

in memoriam
BOJAN ŠTIH

festivali

CANNES, PESARO, ZAGREB,
BENETKE, KARLOVE VARI

PULJ '86

nova slovenska filma
KORMORAN, ČAS BREZ PRAVLJIC

7, 8



revija za film in televizijo

EKRAN

Žrtvovanje, Andrej Tarkovski

EKRAN

revija za
film in televizijo

7, 8 1986

vol. 10
(letnik XXII) 1985
cena 200 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Frelj (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekan)
Vladimir Koch (AGRFT)
Janez Marinšek (ZKOS)
Neva Mužič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
Bojan Kavčič (Ekan)
Zdenko Vrdlovec (Ekan)
Boris Tkačik (RK SZDL,
predsednik)
Toni Tršar (TV Ljubljana)

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič (odgovorni urednik)
Viktor Konjar
Brane Kovič
Bogdan Lešnik
Leon Magdalenc
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnični urednik
Darja Spanring Marčina

lektor
Peter Kuhar
Cveta Rotar

sekretar uredništva
Majda Širca

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Kočevski tisk, Kočevje

naslov uredništva
Ulica talcev 6,
61000 Ljubljana
telefon (061) 318 353
317 645

stik s sodelavci in naročniki
vsak dan med 13. in 14. uro

cena posameznega izvida
enojna številka 140 din
dvojna številka 200 din
celoletna naročnina 800 din
za dijake in študente 600 din

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov
ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
št. 4210 - 13/85, z dne 23. 1. 1985.

in memoriam

Bojan Štih (1923—1986)

Jože Osterman

festivali

Cannes '86		
Nori od ljubezni	Zdenko Vrdlovec	3
Cannes '86		
Vznemirljivo na festivalu	Lorenzo Codelli	7
Pesaro '86		
XXII. mednarodni festival novega filma	Lorenzo Codelli	8
Zagreb '86		
Žirija zadržala grand prix	Miha Brun	9
Zagreb '86		
Dobljena bitka proti birokraciji v „Zagreb filmu“	Miha Brun	10
Benetke '86		
53. festival	Lorenzo Codelli	13
Karlove Vari		
Vsebinski status quo	Branko Šomen	16

Pulj '86

Črna Marija / S. F., Divji veter / M. G., Hiša na pesku / S. P., Izlet / V. K., Lepe ženske hodijo skozi mesto / S. P., Lepota pregrehe / D. Š., Ločitev za določen čas / B. Ž. Maščevanje / M. G., Miss / S. P., Obljubljena dežela / V. K., Ples na vodi / S. P., Po istrsko / V. K., Prostovljci / B. K., Sekula in njegove žene / M. G., Sen o roži / Z. V., Šmekar / S. P., Špadijer — neko življenje / S. P., Srečno novo leto 49 / B. K., V zaporu / M. G., Večerni zvonovi / B. K., Za srečo so potrebni trije / S. F., Zadnji kretničar ozkotime proge / S. P., Zlato jabolko / V. K.		18
nagrade		29
Puljski dnevnik	pripravil Stojan Pelko	30
Nekateri odmevi na Pulj '86 v tujem tisku	Miha Brun	34
21. MAFAP: Menjava generacij	Otilija Večerin	35

nova slovenska filma

Kormoran	Zdenko Vrdlovec	36
Čas brez pravljič	Viktor Konjar	37
	Darko Štrajn	37

esej

Ostermanov weekend in politični thriller	Marcel Štefančič, jr.	38
--	-----------------------	----

kritika

Elijev ogenj	Marcel Štefančič, jr.	40
Tujec	Stojan Pelko	41
Nevarnost v zraku	Andrej Drapal	42
Kolo sreče	Tadej Zupančič	43
Terminator	Marcel Štefančič, jr.	43
Reka	Darko Štrajn	44
Pobesneli Max III	Marko Golja	44
Flamingo	Viktor Konjar	45
Mata Hari	Viktor Konjar	46
Mora v ulici Brestov	Viktor Konjar	46

dokumentacija

Jugoslovanski filmi v tujih časopisih — Positif/1967 št. 1 — 1985 št. 297	pripravila Tanja Premk-Grum	47
---	-----------------------------	----

intervju

Melita Novljan in Milan Lindič	Silvan Furlan in	50
„Le od strani smemo gledati v kotel, kjer se pripravlja filmska mineštra“	Bojan Kavčič	

zapisovanja

prireditve / Stojan Pelko, Majda Širca, odmevi / Aljoša Kolenc, Marko Golja, Martin Fišer/, knjižna vitrina / Barbara Habič / škucova vitrina / Vasja Bibič /, vibina vitrina / Milan Ljubič /, kinotečna vitrina / Vladimir Koch /, razmišljanje / Barbara Habič /		54
---	--	----

FOTOZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA

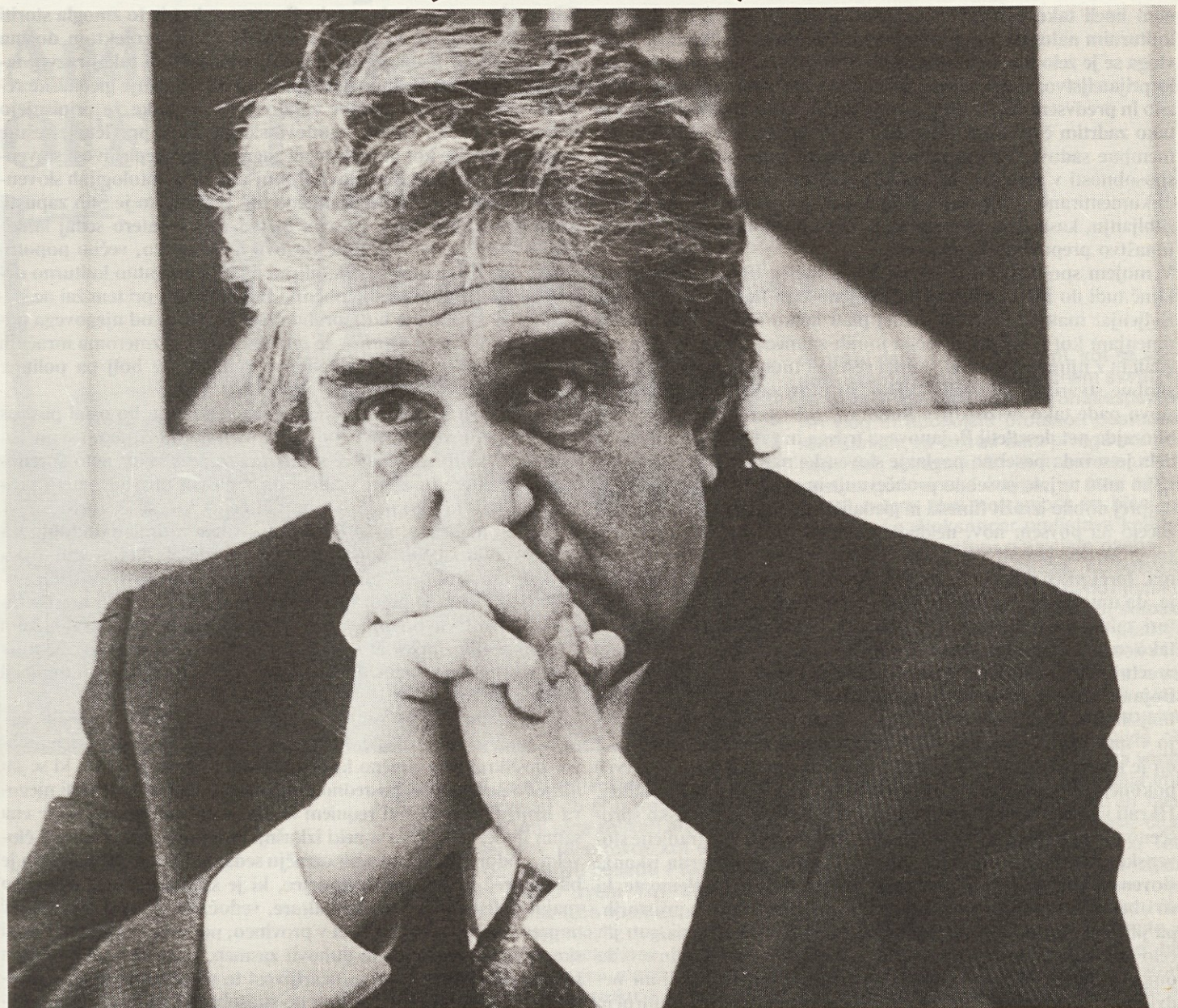
Zgodba z vzhodne strani

Stojan Pelko

12

Bojan Štih

(1923–1986)



Menda bo kar držalo, da človeka v dobršnji, skorajda že odločujoči meri spoznaš po njegovem stanovanju, predvsem po precizni, tihi atmosferi intimnosti, ki jo znajo ali pa ne ustvariti prostori, v katerih nekdo živi in dela. Bojana se je po teh znakih že dalo zlahka prepoznati — njegova stanovanja, pa naj je bilo tisto na Prulah ali pa ono na Taboru, kjer je živel s svojo ženo Vesno, so prava znamenitost zaradi ogromnih skladovnic knjig, nanešenih z vseh vetrov, v vseh jezikih in pisavah. Ne spomnim se, da bi še pri kom videval take orjaške količine knjig, nagrmadene po vseh kotičkih na nekakšen boemski način, ki vzbuja simpatijo, kaže na svetovljansko ležernost in neusahljiv vitalizem lastnika. To obilje knjig je seveda kaj jasno pokazalo na silno raznovrstnost interesov, dela in življenja, neizpodbitno potrjevalo znanje in razgledanost, viharo polemičnost in občutljivost; Bojan Štih je torej obiskovalcem že na vratih vselej pokazal svoje lastnosti in navade in ta diskretnost je nato veljala tudi za vsakršen stik z njim. Polihistrstvo, s katerim je Bojana Štiha zaznamovala narava nekako podobno kot Matijo Čopa, ki ga France Prešeren duhovito imenuje za „hudirja, ki noč in dan žre knjige“, je sicer v Štihovem primeru bilo osnova za izrazito plodno življenje, ki ga menda še bolj od zapisanih stvari odlikuje nekaka mentorska, učiteljska, posredovalna vloga. Zanesljivo je malo ljudi, še posebej imenitnih kulturnih delavcev, zlasti če so hkrati še ostri polemiki, ki bi obe-

nem imeli tako izrazite sposobnosti pomirjujočega, k celovitim kulturnim nalogam vzpodbujajočega svetovalca in človeka. Taka vloga se je zelo pogosto spremenila v nekako dobro znanstvo, celo prijateljstvo; z nekolikanj pavlihovsko, v sebi zagotovo prijazno in predvsem veselo aroganco je Bojan vselej znal najti stik s še tako zadržim človekom in nemalo takih znanstev je obrodilo pomembne sadove. Res je morda, da bodo prav take lastnosti in sposobnosti v zgodovinski optiki najhitreje pozabljene; slabo so dokumentirane, podvržene subjektivnemu spominjanju in pozabljanju, kasnejšim egoizmom, ki hitro pozabljajo na učitelje in junaštvo prepuščajo le učencem.

V mojem spominu pa je to najdragocenejša Bojanova lastnost, ključ tudi do njegove lastne priljubljenosti in bogastva njegovega življenja: malokdo mu bo po tej plati lahko enak. Prav zato jo omenjam kot prvo, kajti večini mojih znancev, ki smo Štiha poznali in z njim mnogokrat skupaj reševali tudi naporne in zelo resnobne stvari, je pomenila veliko, in prav zavoljo tega Štihovo slovo pade tako neizrekljivo hudo.

Skorajda pet desetletij Bojanovega trdega in zavzetega kulturnega dela je seveda posebno poglavje slovenske najnovejše zgodovine, ki bo tako terjalo posebno proučevanje in analiziranje. Delo, ki je najprej dobilo izraziti filmski in gledališki pečat, ki pa je kaj kmalu začelo na povsem nov, nekako neobremenjen, poseben način v svoje žarišče jamati vsa področja slovenskega narodnega življenja, torej prav zares kulturo v najširšem smislu te besede. Očitno je, da umetniška narava obeh prej omenjenih področij in v literaturi zahteva najintenzivnejše odpiranje aktualni dejanskosti in je tako rekoč najbližje tistemu pojmovanju umetnosti, ki vidi v umetniškem sporočilu predvsem odraz življenja, ogledalo družbe. Bojan Štih je v tem smislu zanesljivo bil nadaljevalec tistih najboljših in tudi najznamenitejših izročil slovenske umetnosti, ki sta jo v naših časih utelešala zlasti Ivan Cankar ter Oton Župančič; da je pogosto citiral oba avtorja, ni nikakršno naključje, marveč pokončno dopolnjevanje in noveliranje obeh imenitnih tradicij. Hkrati pa velja seveda poudariti, da je Štih s svojo človeško sproščenostjo in hkratnim izjemnim znanjem uspeval v te tradicije slovenske umetnosti in kulture spretno vgrajevati moderna iskanja slovenskih umetnikov in precizno opozarjati zlasti na elemente, ki so obetavno in učinkovito eksistirali v drugih kulturnih prostorih, pa jih Slovenci zavoljo različnih razlogov niso opazili ali smo jih celo odklanjali. To kozmopolitsko svetovljanstvo, ki ga je seveda omogočalo predvsem enormno znanje, po katerem je Štih nedvomno prekašal večino slovenskih razumnikov, je področja umetnosti, na katerih je deloval, zvečine izrazilo evropeiziralo, do neke mere celo internacionaliziralo: slovenski kulturni in umetniški izraz je postal zanimiv — to pa se redko dogaja — tudi za tužjino.

V tem smislu so dokazi pravzaprav kar nedvoumni: bleščeče Štihovo obdobje v ljubljanski Drami z izvrstnimi predstavami in odmevnimi gostovanji Drame v Sovjetski zvezi, Veliki Britaniji, Franciji dolgo ne bo doseženo. Nenavadno veliko kritizirano zadnje obdobje v Viba filmu je do neke mere v tem doseganju tuje odmevnosti primerljivo: nagrade na nekaterih tujih festivalih, ki jih slovenski film ni bil deležen vse od Pretnarjevega moskovskega priznanja, so v zadnjih treh letih postale skorajda normalne. Fenomen vsega tega je seveda težko dokazljiv: očitno se skriva v veliki umetniški izkušnji, v poznavanju okusov in značilnosti evropskih kultur, predvsem pa v vselej mladostnem nagnjenju k tveganju, k raziskovanju, iskanju. Nekaj tega je očitno v Štihu bilo, in zdi se, da je bilo veliko od tega intuitivnega, skorajda podzavestnega; spomnim se nekaterih primerov, ko smo se mnogi križali od groze nad Bojanovimi odločitvami in navidez ogromno dozo njegovega tveganja (vsaj pri Ovni in mamutih in Butnaskali je bilo zagotovo tako), pa vendar so take odločitve praviloma porodile skorajda čudežen rezultat.

Ali bo zgodovina slovenske kulture takim odločitvam in kasnej-

šim rezultatom zapisala ugodnejšo oceno, kot je to zmogla storiti slovenska publika, ki je često ostajala takim projektom dolžna praktično vse? Vse bolj se pač zdi, da bo šel tudi tukaj razvoj tako, kot je šel pri Behanovem Talcu, ki mu zdajšnje gledališke reminiscence, pa tudi uradne zgodovinske kronike že pripisujejo prelomen značaj. Očitno zgodovinska distanca pravičneje rešuje nekatere krivice kot aktualistična zagretost in prepirljivost slovenske kulturne scene: Korunovo Pohujšanje je v antologijah slovenskega gledališča pristalo praktično hip za tem, ko je Štih zapustil ljubljansko Dramo. V časovni razliki, skozi katero sedaj lahko zremo Štihovo delo, je tudi njegovo ahasverstvo, večno popotovanje, ene najznamenitejših, hkrati pa tudi enkratno kulturno dejanje tega človeka; osebni občutki Bojana Štiha pri tem žal ne štejejo nič. Pa vendarle bo moralni dolg, ki ostaja od njegovega odhoda iz ljubljanske Drame, še zelo dolgo ena razmeroma mračnih hipotek tedanje slovenske kulturne politike, še bolj pa politike nasploh.

Podobna siva lisa na našem kulturnem spominu bo ostal poskus ponovne Štihove vrnitve v ljubljansko Dramo, očitno po svoje tudi dokaz, kako se nekatere stvari pravzaprav zelo malo spremenjajo, nekatere (osebne) zamere pa v našem provincialnem prostoru postajajo aksiomi — komu in čemu v čast in korist?

Bojanova maksima, ki jo je zlasti v svojem zadnjem obdobju direktorovanja na Vibi pogosto izrecno razlašal, da kot vratar odpira vrata (izgubljeni) generaciji pred zaprtimi vrati (Brničič), postaja v teh časih še predirljivo aktualna. Generacija, ki morda radikalneje kot vse povojne generacije prelamlja z dostikrat lažnim svetom svojih staršev in dedov, je zagotovo zahteven in občutljiv izziv slovenskega sveta. Brez Bojana Štiha in njemu podobnih ji bo neprimerno težje.

Hkrati pa bo morda osupljivo široko zazijala napaka v tistih segmentih naše introspekcije, ki jih je Bojan Štih gradil z neprizanesljivo, dostikrat celo cinično kritično besedo. Malo je stvari, ki se jih njegovo pero ni vsaj posredno dotaknilo. V tem smislu zlasti njegova Knjiga, ki noče biti requiem in To ni nobena pesem, to je ena sama ljubezen pričata o neki izkušnji in tej skladnji modrosti človeka v odprtem, vetrovnem ozračju sedanje Evrope. Bojan Štih je bil namreč nedvomno Evropejec, ki je široka obzorja suvereno spajal z elementi slovenske kulture, vedoč, da je le od tod mogoč napredek, vse drugo pa vodi v provinco, počasno umiranje. Stalni skepticizem, aroganca in duhovit zasmeh, pogosto tudi na lasten račun, sta nenavadnost in očarljivost te pomembne postave kulturne politike, ki je nedvomno po sposobnosti sintetiziranja posameznih običajev pojavov v obče in po sposobnosti kritičnega odnosa do tega občega nenadomestljiva in tudi edinstvena. Temu se skorajda anekdotično pridružuje nenavaden občutek odgovornosti, ki ga je Štih v vsakični mejni situaciji znal odločno eksplicirati; tedaj sta se aroganca in cinizem vselej hipoma umaknila odločni in resnobni besedi.

Kaj še zapisati ob dejstvu, da bodo tisočeri izzivi, ki jih je Štih rojeval do zadnjega dne, tako ali tako stvar analiz in razprav?

Moje pero je zagotovo prešibko, da bi zajelo več kot le delček tega, kar me je pri mojem dobrem znanju Bojanu Štihu vselej znova presenečalo in fasciniralo. V besedah številnih spoštljivih spominjanj na Bojana Štiha bo pazljivemu bralcu mogoče v marsičem spoznati njegovo delo, tudi življenje; njegove imenitne človeške podobe pa žal ne več. To pa je vendarle samo del dediščine velikega človeka, ki je nepreklicno odšel z odra slovenskega sveta.

Jože Osterman

Nori od ljubezni

Andrej Tarkovski,

OFFRET



Torej, od „raja“, kraja, kjer je Aleksander v uvodni sekvenci ob pripovedovanju meniške zgodbe učil sina zalivati drevo, ki stoji tam na samem, tako rekoč kot edino drevo, tako da očetova beseda v tem dolgem splošnem planu zveni kot iniciacija v obredno dejanje („če vsak dan ob isti uri počneš isto dejanje, iz tega mora nekaj nastati“), pa do apokalipse, ki je namara odgovor na poštarjev nietzschejanski diskurz o Večnem povratku: k temu odgovoru vsaj malce napotuje tudi droben gag (pomislite, pri Tarkovskem!), ki ga izvede Aleksandrov sin, ko poštarjevo kolo priveže ob grm — poštar potem s kolesom pade, medtem ko je sredi svojega nietzschejanskega govora s kolesom neprestano delal kroge, kot da bi z njimi „ilustriral“ Večni povratek (seveda pa Tarkovski s tem gagom noče biti tako perverzen kot Bunuel v Mlečni cesti, kjer je blasfemični govor takoj „kaznoval“ s strelo). Vendar v tem „od... do“ ne gre za nikakršno časovno razsežnost ali pripovedno linijo. Tu je bistvena topologija, to, da se vse dogodi na istem kraju, na tem samotnem švedskem otoku, v tej prazni pokrajini, s to edino hišo. Ta kraj je torej dovolj konkreten, vendar je hkrati tudi abstrakten, kolikor je mesto evokacije spiritualnega, sublimnega in — sicer ne Večnega povratka, pač pa vrnitve — „zgubljenega raja“. Topologija je prav v tem, da „raj“ in apokalipsa zasedata isti kraj, isti topos; in da gre res za nekakšen raj, o tem ne pričajo le Aleksandrove besede sinu o „idealnem mestu“, ki sta ga našla z materjo, pač pa na to aludira tu-

di nekaj daril. To je troje daril, kot se spodobi v tem magično-hipnotičnem svetu, ki jih prejme nekdanji igralec Shakespearovih vlog in upokojeni profesor, postarani Aleksander, za rojstni dan: prvega mu pri-
nese zet, zdravnik, to je imenitna umetnostnozgodovinska knjiga, in prav njene strani odpro tudi notranjost te hiše — medtem ko Aleksander prelistava knjigo, se namreč v prostoru pojavljajo osebe, ki predstavljajo, kot se izkaže, kompletno družinsko zasedbo, pravcato čehovljansko družino; drugo darilo je ogromen stenski starinski zemljevid (podari mu ga poštar), in s tem se — vsaj simbolno — naseli v hišo še ves starodaven svet; tretje darilo pa je miniaturna hiša, ki jo je sestavil Aleksandrov sin. To darilo ima kar dvojno simbolno vrednost: Aleksander ga najde ob veliki mlaki pred hišo, ki se zrcali na vodni površini mlake, in ta trojna figuracija (miniaturna hiša, Aleksandrova hiša in njen vodni odsev) je hkrati kopija ali vsaj citat tiste podobe, ki je v prejšnjem filmu Tarkovskega, Nostalgiji, predstavljala zgubljeni objekt, prav objekt nostalgije — to je kajpada podoba samotne družinske hiše ob vodi. Ta objekt je torej zdaj najden, to je tisto „idealno mesto, kjer bi lahko bili srečni vse do smrti“: najden, vendar hkrati še zgubljen. Aleksander namreč najde to sinovo darilo, to miniaturno hišo, šele po apokaliptični noči, ki je nastopila v salonu ob televizorju, torej v notranjosti taiste hiše, ki je bila uvodoma evocirana kot „idealno mesto“: v notranjosti se je svetloba nenadoma zamračila, kot da bi evokacija oziroma reprezentacija onega sublimnega, „idealnega“ kraja prav tu, kjer smo mu najbližje, zadela ob neko temno mesto, nemogočo praznino, prazen nič, ki je prek televizijskega ekrana tudi „razodet“ kot „vesoljno izničenje“. Kar je veljalo kot sublimno, „idealno mesto, se torej prav v točki največje bližine, v sami notranjosti, poka-
že kot grozljivi nič: čim preidemo od splošnega plana k srednjemu in bližnjemu, od evokacije sublimnega, „idealnega mesta“, k njegovi konkretnosti, se ta objekt, to mesto, ki je kot sublimno predstavljalo lepoto, „raj“, sprevrže v strašno realnost, apokalipso.

Na koncu se izkaže, da je bila ta apokalična noč le morast sen, kar prvi hip deluje kot presenečenje in celo razočaranje tako za gledalca kot za Aleksandra, ki pa ta vtis brž popravi s tem, da hišo zažge: idilični

Vzemimo tale dva prizora z začetka in srede Žrtvovanja Andreja Tarkovskega: v prvem sedi oče z nemim sinom v gozdu in mu pripoveduje, kako sta z materjo odkrila ta kraj in to hišo, kjer zdaj živijo in kjer se je „Mali mož“, kot oče kliče sina, rodil: „Ta kraj sva takoj zagledala kot idealni prostor, kjer bi lahko bili srečni vse do smrti.“ V drugem prizoru oče opazuje spečega sina, ki težko diha, in ko zapusti otroško sobo in stopa po stopnicah dol proti salonu, se svetloba nenadoma zamrača, v salonu pa je že naravnost morbidna: figure v salonu sedijo kot otrple od migetajoče televizijske svetlobe, medtem ko se v offu sliši zamirajoči glas prvega ministra, ki sporotča „dragim državljanom“, da je izbruhnila atomska katastrofa, vojna, in da „nikjer v Evropi ne bodo bolj varni kot tam, kjer se trenutno nahajajo... Naj vas Bog varuje!“ In glas izgine, ostane samo prazna, bela slika.

prizor zajtrka pred hišo. obsijan s svežo jutranjo svetlobo in uzrt skozi drevje, je prav v svoji domačnosti, ki jo zvočno opisuje tudi malce oddaljen banalni in lenobni klepet, vendarle hkrati prav unheimlich, grozljivo tuj, kolikor je pač objekt Aleksandrovega pogleda, ki se je komaj prebudil iz nočne vizije. Aleksander se skriva pred domačimi, počaka, da odidejo na sprehod, da torej ostane hiša prazna, in nato jo zažge. Zažge torej zgolj in prav hišo, ta hkrati „idealni“, sublimni in realni, grozljivi objekt, zato je njene imenitne plamene bržčas treba povezati po eni strani s samosežigom Domenica v Nostalgiji (Domenica igra isti Erland Josephson, ki v Žrtvovanju igra Aleksandra) in po drugi s tistim plamenčkom na sveči, ki ga nostalgični ruski glasbeni zgodovinar skuša obvarovati pred vetrom. Plameni, v katerih zgori Aleksandrova hiša, bi lahko bili nekakšna sinteza tega plamena samosežiga in plamenčka sveče: to so namreč „plameni žrtvovanja“: v Nostalgiji — bog pomagaj — žrtovanja za upanje kljub dognani nesmiselnosti in pogubljenosti sveta, v Žrtvovanju, kjer je obsesija tarkovskega prišla do svojega „pojma“, pa žrtvovanja za sanjsko razodetje ničnega objekta želje.

Ce je oni prehod iz sanj v budnost prvi hip deloval kot presenečenje in razočaranje, tedaj bržkone zato, ker pri prehodu iz bud-

nosti v sanje ni bilo opaziti skoraj nobene razlike (razen spremembe svetlobe). To pa seveda ne pomeni, da je bilo vse enako realno, marveč prej vse enako „napol sanjsko“ oziroma nerazločljivo in neodločljivo med realnim in imaginarnim: kar deloma velja tudi za finalno sekvenco, kjer se po Aleksandrovem zažigu hiše — nič manj grotesknem, kot je bil samosežig Domenica v Nostalgiji — kar na lepem pojavi rešilni avto z dvema bolničarjema, ki Aleksandra odpeljeta v psihiatrično bolnišnico. Toda ta nerazločljivost med realnim in imaginarnim se — in to bržkone ne velja le za ta film Tarkovskega — ne proizvaja v glavah oseb (tukaj npr. v Aleksandrovi), marveč je tako rekoč objektivni značaj samih podob, vidnih in slišnih. Gilles Deleuze je (v knjigi *Image-temps*, 1985) za take podobe iznašel izraz „slika-kristal“: slika-kristal je „transcendentalna forma časa“, kar pomeni, da v njej ne gre več za empirični potek časa kot zaporedja trenutkov, marveč za konstitutivno razdvojitve časa na sedanost, ki mineva, in preteklost, ki se ohranja, oziroma na sedanost, ki postaja preteklost, in preteklost, ki je bila sedanost. Tako se pri Tarkovskem v sanjah o koncu sveta prebujajo hkrati vsa preteklost sveta, tja do poganskih mitov in figur, ki se mešajo z religioznimi motivi. Z nerazločljivostjo med realnim in imaginarnim

tem ter sedanjem in preteklim je povezano tudi prepletanje aktualne in virtualne podobe, tj. podobe iz poteka prizora in podob, ki v obliki vodnih ali zrcalnih odsevov, spominov, prividov, fotografij ali umetniških slik (Da Vincijeve), ta potek prelamlja, podvaja, anticipira ali se vrača nazaj. V tej „sliki-kristal“ ali „sliki-čas“, kar je tarkovskega film par excellence, ni več nikakršnih montažnih spojev, ki bi utrjevali homogenost prostora, „logiko“ pripovedi in dramatična razmerja med osebami; tu gre za povsem nepredvidljive in iracionalne prehode, ki skušajo sredi profanega razsula odpreti razsežnost svetega, čudežnega, spiritualnega, vendar — ki jim nekako spodleti: sredi sublimnega, v njegovi največji bližini zazija grozen nič, apokaliptične sanje so „osmešene“ z banalnim jutrom, metafizični diskurz in vera v odrešitev se končata z gagom (za poštarjem pada s kolesom tudi Aleksander, ko hiti k čarovnici Mariji), upanje je figurirano z mrtvim drevesom, in neko radikalno dejanje (zažig hiše) je v vsej svoji grozljivi veličini žrtvovanja hkrati malce smešno. In prav v tej spodletelosti ali tudi vmesnosti prehodov med sublimnim in banalnim, med apokaliptično nočjo in „nesmiselnim“ individualnim žrtvovanjem je tudi fascinantna moč tega filma.

Alain Cavalier, THÉRÈSE



„Thérèse Martin je s svojimi tremi sestrami 4 stopila v karmelitski samostan v Lisieux. Bila je vesela, odprta, idealistična, toda bivanje v samostanu, njena želja po popolnosti, očetova smrt, mrz, podhranjenost in pomanjkanje nege, vse to je močno poslabšalo njeno zdravje. Boriti se je morala hkrati proti fizičnemu trpljenju in proti porajanju dvoma, ki je načeljal njena prepričanja. Zelo mlada je leta 1897 umrla od tuberkuloze. Zapustila je zvezek, v katerem je opisala svoje kratko življenje. Ta zvezek so prevedli po vsem svetu. Njen grob je postal romarski kraj. Leta 1925 so jo raz-

glasili za svetnico. Še dandanes je njen kip v cerkvah okrašen s svečami, ki jih prižigajo njeni privrženci.“

To je torej Sv. Tereza, kot jo je v nekem intervjuju opisal Alain Cavalier, ki je prebral goro gradiva o tej karmeličanki, skušal nato vse pozabiti in napisati scenarij, kar mu je vzelo precej časa; na pariškem konservatoriju je lepega dne odkril mlado igralko Catherine Mouchet, ki ga je pripravila do vzklka: „To je Tereza!“ Nato se je za devet tednov naselil v studio v Billancourtu, kjer je za okoli sedem milijonov frankov posnel imeniten film: film, ki — upošteva njegovo temo — ni niti hagiografski niti ikonoklastičen, niti religiozen niti ateističen.

Lahko bi bil le asketski, toda to je predvsem stvar mojstrske režije, ki se je odrekla vsakršni zgodovinsko-„antikvarski“ rekonstrukciji prostorov in dekorov in celo konstrukciji vsakršnega prostora: tu niti ni mogoče govoriti o abstraktnem prostoru, ker prostora tako v fizičnem kot metafizičnem smislu sploh ni. So samo objekti, osebe in stvari ter svetloba in tema. Prizori s temi osebami in stvarmi, v glavnem nuna in posameznimi rekviziti (postelja, miza, stol, robec, zvezek) ali zgolj z osebami brez česar koli okoli njih, nemara spominjajo na slikarska platna, vendar bi jim raje pripisali fantomsko kvaliteto, ki je v tem, da uspejo vhipu in kot iz nič ali za šalo

ustvariti neko navzočnost, neki dogodek. To je brzkone tudi učinek bližnjih planov, ki dosežejo bližino tam, kjer se to zdi nemogoče — npr. v prizoru obiska pri papežu — in s tem delujejo komično ali celo perverzno. Tereza, ki je prišla papeža prosit, naj ji dovoli vstopiti v samostan, čeprav je še mladoletna, kleči v bližnjem planu, papež pa prav tako v bližnjem planu sedi na svojem prestolu: videti je torej, kot da sta čisto skupaj, medtem ko glas papeževega komornika, ki „prevaja“ Terezino prošnjo in papežev odgovor, priča, da gre za razdaljo; posrečeni učinek bližine je potemtakem v tem, da je ta tu kljub temu glasu razdalje, ločenosti, in da je povrhu tega tu na dokaj perverzen način, kolikor zbliža deviško blaženi obraz mlade Tereze s starčevsko obscenim smehljajem na papeževem obrazu. In odtlej je ves film na ta ali oni način v znamenju dvojnosti institucije in posameznika, pravila in izjeme oziroma presežka, srednjega plana zdrave pameti in velikega plana afekta (strasti), cinizem in vere, zavisti in ljubezni, vendar odtlej v dejanski neposredni bližini, ki jo zagotavlja in varuje samostanski „dispozitiv“ (dispozitiv, ker samostana kot arhitekturne forme nikjer ni). Pri tem je bistveno, da ta dvojnost ne predstavlja nikakršnega konflikta, marveč le neko neravnotežje same

cerkvene institucije, neravnotežje, izzvano s prekomerno vdanostjo, preveliko strastjo, premočno ljubeznijo, prevročo vero. Tereza žari od brezmejne ljubezni do Kristusa, ki ga ljubi bolj kot vse druge, tudi svoje sestre in očeta, ki zaradi tega zapuščen, umre. Tako se zdi, da Tereza uteleša prav tisto „še več“, kar je zahteval Kristus od svojih vernikov v svoji Pridigi na gori, kjer je k zapovedi „spoštuj očeta in mater“ dodal, da pa moraš „bolj ljubiti mene“. V samostanu so se sicer vse nune zaobljubile Kristusu, pa vendar niso zadovoljne: videti je celo kot da je to zanje le beden libidinalni nadomestek. Za Terezo pa to ravno ni, njena „nora ljubezen“ je v tem, da to imaginarno podobo vzame za pravi libidinalni objekt. Tereza je fetišist v pravem pomenu, kot bi dejal Mannoni, t.j. fetišist, ki je prepričan, da ima privilegiran dostop do Objekta. In prav kot tak „popolni fetišist“ postane Tereza v očeh svojih nunskih sester nekakšna „blažena naivka“, ki pa jim pomaga, da razčistijo s svojo lastno fetišistično pozicijo: nune so seveda prav tako verjele, da je Kristus vreden vse ljubezni, le da so temu dodale neki „pa vendar...“. In prav ta „pa vendar...“ se je zdaj spričo Terezine „nore ljubezni“ do Kristusa okrepil, sprva v ciničnih izjavah, kot „takole se lepiti na tipa, ki je mrtev že 2000 let in za

katerega niti ne vemo, če je sploh obstajal“, ali v drobnih obscenostih (nune zavidajo Terezi, ki jo mora pregledati zdravnik), v odkritem cinizmu (ob Terezini smrtni postelji) in končno s pobegi iz samostana (Tereza je dovolj dobrodušna — ali ravnodušna — da svoji sestri pomaga pri begu). Tereza ima nemara nekaj skupnega z Aleksandrom iz Žrtvovanja: to, da gresta oba do konca svojih strasti oziroma fiksni ideji in da sta onkraj vsakršnega človeškega sočutja.

Martin Scorsese, AFTER HOURS

Že popolnoma obupan Paul, sicer prijazen in obziren računalniški programer, se sredi noči v ulici neke od njegovega doma precej oddaljene newyorške četrti, Soha, vrže na kolena in s sklenjenimi rokami sprašuje boga, kaj neki je zagrešil, da ga je tako kaznoval. Paul se namreč ne more vrniti domov. Ne more peš, ker je predaleč in ker dežuje, ne more s taksijem ali podzemno železnico, ker je izgubil edini bankovec, ki ga je ta večer vzel s seboj, izgubil je tudi ključke od stanovanja, povrh vsega pa ga vlačijo v tuja stanovanja in nazadnje še preganjajo. Njegova tožba je torej res klic obupanca, pa vendar je hkrati dovolj smešna. Opisu te situacije namreč manjka najpomembnejše — ženske. Stvar je ta, da Paul ne more domov zaradi žensk, ki jih to noč srečuje tako rekoč na vsakem koraku in ki ga vabijo, se mu ponujajo... on pa pred njimi beži. To samo po sebi seveda še ni smešno, pač pa je smešno zato, ker je tako strašno. Vse se torej dogaja tako, kot da bi bila največja, popolna dosegljivost in razpoložljivost objekta želja nekaj najstrašnejšega. In „temeljne sanje“ o obstoju vseh žensk v eni sami — najhujša mora. Ali vrata užitka — vrata pekla. V tem vražjem Scorsesejevem filmu je to toliko bolj smešno, kolikor bolj je zares.

Prav kakor ni hkrati nič bolj in nič manj resnega kot je fantazma: nič bolj resnega, kajti naj jo še tako osmešimo, fantazma trmasto goni svoje in subjekta zmeraj znova zvabi v iste „režije“ želje, bojazni, suspense; in nič manj resnega, kajti te inhibicije ali bojazni, ki jih uprizarja, so lahko prav smešne, ko jih že enkrat obelodanimo. In da gre tu za fantazmo, fantazmo ženske, ki vzbuja kastracijsko tesnobo, tega ne manifestira le teh pet žensk (perverzna Kiki, samomorilska Marcy, histerična Julie, močata Gail in posesivna June), pred katerimi



Paul tako brezglavo beži, marveč je to prijetno že v tem osnovnem zastavku fikcije, po katerem Paul ni nič kriv za ta pekel, v katerem se je znašel, on ni hotel nič takega, saj je le navaden in samski računalniški programer, ki je to noč preživel kot čista žrtev — žrtev že, toda žrtev svoje fantazme. Vse izhaja iz tega naključnega in bežnega srečanja z žensko, brhko blondinko Marcy, srečanja, ki je videti dovolj banalno, le da ni povsem konvencionalno: tu je nemreč Marcy tista, ki prva vzpostavi stik, Paul, ki je zatopljen v branje Millerjevega Rakovega povratnika, je v restavraciji sprva niti ne opazi, tako da je situacija čista

inverzija tiste „konvencionalne“, kjer takšen tip ogovori žensko, ki sedi s knjigo na klopici... Ta „nekonvencionalni“ značaj srečanja, iz katerega bodo sledila še vsa druga, dobesedno spodletela srečanja torej kaže na to, kako je Paul pasiven oziroma kako ni sam nič kriv za ta erotični izziv, hkrati pa je prav tu zametek fantazme, ki se zasnuje v praznih mestih, vrzelih tega srečanja, v tem, kar drugi — to je ženska — v svojih besedah ne izreče oziroma kar Paul v Marcyinem govoru in njenih kretanjah razume „po svoje“ ali, bolje, glede na „željo drugega“. Ta uvodna situacija je v pravem pomenu izhodišče fikcije, ki je prvovrstna zbirka komunikacijskih „nesporazumov“, izhajajočih iz tega, da subjekt vrne sporočilo v sprevrnjeni obliki. Scorseseva režija deluje kot pravi peklenski stroj, ki je samo dosledna izpeljava principa: takoj, ko je vzpostavljeno kakšno intersubjektivno razmerje, komunikacijska zveza, krogotok želje, ne gre brez zatikanja; toda stvar postane peklenška (kar je tudi figurirano v prizoru s punk discom, kjer sam Scorsese z žarometi vodi diabolični ples), ko iz tega ni vrnitve, ko postane vse en sam kratek stik. Takoj ko torej Paul zavrti telefonsko številko, ki mu jo je dala Marcy, in se pusti povabiti v njeno stanovanje, se to nočno potovanje v drugo, tujo mestno četrt, sprevrže v „drugo sceno“, kjer ni več isto: Marcy mu kar na lepem daje slutiti svoja mazohistična nagnenja in Paul, prestrašen od te podobe, od nje pobegne; tisti hip njega samega zamenjajo za nekoga drugega, osumijo in končno tudi preganjajo ga kot lopova; neka ženska, natakariča v nočnem baru, si ga izbere za svojega rešitelja, punkerji za svojo „žrtev“... skratka, Paul je samo še to, za kar ga imajo in kakršnega si želijo drugi, dokler navsezadnje tudi dejansko ne postane nekaj

drugega — kip, v katerega ga predela zadnja ženska te noči in ki na koncu noči pade iz Tovornjaka in se razbije pred vhodom v stavbo, kjer je Paul zaposlen. Nora noč se je torej le končala s srečnim padcem v realnost (Paulu računalnik vošči dobro jutro), toda s padcem na begu pred nečim neznanim, nemogočim, kar se je pričelo s tem glasom ženske, najprej Marcyjinim glasom, ki prekine Paulovo branje erotične knjige, še bolj pa s tem neznanim, tujim

glasom, ki se oglasi Paulu po telefonu na mesto Marcy, torej z nekim akuzmatičnim glasom ženske, zvonečim kot glas sirene, ki vabi k pogubi. Zato tudi Paul takoj zatem izgubi edini dvajsetdolarski bankovec: ta zguba je seveda simbolna, saj mu po eni strani zapre pot nazaj (domov ali, bolje, k avtomatizmu računalnika — naslov filma je namreč mogoče prevesti tudi Po službi) in po drugi odpre pot naključnega srečanja z realnim. Z realnim, ki prejme

spaćeno, „ekspresionistično“ podobo kipa, ki ga oblikuje ženska (prav tista, ki se oglasi namesto Marcy) in ki bo nazadnje Paulovo pribežališče pred žensko; nesrečnik si kajpada niti najmanj ni mislil, da bo tako.

Jim Jarmusch, DOWN BY LAW



Kamera se ob Waitsovem komadu „Jockey full of Bourbon“ vozi sem ter tja ob zakrknih urbanih pejsajih in se izmenično zadržuje v dveh interierih, dveh bednih sobah, kjer se dve ženski, ena belka, druga črnka, znašata nad svojima tipoma, češ da sta brezupna „loserja“, ki v življenju vse zavozita. A komaj sta ju spodili njuni ženski, že se tipa ujameta v past, ki jima jo nastavijo njuni „prijatelji“: prvega, Jacka, majhnega zvodnika, zaloti policija v sobi z desetletno deklico, ki so mu jo tja podtaknili (pri čemer se zna Jarmusch lepo poiigrati z zunanostjo polja: ko Jack vstopi, ostane v polmraku in svoji „delavki“, ki je zunaj polja, našteva njene dolžnosti; nenadoma vdre policija, nekdo prižge luč, ki osvetli tudi prostor, ki je bil prej off, in Jacku je takoj jasno, zakaj so tu); drugega, Zacka, pa zgrabi policija ob avtu, v katerem je, seveda nevede, prevažal truplo. Tako se oba znajdetata na istem kraju, v zaporu, in tu... Tu se stvari šele prično, toda ta film Jima Jarmuscha — naslovimo ga kar Odštekanci — ki mu črnobela fotografija Robbyja Müllerja zagotavlja hkrati sanjsko in realistično razsežnost, jih razvija na tako presenetljiv, duhovit in obenem enostaven in jednat način, da prej kot vsakršni kritiki ali interpretaciji vabi k nemogočemu podjetju popisovanja vsakega nje-

govega elementa in detajla. Jarmuschu se je namreč — kot že v Bolj čudno kot raj (Stranger than Paradise, ki je na predlanskem festivalu v Cannesu prejel nagrado „Zlata kamera“ in v enem letu postal nič manj kot kulturni film) — posrečil ta tako redek vtis, da se film ne gradi po kakšnem predhodnem scenariju, marveč da vse njegove stvari nastajajo nekako sproti, iz trenutka v trenutek, ali kot po naključju, toda hkrati kot absolutno nujne in edino možne: od tod ta izjemna vloga posameznih elementov, detajlov, odlomkov, ki nastopajo hkrati v svoji avtonomiji in kot deli celote. In sicer paradokсне celote, ne-cele „celote“, ki jo cepi in krpa križanje situacije z vdorom nečesa tretjega, tujega, iracionalnega, fantazijskega. Taka banalna in dualna situacija je, denimo, zaporniška celica, ki lahko predstavlja tudi celico nekomunikativnosti med obema zapornikoma, kolikor ta nekomunikativnost pomeni in „izreka“ nesmisel vsakršnega govorjenja o bedni realnosti, ki je tako „fucked“, da ni vredno besed. Toda le do trenutka, ko se pojavi ekscentrični italijanski zapornik Roberto: ta zna komaj kaj angleško (najraje citira stavke, ki jih je bogvekje pobral in si jih zapisal v beležnico), vendar prav on sproži komunikacijo, najprej sicer tako, da Jacka in Zacka nepopravljivo za-

menjuje (tipa si namreč nista podobna le po imenih, marveč tudi po svoji nemarni ravnodušnosti). Prav ta Roberto je torej tisti tretji člen ali moment tujosti, iracionalnosti, komičnosti in iznajdljivosti, ki zagotavlja nenehne in nepredvidljive skoke pripovedi in prostorske prehode: dovolj imeniten je že beg iz zapora, ki si ga Roberto zamisli po vzoru iz ameriških filmov, medtem ko je on sam ravno citat evropskega oziroma Ferrerijevega filma, kjer je — v Chiedo asilo — Roberto Benigni (tukaj Roberto) že igral nekoga, ki beži iz „družbenih celic“. Jack in Zack (v brezhibno brezbrizni interpretaciji Johna Lurieja in Toma Waitsa) ga imata seveda za bebca, ki mu uspeva nemogoče, medtem ko sama kot realistična ameriška domorodca ostaneta „loserja“ v deželi, ki sicer slovi kot dežela obetavnih priložnosti. Pri Jarmuschu, ki je sam potomec češkega priseljence in ki se tukaj navezuje na konec v Bolj čudno kot raj, je taka priložnost prihranjena le tujcu, toda v kontekstu, kjer je ameriška imigrantska tradicija evocirana prek tega, da so ameriški domorodci (večinoma že udomačeni potomci nekdanjih priseljencev) predstavljeni kot tisti, ki so „fucked“, kar je tudi njihova najpogostejša beseda.

GOTTA HAVE IT Spike Lee, SHE'S

— V vašem filmu pa ni belcev...

Spike Lee: Je že kdo vprašal Bergmana, zakaj ni črncev v njegovih švedskih filmih, ali zakaj jih ni v japonskih filmih Akire Kurosawe? V mojem filmu so pač sami črnici, kar pa bržkone ne ovira, da bi ga zato manj cenili, kajti vsakdo lahko v njem najde „svojo nedolžno resnico“.

