga, ne v obliki posnemanja, ampak spoštljivega poklona in spomina na tega avtorja.

Vprašanje: Vendar pa ta film začneja diskurz, kakor tudi nekateri drugi novi italijanski filmi, za katerega menim, da je pomemben. V zadnjem času se je iskanje in proučevanje filmskega izraza umaknilo v ozadje.

Odgovor: Da, pojavilo se je nekakšno vračanje k neorealističnemu odnosu do filmske slike. Z besedo neorealističen hočem predvsem povedati, da se je vrnilo zaupanje v samo filmsko sliko, vsa mogoča razmišljanja, ki naj bi jih slika spodbudila, so se umaknila v ozadje, avtor se vrača k čisti sliki, ki že sama v sebi nosi svoj pomen. Ko nekdo nekaj uprizarja, je v to prepričan in si ne zastavlja nadaljnjih vprašanj o svojem uprizarjanju, ne zastavlja si vprašanj glede montaže, glede drugotnih pomenov, ne meni se za kakršno koli poglobitev pogovora o filmskem jeziku in njegovem pomenu. Torej zaznavamo to obnovljeno zaupanje v sliko, v scenografijo, v filmsko dejanje, v komunikativno sposobnost te slike. Tak je odnos do filma pri nekaterih avtorjih, pri katerih se bomo sedaj ustavili.

Vprašanje: Mislim, da vem, kaj hočeš povedati, zato bi morda začela pri Liliani Cavani, mladi avtorici, ki pa ima za seboj že vrsto filmov, večina od njih je bilo posnetih za TV (*San Francesco* (1967), *Galileo* (1968), *Kanibali* (1969), *Gost* (1971), *Milarepa* (1972), *Nočni portir* (1974)).

Odgovor: Ta avtorica je prišla na površje predvsem letos in sicer kar z dvema dobrima filmoma, z *Milarepo*, posneto za italijansko TV in z *Nočnim portirjem*. Posebno pri drugem filmu opazimo neorealistično sliko, zaupanje v prizor, ki ga ni moč drugače razložiti. *Nočni portir* je skupek raznih vplivov; kljub temu da so dobro amalgamirani, čutimo prednosti, čutimo avtorje, na katere se je naslonila, čutimo Bertoluccija, Viscontija spriču določenega melodramatičnega vzdušja, prisotnost Bergmana zaradi nekaterih življenjskih vprašanj, ki si jih zastavlja film na vsebinski ravni.

Milarepa ima odprtejšo, zapletenejšo, strožjo in predvsem natančnejšo zgradbo. Kljub temu pa se italijanska filmska kritika najraje spominja njenega prvega filma, *Svetega Frančiška*; to je zelo lep, po svo-



Prizor iz italijanskega filma V OČETOVEM IMENU režiserja Franca Bellocchia

jem zunanjem videzu reven film, poln trdih kmečkih obrazov. Lahko bi ga primerjali s Pasolinijevimi filmi, vendar pa spričo izredne čistosti slike in linearnosti filmskega pripovedovanja ta film prekaša Pasolinija.

Po *Svetem Frančišku* je Cavanijeva posnela nekaj slabših filmov (*Gost*, *Kanibali*), ki pomenijo dokajšnje nazadovanje v filmski izraznosti, pomanjkanje čistega sloga, ker ga je često napolnila z elementi, značilnimi na primer za propagandni film.

V dokajšnji meri je vplivala na njene filme krščansko-marksistična usmerjenost, univerzalni humanizem, klic k ljubezni in k medsebojnemu razumevanju je reševala s slabo izbranimi simboli, vendar pa se je s svojima zadnjima filmoma osvobodila teh splošnih humanih vprašanj in se lotila razmišljanja na eksistencialni ravni.

Vprašanje: V *Nočnem portirju* zasledimo določeno determiniranost janzenističnega izvora.

Odgovor: Da, ta film prinaša veliko tematsko spre-

membo pri Liliani Cavani. Gre za zgodbo, za ljubezensko zgodbo med nacistom in njegovo žrtvijo v koncentracijskem taborišču. Junaka se po vojni zopet srečata in nadaljujeta to kruto ljubezensko igro. Preko ljubezni pride do odnosa med krvnikom in žrtvijo, v bistvu je to samo odnos sadističnega nasilja in torej odnos, ki postane dvoumen, ko se nadaljuje v mirni samski sobi v povojnem Dunaju. Res je, ta odnos je bolj janzenističen kot pa krščanski. Nekatere osebe čutijo, da so obsojene na vlogo žrtve, temu se ne morejo izogniti. V tem vidim tudi jaz janzenistični odnos Cavanijeve v *Nočnem portirju*. Ne ugaja mi drugi del filma, ki se je slogovno nekoliko oddaljil od prvega, prisotnost neprepričljivih bivših nacistov po nepotrebem spelje film v drugo zvrst, v nekakšni psihološko policijski film.

Vprašanje: Zdi se mi, da je ta navidezno neorealistični odnos do filmske slike še v večji meri prisoten pri Bellocchiju.

Odgovor: Da, vendar pa je njegov način pripovedovanja bližji komediji, ki pa se takoj sprevrže v farso, postane groteskna. S tem hočem reči, da njegovi filmi niso abstraktni, intelektualistični ...

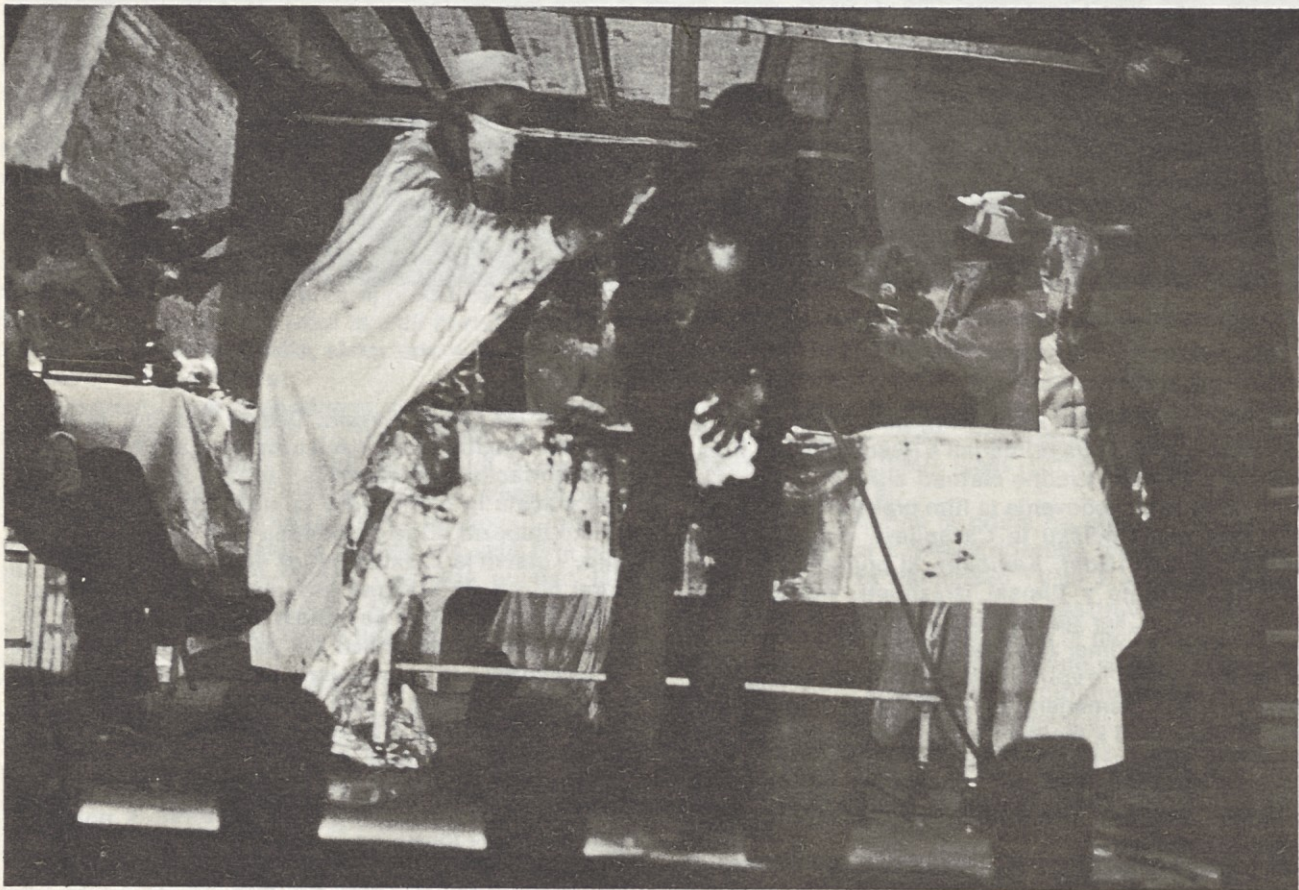
Vprašanje: Seveda ne misliš na klasične filmske modele komedije, kajti pri Bellocchiu res ne prepoznam situacij, ki bi spravliale gledalca v smeh, nasprotno, zdi se mi, da je pravi mojster tesnobe ...

Odgovor: Komediji je blizu samo začetna situacija, izhodišče zgodbe, kajti ta avtor vedno izhaja iz tipične situacije, iz podeželske meščanske družine. Čuti potrebo, da se poveže z nečim že doživetim, z nečim, kar je v mladosti že sam ironično opazoval. To navidezno preprosto gradivo nato Bellocchio počasi razvija v kruto farso. Dovolj je, če se spomnimo filma *Kitajska je blizu* (1967), ki je prvi primer politične farse v italijanskem filmu; film ironično opisuje mlade, ki so na podeželski način doživljali privlačnost osebnosti kitajskega predsednika Maa. Preprosto dogaja-

nje se napihne do nasilnega in nadvse krutega nadrealizma. Spomnimo se tudi *Pesti v žepu* (1965), to je bil prvi Bellocchiov film, v katerem se odnosi v zaprtem podeželskem družinskem krogu izničujejo in postanejo sinonim za blaznost samo. Pri Bellocchiu ne najdemo varnosti, mirnega ozračja, nedotakljivega. Še tako običajne kretnje in situacije prestopijo mejo normalnega. Blaznost počasi, brez nepotrebne pojasnjevanja ali iskanja vzrokov, vodi do neosnovanih in osvobajajočih umorov. Igra ni nikoli nedolžna, ampak nosi v sebi pomen smrti, upora in razorožujoče tesnobe.

Vprašanje: Se dobro spominjaš začetnega prizora filma *V očetovem imenu* (1972)?

Odgovor: Seveda se spominjam tega prizora, ki je morda najznačilnejši za to, kar pri Bellocchiu prepoznam za tesnobo, farso, nadrealizem ... Oče in sin se po dolgem hodniku šolskega zavoda približujeta filmski kameri. Med približevanjem sin brez besed nekajkrat mirno, vendar pa s silo oklofuta očeta, ki,



Še en prizor iz italijanskega filma *V OČETOVEM IMENU* režiserja Marca Bellocchia

ne da bi reagiral, sina graja dalje. Že ta začetni prizor nas vpelje v atmosfero filma, v energijo upora proti nečemu, kar psihoanalitično predstavlja očeta in to, kar v socialnem pomenu predstavlja meščansko, intelektualno, socialno in klerikalno institucijo. V tem primeru oče ni le fizični oče, to je roditelj, in na ta način postane upor sterilen in nezadovoljen. Manjka mu njegov stvarni cilj in se zato usmeri proti uporniku samemu z mazohistično krutostjo.

S tem da fantje v katoliškem zavodu zagodejo kako šalo svojim prestojnikom ali da trgajo fotografije svojih mater, prav gotovo ne napadajo koncepta očeta, to je vzgoje, ki jih podreja v klerikalnem smislu: lahko ranijo le same sebe, ali pa prevzamejo vlogo očeta in jo tako nadaljujejo v neskončnost. Ni drugih možnosti. Film je podoba zadnjega rodu povojnih intelektualcev, vzgojenih v katoliških zavodih, je podoba njihovega propada. Mladi junak bo postal v okviru svoje meščanske kulture močnejši in hladnokrvnejši od svojega očeta.

Vprašanje: Če preideva k Marcu Ferreriju, bi zopet lahko spregovorila o komediji, četudi se tudi ta avtor izogiblje nekaterim običajnim končnim formulam te zvrsti.

Odgovor: Tipična komedija je običajno tista, ki skuša razrešiti vrsto nasprotij in zapletov s pomočjo situacij, velikokrat paradoksnih, ki pa običajno služijo in vodijo k happy-endu, predvidenem že od začetka. Izbrane situacije so do skrajnosti preproste in tipične, da se lahko gledalec takoj istoveti z njimi in jih takoj prepozna.

Bellocchio, na primer, vzame samo *nekateri* elemente komedije, da bi jih lahko potem popačil z avtobiografsko krutostjo in da bi jih uporabil v perverzni igri, v katero vključi tesnobo, strah, neposredna politična opazovanja ... Ferreri pa, nasprotno, privede do vrhunca in še preko strukture začetne situacije, komedijo, ki jo je izbral na samem začetku zgodbe. Razvija jo v globino in z neverjetno doslednostjo, dokler je ne privede na nadrealistični nivo, ki pa ga lahko razumemo tudi na simboličen način. Situacija sama je tista, ki se razvija in uničuje svoje junake, samo sebe in happy-end, ki smo ga na začetku pričakovali.

Vprašanje: Morda bi si ogledala kak primer, morda je *Harem* najtipičnejši ...

Odgovor: V *Haremu* (1967) imamo navidezno banalno situacijo, ki pa se namerno ponuja na tak način, ko po vzorcih komedije uporablja značilne igralce, na katere je italijanski gledalec navajen itd. Gre za žensko (Carrol Baker), ki ima več ljubimcev. Vendar pa je to samo potrebna zasnova: ženska se odloči, da se ne poroči in da vse svoje snubce povabi v počitniško vilo. Igra, v kateri odkrijemo vse značaje, povprečno obnašanje različnih meščanskih slojev, postane na

koncu krut obred, v katerem je žrtev ženska sama, ki je odklonila svojo podrejeno vlogo v meščanski družbi.

V *Kraljici čebel* (1963) se moški poroči s spodobno in mirno žensko (Marina Vlady). Takoj po poroki pa ženska odkrije svoj nenasitni spolni apetit in počasi troši moči svojega moža, dokler ga končno ne spravi v smrt.

Tudi *Avdienca* (1972) ima preprosto zgodbo: mlajši moški (Enzo Jannacci) pride v Rim in prosi za avdienca pri papežu. Čakanje postaja privid in pričakovanje nečesa, kar ne obstaja in kar vodi v obsedenost. Fotografija se vedno bolj razblinja in izmika, je molčeča in morasta in samo popolen propad, to je smrt, lahko zaključi to nemogoče pričakovanje.

V vseh filmih to dosledno razvijanje zgodbe služi le kot pot, ki vodi v slepo ulico, upodobljeno v obliki smrti. Vendar pa pri tem ne mislimo na smrt, ki jo poznamo iz romantične tradicije, na individualno smrt, ki je lastna literaturi iz preteklosti. V tej slepi ulici se znajdejo vsi junaki in filmi, *Harem*, *Avdienca*, *Kraljica čebel*, *Velika požrtija*. To slepo ulico je Ferreri upodobil tudi v obliki drugih surrealističnih elementov; to je na primer bugatti (v *Veliki požrtiji*), ki vozi po zaprtem jesenskem vrtu neprestano isto pot, neprestano se vrača, da bi lahko znova prevozil istih 50 metrov. Tako je rožnato letalo v filmu *Psica* (1971), ki je le letalski trup brez kril, v katerem se najdeti oba junaka (Mastroianni in Deneuve) in se skušata odpeljati, vendar pa se soočita s skrajnostjo, to je s kaznijo negacije vsega tistega, kar se je zgodilo do tedaj.

Smrt je pomanjkanje ali pa zavestna zavrnitev drugih možnosti, je določena usoda žrtve (*Harem*, *Avdienca*, *Kraljica čebel*...). Poleg tega pa je tudi zavrnitev (ne v eksistenčnem smislu, temveč v preprostem filmskem pripovednem pomenu), tipičnega zapleta in konvencionalnih vzorcev predstave (na primer happy-enda pri komediji...).

Vprašanje: V zadnjih filmih, v *Psici* in v *Dillingerju*, pa gre Ferreri v nasprotno smer: kaže nagnjenje k novi pripovedni možnosti, k novemu „drugemu“ filmu; ta daje prostor tistemu, ki je v filmu žrtev in je moral umreti.

Odgovor: Da, njegovi junaki iščejo film, kjer vsi tisti, ki umrejo, lahko zaživijo — to je film skladnosti ali na kratko utopija. To je utopični film, ki ga išče Dillinger (*Dillinger je mrtev*, 1968), potem ko je ubil svojo ženo. Strinjam se z vsemi tolmačenji, ki dajejo prednost ključem eksistencialnega značaja, meščanskega dolgočasju na primer itd. Vendar pa to ne zadoštuje. Oblikovalec Piccoli iz *Dillingerja* ne išče življenjskega smisla; je človek, ki zavrača celo vrsto možnih gibov, kretanj (to je filmskih dejanj), ki mu jih struktura komedije ali drobne drame narekuje;

išče nova dejanja in novo vlogo preko krenenj, ki imajo zadržan smisel. Igra se z gumijastimi kačami, po barva revolver z belimi pikami, vso noč mirno kroži po stanovanju, ustrelji svojo ženo... V tem zadržanem pomenu, ki pa pomeni samo zavrnitev nekega pomena, *sedaj*, on ne umre, kakor Dillinger-gangster; izginе iz filma in išče nov film, kjer bi njegova dejanja našla svoj pomen in svojo vlogo. Jahta, na katero se vkrca, je domišljajska, je tako absurdna kakor zahajajoče sonce v ozadju, tako je neverjetna kakor modro morje, ki ga poznamo z razglednic tropskih krajev. Piccoli se vkrca na jahto kot kuhar (s čimer napove svojo vlogo v *Veliki požrtiji*) in se odpravi na samotni otok (s čimer napove *Psico*). Na ta način se zaključi film *Dillinger je mrtev*. Tako se začne *Psica* (1972), z modrim morjem, z nadrealističnim otokom, kamor se je zatekel svobodni umetnik, zopet oblikovalec (Marcello Mastroianni), zopet vidimo jahto, ki je podobna Dillingerjevi. Na tem otoku, kjer oblikovalec živi s svojo spremljevalko (C. Deneuve), ni možnosti za razvoj situacij, zgodbe; ponavljanja istih krenenj, ki označujejo dolgčas, če hočemo, so edina stvarnost. Ni važen pomen ponavljajočih se krenenj in dejanj, zato se bo ženska spremenila v psa in zagotovila ponavljanje krenenj nekoga, ki raztreseno ljubkuje ali pa kaznuje domačo žival. Vendar pa se to ponavljanje krenenj ne more nadaljevati v neskončnost, poleg tega pa je prestop, izhod iz dane situacije, vedno iskanje nekega začetka, novih možnosti, skoka. Tako pridemo do letala ali bolje samo do njegovega trupa (kraja smrti in poraza), ki pa v svojem prvotnem smislu pomeni gibanje in s tem iskanje pomena drugod. Par sede v stari trup rožnatega letala in pričakuje pollet, ki pa ne obstaja, ki ne more obstajati, ker bi s tem zanikali vse, kar je bilo do tedaj rečenega, prišlo bi do negacije celotnega filma. Tako se film zaključi prej, ko se letalo, ki počasi drsi po pobočju, ustavi.

Vprašanje: To je smrt, hkrati pa se odpre pot v drugo strukturo, ki bo gostila prestopnike, ki bo dala prostor ubežnikom (*Velika požrtija*, 1973).

Odgovor: Da, vendar pa bo dala *Velika požrtija* prostor samo samouničenju, tokrat povsem zavestnemu, ki ga ne narekuje pripovedni zaplet. Bo del mehaničnega in hotenega samouničenja. To je kraj, ki si je izbral predstavo lastnega samomora, četudi bodo ta kraj morda drugi uporabili na drug način (na primer: kitajski ambasador že poizveduje, če je mogoče kupiti vilo za uradne prostore). In na to veliko požrtijo pride kuhar z Dillingerjeve jahte (Piccoli), kakor tudi pilot letala iz *Psice* (Mastroianni). Slepa ulica, ki je Ferreri nikoli ne izgubi izpred oči, je v tem filmu stari bugatti, ki smo ga že omenili in v vrtu stare pariške vile neprestano ponavlja isto pot. Samo debela ženska, mati rodница, vzgojiteljica in meščanstvo, ki do-

ji, uničuje in podpira nadstrukturo svojih lastnih etičnih načel, je prva, ki jih pohodi, da bi lahko preživila. Vprašanje: Zdi se mi, da v italijanskem filmu manjka smisel za pripovedovanje, ki ga tako lahkotno izrablja ameriški film pa tudi francoskemu filmu ni tuj.

Odgovor: Francoski film, četudi ni „pripovedni film“, ima v sebi podoben duh pripovedi, zna izraziti „esprit“ zgodbe, in to na popolnoma inventivnem nivoju. Tako se izogiblje že kodificiranim retorikam. V Italiji nimamo prave kodificirane retorike, nimamo tradicije na tem področju (pri tem vedno mislim na avtorske filme).