— Mislite, da res obstaja newyorška filmska tradicija, ki je nasprotna Hollywoodu? Spike Lee: Ta tradicija je zmerom obstajala, le da sta na eni strani Woody Allen ali Scorsese, ki delata v New Yorku to, kar bi lahko počela v Los Angelesu, na drugi pa Jarmusch in Seidelmanova...

— Se čutite blizu Woodyju Allenu?

Spike Lee: Mislite, da sem Woody Allen v črnski verziji? To so mi že rekli... Mislim, da se znajo Judje dobro norčevati iz samih sebe, kar pa ne drži za črnice. Oni se raje norčujejo iz drugih.

Film Ona ga mora imeti scenarista in režiserja Spikea Leeja je bil letos odkritje programa „Quinzaine des Réalisateurs“, podobno kot pred dvema letoma Bolj čudno kot raj Jima Jarmuscha, s katerim je Spike Lee sicer študiral na newyorški univerzi. To je torej stoodstotno „črnski“ film (kot je razvidno že iz prejšnjega odlomka iz nekega intervjuja z režiserjem), vsaj kar zadeva realizacijo in zasedbo (dodati je treba še glasbo — to je jazz, kajpada, ki ga je skomponiral režiserjev oče Bill Spike), čr-

nobela fotografija pa že nima nič s tem. Sicer pa je to film radodarnosti, radodarnosti v ljubezenskih zadevah, ki pa ji na formalni ravni ustreza dokaj svoboden oziroma naravnost „ludističen“ režijski pristop, poigravajoč se s predstavljanjem protagonistov v prvi osebi, z njihovim naslavljanjem na gledalca, z improvizirano igro, pri čemer pa ta „svoboda“ ne pomeni nikakršne „razpuščenosti“ ali „neobveznosti“, marveč prej „kristalnost“ forme. Ta sicer ni takšna stroga „računica“ kot pri Scorseseju, kjer se vse tako neizprosno in hudičevo ujema, povezuje in obrača, navsezadnje pa je tudi tista ljubezenska radodarnost čisto nekaj drugega kot v After Hours: tam je bila prava sanjska mora, tukaj pa je ena sama redkost, utelešena v ženski z imenom Nola Darling, ki jo igra imenitna Tracy Camilla Johns. Jedro zadeve je v tem, da je ta Nola ena za vse oziroma za vse tri, ki so njeni ljubimci, medtem ko oni niso povsem vsi za eno, saj bi jo vsak raje imel za vso (ali vso zase), ona pa ravno ni vsa — jasno, ni vsa v „falični funkciji“, kar dokazuje že to, da Nola kljub izdatni zasedenosti s to funkcijo z njo ni povsem zadovoljna. Zdi se, da je še najbolj zadovoljna, ko ostane brez svojih ljubimcev, sama z vprašanjem: „Moje telo in moja duša — komu pripadata?“ Vmes pa je veliko zabave ali bolje, a lot of fun and fuck. To je tukaj zmerom skupaj: če se

šalijo (najbolj se ravno Spike Lee, ki igra komedijantskega tipa s kolesom), tedaj nekje zmerom merijo na seks, kar pa še ne pomeni, da kvantajo — šala je samo govorno dejanje, ki podari žensko; in če se fukajo, se včasih tudi hecajo, vendar samo prej ali pozneje, kot dokaz, da je v teh trenutkih duhovitosti tudi duša — vmes nujno pridušena — zraven. V teh trenutkih duhovitosti gre prav za tisto, na kar moški stavijo: na vso žensko. In v tej stavi se vsak posebej odlikuje ali izkaže: Mars (tega igra Spike Lee) si skuša pridobiti Nolo s humorjem, drugi, ki je maneken (in ki lepo zloži svoje stvari, preden zleze k Noli), z bahaštvom in bogastvom, in tretji, ki je najresnejši, s svojo inteligenco (vendar se prav on tako „spozabi“, da jo v nekem trenutku skoraj posili). Toda nič od tega ne zaleže, vsi polagoma odstopijo, Nola ostane sama, kar pomeni, da je gospodarica duš.

Zdenko Vrdlovec



Vznemirljivo na festivalu

„Svoboden človek je povsod“ — s temi besedami se konča dolga pesnitev, ki jo je Jeanne Moreau leta 1975 posvetila Orsonu Wellesu in ki je bila letos objavljena v uradnem katalogu canneskega festivala kot hommage Wellesu. Majhna razstava o njegovi karieri in knjiga z obsegom 200 strani, ki ju je pripravilo uredništvo „Cahier du Cinéma“ (v Franciji je že izšel prevod odlične biografije, ki jo je lani pripravila Barbara Leaming, genialni Orson pa jo je avtoriziral) ter nestrpno pričakovana posthumna premiera: štirje koloti po približno deset minut vsak z mitičnim **Don Kihotom**, ki jih je pretresljivo predstavila njegova bivša spremljevalka Oja Kodar (še vedno čudovita) ob pomoči francoske kinoteke. Gre za že montirane sekvence, ki jih je av-

tor deloma tudi sinhroniziral (njegov polifonični glas oživlja tako Sancha kot viteza in pripovedovalca izven polja). Dogajanje je postavljeno v Španijo, preplavljeno s prometom, z reklamnimi panoji in indiferentnimi mimoidočimi. Vrtoglavi posnetki, močni črno-beli kontrasti, groteskne posodobitve Cervantesovih situacij v fragmentih verjetno zelo obsežne romaneskne freske: „Sen, ki ga Orson ni nikoli izsanjal, sen, iz katerega se ni mogel zbuditi,“ je dejala Oja Kodar.

Z geniji je po smrti lahko: dokler je bil živ in vse do zadnjih mesecev njegovega delovanja so mnogi domnevni producenti nadlegovali Wellesa z neuresničljivimi predlogi. On pa je z denarjem, ki ga je dobil od reklam in nekaterih vlog, občasno sam zase snemal svoje „sanjane filme“. Kot tujec v domovini je Welles podoben izgnancu Andreju Tarkovskemu, ki je potem, ko je v Italiji odkril mater Rusijo, med bergmanovskimi fjordi posnel **Offret** (Žrtvovanje), svarilno moro in povabilo k možni

askezi. Zdi se mi, da so razmeroma visoka sredstva švedskega filmskega instituta, angleške TV mreže Channel Four in francoskega producenta Argos Film nekoli-kanj skvarila vizionarnost Tarkovskega. Krčevit napor, s katerim je uveljavljal svoj ustvarjalni ego, hkrati z izjemnim občutkom za izrabo ogromnih sredstev državne kinematografije, je močno poudaril tesnoba in delirij posnetkov v mojstrovinah, ki jih je režiser posnel v domovini. Podobno so bili vsi Wellesovi filmi po **Državi-7** janu Kanu poskusi delne vrnitve v absolutno gospostvo čudovite igrčke, imenovane Hollywood (natančen opis te proizvodnje najdete v knjigi Roberta Carringerja „The Making of **Citizen Kane**“, California University Press); glede Tarkovskega pa si velja prebrati „Sculpting in Time“, Bodley Head, London).

Še kaj tako vznemirljivega v Cannesu? Nekega lepega jutra se zbudiš in odkriješ, da se je na vseh, prav vseh oglasnih tablah na Croisette in v okolici pojavila mračna

silhueta Sylvestra Stalloneja na temnordečem ozadju plakata za film **Cobra**. Še ena od nešteti eksihibicionističnih domislic naukrotljive tvrdke Canon (njenemu nezadržemu vzponu je posvetil odlično „cover story“ ameriški tednik Newsweek tik pred festivalom). Milijarde, vložene v prepričevanje o lastni vsemogočnosti, niso prinesle Menahemu Golanu niti kake manjše nagrade ne za Zeffirelljevega bleščečega **Othella**, ne za okrnjeni **Runaway Train** (Bežični vlak) A.M. Končalovskega, ne za Altmanov film **Fool for Love**. Sidney Pollack predsednik žirije in tudi sam neodvisen producent (več let je potreboval in marsikaj tvegaj, da je zbral denar za **Out of Africa** — Moja Afrika), morda ne mara avanturizma firme Canon, ki se hvali z Altmanovim ali Cassavetesovim „art-filmom“, potem pa preplavlja svetovni trg s Stalloneji in Bronsoni.

Pollacka podpira njegov prijatelj in sodelavec Robert Redford, ki je po večletnih pripravah odprl svoj Sundance Institute v zvezni državi Utah (neke vrste šololaboratorij za neodvisne cineaste, kjer številni profesionalci, od Pollacka do Taverniera in Makavejeva z najboljšimi igralci poučujejo in snemajo nizkoprorračunske filme) in letos končno poslal v Cannes (brez najmanjše reklame zase, da bo jasno) tri dela,

nastala v njegovem gorskem zatočišču. Gre vsekakor za tri najvznemirljivejše filme, prikazane na festivalu: **After Hours** M. Scorseseja po scenariju debutanta Josepha Miniona; **Belizaire the Cajun**, prvenec režiserja Glena Pitreja; in **Desert Bloom** še enega debutanta, Eugena Corra. To so antikonformistične raziskave treh okolij v določenih zgodovinskih trenutkih, newyorškega soha ponoči, Louisiane v času preganjanja francoske manjšine in Las Vegas v letu prvega jedrskega poskusa v puščavi.

Pred tako natančnimi in prepričljivimi etnografskimi portreti se zdi Spielbergov zmazek **The Colour Purple** še bolj retoričen in zlagan. Britanskega zastopstva v Cannesu resda ne gre enačiti s spektakularno praznostjo filma **The Mission** (Misija) Davida Puttnama in Alexa Jofféja (pri **Poljih smrti** sta pokazala mnogo več navdih), čeprav se tudi tu pojavljajo problemi „canonizacije“ (izraelsko-ameriška firma je namreč nekaj dni pred festivalom kupila britansko proizvodno hišo Thorn-EMI). Britanska kinematografija je zelo vitalna in raznolika — med drugim je predstavila odlično kriminalko **Mona Lisa**, tretji in do sedaj najuspešnejši film Neila Jordana (Bob Hoskins je upravičeno prejel nagrado za svoj vznemirljiv nastop), a tudi precej zani-

mivih filmov izven konkurence in na Marc'héju: na primer **Sid and Nancy** (Sid in Nancy) Alexa Coxa, kratko parabelo o samomoru rock-zvezde Sida Viciousa; detektivko **Defence of the Realm** Davida Druryja (v produkciji Davida Puttnama); skrajno bizarno razmišljanje Petra Greenawayja o fizični smrti **A Zed and Two Noughts**; nostalgичno komedijo Stephena Baylyja **Coming Up Roses**; razkošni musical v slogu petdesetih let **Absolute Beginners** (Absolutni začetniki) Juliena Templeja; prefinjeno adaptacijo romana **A Room with a View** (Soba z razgledom) v režiji Jamesa Ivoryja (avtor romana je E.M. Foster) in sociološko grotesko **My Beautiful Laundrette** Stephena Frearsa po scenariju Pakistanca Hanifa Kureishija ter še nekaj filmov, ki jih žal nisem videl, na primer **Eat the Peach** Petra Ormroda in **Fatherland** (Očetova dežela) Kena Loacha, ki bosta gotovo izstopala na jesenskih festivalih.

Angleška „misija“ v Cannesu je imela na plaži postavljen ogromen šotor z vsem komfortom, medtem ko je italijansko „odsotnost“ simbolizirala zapuščen, negotoljubna Gare Maritime, kjer so brez vsakršnega reda in napovedi potekale projekcije, ki nam niso bile posebno v čast. ...

festivali Pesaro '86

XXII. mednarodni festival novega filma

Gorje, če se bo uresničila grožnja, da ne bo več pesarske „Mostre del Nuovo Cinema“, ki je v dvaindvajsetih letih svojega obstoja postala zelo pomembna! Pestijo jo namreč dolgovi, pa tudi pokrajinska uprava, ki se je iz levičarske spremenila v sredinsko, ji ni posebno naklonjena. Letos je bilo napisanih precej apelov in protestnih pisem, ki naj bi preprečili, da bi se to zgodilo. Menim, da bi ukinitve pesarskega festivala naredila večjo škodo italijanski in evropski kulturi kot (na primer) ukinitve beneške Mostre. Beneški festival novosti je predvsem prijetna turistična izločba, medtem ko je bil Pesaro njeno nasprotje, nekakšna živa univerza, odprt seminar, srečanje na najvišji znanstveni ravni; njegov pomen je zrasel zlasti potem, ko je bila sprejeta monografska usmeritev, torej s tem, da je bilo vsako leto posvečeno kinematografiji neke dežele. Pesarska formula je enkratna, edina na svetu: okrog sto filmov iz izbrane dežele (v glavnem nepredvajanih v tujini), dva ali več zvezkov z besedili in dokumentacijo, prevedenimi iz jezikov dežel, od koder prihajajo filmi, vsakodnevna srečanja z režiserji in raziskovalci ter na koncu kolokvij, katerega gradivo je kasneje objavljeno. Skratka, ogromno informacij iz prve roke za vse cinefile in raziskovalce, ki želijo biti na tekočem.

Letošnja Mostra je bila posvečena azijskim (Kazahstan, Kirgizija, Tadžikistan, Turkmenija, Uzbekistan) in kavkaškimi (Armenija, Azerbejdžan, Gruzija) sovjetskimi republikami. Lahko jo torej obravnavamo kot pendant festivalu leta 1980, ki je predstavil ruski film. Toda tokratni obisk še vedno skrivnostnega sovjetskega kontinenta se nam je zdel precej zanimivejši in bogatejši, še zlasti zategadelj, ker smo ga



Potovanje mladega skladatelja, režija Georgij Šengelaja

doživeli le tri tedne po kongresu sovjetskih filmskih delavcev v Moskvi, na katerem je prišlo do preloma s tradicionalnimi političnimi predsodki, mlajši in bolj antikonformistični režiserji, kot sta Elem Klimov in Eldar Šengelaja, pa so preglasili stare vsemogočnejše in zahtevali več svobode v kritičnem izražanju. Razen tega pa smo že po redkih gruzinskih in armenskih filmih, ki smo jih poznali, lahko slutili, da daleč od Moskve deluje cela vrsta ustvarjalcev, navezanih na svoje kraje in izročila ter nezainteresiranih za režimsko propagandistično retoriko. Pesarske projekcije so nam to potrdile. V teh krajih pihajo vetrovi novosti, še posebno v sončni južni republiki Gruziji. Od tam so prišli prelestni biseri družine Šengelaja, ki se ji je Pesaro še posebej oddolžil. Brata Georgij in Eldar, oba režiserja, izhajata iz umetniškega okolja, njun oče Nikolaj je v 20-tih letih režiral **Eli-so** (1928). Georgij je bolj liričen in romantičen, medtem ko je Eldar nagnjen k satiri in groteski (leta 1985 je v Cannesu požel priznanje za sijajno satiro o birokraciji, **Moderne gore**). Simpatični Georgij je osebno prišel v Pesaro, da bi spregovoril o svoji družini pa tudi zato, da bi predstavil mladega gruzijskega kolega Goderdzija Coccheliya, pesnika-kmeta, čigar prvi film **Veliki**

lov na nevesto je prekrasna naivna pesnitev o ljudskih verovanjih in mitih z njegovih gora. Tudi sijajna **Legenda o Suramski trdnjavi** prihaja iz Gruzije — njen režiser Sergej Paradžanov se je po več kot desetih letih zapora in preganjanj vrnil k filmu. Zgodba, posneta leta 1985, obuja starodavno legendo o junaškem boju skupine upornikov proti tujim zavojevalcem, skoraj brez besed, z zaporedjem provokativnih, šokantnih, magičnih, enigmatičnih podob zmontiranih v sozvočju z verzi kake homer-ske pesnitve.

Iz drugih republik so prišle slikovite melodramske zgodbe in zgodovinske drame o mitskih junakih. V Pesaru smo zvedeli nekaj podatkov o produkciji posameznih republik:

Gruzija: 8 celovečercer letno, lasten studio in edina filmska šola poleg moskovskega VGIK (zato tudi tolikšno znanje domačih režiserjev). Armenija: 4 filmi na leto in „diaspora“ talentov med armenskimi manjšinami po svetu. Azerbejdžan: 8 celovečercer. Kazahstan: 6 celovečercer. Kirgizija: 4 celovečerci in civilizacija, ki še vedno temelji na nomadski folklori. Tadžikistan: 3 celovečerci letno. Turkmenija: 4 celovečerci letno. Uzbekistan: 7 celovečercer in bogata muslimanska kultura, ki se odraža tudi v filmih.

V dveh debelih knjigah, ki ju je izdala Mostra — kot ponavadi, v sodelovanju z beneško založbo Marsilio — je še več drugih podatkov, prevedenih iz ruščine in iz jezikov posameznih republik. Gre za pomemben prikaz prispevka neznane kulturne dediščine, ki dopolnjuje — čeprav je včasih v protislovju z njo — sovjetsko kinematografijo.

Lorenzo Codelli

Žirija zadržala grand prix



Nagrajeni film *Ulica krokodilov*

Značilnost 7. svetovnega festivala animiranih filmov, ki je potekal od 23. do 27. junija 1986 je bila, da so razsodniki sklenili, da ne bodo podelili **grand prixa**. To modro odločitev, ki je seve sporna in diskutabilna, so sprejeli Bruno Edera, Eduard Nazarov, Joško Marušić, Osamu Tezuka in Ishu Patel. Odločitev so takole formulirali: „Žirija je soglasna, da noben film ni ustrezal visokim kriterijem, po katgerih je zagrebški festival animiranih filmov znan po svetu. Zato je bilo soglasno sklenjeno, da **grand prix** ne bo podeljen.

To se je zgodilo že drugič v štirinajstletni zgodovini zagrebškega festivala. Prvič **grand prix** niso podelili pred štirimi leti. Tedaj je žirija zapisala nekaj podobnega. „Navzlic dejstvu, da je bilo prikazanih vrsto izjemnih filmov impresivnih kvalitet, bodisi glede relevantnosti izjemnih filmov impresivnih kvalitet, bodisi glede relevantnosti vsebine bodisi v pogledu novih oblik, ni bilo nobenega, v katerem so te kvalitete združene tako, da ustreza tako visokomu priznanju, kakršnen je grand prix zagrebškega festivala animiranih filmov. S to odločitvijo žirija želi spodbuditi filmske ustvarjalce, da bolj zavzeto streme k povezavi relevantnih vsebin in novih oblik in da sprevidijo pomembnost ustreznega tempa in zgoščene-ga izraza.“

Torej: žirija pred štirimi leti je nekoliko bolj modrovala, vendar so v njej sedeli ustvarjalci (Saul Bass, Jurij Norštein in Borislav Šajtinac), ki so bili lahko malce bolj oholi in zahtevnejši.

Četudi sočustvujemo z obema žirijama, se zastavlja povsem načelno vprašanje: kateri Bog lahko razsoja v tako izmuzljivem svetu, kot je svet animiranih filmov, kaj je vredno ali ni vredno grand prixa?

Odgovora seveda ne poznamo. Vseeno bi veljalo razmisliti, da ni dobro kvalitete negirati tako, da žirija ne podeli grand prix, kakor tudi ni vselej zanesljivo, da je, če je podeljen, grand prix vreden nesmrtnosti filma oziroma festivala kot takega.

Ampak navsezadnje je želja žirije pač takšna, zato naj bo tako, kot je. Grand prix naj počaka na naslednji festival in tedaj naj, da se zadeve enkrat za vselej uravnajo, žirija podeli tri grand prix! Enega za takrat in dva za nazaj. . .

Izlet v sarkazem ob odločitvi žirije smo si privoščili zato, da bi svoje misli zastavili za film, ki bi bil **grand prix** lahko dobil.

Gre za film britanske produkcije, za **Ulico krokodilov**, ki sta ga naredila brata Quay.

Nagrade

Grand prix — žirija te nagrade ni podelila

Najboljši debutantski film — Kriminalistični tango, avtorica Solweig von Kleinst (Francija)

Najboljši otroški film — Volk in teliček, avtor Kamenec (Sovjetska zveza)

Najboljši izobraževalni film — 36 pismenk, avtor Ah Da, Ljudska republika Kitajska

Najboljši film, dolg od 12 do 30 minut — Ulica krokodilov, avtorja Steve in Tim Quay (Velika Britanija)

Najboljši film, dolg od 5 do 12 minut — Sladka katastrofa — sanje brez sna, avtor David Anderson (Velika Britanija)

Najboljši film do 5 minut — To je nekaj povsem drugega, avtor Aleksej Fedulov (Sovjetska zveza)

Posebne nagrade so razdelili naslednjim filmom:

— za **glasbo**: Lech Jankowski (Ulica krokodilov), Velika Britanija

— za **likovnost**: Everet de Beijer (Črke, Nizozemska)

— za **animacijo**: Jürgen Heer in Hayo Freitag (Moj brat), Zvezna republika Nemčija

— za **zvok**: Phil Matt (Žabji skok), ZDA

— za **humor**: Richard Condie (Velika ulica), Kanada

— za **senzibilno ustvarjanje atmosfere**: Nazim Tuljahodžev (Padel bo prijazen dež), Sovjetska zveza

— za **avantgardni vtis**: Claude Luyet (Stvar gledanja), Švica

Nagrado za življenjsko delo **Zagreb '86** je dobil Norman McLaren (Kanada), **posebno nagrado ASIFA** pa John Halas (Velika Britanija).

Ta skrivnostna oznaka sicer še ni mitična, zato le povejmo, da gre za dva Američana, rojena leta 1947, dvojčka Stephen (Steva) in Timothy (Tima) Quaya. Odraščala sta v predmestju Philadelphie in vohala karkovo življenje, obiskovala knjižnico in odrinila v Evropo, kjer sta na **Royal College of Art** študirala. Vmes sta gledala češkoslovaške filme in Bunuela. Nista pila coca cole in mleka, temveč kavo in vino. . . Spoznavala sta film, opero, balet in ples.

Ko se jima je končal tečaj in jima je zmanjkalo denarja, sta se vrnila v Philadelphio. Tu sta pomivala posodo in čakala na vrnitev. Na predlog nekega prijatelja Nizozemca sta šla na Nizozemsko, kjer sta opremljala knjige.

Njun prvi film se je imenoval **Nocturna Artificialia**. . . Preživljala sta se s pomivanjem posode in se iz Amsterdama preselila v Haag. Tu sta slišala, da se je njun prijatelj Keith Griffiths (s katerim sta skupaj študirala) odpravil v London, kjer je dobil pomoč British Film Institute, da bi posnel film. Sledila sta mu in še zdaj živita in delata v Londonu.

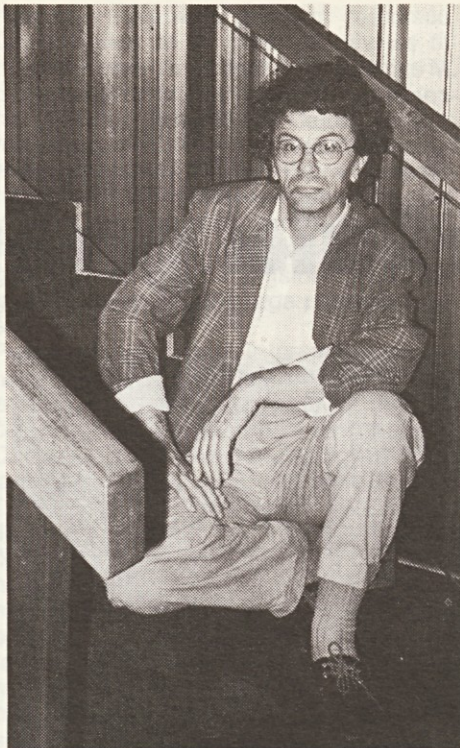
Njuno vandrovsko življenje pa kaže, da sta pustolovska tipa, da ju zanima zgodovina in da odkrivata svetove, ki so neke zakopani ali pa vsaj skriti očem. To odkrivanje ju silno očara, o čemer navsezadnje priča tudi njun izreden film **Ulica krokodilov**, ki je dolg 20 minut in je zmagal v tej kategoriji v Zagrebu. Film je nastal po zapisih in risbah nekoliko pozabljenega poljskega umetnika Bruna Schulza (1892-1942), ki je objavil leta 1934 knjigo kratkih zgodb **Ulica krokodilov**.

(Schulz je bil sicer sodobnik Witkiewicza in Gombrowicza)

Ostareli hišnik stopi v starinski muzej in po nesreči, zaradi stika s slino, začne delovati kinetoskopski stroj. Lutka v obliki človeka se začne premikati, gibati. Človek se strga z žic, na katerih visi, in začne raziskovati Ulico krokodilov, vrsto skorajda zapuščenih sob, v katerih se vrtili po mili volji. Opazuje robotske figure v čudni delavnici, vznemirja ga nagajiv deček (ki bi bil lahko on sam v mladih letih) in se eventualno znajde raztelesen, preoblikovan in preoblečen v skritem kotičku sumljive krojačnice. . .

Lutke, ki jih gledamo v **Ulici krokodilov**, so prav pošastne, saj imajo človeške obraze, vendar so njihove glave prazne. . . Animacija in atmosfera spominja na nekatere stare ruske filme Vladislava Stareviča, izumitelja tridimenzionalne animacije, pa tudi na filme Alexandra Alexeieffa in sodobnika Jurija Norštejna. (brata Quay se sploh navdušujeta nad slavnimi umetniki in vrhunskimi animatorji).

Ulica krokodilov učinkuje strašljivo učinkovito, mestoma se porodi občutek, da gledamo Kafka. Take asociacije zbuja film tudi zato, ker na koncu slišimo (Schulzove) besede, češ „da v tem mestu poceni človeškega materiala ne morejo uspevati ne instinkti ne temne in nenavadne strasti. Ulica krokodilov je pač koncesija našega mesta sodobnosti in velemestni korupciji. Nesre-



Sovetski avtor Nazim Tuljahodžev je s filmom **Padel bo prijazen dež** nehote povzročil asociacije na Černobil, čeprav gre pri Bradburyju za postnuklearno gospodinjstvo v Kaliforniji. Ekološke katastrofe so videli animatorji tudi s humornimi očmi, o čemer lahko govorimo v filmu **To je nekaj povsem drugega** sovjetskega animatorja Alekseja Fedulova.

Moderna animacija v Zagrebu ni bila v ospredju, prevladovali so klasični obrasci in nekakšna utrujenost. K njej so svoje prispevali tudi naši avtorji. Od več kot 20 kandidatov je selekcijska komisija izbrala tudi tri jugoslovanske risanke: **Rana ura — zlata ura** Bojana Jurca iz Ljubljane, **Raztresena abeceda** Dušana Petričiča iz Beograda in **Naprej — nazaj** Darka Markovića iz Skopja, ki so se tako uvrstili v konkurenco 58 filmov. Slovenski animator Jurc je pokazal (s pomočjo ironizacije in negacije reka), da se razvija v zrelega avtorja, medtem ko sta druga dva Jugoslovana potrdila, da nekako stagnirata. Vendar se zdi, da je stagnacija naploh značilnost Zagreba '86, saj so bili stari avtorji (Norman McLaren in brata Fleischer) prava osvežitve.

Miha Brun

ča tega področja je v tem, da ničesar, kar tu celo uspeva, ne more doseči nekaj dokončnega. V bistvu smo nesposobni ponuditi kaj boljšega kot imitacijo lepenke, fotomontažo, izrezano iz lanskega razpadajočega časopisa. "... Morda se s tem brata Quay norčujeta iz birokracije, vsekakor pa ostajata pri ostri satiri, ki biča dandanašnji svet, pri tem pa praktično posežeta po najbolj žlahnih osebnostih animiranega filma, ki ta kufkovski film vsekakor postavlja v vrsto tistih, ki se kot dobitniki **grand prixa** v Zagrebu potegujejo za (svojo) nesmrtnost.

Veliko so se animatorji naslanjali na literarno izročilo v Zagrebu, kar ni slabo. Njihov diapazon je segal od ljudskih modrosti, rekov do sodobnih pisateljev znanstvenofantastičnih imen, kakršen je Ray Bradbury.

Dobljena bitka proti birokraciji v „Zagreb filmu“

Za zmago v vojni so potrebne nove moči, ki so, kot pravijo proslavljeni avtorji, na obzoru.

V zadnjem obdobju je bilo veliko slišati, da se „Zagreb film“ sloviti producent risank, pobira na noge in da ne bo doživel nobenega knock downa več. Ljubitelji risank in filmskih avtorjev, ki so ime t.i. „Zagrebske šole animiranega filma“ ponesli v svet, je ta novica razveselila. Hoteli smo jo le preveriti na kraju samem, v Zagrebu, med 7. svetovnim festivalom animiranega filma, ki je bil od 23. do 27. junija 1986.

Vajeni smo bili namreč v zadnjem času slišati, da so se avtorji ostro uprli birokratski politiki v tej hiši in da so nekateri iskali pravico celo na sodišču. Ta podatek je srhljiv, vendar, kot smo lahko slišali v Zagrebu, je bila ta reakcija nujnost, ki je potem vendarle razgibala ustrezne strukture, da so prekinili agonijo resnega bolnika. „Zagreb film“ je namreč sinonim za jugoslovansko risanko, za številne renomirane avtorje, ki so praktično pobrali nagrade na vseh specializiranih festivalih animiranega filma po svetu. Še več: „Zagreb film“ premore dva avtorja, ki sta člana ameriške akademije za filmsko umetnost in znanost (AMPAS), in sicer Nedeljko Dragič in Dušana Vukotića. Vukotić je kot edini (v Jugoslaviji živeči Jugoslovian) dobil oskarja za risanko „Surogat“.

V številnih svetovnih enciklopedijah imajo zagrebški vodilni animatorji rezerviran prostor. Sloviti Larousse v svojem najnovejšem „Dictionaire du Cinema“ namenja posebno geslo zagrebški šoli in največ jugoslovanskih gesel prav animatorjem (Nedeljko Dragiču, Zlatku Grgiču, Vatroslavu Mimici in Dušanu Vukotiću). Vse to izpričuje samo eno: da t.i. zagrebško šolo ani-

miranega filma zares čislajo in da skrbno spremljajo njene uspehe — neuspehe pa bolj čutijo, saj se nekateri avtorji redko predstavljajo na festivalih v tujini s svojimi novimi filmi. Nekateri so postali žive legende.

Največje razočaranje je verjetno dejstvo, da se je kvaliteta zagrebških avtorjev (tistih, ki so posneli kako risanko) tako razblinila, da selektorska komisija letos ni uvrstila v tekmovalni spored nobenega zagrebškega filma.

Lahko samo vzdihujemo za tistimi časi, ko so se zagrebški avtorji na svojem festivalu viteško odrekli konkurence, da ne bi spravljali žirije v zadrego, ker so ponavadi posegali po visokih priznanjih.

Kratek vpogled v zgodovino zagrebških festivalov pokaže, da so na prvem nagradili Zlatko Grgiča za „Nekaj vročega“, na drugem je Nedeljko Dragič dobil Grand prix za „Dnevnik“, medtem, ko je istega leta dobil prvo nagrado še Borivoj Dovniković (v kategoriji filmov daljših od treh minut) za „Potnika drugega razreda“. Na tretjem festivalu so se Zagrebčani sploh najbolje odrezali. Zlatko Gašparović je dobil grand prix za „Satiemanio“, uradne nagrade pa so še prejeli Joško Marušić za „Perpetuo“, Borivoj Dovniković za „Šolo hoje“ in Zlatko Grgič za „Športno življenje“. Na četrtem festivalu so nagradili „Ribje oko“ Joška Marušića (pa tudi Majdaka, vendar on ne sodi v zagrebško šolo), na petem pa je dobil nagrado v svoji kategoriji (tedaj niso podelili grand prix) Nedeljko Dragič za „Pot k sosedom“.

Na predzadnjem festivalu so Zagrebčani že opešali, saj so sicer imeli nekaj filmov v konkurenci, vendar je edino prvo nagrado (in sicer debutantsko) dobil Slovenec Zvonko Čoh za risanko „Poljubi mehka me radirka“, zagrebško čast pa je rešil z manj pomembno nagrado Pavle Štalter s „Hišo št. 42.“

Če so pred dvema letoma Zagrebčani opešali, potem so letos odpovedali na vsej črti. Kot avtorji niso bili prisotni. S filmom „Embrio“ se je informativno predstavil Joško Marušić kot član žirije, sicer pa so bili v konkurenci Ljubljčan Bojan Jurc, Beograjčan Dušan Petričič in Skopjanec Darko Marković.

Pa vseeno so v Zagrebu vsi optimistični glede prihodnosti „Zagreb filma“ in razvoja njihove šole. Vse upe polagajo v mlade; stari mački (ali legende) pa tudi obljudljajo, da bodo posneli nove filme. Mladim so bojda ponudili odlične pogoje za delo in optimalne možnosti za razvoj. Nekatere so celo poslali v Francijo na neko poletno šolo animacije. Med njimi je tudi Novogoričan Mojmir Konič, ki na akademiji v Zagrebu študira kamero.

Seveda se moramo vprašati, na čem temeljijo te optimistične izjave?

Vsekakor je veliko, da je producent „Zagreb filma“ dobil vsestransko družbeno pomoč, da so mu sanirali stare dolgove in da je, vsaj tako se zdi, končana kriza vodenja podjetja. Po več vršilcih dolžnosti direktorja je direktor „Zagreb filma“ postal Bogdan Žižić, preskušeni režiser, dobitnik

dveh zlatih puljskih aren („Hiša“ in „Ne nagibaj se ven“).

Ko je sprejemal položaj, je povedal, da si bo prizadeval, da bo „Zagreb film“ predvsem snemal filme in da je pri repertoarno-proizvodni orientaciji najvažnejše angažiranje vseh profilov — od avtorjev in scenaristov do animatorjev. Ugotovil pa je, da finančne težave (ki so sanirane) niso najbolj boleče, temveč kadrovske, kajti nekateri avtorji, za katere vodstvo prej ni imelo posluha, so začeli zapuščati „Zagreb-film“. Nekateri so ga zapuščali tudi zaradi tehnološke zaostalosti. Animacijo s pomočjo računalnika in druge sodobne tehnike je na začetku osemdesetih let zelo pogrešal najbolj amerikaniziran zagrebški avtor Zlatko Grgić, tedaj nominiranec za oskarja z „Lutko sanj“. Precej razočaran je odšel v Kanado, kjer dela reklame, svoje bogate izkušnje pa kot profesor prenaša tudi na mlade animatorje na nekem koledžu.

Grgićevi kolegi vedo povedati, da se na zimo vrača, kajti nekoliko je bil razočaran nad tem, da v svetu vendarle ni toliko cenjen kot avtor in da je bila v Kanadi ranjena njegova digniteta.

Če je to res, potem se bo nemara lahko ob vrnitvi razveselil, kajti Bruno Gamulin, direktor sektorja igranega in animiranega filma, zatrjuje, da kupujejo računalnik. Ta bo najbrž najbolj koristil prav Grgiću, ki je v svetu lahko spremljal tehnološki razvoj v animaciji. Si potemtakem ne obetamo preveč, če zapišemo, da bo Grgić (oče profesorja Baltazarja) morda prav s pomočjo računalnika lahko realiziral svojo davno željo, ki je bila že javno razgrenjena: snemanje celovečernega animiranega filma „Veli Jože?“

avtor Nedeljko Dragić

Tudi Zlatko Bourek, avtor tako imenitnih del, kot so „Šolanje“, „Kapetan Arbanas Marko“, „Mačka“, „Rdeča kapica“ in tako naprej, je prišel v zagrebško dvorano Lisinski in si med festivalom ogledal filme. Ker je bil v zadnjem obdobju večinoma angažiran v gledališču, kjer je pritegnil pozornost s svojevrstnim lutkovnim gledališčem, je njegova izjava, da si želi posneti novo risanko, prav razveseljiva.

Avtoriteta zagrebškega animiranega filma je nedvomno oskarjevec Dušan Vukotić, ki pa je dovolj pameten, da se ne spušča več v avanturo avtorja risank (pred dvema letoma je naredil izjemoma špico za Zagreb 84), temveč raje občasno posname kak igrani celovečerec. Vukotić se zaveda težkega položaja „Zagreb filma“, vendar je kot umetniški vodja-producent optimist — po prvih poskusih osvežitve kadrov, ki so jih zadnjih deset let, po njegovem, zamenjali. Pravi, da je nekaj objektivnih mladeničev na obzorju.

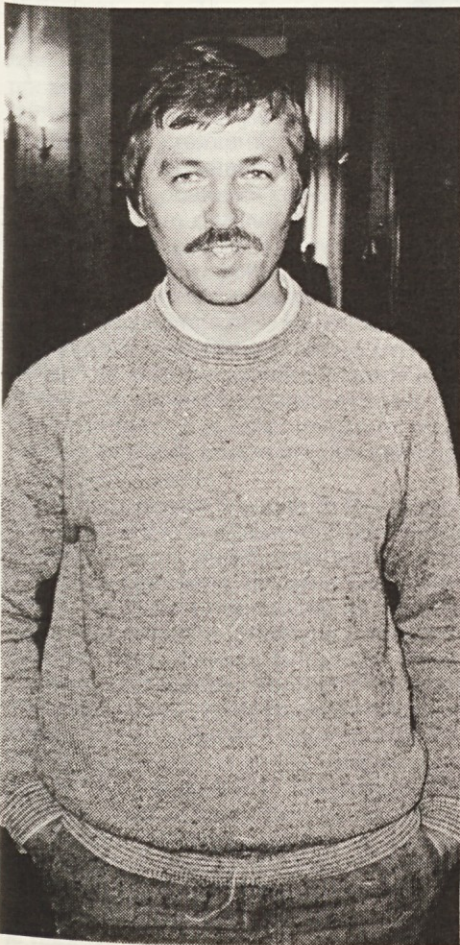
„Kot je znano, pri nas nimamo nobene posebne šole za bodoče animatorje in avtorje animiranih filmov. Obrnili smo se na institucije, ki bi nam lahko pomagale najti potencialne tovrstne kadre. To so likovna akademija, šola za oblikovanje in akademija za filmsko in gledališko umetnost. Ko govorimo o potencialnih kadrih, ne mislimo samo na „cel-animacijo“, temveč tudi na filmsko. Zanimanje je bilo veliko, zato smo morali organizirati nekakšen natečaj,

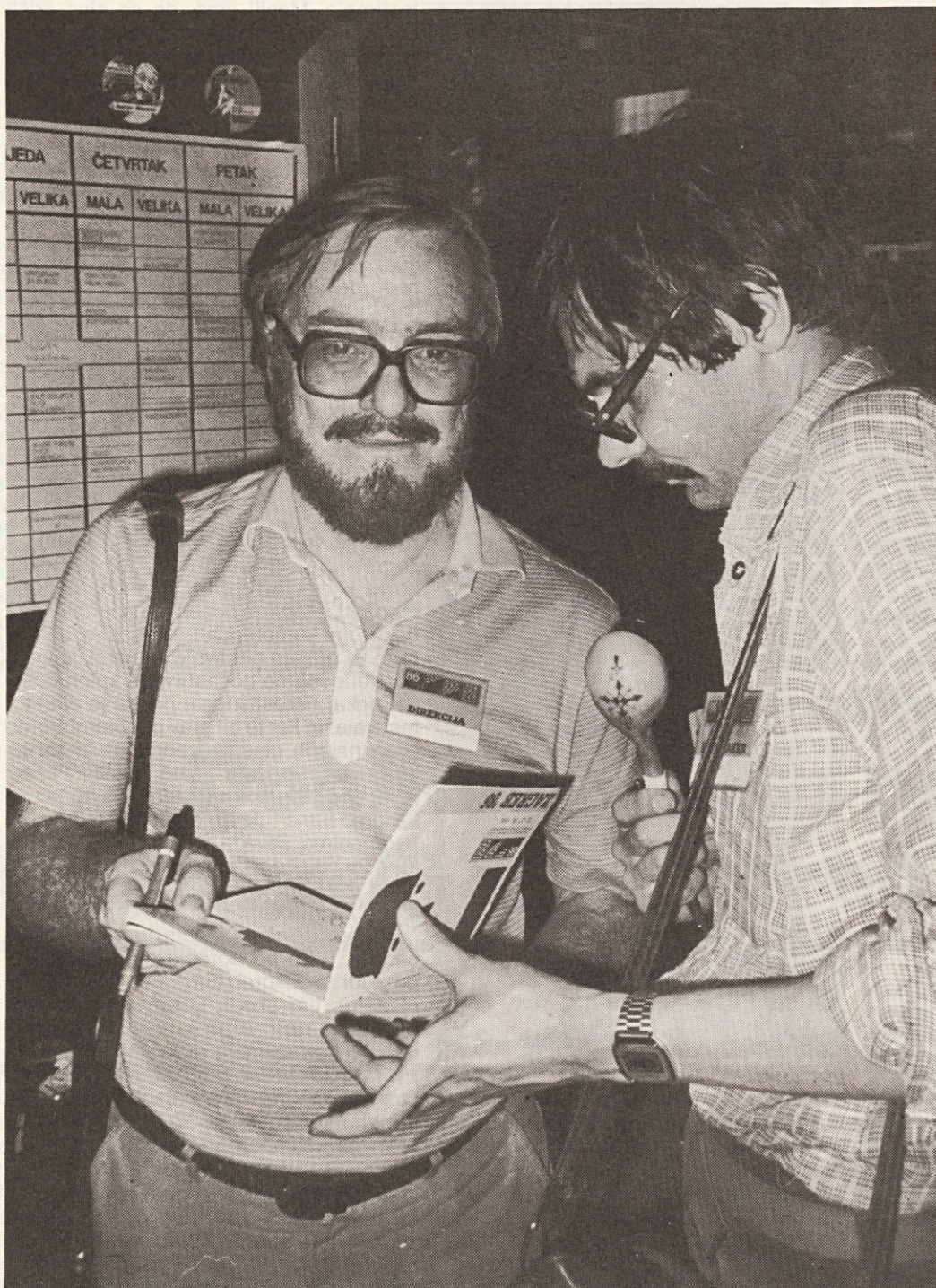
testiranje. Menili smo, da se niso prišli učiti risanja, ker to že znajo, temveč, da se nauče animirati. Njihova naloga je bila, naj animirajo hojo dvonožne in štirinožne figure itd. Lik ni bil predpisan, sami so se ga morali izmisliti. Po nekaj dneh so to naredili in zadevo prvič pogledali v projekciji. To pa ni bilo odločilno, temveč je bila odločilna njihova sposobnost izmisliti si, na osnovi postavljenih elementov, določeno situacijo. Od približno petinšestdesetih ljudi na začetku jih je ostalo kar 45! Zdaj bodo delali risane filme, toda v profesionalnih razmerah. Pokazali so posebno zanimanje za tri, štiriminutne filme, žanrsko razpete od horrorja do filmov katastrof. Z Joškom Marušićem sva supervizorja in jim dajeva tehnične nasvete. Sicer imajo popolno svobodo. Filmi so zvočni, toda brez besed. Sedem, osem teh mladeničev je že zdaj pokazalo izredno nadarjenost za to umetniško disciplino,“ je povedal Dušan Vukotić.

Kako se vremena animatorjem jasni v Zagrebu, je dokazoval tudi Borivoj Dovniković. Rusoglavi režiser in animator, ki je pred leti s toplimi besedami spodbujal na tiskovnih konferencah slovenske animatorje (ki nimajo niti svoje kamere), je letos doživel dodatne počastitve in sploh dosegel nekaj nezaslišnega: postal je direktor festivala. In ker je bil prav popularni Bordo eden najbolj glasnih upornikov in tožiteljev v „Zagreb filmu“, smo se sklenili še z njim pogovoriti o problemih avtorjev in „Zagreb filma“. Je izreden optimist. Ko mu to omenimo, seveda ob dejstvu, da v konkurenci ne sodeluje noben zagrebški film, takoj pravi, da je vesel, ker so se v konkurenco uvrstili filmi iz drugih centrov, kajti, če dobro delajo v drugih jugoslovanskih centrih, je to po Bordojevem mnenju dobro tudi za „Zagreb film“. Če so Zagrebčani sami, jim škodi. Glede optimističnih izjav pa je razložil, da je zdaj seveda optimist, ker se razmere radikalno spreminjajo in ker so zadevo iz kolokvialnih razprav in časopisnih polemik preselili v uradne strukture, pod okrilje SZDL. Tako so družbeni faktorji spoznali, da avtorji niso v krizi.

„Nemogoče je, da bi bili v krizi vsi avtorji,“ se hudi Bordo. „Nemogoče je, da bi vsi avtorji nehali dobro delati. Kakšen lahko zapade v krizo, ne morejo pa vsi. Organizacijska kriza je bila največja“, pravi Bordo in začne razlagati, zakaj so se starejših avtorjev umaknili:

„Nemogoče je biti trideset let entuziast. To pomeni, da ni mogoče vselej delati proti vsem pogojem, delati samo zato, da bi imeli avtorski film. Naši pogoji dela, mislim na avtorje, animatorje, koloriste, faze, skratka tiste, ki ustvarjamo risanke, niso bili ustrezni, na ravni kvalitete in priznanj, ki smo ji dobivali po svetu. Ker smo sprevideli, da vse bolj prevzemajo vajeti v svoje roke uradniki, da določajo filme za festivale, kdo bo potoval na festival, skratka, da določajo vse, smo se uprli. Honorarji za avtorje so bili vse manjši, ker je šel praktično ves denar za vzdrževanje te „ogromne“ hiše. Nihče se ni brigal, ali animator ali avtor lahko živi in od česa živi, s čim se ukvarja. To nikogar ni zanimalo v „Zagreb filmu“. Preprosto so kupovali filme in jih prodajali. To je najboljši način za zaslužek, vendar naj potem ne bi govorili, da snemajo filme. Naj bodo trgovci! Po spremembah v vodstvu „Zagreb filma“ je SIS za kulturo namenil več denarja za animacijo, tako da bodo odslej pogoji za nas avtorje boljši. Ne vem sicer natančno, toda zdi se mi, da je zdaj honorar za risanko, dolgo devet, deset minut, okrog sto (sta-





Borivoj Dovniković, direktor festivala

rih) milijonov dinarjev. To pomeni, da zdaj kot avtor lahko nekaj mesecev delam za soliden honorar.“

Dovniković sicer ni sodeloval pri izbiri novih talentov in njihovem šolanju, vendar prav tako verjame v boljše čase, seveda pod pogojem, da jim bodo namenili pozornost, saj so nekateri že prej prišli, se naučili obrti in se poslovlili ter odšli v tuje studije, ker je bila atmosfera slaba. Za Bordoja pa je atmosfera bistvena.

„Za nas avtorje je normalno, da občutimo, da je „Zagreb film“ naš, v naših in ne v tujih, menažerskih rokah. Se enkrat poudarjam, da je izredno pomembna atmosfera. Zagrebški animirani film je nastal zaradi atmosfere. Ne zavoljo denarja. Resda smo zdaj nekoliko v letih, poročeni, tako da ne moremo dneve in noči preživeti v studiju. Zdaj delamo večinoma doma in tja prihajamo delat rutinske zadeve, fazirat, kolorirat.

Mladi, ki imajo dobre pogoje, pa naj bodo entuziasti,“ pravi Borivoj Dovniković, avtor filmov „Manevri“, „Osvoboditelj“, „Potnik drugega razreda“, „Dan življenja“, itd., ki trenutno dokončuje „Dve življenji“. Pozabil je na večino tegob, ki jih je imel z birokrati

v „Zagreb filmu“, vendar ni pozabil povedati zanimive ilustracije, ki je vladala v odnosu do avtorja: „Ko smo imeli leta 1962 prostore še v Vlaški ulici, so mi dali sobo, ki je bila prej mesnica. Po stenah so bili kaveljni, keramične ploščice, na tleh pa beton. Tedaj nisem razmišljal o tem. Nekega dne sem se zgrudil, ker je bilo hladno. Ta prostor je bil namenjen pač mesarjem in ne animatorjem... Potem je prostor dobil neki uradnik in takoj so na tla položili parket. Ko smo animatorji kaj prosili ali zahtevali, je bilo nemogoče ustreči, ko pa je šlo za uradnika, je bilo vse mogoče.“

Z novimi močmi — in ob vsestranski pomoči legendarnih avtorjev zagrebške šole animiranega filma — naj bi mladi prevzeli (počasi) vajeti v svoje roke in dokončno izbojevali vojno v „Zagreb filmu“ v korist avtorjev. Le ti so dobili komaj prve bitke, zmagoslavje pa je še daleč. Morda mu bomo priče čez dve leti, leta 1988. ko bo v Zagrebu osmi svetovni festival animiranega filma.

Miha Brun

53. festival

Velike razstave so letošnje poletje blestele v Benetkah. Sijajna ponovna obuditev futurizma v Palazzo Grassi, zakladi stare kitajske umetnosti v Palazzo Ducale in najrazličnejše razstave Bienala (kamor spada tudi vsakoletni filmski festival). Prekrasna monografija o Umetnosti in alkimi-ji ter o Umetnosti in znanosti, pa še različni mednarodni paviljoni, za katere so skrbeli selektorji iz različnih dežel.

Prav tukaj pa je najbolj opaziti napake Bienala — namreč da sprejema vsiljene uradne predloge, ki pogosto nimajo nikakršne kulturne vrednosti. Tudi filmska sekcija, ki jo že štiri leta vodi Gian Luigi Rondi, ne deluje dosti bolje, kljub vzhičenim retoričnim povečevanjem avtorjev, katere predstavlja Rondi. Sprejme se skoraj vse, kar tuje dežele ponudijo. Ker pa sta že nekaj let Francija in RAI najbolj napadalni, polnita ekrane in si prilaščata nagrade Lida. Druge dežele, kot letos Sovjetska zveza ali Skandinavija, pošiljajo nadvse povprečne in brezvredne filmske prispevke. Toda tudi „male“ dežele, kot Madžarska ali Avstrija, lahko pošljejo, kar se jim zdi. Velike ameriške filmske hiše, ki se že nekaj let izogibajo beneških tekmovanj (kjer žirije z njimi niso nikoli lepo ravnale), dejansko same upravljajo polnočno sekcijo. Namenjena množicam mladih gledalcev. Tja se valijo cele serije premiernih predstav z zagotovljenim komercialnim uspehom... Tako se v Italiji že obstoječi veliki prepad med se „umetnostjo“ in „industrijo“ še bolj širi in poglablja. Že nekaj let v Benetkah manjka tudi filmski trg in ponudbe in kupovanja filmov skoraj ni več (v nasprotju s Cannesom ali Berlinom). Letos so leni italijanski distributerji izumili majhen „Operativni center“, ki je skrbel za nekaj video in kinodvoran, namenjenih trgovski menjavi. Toda uspeh pobude je ostal omejen na nekaj desetih erotičnih podproizvodov namenjenih tretjemu svetu.

Običajno prevlado Francije in RAI je potrdila žirija, ki ji je predsedoval Alain Robbe-Grillet, z zlatim levom, katerega je dobil film Erica Rohmerja **Le rayon vert** (Zeleni žarek), ter dvema nagradama za interpretacijo italijanskima igralcema v dveh produkcijah RAI: Valeriji Golino za **Storia d'amore** (Ljubezenska zgodba) Francesca Masellija in Carlu Delle Piane za **Regalo di Natale** (Božično darilo) Pupija Avatija. Posebna nagrada žirije je bila podeljena ex-aequo filmu Masellija in sovjetskemu filmu **Tuja, bela in lisast** Sergeja Solovjeva. S srebrnim levom za prvo delo je kronala precej dober argentinski film **La pelicola del Rey** (Kraljev film) Carlosa Sorina.

Cetudi **Zeleni žarek** ni najboljši film, kar jih je napravil veliki francoski moralist (niti ni

najboljši med tistimi njegovimi filmi, ki so bili predstavljeni v Benetkah v zadnjih letih in ki so običajno dobili nagrade za najboljše ženske vloge), pa je vendarle originalno delo z neposrednim učinkom na publiko. Delo je skoraj v celoti improvizirano, brez tipičnih Rohmerjevih literarnih dialogov. Interpretira ga izvrstna debitantka, Marie Rivière, v vlogi samostojnega in nevrotičnega dekleta, ki išče idealni prostor za svoje poletne počitnice in idealnega partnerja. Na koncu najde oboje in odkrije tudi tisti čudežni „zeleni žarek“, ki posije ob zahodu sonca v določenih redkih priložnostih. **Zeleni žarek** je posnet na 16 mm trak z zelo majhnim proračunom, je tesno prilepljen na grenko usodo glavne junakinje in izrazi njene najmanjše čustvene in ljubezenske reakcije.

Round midnight (Okoli polnoči) Bertranda Taverniera si je prislužil najdaljši in najtoplejši aplavz občinstva na festivalu, čeprav ga je žirija na škandalozen način prezrla; morda zato, ker je bil posnet v koprodukciji z Irwinom Winklerjem za Warner Bros. Film je ganljiv in strasten portret dobe ob koncu petdesetih let, ko so bili mnogi veliki črnski glasbeniki v pregnanstvu v Parizu. S totalno živjetostjo igra v njem pravi preživeli junak tiste legendarne dobe, genialni saksofonist Dexter Gordon. Vsebinska je osredotočena na prijateljstvo med alkoholiziranim jazz glasbenikom in njegovim mladim pariškim častilcem, kateremu se posreči, da ga za kratek čas spravi v polno formo. Kljub žalosti in bedi dogajanja pa **Round Midnight** človeka napolni z veseljem zaradi prelepe izvedbe bebopa Dexterja Gordona, Herbija Hancoka in drugih mojstrov črnske avantgardne glasbe. V vlogi ciničnega newyorškega impresarija se pojavi tudi Martin Scorsese, ki je simbol krutega ubijanja glavne osebnosti filma. Bruno de Keyser je avtor temne in rumenkasto obarvane fotografije v cinemaskopu. Dobro se ujame s klavstrofobično scenografijo Aleksandra Traunerja, ki je veristično rekonstruiral resnične ambience (npr. slavni nočni klub Blue Note).

Zunaj tekmovalnega programa je blestel še en odlični francoski režiser, Alain Resnais, s filmom **Mélo**, ki je zvesta priredba gledališkega dela iz leta 1929 Henryja Bernsteina, enega najbolj znanih gledaliških pisateljev med obema vojnama. Film obravnava klasični meščanski trikotnik, obdelan na prefinjen estetski način à la Lubitsch, s tremi igralci prefinjenih otenkov, Sabine Azéma, tragično prešušnico, Pierrom Arditičjem, nesrečnim zakonskim možem, in Andrejem Dussolierjem, blaznim ljubimcem. Tudi po zaslugi art-déco scenografije Jacquesa Saulnierja se je Resnaisu posrečilo ujeti nihilistično filozofsko bistvo pozne belle époque, ki se bliža katastrofi. V celoti v studiju je posnet tudi film **Le paltoquet** (Neotesanec), Michela Devilla, triler, narejen iz samih besednih ritmov in montažnih preskokov, ki ga je bleščeče odigrala skupina francoskih igralcev iz raznih generacij — od Jeanne Moreau in Michela Piccolija do Jeana Yanna, Fanny Ardant in najmlajših — Richarda Bohringerja in Daniela Auteui-

la. Deville se predrzno igra s klišeji policijskega žanra in se zabava z zapletanjem intrige, da bi bolj preizkusil svoje orodje, se pravi igralce, ki drug drugega izzivajo v bravuroznost.

Zadnje in manj uspelo delo iz tehtnega francoskega izbora je film **La puritaine** (Puritanka) režiserja Jacquesa Doillona, ki se dogaja v notranjosti nekega gledališča v Bruxellesu. Nadvse banalni konflikt med očetom in hčerko, ki ga niti Michel Piccoli in čudovita Sandrine Bonnaire ne moreta napraviti vsaj verjetnega.

Italija, se pravi RAI (koproducent več kot ducata filmov z dramsko vsebino in dokumentarcev), se je predstavila s propagando „leta preroda“. Razen dveh ali treh majhnih filmov, ki niso zahtevali veliko sredstev (RAI nikoli ne zapravlja, razen pri preštevilnih večernih glasbenih šovih...) prav zares ni mogoče govoriti o kakšnih novih igalskih „odkritjih“. Francesco Maselli spada, kljub temu da skoraj deset let ni nič delal, kar v generacijo, delujočo v petdesetih letih. S filmom **Storia d'amore** (Ljubezenska zgodba) je poskušal na neorealistični način znova predstaviti rimske borgate (predmestja), zapuščene že od Pasolinijeve smrti, z malce filozofskim nadihom. Revna, pa zelo lepa proletarka, se zaljubi v dva fanta iz svojega predmestja in poskuša živeti z obema vse do nerazločljivega končnega samomora. Fotografija Maurizija Dell'Orca, ki olepša revna okolja, in očiščena ter skoraj literarna govorica iz ust protagonistov, katero govorijo namesto rimskega dialekta pa povzročita, da je „realizem“ dogajanja neprepričljiv. Valerija Golino vleče pripoved in s tem, svojim četrtim filmom, dokaže, da je ena od maloštevilnih zaresnih in popolnih igralk iz generacije še ne dvajsetletnic.

Pupi Avati z **Regalo di Natale** (Božično darilo) nadaljuje po poti, ki ga je pripeljala od nostalgčnih in romantičnih komedij o njegovi deželi Romagni do razočaranja in demistifikacije današnje resničnosti. Tu pripoveduje o štirih nekdanjih prijateljih, ki so se nekega božiča spet sešli, da bi odigrali partijo pokerja proti bogatemu industrijalcu, ki naj bi ga obrali do golega. Le-ta pa se izkaže kot izkušen igralec in spravi do propada svojega glavnega nasprotnika. V dvoumni in cinični vlogi industrijalca Carlo Delle Piane preseže samega sebe, v eni svojih najboljših igalskih stvaritev pod vodstvom svojega prijatelja Avatija. Tridesetletnik Massimo Mazzucco je imel v svojem drugem filmu odlično idejo združitve dveh igralcev nasprotujočih si generacij in izkušenj: v filmu **Romance** je v precej predvidljivem konfliktu med očetom in sinom s srečnim koncem soočil veterana Walterja Chiarija, že desetletja zvezdo na revijskih odrih in Luko Barbareschia, ki je študiral gledališko igro v New Yorku in to tudi dokazuje s posnemanjem najboljših ameriških vzorov. Sama zgodba je slabotna ob ploski režiji, zato se oba zvezdnika lahko svobodno prepuščata uživaškim avtobiografskim improvizacijam.

Vendar pa različni italijanski debitanti zunaj tekmovalnih sekcij, kot Teden kritike ali Benetke-De Sica, niso imeli kaj povedati. Felice Farina je s filmom **Sembra morto... ma è solo svenuto** (Zdi se, da je mrtev... pa je le nezavesten) zasnoval slabotno komedijo s tipično zasedbo televizijske podprodukcije z mikro proračunom



Zgodba, režija Luigi Comencini

RAI. Tudi Gianni Da Campo je imel le malo RAI-jevskega denarja pri pripovedovanju svoje homoseksualne zgodbe, ki se je navdihovala pri Zurliniju, **Il sapore del grano** (Okus po žitu), na skoraj amaterskem in surovem tehničnem nivoju. Attilio Concari pa je posnel prve filme Bernarda Bertoluccija s svojim slabokrvnim črnobelim filmom **45' Parallela** (45' Paralele), posnetim blizu Parme. Cesare Bastelli se je navdihnil pri svojem producentu Pupiju Avatiju za svoj prvi film **Una domenica sì** (Neke nedelje), farso o dveh brezdelnih vojaki, v kateri je uporabil dobre mlade igralce iz Avatijske hiše (Nik Novecento, Dario Parisini idr.).

Giacomo Battiato je kot že vpeljan profesionalni režiral dolgo televizijsko serijo o mafiji **Il cugino americano** (Ameriški bratranec), ki se navdihuje pri nekaterih hollywoodskih akcijskih filmih, namenjen pa je mednarodnemu trgu. Gianfranco Mingozzi se je vrnil k dokumentarnemu filmu s **Storie de cinema e di emigranti** (Zgodbe o filmu in izseljencih), v izvrstni epizodi **Arriva Franc Capra** (Prihaja Frank Capra) pa je odlično zmontiral dva dolga pogovora z velikim režiserjem, v katerih je primerjal njegov vzpon z vzponom drugih italijanskih izseljencev v Novem svetu.

Težko pričakovan je bil Luigi Comencini s svojo priredbo epskega romana **La storia** (Zgodba) Else Morante. Tragična zgodba nesrečne matere in njenih dveh otrok od fašizma do časa po vojni s strani RAI ni bila deležna ustreznih finančnih sredstev. Ob blede igri Claudie Cardinale je prisilila Comencinija, da je kar najbolj ponotranjil razsežne družbene konflikte okoli glavne osebe, zato delo ni doseglo širine predvidene epopeje.

Po drugi strani pa je v filmu **O Melissokomus** (Čebelar) Theo Anghelopoulos našel časovno razprostrtost in neskončne pejsaže, ki so lastni njegovim filmom, v pripovedi o potovanju proti smrti, katerega potuje star čebelar v spremstvu seksi avtostoparke. Marcello Mastroianni molči in se izraža zgolj s strašno pomembnimi pogledi, pred provokantno Nadio Mourouzi. **O Melissokomus** (Čebelar) je film brez



Round Midnight, režija Bernard Tavernier

upanja, film o smrti in o pokopu revolucionarnih ideologij, hkrati pa je tudi pogrebna peana za kinematografijo, in, mogoče, zaključno delo nekega obdobja genialnega grškega režiserja.

O dveh sovjetskih filmih v tekmovalnem sporedu — **Hrani menja, moj talisman** (Brani me, moj talisman) Romana Balajana in **Čuzaja, belaja i rjaboj** (Divji golob) Sergeja Solovjeva — je dovolj reči, da sta lenobna proizvoda psevdopacifistične konfekcije. Še zdaleč ne dajeta tistega ozračja obnove, katerega smo čutili ob nekaterih delih, proizvedenih v azijskih republikah ZSSR, ki smo jih videli na filmskem festivalu v Pesaru le dva meseca prej.

Nima smisla našteti razočaranj, ki smo jih doživeli v Benetkah — od Mai Zetterling do Kena Loacha, Pilar Mirò, Mikea Nicholasa, Petra Gotharja, Henninga Carlssena in Markusa Imhoofa; vsa mednarodno uveljavljena imena, ki pa so zapadla v para-televizijski akademizem, kateri povsod prevladuje.

Odlično izjemo predstavlja James Ivory, ki s filmom **Room with a View** (Soba z razgledom) po lepem romanu E.M. Forsterja (avtorja, ki je navdihnil film Davida Leana **Potovanje v Indijo**) poustvarja etiko in behavi-

our (obnašanje) skupine Angležev na počitnicah v Italiji v začetku našega stoletja. Kot v kakšni dragoceni miniaturni iz te dobe režiser nežno vodi skupino med seboj delujočih oseb najprej na ozadju sublimiranih Firenc, potem pa na ozadju angleškega podeželja. Živahno igalsko skupino sestavljajo novi talenti, kot je Helena Bonham Carter in Julian Sands v vlogi dveh mladih zaljubljenecv in izkušeni Maggie Smith, Denholm Elliot, Simon Callow ob mnogih drugih. Čeprav nima nekega svojega sveta, se je Ivory spet potrdil kot eden od najboljših prirejevalcev literarnih besedil, seveda ob pomoči talenta svoje običajne scenaristke Ruth Prawer Jhabvala, ki ga nikoli ne zapusti.



Božično darilo, režija Pupi Avati



Zgodba o ljubezni, režija Francesco Maselli

ni vasici. Upamo, da bo čez nekaj let možna bolj obširna montaža spet najdenih materialov. V Parizu so našli tudi pozabljeni polurni Wellesov film **Portrait of Gina** (Ginin portret), ki ga je posnel v Italiji v letih 1958—59. Je nekakšna satira o predsodkih o Italiji, zgrajena ob raziskavi Gine Lollobrigide, ki je bila tedaj zvezda prve vrste. V tej čudni oddaji se Welles vzpne nad vse svoje sogovornike (Gina, Rossano Brazzi, Vittorio de Sica), da bi v egocentričnem showu sam dajal odgovore na lastna vprašanja.

V nejasno identificirani sekciji Spazio Libero degli Autori (Odprt prostor za avtorje) je vzbudila pozornost — bolj zaradi političnih kot svojih omejenih filmskih zaslug — **Acta general de Chile**, ki ga je posnel znani čilski pregnanec Miguel Littin. V svoji deželi je incognito zbral obširno serijo pričevanj o silah, ki se javno ali ilegalno borijo proti trdemu režimu diktatorja Pinocheta. Littinov film je bil predstavljen v Benetkah prav tiste dni, ko je izjalovljeni atentat na čilskega diktatorja povzročil razmah nasilne notranje represije in tako zmanjšal upanje na ponovno vrnitev demokracije v doglednem času. V filmu **Directed by William Wyler** (režiral W. W.), predstavljenem v

sekciji Venezia Documenti, sta Aviva Selin in Catherine Wyler, nečakinja velikega režiserja filma **The Best Years of Our Lives** (Najlepša leta našega življenja) zbrali ganljivo poročilo o njegovem delu in privatnem življenju. Film združuje zadnji intervju z nasmejanim in dobrovoljnim Wylerjem, ki je bil posnet tri dni pred njegovo smrtjo, z mnogimi pomembnimi odlomki iz njegovih mojstrov in „home movies“.

Sekcija Venezia Giovani je kot ponavadi opolnoči predstavila vrsto hollywoodskih *blockbusters*ov, ki so imeli zagotovljen uspeh med mladimi gledalci. Od **Legal Eagles** Ivana Reitmana do **Big Trouble in Little China** (Težave v China Townu) Johna Carpenterja, **Short Circuit** (Kratek stik) Johna Badhama, **Aliens** (Uvrščeni) Jamesa Camerona in **Ruthless People** (Kruto ljudstvo) Jima Abrahamsa, Davida in Jerryja Zuckerja. To je globalno pričevanje o pritlehni ravni, ki jo je dosegel film srednjega razreda made in USA, o njegovem ponavljanju brez domišljije in o nasilju posebnih efektov ter tako imenovane „blazne komičnosti“. Pa tudi edini ameriški film v tekmovalnem sporedu, **On Valentine's Day** (Na dan sv. Valentina) Kena Harrisona (ki ga je proizvedel in napisal slavni scenarist Horton Foote) ni predstavljal ravno najboljšega iz „neodvisnega filma“ z one strani oceana, iz tistega, kar se poskuša upirati industrijski nivelizaciji.

Lorenzo Codelli

Prevedla Darja Butina

V sekcijah, vzporednih s tekmovalnim sporedom, je retrospektiva dopolnila pregled del pokojnega ustvarjalca novega brazilskega filma, Glauberja Roche (ki so ga dopolnili z lepim katalogom njegovih kritičnih spisov, oskrbel pa ga je Lino Micciché). Ta pregled je omogočil ponovno doživetje padajoče parabole tega vulkanskega avtorja. Hommage Orsonu Wellesu je iz arhivov RKO predstavil majhen del mnogih materialov, posnetih v letih 1941—42 za **It's All True** (Vse je res), filma v epizodah o Latinski Ameriki. Sekvence, prikazane v 20-minutnem dokumentarcu, ki so ga pripravili nekdanji Wellesovi sodelavci, so predstavile čudovite scene alla Eisenstein o življenju mehiških ribičev v neki izgublje-

1.

Letošnji jubilejni - petindvajseti mednarodni filmski festival v Karlovih Varih je zbral v najznamenitejšem srednjeevropskem zdravilišču filme iz petintridesetih držav, pri čemer se je za številne nagrade in priznanja potegovalo triintrideset filmov. Karlovarski festival je začel svojo kariero kot pregled domačih in tujih filmov v Marianskih toplicah, se po petih letih preselil v Karlove Vari, postal tekmovalni, dobil vrednost kategorije A ter postal bienalen z moskovskim filmskim festivalom. V minulih petindvajsetih letih je festival doživel mednarodno reputacijo, njegovi gostje in nagrajenci so bili med drugim tudi Louis Buñuel, Sergej Bondarčuk, Claudia Cardinale, Elia Kazan, Jack Lemonn, Pablo Neruda, Emanuela Riva, Monica Vitti, Saša Petrović, Puriša Djordjević, Dušan Vukotić in drugi... Festival je od leta 1951 začel sistematično pripravljati simpozije in odprte tribune ter tako posredno vplival na razvoj domače filmske proizvodnje, za katero vemo, da je bila v šestdesetih letih ena najbolj zanimivih nacionalnih kinematografij v Evropi, kasneje pa je s svojimi filmskimi izdelki zdrknila v poprečje, iz katerega se kljub dobri volji ne more izvleči.

2.

Idejni vodja, gibalo in „maskota“ karlovarskega festivala je bil vsa ta leta univerzitetni profesor Antonín Matěj Brousil, človek s sivimi lasmi in nepogrešljivim dolgim rdečim volnenim šalom okrog vratu. Bil je na vseh mednarodnih filmskih festivalih, kjer je zagovarjal, reklamiral in se zavzemal za češke avtorje in njihove filme. Bil je v pravem pomenu besede „diplomat češkoslovaškega filma“, obenem je bil stalni predsednik na mednarodnih filmskih festivalih v Karlovih Varih. Letos, nekaj dni pred začetkom festivala je umrl, star devetinsedemdeset let. Pred tem je še praznoval štiridesetletnico ustanovitve „Akademii muzinich umeni“, torej FAMU v praškem Karolinumu. Kot gledališki in kasneje filmski kritik, se je dosledno zavzemal za humanizem, kot profesor pa je predaval zgodovino sovjetskega filma. Kot rektor FAMU in torej vodja vseh treh fakultet, je vzgojil generacije mladih filmskih in gledaliških režiserjev, igralcev, snemalcev, scenaristov, med drugim je bil tudi profesor našim študentom, ki so študirali v Pragi filmsko režijo, kamero ali montažo.

3.

Letošnji predsednik filmske žirije na jubilejnem mednarodnem filmskem festivalu v Karlovih Varih, dr. Dušan Roll, sicer znan javni slovaški kulturni delavec, nam je dejal, da je festival v znamenju okrogle obletnice ter mednarodnega leta miru. „To rečem zato, ker je mnogo držav poslalo na festival filme, ki predstavljajo, zagovarjajo ali propagirajo prav mir na svetu. Pomeni, da so to filmi, ki se na svoj način bojujejo za mir na svetu, pa tudi zoper tisto, kar se nam lahko zgodi — kot možna tretja svetovna vojna, biokemična katastrofa... To so filmi, ki govorijo predvsem o obstoju tega planeta, o nesporazumih med državami, bloki in političnimi sistemi. Rad bi dodal, da se mnogi filmi ukvarjajo z žensko tematiko, filmi predstavljajo moderne ženske različnih socialnih skupin, vendar pri tem vedno poudarjajo njihov boj za samostalnost, za neodvisnost, ki je različna v Evropi, v azijskih deželah, Afriki ali v Južni Ameriki. Njihov boj za obstoj ni pogojen

samo z ekonomskimi razlogi, marveč z odnosom med partnerji. Hotel bi poudariti še eno značilnost tega festivala, a to je, da imamo mnogo dobrih otroških vlog v številnih filmih, ki tekmujejo za nagrade.“

Filmi, ki smo jih videli na festivalu, so bili vsi do zadnjega brez nasilja, ki čedalje bolj obvladuje svet, pa naj je to nasilje moškega nad žensko, rasistično ali politično ali celo versko nasilje — festivalski filmi so bili tudi brez prave erotike, političnih ne-



Izjemni položaj, Jaromil Bozek

strpnosti, brez neposredne angažiranosti. Tako je na primer bolgarski film **Vse za ljubezen** Nikole Voleva povezal v prijateljstvo očeta in sina, vendar kot moralni opomin. V tem filmu je namreč sin neubogljiv v šoli, oče pa se na delu, pri tehtanju blaga, ki ga vozi na trg, zaplete v korupcijo. Ko sin spozna nepošteno očetovo zbiranje denarja, mu denar ukrade, razočaran nad njim, šolo in standardom, ki mu ga nudita starša. Oče se želi vrniti na „pošteno pot“, noče več sodelovati v prekupčevanju, zato ga njegovi sodelavci premlatijo. Na koncu se oče in sin zopet najmeta in postaneta prijatelja. Film bi seveda najprej sodil v kategorijo mladinskih filmov, tako je namreč navno črno-bel, psihološko reven, pa zato edukativen v okviru moralne vzgoje, kakršno najbrž predavajo na vseh evropskih srednjih šolah vzhodno od Alp. Vzgojna poanta je v filmu razvita linearno, dramaturško ohlapno, režijsko dokaj nespretno; kljub temu je dobil film eno izmed filmskih priznanj. In približno takšna je bila raven celotnega filmskega festivala: zastavljeni problem v resnici ni bil kaj več od socialne podobe stanja, kjer je vse narejeno po dramaturški shemi: na začetku je vse odlično, potem se zgodi dohodek A, ki vpliva na dogodek B, potem se nosilca obeh dogodkov razcepita, dokler se moralno ne očistita, ovedeta in priznata svojo krivdo in se vrne v svoje kolesnice: A in B sta zopet normalni enoti v potrošniškem, moralnem kontekstu določenega družbenega sistema.

4.

V Karlovih Varih so tudi letos razdelili kar precej nagrad in priznanj. Prvo nagrado, Kristalni globus, je dobil avstralski film **Ulica umiranja** debitanta Billa Benetta. Predstavil se je kot uspešen avtor, saj je pred tem snemal dokumentarne filme. Njegova filmska pot je podobna življenjepisu naših avtorjev. Tudi on je dobil premalo denarja za prvenec — samo 340.000 avstralskih dolarjev, tako da je preostali

Vsebinski

denar zbiral po vaseh in mestih, trkal na vrata, razlagal, kaj bi rad posnel... **Ulica umiranja** je avtentični film o posledicah vietnamske vojne. Mladi vojak Colin Turner je služil na področju, kjer so jih napadli s strupenimi plini. Po vrnitvi domov je kmalu zbolel za rakom in leta 1981 umrl. Živel je v Morobe Streetu v sidnejskem predmestju Whalen, kjer se je srečal z drugimi vietnamskimi vojaki, ki so prav tako umirali za neozdravljivo boleznijo, ki so jo prinesli iz vojne. Prav ta *posledičnost vojne*, osebna



Pasodoble za tri, Vladimir Balco

tragedija bivših vojakov, kritiška, skoraj dokumentaristična analiza vojne, je prinesla avtorju priznanje, s tem pa samo potrdila trditev, da je avstralska kinematografija, predvsem pa njeni režiserji, čedalje uspešnejša tudi zunaj svoje celine.

5.

Večina drugih filmov je predstavila dokaj poprečne teme, ponovljene literarne in življenjske motive, skrbno „spolirane“ probleme, tako da je za informacijo dovolj, če si pogloblje pogledamo še dva nagrajena filma. Nagrado Cvet Lidice je dobil češki film **Dosegla me je noč** Juraja Herza. Režiser se je vpisal v sodobno češkoslovaško kinematografijo z realizacijo filma **Zažigalec mrličev** po istoimenski noveli Ladislava Fuksa. Kasneje se je loteval različnih filmskih žanrov, od znanstvene fantastike do sodobnih filmskih komedij, vendar uspeha svojih prvih filmov iz šestdesetih let ni več dosegel. Tokrat se je lotil protifašistične teme. Za izhodišče je vzel filmsko zgodbo Jaromire Kolárové o usodi dolgotletne urednice komunističnega časopisa za ženske Sejalca, o Jožici Jaburkovi. To je stilizirani portret revolucionarke, ki je zaradi svoje pripadnosti naprednemu delu človeštva umrla med vojno v koncentracijskem taborišču v Ravensbrücku. Juraj Herz je skušal še enkrat osvežiti taboriščne traume in izdelati portret ženske kot junakinje našega časa. To se mu je samo delno posrečilo, kajti kljub življenjski

status quo

izkušnji — kot desetletni deček je bil v istem taborišču, v katerem je umrla njegova filmska junakinja — se ni mogel izogniti slovanski patetiki in klišejskim pastem, ki mu jih je postavila téma sama...

Veliko posebno nagrado je dobil švicarski film **Črni Tanner** režiserja Xaverja Kollerja. To je vaška kronika, postavljena v švicarsko vasico in v vojni čas, odkriva pa življenjske nesporazume trmastega kmeta, ki vztraja na svoji zemlji, dokler ga ne obdolžijo prekupčevalstva, „črnega trga“ ter

štinski film **Proka** debitanta Ise Qosie. To je bil obenem redek festivalski film, ki ni dobil nobenega priznanja. V informativni sekciji pa so prikazali film **Anticasanova** Vladimira Tadeja (!) ... Ob teh dveh filmskih naslovih bi lahko znova postavili retorično vprašanje — nanj že nekaj časa nihče noče odgovoriti — kako to, da sta bila na festivalu prav ta dva filma in ne dva druga!? Znano je, da češkoslovaški časopisi pišejo, kako imajo naši filmi pri njih



Druga ljubezen, Dušan Trančik

slab obisk, kar pa seveda ni čudno, saj jim dajemo ali pa ponujamo filme, ki so celo slabši od njihovih ... Najbrž bi pri nas morali razmišljati tudi o tem, da *vsak film* ni za prodajo v tujino, kajti tudi na drugih področjih ne ponujamo tujini slabega izdelka ... ali pa se morda kot filmski kritik motim ali pa si nočem priznati, da prodajamo vse, kar hočejo v tujini kupiti, kajti gre nam za dolarje, pa čeprav so včasih samo konvertibilni ... Pri tem smo najbrž kar pozabili na sijajno bero priznanj, ki jih je dobil naš film na minulih petindvajsetih mednarodnih filmskih festivalih v Karlovih Varih. Zato bomo na kratko zapisali naslove in nagrade filmov, ki so bili na festivalu uspešni ter bili deležni širše kritiške ocene.

Na deseti MFF v Karlove Vari smo leta 1957 poslali dva filma: **Prekleti denar** Velimirja Stojanovića in film **Veliki in mali** Vladimira Pogačiča.

1958: film **Svojega telesa gospodar** Fedorja Hanžekovića. Izven konkurence pa film **Mihail Strogoff** v režiji Carmine Gallona, 1960: **Veter je obstal pred zoro** Radoša Novakovića,

1962: **Nadštevilna** Branka Bauerja,

1964: **Iz oči v oči** Branka Bauerja,

1966: **Tri Aleksandra Petrovića**. Film je dobil Prvo glavno nagrado.

1968: **Ko bom mrtev in bel** Živojina Pavlovića. Film je dobil Posebno nagrado glavne žirije ter nagrado FIPRESCI.

1970: **Krvava bajka** Torija Jankovića. Nagrada Cvet Lidica.

1972: **Dekle s Kosmaja** Dragovana Jovanovića. Častno priznanje Češkoslovaške zveze protifašističnih bojnikov.

1974: **Svatba** Radomirja Šaranovića. Nagrada Češkoslovaške zveze protifašističnih bojnikov.

1976: **Trpljenje** Kirila Cenevskog,

1978: **Akcija Stadion** Dušana Vukotića. Film je dobil nagrado Cvet Lidica.

1980: **Kadar poletje kasni** Ekrema Kryeziuja,

1982: **Trinajsti julij** Radomirja Šaranovića. Film je dobil diplomu festivalskega odbora.

1984: **Cifra-mož** Bate Čengića,

1986: **Proka** Isa Qosje.

Kljub vsemu in prav zaradi priznanj, ki so jih dobili jugoslovanski režiserji v preteklosti, predvsem Saša Petrović in Živojin Pavlović, bi morali pošiljati v Karlove Vare svoje najboljše filme, ki bi tudi tam, ne samo doma, spregovorili o svetu, v katerem živimo, angažirano, z umetniško silovitostjo in izvirnim filmskim jezikom.

Branko Šömen

Karlovy Vary, nagrade 1986

Kristalni globus je dobil avstralski film **Ulica umiranja** Billa Benetta. Nagrada Cvet Lidica je dobil češkoslovaški film **Dosegla me je noč** Juraja Herza. Veliko posebno nagrado je dobil švicarski film **Črni Tanner** režiserja Xaverja Kollerja.

Tri glavne nagrade so dobili filmi: **Ljubim te** Eduarda Calcagna (Argentina), **Dobra žena** Chuang Tien Čunga (Kitajska) in **Pomladna otoplitev** Rim Čang-Boma in Ko Hak Rima iz Demokratične republike Koreje.

Posebne nagrade žirije so dobili filmi **Nepotrebna** Livie Gyarmathy iz Madžarske, **Vse za ljubezen** Nikole Voleva iz Bolgarije in **Pasje življenje** Lasse Hallströma iz Švedske.

Nagrado A. M. Brousil je dobil indijski film **New Delhi Times** režiserja Rameša Šarma.

Za žensko vlogo so nagradili igralko iz filma **Božja Agneza**, tako da so dobile nagrade Jane Fonda, Ann Bancroft in Megg Tilly.

Nagrado za najboljšo moško vlogo je dobil Leonid Filov za vlogo v sovjetskem filmu **Čičeron**.

Predsedstvo festivala je dodelilo nagrado za življenjsko delo italijanskemu režiserju Carlu Lizzaniju, predsedstvo pa je še posebej nagradilo turški film **Žabon** Šerifa Görena in igralka Jano Rihakov-Dolanski za vlogo v češkem filmu **Dosegla me je noč**.

Nagrado FIPRESCI je dobil kitajski film **Dobra žena**, za najboljšega debitanta pa je žirija novinarjev proglasila Orlanda Fortunata za angolski film **Spomini**.



Kakor strup, Vit Olmer

spravijo v zapor. Toda kmet se tudi tam bori za svoje pravice, začne gladovno stavko, dokler ga slednjič ne spustijo iz zapora. Nekakšen sodobni hlapec Jernej po švicarsko ...

Že vsebini omenjenih filmov zgovorno pričata o tem, v kakšno smer je bil zazrt letošnji petindvajseti mednarodni filmski festival v Karlovih Varih. Izbor filmov je nakazoval predvsem *humanistične teme*, ki so sicer navzoče v svetovni kinematografiji, ne odkrivajo pa ne trenda ne koncepta tistih kinematografij, ki se v tem desetletju odlikujejo predvsem po nasilju in grobosti, brezdušnosti in odkrivanju političnih spletk ter drugih, za človeški razvoj bistvenih nesporazumov. Filmi, v katerih so prevladovali problemi žensk, njihova emancipacija ali boj proti zaostalosti kakor tudi mladinski filmi, so bili tukaj v središču pozornosti, medtem ko so na drugih festivalih obrobni, spremljajoči festivalski dogodki. Tako so v Karlovih Varih pripravili filmski festival, ki ni odkril nobenega velikega filma, kar pa najbrž tudi ni bil njegov cilj: šlo je za manifestacijo, ki naj bi se praznično iztekla, ne da bi bil kdorkoli užaljen, prizadet, za karkoli prikrajšan. Nasmešek v gumbnici bi bil naslov, ki bi najbolje pristajal tej prijetni filmski manifestaciji, kar je lahko tudi kompliment.

6. Jugoslovansko kinematografijo je v uradnem delu festivala tokrat predstavljal pri-

Črna Marija

Crna Marija

Scenarij
in režija: Milan Živković
Kamera: Radoslav Vlatić
Scenografija: Milenko Jeremić
Glasba: Srdjan Jul in Milan Mladenović
Proizvodnja: Film Danas, Beograd
Igrajo: Sonja Savić, Branko Vidaković, Branislav Lečić, Milan Mladenović



Prvenec Milana Živkovića nas že z naslovom usmeri k zgodovini filma, natančneje k znamenitemu Thomasu Alvarju Edisonu, ki je ob prelomu stoletja med drugim postavil tudi prvi filmski studio „Black Maria“. To je bil svojevrsten „laboratorij“, ki je v kasnejšem razvoju kinematografije postal osrednje mesto za proizvajanje filmske fikcije. V Živkovičevem filmu pa se „Črna Marija“ ne nanaša na filmsko, marveč glasbeno področje, saj je to studio oziroma „laboratorijska mašinerija“, kjer se — vsaj tako trdijo avtorji filma — oblikuje rock glasba. Tokratno varianto rocka pa proizvaja in uprizarja skupina „Zenit“, ki je tudi nekakšen kolektivni junak filma. Zgoda o tem junaku pa se drži znanih vzorcev na temo, ki bi jo poenostavljeno lahko zajeli v naslednjo shemo: uspeh — smrt vodje skupine — kriza — kreativni kaos — formiranje novega vodje skupine — uspeh. Ob to pripovedno linijo pa so pripetili še iz konvencionalnega filmskega repertoarja privzeti elementi: ljubezenski zaplet, težave z birokracijo (tokrat glasbenih institucij), (kolikor-toliko) ekstravagantni image, spektakelnsko kolesje. . . Film **Črna Marija** je tako sestavljen iz serije gladko se pretakajočih segmentov, ki se vrstijo na osnovi kristalne predvidljivosti in kjer ni prostora za napetost. Vse se dogaja, ko da bi se že zdavnaj zgodilo, in zato tudi film zapada v golo opisovanje, ki ga ne more intenzivirati niti ekstravagantna maska pevke skupine in njeno izjemno obvladovanje filmskega, še posebej pa medijskega oziroma spektakelskega prostora. Živkovičev film je tako zapravljen možnost, da bi se jugoslovanska produkcija obogatila s kakšnim dobrim rockerskim filmom oziroma s filmom o rocku, še posebej, ko vemo, da zgodovina jugoslovanskega roc-

ka kakor tudi današnja rockerska scena ni od muh. Zato ni naključje, da ima jugoslovanski film kar precejšnje težave s proizvajanjem spektakelskih razsežnosti, saj se plagiatorsko drži slabo prevzetih prijemov iz drugih medijev pri čemer skoraj povsem spregleduje možnosti filmske govorice. Še posebej takrat (kot recimo pri Živkovičevem filmu), ko naj bi bila tema že dovoljšnja garancija za filmski spektakel. Tako film **Črna Marija** tudi po tej plati nekoliko sodi v „predzgodovino“ oziroma primitivno obdobje filma, saj je bila množična kultura ena izmed temeljnih silnic, ki ga je formirala v njegovem zgodnjem obdobju. Samo takrat je bil film le ogledalo popularnih in populističnih atrakcij.

Silvan Furlan

Divji veter

Divlji vetar

Režija: Aleksandar Petković
Scenarij: Živojin Pavlović
Kamera: Vadim Jakovljevič
Scenografija: Nemanja Petrović, Nikolaj Apostolovič
Glasba: Evgenij Doga
Proizvodnja: Film Danas, Beograd-Moldova film, Sovjetska zveza
Igrajo: Svetozar Cvetković, Milan Puzić, Viktor Proskurin, Ljuba Poliščuk, Dušan Janičijević, Vladan Živković



Vsak nov film o narodnoosvobodilnem boju je dokaz, da so tovrstni filmi edini resnično izviren jugoslovanski žanr. Imanentna logika žanra pa seveda terja razvoj; če razvoja ni, je žanr ad acta oziroma mrtev. Novumi na področju motivike ne zadoščajo. Za žanr usodnejše so kršitve oziroma zamiki njegovih konstituant. Ker že prvih nekaj vrstic o filmu **Divlji veter** namiguje na njegovo specifikko, je prav, da jo strnem v prvi del sodbe. Petkovičev film ne prinaša ničesar, česar gledalec formalno-tehničnih rešitev pri tovrstnih filmih še ni videl. Kritika bi se lahko tukaj že končala, pa vendar je nekaj drobcev, ki še terjajo obravnavo v pričujočem zapisu.

Najprej je dejstvo, da je film **Divlji veter** ena izmed letošnjih koprodukcij. Zanimivo bi bilo primerjati sovjetsko in našo varianto. Vezni člen med obema je sovjetski častnik, ki pobegne iz nemškega ujetništva in se pridruži partizanom. Samo mislim si lah-

ko, da je razlika med obema verzijama v stopnji njune „sovjelizacije“; v sovjetski verziji ima njihov človek verjetno še večjo vlogo kot v naši. Toda tudi skromna prisotnost sovjetskega častnika je lahko mlin na mlinjenje o sovjelizaciji in stalinizaciji narodnoosvobodilnega boja. Takšna interpretacija se še lahko opre na dejstvo, da je na nasprotni strani nemški častnik. (Le-ta je ves čas filma na varnem v oklepem vagonu na vojaškem vlaku izdajalske staro-jugoslovanske vojske.) Takšna „nivelezacija“ pač spregleda, da je Rus na jugoslovanskem teritoriju po naključju, za razliko od Nemca. In naprej, da je prvi etično pozitiven in aktiven, medtem ko je drugi „pasivni“ gleduh. (Seveda režiser te možnosti ne izkoristi, sic!)

Režiser Aleksander Petković je v svojo podobno prvih mesecev vojne, ko se posamezniki opredeljujejo za eno ali drugo stran, vtikal še eno simetrijo. Obe strani namreč premoreta vojega „morilca“. Toda tudi tu je podobnost samo hipna. Na eni strani je namreč koljač, ki mori za denar, na drugi pa partizan, ki se zaradi osebne bolečine znese nad ujetniki. Čeprav je prvo dejanje perversno in zločinsko, pa je s stališča kvislinške oblasti nagajeno in potrjeno. Nasprotno je drugo dejanje razumljivo s stališča psihologije osebnosti, a tudi sankcionirano zaradi kršenja partizanske etike in škodovanja ugledu gibanja.

Univerzum v filmu **Divlji veter** se cepi. Morebitno nekdanjo navidezno enotnost zamenjuje svet, v katerem njegovi junaki izberejo tisto stran, ki so jo izbirali (a ne odločno zagrabili) že leta pred vojno. Petkovičev film se zdi za kanček zanimiv zato, ker poleg omenjenih tandemov enakomerno zarisuje obe strani; tako stopa pred gledalca psihopatologija srbskega patriarhalnega podeželja in psihologija novega sveta, v katerem oče ni Bog oče, suženj človeku tujih vrednot niti avtoriteta utemeljena v nasilju lastne moči.

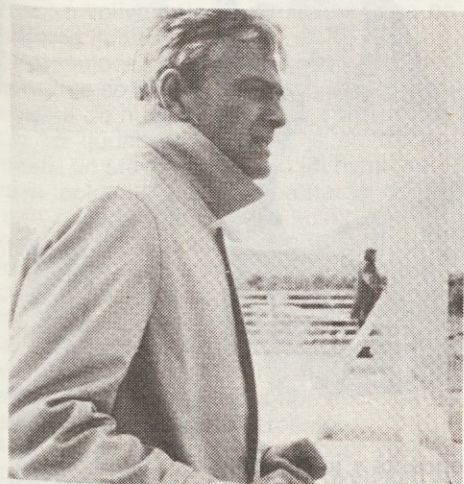
Marko Golja

Hiša na pesku

Kuća na pijesku

Scenarij
in režija: Ivan Martinac
Kamera: Andrija Pivčević
Scenografija: Ante Loka in Ivan Martinac
Glasba: Mirko Krstičević
Proizvodnja: Marjan film, Split
Igrajo: Dušan Janičijević, Branko Đurić, Dijana Zulim, Marina Nemet, Jadranka Stilin, Vassja Kovačić, Josip Genda

Film Ivana Martinca je razpet med dve retroviziji, če je retrovizija tisto, kar vidimo v retrovizorju. Uvede ga namreč dolga, prav neskončno dolga vožnja avtomobila, s katerim Jakov Kostelac vozi z letališča Josipa Križanića, arheologa, ki se je vrnil iz raziskovanja v Španiji. Vse, kar vidimo med to vožnjo, je statičen kader (statika velja seveda ne/gibanju kamere, zato pa se trese in premika avto) prednjega stekla, ki uokvirja mimobežečo pokrajino, ter retrovizorja. Izteče pa se film **Hiša na pesku** s finalno vožnjo v predoru, dramatično poudarjeno z



Izlet

Pikniku

Režija: Emin Halili
 Scenarij: Atdhe Gashi
 Kamera: Menduh Nushi
 Scenografija: Nazmi Sadiku
 Glasba: Bashkim Shehu
 Proizvodnja: Kosova film, Priština
 Igrajo: Avdush Hasani, Suzana Mančić, Fatime Sefaj, Boro Begović



Prigode iz življenja mladega, perspektivnega inženirja, ki ga vodilne strukture v njegovi tovarni in v širšem družbenem okolju sploh tiščijo k tlom, boječ se, da bi jim utegnil postati nevaren, so vsekakor zanimiv in pozornosti vreden filmski motiv, pod pogojem seveda, da so v fabuli in v dramatičnih konfrontacijah jasno profilirane in razporejene.