Ozrmo se nekoliko na splošnem, socialnem in antropološkem nivoju na Američane in Angleže in na njihovo navado in sposobnost, da se zberejo v buffetu ali doma ter s kozarcem whiskyja v roki razpravljajo o najobičajnejših stvareh. Vsakdo se zanima ali po svoje zanimanje le hlina, za to, kar mu pripoveduje njegov sogovornik in počaka, da pride sam na vrsto, počaka na primeren trenutek, da bo pristavil svoje mnenje ali pa le dopolnil sogovornikovo. Tako je tudi v Franciji, le da tam raje razpravljajo o temah ideološko-političnega značaja, kakor pa da bi preprosto pripovedovali svoje doživljaje, kot je to običaj pri Anglo-Američanih. V Italiji pa se ne srečujemo s svojimi prijatelji, da bi poslušali; spoštujemo tradicionalno pogovorno navado in govorimo vsi vprek, vsi istočasno izražamo svoje mnenje.

Ta vpliv čutimo tudi pri italijanskem filmu, ki ne zna pripovedovati s tisto čudovito gotovostjo in zaporednostjo, ki je lastna ameriškemu filmu ali pa tisti duhoviti in nekoliko odmaknjeni „verve“, ki jo najdemo v francoskem filmu. Pri tem naletimo na zelo pomembno in temeljno dejstvo: če imajo mladi ameriški avtorji za seboj mogočno hollywoodsko filmsko kodifikacijo, proti kateri se lahko upirajo ali pa ponavljajo že prepoznavne sheme in če imajo mladi francoski avtorji za seboj novi val in sijajne policijske filme in komedije itd. pa italijanski režiser najde kulturni vzor le v neorealizmu: problem je v tem, da pod imenom neorealizem lahko naštejemo vrsto popolnoma različnih filmov, od De Sice, Rossellinija in do Viscontija, katerih (poleg nekaterih zunanjih faktorjev) stična točka je le v zavrnitvi komedije belih telefonov, fašističnega filma, ameriškega vpliva in francoskega filma. Sedanji mladi italijanski avtor se ne more ozirati po ničemer, kar bi bilo že kodificirano, splošno določeno kot filmski umetniški kalup v italijanskem filmu. Kljub temu da se kaže kot problem, pa ima vsako zavračanje nekega lingvističnega obrazca določeno prednost, kajti ne preostane drugega kot iznajti nov obrazec, novo načelo. Zato ni slučaj, da je italijanski film tako cenjen v tujini; ker ne zna „pripovedovati“ (po tradicionalnih shemah), ker ni-

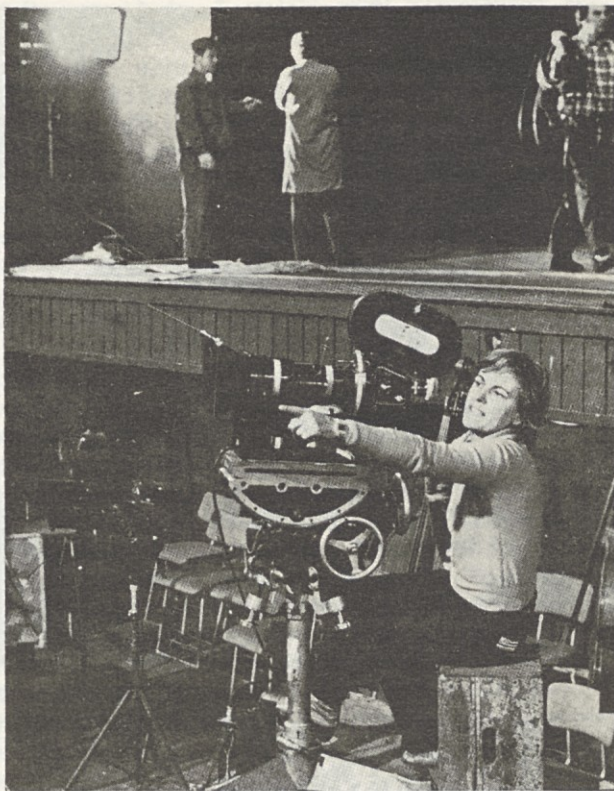
ma tega okusa za pripoved, zato pripoveduje po „skokih“, eliptično, navidezno na popolnoma neharmoničen način. In ravno preko teh nasilnih prelomov v zgodbi, preko teh „lukenj“ dobimo nekaj, kar je novo, četudi ne vedno prepričljivo, če kritik ali gledalec le preveč sloni na ameriški tradiciji.

Vprašanje: Gotovo je najbolj pomemben Antonioni, in to zaradi teh mrtvih prostorov v pripovedovanju; pozabil je na dogmatični ritem, prav tako pa mu je tuj francoski smisel za intelektualni gag, ki zamenjuje mehkobo ameriškega filma.

Odgovor: Torej preko te tesnobe, ki jo ustvarja prisiljena invencija, je avtor v večji meri vezan na sliko, o kateri razmišlja in pri tem zanemarljivo že uveljavljene kodekse.

Vprašanje: Na ta način lahko predstavimo Carmela Beneja, ki za razliko od neorealističnega pristopa k filmski sliki, ki je značilen za nekatere druge avtorje, pripelje do skrajnih posledic svoja razmišljanja o filmskem jeziku. Razvija svojo lastno filmsko poezijo na zelo dosleden način.

Odgovor: Njegova konstanta je uničevanje mita. Vendar pa bi rad poudaril, da z besedo mit ne mislim na banalno demistifikacijo neke zgodovinske osebnosti, ki jo vržemo s prestola; dejstvo, da je Carmelo Bene posnel filme, kot so *Hamlet manj* (1973), *Don Giovanni* (1969), *Salome* (1972), nas ne sme prevarati v tem smislu. Hočem reči, da Carmelo Bene vodi nekakšno de-konstrukcijo ali analizo kritične misli kot reprezentativne misli; njegovi filmi razčlenijo tekst in ne junake, s pomočjo iteracije, ponavljanja, razbijanja celote, sestavljanja, nasilnega prekrivanja tujega pomena v kontekstu, ki ga v ponoreli igri zavrača. S tem je delo zanikano (delo kot nosilec pomena), nasprotno pa pride do izraza tekst oziroma proces, s katerim se gradi pomen. Pri tem pa ne uporablja sedaj že banalnih pripomočkov, kakršen je na primer vstavljanje filmske kamere v filmsko polje. Če se za trenutek vrnemo k pripovednemu filmu, lahko rečemo, da razvoj zgodbe v klasičnem filmu poteka preko prostorske artikulacije. To sem skušal opisati in teoretično dokazati v knjigi o scenografiji *Konstrukcija labirinta...* Na kratko, globina filmskega polja in njegovo spreminjanje je mehanizem predstave, sredstvo, preko katerega poteka razvoj zgodbe. Prostor, ki gre v globino, teži k časovni komponenti, ki predpostavlja dosleden razvoj zgodbe. Ni slučaj, da sedaj Carmelo Bene, s tem da razbije klasično predstavo, pride do dvodimenzionalnosti, do odsotnosti globine polja, oziroma pride do sijaja površine; v *Salome* so filmski kostumi naravnost fosforescentni na temnem ozadju, v *Hamletu* pa svetleče belo ozadje odpravlja globino in vse prostorske odnose, tako ostanejo samo osebe. Na ta način Carmelo Bene zanika običajno



Režiserka italijanskega filma NOČNI PORTIR Liliana Cavani

tehniko pripovedovanja in scenografijo, ki jih določa ravno razdalja med osebami in predmeti in so značilni za klasični film. Počasi gradi obup površinskih, pri čemer se takoj spomnimo na Liechtensteina in na nekatera dela pop arta, kjer predstavljeno sestavlja le tiskarska mrežica, črnilo, platno samo; namesto da bi dali prostor predmetu ali vsebini, predstavljajo same sebe ali se preprosto razstavljajo. Material, ki je nosilec pomena, ni več deviški, čist, ampak je že sam svoj pomen. Delo pa, ki ga organizira, se ne sme tiho umakniti v ozadje, neznano in skrivnostno, ampak mora obrniti medaljo in si pridobiti dostojanstvo svoje vloge.

Vprašanje: V tem najinem površinskem pregledu italijanskega „drugega“ filma bi seveda ne smela pozabiti na Pasolinija in na Rossellinija, ki veljata za „maestra“ italijanskih mladih avtorjev. Vendar pa ena stran ne bi zadostovala. Njuno delo zahteva precej obširnejšo študijo, v katero pa se bomo poglobili v drugem sestavku; imel bo logično povezavo s sedanjimi ocenami, spričo njune kulturne povezanosti z avtorji, ki smo jih predstavili do sedaj.

lepota preprostega

mladi film romanske švice

svetozar guberinič

Prvi znaki novega filma so se začeli pojavljati v Ženevi pred kakšnimi desetimi leti, ko se je z igranim filmom začela ukvarjati skupina mladih navdušencev s televizije. Štirje od njih: Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta in Jean Louis Roy* — ti bodo postali tudi najpomembnejši predstavniki gibanja — so 1968. leta sklenili s televizijo dogovor o skupni proizvodnji filmov, ki jih bodo realizirali z manjšim proračunom, obravnavali pa naj bi sodobno življenje v Švici. Nekaj tako posnetih filmov je dobilo mednarodna priznanja in mlademu romansko-švicarskemu filmu odprlo pot v svet. Ti filmi niso dobili samo priznanj žirij in kritike, ampak so dosegli zavidljiv uspeh tudi pri gledalcih. Vendar so v Švici kritiki dnevnih časopisov in nekatere vodilne osebnosti filmom mladih avtorjev še vedno nenaklonjeni; to je, po eni strani, posledica novega filmskega izraza mladih avtorjev, po drugi strani pa posledica pogoja, s katerim se lotevajo sodobnih problemov svoje dežele.

* Filmov tega avtorja nismo imeli prilike videti.

Seveda pa izzivanje zaradi izzivanja nikakor ni bistveni činitelj teh filmov. Tako kot materialni pogoji so tudi estetske lastnosti filma romanske Švice ravno nasprotno tistim, ki v največji meri označujejo njegovega „velikega brata“ — francoski film. Ta ima možnost — zaradi tradicije in močne industrijske razvitosti — ustvariti veliko število filmov in po zaslugi relativno zelo demokratične kulturne politike lahko razvija najrazličnejše težnje. Kljub temu pa je večji del proizvodnje komercialnega značaja, največ poskusov z estetskimi hotenji (predvsem filmi mladih avtorjev) pa ostaja na pol poti med surovo gradnjo in umetniško obliko, med družbenim uporom in estetskim dejanjem. V nasprotju s tem pa film romanske Švice nima niti posebne tradicije niti materialne osnove; obe izhajata od takrat, ko so mladi cineasti začeli snemati svoje filme. Kakovost in uspeh njihovih filmov

dokazujeta, da so v okviru možnosti naredili največ, kar so mogli: po eni strani so se odrekli spektaklu in posnemanju tradicionalnih filmskih oblik, po drugi pa provokaciji in lažnim uporniškim rekvizitom in se tako neposredno spoprijeli s človekom in tistim, kar ga najbolj verodostojno označuje v vsakodnevem življenju: z njegovo preprosto človečnostjo.

Teme in avtorji

Vodilni scenarist italijanskega neorealizma, Zavattini, je dejal, da se film lahko razvije iz kateregakoli začetnega motiva: iz tega na primer, ko neka ženska kupuje čevlje, tako da se bodo za posamezne elemente te situacije našli odnosi, iz katerih se bodo rojevale druge situacije. Toda film je (oziroma bi moral biti) nekaj več od vrste bolj ali manj čvrsto povezanih situacij; imeti mora vodilno nit in neko idejo kot celoto, kar se mora izražati v vseh njegovih delčkih. Čeprav se zdi torej število tem neomejeno, pa izčrpnost, potrebna za dostojno predstavitev neke teme, omejuje število uspešnih filmov nekega gibanja — prav to pa se je zgodilo tudi z neorealizmom. Mladi romansko švicarski film z mnogočim vabi k primerjavi z neorealizmom; ta primerjava odkriva nekaj skupnih splošnih značilnosti, pa tudi nekaj pomembnih razlik. Kadar gre za izbiro tem in splošne idejne usmerjenosti, je obema skupna izbira tem iz vsakdanje resničnosti in izmed navadnih ljudi, ki jih nobena posebnost ne loči od drugih ljudi njihove stopnje. Vendar so bili v neorealizmu ti navadni ljudje predstavniki najnižjih družbenih slojev, največkrat delavci, vsakodnevna resničnost pa je bila

prikazana kot obtožba proti izkoriščanju tlačnega razreda; v novem švicarskem gibanju pa naenkrat nastopijo mladi predstavniki inteligence; na ta ali oni način so vključeni v buržoazno družbo, vendar čutijo položaj, ki jim omogoča udobno življenje, bolj kot breme in ne kot prednost. Njihovo stališče izraža torej upor proti buržoaznemu sistemu; ta upor pa ni naperjen proti materialnim pogojem njih samih niti proti sistemu v celoti; v najboljšem primeru obsoja pravila obnašanja, malomeščanskost, način življenja.

V Tannerjevem filmu MOČERAD junakinja (Bulle Ogier), obupana zaradi poneumljajočega dela pri stroju za polnjenje klobas, zapusti svoje delovno mesto in se zaposli kot prodajalka obutve. Tu pa, razdražena zaradi stalnega nadzora zvestih čuvrjev pravil obnašanja — šefa in blagajničarke, demonstrativno pokaže svoj odpor do ozke konvencionalnosti: pri pomerjanju čevljev boža ženskam noge. Seveda je ob službo; odpoved sprejme brez obžalovanja in skoraj omamljena se spusti v reko mimoidočih na ulici. Več ji pomeni občutek osebne svobode, kot pa materialna preskrbljenost za ceno odpovedi razsežnostim lastne osebnosti. V drugem Tannerjevem filmu VRNITEV AFRIKE se junaka, mlad zakonski par, odločita zapustiti svoje delo, prodati pohištvo in avto in odpotovati k prijatelju v Alžir, ker bi se rada osvobodila pajčje mreže konvencij, v katere sta ujeta, in more, ki ju zaradi tega muči. V novem svetu bosta začela z novim življenjem. Poslovila sta se od prijateljev in v že praznem stanovanju sta prisiljena čakati prijateljev odgovor. V tem nekajdnevem pričakovanju, izolirana od družbe, ki sta ji vrgla rokavico, spoznata lastno revščino in končno, ko propade tudi njuno po-

tovanje, saj se prijatelj sam vrača iz Alžira, spoznata, da je sovražnik, proti kateremu se bojujeta, v njih samih. Pregarjal bi ju, kjer koli bi bila — pa se vrneta na svoje delo.

Če bi, kot je to navadno, enačili čuvrje obstoječih družbenih konvencij s staro generacijo, upornike proti tem konvencijam pa z mladimi, moramo reči, da je v tretjem Tannerjevem filmu CHARLES, ŽIV ALI MRTEV (ki je bil pravzaprav prvi posnet) prav obratno. Notranje nezadovoljen s intervijem, ki ga je dal televizijskim delavcem in je v njem pod budnim nadzorom svojega koristoljubnega sina predstavil stanje podjetja v skladu z družbenim prestižem, ki mu ga omogoča položaj, je industrijalec Charles Dé (François Simon) prosil sodelavce televizije za drugi razgovor. Tokrat je odkril srce občutljivega in inteligentnega človeka, ki je po golem naključju podedoval družinsko tovarno. Ta denunciantška spoved pa ni zadnje neprijetno presenečenje, ki ga je pripravil sinu in soprogi. Po tem se sploh ni več vrnil domov, ampak je, da bi se izognil pridigam domačih moralističnih nauk, najel sobo v hotelu. Čez nekaj dni pa se je zatekel k mlademu umetniškemu paru, s katerim se je slučajno spoznal. V družbi s tema neposrednima in prostodušnima bitjema, neokuženima s hlastanjem po zaslužku, katerima je največja vrednota že samo veselje bivanja, je Charles našel svoj izgubljeni mir; užival je celo v svoji novi dolžnosti — pripravljanju hrane za to čudno skupnost — kar je bila zanj pravzaprav degradacija. Toda upor zoper ustaljene norme družbenega življenja mora biti kaznovana, čeprav je ta greh le želja po osebni sreči. Charlesa, za katerim je sin izdal tirality, odpeljejo v umobolnico. Vendar je ostal moralni zmagovalec: v bolniškem avtu je namrščenim bolničarjem z neomajnim mirom bral iz knjige, ki jo je vzel s seboj, izizvalne citate.

Tematski okvir Gorettovega filma POVABILO je sprejem, na katerega je ob nakupu nove hiše uradnik srednjih let povabil svoje tovariše. Položaj, v katerem se navadnim ljudem nudi priložnost, da prevzamejo vloge „svetovljanov“, je kaj primeren okvir za spopad dveh različnih mentalitet, razumevanj, meril. In spopad se rodi takoj na začetku, v trenutku, ko namestnik direktorja opazi, kako je obnašanje nekega mladega uslužbenca (Jean-Luc Bideau) le preveč svobodno, brez mere in ozirov. Nevljudno je plesaval, tudi ko ni bil čas za to, ko pa so plesali vsi, je prisilil k plesu neko staro damo, ki jo je zaradi tega obšla slabost; ob neki stavi je od gostitelja vzel celih 100 frankov. Do viška pa je prišlo, ko je mlada uslužbenka, omamljena od pijače in plesa, razgalila prsi — spet na Bideaujevo pobudo. Za konservativnega namestnika direktorja je škandal in grožnja njegovi osebni gotovosti v vlogi, ki jo igra v družbi, vsaka gesta, različna od običajnih pravil obnašanja. Ne gre pa samo za obrambo družbenega položaja, ampak je vprašljiva tudi ožja, psihološka dimenzija. Namestnika ne razburijo samo znaki anarhije, ampak tudi življenjska raven, ki njegovo lastno prekaša po reprezentativnosti in razkošju: razen Bideauja ga vznemirja tudi skrivnostni natak (François Simon), katerega je za to priložnost najel gostitelj — na živce mu gre njegovo zarotniško kokehtiranje z Bideaujem, njegov ekskluzivni recept za cocktail in njegov tako zgovoren molk. Svečanost se konča, ko se Bideau in namestnik stepeta in je gostitelj vljudno zaprosil goste, naj odidejo. Že naslednje jutro pa se vsi, razen mladega dekleta, vrnejo na delo, in stvari gredo naprej po starem.

V Soutterjevih filmih pa, vsaj v tistih dveh, ki smo ju videli — v ZEM-LJEMERCIH in BEGU — ne samo da ni očitnega nasprotja med generacijami ali razredi, ampak tudi ni

skrajnje polariziranih nravi in življenjskih stališč. Soutterjevi junaki spadajo v približno isto družbeno plast, med izobražence in v približno isti generacijski okvir — mladi do 35. leta. Odnosi med njimi so — najprej ljubezen, v drugi vrsti pa tovarištvo. Ne prvi ne drugi pa se ne dvigujejo nad vsakdanjo resničnost in ne dosegajo stopnje strasti in popolne predanosti. Angažirajo samo površinski in vedno razpoložljivi del človekove energije. Za razliko od mnogih filmov nadobudnih poslancev filmskega medija, kjer na veliko mahajo z lahkotnostjo premagovanja sovražnikov, reševanja ljubezenskih vprašanj in življenja nasploh, pa je tu ta površinska dimenzija dvignjena na raven poezije, kjer postane vidna vsa njena imanentna lepota. Pri Soutterju, prav kakor pri Tannerju in Gorettu, igra važno vlogo slučaj, ki krepko sooblikuje zvezo med posameznimi osebnostmi. Ker nikoli ni zasnovan na nespremenljivih odnosih, je to svet, ki šele nastaja in kjer postane možnost enakovreden činitelj. V ZEMLJEMERCIH se junak, eden od dveh tehnikov na terenu (Jean-Luc Bideau), v isti hiši spozna in ljubi z dvema dekletoma; ena od njiju je semkaj prišla slučajno — sama — in to ustvari situacijo, polno presečenj in s celo vrsto duhovitih preobratov. Kar najbolj rahločutno je prikazan tudi odnos med Bideaujem in preprostim mladeničem, zaljubljenim v eno od deklet (Marie Dubois), s katere dobrodušnostjo se Bideau slonovsko napadalno poigrava. Ko na koncu Bideau razreši skrivnost zamenjavanja deklet, nobena od njiju noče z njim, rajši ostaneta skupaj, složni v svoji ženski zaroti. V BEGU so odnosi med junaki grajeni podobno. Na eni strani je mlad zakonski par, Paul in Anne (Marie Dubois), na drugi ljubezenski par August in Virginie, v sredi pa je nevezan mladenič Ferdinand (Jean-Louis Trintignan). V malem mestu, kjer bi moral biti

kongres mladih raziskovalcev, spozna Paul Virginie, ko se je ravno sprla z Augustom in pripelje jo k sebi domov. In namesto v takih primerih običajne nestrpnosti med dvema ženskama se Virginie in Anne spoprijateljata in ostaneta skupaj tudi, ko gre Paul spet na kongres (kar je, torej, isti motiv kot v prejšnjem filmu). Virginie celo pripelje domov svojega novega ljubčka Ferdinanda, ta pa ljubimka tu tudi z Anne.

Čeprav lahkotnost, s katero junaki uresničujejo svoje ljubezenske odnose, ki jim seveda pomenijo samo zabavo, odlikuje njihovo spretnost, vendar podčrtuje tudi njihovo povprečnost. Toda junaki so simpatično prikazani in če kdo zasluži kritiko zaradi pomanjkanja vzvišenih motivov (če si le-teh sploh še želimo) v teh odnosih, potem je to sodobno družbeno življenje, ki junake navaja na takšno obnašanje.

Tehnika in oblika

Ker so ti filmi narejeni s skromnimi sredstvi in v pogojih, ki jih je ustvarjala vsaka ekipa zase, je tudi njihova tehnika enostavna. To pa je drugi vzrok za njihovo primerjanje z neorealizmom.

Tehnika ni samo vnanji sistem sredstev, s pomočjo katerih se realizira neki projekt, ampak je ta projekt tudi bistveno odvisen od tehnike. Mera in način uporabe teh sredstev morata biti pri vsakem projektu načrtovana. Razlika med konvencionalnim in avtentičnim filmskim proizvodom je prav v tem, da sloni prvi na vrsti izraznih klišejev, pri drugem pa so izrazna sredstva močno podrejena umetniškemu namenu. V neorealizmu tehnika ni bila pomembna niti kot zunanji sistem izraznih sredstev niti v smislu poudarjene likovne obdelave slike

in bogatenja dramske in vizualne zgradbe; cilj je bil ostvariti neposreden odnos do sveta, kjer so se junaki primorani boriti za osnovne življenjske pogoje. Skladno s tem je oblika kot način poudarjanja vseh vsebinskih elementov podrejena temu cilju. Podobno je v filmih cineastov romanske Švice. V Tannerjevih filmih in v Soutterjevih ZEMLJEMERCIH — posnetih v črno-beli tehniki — je slikovna konstrukcija enostavna, fotografska reprodukcija na skromni tehnični ravni. Enostavnost in tehnična skromnost pa seveda še ne pomenita pomanjkanja estetskih kvalit. Nasprotno: takšna oblika se uspešneje staplja s snovjo, ki jo podaja in omogoča neposrednejši stik z njenim bistvom. Junaki dobivajo videz neposrednosti resničnih oseb, elementi naravnega in družbenega okolja pa postanejo prepričljiv okvir za njihova dejanja. Povsem v skladu s klasičnim načinom uvažanja epizodnih oseb v dogajanje je v filmu CHARLES ŽIV ALI MRTEV posnet npr. kader, ko privatni detektiv čaka navodila Charlesovega sina. Nekoliko od zgoraj posnetega vidimo detektiva, kako na ozadju steklaste jezerske gladine čaka, poln poklicne potrpežljivosti in čuječnosti. Ta kader detektiva označuje, opisuje njegovo delovno vzdušje in predstavlja verižni člen v okviru celotne dramske in vizualne strukture. Drugi primer — iz istega filma — srečnega zlitja enostavnosti in polne učinkovitosti je kader, ki v velikem planu in v majhni, toda jasni globinski perspektivi prikazuje Charlesa in umetnika, kako se, medtem ko ta kipari, med seboj izprašujeta, kako kdo občuti srečo: ker ju je obravnaval samo kot vizualno materijo in ker igralcema ni podtakal večje in drugačne umske ravni, kot sta jo imela, je avtor uspešno skiciral portret dveh sorodnih duš. Drugače pa je na primer s skonstruiranim kadrom z junakinjo in njenimi tremi kolegicami

— telefonistkinjami v filmu VRNITEV AFRIKE: te so razporejene frontalno in živahno se razgovarjajo; kakšnih deset zasukov kamere na levo in desno, ti popolnoma zamarijo nit razgovora, pa s svojo mehaničnostjo ne razvrednoti samo tega, ampak sploh prepričljivost njihove prisotnosti.

V filmih POVABILO in BEG, ki sta edina med njimi barvna, je tehnika snemanja, se pravi registracija slike, izboljšana, kar pa ne pomeni, da je avtomatično izboljšana tudi tehnika njune notranje strukture in njuna splošna vrednost. Za to protislovje je posebno značilen Souterjev film. Tu, kjer je perspektiva kompozicijski element, je likovna materija precej pomembna in vedno pomeni več kot sestavni del zgodbe: je simbolična likovna predstava in izraža določeno vizijo sveta. Na tej ravni so dosledno predstavljena različna okolja, kjer junaki delujejo, tako da dobivajo adekvatno vrednost: Augustova delovna soba, kjer prevladuje rumen ton, Paulovo stanovanje — v temnosivem tonu v času Ferdinandovega obiska in v svetlejšem v sceni s Paulom in Anne, kjer se skozi odprto okno vidi planinski pejzaž: in končno v zunanjih scenah — mrka pročelja osamljenih hiš, gozdovi, travnati grički, obrisi planin v ozadju ... Določena statičnost, ki izžareva iz takšne slike, je nedvomno posledica splošne koncepcije prizora in celotnega dramskega dogajanja — ne pa samo likovne intenzitete slike. Zaradi nje dinamika kadra prav nič ne trpi. Že v okviru scene pa se opazi, kako ta statičnost zavira svoboden polet dogajanja, še toliko bolj pa je vidna v posameznih sekvencah in celotnem filmu. Poleg tega namreč, da scene predstavljajo vrstni red situacij posameznih junakov, pa dobimo vtis, da je vsaka zase zaključena in v okviru celote sestavljajo ločene delčke, namesto, kot bi bilo treba, stopnje enega, enovitega živga toka.

mladi nemški film

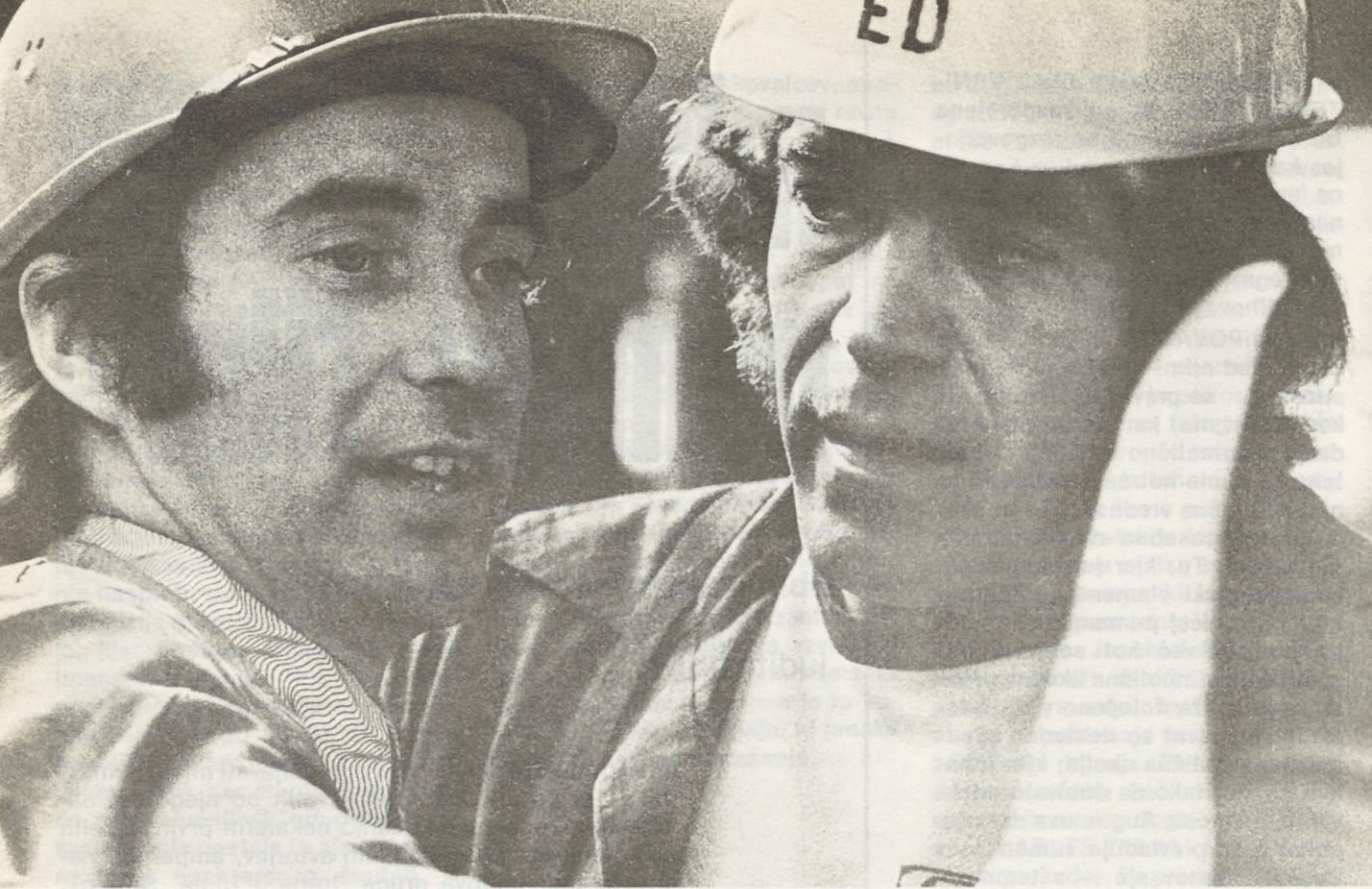
ob filmskem festivalu v edinburghu

judita hribar

Prav gotovo je danes lažje opredeljevati mladi nemški film, ker po približno osmih letih po njegovem nastanku ne ocenjujemo samo nekaterih prvih uspešnih del manjšega števila mladih avtorjev, ampak poznamo že tudi njihove druge, tretje... filme. Straub¹, Fleischmann, Kluge, Schlöndorff in Fassbinder so avtorji, ki jih v bodoče ne bomo več opredeljevali kot predstavnike mladega nemškega filma, ampak ustvarjalce zrele in hitro odrasle kinematografije. Ta pa ni toliko pomembna zaradi svojega zgodovinskega obstoja, kot zaradi vloge, ki jo ima kot izhodišče za številne pogovore o sodobnem filmu v svetu.

Kako mlada je ta kinematografija, nam preprosto pove datum njenega nastanka, to pa je leto 1966. Tedaj so v Zvezni republiki Nemčiji ustanovili državni filmski sklad (Kuratorium junger Deutscher Film), ki je vsakemu sprejetemu projektu zagotovil 200.000 mark. Istočasno pa se je tudi zahodnonemška televizija odločila, da zajadra v producerske vode in tako podpre mlade avtorje. Pri tem pa naj takoj omenimo, da to vlogo dobro opravlja; tako sporočajo nemški režiserji. Seveda je le preveč preprosta trditev, da je razvoj neke umetnostne smeri tako odločno odvisen od nekega časovnega mejnika. Res so tudi pred 1966. letom mladi Nemci snemali, vendar pa so bili ti

1. Straub je po rodu Francoz iz Metza, vendar pa je spričo nemške okupacije njegova izobrazba v veliki meri nemškega izvora. Živi v Rimu, večino svojih filmov pa snema za nemške producente in za nemško televizijo.



Iz nemškega filma ZVONČKI CVETIJO V SEPTEMBRU režiserja Christiana Ziewerja

filmi večinoma posneti z lastnim oziroma sposojenim denarjem ter so se jim kaj kmalu zaprla vrata običajnih filmskih dvoran, kajti noben ustrezen distribucijski sistem jim ni bil zagotovljen. Zato so te filme imenovali filme-samomorilce. Pomembnejši je bil nemški kratkometražni film, ki ni bistveno ogrožal žepa mladega ustvarjalca ali filmskega kluba, prav tako pa je zaživel vsaj na nekaterih dobrih festivalih kratkega filma (Oberhausen, Mannheim ...). Šele leta 1966 je vlada začela načrtno podpirati predloge mladih avtorjev, hkrati pa jim je organizirala svoje distribucijsko omrežje, na primer esejске dvorane, filmske klube in podobno, kakor tudi prisotnost novih filmov na številnih tujih festivalih in kulturnih manifestacijah v tujini.

Navzlic subvencijam ti filmi niso nastali v okviru ustaljenih proizvodnih sistemov, ampak so se pojavile posebne avtorske kooperative: režiserji so se izmenjavali v različnih vlogah (od scenarista do direktorja fotografije, montažerja) pri snemanju filma svojih kolegov. Njihova starost ni presegla 35 let. Poleg izkuš-

nje, ki so si jo pridobili s snemanjem kratkih filmov, se je večina od njih prej ukvarjala tudi s filmsko kritiko, teorijo in s pisanjem na splošno. V glavnem so torej intelektualci, ki film dobro poznajo.

To prvo obdobje označujejo filmi, kot so **Nespravljivi** (1965) Jeana Marie Strauba, **Mladi Törles** (1966) Volkerja Schlöndorffa, **Anita G.** (**Abschied von Gestern**, 1966) Alexandra Klugeja, **Jesen potepuhov** (1967) Petra Fleischmanna, **Pismo** (1966) Vlada Kristla in drugi. Morda bi omenili le še nekaj imen drugih režiserjev, kajti gotovo bomo nanje še naleteli: Roger Fritz, Edgar Reitz, Georg Moorsee, Michael Verhöven ... Zanimivo je, da so vsi ti režiserji že naslednje leto posneli svoj drugi film. To pomeni, da je bila prva bera filmov uspešna in da je večina od njih opravičila zaupanje državnega sklada. Na ta način pa jim je bila tudi zagotovljena določena delovna kontinuiranost. Tako lahko dodamo tudi naslove drugih filmov istih avtorjev in pristavimo, da so ostali na isti kvalitetni ravni, ali pa so postali še zanimivejši in zrejši. Tako je Straub posnel svoj najlepši film **Dnevnik Ane Mag-**

dalene Bach (1967), Schlöndorff je posnel leta 1967 **Mord und Totschlag**, leta 1969 pa Kleistovega **Micha-ela Kohlhaasa — upornika**; Kluge je posnel čudovite **Artiste pod cirkuškim šotorom — zbegane** (1968), Fleischmann pa svoj doslej najboljši film **Lovski prizori iz Spodnje Bavarske**, ki pa je tudi najboljši film vsega tega prvega obdobja, ki sega tja do leta 1969. Poleg omenjenih filmov pa so se pojavili tudi drugi filmi režiserjev, ki smo jih prav tako že omenili.

To, kar je značilno za prvo obdobje, je zavestna zavrnitev „umetniškega filma“, torej filma, ki se v zadnjem času trudi z iskanjem predvsem novih izraznih oblik. Prav tako pa so tudi zavrnili film kot neposredno politično intervencijo. Nastala so najrazličnejša dela; tako je eden od avtorjev, Peter Schamoni (ki je hkrati tudi filmski kritik), dejal o tem obdobju: „Mladi nemški film ustvarja kopica najrazličnejših značajev, izvirnih talentov, iz tega pa izhaja, da je vsak film drugačen od drugega. Ne obstaja nikakršna skupina, ki bi sledila določeni poti; gre le za raznovrstne osebnosti, ki tekmujejo med seboj tako, da vsak posname svoj film.“ Ti različni značaji se kažejo v raznovrstnih filmskih zvrsteh, od psiholoških dram, literarnih adaptacij, burlesk, komedij, do socialnih in zgodovinskih filmov. Pri večini od njih je bilo močno čutiti vpliv francoskega novega vala; zanimivo pa je, da so bili prav bivši novovalovci tisti, ki so prvi odkrili mladi nemški film, na primer Godard in Truffaut. Teme so bile najrazličnejše; obraz sodobne Nemčije, nasilje, ljubezen, zakon, nasprotja med generacijami, umetniki in njihovi problemi ...

Morda Klugejev film **Artisti pod cirkuškim šotorom — zbegani** in pa Fleischmannovi **Lovski prizori na Spodnjem Bavarskem** začenjata drugo obdobje mlade nemškega filma. To obdobje je homogenejše in zrelejše, tako po izbiri snovi kot po filmski obdelavi. Tako kot poprej avtorji še vedno zavračajo bogatejši zunanji videz, na primer barve, živahnejšo in privlačno scenografijo, igralce prijetnega videza in podobno. To nagnjenje k sivemu in navadnemu je v skladu z izbranimi snovmi, ki so v večini socialno in posredno tudi političnega značaja.

Fleischmannov film **Lovski prizori na Spodnjem Bavarskem** je kronika o „normalnih ljudeh“, o kmetih premožne bavarske vasi, katolikih, dobrih sosedih, film o ljudeh z zdravo pametjo, ki po taki logiki zavračajo druge družbene sloje, pri čemer so vključeni turški sezonski delavci kakor tudi vaška učiteljica; skratka, kdor je drugačen od njih, ga s prezirom izključijo iz svojega kroga. Pri tem prihaja do nevidnega nasilja v imenu pravice in normalnega, ki se na koncu zaključi v pravi krvavi lov za pobeglim kaznjencem. To je, po avtorjevem mnenju, film o vsakdanjem nacizmu. Film ga prikazuje v tako nedramatični obli-

ki, da se na koncu niti ne zavemo, da se je sprevrgel v lov, pri katerem sodeluje vsa vas s psi in orožjem. S prizori, ki so posneti v slogu filma resnice (kamera na primer beleži klanje prašiča, prisluhne pogovorom o vaškem pederastu, ali živahnim komentarjem deklet, ki opazujejo parjenje bika) je skušal Fleischmann doseči kar najbolj realističen rezultat. Večino vlog je porazdelil med neprofesionalne igralce, pa tudi tisti redki „pravi“ igralci so prilagodili svojo igro pravim kmečkim sodelavcem. Film je ves čas blizu transgresiji, vendar meje nikoli ne prekorači; je veliko bližji Bunuelu kot pa italijanskemu neorealizmu. Nikoli poudarjena prisotnost irealnega, absurdnost vsakdanjega nasilja v tako mirnem okolju, kakršno je mirna vas, meji na pravi nadrealizem.

Drugače kot nekateri južnoameriški in evropski kolegi nemški avtorji ne uporabljajo filma kot sredstvo za sporočanje neposredne politične informacije ali denunciacije, kar se je pri mnogih znanih primerih pokazalo kot politično in estetsko dvomljivo dejanje, na primer pri Petrijevih, Gavrasovih in številnih militant-skih filmih ... Ti filmi uporabljajo različne avtoritativne pripovedne tehnike, ki so na primer značilne za reklamni jezik in vnaprej izključujejo dialektični odnos do gradiva. Prav tako pa je sodobni nemški film odklonil transgresijo, domišljijско onstranskost, ki je blizu številnim mladim avtorjem po svetu; izognil se je begu v simbolični svet in na sploh v svet abstrakcij. (Seveda pri tem ne štejemo čudovitega simbola Wernerja Schröterja, ki pa je posebna osebnost in zasluži svoj ocenjevalni prostor.) Mladi nemški film tega drugega obdobja črpa snov iz stvarnega okolja in jo ponuja v nedramatični obliki. Ostaja v fizični realnosti vsakdanjega življenja in bogati svojo pripoved le s tankočutnim zaznavanjem mikrokozmosa. Filmski prizori imajo svoj pomen le, če pridejo v stik z našimi izkušnjami. In ravno zaradi teh psihofizičnih povezav se ta kinematografija bolj kot druge približuje najboljšemu italijanskemu neorealizmu. Njegov fiction je naša stvarnost, kakor jo neprestano prepoznavamo v fenomenih, ki povzročajo naše čustvene in razumske odzive. Kalejdoskop filmskih situacij postanejo prepoznavne oblike, ki se med seboj dopolnjujejo v sliko zastavljenega problema.

Nekateri novi zahodnonemški filmi (prikazani na festivalu v Edinburghu)

Klugejev zadnji film, tako kot že prejšnja dva, nosi v sebi elemente filme-ankete; vendar pa je za prva dva (**Anita G. in Artisti pod cirkuškim šotorom — zbegani**) značilna odtujenost, poetičnost in manjša mera sprejemljivega formalizma; novi film, **Občasne za-**



Prizor iz nemškega filma **KRONIKA ANNE MAGDALENE BACH** (1967) Jean-Marie Strauba



Prizor iz filma **POSUROVLJENJE FRANZA BLUMA** režiserja Reinharda Hauffa

poslitve ženske—sužnje, (1974), je realistična rekonstrukcija male odisejade nemške gospodinje, ki preživlja svojo mlado družino z občasnimi zaposlitvami (na primer s skrivnim opravljanjem splavov) ter si po izgubi zaslužka najde novo zanimanje, politično angažiranost. V novo dejavnost se spusti z absurdno, včasih tudi komično, predvsem pa domiselno in nad vse samorastniško zagnanostjo. Film ima priokus po najboljši brechtovski ironiji, po političnem pamfletu, po dadaistični pieci, hkrati pa združuje vrsto arhetipov novejših političnih filmov kakor tudi pripovedno izobilje, ki je značilno za staro nemško slikarstvo.