V primeru novega kosovskega filma, izdelka debitanta Emina Halilija, o take vrste izčiščenosti sporočila ni mogoče govoriti. Razlog je — v scenariju, ki je napisan na hitrico, diletantsko, z neprečiščenimi izrisi posameznih oseb, v stilu skrajno pavšalnih dialogov in vrhu vsega s precej nejasnimi relacijami, čeravno bi morale biti prav te najbolj razvidno zastavljene.

Vzroki in posledice protagonistovih službenih in zasebnih težav so v tej fakturi zgodbe mestoma nejasni, mestoma neutemeljeni. Dramaturška struktura zgodbe ostaja nedodelana, režija pa tej nedodelanosti zvesto sledi in dodaja svoje elemente nerodnih in neobvladanih postopkov, ki se zrcalijo zlasti v diletantski igri in v mizanscenskih postavitvah brez žive krvi in mesa. Glede tega sta si scenarij in režija komplementarna in torej v slabem pomeru besede enakovredna.

Halilijev debut je po vsem povedanem sodeč pod sprejemljivo estetsko-izrazno ravni, pri čemer pa vsaj dobrega namena ne smemo prezreti: kosovska filmska produkcija izpričuje voljo, da bi govorila o aktualni eksistenčni in družbeni problematiki sedanjosti — in to ob tem debutu vendarle prihaja do izraza.

Viktor Konjar

Lepe ženske hodijo skozi mesto

Lijepo žene prolaze kroz grad

Režija: Želimir Žilnik
 Scenarij: Želimir Žilnik, Miroslav Mandić
 Kamera: Ljubomir Bečejski
 Scenografija: Slobodan Došić
 Glasba: Koja
 Proizvodnja: TRZ SFR ART FILM 80, Beograd-Croatia film, Zagreb, Forum Sarajevo, Zveza film, Novi Sad
 Igrajo: Ljuba Tadić, Svetolik Nikačević, Rahela Ferari, Nikola Milić, Milena Dravić, Rade Marković

Neuspeh poznih del ne more ostati brez posledic za zgodnja dela (Rane radove). Teza je ostra, toda že na samem začetku omogoči vsaj dvoje: potegne vzporednico s prvim Žilnikovim celovečercem (ki jo vleče tudi režiser sam: med snemanjem je za NIN izjavil: „Razumeš, oni ne vedo, da je vse to isto kot 'Zgodnja dela'.“), hkrati pa tudi že označi očiten neuspeh filma **Lepe ženske hodijo skozi mesto**.

Kaj najprej zagledamo na platnu? Znale fotografije študentskih nemirov na beograjskih ulicah (Tomislav Peternek), ki so zaradi svoje pretirane eksploativnosti po-



stale že povsem enoznačne. Potem, ko se je po Tucakovićevih Šestih junijskih dneh že zdelo, da je — brez vsaj minimalnega problematiziranja — oziranje v tisti pretekli čas nemogoče, smo zdaj kar naenkrat sredi filma, ki se sprašuje, ali je mogoče zgodovino ponoviti. Čas: stoletnica vstaje, 4. julij 2041. Kraj: Beograd. Razplet je jasen, če le vemo, da je „farsa strahotnejša od tragedije, kateri sledi“. (Adorno). Neizprosna temporalna dialektika namreč zahteva, da se tak poskus projiciranja nostalgичne preteklosti v prihodnost izteče v izgubo sedanjosti. Izguba sedanjosti, to je torej naš temeljni občutek Žilniku.

izmenjevanjem svetlobe in barve ter razkosano glasbo, ponovno z retrovizorjem v kadru.

Kar je vmes, je blodenje arheologa Križanića po Splitu in okolici. Z njim dobesedno blodi tudi kamera, ki se ustavlja ob najrazličnejših vizualnih atrakcijah (freskah, kipih, arhitekturnih detajlih...), natančno ponavljajoč začetno figuro, zaznamovano z retrovizijo. Kaj je specifičnega pri tej figuri? Nemožnost hkratnega videnja, kolikor gre namreč vedno za to, da se v določeno površino vpiše še kakšen detajl, ki jo sprejme, postavi pod vprašaj njeno samoumevnost, ki zahteva izbiro. Nikoli ne moremo hkrati videti obojega: če hočemo gledati skozi šipo, se nam podoba v retrovizorju izobliči v nerazberljiv zmazek; če poskusimo razbrati le-tega, postane celo ozadje le nejasna gmota bežečih črt. Tudi v **Hiši na pesku** je dilema tako ostro zastavljena: eno je mogoče videti, spoznati, le na račun drugega. Če se kamera odloči spremljati veliko podobo — kulturo — potem mora iz nje izločiti detajl, ki preprečuje, kvari njeno celostnost — človeka. Križanićev samomor je zato, kolikor na ravni pripovedi ostaja nerazrešen, skrivnost, mogoče brati kot davek prav tej dialektiki izbire.

Film je morda prav zaradi te nujne izločitve enega od obeh členov relativno monoton, počasen, ima pa v svoji strukturi trenutek, katerega učinek meji na šokantnost, kolikor ga gledalec niti najmanj ne pričakuje. Spet enkrat gre za glas: Ko po prijateljevi smrti sodnik Kostelac brska po njegovi hiši, najde kaseto z arheologovo izpovedjo. Trak se vrtil, nato pa se na koncu sunkovito prekine, skorajda sredi stavka. Medtem poštar prinese pisemsko pošiljko, v kateri je nova kaset. Ni dvoma, v njej bo nadaljevanje izpovedi. Toda, vsem pričakovanjem (željam) navkljub zaslišimo s kasete ženski glas, ki zaželi očetu srečen rojstni dan in mu podari klavirsko skladbo. Če nas je retrovizor naučil, da je nemogoče hkrati videti dve podobi, potem je kasetu tu zato, da pokaže, kako tudi med videno podobo in pričakovanim glasom vselej obstaja razmik, na katerega ravno film igra. Če Martinac razume svoj film kot „film v pravem pomenu te besede“ (med novinarsko konferenco v Pulju), gre „filmskost“ **Hiše na pesku** iskati ravno v uprizarjanju teh razmikov. Pravi film pa to vseeno še ni.

Stojan Pelko

Očitka temu očitku sta vsaj dva:

a) Ali si sedanost, takšna, kakršna je, v vsej svoji ne-umnosti, ne zasluži prav tega, da je izgubljena?

b) Ali se lahko avtor nekega (umetnostnega) dela sploh kako izogne sedanosti? Paradoks Žilnikovega neuspeha je natančno vmes med prvim (pozitivnim) in drugim (negativnim) odgovorom: sedanost se mu je izmaknila, mu ušla iz rok prav zato, ker je do vratu v njej in je enostavno ne more in ne zna izraziti drugače kot z vrsto jezikovnih združb med „lepimi ženskami, ki hodijo skoz mesto“. Toda zreducirati ta „tukaj in zdaj“ zgolj na nekaj anekdotičnih oznak pomeni izgubiti nujno potrebno refleksivno distanco. Če so zgodnja dela prav zaradi odziva na takratni „duh časa“ še uspela biti hkrati „posvetilo fronti zavračanja, ki se je pojavila leta 1968 med mladimi ljudmi v svetu in pri nas“, toda tudi že „dokaz iluzionistične, neprilagojene in nasilniške akcije 'zadovoljivte progressa'“ (s temi besedami je Žilnik zagovarjal svoj film junija 1969 pred beograjskim okrožnim sodiščem), potem v *Lepih ženskah*... umanjka prav ta drugi moment. Lotevati se filma o sedanosti (pa četudi le tako, da jo projekiraš v neko fiktivno prihodnost) ob odpovedi temu momentu je tvegano podjetje. Lahko se zgodi, da se ti kot edina možna pot izkaže pot v preteklost in v Žilnikovem primeru je ta preteklost povsem natančno locirana — v Zgodnja dela. Podobna fragmentarnost, podobne parole, celo nekateri podobni tehnični prijem — vse to opozarja na neko temeljno podobnost, če ne celo enost obeh filmov. Toda vse življenje se ne da delati enega filma. Če nič drugega, so se nekateri potniki iz spačka (1968) preselili v Lokomotivo (1986). Razlika je že vse kaj drugega kot zgolj razlika med dvema transportnima sredstvom.



žrtijami) in podobnem, kar še sodi v folkloro. Živko Nikolić je s svojimi prejšnjimi filmi (zlasti z Beštijami) uspeval izstopiti iz šablone ravno z manj površnim odnosom do etnološke materije, s čimer je oblikoval svojevrstno estetiko metaforike podob skupnosti, ki jo vzdržujejo vraže in mitologija, trdna pravila in prepovedi v mešanici poganstva in religije. Toda Lepota pregrehe žal nadaljuje tendenco, ki je bila že očitno opazna v Neverjetnem čudežu, v katerem se Nikolić ni več uspel upreti skušnjavi, da ne bi soočil tradicionalne vaše skupnosti s t.i. novim, ki predvsem lomi tradicionaln seksualne tabuje.

V Lepoti pregrehe ta postopek pripelje do končne „izroditve“ paradigme, ki so jo postavile Beštije. Etnološka podlaga postane izhodišče burkaške dramaturgije: karakterji iz tradicionalnega vaškega okolja v soočenju z modifikacijami „evropske civilizacije“ dobijo vlogo klovnov, stoletna pravila, ki se jim „originali“ še niso iztrgali, pa hočeš, nočeš dobijo status popolnega nesmisla, čigar racia ne uvideva več niti etnologija, udeležena v oblikovanju scenarija. S tem filmom torej tudi Nikolić končno podleže prevladujoči „folkloristični“

tendenci v jugoslovanskem filmu, ki faktično izgubi vsako zvezo z dešifriranjem socialnih razmerij, ki se modificirajo v konfliktu vuralnega in urbanega, mitičnega in ideološkega ipd. Vendar, če pripoznamo obstoj lokalnega žanra lahkih komedij in dram (za vsak film je treba napisati le pol scenarija, ostalo pa so folklorne izvedbe običajev), je Nikolićevemu filmu treba priznati višje dosežke v oblikovanju situacijske komike in tudi v oblikovanju (sicer večinoma tipiziranih) karakterjev. Ko po prvem prizoru, ki daje slutiti film iz temne preteklosti, z ostrim rezom preide na močno osvetljeni kader prinašanja Zastave 101 v skalnato hribovje, je komičen učinek nedvomen. Žorž v upodobitvi Petra Božovića je kljub neoriginalnosti v zasnovi karakterja po igralčevi zaslugi dokaj pitoresken, še posebej pa izstopa lik direktorice naturistične plaže, ki upravlja svojo hedonistično ustanovo z ognjevitostjo asketske partijske aktivistke. Sicer pa Lepota pregrehe ne vsebuje nič takega, kar bi upravičilo naš trud s kakšno obširnejšo in bolj poglobljeno analizo.

Darko Štrajn

Stojan Pelko

Lepota pregrehe

Lepota poroka

Scenarij in režija: Živko Nikolić
Kamera: Radoslav Vlačić
Scenografija: Miodrag Mirić
Glasba: Zoran Smijanović
Proizvodnja: Centar film, Beograd
Igrajo: Mira Furlan, Miodrag Karamić, Petar Božović, Mira Banjac

Etnološka podlaga je prav gotovo ena od prekletstev jugoslovanskega filma. Zdaj že cela množica filmov čez vso mero ponavlja šablone „dramtičnih“ vrhuncev na svatbah, „kukanjih“ na pogrebih, med gotrajnimi pojedinami (ali natančneje: po-

Ločitev za določen čas

Razvod na odredeno vreme

Režija: Milan Jelić
Scenarij: Predrag Perišić in Milan Jelić
Kamera: Aleksandar Petković
Scenografija: Snežana Kojić
Glasba: Vojislav Voki Kostić
Proizvodnja: Union film, Beograd
Igrajo: Ljubiša Samardžić, Milena Dravić, Velimir Bata Živojinović, Olivera Marković, Jelisa-veta Sablić, Vlasta Knezović



Zanimivost tega tretjega Jelićevega filma „za določen čas“ je vsekakor v tem, da se bolj kot vsi drugi filmi letošnjega puljskega festivala posveča najbolj perečim problemom naše družbene stvarnosti, s katerimi se jugoslovanski živelj ubada zadnje čase, to pa sta brezposelnost in stanovanjsko vprašanje. Edini resnejši pri-spevek na to temo je podal Miljenko Dereta s filmom Špadijer — eno življenje. Milan Jelić pa se je odločil, tako kot že v prejšnjih dveh filmih, za stil lahke komedi-

Vsekakor je škoda, da je zvezdniško igral-sko zasedbo in kilometre filmskega traku uporabil za izdelek, ki nima večjega dome-ta kot pred leti nadvse popularna televizij-ska nanizanka Gledališče doma, ki smo jo lahko leta spremljali ob sobotah.

Vendar bi lahko Milan Jelić posnel film, ki bi bil bolj zavezujoč, saj je ta režiser, spomnimo se, pred davnimi petnajstimi le-ti posnel Bubašinterja.

Vsekakor je dejstvo, da se soočenju z re-snejšimi temami jugoslovanski film na ve-liko izogiba, če pa se le dotakne kakšne

bolj občutljive teme, se je loti na način, kot to počneta Jelić in Čalić.

Vendar smo v situaciji, ki je bolj kritična od vsake krize. Imamo več kot milijon brezposelnih in skoraj dva milijona formalno zaposlenih delavcev, kar obravnavamo kot tehnološki presežek.

In kako vpliva splošna družbena kriza na življenje ljudi?

Zastrašujoče, pravi statistika. Državljeni te dežele so brezvoljni, depresivni, prihaja skratka do hudega notranjega neravnovesja pri ljudeh. Jugoslavija je na tretjem mestu po številu cigaret, ki jih njeni prebivalci pokadijo na dan, bronasto odličje nam pripada tudi po tem, koliko litrov alkohola spiye Jugoslovan povprečno na leto. Po številu samomorov glede na število prebivalcev je Zagreb na prvem mestu med stopetdesetimi večjimi mesti po svetu, Subotica pa takoj za njim. Tudi ločitev je čedalje več, vsak četrti prebivalec Jugoslavije je ločen, vsak tretji pa čaka, da bo sodišče rešilo njegovo prošnjo.

Milan Jelić nam pokaže odgovor vsaj na zadnje vprašanje. Siniša in Svetlana se morata ločiti, čeprav sta se komaj poročila. Vzrok za ločitev ni v kakšnem njunem nesporazumu ali prehudem notranjem neravnovesju, temveč v tem, da ima Svetlana kot samohranilka avtomatično več točk za rešitev stanovanjskega vprašanja.

Absurd in realnost, to tu sploh ni vprašanje. Vprašanje je, zakaj o tej temi snemati komedijo lahkotnega tipa.

Bojan Žorga

Maščevanje

Osveta

Scenarij in režija: Nenad Đapić
Kamera: Vilko Filac
Scenografija: Zoran Križek
Glasba: Enco Lesić
Proizvodnja: TRZ SFR Art film 80
Igrajo: Harri Bear, Milena Dravić, Vesna Čipčić, Velimir Bata Živojinović

Film avtorja Nenada Đapića je jugoslovanska varianta „post hard-boiled“ krimića. Senzacionalistično zapisana trditev se opira na dva precej podobna detajla iz filma Maščevanje. Najprej je to način, kako se jugoslovanski gastarbeiter odkriža svoje žene. Ko jo zapusti, si ohrani dober sloves tako, da podtakne čaršiji „resnico“ o svoji ženi, ki da je v Nemčiji živela razuzdano življenje. S tem seveda blokira njeno vrnitev, saj ni možno, da bi žrtev prepričevala in prepričala vsakega znanca posebej. Izjemno mesto dobi torej „univerzum“, ki je kontaminiran. Zločin ni več individualno dejanje, ampak je „podružbljen“ oziroma je stanje stvari. In tega se ona povsem zaveda. Če se torej hoče izogniti poziciji histričarke, mora sprejeti pravila igre, kar pa zadošča le za sodelovanje v igri, nikakor pa še ne za zmago. Le-ta jo čaka zunaj igrišča oziroma šele tam in takrat, ko bo njen nizkotni mož opustil vpeljeni model in se zatekel k „prepovedanim“, še nižjim udarcem. Nujna metoda je drugi detajl. Jasnno je, da lahko nekdanjega soproga v tak off spravi samo grožnja o spodnesu njegovega eksistenčnega temelja. Njena odločitev, da odigra bogato ločenko, ki bo v do-



mačem mestu postavila nekdanjemu možu konkurenčno avtomehanično delavnico, je torej lahko edina učinkovita. Seveda blefira, toda to ni pomembno, saj samo še dodatno razkriva poteze tretjega, „univerzuma“, bodisi čaršijske spekulacije ali občinsko birokracijo. Zdaj pa je že tudi razvidno, da je dosedanja žrtev pravzaprav junakinja, ki se poskuša maščevati s pomočjo manipulacije. Žrtev njene dejavnosti je tudi mlad nemški šofer, ki jo je pripeljal v najetem mercedesu. Prav meta-morfoza tega Nemca, ki postane iz objekta manipulacije ljubimec, pomeni prehod iz imaginarnega „univerzuma“ v razkritje kart. Strelji, kri in kar je še podobnih učinkov, samo dodatno pritrujejo koncu filma, ki se je domiselno zasnoval prav v razmiku med videnim in tistim od zadaj. Konec filma pa še ne pomeni konca presenečenj za gledalca. Ta namreč zve, da so nekateri elementi filmske zgodbe resnični, da pa jih je avtor nekoliko modificiral. Kolikor torej čaršija implicira manipulacijo, besedovanje in odgovarjanje pa film Maščevanje najde svoj kotic pod Soncem v preseku med čaršijo in resnico, vendar na koncu pokaže problematičnost čaršije in zunaj-filmskost resnice. Kakor da je film shizofrena umetnost, ki sicer razkriva svoje laži zato, da bi na koncu spodbil še svojo resnico.

Marko Golja

Miss

MISS

Scenarij in režija: Aleksandar Husić
Kamera: Božidar Nikolić
Scenografija: Veljko Despotović
Glasba: Enco Lesić
Proizvodnja: Film danas, Beograd-Newark S.A., Panama-C/O Cosemar, Švica
Igrajo: Maja Sablić, Dragan Nikolić, Dragoljub Vojnov, Velimir Bata Živojinović, Dragan Zarić

Kadar o filmu ni mogoče prav dosti povedati, se lahko izviješ na vsaj dva način: podrobno obnoviš plot (kolikor je namreč pri tovrstnih produktih sploh težko govoriti o „vsebinah“) ali pa se vrtiš med različnim obrobniimi zanimivostmi. Pričnimo s slednjimi: Aleksandar Husić je najmlajši jugo-

slovanski debitant, saj najdemo med njegovimi biografskimi podatki letnico 1962. Naslednja pomembna letnica je 1984 — tega leta je namreč diplomiral na londonski International Film School. Oboje je, pa naj se sliši še tako banalno, mogoče razbrati tudi iz njegovega prvega celovečernega filma **Miss** — da je namreč mlad in da se je šolal na Zahodu. Vrednostna oznaka to seveda še ni.



Tudi oznaka „lesterovski“, ki jo je bilo tako zelo pogosto mogoče slišati med kritiki na puljskem festivalu, še bolj malo pove. Filma **Miss** se je treba lotiti kot *mixa*, povsem natančno — kot žanrskega *mixa*, kar je v tem primeru lahko razumljeno tako v smislu mešanice kot zmešnjave. Dva temeljna žanra sta tokrat v igri: kriminalka in komedija. Ker se kriminalke pri nas (V tem času? V teh krajih?) preprosto ne da delati, jo je mogoče pač le parodirati, ji dodajati komične učinke. V filmu **Miss** črpajo tovrstni učinki predvsem iz situacijske komike (zamenjave, zgrešena srečanja, naključja) in pa iz same zastavitve treh „gangsterjev“ (če kar prepisemo iz puljskega kataloga: „Brains, neskrupulozni in surovi šef bande; Igla, Brainsov hladnokrvni in krvoločni pomočnik, ki ubija iz čiste zabave; Kokos, orjak z inteligenčnim koeficientom 0,2 promila“). Prav položaj slednjih treh je najbolj problematičen, že skorajda paradoksalen: s svojo „zaroto“ (pretihotapiti skozi Jugoslavijo zaupne dokumente v zvezi z evropskim potnim listom) so tisti, ki sprožijo ves film in njegov zaplet, hkrati pa se s tem, ko se pojavijo že tudi preprečujejo, da bi film razvil nekatere zanimivo zastavljene linije in se rešil žanrske zmešnjave. Če si jih torej poskusimo odmisлити (in to pravico brez dvoma imamo), potem nam ostane nekakšna spotovska strukturiranost filma, pri čemer razpon teh spotov sega od tipično reklamnih („Beograd by night“; hotel Interncontinental) preko humorističnih (sekvenca z organizatorjem, ki pozdravlja angleške goste) s pomočjo transparentov za njihovimi hrbti — zaplete se, ko pijani pomočnik prične zamenjavati transparente z ustreznimi napismi) do tistih pravih, glasbenih (zaključni nastop glavne junakinje Lane na izboru za Miss Jugoslavije). Režija teh spotov, njihov vrhunski, trendovski design sta pravzaprav tisto najzanimivejše, kar ta film ponuja gledalcu. Glede žanrov pa bi se veljalo odločiti: ali enega ali več. Več se pogosto izkaže za nobenega. To pa bi že lahko bila vrednostna oznaka.

Stojan Pelko

Obljubljena dežela

Obećana zemlja

Režija: Veliko Bulajić
 Scenarij: Ivo Brešan
 Kamera: Goran Trbuljak
 Scenografija: Milenko Jeremić
 Glasba: Alfi Kabilijo
 Proizvodnja: Jadran film, Zagreb
 Igrajo: Velimir Bata Živojinović, Dava Džokić, Mirjana Karanović, Vanja Drach, Vjenceslav Karpural, Dragan Nikolić

Če je Bulajićevo vnovično oziranje na usodo Dalmatincev, ki so jih po končani vojni pod zastavo revolucije (ta naj bi bila urešila stoletne človeške sne, poravnala krivice in prinesla tudi dotlej neboljenim prebivalcem dalmatinskega kraka razkošne življenjske možnosti) preselili v Vojvodino, v osrčje obljubljenih dežel, na obljubljeno zemljo, nadaljevanje njegovega „davnega“ Vlak brez voznega reda, vez med obema filmoma zagotovo ni istoznačni avtorjev moralni odnos do problematike te velike selitve.

Vlak brez voznega reda je izžareval — ob vseh osebnih dilemah in bolečinah njegovih potnikov — veliki zanos novega časa, nekakšno moralno vzhajanje nad valom revolucije, ki je z mogočno voljo spreminjala človeške usode.

Obljubljena zemlja poganja korenine iz povsem drugačnega humusa zavesti. Dalmatinskim prišlekom se njihova svetla obzorja zamegljijo, še preden prispejo v obljubljen kraj. Velika pričakovanja, da bodo postali gospodarji lastne zemlje, se izjalovijo v trenutku, ko jim je sporočeno, da so dolžni vse svoje pogojno novo pridobljeno imetje vpisati v kmetijske obdelovalne zadrage ter s tem v imenu zapovedane kolektivizacije opustiti vsakršno željo po gospodarjenju na lastnih posestvih. Ukazu, lansiranem od zgoraj, prek eksponentov oblasti, ki se — poimenovana ljudska — po tej poti v njihovih očeh globoko diskreditira, se v imenu svojih spontanosti stremiljenj postavijo po robu, kar ima za posledico vrsto usodnih konfliktov.

V fabulativnem ospredju je drama dovčerajšnjega partizanskega komandanta, ljudskega tribuna, ki je svoje ljudi iz dalmatinskega siromaštva popeljal v bogato vojvodinsko ravnico, nato pa sprejel nase vlogo priganjalca v zadrugi model in se zato svojim ljudem ne le odtujil, temveč postal tako rekoč njihov „razredni sovražnik“. Konfliktna razmerja so ga pripeljala celo tako daleč, da se je z orožjem v roki spozabil nad svojim poglavitnim oponentom, sicer nesojenim bodočim svakom, ter postal morilec, čemur je v fakturi Brešanovega scenarija namenjena sodna obravnava, vanjo pa so vkomponirane retrospektivne pасаže (vzorovane — od daleč — po Rašomonu), ki plast za plastjo razgrnejo vso „resnico“ tega dogajanja v zaostrenih in neizprosnih časih povojnega ideološko-političnega totalitarizma na naših tleh. Ključni moment tega tako zastavljenega obračuna z motnimi dogajanjmi v naši revo-

lucijski preteklosti je kader, v katerem v trenutku, ko na petletni zapor obsojenega predsednika zadrage odpeljejo miličniki, slišimo prek zvočnikov, razmeščenih na vaškem trgu, poročilo o seji centralnega komiteja oziroma politbiroja, ki sta ugotovila, da se kolektivizacija v kmetijstvu sploh ne prilega mentaliteti naše vasi iz našega življenjskega podnebja, kar pomeni, da so jo razpoznali kot neustrezno. Pojem „obljubljene zemlje“ (ali obljubljene dežele) kot pričakovanega in izbrjenega družbenega odnosa zadobi s tem povsem



drugačen zven, kot ga je napovedal Vlak brez voznega reda, izpričuje pa ga pravzaprav vsa Bulajićeva dramaturgija.

V tem smislu je Obljubljena zemlja prenetljiv, saj vnaša družbeno kritični odnos, pa čeprav je v ideološko-političnem smislu v bistvu kontemplativna, saj nosilec kolektivizacijske prisile, ki je bila v vseh ozirih, ne le ekonomskem in socialnem, ampak tudi moralnem, političnem in predvsem eksistencialnem revolucijsko neproduktivna, retrogradna in celo škodljiva, ne obsoja frontalno. Njihova dejanja, s posledicami vred, samo ugotavlja in je nad njimi kvečjemu dramatično pretresen, komentira jih ne. Kritični komentar, s kakršnim bi se povzpел nad zgodovino in njeno še vedno aktualna politična razmerja, pa bi bil za Bulajića seveda že pretirana zahteva.

Viktor Konjar

Ples na vodi

Bal na vodi

Scenarij: Jovan Aćin
 in režija: Tomislav Pinter
 Kamera: Sava Aćin
 Scenografija: Zoran Smijanović
 Glasba: AVALA film-Iney film, Beograd
 Proizvodnja: Gala Videnović, Dragan Bje-logrić, Goran Radaković, Nebojša Bakočević, Relja Bašić
 Igrajo:

Jugoslovanski film za sprožitev narativnega toka nujno potrebuje nekoga, ki se vrača, potrebuje lik povratnika — to je eden neizpodbitnih sklepov po ogledu letošnje produkcije v Pulju. Nič novega, boste rekli, saj je figura vračanja ena najbolj izkoriščenih v zgodovini filmskih zgodb, celo posamezne žanre bi lahko poskusili definirati skozi njeno variiranje (film noir — „vrnitev na kraj zločina“; grozljivka — fantomska „vrnitev v življenje“; melodrama — „nemogoča vrnitev“ itd.). Uporabnost te figure je res izjemna, saj z eno samo gesto vpelje tri vprašanja temeljnega pomena za konstrukcijo neke fikcije: Zakaj je odšel? Čemu se vrača? Kako bo zdaj z njim?

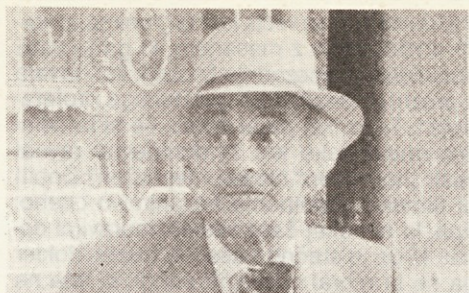
Toda v primeru jugoslovanskega filma je treba ta lik še dodatno specificirati: gre za nekoga, ki se iz sveta vrača v domovino. Če naj se tokrat zadovoljimo le z bežno omembo tega, da je med filmi letošnje produkcije lik tovrstnega povratnika uspel najbolje izoblikovati Stole Popov (Meto Jovanovski se iz Sovjetske zveze vrača v post-IB resolucijski čas; Srečno novo leto 1949), najnedosledneje pa Nenad Đapić (Milena Dravić prihaja iz Nemčije poravnat račune s bivšim možem; Maščevanje), moramo nekoliko več prostora nameniti filmu Jovana Aćina **Ples na vodi**.

Najprej zato, ker je vrnitev na začetku filma prav obsesivno početverjena. Ne vrača se namreč eden, temveč kar štirje — in to iz mest, ki kot da so prepisane iz glave kakega mondenega žurnalca ali škatlice cigaret: London — New York — Miln — Pariz. Čemu se vračajo? Že prva informacija, ki nam je v filmu sploh ponujena, je odgovor na to vprašanje: osmrtnica v Politiki; osmrtnica, ki oznanja smrt njihove skupne prijateljice iz mladosti. Za gledalca je ta



notica še posebej pomembna, saj je — zaradi specifične ahistorične filmske perspektive, ki meri čas s preteklimi minutami in ne z minulimi leti — od tega prvega trenutka dalje zanj Esther že mrtva. Zato je celoten središčni del filma, v katerem se začeta „vrnitev v domovino“ podvoji še z „vrnitvijo v zgodovino“, v petdeseta leta, temeljno opredeljen prav z našo vednostjo o tem že, ki še ni. Od tod vsa privlačnost in krhkost Esther, njena centralna vloga v vseh prizorih, od tod tisti občutek, da se vse vrti okrog nje. Najdemo jo tudi v samem jedru odgovora na tisto drugo vprašanje: Zakaj so odšli?

Toda filmska logika je neizprosna. Aćin je potreboval tisti uvodni „sedanji“ del, da je Esther sploh lahko pripisal njene fantomske razsežnosti in se nato posvetil središčnemu, nostalgicnemu delu filma. Toda sleherna vrnitev v preteklost je obsojena na to, da se v nekem trenutku spet sooči s sedanostjo, kjer nostalgije ni več, kjer celo sama sedanost ni več taka, kot je bi-



šamo upošteviti že omenjeno „sporočilo“ in v skladu s tem vzamemo film kot parodijo, se nam godi še veliko slabše, zakaj **Prostovoljci** parodirajo natanko tiste elemente vojnega žanra, ki že sami na sebi delujejo parodično in s tem hočeš nočeš antimitaristično. V vsakem primeru gre torej za jalov posel, kar na svoji koži najbolj občuti gledalec.

Bojan Kavčič

la v trenutku vrnitve. In na tem mestu Ples na vodi pade. Pade preprosto zato, ker se nameni skleniti vse kroge, poravnati vse račune — tako početje pa je v dialektiki nekega razlomljenega, fragmentarnega časa vnaprej obsojeno na neuspeh. Ples na vodi tako slabo razpne med tri na začetku omenjene vrnitve. Če vrnitev štirih prijateljev „na mestu zločina“ proizvede vrnitev v zgodovino, ki se zaradi svoje nostalgčnosti sprva zazdi neke vrste „vrnitev v življenje“, pa se le-ta v zadnjih kadrih filma izkaže za obsedno „nemogočo vrnitev“. Mučna, moreča atmosfera pogovora na splavu je morda najboljša ilustracija te nemožnosti. Tretje, odločilno vprašanje tako ostaja odprto: Kaj bo zdaj z njimi? Vse dokler bo jugoslovanski film s povratniki sprožal lasten narativni tok, bo soočen s tem problemom. Na začetku se vselej zdi prav preprosto, potem pa se vedno tako zaplete.

Stojan Pelko

Po istrsko

Na istarski način

Režija: Vladimir Fulgosi
Scenarij: Milan Rakovac, Vladimir Fulgosi
Kamera: Božidar Nikolić
Scenografija: Veljko Despotović
Glasba: Igor Savin
Proizvodnja: Adria film, Zagreb
Igrajo: Miranda Zacharija, Nereo Scaglis, Milena Dravić, Raniero Brumini, Boris Kralj, Etta Bortolazzi

Ko bi ga bil delal Fellini, seveda v letih, ko je bil avtorsko močan, bi ta film najbrž zadobil širši smisel. Fulgosi ni bil kos ustrežni „postavitvi“ sicer fellinijevski zahtevnega ambienta in njegovih komično skiciranih figur (spricho posebnosti istrske „prestonice“ takoj po osvoboditvi, ko je staro, arhaično meščansko jedro kljub preživetosti še živelo, nova kri pa je s podeželja na veliko vdiral v mesto). Režijsko vodenje teh specifičnih, v obilni meri stiliziranih, surrealistično in fauvistično zasnovanih likov bi terjalo veliko večjo mero skrbne pretehtanosti in natančnosti, režiserske spretnosti — pa nobene improvizacijske približnosti. Terjalo bi predvsem skrajno trdno koncepcijo obvladovanja snovi in prostora in izraznih sredstev.

Iz filma, kakršen je, pa razberemo, da je režiser ravnal prejkone površno in nonšalantno ter so zato zarisi oseb oziroma njihovih medsebojnih relacij na prizorišču zgodovinsko prelomnega časa, ko se je staro v hudih krčih umikalo novemu, me-

stoma nejasni in neizraziti, drugod spet estetsko moteči in vsekakor daleč od idealne linije, ki bi dajala podobi zlati rez in žlahten pečat.

Fulgosijev film je po svojem habitusu lokalna puljska kronika, ki se kot taka ni zmogla vpeti v tokove siceršnjih jugoslovanskih cineastičnih prizadevanj.

Viktor Konjar

Prostovoljci

Dobrovoljci

Režija: Predrag Golubović
Scenarij: Predrag Golubović, Vlatko Gilić, Ratko Džurović
Kamera: Milivoj Milivojević
Scenografija: Milenko Jeremić
Glasba: Kornelije Kovač
Proizvodnja: Zeta film, Budva-Dunav film, Beograd-TV Titograd
Igrajo: Velimir Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Boro Begović, Radko Polić, Ljuba Tadić, Biljana Ristić

Nekateri jugoslovanski filmarji so očitno še zmeraj prepričani, da je dovolj, če kakšen svoj celuloidni izdelek razglasijo za komedijo ali celo satiro, pa bo že učinkoval komično in silil k smehu. **Prostovoljci** so nedvomno dovolj značilen primer takšnega špekuliranja, saj že takoj spočetka z nekaj prav bednimi burkaškimi gagi označijo zaprepačenemu gledalcu, da ga kanijo neusmiljeno „zabavati“, pri čemer mu kot vabo ponujajo kopico znanih igralskih obrazov. Gledalca naj nikar ne skrbi: film, ki je uspel zbrati tako reprezentativno igralsko ekipo, že ne more biti takšna zaboda, kot je videti na prvi pogled. Navsezadnje gre za „protivojno“ naravnano delo, ki mu forma komedije oziroma burke služi le za izgovor, da laže plasira svoje „humano sporočilo“. Če se torej film prav vsiljivo sam razglasa za komedijo, mu tega ne smemo šteti v zlo, saj v resnici služi višjim smotrom. Gledalec naj bi se potemtakem v vsakem primeru ujel v past: če se bo smejal, bo pač priznal, da ima opraviti s komedijo, če pa se mu vsa reč ne bo zdela smešna, bo s tem le dokazal, da „razume“ resnost „sporočila“, ki mu ga film ponuja. Žal **Prostovoljci** ne nudijo nikakršne podlage niti za takšno neobjeljeno špekuliranj; vse je zreducirano na golo igrakkanje z žanrskimi klišeji, ki po infantilnosti prekaša celo najbolj mizerne humoristične serije domače televizijske produkcije. Če Prostovoljce skušamo gledati kot komedijo, se kmalu znajdemo v brezupni situaciji, zakaj film skrajnje diletantsko preigrava cenene domislice, ki so tudi v veliko bolj večše izdelanih proizvodih (iz katerih so vzete) komajda mogle izzvati nekaj smeha — tu pa se vrstijo docela v prazno. Če sku-

Sekula i njegove žene

Režija: Dragoslav Vlatić
Scenarij: Jovan Janičijević in Dragoslav Vlatić
Kamera: Božidar Nikolić
Scenografija: Dragoljub Ivkov
Glasba: Predrag in Nenad Vranješević
Proizvodnja: Union film, Beograd
Igrajo: Radoš Bajić, Velimir Bata Živojinović, Jovan Janičijević, Sonja Savić

Ko bo nekoč v prihodnosti nastajala sociologija jugoslovanskega filma, bo v njej dobil svoj prostorček nedvomno tudi film **Sekula** in njegove žene. Le-ta je eden izmed tistih filmov beograjske „nove serije“, ki je namenjen specifični publiki — populaciji, ki konzumira kot svojo osrednjo kulturno dobrino tako imenovano novokomponirano glasbo. Tako se v svetu filma doslej precej omalovaževana publika legitimira s svojo podobo. Ta seveda ni zrcalna in ne prikazuje neposredno poslušalcev, kako poslušajo svojo glasbo in se zabavajo. Tovrstna psevdodokumentarnost bi bila zgolj podvojitve, dar na oder narcisoidnosti in nič več. Za užitek ob prepoznavanju pa je potrebno veliko več. In prav ta veliko več podtika in ob koncu filma tudi „podtakne“ avtor filma s precejšnjim smislom za „subverzivnost“ filmske zgodbe. Filmski junak, **Sekula** iz naslova, je preprost naivnež. Če ta oznaka deluje nekoliko tavitološko, pa podatek, da je **Sekula** močan vaški kovač, navrže lik, ki spominja že kar na razsvetljenskega poštenega človeka. In prav takšen „razcepljen“ junak je lahko zastavek komičnih učinkov: obvlada vse svoje nasprotnike, da bi kot „copata“ podlegel vsem svojim ženam. In prav srečanje dobrodušnega nativca in njegovih različnih žena pripravi temeljno past. Če je **Sekula** dobrosrčen pripadnik podeželja in s tem (v filmu) predstavnik pozitivnega etosa, pa so vse njegove žene negativne, saj vsaka izmed njih uteleša neko specifično negativiteto; bodisi degradirane ljubezni z denarjem bodisi brezkompromisno željo po uspehu bodisi zavezanost kriminalu ali voljo do „moči“. Srečanje **Sekula** z njegovimi ženami, ki se vse po vrsti razlikujejo od njegovega sveta naivnosti, preprostosti, dobrosrčnosti, nedolžnosti, so sicer humorna, toda še bolj kot to razkrivajo problematičnost drugačnega, ne-Sekulovega sveta. **Sekula** tako resda vedno potegne krajši konec, toda gledalcu, kateremu je film primarno namenjen, je jasno, kdo je pravi zmagovalac.

Marko Golja

Sen o roži

Sen o ruži

Režija: Zoran Tadić
Scenarij: Pavao Pavličić
Kamera: Goran Trbuljak
Scenografija: Ante Kola
Glasba: Alfi Kabiljo
Proizvodnja: Zagreb film, Zagreb-Centar film, Beograd
Igrajo: Rade Šerbedžija, Fabijan Šovagović, Iva Marjanović, Ljubo Zečević, Anja Šovagović

Kriminalka še zdaleč ni edina filmska zvrst, kjer gre za vprašanje denarja. Vprašanje denarja sploh ni toliko problem ali tema posameznega žanra kot je vprašanje samega filma. In to dovolj temeljno vprašanje, kolikor zadeva samo možnost filma, vprašanje, ki ga pogosto reflektirajo prav filmi o filmu. Denimo, Wendersovo **Stanje stvari**, kjer filmski ekipi zmanjka filmskega traku, tega pa ni zato, ker producenti ne marajo več investirati v črnobeli film, ki ne bi vrgel dobička, s katerim bi „pobellili“ vloženi denar, pridobljen v igralnicah, javnih hišah ipd.; ali **Maščevanje je najboljši uspeh** (The Revenge is the best success) Jerzya Skolimowskega, ki nastopa v vlogi režiserja, ki bi v Angliji rad posnel film o poljskem gibanju Solidarnost, vendar ne najde producenta (nihče več ne verjame v zanimivost, tj. donosnost te teme), tako da bi projekt splaval po vodi, če mu ne bi pomagal nek mafioso; ali Godardov film **Ime: Carmen**, kjer teroristična skupina oropa banko, da bi lahko financirala snemanje filma... V vseh teh filmih gre torej za nek notranji odnos z denarjem, ki je — kot lepo pove Gilles Deleuze v knjigi **Image-temps** — „hrbta stran vseh podob, ki jih film kaže svetu“. Filmi o denarju so že — vsaj implicitno — filmi o filmu oziroma o „soočanju filma z njegovo najbolj notranjo predpostavko“.

Nekoliko drugače pa je v pogojih socialistične kinematografije, kjer je film subvencioniran. Tu producent in še manj režiser nimata prehudih skrbi z denarjem. Denarja sicer ni na pretek, vendar ga je dovolj za določeno število filmov. Vsekakor pa niso potrebne nikakršne sumljive transakcije. V socialistični kinematografiji, ki v premočni senci ameriške ne more računati na večji mednarodni uspeh, mora biti filmu denar podarjen, da bi se lahko filmski delavci mirno ukvarjali z umetniškimi vprašanji. Prav tako v socialistični kinematografiji ni pravih pogojev za kriminalko, ker ji manjka razvita občanska, civilna družba, kjer so zločini povezani z bogatimi dediščinami in drugimi izčrpnimi denarnimi viri: v deželah realnega ali samoupravnega socializma pa se kriminal, vsaj tisti, ki nekaj prinese, zmeraj neke nujno sreča s politiko (vsekakor prej kot s policijo oziroma milico).

Vse te stvari niso brez zveze s Tadićevim filmom po scenariju P. Pavličića. V tem filmu je na prvi pogled nekaj motečega, nekaj, kar se ne ujema dobro z „normalno“ kriminalko in celo ne z „normalnim“ ravnanjem povprečnega državljanja te dežele, če bi se znašel v podobni situaciji kot protagonist filma, ta delavec, ki ga igra Rade Šerbedžija. Takega „normalnega“, povprečnega občana v filmu reprezentira delavčeva žena, ki nagovarja svojega moža, naj se vendar ne brani denarja, ki ga je dobesedno pobral na cesti (delavec se je neke noči vračal iz tovarne, se „zasanjano“ ustavil pred sočnim zrezkom, „rožo“, v izložbi mesnice, zaslišal strele v bližnji ulici in poleg mrliča na tleh našel oмот z denarjem, ki ga je pobral in odnesel domov). „Moteče“ in neverjetno se torej zdi to delavčevu ravnanje (najde

kup denarja in se vede, kot da ga nima, zavrača sodelovanje z mesarjem, ki ga je tisto noč videl), navsezadnje že zato, ker navaja k prozorni idealizaciji „poštenega proletariata“. Toda, kaj pa bi dobili, če bi ta delavec ravnal tako kot bi domnevno ravnal vsak „normalen“ človek v tej deželi? Dobili bi filmsko popolnoma nezanimivo osebo: tipa, ki bi nekaj časa veselo zapravljal denar, ki ga je srečno našel ob trupu, dokler ga ne bi moral odstopiti bandi, ki ima na grbi tisto truplo. Skratka, skrajno bedno štorijo.

Glavni trik tega filma pa je ravno v tem, da njegov protagonist ne ravna tako, kot bi pričakovali, in zataji tako svojo vednost o zločinu kot denar, ki ga je našel na mestu zločina: o zločinu, ki ga je videl, in denarju, ki ga je odnesel, o tem noče nič vedeti (zato tudi skoraj ponori, ko zve, da si je žena sposodila nekaj tistega denarja). In prav to zatajevanje in to „o tem nočem nič vedeti“ vnese v vsakdanje in domače prizore določen učinek potujitve, kot po drugi strani (in hkrati) dejstvo, da drugi o tem nekaj vedo in terjajo, da se človek drži pravil igre, zagotovi neko napetost. Nemara bi celo lahko priklicali hitchcockovski motiv *faux coupable*, po nedolžnem krivega, ki pa je tu ravno preobrnjen: ta delavec je kri-



vec (sicer ne umora, toda vzame denar od umora), ki se dela nedolžnega; je torej po krivem nedolžen. In kot gre pri Hitchcocku pravzaprav za to, da pravi storilec stori zločin za tretjega, nedolžnega (da torej udejanji njegovo nezavedno željo), tako tukaj po krivem nedolžni, ta, ki noče o zločinu in denarju nič vedeti, izda svojo krivdo z zločinom, ki po številu trupel precej presega tistega, ki ga je zatajil. Vendar to ni le preprosta preobrnitev hitchcockovskega motiva, marveč tudi precejšnja razlika: pri Hitchcocku gre za simbolno izmenjavo zločina, tukaj pa le za menjavanje njegovih realnih storilcev.

Zdenko Vrdlovec

Šmeker

ŠMEKER

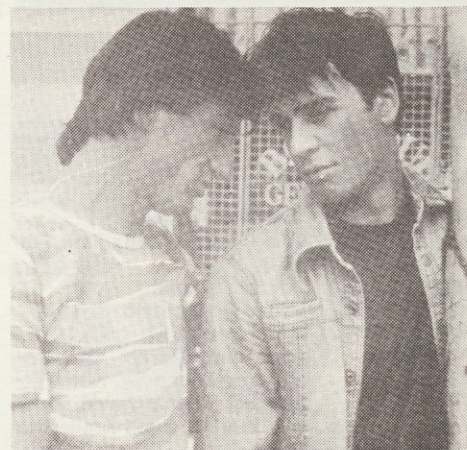
Režija: Zoran Amar
Scenarij: Leon Kovke
Kamera: Milorad Jakšić Fando
Scenografija: Vladislav Lašić, Miodrag Milić
Glasba: Vlatko Stefanovski
Proizvodnja: Union film, Beograd
Igrajo: Žarko Laušević, Maja Mitić, Ratko Tankosić, Zoran Radmilović

V enem od beograjskih Hitov meseca je bilo mogoče videti nekajminutni spot, ki je, zato da bi predstavil glasbo Vlatka Stefanovskega, uporabil kadre iz filma Šme-

ker. Narejen je bil po klasični matrici tistih napovedi, ki nam v kinematografskih dvorana naznanjajo skorajšnji prihod novega filma: sunkovita montaža najbolj efektnih prizorov, nekaj velikih planov glavnih protagonistov — toda s to bistveno razliko, da je glasba prekrila sleherno besedo. Kar nas v tem primeru zanima, je odnos teh nekaj minut in pa „integralni“ film Zorana Amara, iz katerega so omejnjeni kadri vzeti. Preprosto povedano: že ob gledanju spota je vse jasno — tu je junak, ob njem dekle, nasproti banda, in zato neizbežni končni obračun. Vprašanje, ki se zastavlja še pred ogledom filma, je zato naslednje: ali je iz tega mogoče narediti film? Se ga da gledati? Ogled na oba vprašanja odgovori pozitivno. Zoran Amar je iz preprostega konflikta in njegovega razpletanja uspel narediti petindevetdeset minut gledljivega materiala. Kako?