Kluge se je v filmu **Občasne zaposlitve žene—sužnje** izognil avantgardističnim in formalističnim tokovom,

ki so značilni na primer za dekadenco in nekatera sodobna filmska iskanja; zelo bučen primer je vsekakor **revival**, pa nekateri italijanski in francoski filmi mlajših avtorjev. S predstavitvenimi tehnikami, ki jih včasih imenujemo realistične, je Kluge gotovo poglobil svoj dialektični odnos do zastavljenega vprašanja; uspelo mu je, da je na filmski način upodobil njegovo vsestranskost in njegov dinamični razvoj. To je dosegel tudi tako, da ni idealiziral posameznih prizorov in jim dal avtoritativno izpovedno vrednost; ni jim dal neke končne veljave v odnosu do neke „splošne resnice“ ali „etike“, ki nas običajno vodi k površnemu posploševanju in k našim običajnim odtujitvenim identifikacijskim reakcijam, kakršne povzroča relacija vzrok—posledica.

Prav tako kot Kluge je tudi Rudolf Thome v svojem filmu **Made in Germany and USA** uporabil kodekse, ki so značilni za film-anketo. Gre za rekonstrukcijo krize mladega zakona. Tako kot Kluge tudi Thome ustvarja iluzijo realnosti. Fragmentarnost pripovedovanja nadomešča z navideznim naravnim tokom dogajanja v zaporednih prizorih. To je način filmskega pripovedovanja, ki ga je najbolje uporabil italijanski neorealizem, znova pa ga je odkril nemški mladi film. Vsi filmi iz njegovega drugega obdobja kažejo to prizadevanje po iskanju kontinuiranosti filmskega časa, po navidezni uprizoritvi naravnega teka časa, neodvisnega od vsebine, ki sicer temelji na bistvenem in dramatičnem.

Zanimiv je film Wima Wendersa, znanega kritika nemške filmske revije Filmkritik, **Alice in the Cities**. Gre za zgodbo o potovanju mladega novinarja po ZDA, kjer mu neznana ženska zaupa otroka, ki naj bi ga odpeljal v Evropo. Mati se na domeničenem kraju ne pojavi, in tako se začne potovanje majhnega dekletca in čemernega novinarja po različnih severozahodnih evropskih mestih; deklica pozna le zunanost babičine hiše, ne ve pa, v katerem mestu se nahaja. Kontinuiranost časa je avtor ustvaril tako, da je uporabil le zaporedno montažo in ne običajne paralelne, ki je nujna za klasično filmsko uprizoritev. Tudi tukaj gre za poizkus uporabe kodeksov, ki dajejo iluzijo realnosti v odnosu do naravnega teka časa. Vendar pa ni mogoče govoriti o realističnih filmih glede na njihovo vsebino, ampak le glede na strukturo filma.

Nasprotje vsega tega pa je zadnji Fassbinderjev film **Strah razjeda dušo**. Film uporablja popolnoma drugačne pripovedne ključe, in sicer tiste, ki so lastni ameriškemu filmu. Gre za pripovedovanje s pomočjo elipse. Film torej upošteva le tiste elemente zgodbe, ki so bistveni za njeno rekonstrukcijo. To izredno sposobnost (ki je značilna za ameriški klasični film), to je prepoznavanje bistvenega in tipičnega, prevedenega v posebni idealizirani in nam še najbolj znani

filmski način pripovedovanja, najdemo le pri Fassbinderju. **Strah razjeda dušo** je ljubezenska zgodba med starejšo nemško šnažilko in mladim maroškim delavcem. Kljub temu da ima film socialno oznako, je spričo pripovedne zgradbe bližji toplim Premingerjevim jesenskim filmom ali pa preprostim Lango-vim ljubezenskim zgodbam, ki so nastale pod vtisi, ki jih ustvarja okolje. Morda bi glede na vsebino tudi to-krat lahko govorili o realističnem ali pa celo veristič-nem filmu, vendar pa bi daljše razpravljanje kdaj pri-hodnjič raje prenesli na pogovor o filmskem realizmu glede na njegovo zgradbo, glede na njegove tehnike pripovedovanja.

V Edinburghu smo videli še nekaj drugih zahodno-nemških filmov. **Posurovljenje Franza Bluma** režiser-ja Rheinharda Hauffa na primer; to je precej dosledno narejen film na temo o preobrazbi, ki jo človek doživi v zaporu. Film ni zašel v lažno socialno romantiko, kar je pogosto pri filmih tega žanra. Značilna borba za prevlado je nudila filmu tako prostor za akcijo kot za socialno kritično noto.

Bolj nedorečen pa je ostal drugi film Wima Wendersa **Vratarjev strah pred kazenskim strelom**. Skoraj dobe-sedni prevod Handkejevega romana v filmski jezik ni

uspel in tudi ni mogel uspeti, kajti manjkalo mu je vse tisto izrazno bogastvo, ki ga s svojimi „drugimi pomeni“ nudi literatura, film pa jih prav tako uspešno lahko izrazi s sebi lastnimi načini. Vendar pa film tega ni znal izkoristiti in je zato tragična anonimnost nogometnega vratarja, ki mu med igro nihče ne po-sveča večje pozornosti, ostala v tem filmu neizreče-na. Realistični filmski jezik nas na koncu le postavi pred vprašanje, čemu vratar, ki je zagrešil umor, ni kaznovan za svoje dejanje.

Na festivalu pa smo videli tudi dva filma, ki sta umet-niška prizadevanja zamenjala za politični poseg ozi-roma za film—denunciacijo. Zelo korektno narejena filma, tako po tehnični kakor po ideološki plati, **Lju-ba mati, meni gre dobro** in pa **Zvončki cvetijo v sep-tembru** (oba je režiral Christian Ziewer) je posnela filmska politična skupina iz Berlina ter sta zanimiva primera militantskega filma, ki si običajno raje izbere kratkometražno dolžino. Filma nista običajni filmski agitki, kar na žalost velikokrat opazimo pri tovrstnih filmih, in to v avtoritativnem pomenu. Sta dobra fil-ma, ki dosledno rekonstruirata dogodek, pri tem pa se izogibata sklepom ali naivnim triumfalizmu.



Prizor iz filma LA PALOMA režiserja Daniela Schmida

novi portugalski film

mladi polni upanja

Ko sem se odpravljaj v Lizbono, sem vedel samo, da na Portugalskem delajo filme, da jih ni veliko in da ti filmi zelo redko prestopijo mejo. S tako majhno prtljago informacij sem torej potrkal na vrata hiše na ulici Sao Pedro de Alcantara 45, kjer je že eno leto portugalski filmski inštitut — še na stopnji, ko se organizira. Imam srečo, zakaj glavni tajnik gospod Brito in njegova očarljiva tajnica sta zelo dobro informirana o vsem, kompetentna in iniciativna. Pol ure pozneje imam cel kup informacij o zgodovini portugalskega filma in o sedanjem stanju, za popoldne sem dogovorjen kar s tremi mladimi režiserji. Tisti, ki je preživel ure in ure čakanja po hodnikih lizbonskih uradov, zna ceniti nenavadnost tega dogodka ...

Moja sogovornika sta dva mlada režiserja, znana predstavnika tukajšnjega „novega kina“: Paulo Rocha in Fernando Lopes; tretji, Seixas Santos, debitira šele zdaj.

Prvo in bistveno vprašanje: Kako je mogoče, da se je v deželi, kjer je bilo kulturno življenje vedno pod strogim nadzorstvom režima, izo-

blikovala in deluje številna skupina ljudi, ki jo odlikuje antifašističen, napreden program? Ne samo, da je delovala, ampak je tudi dobivala od oblasti finančno podporo ...

PAULO ROCHA: Zgodovina našega „mladega kina“ ima tri bistvene trenutke. Vse se je začelo leta 1961, ko je naš vrstnik Antonio da Cunha Telles, ki je imel nekaj denarja, financiral proizvodnjo nekaj filmov svojih kolegov, med drugim **Bellarmino** Lopesa in moja **Zelena leta**. Počasi in s težavami so nastajali filmi mladih, ampak okrog leta 1965 se je zdelo, da bo vse propadlo. Ni bilo denarja. Nobena banka ni hotela investirati. Šele leta 1967 je filmski klub v Portu z ogromno finančno pomočjo fundacije Callouste Gulbenkiana organiziral Teden novega portugalskega filma. Predstavnik fundacije si je ogledal filme in predlagal, da pripravimo skupen program. Tako je nastal Portugalski filmski center, neka vrsta zadruge, ki združuje skoraj vse mlade režiserje. Fundacija je dala nekaj denarja, o tematiki smo razpravljali skupno in demokratično, z večino glasov smo izbirali režiserje za realizacijo filmov. Mogoče je bilo

oskar sobanski

smešno, vendar je kar šlo. V 5 letih je debitiralo precej režiserjev, čeprav so redki od njih snemali svoj drugi film. Končno se je pokazalo, da smo skupina, ki ima določen vpliv na javno mnenje. Tisk nas je aktivno podprl. Vlada je postala pozorna, češ da se nekaj dogaja za njenim hrbtom. Lahko bi seveda vse uničila, kakor so uničili klubsko gibanje, ampak Caetano je zelo skrbel za „liberalno“ fasado, torej so nas poskušali pomiriti z boljšimi finančnimi pogoji in tako naprej. Tako je nastal inštitut in fond, ki podpira ustvarjalnost.

FILM: Govorili ste o delovanju klubov. Kakšen pomen je imelo to delovanje za portugalsko kinematografijo?

PAULO ROCHA: Ogromno, skoraj vsi prihajamo iz njega.

SEIXAS SANTOS: To je bilo v začetku petdesetih let. Pri nas je takrat delovalo okrog 20 velikih filmskih klubov ...

FERNANDO LOPES: Mogoče to ni veliko, če število primerjamo npr. s Francijo, ampak naša dežela ni velika in 40 tisoč članov in prijateljev res nekaj je!

SEIXAS SANTOS: Klubi niso imeli kakšnega odločnega političnega profila. Pripravljeni so bili predvsem na propagiranje dobrega filma. Niso imeli nobenih repertoarnih privilegijev. Izposojali so si filme, za katere je licenca ugašala. Samo nekateri klubi so v omejenem krogu organizirali razpravo o filmih. Seveda ni bilo niti ruske klasike niti socialističnih filmov, ker jih sploh ni bilo na trgu.

FERNANDO LOPES: Klubi so se razcveteli predvsem zaradi italijanskega neorealizma, ki so ga tukaj izvrstno razumeli v njegovi antifašistični težnji. Sicer pa se je izvrstno ujemal s portugalskim neorealizmom, ki se je pojavil v slikarstvu in v literaturi štiridesetih let.

FILM: Zakaj se je šele v petdesetih letih vlada začela zanimati za delovanje klubov?

SEIXAS SANTOS: Tukaj gre za prvo pomembno politično nesoglasje, za prvi preskus moči med vlado in opozicijo, ki jo ponazarja general Delgado. Opozicijo so totalno razbili, številni klubski aktivisti so se znašli v ječah. Sicer so bili za to še drugi razlogi: precej teh aktivistov je bilo v komunistični partiji. In vendar je treba poudariti, da to gibanje ni bilo politično složno. Večina članov je prišla iz malomeščanskega okolja, večkrat so si želeli postati člani samo zaradi cenejše vstopnice.

PAULO ROCHA: Vendar pa je bilo važno to, da so klubi postali središča, kjer so se zbirali mladi in goreči ljubitelji filmov. Vsi smo se poznali, razpravljali, pili kavo v istih kavarnah, govorili o filmu in spremembah po svetu. Vezali so nas skupni ideali in skupen protest zoper strahotno nizko raven komercialnega portugalskega filma.

FERNANDO LOPES: Ko so nekaj let pozneje začeli prihajati v domovino naši kolegi z univerz v Parizu ali Londonu, ko so nastajali že prvi filmi „mladega portugalskega kina“, se je zgodila čudna stvar: izgubili smo skupni jezik z našimi kolegi iz klubov. Šolani ob neorealizmu in italijanski teoretični šoli so negirali teoretične pridobitve francoskega novega vala, s katerim so bili mladi režiserji, večinoma absolventi IDHEC, tesno povezani.

PAULO ROCHA: Vendar je tisk stal na naši strani, mogoče tudi zaradi izjemne mode „režiserskih zvezd“.

FILM: Kako so bili sprejeti vaši prvi filmi?

PAULO ROCHA: Niso imeli velikega odmeva. **Zelena leta** je gledalo mogoče 20 tisoč gledalcev v Lizboni, vendar so na veliko pisali o tem filmu in o njem razpravljali.

FILM: Kakšne komercialne šanse sploh imajo filmi na notranjem filmskem trgu pri vas?

FERNANDO LOPES: Lahko rečemo, da film 1 : 10 povrne stroške proizvodnje. Povprečen dohodek iz

kina pokriva 1/4 vseh, sicer zelo nizkih stroškov proizvodnje. Ti za črno-beli film ne presegajo 40 tisoč dolarjev. Za to sta dva razloga: ni množičnega zanimanja pri publiki in tudi v celi Portugalski je samo 400 kinematografov. Tako pač ne moremo misliti na komercialnost.

FILM: Perspektive za bodočnost?

FERNANDO LOPES: Računati je treba predvsem na notranji trg, predvsem zaradi jezikovne meje (celo v Braziliji morajo imeti naši filmi podnapise ali dubbing). Torej je treba širiti mrežo kinematografov, večati število dvoran s 16 mm projektorji. Prejšnji režim ni dovoljeval javno prikazovati filmov na ozkih trakovih, da ne bi izgubil kontrole: takšen film se lahko transportira in reproducira.

SEIXAS SANTOS: Dolgo pred 25. aprilom so se začele razprave o bodočnosti našega filma. Ena od glavnih tem: ali bo gradnja filmske industrije za našo kinematografijo koristna ali ne.

PAULO ROCHA: Na eni strani bariade so ljudje, ki želijo v filmu delati poklicno, po možnosti učinkovito in v dobrih pogojih. Uporabljajo argument rentabilnosti. Če že ne moreš povleči denarja iz notranjega trga, vsaj izdeluj filme, ki bi lahko zdržali konkurenco svetovnega povprečja. Njihovi nasprotniki pa sodijo, da je to nedosegljivo in da bo želja konkurirati s svetovnim standardom uničila vse originalne avtentične vrednote portugalskega filma, ki so se rodile samo zato, ker so nastajale v tako težkih pogojih.

SEIXAS SANTOS: Mi trije se zanimamo za poceni filme, filme o današnjem dnevu na Portugalskem, filme na 16 mm traku. Želimo dokumentirati resničnost, gre pa nam tudi za nove formalne poti, danes mogoče prav na ozkem traku. Želimo, da služijo naši filmi dužbi, vendar ne kot orodje neposredne didaktike ali propagande.

Prevod Jolanta Groo—Kozak

afrika jutri

gansko-italijanska filmska proizvodnja kaže pesimistično perspektivo

**kontakt giorgia bontempija:
film o rasnih odnosih v gani**

gideon bachmann

Italijanski novinar Giorgio Bontempi, dolgoletni dopisnik italijanskega dnevnika PAESE SERA v Parizu, že vrsto let snema tudi filme. Filmska dejavnost je v bistvu le razširjenje njegove novinarske in politične dejavnosti; izraz nezadovoljstva nad obstoječo italijansko notranje-politično situacijo. Svojega drugega filma pa ni posnel samo z namenom, da bi preko filmskega medija izrazil svoje nezadovoljstvo, ampak ga je predvsem zanimal proces reševanja gospodarskih in političnih problemov v svetu, ki ni preobremenjen s kulturo zahodnjakov.

Afriška civilizacija je doslej lahko zadovoljevala svoje potrebe s tem, da je sprejela toliko, kolikor je naredila. Toda ob eksploziji prebivalstva, ki ne šteje več samo 100, ampak že 200 milijonov ljudi, je bilo potrebno najti nov osnovni gospodarski koncept. V boju za lastni obstoj se je Afrika morala prilagoditi gospodarskim strukturam ostalega sveta. S tem pa se je tudi odprlo vprašanje ohranjanja posebnosti neke kulture in rase.

To osnovno vprašanje je izraženo v filmu preko zahodnjaške zgodbe o poniževanju in izkoriščanju ljubezni kot sredstva za doseganje nekega cilja, nepremišljenem izkoriščanju narave, nastajanju nove vladajoče plasti in je prikazano kot na-

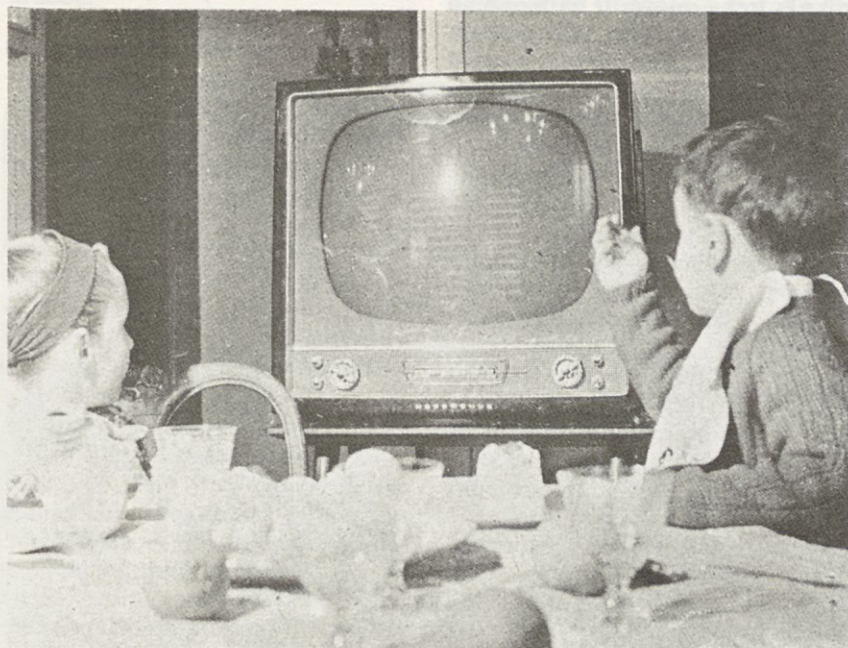
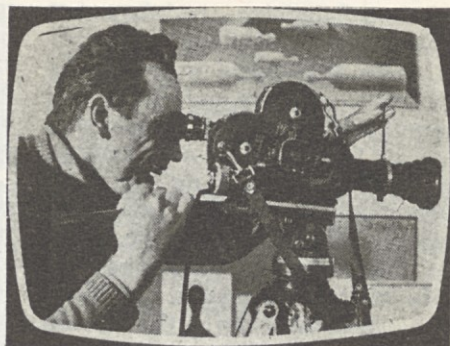
ravna posledica procesa industrializacije. Bontempi je skušal dokazati, da se množice ne da usmerjati z demokratičnimi in humanističnimi principi in da je evropska tradicija „človečnosti“ nastala v romantičnem okolju, ki ga današnji svet ne pozna več. Hkrati je zastavil tudi vprašanje, če ne pomeni samouničujoči boj Afričanov za goli obstoj tudi realistično izhodišče za Evropo, kajti pogosto pomeni v stoletjih težkega boja priborjena mistika individualizma samo še težak balast. Ob obisku v Afriki smo v začetku prevzeti od romantike tujega in nenavadnega. Toda globlje poznavanje dežele dokazuje, da so od kolonialnih časov tako v družbeni strukturi kakor tudi v fatalizmu prebivalstva nastale le neznatne spremembe. Moč in oblast sta prav tako kakor prej — čeprav v rokah črncev — skoncentrirani na obali. Poljedelstva pravzaprav ni; preskok iz primitivne družbe v zahteve moderne civilizacije je bil opravljen v eni generaciji. Seveda se pa psihološki in kulturni faktorji tem zunanjim spremembam niso mogli prilagoditi. Stari odnosi se potrjujejo v novi obliki in posameznik si tudi sedaj ne more krojiti svoje usode sam.

Čeprav zveni paradokсно, je tudi obravnavani film simptom tega razvoja. Zgodba pripoveduje o evrop-

skem industrialcu, ki pride v Afriko, da bi prelisil črnega trgovca z dragocenim lesom. V te namene aktivira cel štab svojih sodelavcev in je pripravljen žrtvovati celo svojo ljubico. Vendar njegov načrt ne more uspeti, kajti Afričan je njegovo taktiko sprevidel in ga na koncu celo izigral. Afričanova reakcija je zavestna in zaveda se tudi njene negativne moralne kvalitete. V nekem prizoru pravi mlademu Angležu, ki so se mu upirale industrialčne metode: „Kdo ti lahko zagotovi, da sem jaz boljši?“. Film jasno izpoveduje, da ni.

Biografija financerja filma, Alfreda Ascalona, je identična z zgodbo glavnega junaka. Ascalone je pred leti prišel iz Rima v Akro, da bi tam preizkusil svojo srečo. Mlada črna industrijska aristokracija je bila njegovim metodam zahodnega gospodarskega poslovanja popolnoma dorasla in bil je prisiljen sklepati racionalne kompromise. Iz te v filmu upodobljene izkušnje lahko sklepamo, da je reševanje gospodarskih problemov z moralnimi prijemi preživeto in neuspešno. Hkrati Bontempi tudi napoveduje, da se bo Afrika vključila v ostali svet preko idej gospodarskega zahoda, vendar pa izgube lastne tradicije ne bo mogla nadomestiti s principi zahodnega humanizma.

TELEVIZIJA



mehanično gledanje televizije

Pri stalnem *mehaničnem* gibanju elektronov nastane potreba po smislu in logiki principov audio-vizualnega sistema. Pri tem enakomernem gibanju elektronov se gledalec, osvobojen določenega napora pri zaznavanju, staplja z življenjem televizijske slike in dramatično dogodkov, ki izžarevajo iz oddaje na malem ekranu. Pri takšnem stalnem druženju televizije in gledalca prihaja do pravega prijateljstva: te-

levizija pronic v gledalčevo življenje kot sanje in očitno popolnoma obvladuje njegovo pozornost, psiho pa tudi celoten način njegovega bivanja. Televizija je, skratka, zavlada v gledalčevem domu, njegovi družini, v intimnosti spalnice in v dnevni sobi, kraljuje nad njegovim okusom, željami in estetskimi merili. Glavni vzrok temu je mehanično zapisovanje slike, kar, logično, vodi tudi do *mehaničnega*

spremljanja programa. Ko pravimo „mehanično“, ne mislimo na popolnoma pasivno spremljanje vrstnega reda slik v kontinuiteti ideje posamezne oddaje, ampak na določeno *mehanično* uklanjanje procesu gledanja televizije. Kajti mehanično sugeriranje vsekakor zahteva tudi mehanično gledanje.

V intimi svojega doma sprejema sproščeni gledalec *iluzijo* televizijskega prijateljstva in, ne sluteč, da

je to prijateljstvo, podobno kot opojna pijača, domišljen psihološki način sugeriranja mehaničnega gibanja — gibanja elektronov — v razponu raznolike programske sheme: od informacij do umetniškega doživetja, od prenosa do športnega dogodka in predvajanja „klasične“ glasbe, od vesti in črtice do feljtona in potopisa, od pesniškega kolaža do literarnega eseja ... Iz ure v uro ... Iz dneva v dan ... Od jutra do polnoči ... Namesto sprehoda ... namesto kina ali gledališča ... ali namesto tolikokrat obljubljanega in nato preklicanega sestanka s prijatelji iz otroštva! ... Po delovnem dnevu! ...

Televizijski gledalec je — hočeš, nočeš — spremenil način življenja. Tehnično dobo civilizacije, ta naš dandanašnji dan, je gledalec zamenjal s televizijskim ekranom, ki njegovo pozornost nalezljivo vodi v raznolikost programskega satovja. Z mehaniko nastopanja razvija v gledalcu sposobnost za tako imenovano kinetično spremljanje in kinetično kombiniranje slik po vrstnem redu. Ideje v oddaji in programu (dnevni, tedenski, mesečni, letni estetski konceptiji). V tehnično-tehnološkem redu avdio-video sistema predstavljanja je to v bistvu *princip reproduciranja slike*.

Ljudje so že pred iznajdbo fotografije skušali sliko reproducirati z mehaničnimi sredstvi. Najbolj razširjen način takšnega zapisovanja je bila tehnika akvatinte (bakrorez narejen kot risba s tušem), toda 1839. leta je v Parizu prišlo do iznajdbe (Louis Daguerre, Joseph Niepce) fotografskega aparata in postopka *mehaničnega* zapisovanja slike (kjer so svetla in temna mesta razporejena tako kot pri originalu). In tako je postala slika po stoletnem kraljevanju fotografije na področju množičnih komunikacijskih sredstev *baza mehaničnega* zapisovanja in reproduciranja šele

rojene televizije, ki je deset let kasneje (po drugi svetovni vojni) prevzela prvenstvo informativnega sugeriranja pred tiskom, filmom in radiom. Pravzaprav so bili z iznajdbo električne energije in prve uporabe „prenosa“ pri telegrafu (začeli so ga uporabljati v tridesetih letih prejšnjega stoletja) in telefonu, kasneje pa tudi pri radiu, ustvarjeni tehnično-tehnološki pogoji, da se na osnovnih principih gibanja elektronov razvija tudi delo televizije; z mehaničnim gibanjem elektronov pride do potrebe smisla in logike avdio-video prenašanja informacij.

Kot na poseben aspekt prenašanja slike je treba opozoriti na fenomen filma, ki je v svojem zelo dolgem razvoju (rojen 1895) zgradil in razvil „tovarno sanj“ na osnovah električnih impulzov kot sodejavnikov določene umetniške iluzije pa tudi, imenujmo to tako, celuloidne magije. Pri preverjenih komunikacijskih sredstvih: tisku, radiu in posebno pri filmu je naš vsakdanjik oživljen kot sinonim elektromagnetnih podob iz sanj v obliki najmočnejšega medija našega časa *televizije* in želja, da se klasičnim virom informacij postavi nasproti nov aspekt opazovanja, registriranja in predstavljanja, skupen jarm avdia in videa, torej kot tehnologije in možnosti sporočanja.

Osnova televizijskega sporočanja, *slika*, v prastari vrednosti predstavlja dokument, identični času in namenu novega medija.

Opažanje določene slike se doseže, po domače povedano, z *mehaničnim delom televizijske kamere*.

V rekonstrukciji slike malega ekrana odkrivamo globok smisel vzročnosti določene oddaje. V kolovratu programa in programske sheme (dnevne, tedenske, mesečne, letne) pridemo do materialnega in verbalnega občevanja s televizijo kot institucijo in soudeležencem resničnega pohoda skozi čas. Iz tako imenovanih mehaničnih, stalnih stikov gledalca in televizije izhaja

določena estetsko-etična bilanca resnice, materialnega ravnotežja, asociacije mehanike v sodelovanju kategorij kinetike in kinematike. To pa se pravi, da (splošno vzeto) uporablja gledalec moderni medij tako in toliko, da zavestno dopuščajoč osredotoča svoje duševno gibanje k ambiciji, volji in vzgojnemu programiranju vsesplošnega informacijskega sredstva našega tehničnega veka. V globini svojega bitja, prevzetega od politehničnih in tehničnih dosežkov časa, se *današnji gledalec* zavestno prepušča *mehaničnemu načinu spremljanja televizije*.

V razponu kinematičnih in kinetičnih elementov mehaničnega gibanja elektronov televizija kot sredstvo množičnega komuniciranja zelo resno posega v socialne odnose svojega različnega, toda milijonskega avditorija. Zaradi tega postaja kot fenomen informativnega delovanja na široke ljudske množice iz dneva v dan vse bolj in vse pogostejše predmet analiz sociologov, pedagogov in medicincev — tako po svetu kot pri nas.

Videti je kakor da sociologov ne zanima kompleksnost medija in odnos do dinamičnih elektromagnetnih podob iz sanj, ki, razpršujoč temno-svetle pikice — *slike življenja* — rekonstruirajo posamezne odlomke današnjega človekovega bivanja in vsakodnevnih prizadevanj. Tudi jih ne zanima namen televizije informirati svojega gledalca v najkrajšem možnem času. Kakor da se sociologi ne bi menili za celotno osebnost gledalca, za njegovo socialno in fiziološko plat, za njegovo psihično življenje in neverjetno presajanje v nove ekonomske in intelektualne kategorije povsem novega sodelavca dramskega dela in televizijske obveščenosti. Daleč od mehaničnega zapisa in zelo kompliciranega procesa televizijskega obveščanja presojajo znan-

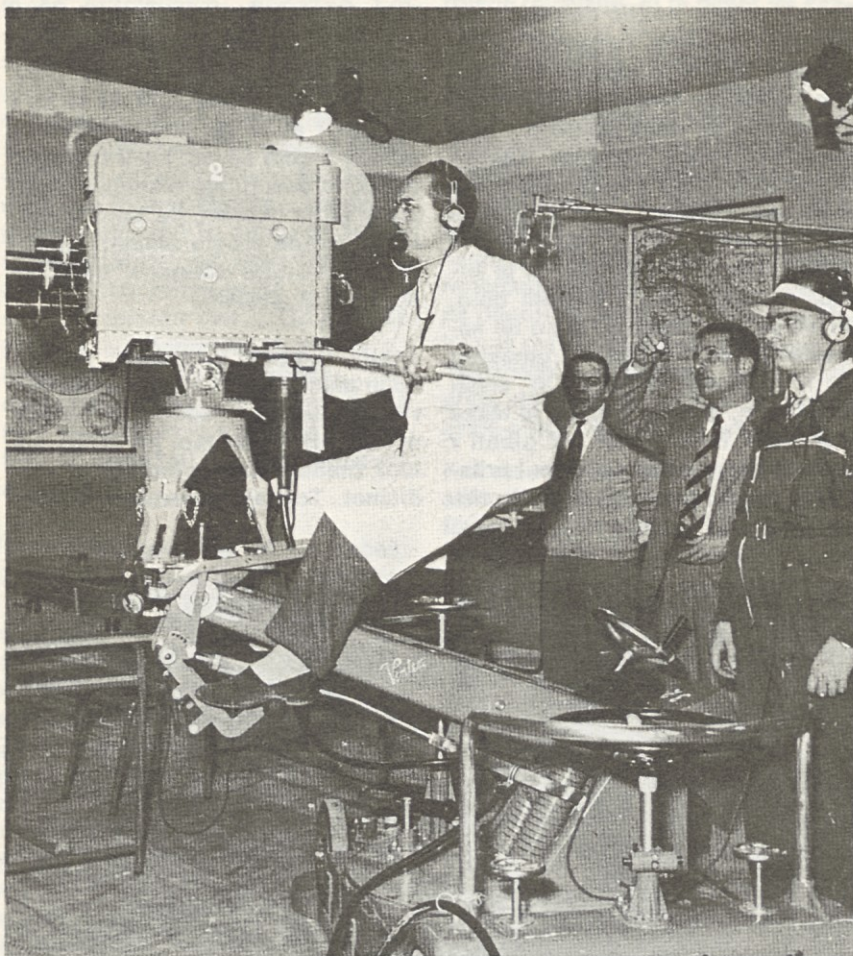
stveniki — racionalno in hladno — televizijskega gledalca kot številko ali objekt brez duše, brez volje in drugih činiteljev, ki na koncu koncev televizijski program označujejo (da ne rečemo celo oblikujejo!). Njim namreč pogojenost televizijskega gledališča v odnosu do končne, shematske, programske načrtovane televizije ne pomeni tudi uspeha določene programske politike; televizijskega gledalca izobraziti s pomočjo malega ekrana je enako dolgoletnim velikim materialnim vlaganjem v osnovne šole, delavske univerze in tečaje osnovne nadgradnje — vlaganjem cedlotne družbe.

Sociologi nam nudijo določena dognanja. Duhovna napetost posameznika in pritisk okolice na celovito človekovo osebnost se namreč mnogokrat ne more razrešiti v normalnih človeških odnosih. Takšen človek išče izhod v svetu iluzij; ker bi se rad rešil nevšečnosti, prebije tak gledalec pred televizijskim sprejemnikom ure in ure. Tu je beseda o ljudeh, ki so izgubili delo, prijatelje, premoženje, ki so na kakršenkoli način prisiljeni umakniti se iz javnega življenja in živeti osamljeno. Seveda ti ljudje to težko prenašajo. Ne znajo se več gibati v družbi oziroma niso sposobni prilagoditi svoje obnašanje in želje do-

ločenim človeškim stikom, določenemu družbenemu kolektivu! Sem končno lahko prištejemo tudi odrinjene in neuspešne ljudi, ki so se v mladosti ali v zgodnjem otroštvu navzeli slabih navad. Le-ti običajno napačno ocenjujejo resnična dogajanja svoje okolice, se boje vsega, kar bi morda moglo omajati že utrjeno ravnotežje odnosov, nemočni so, slabiči, pasivni.

Sociologi gredo tako daleč, da ustno in pismeno trdijo, kako vsak človek trpi zaradi zmedenih in bolestanjih občutkov; pri tem jih podpirajo tudi znanstveniki-psihologi in medicinci. Točneje povedano: takšen





posameznik se želi osvoboditi vsega tega, ustvarja poseben način obrambe in skuša nadomestiti resnično ali izmišljeno stanje, dogodke in razlage. V zvezi s tem trdijo, da takšen gledalec identificira svojo osebnost s protagonisti (junaki ali voditelji) malega ekrana, ker hoče s tem enačenjem vzpostaviti določene stike s televizijskimi protagonisti in nadomestiti tisto, česar v življenju (v resničnih odnosih) ni zmožen uresničiti. Toda tudi sedaj gre za iluzijo. Za iluzijo najmočnejšega informacijskega sredstva, ki, resnici na ljubo, skrbi tudi sociologe!

Sociologe in pedagoge skrbi ta medij medčloveškega komuniciranja:

trdijo, da je televizija (radio pa tudi film!) izjemno primerna za ustvarjanje iluzije „nesposobnih“ stikov. Po njihovem je ta medij do katastrofalnih razsežnosti prodril v gledalčevo psiho, tako da grozi uničiti celo zakon, zakon kot človeško institucijo. Pravijo, da televizija ruši zakonske odnose med možem in ženo, odnose med starši in otroki! ... Televizija vpliva celo na seksualno življenje; po napornem delu pride človek domov in pozno v noč spremlja televizijski program. Po drugi strani pa „nevljudni in nezgojeni“ televizijski napovedovalec (ali pa junak malega ekrana) nenehno spremlja in intrigira „intimno“ gledalčevo življenje: zraven je

pri kosilu, pri popoldanskem počitku, pri učenju ...

Sociologi trdijo, da televizija in radio zadovoljujeta potrebo po družabnosti predvsem pri tistih ljudeh, katerih možnosti za osebne stike so majhne, ki imajo skromne materialne dohodke ali pa so že prekinili odnose s starimi prijatelji in delovnimi tovariši. Ker je televizija tako zelo privlačna, njeni junaki in zvezde nadomeščajo gledalcu njegove osebne stike. Ti sanjajo, ljubijo, se bojujejo in živijo namesto gledalca; navadno gledalci doživljajo televizor kakor živo, prijateljsko osebo in s pomočjo modificirane iluzije tudi tovarišujejo z njimi. In to v informativnih oddajah, v dramskih reminiscencah in športnih spektaklih. Vrh v vsega pa pri spremljanju filmskih serij (ki so, vsaj sedaj, na programu iz tedna v teden, celo neskončnost!) gledalec ne izpusti niti ene epizode, kajti svojo osebnost istoveti z eno od osebnosti televizijskega filma, z glavnimi junaki, s protagonisti mehanične ilustracije življenja. Vsebinsko (in dramsko dogajanje cele serije) zanj ni najvažnejša. Pravzaprav ga zanima samo delček vsebine določene epizode, ker v takem okviru on (gledalec!?) „igra“ vlogo svojega dvojnika (pravega interpreta), junaka, režiserjevega izbranca ... Prepričan je, da je to odlomek iz njegovega življenja ... iz njegove okolice ... Posebno ženske se znajo identificirati s takimi oddajami; ženske v osebnosti z malega ekrana neposredno doživljajo najbližje znance in prijatelje, čeprav v resnici že davno nimajo več stikov s temi istimi znanci in prijatelji, ker so svojo pozornost in prijateljstvo že zdavnaj poklonile temu novemu, tako uničevalskemu „prijatelju“ — televizorju. Naj citiramo del pisma ene od mnogih anketiranih žensk kot dokument sociološkega dnevnika:

„... Moja življenjska pot je zelo nova. Že šest let je moj mož tako

bolan, da je popolnoma nemočen. Koliko dela imam z njim, to je stvar mojih rok. Zaposlena sem in imam tudi sinka. Po utrudljivem delu rada sedem in se razvedrim pred televizorjem. Moje razvedrilo je delo, radio in televizija. Zato me ne obsojajte! ...” Kakor lahko razberemo iz tega kratkega citata, tudi gledalka sama prosi, naj je ne obsojamo zaradi „edine” možnosti „razvedrila”, zaradi druženja s televizorjem. Kajti njena (in milijonom drugih, njej podobnih žensk) edina možna zabava je v občevanju s tem medijem. Kakor mislijo mnogi naši in tuji sociologi, televizija v nekaterih primerih „pogubno deluje” na razvoj in ravnotežje mikro in makro kolektiva in njegove bodočnosti. Navzlic navedenemu pa obstoji tudi druga stran, recimo ji, televizijske medalje: *družbena vloga televizije*.

Ne nameravamo zanikati socioloških in medicinskih mnenj in trditve, ker so to mnenja in trditve priznanih sociologov, zdravnikov, pedagogov, tudi ne nameravamo „brniti” televizije in njenega tako imenovanega razdiralnega duha elektronske iluzije spremeniti v izredno „pedagoško” kvaliteto; tudi drugo (racionalno, vendar dobronamerno) stran televizije (televizije kot družbene osebnosti) želimo orisati in jo prepustiti bralcu v oceno, gledalcu v gledanje. V kompleksni nameri televizije, da bi v svojo bit mnogih podob vgradila *splošnodružbeno vlogo vzgojitelja* ogromnega raznorodnega avditorija leži tudi namen, da bi vsestransko privezala tega mnogomilijonskega gledalca pred mali ekran. Po eni strani televizija kot novi medij, kljub vsem svojim prednostim, postaja tudi neke vrste moderno razvedrilo in kot taka iz dneva v dan vse bolj in vse dosledneje prodira in vlada po hišah brezštevilnih mest in vasi, po neskončnih prostranstvih s svojo elektronsko sugestijo v istem trenutku; vstopa v družabne klube, v politič-

ne organizacije, šole in ustanove, športne dvorane in delavske menze. Po drugi strani pa televizija, ne da bi nas samo prevzemala, tudi vnaša neko napetost, ko čakamo na določeno oddajo, neko razdiralno utrujenost, ko nas obsipa s številnimi in vedno bolj številnimi podatki in vestmi kot deli totalne informacije. To pa daje televiziji prednost med informacijskimi mediji, ko ji prinaša popularnost in tesnejšo povezanost njenega mehaničnega posredovanja z mehaničnim gledanjem številne publike.

Zato bi bilo treba pripombe sociologov, pedagogov in zdravstvenih delavcev (med katerimi nekateri popolnoma zanikajo vsebinskost in smisel televizijskega izraza?!) sprejeti kot stvarne analize, katerih cilj naj bi bil izboljšanje programa televizijskih postaj in kot smernice za izpopolnitev tega tehnično-tehnološkega medija informiranja v kulturno umetniškem in informativnem pogledu. Treba je na vsak način omeniti vpliv televizije na gledalčevo psiho, kar bo zagotovo prišlo v poglavje estetsko-etičnega razvoja televizije kot institucije. A resnici na ljubo moramo pripomniti, da sociologi, pedagogi in medicinski strokovnjaki niti v enem svojih del niso izhajali iz temeljnega delovanja televizije: iz televizijske *mehanike* kot delovnega načela in mehaničnega gibanja elektronov kot možnosti *plasiranja* slike, ki naj izzove pri gledalcih psihofizično stanje ter metode opazovanja, imenovanega mehanično gledanje televizije.

Mehanično gledanje televizije je, kot smo dejali, pogojeno z nepretrganim druženjem s televizijo! Niti časopis niti film niti radio niso zmožni gledalcu — parazitu — nuditi informacije s toliko vizualnih (in avditivnih) *elementov*. Samo televizijski gledalec kot pravi parazit spremlja ves tok dogajanja neke oddaje in je pri tem malone komaj angažiran; s trohico volje in fizične-

ga napora (v obliki navadnega prisostvovanja pri dogajanju!) je odrešen opazovanja zapletenih nalog, ki mu jih televizija nudi v „obilju”. Če je za spremljanje določenega dogajanja v tisku, v filmu in v radiu potrebna določena intelektualna vnaprejšnja priprava, lahko televizijski program skoraj v celoti spremlja nepismen gledalec. Medtem ko je, relativno vzeto, za spremljanje filmske projekcije, radijske oddaje ali čitanje nekega članka v časopisu gledalcu (bralcu oziroma poslušalcu) potrebna vsaj minimalna mera domišljije, izkušnje in možnosti za estetsko selekcioniranje (etično kombiniranje, socialna nadgradnja določene vesti ali brisanje iztrganega kulturno-umetniškega doživetja, igranega filmskega dogodka), lahko televizijski gledalec, *prevzet od slike*, spremlja program tudi s pasivnim znanjem. Analitična elektronika slike (v kombinaciji z zvokom) namreč opravlja za tega gledalca (in v njegovem imenu!) estetsko-etično selekcijo, dramatski izbor, dramaturško kombinatoriko; televizija namesto gledalca potegne v ospredje ekrana osnovno idejo dela in oddaje. Gledalec s pasivnim znanjem zapolni intelektualne in kulturne praznine, pri gledanju estetsko montirane slike napaberkuje ideje, vsebino in celo sporočilo avtorja oziroma televizije. In tako se po zaslugi programske modrosti tega fenomena gledalec neopazno spoznava s skrivnostmi človeškega duha, z dosežki znanosti, kulture in umetnosti. Gledalec tako pronikne v bistvo dogajanja, dramskega dejanja in glasbenega dela. V tovarištvu s televizijo si gledalec neopazno nabira osnovne pojme življenja v podobi življenja. In to pred podobo lastnega življenja!

V dolgi vrsti let bo taisti gledalec, čeprav samo navidezno, sposoben resnično spremljati (in razumeti!) televizijo in tedaj se bo *pasivna* kvantiteta gledanja spremenila v *aktivno* kvaliteto mehaničnega gle-

danja, v aktivno kvaliteto sodelovanja v oblikovanju programa. V pravi prijateljski dialog; v izkušnost, ki bo enaka tisti izobraženega gledalca, v logičen, trajen pogovor močnega fenomena. V takem daljšem procesu bo gledalec tudi lahko formiral lastno osebnost in si izpopolnil (v začetku tega procesa) pomanjkljivo znanje. Celo minus zaradi manjkajoče osnovne šolske izobrazbe se bo izgubil v objektivnih možnostih močnega opazovanja in *mehaničnega gledanja televizije*, zdaj že povsem novih kvalitet.