1. **Grožnja:** Osnovni okvir filmu daje Pavletov pobeg iz vojske (sproži ga podoba njegovega dekleta na srednjih straneh neke revije). Ta nenehna, subtilno nakazana grožnja — kdaj bodo prišli ponj? — vodi celoten film in doseže svoj vrhunec z zadnjim dejanjem filma — odhodom vojaškega džipa — ki na gledalca učinkuje skorajda kot smrt glavnega junaka (slednje velja za čisto neposredne učinke v temi dvorane, vendar tudi nadaljnje konsekvence tega sporočila niso zanemarljive).

2. **Kodificiranost:** Zdi se, da Amar obvlada enega temeljnih pravil žanra: ni avtenčnost tista, ki bi bila v izvorih kodov, temveč prav strogo spoštovanje kodov avtentičnosti sploh šele proizvede. V Šmekerju so do skrajnosti kodificirani tako liki (utelešenja časti poguma, zla) kot odnosi med njimi („good guy/bad guys“, prijateljstvo) ter si-



tuacije (konflikt med najmočnejšim, izstop, zaključni obračun) — rezultat vsega tega pa nekaj, kar je mogoče imenovati prepričljivost, kolikor je to le drug izraz za avtentičnost.

3. **Igralci:** Da bi lahko ustrezno izpeljal svoje zamisli, je moral Amar najti in znati uporabiti prave igralce. Odlična glavna vloga Žarka Lauševića naj bo povod za obrobno pripombo: Nadaljevanka Sivi dom (po scenariju Gordana Mihića jo je režiral Darko Bajić) ni le zastavila izredno visokih kriterijev vsem tistim, ki bodo odslej poskušali uprizorjati popravne in druge domove, temveč je jugoslovanskemu filmu ponudila tudi vrsto zanimivih novih igralcev. Ob Lauševiću so se letos v Pulju predstavili še Nebojša Bakočević (kot mlađi Glen v Plesu na vodi) in Šojka iz Sivega doma (v epizodni vlogi računalniškega fa-na v filmu Miss).

Režiji ne namenjamo posebne točke. Pa ne zato, ker bi je ne bila vredna, temveč ker je Zoran Amar uspešno združil prav vse tri našete komponente: začetno idejo o ostrem žanrskem filmu je uokviril v av-

tentičen milje in vloge zaupal pravim igralcem. To izpeljati do konca pomeni biti obetaven režiser. In čemu toliko pohvalnih besed? Ker je morda prav v teh elementih, ki smo jih registrirali v Amarjevem filmu, eden od možnih receptov za nepretenciozne, nizkopračunske, toda zato neodvisne in potencialno kakovostne filme. Velja poskusiti!

Stojan Pelko

Špadijer – neko življenje

Špadijer — Jedan život Špadijer

Režija: Miljenko Dereta
Scenarij: Deana Leskovar
Kamera: Rajko Ljubić
Scenografija: Nikola Teodorović
Glasba: Slobodan Marković
Proizvodnja: Zvezda film, Novi Sad-TV Novi Sad
Igrajo: Mira Furlan, Mladen Nelević, Katarina Duraković, Dalibor Đaković



Miljenko Dereta je ime, ki ga prej kot z asistentskim delom pri filmih Derviš in smrt (Velimirović) in Ali poznate Pavla Pleša (Aćin) povezujemo s televizijo, še posebej z oddajo Gibljuje slike. Tudi Špadijer — Neko življenje je film, temeljno povezan s televizijo; saj je bil sprva narejen za prikazovanje na televiziji in ker ima strukturo televizijske drame (za ponedeljek zvečer). Toda — hkrati nima dosti s televizijo; zastaviti in izpeljati uspe kompleksne odnose med liki (posebej to velja za Mladena Nelevića (Časlav Špadijer) in Miro Furlan (Zdravka) — torej dvojico, ki jo že poznamo iz Čengićevega filma Cifra-mož — nekoliko manj pa za oba otroka, njegovo hčerko in njenega sina), ki raven omenjenih televizijskih produktov močno presegajo in vpisujejo ta film med specifično filmske stvaritve.

Že naslov je dovolj zgovoren: gre res za „neko“ življenje, eno od mnogih, ki mu je treba šele pripisati osebno ime, ga poosebiti. Imen, ki bi se lahko umestila na ta izpraznjeni prostor, je zelo veliko, saj je vse več ljudi „nosilcev“ razosebljenih življenj. Film Špadijer — Neko življenje se uvršča v tisti (vse prej kot obsežni) del jugoslovanske filmske produkcije, ki ji lahko pripišemo atribute *aktualne družbeno kritične drame*.

Kaj to pravzaprav pomeni? Dereta za uprizoritev Špadijerjevega življenja ne potrebuje nobenih zvenceh parol, nobenih neposredno političnih eksplikacij, da ga bolj kot vzroki zanimajo učinki — toda ti s svojo drastično brezizhodnostjo postavljajo pod vprašaj tudi vzroke. Špadijer je tako najprej kronika, kronika tavanj

med uradi za zaposlovanje, priložnostnimi deli in drugimi tavajočimi. Dva tavajoča se lahko srečata le na cesti in Časlav res prav tu (med štetjem avtomobilov) sreča Zdravko. Kronika se prevesi v zgodbo, kajti treba je izpeljati njegovo približevanje njenemu sinu, njeno skrb za njegovo (bolno) hčerko in pa, predvsem njuno zbliževanje, podvojeno še z zbliževanjem obeh otrok. Prav na vsaki od teh ravni gre približevanje počasi, korak za korakom, z mnogimi umiki, dvomi — toda vseeno gre. In to je pravzaprav edino, kar v tem filmu pretresljivega obupa, brezizhodnosti, mraza, daje vsaj majhno slutnjo svetlobe, topline. Toda brez Časlavove hčerke, ki se sprva pojavlja skorajda skrivnostno, brez podrobnejše pripovedne razlage, s svojo bledestjo in ledenim pogledom izza bolnišničnega okna naznanja tragičen konec, skorajda dobesedno napoveduje smrt. Čeprav je vsa (filmska) drama usmerjena v to, kako bi z vsemi sredstvi preprečili smrt deklice (zdravljenje, odhod na morje), smrt vendarle udari in drugam. Na koncu filma nena doma umre Časlav, kar je morda prvi hip nepričakovano, presenetljivo, a glede na vse tisto, kar nam je film dotlej pokazal, preprosto neizogibno, nujno. Da bi določenemu življenju lahko namenili naslov filma, se mora „življenje“ v njem tudi izteči, končati s smrtjo.

Če je kronika neizprosna, je zgodba lepa. Špadijer obe združuje v lep, neizprosni film.

Stojan Pelko

slednje, pri čemer pa dobro vesta, da bi se bilo jalovo zatekati h kakršnim koli „avtentičnim“ zgodovinskim rekonstrukcijam, kajti resnica je zmeraj posredovana. Njena pripoved je zatorej sicer časovno zasidrana v daljnje leto 1948, vendar zastavljena iz današnje perspektive ter opremljena s številnimi elementi, ki dobijo svoj polni pomen šele ob upoštevanju sedanje krize jugoslovanske družbe.

Nekje na začetku filma poči (samomorilski) strel, s katerim se konča življenje prisilnega povratnika iz Sovjetske zveze, ki znenada spozna, da v tem „tujem“ (jugoslovanskem) okolju ne bo mogel živeti. Malo pred koncem filma pa se na podoben način konča življenje nekega drugega, prostovoljnega povratnika iz prve dežele komunizma, ki na podlagi nekajme sečne izkušnje spozna, da je domače



Srečna nova 49

Režija: Stole Popov
Scenarij: Gordan Mihić
Kamera: Mišo Samoilovski
Scenografija: Nikola Lazarevski
Glasba: Ljupčo Konstantinov
Proizvodnja: Vardar film, Skopje-Union film, Beograd-Makedonija film, Skopje, Gradska kina, Skopje
Igrajo: Svetozar Cvetković, Meto Jovanovski, Vladica Milosavljević, Aco Đorčev

okolje še preveč „domače“ — za človeka, ki je nekoč že izkusil stalinizem. Tako film opravi z obema skrajnostima, ki ju reprezentirata omenjeni žrtvi indoktrinacije, namreč figuri „poštenjakov“, ki vsak iz svoje zornega kota verjame v absolutno nezmotljivost ideologije. Med tema skrajnostma se pravzaprav odvija celotna filmska pripoved, v okviru katere se skozi številne situacije ponavlja motiv boja za oblast, iz katerega ni izvzeta nobena nastopajoča oseba, pa naj bo njen socialni status še tako marginalen. Še več, prav marginalci, med katere sodi tudi glavni junak filma, so v tem okviru najzanimivejši, saj se prek njih najjasneje manifestira ena od zastrtih razsežnosti prelomnega obdobja v procesu formiranja nove oblasti. V situaciji, ko je praktično vsakdo ideološko sumljiv in ko oblast neusmiljeno obračunava z real-

Srečno novo leto 49

Med filmi, ki se lotevajo obdobja informbiroja, pomeni **Srečno novo leto '49** dokajšnjo osvežitev. Seveda ne gre zgolj zaradi običajnih kvalitet, ki jih praviloma pripisujemo uspelemu filmskemu delu, se pravi, za večšo obrtno izdelavo, za spodoben scenarij, prepričljivo režijo, dobro igranje in kamero, pač pa predvsem za način, kako

se Gordan Mihić in Stole Popov lotevata teme. Že od vsega začetka je namreč jasno, da zanju leto 1948 ne pomeni zgolj začetka jugoslovanske samostojne poti v socializem, ampak obenem tudi trenutek „potlačitve“ resnice o nekaterih temeljnih sestavinah tega procesa. Razumljivo je tudi, da Mihića in Popova zanima predvsem

nimi in dozdevnimi sovražniki novega reda, se nihče kaj dosti ne meni za „podzemlje“ klasičnega kriminala, ki se mirno razvija na obrobju družbene scene in preživlja svojo lastno bitko za oblast. Obe sferi živita druga mimo druge in vsaka po svojih pravilih, le da so ta na legalnem prizorišču družbenih konfliktov dobro prikrita, v ilegali „podzemlja“ pa docela razvidna in jasno določljiva. Skratka, paradoks je v tem, da prav marginalci, ki so po definiciji zunaj zakona, edini dosledno spoštujejo zakone (kajpada svoje) in potemtakem živijo „zakonito“, medtem ko so vsi drugi prepušteni nepredvidljivi volji oblastnikov in tako rekoč prepušteni brezzakonju. Da bi bilo to še bolj očitno, se je Popov spretno poslužil nekaterih elementov ameriškega gangsterskega filma, ki dodajajo vsemu skupaj še zakonitost žanra, tako da je brezzakonje družbenopolitičnega prizorišča v ostrem nasprotju z „regularnostjo“ njenega apolitičnega obrobja. Zato niti ni čudno, če nasilja v „podzemlju“ še zdaleč ni mogoče primerjati z nasiljem, ki ga je sposobna s pomočjo svojega razvejanega aparata izvajati „posvetna“ oblast.

Vse to se kajpada zrcali v zasebnih, celo intimnih odnosih med junaki pripovedi, ki je v filmu pravzaprav v ospredju. Melodramatski trikotnik, v katerega so vpeti osrednji liki pripovedi, imajo zatorej skorajda povsem v oblasti zunanje sile, ki v bistvu preprečijo, da bi sploh zares „funkcionirali“. Tako zasebno, družinsko, emocionalno življenje junakov razpade na nič epizod, ki jih lomijo spopadi za oblast, konflikti v „podzemlju“, najrazličnejše manipulacije birokratskega aparata, posegi policije itn. — skratka vse tisto, kar bi v „normalnih“ okoliščinah delovalo zgolj kot družbeni okvir melodramatske pripovedi. Film izvrstno izkoristi te „motilne“ momente in med drugim dovolj nazorno pokaže, zakaj je melodrama v jugoslovanski kinematografiji tako rekoč „nemogoč“ žanr.

Bojan Kavčič

V zaporu

U zatvoru

Scenarij
in režija: Gordana Boškov
Kamera: Nevenka Redžić-Toth
Scenografija: Eduard Karaman
Glasba: Ljupčo Konstantinov
Proizvodnja: TRUŽD Gama, Beograd
Igrajo: Dara Džokić, Velimir Bata Živojinović, Dragomir Gidra Bojanić, Zlata Numanagić

V zgodovini slovenske in tudi jugoslovanske književnosti je tako imenovana socialnokritična literatura dosegla svoj zenit v tistih tekstih, kjer je avtorjem uspelo združiti obče in individualno, kjer gospoduje dialektika med junakovimi družbenimi težavami in osebnimi stiskami. To konkretno pomeni, da že družbeno učinkuje v sferi zasebnega in obratno, junakova zasebnost zelo determinira v njegovih družbenih dejanjih. Literatura je skicirano shemo razkrojila že v petdesetih, zlasti očitno pa v šestdesetih letih; nekoliko jo je tudi „potlačila“. Literatura je eno, film pa drugo. To je sicer res, pa vendar bi film lahko (sploh pa tokrat) potegnil iz zgodovine književnosti konkretno oporo oziroma signal.

Film **V zaporu** ima ambicijo (in deloma jo tudi uresničuje) biti družbenokritični film. Njegova osrednja junakinja je mlada intelektualka, ki postane načelnica ženskega zapora. Vodstvena struktura zavrača njene poskuse reform, vendar je to samo eden od problemov, ki pestijo glavno junakinjo. Temu se pridružujejo tudi travme jetnic in podlo obnašanje soproga ene od njih. Tudi sicer filmska junakinja ni brez problemov. Je ločena, ima nepotrpežljivo mamo in malega sina, novi ljubimec pa ni „ta pravo“.

Junakinja torej pride na novo delovno mesto z več problemi, dobi pa še nove. Že grobi povzetek dogajanja pokaže, da junakinjini problemi niso prepleteni, ampak le nanizani oziroma kar naloženi zaradi večje dramatičnosti. Pod težo vseh nanizanih težav pade junakinja sicer v krizo, a se iz nje tudi izvleče. Reši, enega za drugim, vse svoje probleme, čeprav ni med njimi nobene globlje povezanosti, razen nje same. Vendar je vseeno v ospredju „neki“ problem, že omenjeni katalizator filmske drame, tj. njeni poskusi reform v zaporu; to je gordijski voz, ki ga mora razvozlati junakinja. Družbeni problem oziroma družbena kritičnost je torej jedro filma, vse ostalo pa je bolj ali manj smotno prilepljeno. Omenjeni razplet pa vsebuje še neko sprevrženost. Ta je v njegovem koncu, ki pokaže, kako prihaja v zapor nova jetnica. Vse bina kadra je paralelizem uvodnemu prihodu nove nadzornice. Na začetku je bilo stanje stvari neuravnovešeno, „iz tira“; na koncu pa je zaradi razsvetljenega ideala normalizirano. Po uspehu humane načelnice se spremeni značaj zapora, kar je glede na izhodišče in junakinjino zgodbo nedvomno happy end. A postavitev že omenjene nove jetnice v topos happy enda meji na cinizem, saj je v jedru srečnega konca perpetuiranje represivnega mehanizma: zapor ostaja zapor, pa čeprav osvetljen z nizom reform.

Igrajo:

Rade Šerbedžija, Petar Božović, Miodrag Krivokapić, Nedžad Arnerić, Ljiljana Blagojević, Mustafa Nadarević

Obdobje informbiroja sodi očitno med tista poglavja jugoslovanske zgodovine, ki so za film še posebej zanimiva, ker so dovolj atraktivna in ustrezajo njegovi spektakelski naravi, hkrati pa jih je mogoče zaradi kompleksnega uprizoritvenega mehanizma filma upodobiti bolj učinkovito kot nemara druge umetniške prakse. Nekateri pisci govorijo zato kar o najbolj eksploatiranem zgodovinskem obdobju v naši kinematografiji. K temu bi nemara lahko dodali, da gre obenem za najbolj uspešno izkoriščeno tematiko. O tem ne priča le Kusturičev Oče na službenem potovanju, ampak tudi več drugih filmov; med njimi je seveda zmagovalac zadnjega Pulja — film Srečno novo leto '49. A čas preloma s stalinizmom sodi obenem med izrazito „cenzurirana“ poglavja naše zgodovine, saj se nam že skorajda štirideset let prikazuje predvsem z njegove svetlejše plati, namreč kot začetek procesa destalinizacije v naši državi. Kar ostaja pri tem skrito, je dejstvo, da je omenjeni proces sicer pomedel z najbolj grobimi manifestativnimi oblikami stalinistične represije, hkrati pa je služil kot alibi za ohranitev nekaterih bistvenih prvin stalinizma v sistemu obvladovanja in preprečevanja družbenih konfliktov oziroma v sistemu kontrole družbenih dogajanj. Navsezadnje ni mogoče spregledati, da so v boju zoper stalinizem



že od vsega začetka bile v rabi izrazito stalinistične metode in prijemi, s katerimi so organi oblasti „zatirali“ resnične in dozdevne sovražnikove režime.

Marsikateri film, ki se loteva te tematike, se vse prehitro zadovolji z uveljavljeno „interpretacijo“, da je bil to pač zmeden, divji čas revolucionarnih preobratov in zunanjih pritiskov, ko ni bilo mogoče izbirati sredstev in „se iti“ demokracije, kajti šlo je za našo skupno kožo. Zafranovičevi Večerni zvonovi lepo kažejo, do kakšne nereflektirane hibridne forme lahko pripelje nekritično pristajanje na „uradne“ razlage zgodovine, čeprav naj takoj povemo, da gre kljub vsemu za doslej najboljši film tega avtorja. Pravzaprav bi bilo treba reči: ravno

Večerni zvonovi

Večernja zvona

Režija: Lordan Zafranović
Scenarij: Mirko Kovač
Kamera: Andrija Pavičević
Scenografija: Ivica Šprčić
Glasba: Vladimir Kraus-Rajterić
Proizvodnja: Jadran film, Zagreb-Jugoart, Zagreb-Montenegroexport, Nikšić



zato, ker gre za razmerje med dobri film, so njegove pomnjkivosti toliko bolj moteče in obžalovanja vredne. Prvi dve tretjini pripovedi, ki sta bolj ali manj vezani na zunanjo dogodljivost, namreč kažeta podobno klišejsko strukturo, kakršno smo navajeni iz Padca Italije ali Okupacije v 26 slika, pri čemer pa posamezni prizori vendarle delujejo nekoliko bolj prepričljivo. Mnogo bolj domišljen je drugi del filma, ki zazveni v pristnih melodramatskih tonih, pri čemer lahko pač le obžalujemo, da se je Zafranović doslej tako vneto izogibal žanra, ki mu očitno leži. A zaradi pomanjkanja ustreznega koncepta v prvem, daljšem in pošteno razvlečenem delu filma tudi kvalitete finala ne morejo priti do polne veljave, kajti vse skupaj obvisi v praznem prostoru nekakšne abstraktne splošnosti. Osrednja junaka sta, denimo, tragični figuri zaradi „spleta nesrečnih okoliščin“, ki so jima onemogočile srečno ljubezensko razmerje. Kljub poldrugo uro trajajočem opisovanju predhodnih dogajanj tragična usoda junakov ne izzveni kot posledica konkretnih razmer in okoliščin ali čisto določene ideološke perversije, pač pa se prikazuje kot žalostna usoda nedolžnih žrtev nesrečnih okoliščin. V resnici je seveda Zafranović sam žalostna žrtev enostranskih interpretacij zgodovine.

Bojan Kavčič

Za srečo so potrebni trije

Za srečo je potrebno troje

Režija: Rajko Grlić
Scenarij: Rajko Grlić in Dubravka Ugrešić
Kamera: Živko Zalar
Scenografija: Dinka Jeričević
Glasba: Vlatko Stefanovski in Bogdan Arsovski
Igrajo: Predrag Manojlović, Mira Furlan, Bogdan Diklić, Vanja Drach, Dubravka Ostojčić

V svetovni umetnosti je ljubezen izbrana tema, in tudi zgodovina filma je v marsičem zgodba o ljubezni, pa čeprav je Bahatin opozoril na več kot prepričljiv paradoks, ko je zapisal, da je roman sicer zgodba o ljubezni, toda največji zgledi evropskega romana so čisto brez ljubezenskih prvin (če se spomnimo samo nekaterih literarnih umetnin Dostojevskega). Kakorkoli že, najbrž pa le drži, da so si vse zgodbe o ljubezni v „bistvu“ podobne, pa naj gre za tiste s srečnim koncem, ki jih je izjemno malo, za iste z navidezno srečnim koncem, ki jih je kar precej, ali za tiste s tragičnim oziroma katastrofalnim epilogom, ki jih je največ in ki so značilne tudi za izbrane zglede še tako populističnega hollywoodskega žanra, kot je melodrama (Max Ophüls, Douglas Sirk, Vincente Minnelli, ...). Vso to množico podobnih zgodb o ljubezni pa poganja in preganja, če nekoliko abstrahiramo, ovira, prepoved, ki je včasih bolj psihične, včasih pa bolj socialne narave (pa čeprav izhaja iz skupnega temelja), torej moteča instanca, ki je pri

Grliču na ironičen način nakazana že v naslovu filma, saj pravi, „da so za ljubezen potrebni trije“. Prav zato tudi melodramski filmi niso apoteoza o neki kakšni „udejanjeni“ ljubezni, ampak prepoved o oviri, ki omejuje ljubezensko čustvo, pravzaprav pripoved o tisti moteči instanci, ki melodramo kot film šele omogoča, saj šele prisotnost „tretjega“, presežnega elementa spreminja sliko, ki kaže ljubezen, v slike, ki



pripovedujejo zgodbo o ljubezni. Ta ovira pa ni samo narativno gibalo melodrame, ampak hkrati tudi tista materialna substanca, kjer se križajo tako ideologije in nanje pripete ekonomsko-politične naddoločenosti kakor tudi ves psihični arzenal, ki spremlja prepovedano oziroma hendikepirano ljubezen od iracionalnosti in histetrije pa do blaznosti in zločina.

V Grličevi varianti melodrame pa ta ovira ni nikakršna skrivnost; deluje že od vsega začetka in še bolj bo dejavna na koncu. To je ovira „tretja“ ženska ali „moški“, ki imaginaren ljubezenski odnos spreminja v razmerja na simbolični ravni. Na ta način se niz dvojic spremeni v klasične melodramske trikotnike, pri čemer se v Grličevem primeru v enem elementu stikata vsaj dva trikotnika, kar lahko gre v „neskončnost“. Stičišče trikotnikov pa je v zarisu filma hkrati tudi socialno presečišče, torej polje, kjer se konfrontirata eksistencialna in socialno-ekonomska situacija proletarskega sloja in birokratska udobnost (v vseh pogledih) „rdeče buržoazije“. Grlić namreč nikakor ne izpusti priložnosti, a ne bi — pa čeprav v predelani obliki — nakazal razredne razlike. Tako ob ljubezenski zgodbi uprizori še „politično melodramo“,

žnostjo, ki bi ji rekli kar „ponorelost od ljubezni“. Tako je Zakon, ne toliko kot pravno-politična kategorija, ampak kot instrument zbirokratizirane oblasti tisto izbrano načelo, ki odreja koordinate ljubezni. K tej predpostavki nas namreč usmerja konec Grličevega filma, kajti le v zaporu je dopuščena svoboda ljubezni, toda tiste ljubezni, ki je po meri predpostavljene družbene realitete. Zdi pa se, da je prav v izpeljavi funkcioniranja zbirokratiziranega oblastniškega mehanizma, in sicer tiste ravni, ki neposredno posega človeško intimno, Grličev film dramaturško najmanj domišljen, oziroma, da sloni na tisti matrici, ki skuša biti direktno političen, pri tem pa spregleduje, da se drži povsem zguljenega in konvencionalnega trika. Vendar pa je treba pripisati, da je Grličev film Za ljubezen so potrebni trije mala mojstrovina filmske režije, vsekakor ne modernistične in niti ne postmodernistične, ampak režije, ki obvlada detajl in celoto, oziroma, ki detajl prikazuje skozi celoto in obratno. To je film, ki je večinoma vse druge retorike (scenske, verbalne, ideološke. . .) podredil retoriki filma.

Silvan Furlan

Zadnji kretničar ozkotirne proge

Poslednji kretničar uzanog kolosijeka

Scenarij in režija: Vesna Ljubić
Kamera: Mustafa Mustafić
Scenografija: Franjo Likar in Stevo Škorić
Glasba: Vladan Radovanović
Proizvodnja: Sutjeska film, Sarajevo
Igrajo: Velimir Bata Živojinović, Milan Srdoč, Boro Stjepanović, Mustafa Nadarević, Kaća Čelan

Vzporednica je neizogibna: prvih petnajst minut filma **Zadnji kretničar ozkotime proge** je fellinijevski, še natančneje, amarcordovskih. Predvsem to velja za karakterizacijo likov, ki niso ne tragični ne komični, temveč preprosto in z eno besedo — bizarni. Da se ta bizarnost v vsakem trenutku lahko sprevrže v eno od obeh omenjenih komponent, je za razvoj pripovedi več kot koristno, saj tako režiserju vsaj na eno stvar ni treba več paziti — na prepričljivost izpeljave likov namreč. Karkoli stori-



jo, je pač razumljeno kot prispevek k njihovi lastni bizarnosti, iz nje izhaja in se nazaj vanjo vpišuje. Na ravni strukture filma množica tovrstnih likov nujno pomeni fragmentarnost, prvo malo brkljarijo, kjer gre le za to, kolikokrat in v kakšnih okoliščinah se bodo ti bizarneži srečali.

Zato bi morda celo veljalo obrniti red stvari. Namesto, da bi govorili, kako je Vesna Ljubić želela posneti film o ukinitvi neke železniške proge in je potem to svojo željo uresničila skozi vrsto različnih individualnih usod, poskusimo iti obratno pot: recimo uprizoriti je želela množico bizarnežev in ker je za to potrebovala okvir, je uporabila zgodbo o ukinitvi, ki jo je še povzdignila na raven metafore. „Vlak je v tem filmu le metafora za neko permanentno izginjanje okoli nas, kakor tudi za tiste, ki nam z dekreti ukinjajo tla pod nogami“, pravi Vesna Ljubić v festivalskem biltenu). Obe varianti nosita s sabo določeno mero nevarnosti, da se bosta sprevrgli v svoje nasprotje. Če se prvi poskus pogosto konča s tem, da individualne usode zamegljijo, celo prekrijejo „temo filma“, pa je skrajna konsekvence drugega poskusa ta, da se okvir

povzpne nad sliko, da metafora pogoltna like. Zdaj torej ljudje več ne žrejo metafor, ampak metafore ljudi. Začetno vzporednico smo omejili na petnajst minut prav zato, ker se v nadaljevanju filma Vesna Ljubić ne uspe povsem izogniti tej drugi nevarnosti. Izredno zanimivo nastavljeni liki (gospodična Klara, ki se vsakič nemo sprehodi mimo postaje do bližnjega griča in se od tam pokaže potnikom mimovozečega vlaka; soproga postajnega načelnika, ki z opernimi arijami žaluje za daljnim svetom, po katerem hrepeni; ded, ki kljub upokojitvi še kar naprej nezaupljivo kontrolira progo. . .) precejšen del te svoje ne navadnosti, bizarnosti namreč izgubijo, postanejo predvsem nosilci zgodbe, hrana metafore. Tako se tudi ob **Zadnjem kretničarju ozkotirne proge** moramo — kot že nekajkrat sicer v letošnji puljski seznanitvi z domačo filmsko produkcijo ter se zadovoljiti s fragmenti, s koščki, ki pa svoje posledne realizacije v celoti nikakor in nikdar ne morejo doseči. Čas bi že bil za en kompleten film.

Stojan Pelko

Zlato jabolko

28

Od zlata jabuka

Režija: Nikola Stojanović
Scenarij: Velimir Stojanović, Milenko Vučetić, Nikola Stojanović
Kamera: Danijel Šukalo
Scenografija: Veljko Despotović
Glasba: Josip Magdić
Proizvodnja: RO FORUM, OUR Sarajevo film, Centar film, Beograd
Igrajo: Danilo Lazović, Ljuba Tadić, Nenad Nenadović, Matea Glažar, Mira Furlan

Veliko vprašanje je, kako bi izzvenel Stojanovičev „spomin“ na mučne dni preizkušnje z informbirojevskim pretresom in njegovimi konsekvencami, ko bi bil nastal in prišel pred oči javnosti pred Kusturičevim Očetom na službeni poti. Odgovora na to vprašanje si seveda ne obetamo, ker ga tudi ne iščemo, saj je irelevantno. Vprašljivo je namreč, ali bi pred Očetom sploh lahko prišlo do take variacije na temo, kot jo zaznavamo v Zlatem jabolku. Verjetnost je majhna, dejstva sama pa pričajo o nas-

protnem: Zlatemu jabolku kot variaciji na temo je pot v realizacijo odprl prav Oče na službeni poti.

Stojanovičevo pričevanje o mučnih usodah v težkem, usodne diferenciacije povzročujočem času se torej dogaja v senci druge, vsekakor veliko bolj merodajne stvaritve oziroma interpretacije, kar na njegov dojem vsekakor vpliva, čeprav je za film sam odločilnega pomena njegov lastni izraz. In prav ta je v zvezi z Zlatim jabolkom najbolj vprašljiv, najbolj sporen. Nikola Stojanović se do lastnega izraza ni dokopal. Njegov film je cela zbirka stilov in pristopov, ki pričajo o avtorjevi veliki razgledanosti v teoriji in praksi cineastične misli, o izboru afinitet, ki ga navajajo k vzgledovanju in ponovitvam na način variacij, o profiliranosti njegovih estetskih motivov, kar zadeva njih same in načine njihovega oblikovanja s filmskimi sredstvi, pa ob vsem tem tudi o pomanjkanju avtonomne sporočilne in izrazne koncepcije, saj imamo med potekom njegove „freske“ ves čas občutek, kot bi se selil od enega znane (domačega ali tujega) avtorja k drugemu, pri čemer se Stojanović sam kaže



kot nekakšen sestavljalec filmske antologije.

Zlato jabolko spričo tega po vsebinski plati ne razpada v skupek raznoterih drobcev, ker ob izrisovanju posameznih značajev ter usod pripadnikov družine Vukobrat, ki so se iz ubožnih bosanskih predelov po končani vojni — v znamenju otipljivih rezultatov revolucije — preselili v plodno vojvodinsko ravnico, pač vzdržuje vsebinsko ravnovesje, ne zmore pa koherentne estetske forme, ki bi snovi vdihnili enovito barvo in z njo do pretresljivih globin življenjskega sočutja in razumevanja segajočo povedno moč.

Film je po svojih aspiracijah velikopotezen, po realizaciji pa dovolj neizrazit in kot tak domala minoren.

Viktor Konjar

Nagrade na 33. festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju, 1986

na 33. festivalu jugoslovanskega igranega filma (17.—25. 7. 1986) Žirija 33. FJIF v Pulju, v kateri so bili Boro Drašković (predsednik), Aleksander Saša Petrović in Ljubiša Georgijevski, je enoglasno podelila naslednje nagrade:

VELIKO ZLATO ARENO ZA NAJBOLJŠI FILM FESTIVALA je dobil **SREČNO NOVO LETO 49**, režiserja **Stoleta Popova** v proizvodnji **Vardar** filma iz **Skopja**.

ZLATO ARENO ZA SCENARIJ je dobil **GORDAN MIHIĆ** za scenarij filma **SREČNO NOVO LETO 49**.

ZLATO ARENO ZA ŽENSKO VLOGO je dobila **MIRA FURLAN** za vlogo Jaglike v filmu **LEPOTA PREGREHE** v režiji **Živka Nikolića** in v proizvodnji **CENTAR FILMA** iz **Beograda**.

ZLATO ARENO ZA MOŠKO VLOGO je dobil **RADE ŠERBEDŽIJA** za vlogo Tomislava v filmu **VEČERNI ZVONOVI**.

ZLATO ARENO ZA ŽENSKO EPIZODNO VLOGO je dobila **NADA DJUREVSKA** za vlogo matere v filmu **ZLATO JABOLKO** v režiji **Nikola Stojanovića** in v proizvodnji **RO FORUM—OOUR SARAJEVO FILM** iz **SARAJEVA**.

ZLATO ARENO ZA MOŠKO EPIZODNO VLOGO je dobil **DUŠKO KOSTOVSKI** za vlogo v filmu **SREČNO NOVO LETO 49**.

ZLATO ARENO ZA SNEMALSKO DELO je dobil **GORAN TRBULJAK** za kamero v filmu **SEN O ROŽI** režiserja **Zorana Tadića** v proizvodnji **ZAGREB FILMA** iz **Zagreba**.

ZLATO ARENO ZA GLASBO je dobil **LJUPČE KONSTANTINOV** za glasbo v filmu **SREČNO NOVO LETO 49**.

ZLATO ARENO ZA SCENOGRAFIJO je dobila **DINKA JERIČEVIĆ** za scenografijo v filmu **ZA SREČO SO POTREBNI TRIJE** režiserja **Rajka Grlića** v proizvodnji **Jadran** filma iz **Zagreba**.



ZLATO ARENO ZA KOSTUMOGRAFIJO je dobila **IRENA FELICIJAN** za kostumografijo v filmu **KORMORAN** režiserja **Antona Tomašiča** v proizvodnji **VIBA FILMA** iz **Ljubljane**.

ZLATO ARENO ZA TON je dobil **MATJAŽ JANEŽIČ** za ton v filmu **KORMORAN**.

ZLATO ARENO ZA MONTAŽO je dobil **ANDRIJA ZAFRANOVIČ** za montažo filma **VEČERNI ZVONOVI**.

ZLATO ARENO ZA MASKO je dobila **RADMILA IVATOVIČ** za masko v filmu **SREČNO NOVO LETO 49**.

NEKATERE DRUGE NAGRADE

NAGRADO STUDIJEV JELEN je dobil **LORDAN ZAFRANOVIČ** za film **VEČERNI ZVONOVI**.

NAGRADO KRITIKE „MILTON MANAKI“ sta si delila filma **SEN O ROŽI** **Zorana Tadića** in **SREČNO NOVO LETO 49** **Stoleta Popova**.

STUDIJEV ZLATI VENEC za najboljšega režiserja — debitanta je dobil **ANTON TOMAŠIČ** za režijo filma **KORMORAN**.

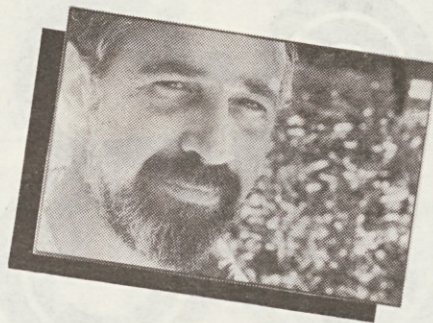
NAGRADO ZLATI GLADIJATOR za največji estetski domet je prejel **STOLE POPOV** za film **SREČNO NOVO LETO 49**.

NAGRADO KODAK-PATHE je dobil **TOMISLAV PINTER** kot direktor fotografije za film **PLES NA VODI** režiserja **Jovana Aćina** v proizvodnji **AVALA** in **INEX FILMA** iz **Beograda**.

NAGRADO ZA NAJBOLJŠI PLAKAT je prejel **TOMAŽ KRŽIŠNIK** za plakati za film **KORMORAN**.

NAGRADO MLADOSTI za najboljši film mladih avtorjev je prejel **MILJENKO DERETA** za film **ŠPADIJER-ŽIVLJENJE**.

Puljski

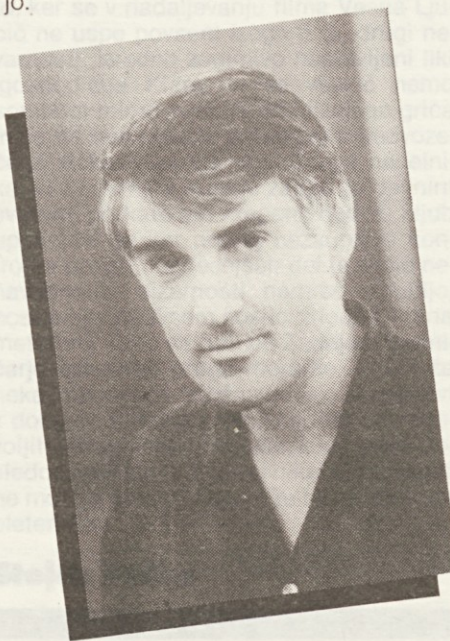


MILAN VLAČIČ

Pogovarjala sva se dva dni pred koncem 33. festivala jugoslovanskega igranega filma v Pulju, se pravi, ne da bi videla filme, ki so jih režirali Popov, Golubović in Zafaranić. Doslej smo videli šele dvanajst del. Iz te skromne bere letošnjega Pulja bi izpostavil delo, ki ga bo — da Bog, da se motim — uradna žirija zagotovo obšla. To je film Zorana Tadića **Sen o roži** po scenariju Pavla Pavličića, z Radetom Šerbedžijo, Fabijanom Šovagovićem, Anjo Šovagović in Ljubom Zečevićem v glavnih vlogah. Ta film je zame zelo pomemben, ker je nizkopračunski film, torej pravi zgled za tisto, kar poskušajo delati ljudje v slovenski kinematografiji, nekateri drugi centri pa takšne izkušnje zanemarjajo in vlagajo velike vsote v prenapihnjene spektakle in včasih prav sumljive podvige. Zoran Tadić je sicer preverjen sineast, človek, ki se je dobro izšolal, ima veliko kulturo, je priznan filmski pisec in kritik — torej človek, ki je svojo osebnost znal razviti v smer, v katero jugoslovanski kritiki povečini ne težijo. Njegov film je, kot bi rekli Francozi, prava mala umetnina; droben, intimističen, komoren film, znotraj žanra tiste vrste prihološkega trilerja, kakor ga oblikuje Pavao Pavličić v svoji literaturi. Ko se pogovarjava takole, na podlagi prvih vtisov, lahko rečem, da deluje name nekoliko chabrolovsko; seveda ne govorim o direktnih vplivih, temveč o končnem učinku in o atmosferi, ki jo film ponuja: daje pridušeno podobo dveh zločinov, na začetku in na koncu, ter usodo delavca, ki je pošten, ki ima občutek socialne pravice in ki se, kot pravzaprav naključna priča zločina, počasi, brez lastne krivde, zaplete v več okoliščin. Pri vsem tem je za našo kinematografijo zelo pomembno, da je triler — ki je bil najpogostejše uporabljan na področju nekakšnega spektakularnega divjanja in črno-belih šablonskih likov — tukaj narejen kot film z zelo sugestivno atmosfero, reduciran na nekaj likov, toda poglobljeno danih in — čeprav nimam rad tako močnih besed — z zares virtuozno vlogo Radeta Šerbedžije. To je film, ki bi ga želel imeti na kaseti, film, vzoren v vseh pogledih — od fotografije Gorana Trbuljaka pa do kompozicije slehernega kadra in ekonomičnosti filmske naracije, brez enega samega nepotrebnega kadra — to pa so za jugoslovansko kinematografijo menda največji komplimenti.

JOVAN AĆIN

No, če me vprašate, kaj delam, lahko odgovorim takole: delamo skupaj. Tukaj za mojimi hrbtom je producent Djordje Zečević, dvajsetega marca pričenjamo snemati. Film bomo snemali nekje v dolini Nere-tve. To bo spet lirski tema, polna emocij, umeščena v sedanost. Skupno s Plesom na vodi ima tole: emocije, plemenita občutja, ni blata, ni stranišč — ni vsega tistega, kar je všeč žirijam. Sodelavci so isti, kot vedno: Tomislav Pinter je snemalec, montažer Snežana Ivanović, scenograf Sava Aćin; tako je s to stvarjo.

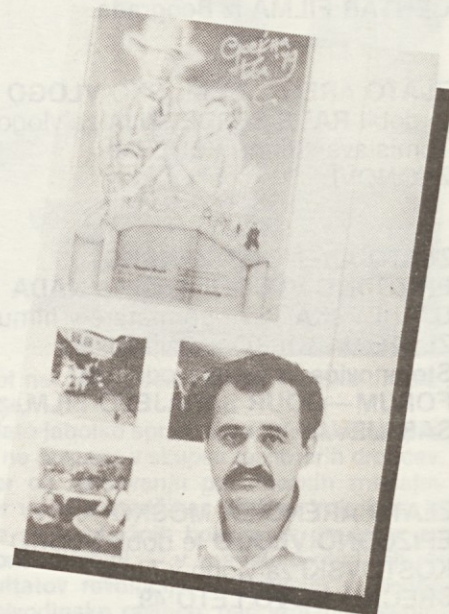


NEBOJŠA DJUKELIĆ

Ne bom povsem objektivni, saj sta med režiserji, ki so letos nastopili v Pulju, dva moja odlična prijatelja in kolega, s katerima sem skupaj študiral filmsko režijo v razredu profesorja Radoša Novakovića — Stole Popov in Miljenko Dereta. Njuna dela poznam še iz časov študentskih vaj na super-osmici in na šestnajstki, ko sem včasih tudi sam zaigral v njunih filmih in jima pomagal. Zato sem iskreno vesel nedeljenih priznanj, ki jih je tukaj dobil Stole Popov; za Miljenko Dereto, ki je naredil zares izjemno pomemben film, pa mislim, da je režiser, ki bo šele pokazal, kaj zna in

zmore. Ne bom ponavljal pohval, ki jih je dobil film **Srečno novo leto 1949**, ki je zares kvalitetno velik korak Stoleta Popova v primeri z njegovim Rdečim konjem, rad pa bi povedal nekaj o filmu Miljenka Dereta **Špadirjer — eno življenje**. Ta film, prikazan v informativni selekciji, je bil najprej sneman kot televizijska drama, kar je le velika ovira, saj tehnično morda ni najbolje izpeljan prav zaradi tega, ker so ga začeli delati z namenom, da bi ga prikazali na televiziji. Treba bi bilo popraviti nekaj mest pri scenariju, pa nekaj več denarja bi bilo potrebno za bogatejšo scenografijo. ... To se vidi, toda prav tako se je, predvsem v srednjem delu filma, pokazalo tudi dejstvo, da je Dereta že povsem zrel režiser, čeprav je še dokaj mlad. Naj bom še malo indiskreten in to potrdim z osebnimi izkušnjami: z Dereto že vrsto let neposredno sodelujeva pri moji oddaji Giblijeve slike in njegovo sodelovanje pri scenariju in dramaturgiji ter načinu predstavljanja posameznih tem mi je v veliko pomoč.

Zato sem zelo vesel — in prepričan, da ne bom nikogar oškodoval, ker sem zelo osebni in sem iz letošnje festivalske bere izvel ta dva avtorja.



STOLE POPOV

Veste že, pred nekaj leti sem prebral sijajen roman **Pirej** makedonskega pisca Petra Andrejevskega in mislim, da je to zares izvrsten roman, pisan v najboljši tradiciji jugoslovanske literature. To je, rekel bi, sicer tipična makedonska tema o določenih zgodovinskih, balkanskih korelacijah, z vsem političnim in socialnim ozadjem, pa vendar temelji na čisti družinski, človeški drami. Zelo si želim delati film po tem romanu. Vendar je glede na razmere v naši kinematografiji, ki zmore dati zelo malo denarja za film, pa je s takšnim delom, ki zaobsega epoko in zahteva precej scenografije, kostumografije itd., zelo težko predreti. Izredno težko je narediti finančno konstrukcijo za tak projekt. Razmere v makedonski in sploh jugoslovanski kinematografiji so takšne, da za

dnevnik

vsak film dobi v glavnem enaka sredstva, kar absolutno ni v redu, ker bomo mi, režiserji slej ko prej postavljeni v položaj, ko bomo razmišljali le še o filmih, ki se jih da delati v eni sami sobi. Vesel bom, če se mi bo posrečilo izpeljati zastavljeni projekt; če ne, pa se bom moral vključiti v splošno jugoslovansko atmosfero in iskati tekst v skladu z načelom „kolikor denarja, toliko glasbe“.

Neumno se mi zdi celo o samem sebi razmišljati kot o izključno makedonskem ali jugoslovanskem režiserju. Ker, če že občinstvo ima priložnost iti v kino in gledati Formana ali Bormana ali, kaj jaz vem, Fellinija itd., potem je popolnoma absurdno siliti nas režiserje, naj razmišljamo v nekih lokalnih razsežnostih. Moramo se, kot kinematografija, kot ljudje, obnašati znotraj nekega širšega polja, svoj film moramo opazovati v kontekstu predvsem svetovnega filma, ob vseh tistih posebnostih, ki jih nacionalna kinematografija lahko ima.

leta 1942 pa do leta 1945, ko jo sprejmejo v Zagrebu. Skozi otroški svet bi radi analizirali vse strahote te vojne; vojne, v kateri odrasli pogosto pozabljajo na otroke, nedolžne žrtve vojne. Tako bomo iz otroškega zornega kota opazovali svet brezumja, ki ga gradijo odrasli.