Na začetku tega procesa je gledalec gledal vse oddaje, na koncu tega procesa pa gleda samo še tisto oddajo, ki si jo je izbral!

Iz vsega tega izhajata dve stopnji gledanja televizije: *pasivna* in *aktivna*. Pasivno in aktivno spremljanje televizijskega programa. Razliko teh dveh kategorij bo najlažje opaziti na primeru športne discipline, npr. košarke (kot nove športne panoge pri nas). Ta zdaj že množični in razumljeni šport je bil pred nekaj leti, v začetku, gola zabava, razvedrilo. Milijoni gledalcev niso poznali pravil igre in njene dinamičnosti. To je bila sprva parada televizije in njenih kamer, modna paleta razigranih športnikov pri nekakšni igri. Nekaj let kasneje pa se je televizijski gledalec (z že zadosti razvito izkušnjo in estetsko selektivnostjo), ko je spoznal pravila igre, začel vživljati v značaj in stil tega lepega in dinamičnega športa. Gledalec se je, lahko rečemo, emotivno in estetsko nagradil. Tokrat je športna igra sama prerasla v duhovno potrebo (kar se je malo kasneje zgodilo z dramo, glasbo, literaturo itd.). Torej, pasivna mehanika gledanja se je na koncu tega procesa spremenila v kvalitativno aktivnost mehaničnega spremljanja televizije, oziroma samega toka in pomena te razkošne športne igre. In to ne samo pri posameznih gledalcih, ampak tudi med množico televizijskih gledalcev.

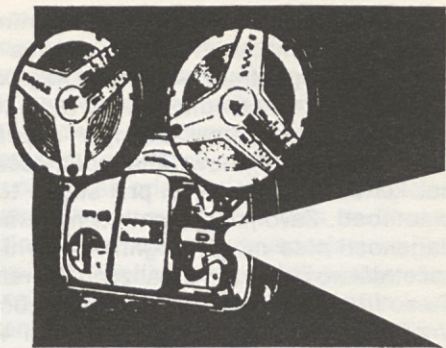
Čeprav je paradoksalno, sodi k mehaničnemu gledanju televizije (v odnosu do gledališča na primer) tudi postopek in potek spremljanja televizijske drame. Drama nove literarne forme usmerja gledalca v estetsko izbiranje dramskih vrednot, in to tudi v dolgem procesu (postopku obvladovanja drame!), ki končno gledalca v resnici vzgoji in ga pravilno usposobi za kritično spremljanje sublimne, visoke konstrukcije, ta pa po svojem osnovnem namenu (in nameri) ni ravno namenjena širokemu krogu gledalcev. Prav na začetku t.im. široka množica gledalcev ni mogla sprejeti drame kot kulturno dediščino svojega premalo razvitega duha. Sčasoma pa je, tudi z vztrajnostjo televizije, prav temu gledalcu uspelo pronikniti v dramske elemente njene arhitektonike, osnovno dramsko idejo je razumel kot rezultat opazovanja življenja — in končno je to delo (drama) postalo resnična potreba programske oziroma gledalčeve radovednosti. Tako usposobljen za spremljanje izvirne televizijske drame je gledalec *sčasoma* pokazal zanimanje tudi za dela, pisana v klasični dramski formi. Moč njegovega opazovanja je prešla s pasivnega, mehanskega na aktivno *gledanje televizije*.

V navidezno nasprotujočih si primerih, ki smo jih navedli, pravzaprav leži logika kinetičnih zakonov mehanike kot tehnične discipline. Mehanično gibanje elektronov v zaporedju spajanja in združevanja slik kot izrekov iz življenja budi tudi mehanično voljo za gledanje televizije. Ta volja oziroma želja se v dolgi vrsti mesecev in let spreminja v potrebo (mogoče bi bil izraz nujna potreba premočan) po televiziji. Če otrok raste ob televizorju, se navadi na ta fenomen, ki ga ima v prvi dobi za igračko, kasneje pa postane objekt radovednosti, pa še izkušen pomočnik pri učenju in končno kriterij. Potreba po gledanju televizije.

Raven lastne kulturne, estetsko-etične nadgradnje! Človek, ki je rasel z razvojem televizije kot medčloveške ustanove, se bo racionalno izključil iz konsekvantne krožnice (ponavljanja!) istih tem, idej, tez itd. na televizijskem ekranu, točnejše, v televizijskem programu. Usmerjen v pametno izbiranje, se bo tak človek uprl pasivnemu, mehaničnemu gledanju televizije; zagotovil (omogočil) si bo, da se bo identificiral samo s tisto televizijsko oddajo (in takšnim programom), ki je na valovni dolžini njegove izkušnosti, estetske mere, kulture in resničnega ovrednotenega doživetja. Tako vzgojeni, pravi televizijski gledalec se zelo racionalno spušča v mehanično, aktivno gledanje televizije in tudi zagotovo ne bo prišel v nobeno od omenjenih skupin „izprašancev“ sociologov, pedagogov in znanstvenikov vseh vrst, ki jim je spraševanje televizijskega gledalca cilj, ne glede na rezultate raziskovanja. Takega gledalca namreč televizija ne more „zaslužiti“ in ga tudi ne more prisiliti, da bi spremljal oddajo za oddajo (ali celo program vsega dne!), če tega po svoji pravi kvaliteti ne zasluži. Tak gledalec ima namreč možnost izbiranja in odločanja za eno od ponujenih oddaj, televizijskih postaj in programskih kanalov. Mehanično gibanje elektronov, ki pogojuje mehanično gledanje, je vsekakor dolg proces. Izredno veliko naporov, tako televizije kakor tudi gledalca je potrebnih, če naj se gledalec dvigne na raven izkustva. V prvem delu tega procesa je potrebno, da gledalec vidi, da opaza. Da se nauči opazovati okolje in čas. Da se, prostorsko in emotivno, najde v tej neskončni *sliki časa*. Namreč — televizija je slika časa dvajsetega stoletja. Logika novega predstavljanja dogodkov v času. Dandanašnji!

Prevod: Tone Sluga

AMATERSKI FILM



neobvezni zapiski

boris
bičić

FILMI IN FILMSKA OKOLJA

Uporabil bom svobodno in neobvezno kategorizacijo, da bi lažje pojasnil, kakšne vrste amaterske filme imamo. Filme lahko približno razporedimo v štiri kategorije, v katerih zajamemo tiste stvaritve, ki jih najpogosteje srečujemo na različnih filmskih manifestacijah — začeniši z internimi klubskimi projekcijami preko filmskih revij pa vse do njihovih informativnih sekcij.

Prav tako imenovano A skupino sestavljajo tisti filmi, pri katerih je tehnična nedodelanost tako zastrašljiva in idejna praznота v takšni meri porazna, da jih imenujemo filme samo zato, ker so narejeni na celuloidnem traku, osvetljenem v filmski kameri. Filme te kategorije imenujemo začetniške. Njihovi avtorji so najbolj številni in takih del je brez števila. Če govorimo o njih kot o začetniških delih, čeprav so lahko tudi plod dolgoletne nesmiselne in nekoristne prakse, lahko rečemo, da take filme snemajo tako rekoč vsi. Na eni strani srečujemo filmsko bolešno ambiciozne vsevedneže, pri katerih se filmsko delo ujema z malo-

meščanskim prizadevanjem za prijetnimi, a nekoristnimi vrednotami, ki jih prinaša osebna uveljavitev pri filmu. Na drugi strani — in tu se nagibamo v pozitivno usmeritev — pa odkrijemo avtorje, ki jim nadarjenost kasneje zagotovi razvoj v uspešne cineaste. Navzlic temu pa njihova dela tudi uvrščam v to skupino, ker so ti filmi njihovi prvi stiki s to vejo filmske umetnosti. Zavoljo tega se niti na temelju svoje nadarjenosti niso mogli izogniti osnovnim in tipičnim začetniškim napakam v realizaciji izbrane teme.

To so filmi, ki nimajo najmanjšega občutka za mero. V njih pretiravajo najprej z izborom vseh mogočih tem: s smislom in brez njega, pomembnih in nepomembnih, zanimivih in nezanimivih itd. Potem pa pride nespreten, okoren in najpogosteje napačen prijem pri obdelavi teme. Za filme te skupine je značilno, da filmskega traku zanje ne trošijo umno in navadno pravijo: njih avtorjem je žal vsakega odrezanega metra filma. To kaže splošno neobjektivnost in pomanjkanje kritičnosti, kar edino sploh omogoča ustvarjalnost. Izbor in oblikovanje vseh tistih bistvenih elementov ustvarjalnosti namreč zahteva od avtorja ocenjevanje kvalitetnih vrednosti na tak način izbranih in uporabljenih elementov. To ocenjevanje pa je kritičnost, ki jo nujno terja katerakoli oblika ustvarjalnosti. Avtorji teh začetniških filmov predvsem, najsi jim to opravičimo ali ne, ne poznajo teh osnovnih elementov filmske ustvarjalnosti, in prav zato je seveda nemogoče kakršnokoli ocenjevanje njihovih vrednosti.

Druga ali B kategorija je korak dalje v poznavanju in obvladanju osnovnih elementov filmskega jezika. V tej kategoriji ne srečujemo več tistih zavrnjenih branjevcov, ki so v večini v kategoriji A, izdelovalcev tako imenovanih „barvastih filmskih razglednic in pisanih diapozitivov“. Za razliko od filmov kategorije A, ki jih največ srečujemo v festivalskih informativnih sekcijah, je mogoče filme te druge kategorije videti v uradnih festivalskih programih in včasih dobijo tudi nagrade.

Kategorija filmov B, in tudi kategorija C, o kateri bom govoril kasneje, je oaza za nadarjene, a še premalo formirane in po svojem individualnem filmskem izrazu nezrele avtorje. Njihova ljubezen do filma jim omogoča, da se po prvih začetniških neuspehih obdržijo in nadaljujejo delo pri filmu. V svojem nadaljnjem razvoju težijo k iskanju svojega lastnega filmskega izraza in kažejo prve znake opredelitve za določene načine dela in ustvarjanja pri filmu. Prav ta opredelitev za določene oblike filmske ustvarjalnosti pa rojeva po obliki nadvse značilne, po izboru filmskih izraznih sredstev pa žal dokaj enostranske filme. Ta splošna značilnost bo kasneje omenjena tudi pri filmih kategorije C. Zavoljo omenjenih okoliščin na-

stajajo filmi, za katere je tipično, da v želji po kolikor mogoče brezhibni tehnični realizaciji popolnoma zanemarjajo idejnost. Idejnost filma pa je eden temeljnih elementov in pogojev za nastanek filma, čeprav tudi ne gre zanemariti vloge tehnične realizacije v tem procesu. Ne smemo namreč pozabiti, da kvalitetna tehnična realizacija omogoča popolno uveljavitev in oblikovanje vseh filmskih izraznih sredstev. Enostavno povedano — v filmih kategorije B je vsa pozornost osredotočena na kolikor mogoče popolno tehnično realizacijo, seveda na račun njihove idejnosti. To je bistven element tiste opredeljenosti in ustvarjalne enostranskosti, ki ne omogoča večje, zadovoljivejšje kvalitete.

V tretji kategoriji, označeni s C, je odnos med idejnostjo in kvalitetno tehnično realizacijo v obratnem sorazmerju kot pri kategoriji B. Na kratko, tu ima prednost iskanje najraznovrstnejših idej. Ta osredotočenost na idejnost filma onemogoča avtorjem, da bi se posvetili izpopolnjevanju tehnične realizacije, ki je v tem primeru povprečna in ostaja v mejah najbolj temeljnih norm. Osnovna značilnost filmov kategorije C je v nenehnem razvoju izraznosti ideje in v nena-
ravnem zastoju tehnične realizacije.

Skupna značilnost filmov B in C kategorije je izredna skrb za obliko in način filmskega izražanja. Zavoljo tega se v teh kategorijah filmov avtorji najprej uveljavijo.

Četrta kategorija filmov, kategorija D, je za razvoj amaterskega filma in za njegovo kvalitativno—kvantitativno raven najbolj pomembna. V njenih okvirih srečujemo tiste filme, ki so po svoji idejni in vsebinski zasnovi, tehnični realizaciji in umetniškem izrazu zrela filmska dela. Predstavniki te kategorije tvorijo vrh amaterske filmske ustvarjalnosti. Ta dela vsebujejo sintezo vseh filmskih izraznih sredstev, ki so v njih zbrana in oblikovana v dovršeni tehnični realizaciji. Temelj teh filmov tvori ideja resničnih vrednot, očiščena vseh odvečnih primesi; in ta v kasnejših obdelavah prehaja v tematsko zaokroženo vsebinsko celoto.

Raznovrstnost, nekonvencionalnost, zrelost v izboru in družbena angažiranost so idejam teh filmov že zdavnaj in nešteto krat potrdile kvaliteto. Za razliko od prej omenjenih kategorij filmov je v tej skupini izredno pomembna tema filma. Njeno obliko predvsem pogojuje ideja, in to ideja, ki se po svoji družbeni aktualizaciji razlikuje od drugih. Take ideje terjajo celovitejšo in globljo obdelavo, zato pa kasneje omogočajo oblikovanje in izpopolnitev določene teme. Seveda obdelava take teme hipoma izključuje vsakršen grob, enostranski in suhoparen prehod iz medija pisane oblike izbrane ideje v medij njenega filmskega izraza. Omenjeni grob prehod iz medija v medij je

najbolj značilen za kategorijo A, občasno pa se pojavlja tudi v kategorijah B in C.

In končno ne bo odveč omeniti nekaj manj pomembnih podatkov zadnje kategorije (D).

Zanje je značilno, da so praviloma v uradnih festivalskih programih, čeprav je katerega mogoče videti tudi v informativnih sekcijah, najpogosteje iz nerazumljivih razlogov. Dobivajo tudi številne nagrade na pravzaprav vseh filmskih manifestacijah. Starost njihovih avtorjev se giblje med dvajset in trideset leti. Kdaj pa kdaj se zgodi, da najboljši avtorji snemajo tudi profesionalne filme (Pregelj in Štajnbaher v Sloveniji, Stasenko na Hrvaškem), kar očitno dokazuje njihovo kvaliteto. Prav tako imajo nekateri avtorji s filmom poklicne stike (Perko, Videnšek — Ljubljana, Matič — Sarajevo), iz katerih lahko črpajo zelo koristne izkušnje. Nekateri od teh avtorjev so tudi študentje filmskih akademij (Perko in Slak), kar jim omogoča pravilno umetniško usmeritev.

Filmi kategorije D so povprečno daljši od 15 minut in so pogosto delani na 16 mm formatu, v srečnih finančnih okoliščinah pa delajo že tudi prve tonske kopije. Te filme je lahko spoznati, ne da bi jih morali videti na zaslonu, po izredni tonski opremljenosti; ta je za zdaj med najboljšimi točkami amaterske ustvarjalnosti.

Končno pa moramo opozoriti tudi na to, da se iz vrst teh avtorjev rekrutirajo ugledni filmski profesionalci. Ko govorimo o amaterskih filmih, je nemogoče, da ne bi omenili FILMSKEGA OKOLJA, v katerem nastajajo. Filmska okolja največkrat in predvsem značilno zaznamujejo filmski klubi, redkeje imajo to vlogo skupnosti avtorjev v republikah in pokrajinah; narodnostna obeležja filmskih okolij pa so za sedaj opazna samo v našem profesionalnem filmu.

Obeležja filmskih okolij, ki dobivajo obliko tipičnega, oblikuje predvsem skupna povezanost avtorjev z DUHOVNO KULTURO (o kateri je bilo, kar je žal redko, veliko govora na MAFAF v Pulju, 1972. leta). Da bi nekako ilustriral ta pojem, navajam, da duhovna kultura (v vlogi združevalca idejno-izraznih značilnosti večje skupine avtorjev) pogojuje in oblikuje bitno ustvarjalno-umetniško fiziognomijo filmskih okolij. Duhovna kultura omogoča nastanek tistega, kar imenujemo filmska šola — pa najsí bo govora o zagrebški šoli risanege filma, beograjskih ali sarajevskih dokumentaristih. Po mojem mnenju bo pregled stanja duhovne kulture v našem amaterskem vsakdanu zanimiv. V tem pogledu so najbolj pomembna tista okolja, ki se oblikujejo v kino klubih in večjih urbanih celotah.

Na prvo mesto bi postavil napreden pojav oživljanja slovenskega animiranega filma, katerega osrednje mesto je področje Slovenskega primorja; konkretna

lokacija je na razdalji Koper — Izola. Avtorji teh filmov ustvarjajo v Ateljeju animiranega filma iz Kopra in filmskega krožka Zarja iz Izole. Njihov skupni vodja je priznan cineast Koni Štajnbaher, sicer pedagog iz Izole, ki v neuradnem pogovoru pogosto pove, da filmi Ateljeja animiranega filma nastajajo v Izoli. Temu filmskemu okolju se pridružuje Franci Slak, član Mandale iz Kopra. Čeprav se njegova dela po filmski zvrsti razlikujejo od del omenjenih avtorjev, se jim priključuje s kvaliteto svojih filmov. Oblikovanje okolja, dimenzija republike, v kateri nastaja ta animirani film, mora razen Ateljeja in Zarje upoštevati še filmski krožek iz Zagorja ob Savi. Seveda je to odvisno od njihove medsebojne povezanosti in vzajemnega pozitivnega vpliva.

Zanimivo in pozornosti vredno je okolje v Trzinu, kjer deluje kino klub „Tomo Križnar“ s svojima odličnima predstavnikoma Perkoma in Mayerjem. Trzin je znan ne samo po visoko kvalitetni filmski proizvodnji, marveč tudi po Reviji nagrajenih filmov.

Filmskemu okolju Jesenic daje obeležje mednarodni filmski festival, ena izmed pomembnih filmskih manifestacij v Sloveniji. Podobe tega festivala pa nikakor ne določajo samo filmi, ki jih na tem festivalu prikazujejo, marveč tudi vsi tisti, ki v tem filmskem okolju delujejo.

Normalno je pričakovati, da bodo v mariborskem filmskem okolju posvetili veliko pozornost dokumentarnim filmom, saj je to mesto organizator festivala dokumentarnega filma. Ta festival je pomemben pri nas prav zaradi tega, ker po svoji enostavni programski obliki (zbira samo filme ene vrste) vodi pred ostalimi festivali, ki zajemajo nekaj filmskih vrst. Eden najznačilnejših primerov vplivanja filmskega okolja na oblikovanje festivalskih programskih fiziognomij je MAFAF (ali mala Pula) v Pulju. Ta festival sodi v vrsto najbolj priznanih jugoslovanskih festivalov in ima izrazito specifičen profil. Na Mali Puli je mogoče videti filme, ki vsebujejo resnično vredne in emotivno močne ideje. Po drugi strani pa prikazujejo filme, ki v nobenem primeru niso potrebna protiutež kvalitativne harmonije in katerih idejnost je samo v formalnih novostih. Opravilo avtorjev takih del je samo, da izbrskajo tisto, česar se ni še nihče spomnil, torej iskanje novega in izvirnega, ki pa je samo sebi namen. To že sodi na področje množične potrošniške kulture in dobiva oblike modnosti, ki v nobenem primeru ne more biti zagotovilo sodobnosti.

Zanimivo je, da tudi filmi s takim idejnim temeljem najdejo mesto v uradnem programu in so obvezno tudi nagrajeni. Zavoljo prednosti v uradnih programih in spričo okoliščine, da to omogoča opredeljenost organizatorjev, selektorjev in festivalskih žirij, se pojavlja vse več avtorjev, ki delajo filme izključno za do-

ločene festivale. Normalno je, če delajo filme izključno po takih receptih, kadar si pri snemanju pač prizadevajo za cilj, kakršen je prodor na festivalsko sceno. Recepturo pa seveda predpisujejo festivali s svojo opredeljenostjo, ki jo omogoča selekcijska enostranskost.

To se ne nanaša samo na MAFAF v Pulju, temveč še na mnoge druge naše festivale, ki izpričujejo določeno naklonjenost do takih filmov, katerih umetniška fiziognomija in notranja struktura vsebujeta omenjene tipične forme.

Primere takih in podobnih pojavov najlažje opazimo pri posameznih avtorjih amaterskih filmov.

SKUPINE AVTORJEV

Redno spremljanje naših številnih filmskih manifestacij, kjer je mogoče videti skoraj celotno letno filmsko proizvodnjo, omogoča opazovalcu, da avtorje razvrsti v tri osnovne skupine. Vsaka skupina združuje vse skupne in tipične značilnosti avtorjev, ki ji pripadajo. Skupina predstavlja splošno sliko avtorskih usmeritev in afinitet v celokupni realizaciji filmov in obenem tudi kaže uspešnost umetniške ustvarjalnosti.

Za avtorje, uvrščene v te skupine, pa tudi za vse ostale, je značilno, da so preobteženi z različnimi finančno-organizacijskimi problemi amaterske filmske proizvodnje. To pa povzroča — in to bo pozneje mogoče opaziti — da pri graditvi in oblikovanju svoje filmske ustvarjalne osebnosti ne morejo opaziti enostranskosti v svojem delu. Prvo skupino, ki jo imenujem „skupina debutantov ali začetnikov“, tvorijo tisti avtorji, ki je zanje problem ne samo adekvatna, marveč celo osnovna uporaba filmskega jezika.

Ti avtorji „debutanti“ delajo filme, ki jih najdemo v skupini A. Zanje je značilna velika volja in želja, da bi naredili film, v drastičnih primerih rojena iz malomeščanskih teženj. Ta vztrajnost spominja na tisto, ki je značilna tudi za momente odkrivanja nečesa novega in neznanega. Navzlic veliki volji pa je njihov trud najpogostejše po nepotrebnem okronan z neuspehom.

Tak neuspeh pa vodi k naravni in koristni selekciji avtorjev. Na ta način odpadejo, najpogostejše se umaknejo sami, vsi nesposobni, nenadarni avtorji, ki so pogosto samo breme filmske proizvodnje. Zdi pa se mi, na žalost, da si javnost prav po takih avtorjih kroji sodbo o amaterskem filmu. Upam, da se bodo sami ali da jih bo nekoč nekdo drugi prepričal o zgrešenosti njihove sodbe. Končno je treba pripomniti, da je pri večini avtorjev te skupine vse skrženo in pozneje tudi ostane samo pri želji, da bi posneli film.

Drugo skupino tvorijo avtorji, ki jih lahko imenujemo „opredeljene“. Njihova dela srečujemo v skupinah B in C. Opredeljeni so zavoljo tega, ker se v svojem delu nagibajo k temu, da posvečajo pozornost samo eni obliki in načinu filmske realizacije. Za avtorje te skupine, ki delajo filme skupine B, je pomembno, da ... (citiram iz gornjega odlomka) „v želji, da bi dosegli korektno tehnično realizacijo, skoraj popolnoma zanemarijo idejnost filma“. Tisti, ki delajo filme C skupine, so značilni po tem, da... (isti citat) „kar se tiče tehnične realizacije, je na dostojni ravni, nič pa niso ukrenili, da bi jo izpopolnili“.

Konkretno povedano, ti avtorji so prepričani, da bodo na temelju izbranih afinitet do določene oblike in načina ustvarjanja filmov, s tem ko posvečajo več pozornosti samo eni komponenti celote filmskega dela, dosegli najboljše mogoče rezultate. Pri njih lahko priznamo vrednost samo eni od omenjenih komponent ustvarjanja, ne pa celoti, katere sestavni deli so. Ti avtorji so pri svojem delu žrtve enostranskosti in njihovi filmi niso kompletna umetniška dela, ker so pri njihovem ustvarjanju, enostavno povedano, dali prednost idejnosti filma pred njegovo tehnično realizacijo in obratno. Zato je potrebno kvaliteto takih filmov ocenjevati parcialno, s tem pa je onemogočen objektivni pregled nad celotno umetniško vrednostjo njihovih dela.

Če ne upoštevamo publike in nepristranskih opazovalcev amaterskih filmskih dogajanj, moramo ugotoviti, da so najbolj neposredni in najpogostejši ocenjevalci avtorskih del te skupine razni organizatorji in ocenjevalne komisije (selektorji in žirije) takih manifestacij. V takšnih okoliščinah se zgodi tisto, o čemer sem govoril v odlomku o filmskih okoljih, v katerih delajo, pošiljajo in uvrščajo na festivale filme, ki so narejeni izključno za take filmske manifestacije. Končno prav te komisije popustijo pred navalom takih filmov, ki jih neprestano dobivajo, in se jim na koncu tudi prilagodijo in jim pri izbiranju naklonijo največ pozornosti. Posledica take selekcijske in programske politike je ustvarjanje receptov, po katerih izdelujejo določen del filmov, da bi tako ustregli žiriji.

Preostalo nam je še, da omenimo tretjo, zadnjo skupino filmov. Avtorjev te skupine je najmanj, kar je glede na njihovo kvaliteto povsem normalno, njihove stvaritve pa sem uvrstil v D skupino filmov. To so po svojih umetniško ustvarjalnih sposobnostih nadarjeni avtorji, z izborom in zavzetim lotevanjem filmskih tem pa kažejo svojo zrelo psihično individualnost.

Vse skupaj, povezane s skupnimi izraznimi značilnostmi, lahko te avtorje imenujemo „skupino univerzalnih“. V svojem ustvarjalnem delu so univerzalni po

tem, ker na temelju svoje nadarjenosti in sposobnosti polnovredno priznavajo vse izrazne komponente filmskega jezika in jih v veliki meri uporabljajo. Pri avtorjih te skupine je nemogoče srečati vprašanje prav banalne dileme: prednost ideji ali tehniki. Na področju profesionalnega filma, za razliko od amaterskega, tega vprašanja že zdavnaj ni več. Težko je reči, ali se to vprašanje pojavlja kot posledica na eni strani financ, tehnične opremljenosti in organizacijskih nesposobnosti, porojenih iz neizkušenosti pri delu, ali pa je, po drugi strani, posledica premajhne nadarjenosti, premajhne sposobnosti in premajhne umetniške moči. Vprašanje, ali je ta dilema podoba stvarnosti amaterskega filma ali je samo negativna skonstruirana zmeta, je treba kolikor mogoče hitro razjasniti in rešiti, ker je življenjsko važno za to vejo filmske umetnosti.

Po mojem mnenju je amaterski film treba vzeti takšnega, kakršen je, ne smemo ga niti podcenjevati niti zahtevati od njega, naj bo več, kakor to današnja situacija sploh dovoljuje.

Opozarjam na to, da na tak način določene skupine avtorjev predvsem predstavljajo trenutni avtorski potencial, razvrščen na osnovi avtorskih kvalitiet. Prav tako lahko določanje teh skupin, vendar samo kot ilustracija, služi kot pregled razvojnih poti posameznih avtorjev. V tem primeru skupina avtorjev ni hermetično zaprta in nepristopna celota, marveč avtor kar tako v skladu s povečanjem kvalitete kreativnost prehaja iz skupine v skupino.

IDEJNOST FILMA

Ima obeležje prvobitnega, pred njo je edinole iskrena želja ustvariti filmsko delo. Iz idejnosti tako rekoč izhaja vse, ko ji pripisujemo v resnici veliko pomembnost, pa na taki osnovi ne smemo zanemariti ostalih komponent filmske izraznosti. Pomembnost dobro izbrane ideje potrjuje v vsakdanji govorici uporabljana fraza: iz slabe ideje lahko nastane samo slab, iz dobre pa dober in slab film. Ta fraza kaže predvsem tudi na odvisnost kvalitete filma od dobre in pravilne realizacije izbrane ideje.

Rekel bi, da pri izbiranju filmske ideje igra eno od najbolj važnih vlog avtorjeva družbena angažiranost, psihična zrelost in vnaprejšnja umetniška naravnost. Družbena angažiranost zahteva od avtorja, da na temelju določene življenjske izkušnje, motiviran s svojo socialnostjo, opazuje in filmsko analizira vse človeške življenjske tokove v njih celovitosti. Na tem področju in na tak način mora avtor izbirati ideje za filme, katerih poznejša realizacija v tematske celote je predvsem odvisna od že omenjenih avtorskih ustvarjalnih sposobnosti. Te zmožnosti so potrebne,

če naj film pokaže vse tisto, kar človek vidi in doživlja, pa četudi so za navadnega človeka ti doživljaji povsem navadni, nepomembni in jih zavoljo tega samo podzavestno registrira — zanj so postali nevidni.

Dolžnost filmskega ustvarjalca, kakor tudi vsakega drugega umetnika je, da take pojave potegne iz človekove podzavesti. Nadalje je potrebno, da jih reši kalupa in pečata navajenosti ter jim da z umetniškim oblikovanjem pravi pomen. In končno mora z odkrivanjem pravih vrednosti teh pojavov poudariti vse tiste značilnosti, ki so v svoji tipičnosti karakteristične za večino ljudi in družbenih okoliš. Prav zaradi tega bodo na tak način analizirani najrazličnejši prizori človeškega življenja postali razumljivi in nadvse zanimivi za široke kroge ljudi.

V filmski realizaciji ideje je z individualnim angažiranjem potrebno, da avtor tedaj, ko razkrije svoje stališče, tudi pokaže vse značilne črte svoje umetniške osebnosti — to namreč daje filmskemu delu neza-menljivo fiziognomijo.

Kot umetnik mora filmski avtor predvsem stati sredi našega vsakdana, stopati mora v korak z vsemi aktualnostmi navadnega človeka in družbe, v kateri živi. Vsekakor je potrebna določena usmerjenost, če naj v izboru predmetov analiziranja vlada med njimi harmonija. Zavoljo tega je nedopustno zanemarjanje analiziranja vseh tistih, za našo preteklost važnih pojavov, ki jih nujno terja boljše razumevanje sedanosti. Umetniška obravnava mora biti vedno enaka, pa najsi gre za pojave preteklosti ali sedanosti.

Filmski avtor kot angažiran član naše družbe mora biti dosti sposobnejši od drugih v odkrivanju, analiziranju in prikazovanju (fotografiranje ali preslikavanje življenja je nemogoče) vseh interesnih območij človeškega življenja v družbeni celokupnosti.

In končno mora filmski avtor-umetnik življenje prikazovati tako, kakršno v svojem bistvu resnično je. Vsak drug način ali kakršno koli olepševanje ali vse, kar je temu nasprotno, predstavlja jasno začrtane oblike človekovega odtujevanja.

Da bi od teoretičnih predpostavk o filmski idejnosti prestopil v stvarnost amaterske filmske vsakdanosti, bom podal kratek pregled prisotnosti ideje v že omenjenih filmih.

Zaradi večje razumljivosti bom znova uporabil, tokrat na primerjalni način, prej opravljeno kategorizacijo filmov in avtorjev.

Predvsem želim poudariti, da je amaterski film zaradi svoje specifične moči absorbiranja bogata zakladnica idej.

Prisotnost ideje v filmih skupine A, tako imenovane začetniške, ki nastajajo v skupini avtorjev, imenovanih debutanti, je takale. Tu je prisotnost kake boljše ali zanimivejše, v glavnem vrednejše ideje praviloma prava redkost. Med ostalimi faktorji, razen takih, kot je prvi resnični stik z delom pri filmu, premajhno poznavanje in izkoriščanje izraznih možnosti filmskega jezika, slaba tehnična in finančna opremljenost in pomanjkanje umetniške kreativnosti, je pri izboru in realizaciji ideje tu še važnejši faktor. Ta faktor, čeprav na videz nepomemben, vključuje psihično nezrelost avtorjev (največkrat so stari manj kakor dvajset let), prešibko individualnost in, kar je za pravilen izbor in realizacijo ideje odločilnega pomena, premajhno mero objektivnosti in selektivnosti.

Ta tako potrebna mera objektivnosti in kvalitativne selektivnosti v tej začetni fazi ustvarjanja filma je po mojem mnenju žrtev njihovih let, te zelo normalne oblike mladostnega zanosa. Ta žene mlade ustvarjalce, da se celo preveč ukvarjajo sami s seboj, da bežijo k izpovedovanju lastnih problemov, ki v skupni pripadnosti vežejo vse mlade tega sveta in pogosto dobivajo množične oblike. Dobivamo vtis, da jih zanos zadovoljuje v tolikšni meri, da ne čutijo močnejše potrebe po globljem in sistematičnejšem analiziranju tem, ki jih obdelujejo. To je najbrž osnovni vzrok za obledelost fiziognomije njihovih filmov, za trhljost in nezanimivost takih začetniških del. Osnovni vtis, ki ostane po gledanju takih filmov, dá patetičnost, s katero so obilno obdarjeni.

Ne bo odveč, če naštejemo najbolj pogoste teme, ki so nastale po izboru in kasnejši obdelavi takih tem: obsodba militarizma, beg iz stvarnosti, razočaranje v ljubezni v smislu emocionalne komunikacije, odtujitev človeka zaradi osamljenosti, tehnokratizacije, jez med generacijami itd.

Pri tako imenovanih „opredeljenih“ avtorjih, ki delajo filme skupine B in C, se takšne teme naenkrat izgubijo in sploh niso zastopane. Vzrok za to je izbiranje, prve izkušnje, odkrivanje nagnjenosti k določenim temam in načinom filmske realizacije. Avtorji filmskih skupin B in C, odvisno od tega, kateri skupini njihova dela pripadajo, se poigravajo z vsemi možnostmi tehnične realizacije in se posvečajo iskanju kar najbolj izvirnih in kolikor mogoče spektakularnih idej. Tisti, ki delajo filme skupine B, se največkrat odločajo za dokumentarno obdelavo tem. Objekte

svojih prikazov jemljejo tako iz vaških kot iz mestnih okolij. Teh objektov ni težko naštet: vse oblike človeškega dela, najsi bo delo posameznika ali skupine, spominjanje raznih manjših ali večjih družbenih dogodkov itd. Srečamo se z vaško svatbo (celjski amaterji), karnevalom (amaterji iz Velenja), železarskimi halami (filmi iz Črne in Raven na Koroškem), smučarskimi tekmovalni (Maribor) itd. Ti avtorji ne izbirajo toliko tematske celote, ker jih ideja ni preveč prevzela, ampak posvečajo največ pozornosti reprezentativnosti objektov, ki jih prikazujejo. Zavaljo tega v takih filmih ni zastopana emotivna relacija avtorja do tistega, kar obdeluje, ampak so ti dokumentarci dovolj stereotipni, do potankosti dosledni prikazi objektov, s katerimi se film ukvarja.

O ustvarjalcih skupine filmov C ne bi veliko razpravljaj, ker sem o značaju njihovih idej že govoril v oddelkih o filmskih okoljih in skupinah avtorjev. Te ideje so, če se ne motim, najpogostejše žrtve nenapetega in ničevega iskanja nečesa NOVEGA, ki je v tej obliki žal samo sebi namen. Prav tako je očitna, enako kot v skupini filmov B, odsotnost globljega, smiselnejšega in bolj sistematičnega dodelovanja ideje filma. Očitna je odsotnost MISELNEGA, medtem ko je posebej opazna določena izvirnost v načinu prikazovanja objektov snemanja, kot npr.: z nenavadnim načinom snemanja dati človeškemu telesu nove dimenzije v prostoru njegovega gibanja, najprej s popolno statičnostjo (Deklica moja, zakaj si me hotela zlikanega potegniti skozi pisalni stroj, 1972, film Jovanovića in Avramovića iz Beograda) pa do občudovanja vredne mobilnosti (v filmu In continuo, 1969, Mikuljana iz Zagreba), stare ideje uporabljajo kot nove (Odhod vlaka z železniške postaje, Jovanović iz Beograda — zaradi primerjave se spomnimo starega in zelo znanega filma). Očitna banalnost ideje je izražena v filmu Perpetuum mobile s IX. FAFS, v katerem so prostituirali Paganinijevo glasbo. Zanimiv je pojav filmov, pri katerih je vsa izvirnost in vrednost ideje v nameri filma, da bi razgibal (drugače povedano nerviral) publiko z motoričnim ponavljanjem neprijetnih psihičnih (po obliki avdiovizualnih) objektov. Najznačilnejši primeri: Psihoza J. Ristića iz Beograda in Hoo-ruk P. Trinajstića iz Reke.

Pri tretji skupini tako imenovanih „univerzalnih“ avtorjev, ki izključno ustvarjajo filme, uvrščene v skupino D, se ponovno pojavljajo v svoji temeljni obliki ideje, ki jih srečujemo v filmih skupine A, avtorjev „začetnikov“. Bistvena razlika med tema dvema skupinama avtorjev je v tem, da se „univerzalni“ ideje in pozneje teme filma lotevajo povsem drugače, seveda pravilneje in bolj primerno. Izbirajo in objektivno analizirajo vse tisto, kar zaznavajo in to potem s filmsko sliko razstavijo na bitne elemente, te pa z nadaljnjim

raziskovanjem in medsebojno primerjavo spreminjajo v izrazne komponente individualnega pogleda na svet. Njihova odlika je miselnost, s katero so ideje prekrvane, njihova dobra lastnost je potrpežljivost analiziranja, njihovo načelo je natančnost aktualnosti. Jedro takih idej tvori bitnost kakršnekoli teme, motiva, spoznanja ali prikaza. Za razliko od „začetnikov“ „univerzalni“ ne razstavljajo ideje s posplošenimi rešitvami, ampak pojem ali pojme, ki jih ideja vsebuje, gradijo, nizajo drugega k drugemu avdiovizualne učinke, ki v tej obliki predstavljajo osnovne elemente razstavljene filmske slike. Z razstavljanjem filmske slike na njene sestavne elemente, ki vsebujejo množico simbolov — le-te izražajo tudi avdiovizualni efekti, avtorji dosežajo izrazito miselno perspektivo vsakega posameznega kadra. Pojmi, ki jih obdelujejo ideje filmov, pojasnjujejo: razne emocije, kot sta veselje—žalost, strah—mirnost, obup—strast itd. (Vesela družba na obali J. Matić, Umiranje dneva Stasenka, Love M. Jovanović, Marginalija Pregelj itd.) Nadalje ideje tudi vsebujejo simbolične prikaze različnih človeških psihičnih situacij, npr. neprilagojenost okolju, odgovornost za posledice ravnanja, človeška paradoksalnost itd. (Balada o izgubljenih poteh Mayerja, Perkovi Mrtvi rez, Zastave in Ura nemščine M. Jovanovića, Superman in Močvirje Štajnbaherja itd.). Potem pridejo ideje, ki razlagajo nekatera spoznanja o človeku, kakor so: odtujenost, posameznik kot gonilna sila zgodovinskega razvoja, prehodnost vsega, trenutnost človeka in človeškega življenja itd. (Žalostni del rožnega venca Mayerja, Perkovi Vakuum, Om F. Slaka itd.).

Zgodi se, da katera od idej avtorjev te skupine prodre tudi v prostor neomejenosti domišljije (primer: večina filmov V. Preglja in med drugimi Speča stvarnost R. Imamovića iz Zagreba). To bogastvo miselnega sveta, odličnost in raznolikost idej kot tudi mistične oblike domišljije, vse to se je zmoglo preliti v izrazni svet filmske slike po zaslugi izredno in domiselno izpeljane tehnične realizacije, ki zavoljo tega, ker sodi v področje amaterskega filma, dobiva prilastek profesionalne.

O NEOBVEZNIH ZAPISKIH

Nastali so iz spontane želje po tem, da bi v preučevanje razvoja amaterskega filma pri nas vnesli pomembnejšo, že davno potrebno sistematizacijo. Tej želji se pridružuje tudi težnja po aktualni podobi stanja v amaterskem filmu danes. Posledica obojega je ta sestavek, v katerem omenjamo stvarna dejstva o filmih, ki jih ustvarjajo danes, omenjamo avtorje, ki živijo in delajo in zaslužijo, da o njih, o njihovih idejah in kvalitetah govorimo danes, in ne jutri.

kinoamaterji o svojem festivalu

vasja herbst

Slovenski kinoamaterji in vsi tisti, ki jih zanima, kakšen je danes domači amaterski film, smo se v nedeljo, 30. novembra, zbrali v Radomljah pri Domžalah na XI. FESTIVALU AMATERSKEGA FILMA SLOVENIJE, kjer so letos prvič ločeno tekmovali pionirski, mladinski in članski filmi. Prireditelja festivala, Foto-kino zveza Slovenije in Foto-kino klub MAVRICA sta s festivalom počastila Dan republike, 110-letnico rojstva našega prvega kinoamaterja Karla Grosmana, 160-letnico rojstva Janeza Puharja, izumitelja fotografije na steklo in 25-

KINOAMATERJI O SVOJEM FESTIVALU

letnico FOTO KINO ZVEZE SLOVENIJE. Kino klub GORENJE iz Velenja, KK FRANCE KOSMAČ Ljubljana, KK MARIBOR, Atelje animiranega filma Koper, MINIFILM Ljubljana, Skupina kranjskih kinoamaterjev, FKK LT EMO Celje, KK MERKUR Idrija, filmski krožek ZARJA Izola, KK Sevnica, KK Zagorje ob Savi in FKK MAVRICA so na festival poslali 4 pionirske, 20 mladinskih in 28 članskih filmov.

Pionirski in mladinski filmi so gotovo kategorija zase, ki po ideji večinoma prekašajo dela svojih starejših kolegov, razumljivo pa je, da za realizacijo in čisto tehnično plat filma ne morejo dobiti najvišje ocene. Tudi tokrat so se odlikovali filmi, kjer v klubih skupaj ustvarjajo starejši in mlajši člani: TEMPO TOUR Bojana Goloba iz Velenja, MISTERIJ ŽENE Borisa Benčiča iz Kopra in SIMETRIJA ČLOVEKA Arka in Steinerja iz Radomelj.