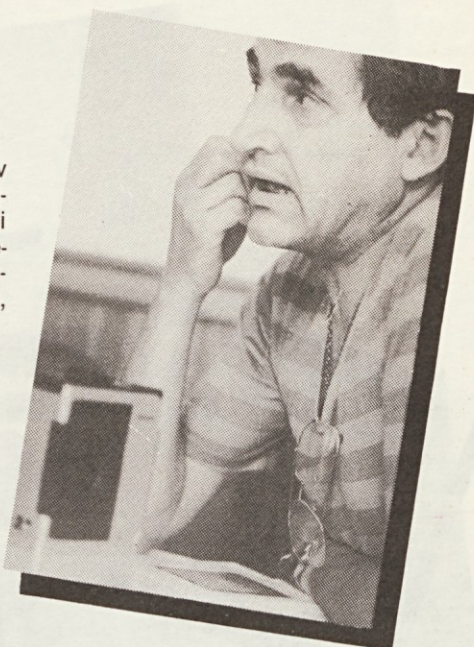
MIROSLAV MANDIĆ

Trenutno delam, pravzaprav sem končal četrto fazo scenarija, ki ga je zasnoval sarajevski novinar Haris Kulenović. On je predvsem označil like ter določene dele zgodbe, ki še vedno obstajajo, jaz pa sem nadaljeval z drugima dvema fazama oziroma verzijama, tako da se je medtem precej vsega spremenilo. In kdo ve, kaj vse se bo še, če bo le dovolj časa in živcev. Zdaj predvsem iščem igralce. Jeseni bi moral pričeti s snemanjem, tam nekje septembra, oktobra.

Kraj dogajanja je bosansko podeželje; majhno mesto z nekaj tisoč prebivalci nekje v Bosni. Glavni lik je človek, ki je bil v povojnem obdobju, v petdesetih letih, udarnik, znan v svojem mestu in okolici. V industriji je delal, na žagi pravzaprav. Toda danes, v osemdesetih letih je ta človek v tej isti žagi pobudnik stavke. On je glavni lik. Potem je tu seveda še njegova družina: sin, ki bi rad postal nogometaš, a mu to ne le ne uspe, temveč celo konča v zaporu; njegova žena, ki ga je vse življenje spoštovala in mu pomagala; pa hčerka, ki živi v Sarajevu, in še vrsta epizodnih likov. Glede na posledice, ki jih povzroči, je ta njegova stavka predvsem povod za družinsko dramo, tako da je tisto najpomembnejše v filmu družina tega človeka. . .

Delavski zakon je bil moj kratki film, temu dolgotražnemu filmu pa sem dal delovni — toda res samo delovni naslov **Delavsko življenje**, češ, nekaj malo večjega, kot je prej bil zakon, zdaj pa je življenje. Toda, kot pravim, to je samo delovni naslov, kmalu pa bom imel novega, upam, pravega.

Dva filma z letošnjega festivala bi omenil: film Lordana Zafranovića **Večerni zvonovi**, za katerega mislim, da je njegov najboljši film, predvsem druga polovica; omenil bi še film **Srečno novo 1949**, ker mislim, da je Stole Popov vrhunski režiser.



VUKŠAN LUKOVAC

Puljski festival kot festival jugoslovanskega filma filmu ne pomaga, temveč mu celo škoduje — in to v vseh pogledih. Ne samo filmu kot delu, v katerega je vloženo ogromno denarja, temveč tudi ljudem, ki ta film delajo. Zakaj? Poglejte, na primer, žirijo: prvič, nemogoče je, da bi resno gledali dvajset ali trideset filmov v petih dneh, saj ljudje vendar niso računalniki. Kaj se zgodi na primer s filmom, ki ga vržejo iz konkurence in ga ne pokažejo v Areni? Človek, ki ga je naredil — še posebej, če je mlad — je v tistem trenutku pravzaprav že tudi končal svojo kariero, film pa je šel k hudiču. Nikoli ne bo povrnil še tisto malo denarja, ki bi ga lahko. Torej, to je prva napaka. Druga napaka: film kot medij ni za odprt prostor, še posebej ni za Arenu in še posebej ne, če je polna luna. Tretja napaka: ne da se dobro gledati in ustrezno sprejeti dveh filmov zapored, enega za drugim. Kakšna je rešitev? Kaj bi bilo treba narediti?

Treba bi bilo obrniti stvari. V Jugoslaviji obstaja FEST — to so veliki, resni svetovni filmi, ki so že obšli festivale. FEST je treba preseliti v Pulj — Arena, poletje, tujci, spektakl — in vedno bo človek iz New Yorka prej prišel na morje, v avgustu, in v Pulj, da bo videl Arenu, kot pa v Beograd, ko tam sneži. Torej, festival jugoslovanskega filma naj gre v Beograd, naj bo februarja v Sava centru, ki ima štiri tisoč sedežev, najboljšo možno tehniko; festival dokumentarnega filma pa naj bo vsako leto v drugi republiki, v Ljubljani, Zagrebu, Novem Sadu. . . Tako bi pridobili dve stvari: prvič, domači film gledaš v normalnih razmerah, v katerih se bo tudi nadaljevalo njegovo življenje. Niti en domači film se ne bo prikazoval več na odprtem prostoru, temveč v kinematografih. Zato mislim, da bi s pobudo za takšno akcijo vsaj nekaj malega naredili za rešitev domačega filma. Ljudje, Pulj uničuje domači film! Sploh ne upoštevam manipulacij, žirije — tega bo vedno dovolj, vse dokler bodo obstajali ljudje — toda storimo vsaj to, da bo film, ko se prvič pojavi pred ljudstvom, prikazan v normalnih pogojih. Arene preprosto ne sprejemam za normalen kinematograf!

LORDAN ZAFRANOVIĆ

Po vsakem igranem filmu skušam posneti kakšen dokumentarec, saj deluje name kot nekakšna osvežitev in eksperimentiranje v formi; česa takega si v igranem filmu ne morem vselej privoščiti — zaradi veliko denarja, ki je vložen vanj, in glede na to, da moram tu in tam, kolikor sem pač profesionalac, misliti tudi na publiko. V dokumentarnem filmu grem lahko dlje v smislu tistega, kar se imenuje nekakšen „moj pogled na svet“.

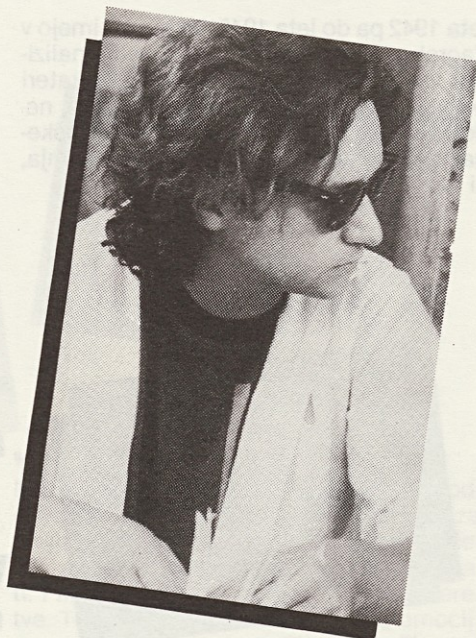
Zdaj smo posneli sojenje Artukoviću, ki pa je samo povod za eno od možnih analiz ustaškega gibanja od geneze do monstruozne realizacije, in pa seveda refleksije tega gibanja v času, v katerem živimo.

Potem bom, upam vsaj, delal film o otrocih, otrocih Kozare. To je film o deklici, ki gre skozi vso golgoto od ofenzive na Kozari



RAJKO GRLIĆ

„Mislim, da ukvarjanje z aktualnimi temi ni stvar poguma, temveč prej vprašanje etične odločitve. Smo dežela, ki je lačna svoje zgodovine, ker je bila le-ta v različnih oblikah ponujena precej drugače, kot smo pozneje začeli odkrivati, da se je sploh dogajala. Zato je lakota po zgodovini nekaj, česar se iz ljudi ne da izbiti. Po drugi strani pa ljudje čutijo potrebo bežati pred zgodovino. Predvsem zadnja leta se nekatere drame lepijo na splošna mesta nekaterih naših splošnih let in nato računajo, da bodo funkcionirale prav kolikor se dotikajo pomembnih trenutkov zgodovine. Mislim, da je film vse preveč intimna kategorija ustvarjanja, da je življenje v njem samem preintimno, da bi lahko obstajal le zato, ker se je ujel za neko pomembno leto. Med mojimi petimi filmi je samo eden, ki se je ukvarjal s preteklostjo. Zdi se mi, da je sedanjí čas — kljub ogromnim količinam informacij — brez pravih sledov, da se naš sistem razmišljanja o času zapleta v kategorije velikih stvari, da govorimo bombastično in z velikimi, najpogostejše votlimi stavki. Nisem ravno prepričan, da bodo nekoč, kasneje, ko bodo brali naše časopise ali gledali televizijske posnetke, razumeli, v katerem času smo živeli. Zato čutim potrebo govoriti o nekaterih strašno drobnih stvareh kot sledovih časa. Mislim, da je našo nemoč treba zabeležiti.“ (v pogovoru za festivalski Bilten)



DINKO TUCAKOVIĆ

je bil po lanskem uspelem debitantskem nastopu (s Šestimi junijskimi dnevi) letos v Pulju predvsem reden obiskovalec dopoldanskih in večernih projekcij — če namerč asistentskega dela pri Žilnikovih Lepih ženskah. ... ne vzamemo preveč zares. Zato pa že pripravlja nove projekte. Predvsem o dveh je govoril Tucaković: v sodelovanju z izredno mladim scenaristom in (potencialnim) berlinskim producentom je v pripravi material za film z delovnim naslovom **Amerikanec**, precej določneje pa je bilo govora o drugem projektu, **Na sata-novi sledi**. Gre za ponovno Tucakovićevo sodelovanje z Nebojšem Pajkićem, možne vzporednice pa so — po besedah samega režiserja — filmi, kakršen je bil Davitelj proti davitelju.

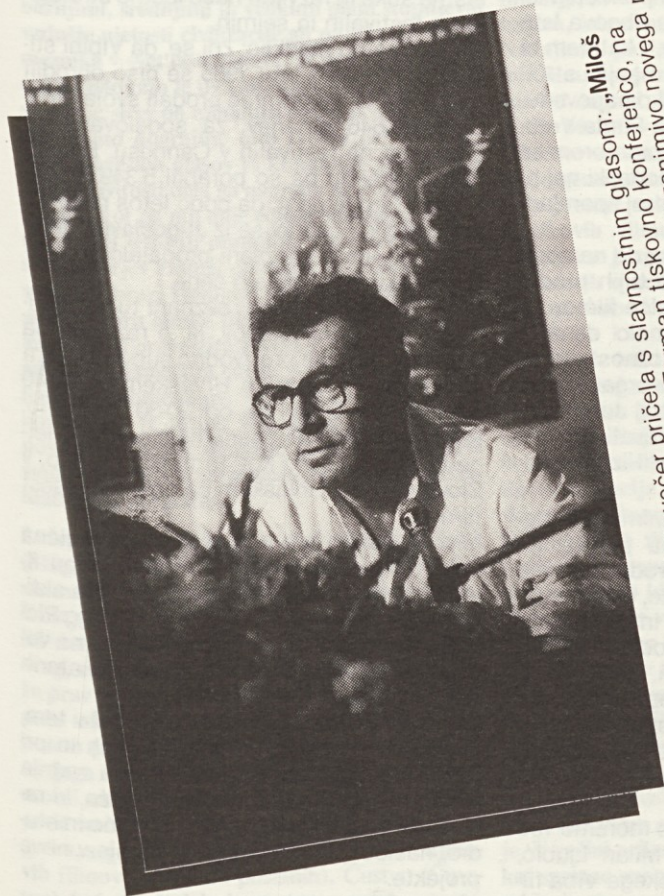


SONJA SAVIĆ

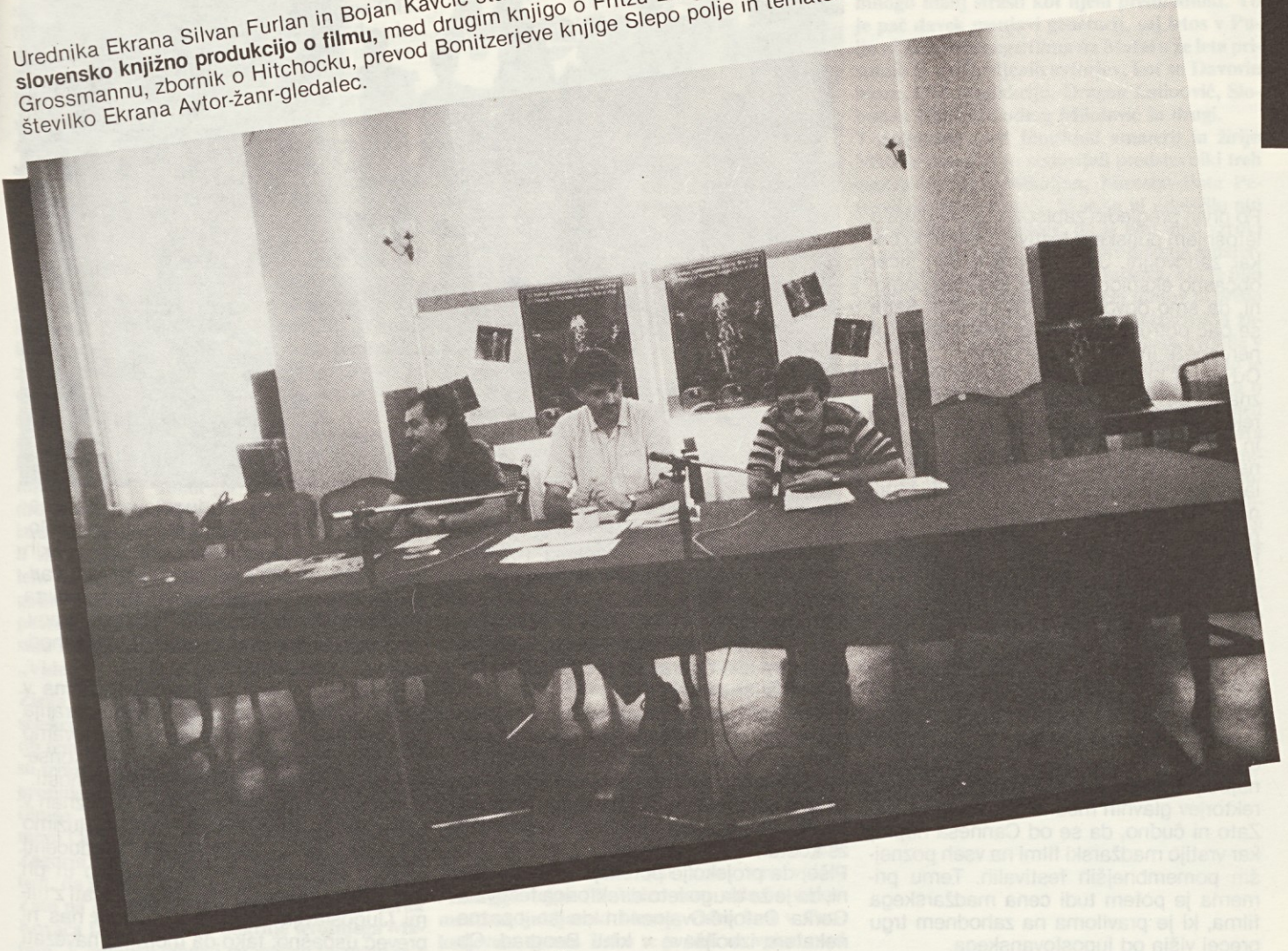
je namenila Ekranu eno samo izjavo. Po ogledu Martinčevega filma *Hiša na pesku* je, v spremstvu Tomislava Gotovca, zapustila dvorano puljskega Doma JLA z besedami: „Človek je naredil evropski fiim!“ Po lanskeoletni vlogi v Draškovićeve filmu *Življenje je lepo* (Benetke!) je letošnji Pulj pomenil kar majhno razočaranje za tiste, ki spremljajo pot te igralkice. Če kaj, potem je pokazala predvsem ogromno sposobnost igralske transformacije: med kmečko nevesto (Sekula in njegove žene, Lazić) in rock-zvezdo (Crna Marija, Živković) so svetlobna leta, vendar gre žal v obeh primerih za filma, ki jih še tako odlična igralka ne bi mogla izveliči. Velja počakati do prihodnjega leta.

Stojan Pelko

Urednika Ekрана Silvan Furlan in Bojan Kavčič sta na letošnjem festivalu predstavila **slovensko knjižno produkcijo o filmu**, med drugim knjigo o Fritzu Langu, Karolu Grossmannu, zbornik o Hitchcocku, prevod Bonitzerjeve knjige *Slepo polje* in tematsko številko Ekрана Avtor-žanr-gledalec.



Napovedovalka v puljski Areni je četrtek večer pričela s slavnostnim glasom: „**Miloš Forman** je nočoj med nami!“ Naslednje jutro je imel Forman tiskovno konferenco, na kateri se je sicer gnetlo tako novinarjev kot vprašani, vendar kaj prav zanimivo novega ni bilo mogoče slišati. Zato ostajamo pri fotografiji.



Nekateri odmevi na Pulj '86 v tujem tisku



Novinarka Deborah Young iz Varietyja

Po prvih pregledih zapisov v tujem tisku o letošnjem puljskem festivalu moramo biti kar zadovoljni. Jugoslovanski film sicer občasno eksplodira, toda to še ne pomeni, da smo dovolj zanimivi za svet. Sami se pač potrudimo, da nas svet tretira kot neresneže in neprofesionalce.

Odveč bi bilo modrovati o tem, kako ne znamo povabiti znamenita festivalska direktorska imena in kritiška peresa v Pulj in iz njihove prisotnosti na našem nacionalnem festivalu kovati dobičke. Kljub lanski zlati palmi v Cannesu v Pulj iz tujine prihajajo ljudje (naj ne bodo užaljeni nekateri posamezniki, med njimi je tudi kaka izjema), ki so druga, tretja kategorija. . . Prva, torej pomembnejša in vplivnejša, se nas izogne, ker je ne znamo pritegniti, zato se raje odloči za kak drug festival, ki jih poleti ne manjka. Človek z zavistjo bere poročila s festivala v Taormini, kjer se zbere „prva liga“, ali pa pomisli na naše severne sosedo Madžare, ki imajo svoj nacionalni festival februarja v Budimpešti ali Pečuju in kamor pridejo zares najbolj zvaneča kritiška peresa in več direktorjev glavnih mednarodnih festivalov. Zato ni čudno, da se od Cannesu naprej kar vrstijo madžarski filmi na vseh poznejših pomembnejših festivalih. Temu primerna je potem tudi cena madžarskega filma, ki je praviloma na zahodnem trgu precej višja od jugoslovanskega.

Spisek festivalskih gostov v Pulju ni bil impresiven. Največja poznavalka jugoslovanskega filma **Milica Zdražilova** iz CSSR, ki poroča za **Film a doba** (in še nekaj drugih popularnih revij); dokajšen poznavalec našega filma je tudi Madžar **György Fenyes**. Med zahodnoevropskimi imeni je bila močno zastopana Nizozemska. Direktor festivala v Rotterdamu **Hubert Balls** vabi na ta festivala naše filme in filmarje; Makavejevu je celo organiziral retrospektivo.

Ameriški tednik **Variety** je tokrat poslal namesto stalnega poročevalca **Rona Hollowaya Deborah Young**, ki pokriva italijanska dogajanja, v zadnjem času pa je zadolžena tudi za Vzhodno Evropo. Letos je pisala o Taškentu in Karlovih Varih. Za ta tednik piše tudi **Albert Milgrom**, ki se sicer trudi, a ne preveč uspešno. O tem priča njegova ocena Žilnikovega filma. S poročilom je presenetil za **Variety** Britanec **Mike Downay**.

Za **The Hollywood Reporter** sta bila akreditirana **Robert van Laer** in **Miša Petković**. Zadnji je obširno poročal tudi za **Screen International** iz Londona.

Iz sosednje Italije ne prihajajo najboljša peresa; letos ni bilo niti dobrega poznavalca **Lorenza Codellija**, ki piše predvsem za **Posotif**.

V **Varieteyu** je Deborah Young objavila pod naslovom **Dobra kvaliteta jugoslovanskih filmov; ekspanzijo načrtujejo za leto '87** informativen članek.

„Medtm ko dobitnik zlate palme 1985 v Cannesu **Oče na službenem potovanju**, Emira Kusturice še privablja gledalce v art kina po svetu, se je sama jugoslovan-

ska kinematografija znašla v središču novega zanimanja in stiski zaradi sodbe, da more slediti Kusturici, „začenja Youngova in pravi, da je bilo nefair primerjanje 15 tekmovalnih filmov na 33. festivalu primerjati s filmom. Piše, da je značilna postavitev polovice filmov v povojni čas in da so jim bila opora, kot prejšnja leta, antistalinistične teme.

Ugotavlja, da je bila kvaliteta kar v redu za državo, ki na leto posname 32 filmov, in omeni, da je za najboljši film tričlanska žirija proglasila **Srečno novo leto '49**. (O nagradah je poseben okvir, vendar med dobitniki zlatih aren manjka Irena Felician z kostume v **Kormoranu**).

Piše, da projekcije potekajo v rimski areni, da je že drugo leto direktorica festivala Gorka Ostojić-Cvajner in da so opazne nekatere izboljšave v kinu Beograd. Ob tem še napove izboljšave za prihodnje leto, ko naj bi bila dokončana obnova **Istrskega narodnega gledališča**, v katerem bi bila dvorana s 700 sedeži in manjša s 100 sedeži ter videoteka. Prav tako napoveduje nov hotel A kategorije na Punta Verudeli s kongresno dvorano in prostorom za filmski sejem Vzhoda in Zahoda, ki naj bi bil izven turistične sezone, torej spomladi ali jeseni.

Direktorica je tudi povedala, da namera v prihodnje razširiti listo tujih producentov, distributerjev in iskalce filmov za festivale. Potarna, da je malo denarja (75.000 dolarjev) in da vidi možnost, da se ta proračun poveča, če se v organizacijo festivala vključi kot pokrovitelj **Jugoslavija film**, ki je prenehal sodelovati od leta 1975, ko se je festival preselil iz Beograda.

Mike Downay je objavil zanimivejši članek. Naslov **Jugoslovanska produkcija proti inflaciji; ni cvenka; koprodukcija veliko upanje** praktično pove vse, o čemer piše Britanec. Zelo spretno in informativno, tako da tujec lahko dobi dokaj celoviti predstavo o naših razmerah.

Kljub 85-odstotni inflaciji posnamemo na leto povprečno 30 filmov, zapiše in doda, da ni deviz za nakup opreme in filmskega traku in za imajo zaradi tega producenti nočno moro.

„Prišli smo do točke, kjer ne moremo več računati v dinarjih,“ pravi Milan Ljubić, programski direktor slovenskega Viba filma. „Vsi proračuni so preračunani v ameriške dolare, tako da imamo vsaj objektivno sliko, koliko denarja potrebujemo za letno produkcijo štirih, petih filmov.“

Nato Downay trdi, da jugoslovanska kinematografija vidi splošen interes za sodelovanje na mednarodnih festivalih in v velikih retrospektivah, kakršni sta bili letos v Parizu in Londonu, in da so majhni izgledi za mednarodno distribucijo naših filmov. Omenja pa odpore proti investiranju zahodnjakov v produkcijo.

Milomir Marinković iz **Jugoslavija filma** v članku izjavlja, da se naša kinematografija še razvija in da mi žal še vedno priznavamo film kot umetnost, kar ima resne konsekvence za njegove komercialne možnosti. V članku je omenjen podatek, ki je znan v ožjem krogu, da z izvozom filma zaslužimo 1.500.000 dolarjev in da nekateri producenti napore **Jugoslavija filma** napadajo in pri tem citira Ljubića, ki trdi. . . „Poslovati z njimi (Jugoslavija filma — Op.p.) za nas ni preveč uspešno, tako da moramo navezati lastne stike in razvijati našo lastno strategijo na festivalih in sejnih.“

Ob tem samo medklic: Zdi se, da Vibini stiki in strategija v letu 1985 še niso obrodili sadov. Tedaj so namreč prodali svoje filme za 4.086.646 dinarjev, za sodelovanje in strategijo na festivalih v Cannesu, Berlinu in Mannheimu pa so porabili 5.349.045 dinarjev. Zato je upat, da bodo letos rezultati veliko boljši, čeprav se iz **Jugoslavija filma** jezijo, da jim samozvani prodajalci (iz producentskih vrst) zbijajo cene.

Bralc **Varietyja** člankar seznaniti tudi z načinom financiranja filmov, ki je različen; na primer v Sloveniji proizvodno subvencionira skoraj stoddostno na Hrvaškem od 30-40 odstotno, v Srbiji pa od 20-30 odstotno. Kljub temu v Srbiji posnamejo polovico letne produkcije, več kot 15 filmov na leto, v Sloveniji in na Hrvaškem pa od štiri do šest filmov.

Izvedo, da sta bila v preteklosti „pravilna botra“ Dan Tana in Ika Panajotović pri financiranju naših filmov, da je zaj zelo aktiven George Zečević, lastnik **Smart Egg Pictures** v Londonu, ki je financiral **Ples na vodi** Jovana Ačina z dobičkom od nekaterih drugih filmov.

Jugoslovanski producenti so enotni v tem, da je edino upanje v koprodukcijah in pri tem navaja **Jadran film** in njegova zadnja sodelovanja. Citira Zdravka Mihalica, ki razloži, da zdaj vlagajo denar v opremo in studio, naslednji korak pa bo vlaganje v nove projekte.

Miha Brun
se nadaljuje

Osel je osel, ker gre le enkrat na led, prvi pregovor — jaz pa počenjam druge napake: že leta se podajam v Pulj pred začetkom velikega festivala na ogled odbirka, ki ga ponuja Medklubska in avtorski festival amaterskega filma (Mafaf). Letos pa sem šla spet dvakrat na led — tudi dobesedno, saj je obiskovalce vseh treh večernih projekcij dež in mraz pregnal s puljskega Kaštela v kino Zagreb, hkrati pa še programsko, kar še huje zleze pod kožo. Nekdanja preizkuševalnica „modernizatorjev“ jugoslovanskega filma, od koder se je razvedelo za imena iz svetovnih enciklopedij (Pavlovič, Makavejev, Zafranović, Karanović, Godina, Žilnik, Hladnik, Slak) očitno vedno bolj ostaja le meglen spomin. Prostor, s katerega je bilo mogoče vplivati na konservativizem profesionalne kinematografije, pa tudi na splošno kulturno vzdušje, je visoko prerasel boječ plevel, ki ga gnoli inflacijsko naraščanje cen filmskega materiala, zato je vedno bolj resnična krilatica „video je ubil filmske zvezde“. Dokazi? En dokaz je, da so letos organizatorji Mafafa prejeli iz vse Jugoslavije le 65 filmov (kar sta skoraj dve tretjini lanske ponudbe, da si niti ne priključimo v spomin let, ko so dobili po 130 do 150 filmov), drugi dokaz pa je tudi že spomladi in v vabilih izražena želja organizatorja, naj bi Mafaf odprli video, letos le s kakšnimi predavanji, že čez leto pa naj bi z njim razširili in predvsem obogatili omenjeno manifestacijo. Letos so bili vsi potencialni vedeži o videu prezaproseni, tako da smo bili priče le ad hoc zbornane okrogle mize „Video — stanje in možnosti“.

Žirija je po ostrih merilih odbrala 11 filmov v selekcijo in še 17 del v informativno sekcijo ter ob tem ugotovila, da ni filma, ki bi po kakovosti izrazil odstopal, da pa je vrednost enoletne produkcije v visokem poprečju večjega števila filmov. Tako se je manifestacija začela s filmom Odmirajoči stari svet vasi Zlatka Benka iz Zagorja, ki je marsikomu ostal v spominu le po tem, da je tako lepo posnet, da je to že kar kič. Zato pa je bil že drugi film Odprta cona Marka Kovača iz Idrije edino odkritje letošnjega Mafafa. V črnobeli tehniki na malem formatu je z bližnjimi, srednjimi in velikimi plani stopnjeval vzdušje ujetosti civilizacije ali pa ujetosti posameznika v svet lastne glave. Iz doslednosti koncepta izstopajo le dva ali trije odvečni kadri eksterierja, sicer pa miniaturi ni kaj očitati, saj slinoko močno dograjuje tudi zvočni del, avtorski mikš človeških glasov in konkretne glasbe. Zaradi celovitosti dela ga nagrada za zvok bolj doplasi, kot pa mu daje edino zaslužen priznanje v vsej letošnji ponudbi. Med filmi slovenskih avtorjev zasluži omembo le še idrijski pri spevek Obrazi Damjana Bogataja. Film je nastal v okviru lanske filmske šole, ki jo že nekaj let zapored organizira ZKOS v Ljubljani, in angažirano demaskira enega pomembnejših ljubljanskih spomenikov. Sicer pa so slovenski kinoamaterji iz Idrije, Kranja in Zagorja letos poslali na Mafaf dvanajst filmov, od katerih smo tri videli v uradni selekciji, tri pa v informativnem programu.

Lavreat Sead Džikić je v svoji Čarobni Škatli (Magična kutija) nadaljeval lani odkriti trik snemanja filma skozi objektiv projektorja. Fant si je rekel, če sem lani za 11 + pogled na S8 dobil kolajno za snemalno delo, potem ni vrag, da mi tudi letos ne uide kakšna kolajna. In prav je imel. Žirija pa tudi, saj je očitno sklepala takole: če mu letos damo prvo nagrado, potem prihodnje leto zagotovo ne bomo videli tretjega dela iz Džikićeve nadaljevanke, saj bo moral sedeti v žiriji festivala. Letos smo v Pulju prvič srečali dela Kino kluba Pan SKUC iz Zagreba, saj je žirija uvrstila v program šest njihovih filmov (od osmih poslanih). Čustvo (Čuvstvo) Jadrana Kaleja je ubrano preveč na patetično noto, tako da mu že ta orientacija zagotavlja polovico uspeha pri gledalcih, ki se hitro zadovoljijo z berljivostjo dela, po drugi strani

MAFAF '86

Menjava generacij



pa je tudi povsem decentno posnet in zmontiran. Filmu je v škodo nekaj poceni igranja z negativom, kjer je zlasti pretenciozna vloga črnca zaradi dvakratnega obrata pozitiv/negativ. Fuge in zbori le še povečujejo pretencioznost tega nekrofiličnega filma, posvečenega spominu avtorjeve matere. Mnogo bolj čist je film Nedelja (Nedjelja) Radoslava Pivca, tudi iz zagrebškega kluba. Že med gledanjem je očitna korelacija s Pansinijevo Siesto, kar napis v končni špici le še potrdi — tako rekoč gre za „remake“ enega od antoloških filmov jugoslovanske avantgarde. Branislav Štrboja iz Novega Sada je v filmu Energija traku (ali Videl sem video) /Energija tejpa (ili Video sam video)/ dokumentiral ljubljanski bienale videa lani v Cankarjevem domu. Tako se je tudi on vpisal med filmarje, ki so si pomagali s televizijskim monitorjem, izbor materialov, kot je Mt. Fuji Koja Nakajime, pa že sam po sebi zagotavlja zanimiv film, kar je mislila tudi žirija in mu podelila eno od nagrad. Edina dolgoletna znanca iz minulih Mafaf — Bojan Jovanović in Ivan Obrenov — sta tudi letos nadaljevala svojo obsejso generacije osemindeset; prvi je v Pročesu presnel nekatere kadre iz najbolj znanih Žilnikovih filmov ob minimalni interakciji, drugi pa se je spet posvetil izpovedovanju v dolgih kadrih o nekaterih relikvijah tistih časov in čisti zasebnosti.

Upadanje kakovosti amaterske filmske proizvodnje se tako nadaljuje, prav tako pa je očitni upad kakovosti klubskih selekcij. Ljubljanci so letos povsem zatajili, kar kaže, da je SKUC po nekajletnem intenzivnem delu opešal in da sploh ničesar več ne dela. Skorajda enaka ugotovitev velja za beograjski Akademski filmski center Doma kulture Studentski grad (od treh poslanih filmov je žirija enega uvrstila v konkurenco, enega pa v informativo) in malo manj za Kino klub Split (ki je sicer poslal šest filmov, a jih je videla samo žirija). Očiten pa je prodor velikega števila novih avtorjev, ki so letos resda bolj v fragmentih nakazali svoj talent in kreativne zmogljivosti, kot pa so to v filmih dejansko uresničili. Pri njih se še kaže precejšnja mera površnosti, nemarnosti in nekritično sentimentalnega odnosa do posnetega materiala, vse prevečkrat jim je žal radikalno odrezati tisto, kar filmu samo škoduje in ga obremenjuje. V večini prikazanih filmov je bilo opaziti dokaj spretno spoprijemanje z že znanimi rešitvami in izrabo znanih izkušenj, zato pa je toliko bolj primanjkovalo izvirnih idej in ustvarjalne svobode, zanosa in iskranja. Človek bi rekel, da je nova generacija kinoamaterjev bolj siroma-

šna v kreativnem smislu (so mar tudi med njimi zavladali usmerjeni poprečneži) ali pa, da so se pri nas zožile tudi možnosti za raziskovanje filmskega medija. Sedanja generacija ustvarja z mnogo manj strasti kot njeni predhodniki. To je pač davek menjavi generacij, saj letos v Pulju ni bilo nobenega filma na Mafafu že leta prisotnih in uveljavljenih avtorjev, kot so Davorin Marc, OM produkcija, Dragan Latinović, Slobodan Mičić, Miodrag Milošević in drugi. V pogovoru med filmskimi amaterji in žirijo Mafafa (letos so jo sestavljali predstavniki treh generacij: Miro Mikuljan, Miroslav-Bata Petrović in Anita Čosić), ki se ga ni udeležilo niti dva ducata ustvarjalcev, pa je bilo med vzroki za pičlo bero omenjeno, da produkcija amaterskega filma še zdaleč ni tako mršava, kot je bilo videti v Pulju, ampak da precej filmov ni prišlo na festival predvsem zaradi organizacijskih zapletov (eden od filmov, ki ga je žirija uvrstila v informativo, se je v Pulju celo izgubil). Zato je bila oblikovana teza o krizi festivala, ne pa o krizi amaterskega filma. Veliko nejevoljo med ustvarjalci kakor tudi med člani sveta Mafafa pa je povzročila letos ponovljena želja organizatorja (delovna organizacija Festival jugoslovanskega igranega filma), da bi Mafaf terminsko odmaknil od „velikega“ festivala v maj ali september, ker bi bojda potem lahko vso stvar bolje pripravili. Očitno je lanski sklep padel samo v zapisnike, zato so udeleženci letos spet odločno vztrajali, da mora Mafaf brezpogojno ostati sestavni del Festivala jugoslovanskega igranega filma ter da naj birokracija neha požirati produkcijo in začne dopolnjevati vsebino z možnostmi za neformalne projekcije in prijateljevanje.

Otilija Večerin

Nagrajenci 21. medklubskega in avtorskega festivala amaterskega filma Jugoslavije v Pulju

Avtorske nagrade:

1. Čarobna škatla (Magična kutija), Sead Džikić, Foto-kino klub Igman, Konjic
2. Energija traku (ali Videl sem video) /Energija tejpa (ili Video sam video)/, Branislav Štrboja, Kino klub Novi Sad, Novi Sad
3. Čustvo (Čuvstvo), Jadran Kale, Kino klub Pan, SKUC Zagreb

Klubske nagrade:

1. Kino klub Pan, SKUC, Zagreb
2. Kino klub mladih, Zagorje ob Savi
3. Dom kulture Nedeljko Radić, Zenica

Zlata plaketa za snemalno delo:

Zlatko Benko za film Odmirajoči stari svet vasi, Kino klub mladih, Zagorje ob Savi

Zlata plaketa za montažo:

Sanjin Mirić za film Kid, Dom kulture Nedeljko Radić, Zenica

Zlata plaketa za zvok:

Marko Kovač za film Odprta cona, Merkur film, Idrija

Kormoran

režija: Anton Tomašič, scenarij: Boris Cavazza, fotografija: Jure Pervanje, scenografija: Janez Kovič, kostumografija: Irena Felicijan, maska: Berta Meglič, glasba: Zoran Predin, ton: Matjaž Janežič, montaža: Andrija Zafranovič, igrajo: Boris Cavazza, Milena Zupančič, Igor Samobor, Mila Kacič, Marko Miklavčič in Barbara Lapajne, proizvodnja: Viba film, 1986



V domačih filmih že nekaj časa ni več najlepše doma, včasih pa postaja že kar nevzdržno. Dom je sicer področje zasebnosti, vendar je — še posebej v tej družbi — redko izvzet njenim posegom in determinantam. In največ muk in nadlog, nagradenih na pleča junakov slovenskih filmov, je prihajalo prav od tod, iz t.i. družbeno-politične ideološke sfere, ki je scefrala tudi dom. Takšna „dialektika“ je postala skoraj obvezna in že malce dolgočasna dramaturgija precejšnjega dela slovenske kinematografije, tako da je že pravo presenečenje, če je optika obrnjena, oziroma če je zasebnost „kot taka“ (ali vsaj brez težje ideološke prtljage) tista, ki je v ospredju. V tej smeri je šlo že Slakovo **Krizno obdobje**, pa tudi v **Kormoranu** scenarista Borisa Cavazze in režiserja Antona Tomašiča je lepo videti, kako je edina junakova prtljaga njegova potovalna torba, nekoliko manj pa že ptič (kormoran) v kletki, ki jo nosi na hrbtu (kot nekakšen simbol, kajpada). Mladenič iz **Križnega obdobja** in Maks iz **Kormorana** seveda nista tako radikalno blodni in brezciljni, v aleatorično in neznosno vsakdanjost vrženi figuri kot npr. Džimi Barka iz Pavlovičevega filma **Ko bom mrtev in bel**, vendar jih nekje družijo vsaj usoda spodletelosti. In prav v tej spodletelosti, kratkih stikih v intersubjektivnih razmerjih, zgrešenih srečanjih, majhnih prevarah in lažeh pride včasih na dan tudi kaj realnega.

Ta Maks, mornar, ki je odpuščen z ladje, doma očitno ni ravno željno pričakovana oseba: njegove sestre se poloti histerija, kot da bi bila njegova žena, njegov sin premaguje sovraštvo s cinizmom, resignirana mati pa se tolaži z najmlajšim vnukom. Tako je „razmerje sil“, ki se zastavi še preden je jasno, kdo je Maks in kaj je z njim: ta malce enigmatičen način se zdi dovolj učinkovit, saj novo situacijo, ki se najavlja in ki bo predstavljala aktualen potek dogodkov (pripovedi), že razpolavlja z evokacijami preteklosti (ki sicer ostanejo samo ali komaj to) in hkrati z negotovostjo izida tega poteka dogodkov in Maksove vloge v njih. No, tu stvari že šepajo, kajti ta „potek“ je dal manj kot je napovedoval njegov začetek. Predvsem ni najbolje „upravičil“ tiste čudne vznemirjenosti pred Maksovo vrnitvijo domov: če je namreč ta napovedovala ali vsaj implicirala „vračanje v preteklost“, kjer bi se nemara vlekel

kakšen „madež“, pa se je potem izpolnila le kot napoved „težkega tipa“, alkoholika v prvi vrsti. Film bi bržkone pridobil na dinamičnosti in dramatičnosti (sicer pa to morda niti ni bil namen njegovih avtorjev), če bi ob Maksovem gledišču, ki si ga skoraj skozi ves fim deli tudi gledalec, „avtonomiziral“ še gledišče kakšne druge osebe (denimo, njegove sestre), kajti potem njegovih besed in dejanj ne bi več mogli imeti za „suho zlato“ (pa naj bo v resnici še tako temno) in njegov padec nemara ne bi bil več tako premočrten, marveč bolj obložen s protislovji in dvoumnostmi. Tako pa ostaja še najboljši prizor tisti, ko je Maks že doma, ne da bi ga kdo od domačih videl in ne da bi tudi sam gledalec — vsaj prvi hip — vedel, da je ta soba, kjer leži, v njegovi hiši: Maksovo navzočnost odkrije njegov sin, in sicer po ženskem čevlju, medtem ko lastnica tega čevlja pravkar leze iz očetove postelje in mu ukrade in sukniča denar. To je posrečen moment drobnega suspenza, še posebej zato, ker tu ni zanemarjen delež denarja in s tem povezane prevare. Denar in prevara, to so tiste „prave“ stvari, s katerimi ima film že od nekdaj vsaj tako tesne stike kot s smrtjo in ljubeznijo. In tukaj se oboje še kar obnese, kolikor sta z denarjem povezana Maksov padec in sinova prevara, ki priskrbi „veristični“ moment, ko v razčiščevanju med očetom in sinom padejo še zadnje iluzije in se zlomijo vse vezi.

Dejansko bi tem prizorom, ki jim z neko ležernostjo uspeva pritisniti osebe ob zid in iz njih iztisniti vse, kar nosijo — ali, bolje, kolikor pač nosijo — pristajala oznaka verizma, vendar verizma, ki ni le v posameznih kletvicah, ki padajo v dialogih, marveč v „globalnem“ zadetku banalnosti in vulgarnosti situacij in nekaterih likov ter v dosledni izpeljavi šepavih odnosov, ki nekje zmemrom zadenejo ob točko, ko ne ostane več čisto nič. Hkrati pa je to zasluga igralskih partij, Cavazzove v prvi vrsti, ki se mu posreči predstaviti osebo, ki natanko ve, kaj je z njo in vsem neravnotežjem in neuravnovešenostim navkljub skuša ostati pokonci in ista; in Igorja Samoborja, ki zna v vlogi Maksovega sina zgoščevati doze cinizma, zatrtih čustev in nesramnosti.

Zdenko Vrdlovec

Kormoran je filmski izdelek solidnega, visokega povprečja. Ena izmed temeljnih resnic v njegovi domeni je dejstvo, da imamo opraviti z delom, ki bi bilo lahko z domala enako vsebinsko zasnovno in v enakem duhu nastalo kjerkoli v civiliziranem svetu, denimo v Kanadi, na Švedskem, v Grčiji, v Avstraliji in drugod, kajti usode zapitih mornarjev z razkrojenimi eksistencami so si pač povsod enake. Če je vsebinski zaris filma, v katerem avtorsko izpovedna in razčlenitvena hotenja niso v prvem planu, res samo to — brez poudarjenih konotacij.

Zgodba propadlega mornarja, kandidata smrti, čigar agoniji v njenih sklepnih fazah sledimo skozi ves filmski potek, je po svojih pglavitnih obeležjih občečloveška. Razmisliti pa nam je, v kolikšni meri se skozi vendarle razkriva in manifestira aktualna slovenska nacionalna identiteta, ta naš problemski tu in zdaj, implisitno zajet v razkroj posameznikove eksistence, ki je, kot rečeno, po svoji vnanji podobi splošna, navznoter, v svojem jedru, pa utegne skrivati izrazite slovenske posebnosti. In zanimajo nas prav te posebnosti, saj se avtonomni in avtohtoni avtorski prispevek, se pravi slovenski avtorski pristop, če zanj gre, zrcali v teh in takih refleksih globinske stvarnosti.

Izhajati nam je namreč iz prepričanja, da imajo različna nacionalna in etnična okolja svoje posebne identitete, tako vnanje kot notranje.

V kontekstu resno zastavljenega filma, kot je **Kormoran**, nas vna- nja obeležja slovenske stvarnosti ne zanimajo. Očitno je, da se jim tudi scenarist in režiser nista posvečala, čeprav sta „uprizarja- la“ slovenska obalna mesteca in Ljubljano. Glede teh vnanjih ambietalnih scen bi se bila lahko zgodba na povsem enak način in z enako intenziteto odigrala tudi kjerkoli drugje. Ne pa tudi nav- znoter, v sferah protagonistovega duševnega in duhovnega doživ- ljanja, ki v različnih družbenih oziroma moralnih podnebjih izpri- čuje posebne, neponovljive značilnosti.

Iz samega scenarija ter iz režijske koncepcije ne razberemo pou- darjenih znamenj o tem, da bi bila avtorja gradila zasnovno svoje naracije na elementih, ki izražajo posebnosti slovenske situacije. Svojo pozornost sta namenjala predvsem psihološkemu zarisu ju- nakovega potapljanja v močvirna brezna življenjske brezizhodnosti ter procesu sesipanja njegove doslejšnje možate poze v onemoglo gmoto človeškega mesa. Odnosi z bližnjimi (sinom, svakinjo, ma- lim nečakom in njegovo staro materjo) so pri vsem tem bolj ali manj irelevantni, saj je ves ta družinski krog s svojimi reakcijami na njegov tragično-objestni prihod domov v Ljubljano le ilustra- cija in zrcalna slika njegovega zgubljenega bivanjskega smisla.

Hkrati pa so prav te „pomožne“ stranske osebe, ta zrcala njegove izničene usode medij, prek katerega se na nevsiljiv, docela nepou- darjen način kažejo stanja v tipično slovenskih razmerah oziroma zavesti, saj gre za drobne manifestacije človeških situacij, ki na mikropplanu prezentirajo mnogotere stiske pripadnikov naroda v preizkušnjah sedanje zgodovinske zagate in zavrtega razvoja, kar je v primerjavih z drugimi nacionalnimi sestavi, v kakršnih bi se lahko zgodilo (in se dogaja) kaj podobnega, kot nam sugerira fa- bulativna premica v **Kormoranu**, vendarle poudarjena posebnost aktualnega slovensko/jugoslovanskega zgodovinskega trenutka. Zaledje **Kormoranove** fabule, ki razgrinja tragično-bolestni raz- kroj nekega poljubnega alkoholika, bolj ali manj značilne osebe naših dni, ni zavesten poskus analiziranja nacionalnega ali social- nega stanja v nekem danem zgodovinskem preseku, vendar spričo svoje neizprosne navezanosti na stvarna dejstva, v kakršnih se ta človekov usodni eksistenčni rob prelamlja in naposled prelomi, vrednost analitične „študije“ vseeno zadobi.

Prava drama, o kateri nam spregovori, ne da bi jo ponazarjal, opisoval ali razčlenjeval, se torej v filmskem **Kormoranu** dogaja tostran (ali onstran, kakor vam drago) samega prikaza na film- skem traku. Kar gledamo, je samo odsev te dejanske družbene- nacionalno-socialne-moralne-eksistencialne drame, ki se tragično zajeda v živo človeško tkivo in ga razjeda na način, kakršnemu je podpržala ogledalo avtorska vest kot maternica, v kateri se je spo- čel ta zagotovo pomemben in vse pozornosti, tudi kar zadeva po- skus avtentičnega pričevanja o aktualni slovenski nacionalni iden- titeti, vreden sporočilni „izbruh“.

Viktor Konjar

Čas brez pravljic

režija: Boštjan Hladnik, scenarij: Željko Kozinc, Boštjan Hladnik, kamera: Jure Pervanje, scenografija: Niko Matul, kostimografija: Irena Felicijan, maska: Berta Meglič, ton: Hanna Preuss, glasba: Urban Koder, montaža: Ana Zupančič, igrajo: Bernarda Gašperšič, Boris Kerč, Ana Pretnar, Da- mjan Koren, Boštjan Omerza, proizvodnja: Viba film, 1986



Glede na „intenzivnost“ slovenske filmske „proizvodnje“ je morda mogoče razumeti, da kdo izmed režiserjev, ki tako ali tako ne more delati kontinuirano, pristane na obdelavo še tako „nemogo- čega“ scenarija. Otroška reminiscenca na vojno, na katero se od- pira scenarij, ni mogla biti podlaga za noben scenarij — tisti, ki pa je nastal, je očitno nastal brez vsake želje in napore, da bi kljub vsemu dokazal nasprotno. V filmu **Čas brez pravljic** otroci izmenoma jokajo in vzklikajo za nazaj prečiščene parole (ki jih kaj malo izrecna vizija Stalina samo dodatno podpira), in če ga je namreč ta film, sploh mogoče kako razumeti, potem morda lahko slutimo, da nam avtorji posredujejo sporočilo, da „je med vojno bilo hudo, a vsemu hudemu navkljub smo Slovenci obstali“, ne- mara zavoljo nečesa, česar ne premore vsak narod. Česa takega, kot je *slovenska mati* (ali vsak fantazma slovenske matere) očitno ni mogoče nikoli dovolj naslikati, se nikoli dovolj globoko in v pi- eteti pokloniti njeni zmožnosti za trpljenje, se načuditi njenemu pogumu in samoodpovedovanju. Boštjan Hladnik, ki je z nekda- njih evropskih viškov v tem filmu nedvomno padel na nično stop- njo filmanja slovenistične ideologije, je te frapantne razsežnosti slovenskega materinstva (ki kajpak porojuje *klene* otroke) upodo- bil v kadrih „neizrekljivo“ tragičnih velikih planov, z zvoki iz klavnine in s pokopališča in z metaforično izrecnimi razglednicami slovenskih pokrajin v vseh štirih letnih časih. Čisto linearnemu poteku tistega, kar pri tem filmu nadomešča zgodbo, je prilagoje- na tudi filmska naracija s posnetki prisiljenega (oz. odigranega) otroškega joka; ker tako ali tako ni nobenega zapleta, nas film pelje v (pričakovane) situacije, ko je družina brez očeta in na begu izpostavljena nevarnosti, ki mine v zavetju, ki ga ponudijo prislo- vično dobri ljudje, dokler ne pride naslednja nevarnost itn., pri čemer se materi zgodi, da rodi še dodatnega otroka in spet v impresi- onističnih kadrih pride pomlad (zadnja med pomladmi simboli- zira svobodo in konec trpljenja).

Zakaj je ta film (ki ga odlikuje tudi že omladno dobra fotografija, ki je v zadnjem času vse pogostejše edina odlika slovenskih filmov) „moral“ posneti Boštjan Hladnik, ni bilo oznanjeno. Hkrati pa tudi ni mogoče najti nobenega opravičila, zakaj je ta film sploh nastal, razen če se kdo ni uštel, računajoč na uspeh pri lokalnem občinstvu spričo vse bolj razboljenega slovenskega samoobčutja.

Darko Štrajn

Ostermanov weekend in

„Ostermanov weekend“ je vsekakor eden izmed pomembnejših filmov z začetka osemdesetih let, saj sta se v njem srečala avtorja, ki sta vsak po svoje zaznamovala zadnji dve desetletji. Film je režiral Sam Peckinpah: filmska zgodovina brez njegovih del (predvsem „Wild Bunch“, 1969 in „Bring Me the Head of Alfredo Garcia“, 1974) ne bi bila to, kar je. Film je bil posnet po literarni predlogi, po romanu Alberta Ludluma: zgodovina „političnega thrillerja“ brez njegovih romanov („The Scarlatti Inheritance“, „The Osterman Weekend“, „The Matlock Paper“, „The Rhinemann Exchange“, „The Gemini Contenders“, „The Chancellor Manuscript“, „The Holcroft Covenant“, „The Bourne Identity“, „The Matarese Circle“, „The Road of Gandolfo“, „Parsifal Mosaic“, „The Aquitaine Progression“, „The Bourne Supremacy“) ne bi bila to, kar tudi je.

Kaj je „politični thriller“? Treba se je spomniti le Pollackovega filma „Trije Kondorjevi dnevi“ („Three Days of Condor“, 1975; po romanu Jamesa Gradyja „Six Days of Condor“, 1974) in že nam je jasno, da „politični thriller“ zavzema prav junakovo oklevanje med „kantovstvom“ (se pravi: ugotovitvijo, da je za svetom predmetnih pojavnosti tudi nekakšna nevidna „stvar-na-sebi“, „konspiracija“) in čistim „solipsizmom“ (se pravi: ugotovitvijo, da je to „konspiracija“ videl samo on; vsi drugi je niso videli ali pa je niso hoteli videti). Bistveno je tudi to, da skuša „politični thriller“ vso to globalno multinacionalni, postindustrijsko in postmoderno „decentrirano“ (toda „kompjuterizirano“) mrežo brez ostanka prevesti v „neposrednost“ sveta predmetnih pojavnosti, s tem da velja poudariti, da je pri Ludlumu vedno vse investirano v izgradnjo super-mreže, ki presega bralčevo „whodunit zmogljivost“: vedno imamo opraviti z neko globalno informacijsko-komunikacijsko, kompjuteristično mrežo, katere „začetek“ in „koniec“ sta nepristopna in nezgrabljiva. Tudi če eliminiramo hipotetično „sklepni“ in navidez „centralni“ člen, še vedno preostane „eluzivni“ proces vzpostavljanja mreže, akt produkcije, historično delo ipd., s tem pa se izkaže, da „začetek“ in „koniec“ mreže pravzaprav historično izvirata v ponovitvi, ki je individualni/eksistencialni bralec ne more več racionalizirati s klasičnimi in do sedaj veljavnimi „principi suspenza“ in „detekcije“. Samo abstraktno delo ostane tudi po tem, ko so dejanski „nosilci“ že likvidirani.

V Ludlumovem romanu (kdor ga ni prebral, je ob filmu trpel, saj se mu je nedvomno zazdelo, da kljub vsemu „nekaj manjka“) se skuša z neko globalno (informacijsko-obveščevalno) kompjuterizirano mrežo vzpostaviti stik z „neposrednostjo“ historične družbene realnosti oz. predmetne pojavnosti (hišo Johna Tannerja v celoti obvladujejo in nadzorujejo „video“ in prisluškovalni sistemi, nekdo celo dahne: „Leto 1949 nam že preti!“), ne da bi se ob tem transformiralo načelo funkcioniranja „kantovske“ in „solipsistične“ norme. Obstaja velika „konspiracija“, imeno-

vana „Omega“. Infiltrirana je v vse mogoče ameriške politične in poslovne neksuse. Njene niti naj bi „spredla“ Vzhodna Nemčija. „Omega“ naj bi pomenila za Ameriko „sodni dan“. „Omega“, to je dolg spisek Američanov, visoke nameščenih Američanov, ki jih zaradi tega ali onega razloga (utaja davkov, homoseksualnost, ilegalni posli, borzne manipulacije ipd.) mogoče izsiljevati: v določenem trenutku bodo to mrežo aktivirali in nepreglednemu številu najpomembnejših ameriških poslovnežev bodo zagrozili z uničenjem (kompromitiranjem!), kolikor ne bodo sledili ukazom, ki jim bodo „dani“. To bi pomenilo največjo finančno krizo, ekonomsko katastrofo in tako dalje. „Omega“ pa je tudi skupina ljudi, ki najbrž delujejo v parih, natančneje, v zakonskih parih. In CIA zato popolnoma — na skrivaj — obkoli majhno in mirno mesto Saddle Valley (New Jersey), v katerem živijo izključno bogataši, med njimi tudi družina Johna Tannerja, vplivnega televizijskega urednika. Vsako leto se na tako imenovanem „Ostermanovem weekendu“ v njihovi hiši zberejo štirje stari prijatelji s svojimi ženami: John Tanner, Richard Tremayne, Joseph Cardone in Bernard Osterman. Laurence Fasset vodi operacijo, ki naj bi likvidirala „Omega“. Pokliče Johna Tannerja in mu razkrije, da je vsaj en izmed njegovih prijateljev-z-ženo „Omega“ (lahko pa tudi vsi trije): vsaj en par je izdajalski. Tannerja prosi za pomoč: v njegovi hiši bi CIA skušala „Omega“ spraviti v past. Tanner pristane. Ostalim trem parom pa Fasset — tik preden pridejo na „Ostermanov weekend“ — sporoči, prav narobe, da je Tanner izdajalec in da naj pazijo. „Svarilo“ pride vsakič iz Švice, kjer imajo vsi trije pari „skrivne“ tekoče račune, ki so plod njihovih napol legalnih oz. ilegalnih, „tajnih“ poslov. Vsi trije ustrezajo opisu „Omega“: vse tri je namreč očitno mogoče izsiljevati! Ko se vsi štirje pari zberejo, so napeti, živčni, zmedeni, nezaupljivi, iracionalni. Na koncu se izkaže, da je bil „Omega“ povsem drug par, namreč, Laurence Fasset in šerif Albert MacAuliff.

Kljub temu je njihovega prijateljstva konec: nikoli več ne bo „Ostermanovega weekend“. „Omega“ je kljub vsemu zmaga-la. „Nosilca“ Omega (Fasset in MacAuliff) sta sicer likvidirana, toda spisek vseh tistih, ki jih je mogoče izsiljevati in s tem povzročiti ekonomsko krizo, je ostal. Mreža je ostala. To je „Omega“.

Pa vendar Ludlum poudari, da „stvar-na-sebi“ kljub temu ni prevedljiva „brez ostanka“ v „neposrednost“ sveta predmetnih pojavnosti. Namreč: nekje že proti koncu Fassetovi ljudje ponoči (!) streljajo na oba Tannerja in Ostermana, ki se skrivajo v hiši. Tanner kmalu zatem opazi, da samo tam, kjer je stala Ostermanova žena Leila, ni v steni nobenih strelnih lukenj. Leila je namreč nosila broške, ki se ponoči blešči, strelci so jo lahko locirali in zato tja niso streljali. Toda izkaže se, da Leila kljub temu ni „Omega“. Tudi bralec je v dilemi. Tanner reče Groverju (CIA): „Vendar obstaja še nekaj vprašanj.“ Grover mu odgovori: „Nikoli vam ne bomo sposobni odgovoriti na vsa vprašanja. Ne glede na to, kaj vam bomo zdaj rekli, bodo vprašanja še vedno ostajala. Našli boste nedoslednosti, navidezna protislovja, ki se bodo prelevila v dvome. Vprašanja bodo vedno znova postajala realna.“ Celotnega multinacionalnega poznega kapitalizma pač res ni mogoče prevesti v dve empirični trupli, v dva podtalna „nosilca“ vsezvezne „konspiracije“.



politični thriller

Problem priključitve „stvari-na-sebi“ tej „neposrednosti“ predmetne pojavnosti je še lepše razvil Sam Peckinpah v istoimenem filmu. Bernard Osterman v filmu nima žene, s tem pa tudi ni prostora za prej omenjeno „nekonsistentnost“ (blešanje Leiline broške). John Tanner ni urednik TV-novic, temveč voditelj provokativnih TV-intervjujev. „Omega“ je le Fasset, prav Fasset pa na koncu, ko dojamemo, da nima nobenih možnosti več, ugrabi Tannerjevega sina in ženo: od Tannerja zahteva, da naj se v svoji oddaji „v živo“ pogovarja s kvazi-direktorjem CIA Danforthom in ga obdolži, da je CIA kriva smrti njegove žene. Fasset gleda oddajo in prepričan je, da gleda „neposredni prenos“, v resnici pa je to že posnetek: Tanner vdre k Fassetu in ga likvidira. Med „neposrednostjo“ in „posnetkom“ ni nobene „vidne“ razlike: družbeni odnosi se medsebojno prevajajo „brez ostanka“, pa vendar se Fasset „zmoti“: to „zmoto“ lahko dojamemo prav kot dokaz za obstoj „stvari-na-sebi“ in njene zvedljivosti na svet predmetnih pojavnosti, katerih izraz je varljiva in nevarna „neposrednost“, čeravno naj še enkrat poudarimo, da ostajajo družbeni odnosi kljub temu medsebojno prevedljivi „brez ostanka“.

V sedemdesetih letih je bila „ugrabitve“ (predvsem „zračno piratstvo“) eden izmed osrednjih tipov modnega mednarodnega kriminala (talci, izsiljevanje, plačana odškodnina itd.). „Politični thriller“ je kmalu odkril izredno „ready-made“ strukturo

„ugrabitve“: najprej je že sama topična oblika zločina s svojo „naravno“ narativnostjo (hitra gradnja in zaplet, napetost, krvavi konec itd.), zatem pa tudi dejstvo, da vsaka ugrabitve s svojo poljubno in nesegregativno množičnostjo zadene tudi „ordinarnega“ civilista, kar pomeni, da si je ta beleristika priljučila tradicionalno „Karenschiff“ strukturo, ki priteguje družbeno panoramo v slogu „all life is there“.

Že Haileyev „Airport“ (1968) z vsemi različicami je bil pravzaprav reakcija na ta vse bolj vsiljujoči se obrazec „zračnega terorizma“. V „The Taking of Pelham 123“ (John Godey, 1973) je prizorišče prestavljeno z neba na zemljo oz. pod zemljo, saj skupina štirih „obupancev“ brez posebnih političnih podtonov ugrabi „metro“ s talci in zahteva milijon dolarjev odkupnine. V „Shockwave“ (Robert Cawley, 1980) mešana skupina „profesionalnih“ teroristov (IRA, japonska „Rdeča Armada“, Baader Meinhof, PLO, Tupamaros) ugrabi ladjo za križarjenje z vsemi potniki, v „Siege“ (Peter Cave, 1980) ugrabitelji zasežejo špansko počitniško rezidenco, polno angleških turistov, v „Rosebud“ (J. Hemingway/P. Bonnetcarre, 1973) pripadniki ilegalne organizacije „Črni September“ ugrabijo hčerke petih magnatov in zahtevajo izpustitev palestinskih zapornikov, v „Ultimatum“ (P. Bonnetcarre, 1977) ugrabijo supertanker in zahtevajo ogromno odkupnino, sicer bodo povzročili veliko ekološko katastrofo (podobno tudi v: Frederick Forsyth, „The Devil's Alternative“, 1979), v „330 Park“ (Stanley Cohen, 1977) ugrabijo velikanski poslovni nebotičnik, v „The Dog Day Afternoon“ (Patrick Mann, 1974) skupina nespособnih robarjev po neuspelem ropu ugrabi poslopje in zahteva azil v Alžiriji, v „The Hostage Heart“ (Gerald Green, 1976) fanatični terorist ugrabi nekega magnata, ki leži na operacijski mizi, v „The Golden Gate“ (Alistair MacLean, 1976) ugrabijo ameriškega predsednika z dvema arabskima naftarjema, v „Rat Trap“ (Craig Thomas, 1976) letalo na Heathrowu, v „Minstrel Code“ (Walter Nelson, 1979) angleško

kraljico, v „The Talisman“ (John Godey, 1976) „neznanega vojaka“ iz washingtonskega groba, v „Warhead“ (Walter Wager, 1973) ICBM ploščad za lansiranje jedrskih raket, v „The Triton Ultimatum“ (Laurence Daleney, 1977) jedrsko podmornico, v „Narrow Exit“ (Paul Henissart, 1973) arabskega terorista, v „By the Rivers of the Babylon“ (Nelson de Mille, 1978) izraelske mirovne pogajalce, v „The Domsday Ultimatum“ (James Follett, 1976) pa jedrsko elektrarno in ugrabitelji zahtevajo — kot odkupnino — uvedbo komunizma.

Toda vsi ugrabitelji vedno propadejo, vedno jih likvidirajo! Zakaj? Ugrabitelji praviloma stavijo na „zavzetje“ tehnološke „neposrednosti“ telekomunikacijskih sistemov, saj skušajo takoj vzpostaviti „neposredni“ kontakt z javnostjo, z neposrednim-eksistencialnim tokom dejanske zgodovine (tako kot Easset). Takojšnja publiciteta („neposrednost“) je jamstvo, da vlada spričo „dobro obveščene“ javnosti ne bo skušala s kakšno „akcijo komadosov“ ogroziti življenja talcev in da bo zato raje ustregla njihovim zahtevam. V stiku z „neposrednostjo“ predmetnih pojavnosti in toka zgodovine najdemo element „varnosti“ (podobno kot Fasset v Peckinpahovem „The Osterman Weekend“). Zmotijo se, ko verjamejo, da je strategija ugrabitve aplikabilna kar na katerikoli družbeni sistem in da je „partikularno“ zvedljivo na „univerzalno“ (češ: družbeni odnosi se prevajajo „brez ostanka“!), na čisto, nevtrarno, občeveljavno telekomunikacijsko mrežo, ki vzpostavi kontakt s svetom „neposredno“, brez motenj, ovir in blefiranj, da je torej diahronija prevedljiva v čisto sinhronijo, pozitivna vsebina pa v abstraktno, „brez vsebinsko“, pa vendar smisla polno (informacijsko-telekomunikacijsko) formo. Teroristom vedno spodleti, ker so prepričani, da so zavzeli telekomunikacijski sistem in s tem, ko so vzpostavili „stik z javnostjo“ dobili neposreden kontakt z „živimi ljudmi“, z „življenjem“, v resnici pa je stopnja „zavzetosti“ in „obvladovanja“ kakšnega telekomunikacijskega sistema odvisna od stopnje „neposrednosti“ in „odprtosti“ samega telekomunikacijskega sistema: tako v Zahodnem kot v Vzhodnem družbenem sistemu so „oči javnosti“, na katere ugrabitelji stavijo, lahko vedno preplepljene in zaslepljene, tako npr. v „The Devil's Alternative“ Rusi sestrelijo vsako ugrabljen letalo, še preden bi se lahko aktivirali telefoni, televizija, teleprinterji, časopisi, še preden bi se ugrabitelji sploh lahko začeli „pogovarjati“ in „pogajati“ s svetom, z javnostjo, z množico, še preden bi utegnili ujeti stik z „neposrednostjo“ toka zgodovine.

„Politični thriller“ (in Ludlum/Peckinpahov „Ostermanov weekend“ to je!) nam potem lahko ponudi vsaj nekaj odgovorov na vprašanje, kako spraviti ta „zlomljeni čas“ spet nazaj v neposredni tok zgodovine.



St. Elmo's Fire

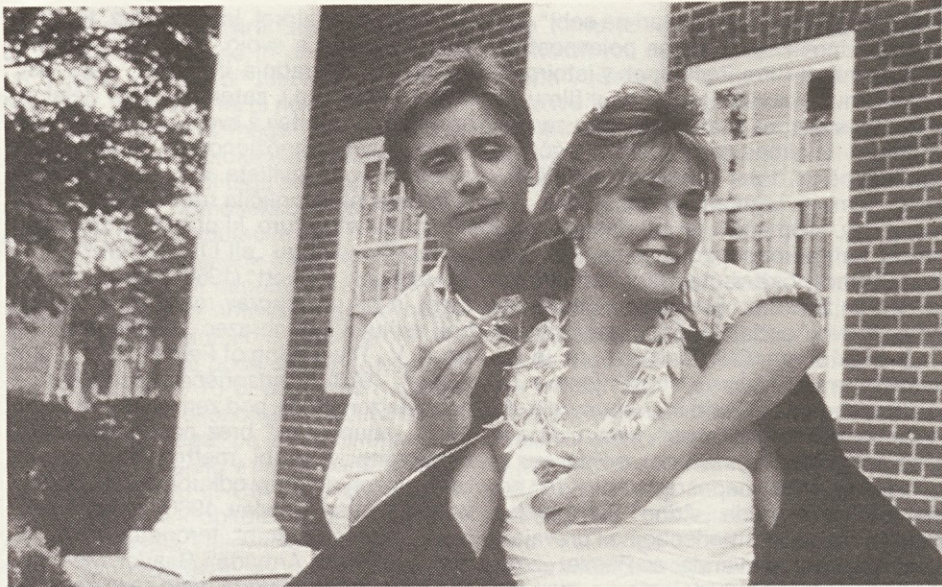
režija: Joel Schumacher
 scenarij: Joel Schumacher, Carl Kutlander
 fotografija: Stephen H. Burum, Jim Hovex
 glasba: David Foster
 igrajo: Rob Lowe, Demi Moore, Andrew Mc Carthy, Ally Sheedy
 proizvodnja: Columbia-Delphi IV. Productions, 1985

Elijev ogenj

Film „Elijev ogenj“ se ne ukvarja s svojo lastno „naravo“, kamere ne obrača vase, ne gre se kakšnega „mambo-jumbo“ cine-radikalizma, pa vendar je visoko „moralen“, saj nam ves čas pripoveduje, kakšni naj ne bi hodili v kino. V kino naj ne bi hodili včerajšnji ljudje, temveč ljudje, ki so nori na tole življenje, na življenje tostran dejanskega historičnega časa, tostran psevdogodovinske globine, tostran izgube preteklosti kot referenčne, tostran koloniziranega, kooptiranega in neemancipiranega Citata, kar pomeni, da so to lahko le ljudje, ki v gladki in napeti platneni površini uživajo tudi takrat, kadar se jim kaj samo zdi, ne da bi jih ob tem preganjal kakšenkoli „občutek krivde“. Namreč: če hočeš gledati ta ali oni film, moraš izpolniti nekatere pogoje, tako moraš, npr. če hočeš gledati „Elijev ogenj“, nujno dokončati kakšno šolo. Slovenci so že kar nekaj časa prepričani, da je šola „ideološki aparat države številka 1“, ta film pa je ves ostali svet prepričal, prav narobe, da je šola „poslednji razred enotnosti“.

„Elijev ogenj“ je pač tak film, da bi ga bilo mogoče napeljati tudi v neposredno bližino tega, kar je nedavna tradicija imenovala „film nostalgije“. Serija „filmov nostalgije“ se je začela leta 1973 z „Ameriški grafiti“ (George Lucas, se kmalu nadaljevala s takimi filmi kot, npr., „The Lords of Flatbush“ (S.F. Verona/M. Davidson) in „Steady Girl“ (B. Davidson) in se v začetku osemdesetih let nekako sklenila s filmi kot, npr., „Kristina“ (John Carpenter), „Do zadnjega diha“ (Jim McBride), „Rumble Fish“ (F.F. Coppola), „Fant iz kluba Flamingo“ (G. Marshall), „Pri Pujsu“ (Bob Clark) in tako dalje. Te filme sicer marsikaj loči, temeljna vokacija pa jim je kljub temu skupna. Zgodovinsko globino vselej zgrabijo s pomočjo „slogovne konotacije“, saj skušajo rekreirati in regenerirati hipnotična „srečna“ („Ameriški grafiti“ so neposredno navdihnili nastanek v Ameriki zelo gledane TV-serije „Happy Days“) in „univerzalna“ petdeseta leta (včasih gre tudi za trideseta leta, za „način tridesetih“, tako, npr., v Scottovem „Iztrebljevalcu“, Kasdanovi „Telesni strasti“, Leonejevem „Bilo je nekoč v Ameriki“ itd.), obložena s stabilnostjo in blaginjo „pax Americana“ s pretvezo „generacije“ (naivna nedolžnost prvcih „rock-and-roll“ impulzov, tu so „street gangs“, „May Little Margie“, „Ozvie and Harriet“, pa „T-Bird“, making-outs, drive-ins, „Brylcreem“, „Trojans“ itd.), s „slogom igre“, ki dopušča aluzijo na preteklost (na velike zvezde starega Hollywooda), z dekorom majhnega mesteca ali pa kakšnega predmestja, ki omogoča kameri, da se izmakne vsem tistim objektom (npr. nebotičnikom), ki bi utegnili definitivno locirati „časovnost“ oz. „sodobnost“ (finta v teh filmih je vedno ista: dogajajo se sicer v neki relevantni „sodobnosti“/„sedajosti“, vendar na „način petdesetih“ oz. „tridesetih“).

„Elijev ogenj“ je od vsega tega ohranil predvsem dva aspekta: dekor majhnega mesteca in iluzijo „generacije“, čeravno velja poudariti, da nikakor ne gre več za regeneracijo in rekuperacijo „večnih petde-



setih“, oprti na kvazi-historični in psevdouniverzalni „rock-and-roll“ (Michael Jackson, Billy Joel, John Parr in David Foster so pač naredili svoje!), poleg tega pa tukaj ne gre za kakšno „najstniško“, „adolescentno“ generacijo, ki bi se jim s tem izteklo zgolj eno izmed „šolskih“ obdobij, stopenj, razredov, faz in ki bi se morala tako odločiti med „novo šolo“, „novim razredom enotnosti“, v katerem naj bi bil psevdоеksistencialno in kvazineposredno obnovljivo prejšnje obdobje, in „življenjem“. „Elijev ogenj“ pa je, prav narobe, zgodba o generaciji, ki ji ne ostane noben „razred enotnosti“ več, nobeno „obdobje“, nobena „stopnja“ več, tedaj o generaciji, katere vrhovno eksistencialno-historično referenco predstavlja prav strategija „šolskih obdobij“ kot „razredov enotnosti“, z generacijo, ki se tudi po tem, ko je že vsega konec, še vedno najbolje počuti v majici, na kateri je izpisano ime njene „šole“, šole, ki ji je navsezadnje tudi podelila „tisto-nekaj-malega-lastnega-imena“, pa tudi „družbenosti“.

Ta film pa je pomemben še zaradi nečesa drugega. Vsak film o generaciji, ki se ji je izteklo „poslednji razred enotnosti“, je zavezan tudi specifičnemu odnosu do „zvezdniskega sistema“, saj tak film nikakor (zaradi povsem banalno-empiričnih razlogov) ne more staviti na nobeno pozitivno obliko „zvezdniskega sistema“, z drugimi, junak takega filma ne more biti kaka filmska „zvezda“, ker so bili pač do sedaj vsi „zvezdniški sistemi“ strukturirani tako, da je lahko ta ali oni igralec postal „zvezda“ šele tam nekje pri tridesetih letih, s tem pa je bilo nemogoče, da bi se v kakem „filmu nostalgije“ lansirala že izdelana nova podoba „zvezdniskega sistema“, kar preprosto pomeni, da institucija „zvezdniskega sistema“ ni aplikabilna na „filme nostalgije“. Igralci, ki so odigrali junake „filmov nostalgije“, so bili ponavadi izredno kratke sape: po „filmu nostalgije“, so kmalu padli v pozabo tako pri gledalcih kot pri producentih, nekateri pa so se obdržali kot večne stranske in nepomembne vloge (npr. Dennis Christopher, Dennis Quaid, Ron Howard, Cindy Williams, Charles

Martin Smith, Henry Winkler, Perry King itd.). „Zvezdi“ sta postala le Sly Stallone in Richard Dreyfuss, ki sta pa v „filmih nostalgije“ (Stallone v „Lords of Flatbush“, Drayfuss v „Ameriški grafitih“) tako in tako kršila načelo, prek katerega vstopa ta žanr v razmerje „verjetnosti“: oba sta bila v času snemanja že „prestara“. Igrala sta vlogo „najstnika“, v resnici pa je bil Dreyfuss takrat star 26 let, Stallone že celo 29 let.

V „Elijevem ognju“ pa nastopi generacija igralcev, ki, po eni strani, starostno ustrezajo starosti junakov, ki jih igrajo, po drugi strani pa so vsi že tudi „zvezde“: vsi so že namreč integralni, ne!, celo integrirajoči del hollywoodskega „zvezdniskega sistema“. Kritika je to generacijo poimenovala „Hollywood's Brat Pack“, kar naj bi bilo nekaj takega kot „hollywoodski otročaji“. Vsi so do „Elijevega ognja“ igrali v številnih „velikih“ filmih in težkih produkcijah, v katerih so praviloma odigrali „nosilne vloge“, obenem pa so s tem tudi vpeljali nov princip „zvezdniskega sistema“, o katerem bomo kaj več povedali kdaj drugič. V tem filmu najdemo sedmerico iz te „Brat Pack“ generacije, njeno borbeno, racionalno jedro: Emilia Esteveza, Andrewa McCarthyja, Roba Loweja, Judda Nelsona, Ally Sheedy, Demi Moore in Mare Winningham. In na koncu, ko modulirani „off glas“ (Ally Sheedy) napove „Mi smo bili vedno skupaj!“ in ko jih svetloba emancipira, spoznamo, da kot „poslednji razred enotnosti“ (straha, upanja in spomina) v tem filmu funkcionira pravzaprav ta novi „Brat Pack“ princip „zvezdniskega sistema“. We allways stay together! „Zvezdniški sistem“ ni aplikabilen na „filme nostalgije“, kajti „film nostalgije“ preneha pripadati svojemu lastnemu žanru v trenutku, ko se vanj napelje elemente „zvezdniskega sistema“: „zvezdniški sistem“ privzame funkcijo „šolskih obdobij“ oz. „razredov enotnosti“, s tem pa „film nostalgije“ izgubi svoj idealni žanrski objekt.

Marcel Štefančič, jr.

režija: Orson Welles
scenarij: Anthony Weiller in John Huston
fotografija: Russel Metty
glasba: Bronislaw Kaper
igrajo: Orson Welles, Loretta Young, Edward G. Robinson
proizvodnja: Haig Corporation, International Pictures, 1945-46

Tujec

„Marx ni bil Nemec, Marx je bil Žid!“ Zaradi tega stavka bo Charles Rankin v filmu **Tujec** (spet) postal Franz Kindler. Profesor zgodovine bo razkrit kot nacistični zločinec, četudi se v trenutku, ko Orson Welles med večerjo pri družini svoje izvoljenke Mary Longstreet izgovori te besede, zdi, da so le drobna pogovorna domislica. Celotno izvedenec Komisije za vojne zločine (E.G. Robinson), ki ima nalogo izslediti Kindlerja v mestecu Harper, Connecticut, jih prvi hip „presliši“, saj nedolgo zatem razglasi, da je njegovo delo tu končano. Nato pa se, nekaj kadrov kasneje, dobesedno sredi spanja (vidimo ga, kako sunkovito plane iz postelje in seže po telefonu) domisli pravega pomena izrečenih besed in sporoči svojim predstojnikom: Kdo drug kot bivši nacist bi za Marxa rekel, da ni Nemec, ker je Žid.

Tujcev je torej v filmu **Tujec** več. Predvsem je tujec v Harperju sam Kindler, ki se je nedavno priselil („He's a stranger in the town,“ pravi ženska v trgovini); tujec je detektiv, ki ga išče; in končno, tujec je tudi verski fanatik Meineke, bivši nacist, ki ga izpustijo iz zapora ravno zato, da bi jih privedel do Kindlerja. En tujec torej vodi drugega tujca k tretjemu tujcu. Ko prvi svoj del naloge (zapleta filmske zgodbe) opravi, lahko iz nje izgine oziroma, še natančneje, prav s to izginitevjo jo šele zares zaplete. Ostaneta torej še dva in v tem dvo-boju je temeljno pravilo — lahko bi rekli tudi kar temeljna oznaka vseh Wellesovih filmov — stavek, ki ga slišimo med popoldansko čajanko pri Mary Longstreet: „Izgovorjene besede ne moreš preklicati.“ Kar pa nas specifičnega uči film **Tujec**, je dejstvo, da med slišanim (videnim, prebranim...) in doumetim obstaja nekakšen ireduktibilen razmik, da je filmski gledalec praktično sleherni trenutek v situaciji E.G. Robinsona — da namreč najprej nekaj presliši, spregleda, šele *pozneje* pa stvar doume.

Film je zaradi svojega temeljnega principa sledenja filmskih sličic seveda privilegirano mesto za to sporočilo, saj s temporalno dialektiko stalne razpetosti med *prej* in *pozneje* neprestano postavlja pod vprašaj pred gledalčevo gotovost. V Loseyevem filmu iz leta 1959, **Nenapovedan sestanek** (znan tudi kot Anketa inšpektorja Morgana), se tako na primer zdi začetno poskakovanje junaka po izstopu iz avtobusa povsem nesmiselno — in tako bi tudi ostalo, če nam Losey v zadnji sekvenci ne bi ponovil istega prizora in če nam z nekoliko večjim planom ne bi dal vedeti, da je poskakovanje posledica prav banalnega vzroka, namreč izgube čevlja. Toda če mora Losey za opozorilo na to filmsko posebnost ponoviti isti prizor, Wellesu celo tega ni treba. On preprosto vodi zaplet naprej vse do trenutka, ko smo po izvršenem dogodku prisiljeni reči: „Pa saj nam je to vendar že prej povedal!“ Trik je v tem, da lahko vedno šele *pozneje* rečemo, da je bilo tisto *prej* nujno. Kar dela Wellesove filme zanimive (tako za gledanje kot za interpretacijo), pa je predvsem širok spekter njegovih načinov sporočanja „tistega“. Ni nujno, da to le slišimo (tak je primer z E.G. Robinsonom), lahko tudi preberemo (zgle-

den je prizor v telovadnici: Meineke zapušča telovadnico, v kateri je z metom telovadnih krogov uspel zadati in omamiti detektiva. Ko zapre vrata, lahko na njih preberemo napis „Naprave v tem prostoru uporabljate na lastno odgovornost“. Nekaj kadrov kasneje ga Kindler zadavi v gozdu. Tudi napis na vratih hotelske sobe v **Dotiku zla** opozarja na *pozabo* (bistveno za nadaljnji razplet) — ali pa nam je preprosto le pokazano skozi filmsko podobo (prizor, v katerem se grozeča Kindlerjeva senca približuje ženini postelji, je tipičen prizor filmskega umora in nam tako že vnaprej pove, kaj bo pozneje Kindler skušal narediti z Mary Longstreet). Welles nam torej sporoča z glasom, črko in podobo. Če je bilo o glasu v Wellesovih filmih že veliko povedanega (cf. Chion), o globini in kompoziciji podobe pa se govori vse od **Državljana Kanea** (torej — od prvega filma) dalje, zapišimo še nekaj o črki.

Dva momenta v filmu sta usodna za Kindlerja (pravzaprav za Rankina, kolikor je prav njegovo prepoznanje kot Kindlerja usodno). Prvi je že omenjeni stavek o *Marxu*, saj prav ta zadrži detektiva, ki se je sicer že namenil zapustiti Harper. Zgodba se nato nadaljuje, najdejo Meinekejevo truplo, obroč se spleta. Toda, da bi umor res lahko pripisal Rankinu, potrebuje detektiv nekoga, ki zagotovo ve, da je bil Meineke namenjen prav k njemu. „Kaj te lahko poveže s tem človekom?“ vpraša Mary moža. „Ti,“ je njegov odgovor. Če se že ti stega izgovorjenega iksa (Marx) ni mogel več znebiti, potem bo Rankin to poskusil vsaj z drugim dokazom lastne krivde, z ip-silonom (Mary). Welles nas na to. „Črkovno“ komponento opozori, ko na čoln, s katerim se detektiv in Maryjin brat odpravljata ribarit, z nesorazmerno velikimi, prav v oči bijočimi črkami napiše: MA RY, s prav tako bijočim razmikom vmes. Torej, odslej bo Mary tista, ki se jo bo Rankin skušal

znebiti, kajti tisto, v čemer detektiv vidi zaveznika („Imamo pa enega zaveznika: nje-no *podzavest*“), je zanj prav največja nevarnost. Stvar je še posebej neprijetna za samo Mary, saj je postavljena pred nemogočo izbiro (ki se bere kot wellesovska varianta Lacanove „Denar ali življenje“, najlepše formulirano v detektivskih besedah: „Vendar pa bi bil za vašo hčerko najboljši dokaz ta, da jo hoče umoriti.“ Če hoče dokaz o moževi krivdi, ga sicer lahko ima, toda brez življenja (lastnega). Če vseeno dobi dokaz, je to prav zato, ker je v zameno ponudila neko drugo življenje (bratovo) — ne pozabimo, da v svojem možu prepozna Kindlerja in ga tako *poimenuje* dejansko šele v trenutku, ko sta oba prepričana, da leži njen brat mrtev pod našagano lestvijo. Zato lahko zdaj brez skrbi ponudi lastno življenje („Kill me, I want you to!“ mu pravi v obraz), saj je dolg že poplačan. Rankin (zdaj je že Kindler) je s tem pogubljen, saj mu je razkrita lastna želja — ne le da odvrže grebljico in pobegne, tudi pozneje, v zvoniku, je ne spusti iz roke, ko nemočna visi v zraku — in njegov zaključni padec z vrha zvonika v globino je samo še dokončna potrditev te pogube.

Michel Chion je v enem najlucidnejših delov svoje knjige **Glas v filmu** pokazal, kako tragično se je v **Državljanu Kaneu** končal Kaneov poskus povzpeti se od črke (časopisni magnat) h glasu (narediti iz Susan Alexander veliko operno pevko). **Tujec** nam več kot nazorno kaže in daje brati, da je tudi nihanje med črkami, med iksi in ip-siloni, lahko izredno nevarno, v skrajni konsekvenci — ki se pri Wellesu izkaže v figuri srečanja z žensko — pa celo smrtonosno („I came to kill you,“ so Maryjine besede pred Wellesovim padcem z zvonika).

● (Film je bil predvajan na ljubljanski televiziji letos poleti).

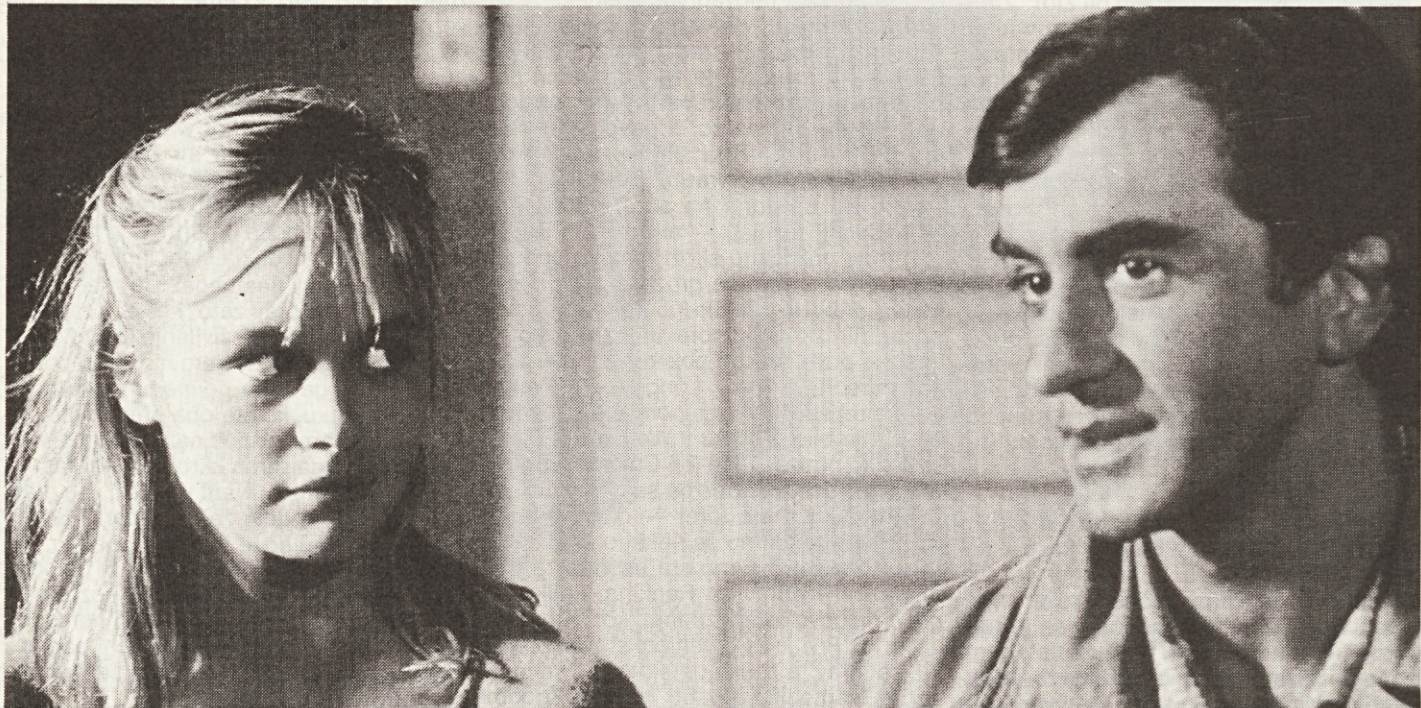
Stojan Pelko



Peril an la demeure

režija: Michel Deville
 scenarij: Michel Deville po romanu Reneja Belleta „Sur la Terre comme au Ciel“
 fotografija: Martial Thury
 glasba: Brahms, Schubert, Granados
 igrajo: Christophe Malavoy, Nicole Garcia, Michel Piccoli, Anemone
 proizvodnja: Gaumont/Elefilm/TF-1, 1985

Nevarnost v zraku



V Ljubljani sta pred časom bila na sporedu dva vsaj v eni stvari podobna filma: **Ostermanov vikend** Sama Peckinpaha in **Nevarnost v zraku** Michela Devillea. V obeh igra pomembno vlogo video — na videz pri Peckinpahu mnogo bolj odločilno. Poskusimo zadevo pojasniti prek francoskega primera. Tri scene tega filma so duplicirane na video, seveda z drugega zornega kota. Ni pa samo kot tisti, ki vzpostavlja razliko. Razlika se pojavlja predvsem tudi med principi, ki obvladujejo te tri dvojice. Če anticipiramo: predstavijo nam kratko antologijo filmskega jezika.

Najprej za vse tri velja, da je to, kar se prikazuje kot neka realnost, dejansko le v določeno verigo ujeta označevalna serija. Potem pa nam da vedeti, da je „ista“ serija lahko določena tako ali drugače, da je „ista“ realnost lahko taka ali drugačna. Če gre v prvem nivoju zgolj za problematizacijo koncepta realnosti, problematizacijo, ki sodobnemu filmu nikakor ni neznana, pa drugi nivo slednje detajlira s tremi variantami, ki so „kot po naključju“ trije osnovni možni filmski pristopi do snovi.

Razmik v prvi dvojici zgolj simbolizira problem dveh pogledov, dveh subjektivacij, dveh označevalcev, ki obvladujeta „isto“ serijo. To, kar nam je prej filmska kamera kazala „od znotraj“ — poglejte: kako opis dejavnosti kamere zgolj sledi logiki, ki ji jo vsiljuje mehanizem te dvojice — torej to, kar se nam je prikazovalo kot realno, kar nas je postavljalo noter, v tisto sobico s pokvarjeno pečjo, kasneje problematizira video posnetek, dokument, posnet od zunaj z neke strehe. Rezultat: smisel posnetega prizora ostane nespremenjen, zastavlja se zgolj vprašanje, kdo je režiser tega filma. Kdo je lahko režiser filma, ki ni izpisan z avtorsko pisavo? Živimo v osemdesetih letih. To vsekakor ni filmski režiser, avtor v pomenu umetnika. Ta princip nam je znan iz Zrcala tedna. Gre za dokumentarne posnetke iz Bejruta, iz Soweta.

Malce so nemirni, saj so posneti s teledokumentarizmom ali pa med begom. Tu ne gre za avtorja, važno pa je, ali je dokument zahodne ali vzhodne produkcije, ali je posnet od znotraj ali od zunaj.

Druga dvojica tudi še ni metafora sodobnega filma. Bolj je metafora analize ali detektivke. Seveda — drugi video posnetek je naredila detektivka. To, kar se nam prikazuje, je zgolj maska za tisto zadaj, kar pa je „prava resnica“. Že iz naše sintagme je razvidno, da tisto zadaj, „prava resnica“, postane s predloženjem nova prikazen, da zgolj prevzame vlogo nove maske. Nov način simbolizacije problema realnosti. Video posnetek ponudi globljo, „resničnejšo“ verzijo tistega, kar nam je nudila filmska realnost. Zakaj smo dali resničnost video verzije v narekovaje? Napačno: narekovajev nismo postavili mi, temveč posnetek sam, saj se nam je ponudil že kot produkt montaže. Ta je res še polavtomatska, pa vendar prava filmska montaža, saj razvrsti tri kadre istega prizorišča v časovno obrnjenem vrstnem redu. Če jo že kaka realnost, je to spet samo nova filmska realnost.

Prva para posnetkov torej zastavlja problematiko sodobne filmske produkcije v najširšem pomenu slednje. Gre seveda za histerijo okoli realnosti ali celo za histerijo realnosti same. Gre za skandiranje vprašanja, ali bog obstaja ali ne, in za vse traume, ki iz tega izhajajo. Tretja dvojica video posnetka pa preprosto pove: „Jaz sem bog“. Tu ni več nevroznih vprašanj, ki bi drsela med dvema označevalnima verigama. Razcep je preprosto že prežvečen in izvržen. Ves svet in s tem celoten korpus realnosti predstavlja samo še video pred oglealom, kako snema samega sebe. Še vedno imamo formalno opraviti z dvema serijama: tisto na magnetnem traku in tisto v ogleдалu. Zato tretja dvojica. Toda drugi zdaj ne zasleduje smisla prvega — ni naključje, da je izjava „nekdo me zasleduje“ ti-

pično histerična — ampak drugi preprosto je prvi. Ogledalo je svet. Samega sebe ogledujoči pogled. Ni več vprašanja dveh verig — kjer je že Mellies s svojimi čarovnijami, ki zgolj podčrtujejo razcep znotraj (filmske) realnosti? Tu smo, pri Spielbergu, pri Zemeckisovemu **Back to the Future** in seveda tudi pri našem Devilleu. In poslednji video posnetek tega filma v nekaj trenutkih zgosti metaforo psihotičnega filmskega principa (zdaj ga že lahko tako imenujemo) z Objektom samim. Kdo drug znotraj Devilleove filmske pripovedi reprezentira Objekt sam kot Nicole? Absolutno brezrazložna od začetka do konca in zato tista, ki je vzrok filmski pripovedi, ki obvladuje pripovedno verigo. Kaj drugega lahko reče tak objekt, kot tole: „Kako bi te lahko ljubil(a)!“ in... razbije tisto zrcalo, katerega objekt je. Od tistega trenutka naprej filma ni več. Devilleova napaka je, če je nanižal še nekaj povsem redundantnih prizorov. Objekt je izginil v razbitini zrcala, z njim pa razlog, zakaj bi se ta svet še podaljševal.