Večerni program izbranih filmov je kot vedno prinesel dobre in slabe filme, prisotne pa je močno preseñetila odločitev žirije glede nagrad, ki jih je po skrivnostnem in nerazumljivem ključu razdelila nestrokovno in nepravilno pri večini članskih filmov. REVIJA MOJSTRA DEBEVCA, film o delu in modni reviji znanega krojaškega mojstra, je povprečen propagandni film, ki bi domači klub bolje zastopal na festivalu reklamnih filmov, tako pa je verjetno po pomoti prejel še srebrno plaketo v zvrsti dokumentarnega filma. Tudi z bronom nagrajeni dokumentarni film OČE NEBEŠKI, GLEJ, dokumentarni zapis o trgatvi, je bil vse premalo dinamičen in

neizdelan, pa tudi enostavno ukrañti glasbo iz TV nadaljevanke Cvetje v jeseni se ne spodobi filmskemu amaterju. Prvonagrajeni igrani film BELI VENČEK (avtor Maks Štuhec iz Maribora) je bil vsebinsko tako zelo naiven, slabo režiran in opremljen z nepotrebnim monologom, da ne moremo razumeti, kako je poleg zlate plakete v zvrsti igranega filma dobil še zlato medaljo za režijo. V žanrskem filmu so neenakopravno skupaj tekmovali risani in eksperimentalni filmi, čeprav si amaterji že dolgo želimo, da bi risani in animirani film tvoril posebno vrsto amaterskega filma. AGONIJA (avtorji Marjan Tomšič, Koni Štajnbaher in Radovan Čok iz Kopra) je film, ki sodi med pomembnejše dosežke igranega filma, saj na nov, dinamičen način, z dobro kamero, glasbo in igro prikazuje propadanje istrske vasice. Filmu je žirija le prisodila zlato medaljo za kamero, posebno diplomu za glasbeno opremo in drugo nagrado v zvrsti „žanrskega“ filma. Risani film ITD... in KOKOBOMBA, ki sta nastala v Velenju, kažeta, da poleg koprskih amaterjev sedaj tudi drugi avtorji uspešno posegajo v zanimivo in zahtevno področje. KOKOBOMBA Staneta Hafnerja, iskriva domislica, nas je kljub enostavni ideji bolj navdušila kot ITD... Mira Kermelja, ki je z razmišljanjem ob pomanjkanju električne energije že malo pozen.

Daleč pred ostalimi je bil v zvrsti dokumentarnega filma prvonagrajeni INDIJA (avtor Rudi Jakl iz KK Maribor), ki je bil mnogo več kot samo suhoparen dokumentarni zapis, odlikovala ga je dobra kamera

in odličen tekst. Iz filma veje indijska miselnost, v njem spoznamo najrevnejše ljudi z ulice in mogočne spomenike indijske kulture. Ob koncu nam ta oddaljena dežela postane bližja in razumljivejša, kar je velik uspeh nekega dokumentarca. CANKARJANSTVO JE BILO, igrani film, ki ga je po lastnem scenariju režiral in posnel Jože Perko iz Ljubljanskega Minifilma, sodi v vrh amaterskega filmskega ustvarjanja. O tem filmu so številni amaterji in filmski delavci izrazili najboljše mnenje že pred festivalom, tako da je odločitev žirije, da film nagradi le z bronasto plaketo, naravnost smešna in neutemeljena.

Stanko Jost s filmom GOSLI sicer ni pokazal novih poti v amaterskem filmu, a je kljub temu napravil soliden igrani film po vzoru „pravih 35 mm filmov“. Film je navdušil gledalce, ki so GOSLI izbrali za najboljši delo letošnjega festivala.

Kljub neodpuštljivim pomotam in spodrseljajem, ki si jih je privoščila žirija, katere člani prav gotovo dobro poznajo amaterski film, je festival uspel, za kar gre pohvala kino amaterjem iz MAVRICE, ki so prireditve skrbno pripravili in dobro izpeljali do konca. Delo žirije je bilo še dolgo po festivalu tema pogovorov med filmskimi amaterji. Žirije, ki ne zna ali noče pravilno vrednotiti amaterskega filma, v bodoče prav gotovo ne potrebujemo več, saj festivali ob nepravilnem ocenjevanju amaterskega ustvarjanja izgube svoj prvotni pomen, avtorji pa bodo svoje filme raje dali v oceno gledalcem na filmskih večerih in klubskih projekcijah.

in memoriam

francetu kosmaču

vladimir koch

Obudimo, prijatelji — preden ga pospremimo na zadnji poti — s hvaležnostjo spomin na našega dragega Franceta Kosmača in na pomembno delo, ki ga je opravil za slovensko kinematografijo.

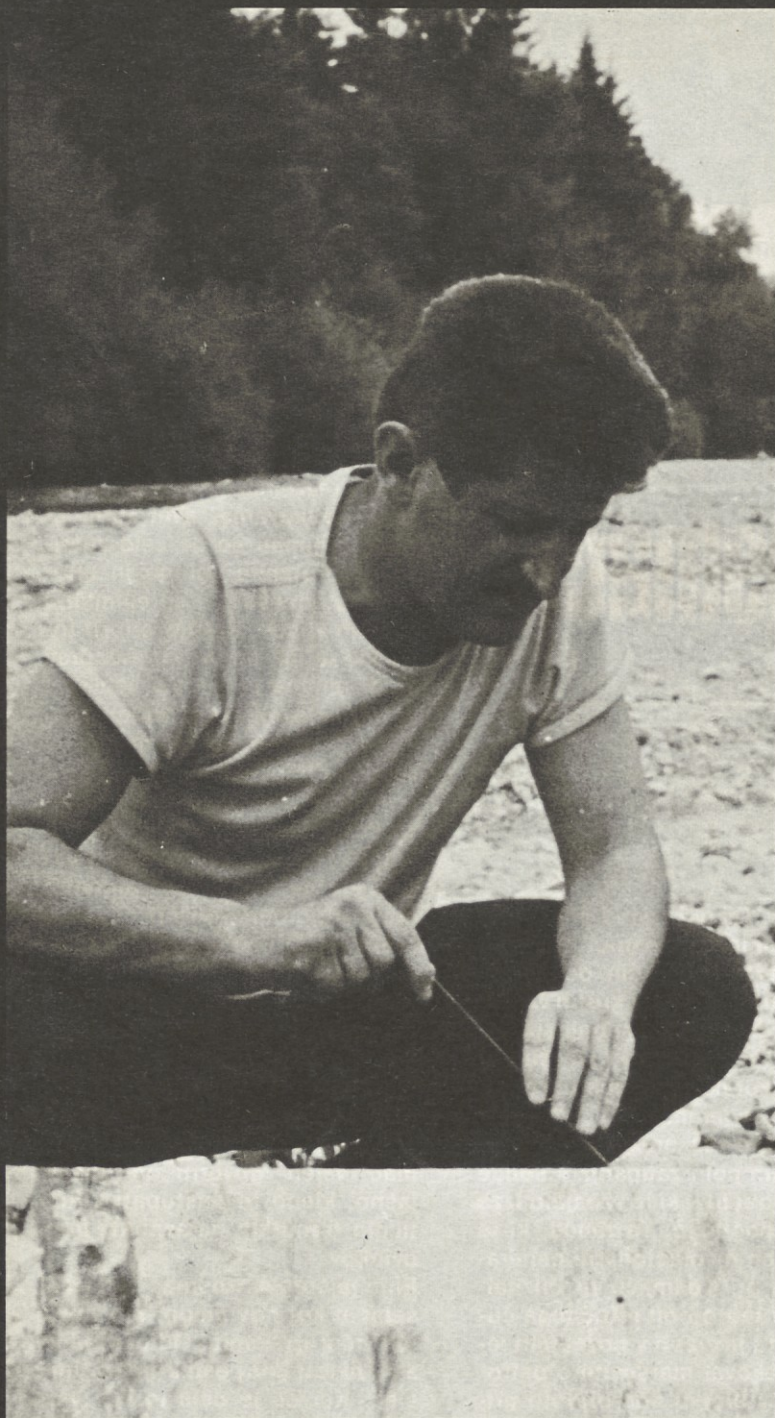
V filmu se je pojavil Kosmač kmalu po vojni kot mlad fant. Mlad po letih in po videzu, v resnici pa je bil že zrel mož, veteran partizanske vojske, vojak, ki je bil tudi v XIV. diviziji, in uveljavljen umetnik, saj so mu že v partizanih ciklostirali prvi pesniški zbirki, PRED POMLADJO in PARTIZANSKE SONE TE, pesnik, katerega je Oton Župancič sprejel s temi besedami: "Po zdravljen, France Kosmač, ki si v skladne sonete ujel globoko čustvo zvestega tovarštva, bridkega sovraštva in plemenite lju-

bezni!" Tako je vitki mladenič radovednih, po resnici in lepoti venomer sprašujočih oči prišel pred kamero, bogat krutih vojnih doživetij in trdih osebnih preizkušenj, kot človek, ki so mu bili to prvi koraki v kinematografijo, ne pa v življenje.

Prihajal je ves prežet z radostjo zmage in poln zaupanja v sonce velikih obetov, ki je vzhajalo izza vojnih pogorišč. Ta zanos, ki je bil lasten revolucionarni generaciji, pa pri Kosmaču ni bil naiven. Ni mu otopil kritičnega čuta, ki mu je zlasti v poznejših letih narekoval marsikatero ostro, čeprav v bistvu dobrohotno pripombo na deformacije, ki jih je opažal v najrazličnejših območjih našega življenja. Bil je vsekar dober opazovalec in kritičen razsojevalec.

Od vsega začetka je bil odprt na vse strani. Zanimala ga niso le umetniška vprašanja literature, v kateri se je najprej izkazal. Privlačevala ga je glasba kot drugo veliko področje umetniške ustvarjalnosti in likovna umetnost v vseh svojih zvrsteh. Koncerte je obiskoval s tistim veseljem, ki ga občuti le pravi ljubitelj, poznavalec glasbene literature. Prevezal ga je čar likovnega oblikovanja, svet form in barv, zanimali so ga celo znanstveni problemi kolorja in sposobnost očesa za sprejemanje barvnih vtisov. Njegov odprti intelekt se ni ustavil pravzaprav pred ničimer, kar je velikega ustvaril človek, najsi bodo to velika dela umetnikov ali mogočne iznajdbe in odkritja novega, že v prihodnje tisočletje usmerjenega časa. V zadnjih letih so pritegnili njegovo pozornost družbeni problemi; o njih je venomer preiskujoč nemirno razmišljal v esejih in kritičnih zapisih. Marsikatero svojih doživetij pa je izrazil tudi v pesmih, tako da je njegovo obširno pesniško, literarnokritično in polemično delo veren odraz razvoja njegove misli. Marsikaj tega je bilo znano tudi širši javnosti, ker je bil Kosmač vaje govornik in pisati jasno, kleno in nastopati v kritičnih trenutkih naravnost, brez ovinkov.

Film je sprejel Kosmač z navdušenjem kot nov medij, kot novo možnost izražanja. Odločil se je zanj hkrati kot pesnik in kot mislec. Ker se je dela lotil z vso resnostjo, se da tudi v njegovih filmskih stvaritvah — čeprav v kinematografiji avtor večkrat ne more sam izbirati tem za realizacijo — slediti njegovim mnogo-



terim zanimanjem. V njegovem opusu skoraj ni najti filma, ki bi ga Kosmač realiziral neosebno, hladno objektivno. Povsod je živo prisoten kot čuteč in razmišljajoč ustvarjalec, poln novih idej, izvirnih domislekov in nikoli ni tajil, da ima njegov predstavi svet svoj najgloblji izvor v občutju pesnika. Tudi v takšnih primerih, ko je šlo v kratkem filmu za suho, prozaično tematiko. Čeprav si je instinktivno ali pa nemara tudi zavedno izbral, kadar je le mogel, poetične teme, je vnesel lirične elemente tudi v scenarije, ki so mu bili ponujeni. Včasih naletimo nanje v dialogu ali komentarju, zasledimo jih v dekorju, v izboru miljeja in v glasbi, predvsem pa v samem režijskem konceptu, ki je največkrat značilno kosmačevski. Zato so njegovi najboljši filmi živi, zanimivi in prijetni za gledalca, kateremu so namenjeni.

Veliko pripomore k temu dobremu vtisu tudi njegov smisel za izbor in organizacijo gradiva in premišljeno uvrščanje gradiva v zamišljeni koncept. To njegovo sposobnost je opaziti že v prvih dokumentarjih, v JESENI MED TRTAMI in V BORBI ZA PLAN, ki sodita v obdobje vedrega, brezskrbnega pogleda na svet, ko sprejema režiser prikaz dosežkov hitro se razvijajočega gospodarstva kot samoumevno nalogo umetnika.

Po nagrajenem filmu o FRAN-CETU PREŠERNU izpričuje solidno pripravo in jasen pregled nad snovjo film o OTONU ŽUPANČIČU, v katerem zraste pred nami v enaki meri lik pesnika in lik človeka, prikazan s spoštljivostjo poznavalca in občudovalca.

Še samostojnejši odnos izpričuje MRTVAŠKI PLES, zapis o znameniti freski v Hrastovljah. Tu zadobi izbrano likovno gradivo v zamisli filmskega ustvarjalca nesluteno dramatičnost, s katero podčrta filozofsko resnico o minljivosti življenja. Minil je čas vedrine in brezskrbnosti. Umetnika obletavajo drugačne misli, postavlja si probleme bivanja in nebianja, ki jih ni mogoče lahko razrešiti.

Kosmačeva ljubezen do likovne umetnosti se zrcali v filmu GRAFIKA ČLOVEKU in še posebej v impresivnem prikazu slikarstva naivca Tisnikarja, BARVE V PROSEKTURI in še v nekaterih drugih filmih.

Bolj rafiniran ko postaja Kosmačev režijski prijem, bolj se odkrivajo njegove latentne težnje po iskanju novega, izvirnega v ideji in izrazu. V nagrajenem filmu DESET MINUT PRED DVANAJSTO mu uspe na grotesken način ilustrirati eno izmed značilnosti našega nemirnega časa: bitko za čas, živčno hitenje za čemerkoli.

OBLAČEK IN OBLAKI pa je lirična podoba za globljo misel o propadu in uničenju. In še bi lahko navedli tega ali onega izmed več kot štiridesetih kratkih filmov, kjer se pod avantgardno obleko skriva marsikatera tehtna misel kot sad razmišljanja in izkušenj zrelega moža.

Večino kreativnih sestavin Kosmačeve osebnosti najdemo tudi v igranih filmih. Že v epizodi KOPLJI POD BREZO preseneča suveren pristop k Vorančevi noveli, za katerega lahko rečemo, da je resnično ustvarjalno avtonomen, ne da bi se zaradi tega izneveril literarni osnovi. Samo dopolnjuje jo z liričnimi in dra-

matičnimi vložki, ki dajejo tej zgodbi v slikovitem dekorju izrazitejšo tragično barvo.

DOBRI STARI PIANINO je vrnil Kosmača v čas partizanstva, v junaški čas njegove mladosti. Navzlic temu da sestavlja film več zgodb, ki se godijo v različnih miljejih z njihovimi predstavniki, vendar so najbolj plastični liki partizanov, risanih po spomenu in ožarjenih z zanj tako značilno lučjo ljubezni in občudovanja. V PIANINU so našli svoje mesto tudi spomini na tiste tihe noči, ko je pesnik izrazil goro doživetij z verzi svoje plemenite lirike. In otožen zaključek je kot nostalgija za preteklimi težkimi, a lepimi časi.

Isti odnos do slikanja partizanskega življenja kaže Kosmač tudi v PETI ZASEDI. V zgodbi, ki naj bi bila skrajno napeta, saj obravnava težek primer izdajstva, prevladujejo toni občudovanja teh imenitnih fantov, ki vendar ne morejo biti izdajalci, čeprav zunanji znaki kažejo, da bi vsak izmed njih utegnil biti to. Atmosfera v filmu je večkrat težka in zaključek mučen, a v ospredju le stojijo prizori tovarištva in čuta za čast in poštenje, ki so prevečali tudi avtorja samega.

Poleg filma za mladino TI LOVIŠ, ki se pojavi kot zanimiv poskus te zvrsti, je Kosmač v LUCIJI, ekranizirani po Finžgarjevi povesti Strici pokazal svoj izraziti smisel za risanje značajev in oblikovanje efektnih prizorov. Galerija sijajnih moških figur se postavlja v isto vrsto z mladimi igralci, ki so nastopili v PETI ZASEDI. Od obeh filmov nam ostanejo najbolj v spomenu prav izvrstne igralske kreacije, kar

pomeni, da je znal Kosmač igralce prav izbirati in jih na sceni dobro voditi.

Kosmač se je enako zanimal za kratki in celovečerni film, kar je ustrezalo njegovemu temperamentu in večsmerni naravnosti. Ker ga je zanimalo veliko stvari, ni mogel ostati ravnodušen do krivic, ki jih je srečaval vsepovsod. Proti njim se je bojeval energično, brezkompromisno. Slovenska kinematografija in svobodni filmski delavec še nista imela tako odločnega branilca svojih pravic. Kosmač je bil po svoji naravi borec. Bil je pogumen mož, kakor jih je malo. Ni se bal nastopov v javnosti, če je moral povedati komu tudi neprijetno resnico. Ni se bal izpostaviti. Takšna osnovna poteza njegovega značaja mu je prinesla ugled v javnosti in spoštovanje med filmskimi delavci, a tudi mnogo težav, ki jih je pa vedno moško prenašal. Zaradi njih ni popustil v svoji načelnosti niti se ni spuščal v kompromise. Težave ga niso premagale; premagoval jih je on s svojo v bistvu vedro naravo. Bil je takšen, kot pravi sam v pesmi NA DNU JE DAN:

Obrazov smrti videl si nešteto,
strahot preveč: in vse podobne
verno
ti v dušo dolblo je nevidno dleto.

A prav na dnu vre gibanje prešerno,
nič trudnosti, nič smrti, vse razgreto:
na dnu je dan in sonce neizmer-
no.

Morala je priti bolezen, da je premagala tega pogumnega moža — Franceta Kosmača.

a short summary

BERLIN 74

BY TONE FRELIH

The last Berlin Film Festivals had been mostly dealing with socio-critical themes.

Interesting though, Berlin 74 proved to be an exception. The first peculiarity was the absence of a really great festival film, which is probably due to the fact that the world film industry produces very few festival films.

There was no particularly striking Latin American work. Among the best films seen at the festival are *THE WATCH-MAKER FROM ST. PAUL* (France), *THE LOVE OF CAPTAIN BRANDO* (Spain), *BREAD AND CHOCOLATE* (Italy) and *HAMLET FROM MRDUŠA DONJA* (Yugoslavia). These four films gave the festival its distinctive colouring. In comparison with other achievements, the relative impotence of the American film became evident. The festival itself was orientated towards the social and youth problems.

Special activity had been shown by the so-called „Forum of the Young Film”. Young authors tackled the themes that would never have been tried by official film producers — social criticism, the problem of the physical and mental freedom, etc. And it is in these themes that the greatest value of these young films lies.

ZAGREB 74

THE 2nd WORLD FESTIVAL OF THE ANIMATED FILM

BY JANEZ POVŠE

The first constatation that crosses our mind after the ZAGREB 74 Festival is that one year is doubtlessly too short a period to bring forth some notable innovations (here we have in mind the ANNECY 73). There is, of course, another explanation, which will have to be proved either by time or by great life experience; namely, that at the present stage of development of the film animation or the artistic idea in general there are not enough possibilities of creating something revolutionary new, but just of improving or branching off the latest break of innovations. Compared to ANNECY 73, Zagreb 74 showed less extremes in discovering the new media and its opposite the narrative, fabulative handling. The central idea of the shown films was to bring together both extremes. The consequence are logically less surprising and more searching solutions within both limits. By saying this, we naturally do not intend to deny a few honourable exceptions.

KRAKOV 74

BY NEVA MUŽIČ

The speciality of the Krakow Festival is to discuss the social problematics, the society and the man in it. The social as well as the political character of film was well evident not only at the 14th National Survey of Films, but also at the 11th International Festival. The idea that the division of world festivals also plays a certain role is not immaterial. Documentaries, though not always of the best quality, prevailed; there were relatively few cartoons and short featured films of relatively high quality. As if by tradition, Yugoslavia proved to be quite successful. Aleksander Ilić's *Past* (The Trap) won the second prize. The first prize was attributed to the Soviet cartoon *Island*, which deals with the lack of humanity in the everyday consumers' society, and the third to the Polish film *The First Love*. The participants also had a chance to see some of the best achievements from Oberhausen and a film on the most popular theme of the year — violence in Chile, which did not enter the official competition because of its length. Its title though, tells us enough: *Against Reason and for Violence*. The work was filmed by three Mexican authors.

THE DERVISH AND THE DEATH BY VLADIMIR MEMON

The author is convinced that this film is dealing a little too much with the exotics of the Moslem world, thus losing contact with the inner construction of the film work itself. The basic theoretical concept of *The Dervish* lies in the duplicity: showing a state of negation in the first and action in the second part of the film. With other words: it deals with the problem of God and Authority in a conflict situation, which is shown in the form of an inner conflict within the hero himself. The delicate balance between the two layers that we see in the first part is destroyed in the second part; it loses control over the metaphysical happening and renders the whole too little motivated. In spite of these lapses, the film deserves to be mentioned as one of the most interesting achievements of the Pula Festival.

štirje novi slovenski kratki filmi



PUNTAR Boštjana Hladnika



POT K SOSEDU Tonija Tršarja in Jožeta Pogačnika



KRIVDA Toneta Freliha



ŠTUDENT Konija Steinbacherja in Janeza Marinška

E K R A N