Na začetku postavljena primerjava vlog videja v **Ostermanovem vikendu** in v **Nevarnosti v zraku** se tako izkazuje za neumestno, kar pa seveda v ničemer ne zmanjšuje vrednosti Peckinpahovega izdelka. Gre preprosto za to, da se Peckinpah zaustavi na drugem nivoju. Čeprav je film sodobno zastavljen, (saj predstavlja zapleteno igro okrog tistega, kar naj bi obvladovalo neko verigo), pa ves čas vztraja pri vprašanju o realnosti. Končna poanta filma je vendarle ta: Ali ni celotna filmska štorija zgolj zrežiran scenarij v filmu prikazane oddaje Face to Face? Iskanje ozadja, resnice. To so vprašanja, ki za psihotični diskurz, obvladan z „Nicole“, **Nevarnosti v zraku** ne pomenijo več nobene vrednote.

Andrej Drapal

scenarij in

režija:

igrajo:

John Landis

Eddie Murphy, Dan Aykroyd, Ralph Bellamy, Bo Diddley, Kamie Lee, Curtis

proizvodnja: Paramount Pictures, 1984

Kolo sreče

Obstajajo trije dogodki, ki so se zgodili. Dejansko: obstajajo **vsega trije dogodki**, ki so se zgodili — to pa so, seveda, **naslednji trije dogodki**, ki opredeljujejo tisto, kar je napisal **Lewis Carroll** v svoji osemindesetseti „a-selection-from-symbolic-logic-poems“:

I never put a cheque, received by me, on that file,

unless I am anxious about it;

ki torej opredeljuje tisto, čemur se reče „tisto-nekaj-malega“ **uvoda v ameriško politično ekonomijo**. Ti trije dogodki so: **prvi dogodek** (roman Kurta Vonneguta Jr. **Jailbird**), **drugi dogodek** (avtobiografija megamanerja Leeja Iacocca **An Autobiography**) ter **tretji dogodek** (film **Trading Places**). Pri vseh treh dogodkih gre za natančno isto zadevo: kako razkrinkati „poslovanje“ raznih „free-enterprises“ korporacij, za katere je značilno samo to, da se v teh korporacijah pojavlja **smithova ločnica**, torej tisto, kar dejansko označuje lastnika korporacije kot tistega, ki bo **izgubil**. Dejansko: v vseh treh **omenjenih dogodkih** gre za opisovanje **propada, zagrobnih mo-**

tenj, fantazem in kar je še tega, kar se tiče **lastnikov korporacij** — pri tem pa je potrebno upoštevati, da so **veliki zmagovalci** dogodkov vedno lahko samo **managerji**, torej tisti, ki jih lastniki korporacij izkoriščajo, jih sovražijo in, ki, kasneje seveda, prav uspešno **preidejo** (gre za posebno obliko **Dahlovega paradoksa**) k drugemu, najraje kar konkurenčnemu podjetju: Lee Iacocca in Ford Motor Company k Chryslerju, **Eddie Murphy** in **John Aykrord** ustanovita svojo **d.d.**, nesrečni **Walter F. Starbuck** pa se poskuša celo ukvarjati z „narcisizmom“ slovit američan-way-of-life in tako predstavlja tisto izjemo, ki nujno **verificira** vse, kar se dogaja.

Ko **Eddie Murphy**, nešolan, poljuden, talentiran in prevaran manager, sklence zaveznitvo z **Johnom Aykrordom**, šolanim, poljudnim, talentiranim in (po **Kevinu Dolenzu**), „rahlo-paranoičnim“ in prevaranim managerjem, ga ne sklence samo zato, ker bi bil tako neznansko prizadet zaradi prošule „kupčije“ **Dona Amecha** in **Ralph Bellamyja** (gre za „dolar-za-prevzgojo“), ampak predvsem zato, ker se je to **moralo**

zgoditi, ker je bilo to tisto, kar je „viselo v zraku“, ker je bilo tisto, kar napoveduje **vrnitev v prihodnost**. V prihodnost korporacij, ki jih vodijo managerji in ki nimajo nikakršnih lastnikov. Predsedniki korporacij bodo tisti, ki bodo nekoč tudi ameriški predsedniki, torej predsedniki **Združenih držav Amerike**. To napoveduje tako film **Trading Places** (Kolo sreče; gre za sekvenco „prihoda“ **Eddija Murphija** in **Johna Aykrorda** v **World Trade Center**) kot tudi **la-coccova Avtobiografija** (na strani 292 žepne izdaje je zapisano takole: **Reagan** živi v preteklosti. Gotovo bomo našli nekoga, ki bi lahko bil pravi voditelj. Sam sem globoko počaščen, da veliko ljudi misli, da bi to lahko bil jaz.) kot tudi **Vonnegutov** **Jetniški tič** (gre za dogodke ob smrti **Mary Kathleen**).

To pa lahko pomeni samo to, da se „nova zvezda“ ameriških managerjev spreminja v same „risane-apokalipse“, torej v resničnost, resnično razodetje in niti najmanj „komedijsko“ opravičevanje tega početja. **John Landis**, **Eddie Murphy**, **John Aykrord**, **Lee Iacocca** etc. etc. tako predstavljajo „pure-new-Hollywood“, predstavljajo tisto, kar bo **označilo** („vrnilo-lastno-ime“) **ameriški societas** — in to kmalu, saj vojn ni, ku-ge ne bo, korporacije pa se bodo „rešile“ **raznih lastnikov**. Ali drugače: **I am not anxious about it**.

Tadej Zupančič

Terminator

James Cameron je bilo dolgo časa nepomembno režisersko ime. Vsakovrstni producenti so mu zaupali „nizko proračunske“ filme, ki pa naj bi kljub temu privabliali „povprečno“ in „nezahtevno“ množico gledalcev. Vendar nikakor ne bi mogli reči, da se je **James Cameron** v razmerah „nizko proračunske“ produkcije dobro znašel, prav narobe, vsi njegovi filmi (npr. „**Piranha III**“ ipd.) so bili slabi, upehani, dolgočasni in duhamorni. In **James Cameron** je prav s „**Terminatorjem**“ dokazal, da to če se ta ali oni režiser znajde najbolje v „nizko proračunski“ produkciji, še ne pomeni, da se v „visoko proračunski“ produkciji ne bo odlično znašel. To nas seveda lahko napelje tudi do ugotovitve, da režiserju v Hollywoodu vedno „uspe“ in da je institucija režiserja v Hollywoodu popolnoma nezdružljiva in celo neprimerljiva z evropskih tipom režiserja-misleca; z drugimi besedami — velike hollywoodske produkcije le redkokdaj hkrati propadejo pri „kritiki“ in „gledalcih“.

Ob koncu sedemdesetih in v začetku osemdesetih let je Hollywood skušal najti pravo in učinkovito formulo, ne da bi ob tem izgubil „gledalce“ zaradi — na pol „alkimističnega“ eksperimentiranja, ki bi moralo navdušiti prav „kritiko“. Sprehodi-mo se skozi nekaj takih formul:

„**Superman**“ = „**Vojna zvezd**“ + „**Rocky**“
 „**Lov za izgubljenim zakladom**“ = „**Vojna zvezd**“ + „**Rocky**“ + „**Animal House**“
 „**Pri Pujsu**“ = „**Animal House**“ + „**Grease**“ + „**redneck**“ komedije

„**Osmi potnik**“ = „**Vojna zvezd**“ + „**Noč čarovnic**“

u američkom filmu



režija: **James Cameron**
 scenarij: **Gale Ann Hurd, James Cameron**
 fotografija: **Adam Greenberg**
 glasba: **Brad Fiedel**
 igrajo: **Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn, Linda Hamilton**

proizvodnja: **Pacific Western for Orion, 1984**

„**Flashdance**“ = „**Vročica sobotne noči**“ + „**Rocky**“
 „**Gremlini**“ = „**Animal House**“ + „**Noč čarovnic**“ + „**E.T.**“

„**Izganjalci duhov**“ = „**Vojna zvezd**“ + „**Animal House**“ + „**žanrska**“ komedija
 „**Terminator**“ = „**Iztrebljevalec**“ + „**Mož z zvezde**“ + „**Rocky**“

Med vsemi naštetimi filmi in filmskimi sklopi samo eden ni izpolnil „finančnih pričakovanj“, le eden ni postal komercialni „smash“, in sicer „**Iztrebljevalec**“ (**Blade Runner**, 1982, režija: **Ridley Scott**). Ta film je bil — resda malce presenetljivo — finančni „flop“, in **Cameronov „Terminator“** je pravzaprav le zgodba o tem, kako narediti „uspešnico“ tako, da nadaljuješ tam, kjer je maloprej kdo končal. **Scottov „Iztrebljevalec“** začne namreč prav to, kar je malo kasneje **Cameronov „Terminator“** končal.

„**Iztrebljevalec**“, to je bil film z organi, z „espijem“, s pnevmatično anatomijo, napeljan v hiperbolizirano eksistencialno dramo, ki jo stiska depresivna in klavstrofobična „hard-boiled“ (večna trideseta!): film pač lahko jemljemo tudi kot „film nostalgije“ futuristična atmosfera (kombinacija „private eye“ iluzije in „**Big Brother**“ deziluzije), polna vsakovrstnih „science-fiction“ objektov. **Raven akcije** je sicer optimalno izdelana, do konca — a la „**Wild Bunch**“ — koreografirana, učinkovita, pa vendar je nekako vse preveč asketska, zadržana, blokirana, klasicistično odmerjena, celo „eksistencializirajoča“. Film je bil tako dober in precizen, da lahko gledalec odkrije takšne in drugačne napake šele, ko ga gleda desetič, pa vendar je bil skoraj popoln finančni polom.

„Terminator“ je bil, prav narobe, absolutna uspešnica, ob čemer pa je bistveno to, da je bila zgodba tega filma speljana v tako rekoč isti matrični in referenčni vokabular kot „Iztrebljevalec“. Temeljna in odločilna razlika pa je ravno v rokovanju z akcijskim dispozitivom: dramatična mašina je v „Terminatorju“ popolnoma oropana eksistencialne zgoščenosti in pretiranosti. Raven akcije namreč ni več asketska, kontrolirana in klasicistično urejena, temveč sproščena, sploščena, organizirana „po načelu domina“. Harrison Ford je potrebo-

val v „Iztrebljevalcu“ za likvidacijo ene tarče (npr. Joanne Cassidy) kakih šest ali sedem strel, Arnold Schwarzenegger pa z enim samim strelom likvidira kakih šest ali sedem tarč, vendar to večkrat ponovi. Tam, kjer je Harrison — praviloma v „off“ glasu — „wisecrack“ modroval, Schwarzenegger strelja. In — kot se zdi — je to dovolj.

Marcej Štefančič, jr.

Reka

Če bi hoteli film *Reka* razumeti kot oddaljeni odmev socialno angažiranega hollywoodskega filma poznih šestdesetih in sedemdesetih let, ga označiti kot pač še en poskus, ki je že zastarel, bi sicer film klasificirali; vprašanje, ali bi nam ta klasifikacija kaj pomagala ali bi nas celo zavedla, pa bi ostalo odprto. Čeprav takšna klasifikacija morda ne bi bila povsem neutemeljena, je treba pripomniti, da je *Reka* predvsem zelo tradicionalen film, ki po svoji formi aktualizira veliko novodobne ameriške mitologije. Osnovna paradigma je namreč povzeta iz vesterna, namreč iz tistega, ki se oblikuje s postavitvijo zgodbe v konfliktna razmerja med govedorejci in ovčerejci. In tako kot v takšnem vesteru, imamo tudi v *Reki* opravka z večnim nasprotjem med „velikimi in močnimi“ ter „malimi in trdovratnimi“. Odločenost „malih“, da ubranijo svojo zemljo, na kateri v praksi preživljajo teoretsko nerazrešljivi spopadi človeka in (še neobvladane) narave, pa je v tem filmu združena še z enim motivom. Ta je povzet iz mitologije velike krize. Hollywood je ob nastopu sodobne ekonomske krize hitro postregel z reminiscencami na krizo dvajsetih in tridesetih let. *Reka*, ki s tem, da teče, metaforično označuje čas in s tem, da poplavlja, ponazarja nenadzorovane izlive dogajanj čez bregove utrjih poti, mora v tem filmu nositi dva vzporedna motiva: poleg tradicionalnega vesternovskega še razrednega. (Trmoglavji farmar skuša nadomestiti izpad zaslužka z zemlje tako, da kot stavkokaz dela v industriji.)

The River

režija: Mark Rydell
scenarij: Robert Dillon, ulian Barry
fotografija: Vilmos Zsigmond
glasba: John Barry
igrajo: Mel Gibson, Sissy Spacek, Shane Bailey
proizvodnja: Universal, 1984



Tako postavljena tema seveda terja epsko naracijo. Učinek takšne naracije pa je socrealistična estetika tega filma. Končna sprava predstavnikov zatiranih razredov (brezposelnega proletariata in malih farmarjev) je sicer v skladu s **happy endom**, toda v tem primeru je **happy end** tudi nujno mobilizacijski, je torej v skladu z idejo revolucionarnega optimizma, ki ga predpisuje socrealistična formula. Seveda takoj vznikne vprašanje, kako je sploh mogoče reči, da je hollywoodski proizvod socrealističen? Priznati moramo, da je ta opredelitev utemeljena predvsem z lahko razpoznavno idejo filma. Kajti v vseh ostalih pogledih (dramaturgiji z elementi suspenza, karakterizaciji avtorjev, melodramskih elementih, če ne govorimo o sami ravni kvaliteten tega filmskega izdelka) *Reka* daleč prekaša večino vsega, kar so proizvedli v deželah, v katerih je socrealizem bil izumljen, predpisan in prakticiran. Hollywood potemtakem s tem filmom dokazuje, da tudi idejo razrednih ekonomskih spopadov (z vsebovano dialektično-materialistično poanto o naravi in človeku) lahko propagira v prepričljivejši in propagandno učinkovitejši obliki kot filmska produkcija držav, kjer je obdelava te ideje (v preteklem času) predpisana in vzpodbujana.

Darko Štrajn

Pobesneli Max III

Tretji v „seriji“ filmov o pobesnelem Maxu najprej dokazuje, da je film resnično — kot je dejal nemški esejist Halbkunst — polumetnost ali polovična umetnost, saj nastaja za trg, kjer se potrdi (ali pa tudi ne). Hkrati pa dejstvo, da sta film režirala dva režiserja, George Miller in George Ogilvie, ki je skrbel za tehnologijo, opozarja na povezanost filma z industrijo. Film **Pobesneli Max III** torej že s svojo pojavnostjo opozarja na naravo filma, na njegovo heteronomnost.

Poleg takšne splošne zanimivke pa pojava filma **Pobesneli Max III** zastavlja vprašanje, o čem so lahko njegovi ustvarjalci sploh še govorili. Če namreč prvi film o pobesnelem Maxu predstavlja njegovo maščevanje nad tolpo motoristov, ki so mu umorili ženo in otroka, pa je v nadaljevanju pobesneli Max že kar borec zoper Zlo, pa čeprav povsem iz egoističnih interesov. Če je čas v prvem filmu sodobnost in kraj

dogajanja manjše mestece, pa opredeljuje kronotop druge filmske zgodbe en sam podatek; po atomski kataklizmi ni ničesar več, sta samo še pomanjkanje bencina in zakon močnejšega, ki je nadomestil humano moralo. V tem svetu se nekdani policaj Max dobro znajde. Če prvi film o pobesnelem Maxu še posreduje značilnosti tradicionalnih filmskih svetov, pa drugi vse to podvrže dinamični akciji, ki gledalcu ne dopušča možnosti, da bi karkoli izvedel o smislu življenja ali o čem podobnem. V filmu **Pobesneli Max II** je tako tovrstni model prigan do konca, barbarizem nasilja ne obvladuje samo sveta filmskih junakov, ampak tudi reprezentacijske postopke.

Prav zaradi svoje zaokroženosti je **Pobesneli Max II** odličen film, hkrati pa njegova ostrina onemogoča nadaljevanje oziroma dopušča le epigonski izdelek. Ustvarjalci filma so bili za nadaljevanje filma že moti-

Mad Max Beyond Thunderdome — Mad Max III

režija: George Miller, George Ogilvie
scenarij: Terry Hayes, George Miller
fotografija: Dean Semler
glasba: Maurice Jarre
igrajo: Mel Gibson, Tina Turner, Bruce Spence, Frank Thring
proizvodnja: Kenndy-Miller Productions, 1985

virani s finančnim uspehom drugega filma, saj je eden največjih uspehov avstralske kinematografije, hkrati pa je na poti do nove vreče denarja ležalo že omenjeno vprašanje, kaj se še sploh da reči o že dorečenem.

Zahtevo, da mora biti tretji film o pobesnelem Maxu podoben drugemu, hkrati pa že nekaj več, so ustvarjalci seveda rešili najprej s filmsko zgodbo, ki je dramaturško kompaktna, pa vendar v liniji svoje pripovedi nekajkrat prelomljena. Če začetek filma po svoji spektakularnosti vsaj na prvi pogled navezuje na predhodnika, pa drugi pogled takšno sodbo že spodbija. Max pride v mesto Bartertown, kjer nastaja nova

civilizacija ne samo na temeljni moči, ampak tudi trgovanja. Nad mestom gospodari njegova ustanoviteljica Tetka (bistvo), ki ima nasprotnika v boju za oblast. To je pritlikavi Gospodar (v originalu Master), glavnega energetskega objekta v mestu. Njegov pomočnik je orjak Blaster, ki prenaša svojega Gospodarja in vestno izpolnjuje njegove ukaze. Max se pogodi s Tetko, da bo ubil orjaka, pritlikavca pa pustil pri življenju, ker mesto potrebuje njegovo znanje. Ime Blaster pa ni udeleženo v filmu samo zaradi rime Master-Blaster, ampak tudi v svojem jedru razkriva orjakovo edino šibko točko, Ahilovo peto: „blast“ pomeni v angleščini žvižg, ki ga Blaster ne more slišati. Prav s tem adutom Max v odločilnem boju premaga orjaka; nastavi mu zgolj „zrcalo“. Ustvarjalci filma so se očitno zavedali, da beseda ni konj, da pa je meso. Film razpreda svojo označevalno mrežo na vseh nivojih.

Sinonim za formo tega prvega dela filma je „pena“, ki jo George Miller ustvari z vrsto zasukov, počasnim gibanjem kamere in barvno enotnim filmskim poljem. Da predstavljeni svet navkljub svoji krvoločnosti nima več tiste nepreklicnosti, ki jo je imel svet v drugem filmu o pobesnelem Maxu, pričajo drobi potujitveni efekti; eden izmed njih je celo prepisan iz Spielbergovega filma **Iskanje izgubljenega zaklada**, pa vendar z drobno distinkcijo: Max svojega nasprotnika ne ustrelji, ampak mu samo odpihne nekoliko perjanice. Že ta trenutek pa napoveduje glavno značilnost našega filma. Smrt ni nujno edini možni konec v boju. Tako Max ne ubije poraženega orjaka, ko odkrije, da se pod masko skriva bebaec. Prav usmiljenje do poraženega nasprotnika je tista gesta, ki se v filmu še večkrat pojavi, in dokazuje, da se vrača v ris življenja prej izgnana človeškost.

Ker Max ni ubil poraženca, ga za kazen izženejo v puščavo. Onemoglega ga najde eden od otrok, ki že kar religiozno pričakujejo kapitana Walterja. Ta naj bi jih ponovno spravil v civilizacijo. V jedru primitivnega žitja je torej želja „nazaj k naravi“, le da ta narava ni več prvotna narava, ampak druga, torej kultura, in to kultura vsega tistega, kar opredeljuje zahodnoevropsko civilizacijo. Max sicer prepriča otroke, da ni nikakršen odrešenik, vendar se jih nekaj

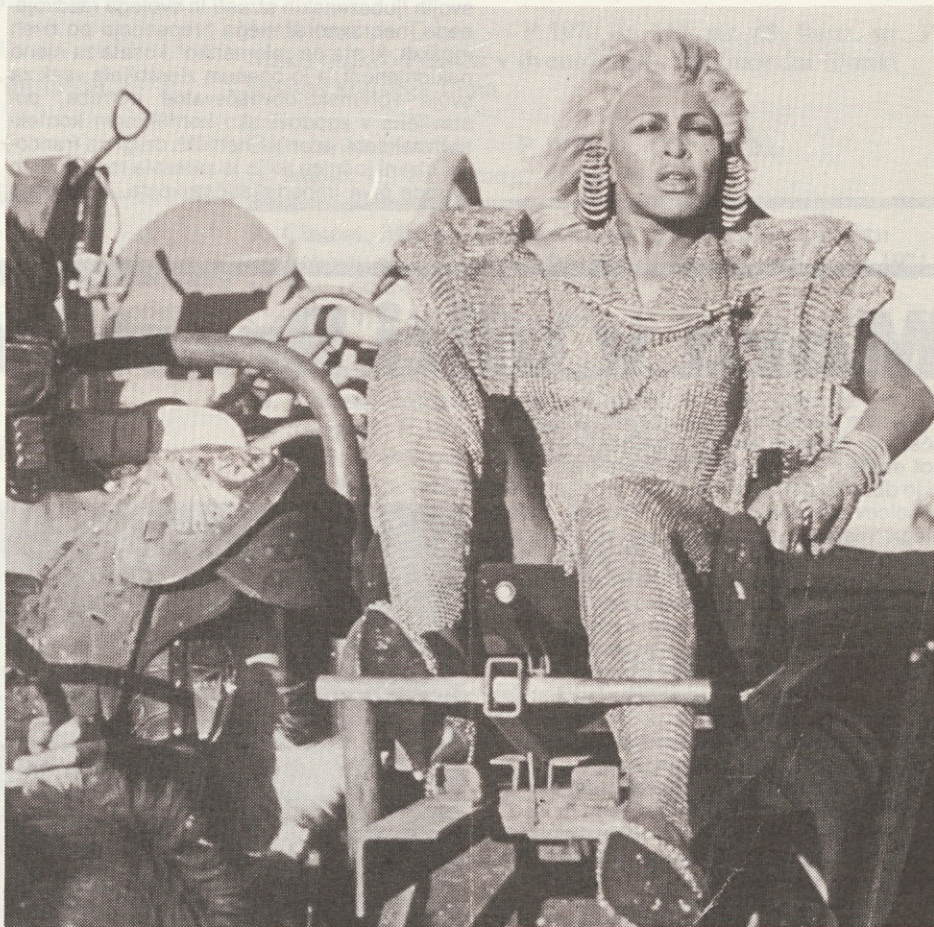
vseno (ali prav zato) odpravi iskati novi, nekoliko izgubljeni svet, ne vedoč, kaj je to Bartertown. Ker Max očitno ceni življenje otrok, se nemudoma odpravi za njimi. V mestu ne reši samo otrok, ampak tudi Gospodarja, zaradi česar si nakopije pregon Tetkine horde. Premeni filmskega dogajanja iz pastoralno-naivnega v akcijskega ustreza tudi sprememba filmskega ritma, hkrati pa so v filmu še naprej prisotni občasn timeri humorni vložki, ki blažijo in relativizirajo resnost dogajanja. V tem filmskem svetu ima poleg usmiljenja in želje po civilizaciji svoje mesto torej tudi smeh; svet filma **Pobesneli Max III** se tako krepko razlikuje od tistega v drugem filmu o Maxu, kjer je nasilje edini modus vivendi.

Otroci so na koncu filma res prišli v Sydney. Nadaljevali bodo izročilo civilizacije tam, kjer se je ustavila. Ne bodo po-

stavljali zgradb, kot je „Kupola smrti“, ki ob koncu filma pripada preteklosti. Prav zato je **Pobesneli Max III** nekoliko nelagodni film; gledalcu namreč ponuja namesto strnjene zgodbe (brez eksplisitivnih moralističnih podukov), preseganje sveta, kar je omogočalo izredno napet film. Hkrati pa ponovno rojevanje civilizacije ni premo dogajanje, kar dodatno povzroči skokovit filmski ritem.

Ostaja še pobesneli Max, ki je doživel konec civilizacije, njeno ničelno stopnjo in omogočil njeno ponovno rojstvo. Na koncu filma je kot pravi individualist sam v puščavi. Kot bojvniku pa mu nekaj manjka — nasprotnik. Toda nasprotnik oziroma nasprotniki za scenaristično ekipo niso nikoli problem. In prav tega se je treba bati.

Marko Golja



Flamingo

The Flamingo Kid

režija: Garry Marshall
 scenarij: Neal Marshall, Garry Marshall
 fotografija: James A. Contner
 glasba: Curt Sobotz
 igrajo: Matt Dillon, Richard Crenna, Janet Jones
 proizvodnja: Mercury Entertainment for ABC Motion Pictures, 1984

V bedi brooklynskega predmestja životari svoj neizživeto mladost Geoffrey Willis, „Kid“ v pravem pomenu besede, otrok socialnega dna, le da ima prijatelja iz bogataške četrti in ta ga (dogajanje je postavljeno v poletje triinšestdesetega) vzame s seboj v modeno klubsko kopališče v Flamingu, v svet visoke družbe. Tam dobi Geoffrey nenadejano tudi delo za sicer prazne počitniške tedne: postane „parkirmojster“. Ker je komunikativen in sproščen, si nabira koristna znanstva, med drugim (prek študentke iz daljnega San Francisc, ki mu posveča svojo zalgrano dekliško vmeno) s solastnikom kluba Mr. Brodyjem, bogatinom, ki fanta s svojimi nazori in svojim ravnanjem navduši, ga potegne za seboj in postane njegov vzornik, tako da se pod njegovim vplivom odloči, da jeseni ne pojde več na kolidž, pač pa bo raje poskusil srečo kot prodajalec avtomobilov. V tem pa je razlog za njegov konflikt z očetom, ki vztraja pri povsem drugačnih življenjskih nazorih, vendar do nadaljnjega brez efekta, kajti sinova strast deluje zaslepljujoče. Geoffrey pač sklone, da želi svojo usodo preskušati po svoje. Toda kmalu se

izkaže, da ga je Brody v obljubah in v realizaciji izigral. Namesto službe prodajalca avtomobilov mu da službo skladiščnika. Fant se seveda naježi zoper svojega vzornika in se mu ob prvi priložnosti „oddolži“. Zaloti ga namreč, da pri kartanju goljufa, ga razkrinka, se pridruži igri, zmaga in si — nasproti povsem zmedenemu Brodyju — nabere denarjev kot pečka. In šele nato se, ozdravljen in zadoščen, lahko spet vrne domov in se zboga z očetom.

Zgodba je seveda happyendovska in karseda šablonska. A prav srečni konec je v njeni strukturi najbolj poudarjen — kot apoteoza Geoffreyeve uspešne poti po vseh težavah, skozi katere se je bilo treba ubogemu simpatičnemu predmestnemu fantu prebijati iz sivi ne vsakdana v visoko družbo, do denarja in ne nazadnje tudi k pameti. Na tej melodramski zanosni liniji je pretirano poudarjanje individualne uspešnosti kar malce odbijajoče, saj izzvenci kot neke vrste pravljica s srečnim koncem, pa prav v ničemer obvezujoča ali širše dimenzionirana.

Viktor Konjar

Mata Hari

Mata Hari

režija: Curtis Harrington
 scenarij: Joel Ziskin
 fotografija: David Gurankel
 glasba: Wilfred Josepg, Shri Hastanto
 igrajo: Sylvia Kristel, Christopher Cazenove, Oliver Tobias
 proizvodnja: Cannon Productions, 1984

O Mati Hari, katere vohunski status je že zdavnaj prerasel v neke vrste metaforo ali pojem, ki je splošno znan, čeprav večina o njej ne ve ničesar zares določnega, je v leksikonih zapisano, da je bila po rodu Nizozemka, da je bilo njeno pravo ime Margarethe Gertruda Zelle, da se je šla plesalko, ki si je vzdela umetniško ime po malezijskem poimenovanju sonca (matahari) in da je žvela vsega enainštirideset let, od 1876 do 1917, ko so jo Francozi zaradi njene vohunjenja za Nemce prijeli, obsodili in ustrelili.

To njeno zgodbo je avtor filma zastavil kot neke vrste erotično dramo, v kateri je lepa plesalka mondenega imidža predstavljena kot žrtev svojih ljubezenskih strasti in svojega razdvojenega, neuravnoteženega hrepenenja po dveh moških, ki sta se „plemenito“ kosala za njeno naklonjenost, a jo obenem zlorabljala vsak za svoje vohunsko-obveščevalne potrebe, postavljena v zgodovinsko konfliktnem kontekstu vsaksebi, eden na nemški, drugi na francoski strani ločnice, ki jo je zarezala med ljudi in narode prva imperialistična vojna. Plesalkina

nevarena igra z ognjem pa je pri vsem tem neizogibno terjala človeško pogubo. Druga izhoda iz vohunsko-erotičnega trikotnika, ki je bil pravzaprav klobčič, tudi njena tekmujoča ljubimca nista zmogla najti. Eden izmed njih je bil celo neposredna priča njeni ustrelitvi — in ga je ta dogodek navdajal z neizmernim trpljenjem. Skratka: Mata Hari je bila po svoji duhovni fiziognomiji tragičen lik.

Film o njenih ljubeznih in njenem vohunjenju in njeni smrti je sicer umeščen v zaris časov in razmer med prvo vojno oziroma tik pred njo, vendar še zdaleč ne more veljati za merodajno zgodovinsko panoramo. Vohunsko in siceršnja ozadja plesalkine osebne drame, ki jo sprožajo njena „ljubavna“ doživljanja, so podana medlo, marginalno in v bistvu naivno-poenostavljeno, pa hkrati tudi dovolj nejasno. V ospredju fabulativnega zarisu so erotični momenti, ki jim daje film ves poudarek in vso prioriteto.

Viktor Konjar

Mora v ulici Brestov

A Nightmare on Elm Street

scenarij in režija: Wes Craven
 igrajo: Heather Langenkamp, John Saxon, Ronee Blakely
 proizvodnja: Smart Egg Picture, 1984

V povsem vsakdanje, mirno, že kar idilično meščansko življenje ameriškega mesteca trešči kot strela z jasnega krvava strahotnost more, ki jo doživijo petnajstletna Tina in nekaj njenih sošolcev oziroma prijateljev. Vzdušje vsakdanjega realnega dogajanja se, kot bi trenil, spremeša s povsem nadrealnimi, parapsihološko in drugače iracionalnimi dogodki, ki zvrhano mero obsedajo te mlade ljudi. Med njihovimi moreče krvavimi sanjskimi prividi in otipljivo resničnostjo nenadoma ni nobene razdalje ali pregraje več. Grozljive sanje se sprevračajo v živa dejstva, ta dejstva pa so v najbolj popolnem pomenu besede pošastna — in za gledalca več kot šokantna.

Vse to, do skrajnosti razuma segajoče dogajanje, ima psihopatološka in predvsem parapsihološka ozadja. Tina, Nancy, Glenn in Rod, ki so žrtve teh morečih in do nedoumljivosti osupljivih pošastnosti, zgrinjajočih se nadjne, postopoma zvedo, da je vzrok vsemu temu, kar jih ubija, podzavestno delujoči spomin na pred dolgimi leti obstoječega morilca otrok, proslulega Kruegerja, ki so ga sicer zavzeto preganjali, ne da bi ga bili kdaj odkrili in zares odstranili. Moril je s strašnimi železnimi grabljami, ki so zdaj menda shranjene pri Nancyjini materi.

Mora prehaja z enega na drugega in je ob vsakem naslednjem sunku v živo hujša in bolj vnebovpijoča. Roda, ki se je v spletu okoliščin, povezanih z vsem tem, znašel za rešetkami, najdejo zjutraj obešenega, pri tem pa je očitno, da se ni niti mogel niti hotel obesiti sam. Kaj je bilo torej tisto, kar ga je obesilo? Tudi Glenn umre v strahotnem curku krvi, ki ga posesa v brezno, v kakršno se spremeni njegova lastna postelja. Toda Nancy zadobi potem, ko ji zloglasni Krueger ubije mater, nadnaravno moč nad morilcem in njegovo dejavno voljo, tako da ga iztrga iz svojih morečih sanj in iz svojega vidnega kroga ter ga izniči. S tem pa se tudi vsi njeni, ki so bili poprej v mukah umrli, vrnejo v življenjski prostor celi in zdravi. In svet je navidez spet na svojih tečajih, dokler... dokler se zgodba ne sproži znova.

Gre za srhljivko, ki je, preprosto povedano — dober primerek svojega žanra. Vsebinsko sicer ničeva in neobvezujoča, a v svoji srhljivo dramatični napetosti, polni dinamike, nezadržne domiselnosti, različnih preobratov in vrhu vsega tudi duhovitosti, fabulativne in vizualne, vendarle gledalsko visoko mikavna. Mora v ulici brestov je tipični vzorec prevladujočega filmskega trenda v osemdesetih letih.



Jugoslovanski filmi v tujih časopisih – POSITIF/1967 št. 1 – 1985 št. 297/

(Positif: uporabljam krajšavo P)

1. **Amengual, Barthélemy:** *Let mrtve ptice* (Le Vol de l'Oiseau Mort), de Živojin Pavlović (Q.R.). — P 1974, št. 162, str. 57.

Filmski festival v Cannesu. Ocena.

Cannes 1977; **Kičma de Vlatko Gilić** (C.O.). — P 1977, št. 195/196, str. 90.

Berlin 1977: forum et festival saisis par l'inflation. — P 1977, št. 198, str. 64. Ilustr.

Matjaž Klopčič: **Vdovstvo Karoline Zašler.**

Au forum du jeune cinéma; Festival; Berlin 1982. — P 1982, št. 256, str. 44.

Franci Slak: **Krizno obdobje.**

2. **Audêt, Françoise, Jacques Demeure:** Lile 1978, septième festival du film documentaire; fiction. — P 1979, št. 217, str. 58.

Živko Nikolić: Ine.

Audêt Françoise: *Mi-figue, mi raisin* (Nešto između) de Srdjan Karanović. P. 1984, št. 77, str. 67. Ilustr.

3. **Bauche, Fredy:** Karlovy Vary. — P 1970, št. 121, str. 48. Tori Janković: **Krvava bajka.**

4. **Benayoun, Robert:** Huit Jours par Semaine (Festival). — P 1967, št. 85, str. 15—16. Ilustr.

Cannes. Dušan Makavejev: **Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT.**

Le Cinéma résiste aux bacilles de Cannes. — P 1967, št. 86, str. 20.

Aleksandar, Petrović: **Skupljači perja.** Ocena.

Annecy, sept, oui. — P 1967, št. 87, str. 30. Ilustr.

Zlatko Bourek: **Bećarac.** Nedeljko Dragić: **Krotitelj divljih konja.**

Candy et le soldat de chocolat (sur Sweet movie). — P 1974, št. 160, str. 13—14. Ilustr.

5. **Benayoun, Robert et Michel Ciment:** Entretien avec Dušan Makavejev (à propos de Sweet movie). — P 1974, št. 160, str. 18—23. Ilustr.

6. Cannes 1982; P 1982, št. 254/55, str. 78.

Nasvidenje v naslednji vojni, rež. Živojin Pavlović.

Naveden v seznamu prikazanih filmov (C.R.). Kritika v P 1981, št. 239, str. 58 (L. Codelli o Puljskem festivalu).

7. **Ciment, Michel:** Entretien avec Dušan Makavejev. — P 1968, št. 99, str. 13—27. Ilustr.

Intervju, Pulj, 1968.

La Yougoslavie à Pula. — P 1968, št. 99, str. 13. Ilustr. Puljski filmski festival, 1968. Ocena.

Le Groupe de Zagreb. — P 1968, št. 99, str. 8. Ilustr.

Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša: **Sizif,** Zlatko Grgić:

Tolerancija, Izumitelj cipela, Borivoj Dovinković: **Krek,** Ante Zaninović: **O rupama i crepovima,** Zlatko Bourek: **Kapetan Arbanas Marko,** Nedeljko Dragić: **Možda Diogen.**

Un Festival bien ordonné: Cannes en 1969. — P 1969, št. 107, str. 40—41.

Aleksandar Petrović: **Biće skoro propast sveta.** O filmu.

8. **Ciment, Michel et Gianni Volpi:** La Mostra de 1969: (Festival de Venise). — P 1969, št. 111, str. 2.

Vatroslav Mimica: **Dogodek,** Živojin Pavlović: **Zaseda. Samo omeni.**

Le Retour de Tours. — P 1970, št. 117, str. 48. Ilustr. str. 37
Mako Sajko: **Plamen v dvonožcu.** — Mednarodni filmski festival kratkega filma.

Cannes, suite et fin. — P 1970, št. 119, str. 20.

G. Mihić, Lj. Kozomara: **Vrane.** O filmu.

9. **Ciment, Michel, Bernard Cohn:** Entretien avec Dušan Makavejev sur **WR, Les Mysteres de l'organisme.** — P 1971, št. 129, str. 48. Ilustr.

Cannes 1971. **Misterij organizma.** O filmu. Pogovor z avtorjem.

10. **Ciment, Michel, Lorenzo Codelli:** Venise crucifiée . . . (la 33° mostra). P 1972, št. 144, str. 87 in 92.

Aleksandar Petrović: **Maestro in Margareta.** Bato Čengić: **Slike iz života udarnika.**

Cours, cinéophile, l'avant-garde est derrière toi! (5^e festival de knokke-lezont). — P 1975, str. 51 in 53.

Omenjen Dušan Makavejev.

Belgrade en 1975. — P 1975, št. 169, str. 49.

Lazar Stojanović; Želimir Žilnik, Bato Čengić, Matjaž Klopčič (Strah, ilustr. str. 50).

11. **Codelli, Michel:** Zagreb, cartoonland, you.s.a (2^e festival du film d'animation. — P 1975, št. 166, str. 41—45. Ilustr. Nedeljko Dragić: **Dnevnik,** Borivoj Dovinković: **Putnik drugog razreda,** Zlatko Grgić: **Optimist i pesimist.**

Mathias Klopčič: **Ou la terre ne tremble pas** (sur fleur d'automne et peur). — P 1975, št. 169, str. 41—44. Ilustr. Matjaž Klopčič: **Strah.**

12. **Codelli, Lorenzo, Sergio Grmek Germani:** Entretien avec Mathias Klopčič. — P 1975, št. 169, str. 45—48.

Annecy cartoonshire (les dixième journée internationales du cinéma d'animation. — P 1975, št. 174, str. 37. Omenja: Z. Grgić, B. Šajtinac, D. Makavejev.

Deux festivals sur l'Adriatique; (Pula et Venise). — 1976, št. 177, str. 49

Anno domini 1573 de Vatroslav Mimica (Q.R.). — P 1976, št. 183—184, str. 82.

Bravo Maestro, de Rajko Grlić (C.O.). — P 1978, št. 208—209, str. 80.

Cannes 1978. Ocena.

Tex et lele à Zagreb 78 (le III^e festival mondial du film d'animation. — P 1978, št. 212, str. 51.

Z. Gašparović: **Satiemania,** Z. Bourek: **Ručak.**

Les Douzièmes journées internationales du cinéma d'animation Annecy. — P 1979, št. 224, str. 61 in 64.
Omenja Zagrebški festival dokumentarnega filma. Z. Grlić: **Dream Doll**.

Éphémérides vénitiennes. — P 1980, št. 226, str. 42.
G. Paskaljević: **Zemaljski dani teku**.

Le 26^e festival yougoslave. — P 1980, št. 229, str. 58—60.
Ilustr.
Ocena festivala in prikazanih filmov.

Zagreb 1980; **Riblje oko** (Oeil de poisson), de Joško Marušić; **Basna** (Fable), de Neven Petričić; **Cirkus** de Darko Marković. — P 1980, št. 235, str. 61—63.

Zagreb 1980; **Poslednji sunčev zrak** (Le Dernier rayon de soleil), de Nikola Majdak.

Cannes 1980; **Poseban tretman** (Traitement special), de Goran Paskaljević (C.O.). — P 1980, št. 232—233, str. 86. Ilustr.

Le 27^e festival du cinéma yougoslave à Pula. — P 1981, št. 239, str. 58—60.
Ocena festivala in prikazanih filmov.

La Capitulation du cinéma yougoslave (sur le 28^e festival de Pula) — P 1981, št. 247, str. 57—59. Ilustr.
Ocena festivala in prikazanih filmov.

Scènes de la vie des travailleurs de choc (**Slike iz života udarnika**). — P 1981, št. 144/145, str. 92.
Bata Čengić: **Slike iz života udarnika**.

Montenegro, or pigs and pearls de Dušan Makavejev. — P 1981, št. 244—245, str. 99—100.

Le 5^e festival mondial du film d'animation, — P 1982, št. 260, str. 48.
Omenja: N. Dragić: **Put k susjedu, Dan kad sam prestao pušiti**, B. Dovinković: **Jedan dan života**, B. Jurc: **Srećanje z zadovoljnimi**.

Le 29^e festival de Pula; L'épidémie du cinéma yougoslave. — P 1982, št. 262, str. 48—49.
Omenjeni filmi: Ocena festivala in filmov.

Nešto između, (MI-Figue, MI-RAISIN) de Srdjan Karanović. — P 1983, št. 269/270, str. 74.
Cannes 1983.

Entretien avec Slobodan Šijan. — P 1984, št. 275, str. 41—44. Ilustr.

Pula 83: XXX^e festival du film yougoslave: Reaparecidos, idiots et rebelles. — P 1984, št. 275, str. 39—41. Ilustr.
Ocena festivala in filmov.

Le 6^e festival mondial de l'animation de Zagreb. — P 1984, št. 284, str. 45.
D. Petričić: **Romeo i Julija**, N. Pata: **A Life of Animated Fantasy**, Z. Jovanović: **Marksijanci**, Z. Čoh: **Poljubi mehkame radirka**.

48 Etrangleurs, espions et bandits; Le 31^e festival du cinéma yougoslave de Pula. — P 1985, št. 290, str. 51—52. Ilustr.
Ocena festivalov in filmov.

Emir Kusturica; De la collin de Kusturica; Le film yougoslave aujourd'hui. — P. 1985, št. 296, str. 12—13.
Omenja: N. Popović, Ž. Pavlović, D. Makavejev, B. Drašković, V. Bulajić, Z. Velimirović, R. Grlić, G. Paskaljević, G. Marković, S. Karanović

Entretien avec Emir Kusturica. — P 1985, št. 296, str. 18—22. Ilustr.



13. Cohn, Bernard: Oberhausen 69. — P 1969, št. 107.
V. Hadžismajlović: **Dva zakona**, B. M. Makavejev: **Vesela klasa**, D. Vukotić: **Opera Cordis**, N. Majdak; B. Šajtinac: **Izvor života**, N. Dragić: **Per Aspera Ad Astra**.

14. Cohn, Bernard, Michel Perez: Le Festival de Berlin 1969. — P 1969, št. 110, str. 48—58
Ž. Žilnik: **Rani radovi**. O filmu.

A Leipzig en 1969. — P 1970, št. 113, str. 97.
M. Nikolić: **Elektronska ruka**.

Deux genres, un troisième et quelques autres films à Oberhausen. — P 1971, št. 130, str. 43.
B. Šajtinac: **Nevesta**.

15. Derobert, Eric: L'Enfance et l'histoire; Papa est en voyage d'affaires — P 1985, št. 296, str. 15—17.
E. Kusturica: **Tata na službenom putovanju**.

16. Dujarric, Patrick: Les Nostalgies du phallobate. — P 1968, št. 92, str. 63—65. Ilustr.
D. Makavejev: **Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT**.

17. Đorđević, Mladen Puriša: Un Entretien et une chanson. — P 1968, št. 92, str. 5—9.

18. Filmographie (A: Festival d'Avariaz); **Izbavitelj** (La Nuit de la méthanomorphose). — P 1981, št. 243, str. 46.
Krsto Papić: **Izbavitelj**.

19. Gauteur, Claude: Oberhausen. — P 1967, št. 85, str. 41—42.
A. Marks, V. Jutriša: **Muha**.

20. Gili, A. J.: **Te Souviens-tu de Dolly bell?** (Sječaš li se Dolly Bell). — P 1983, št. 267, str. 75—76.

21. Gili, A. Jean: Les Cavaliers de L'orage: Franco-yougoslave. — P 1984, št. 278, str. 74—75.
Načrtovana koprodukcija. Rež.: Wadeck-Stanczak.

22. Huit jours de cinéma „Positif“: Programme. — P 1968, št. 91, str. 71—72. Predvajali filme: **Krotitelj divljih konja** (rež. N. Dragić), **Muha** A. Marks, V. Jutriša), **Jutro** (P. Đorđević).

23. Jeancolas, Jean-Pierre: Le Voyage en grande habsbourg (Le Peur). — P 1976, št. 177, str. 61—62. Ilustr.
M. Klopčič: **Strah**.
Belgrade: Fest 1976. — P 1976, št. 101—102. Ilustr.
M. Stamenković: **Devojački most**, V. Bulajić: **Atentat u Sarajevu**, V. Mimica: **Seljačka buna**.

Le Tour d'honneur des coureurs de Marathon; Le Crématoire drolatique. — P 1983, št. 264, str. 19—20.
S. Šijan: **Maratonci trče počasni krug**.

24. **Jeunet**, Jean Pierre: Ottawa 80. — P 1981, št. 238, str. 56.
Omenjen Zagrebški festival dokumentarnega in kratkega filma.

25. **Jones**, Chuck: L'Animation, ou art nu. — P 1975, št. 166, str. 37 in 38.
Omenja jugoslovanski film, Zagrebški filmski festival.

26. **Jordan**, Isabelle: Locarno 1979. — P 1980, št. 226, str. 35.
M. M. Radivojević: **Kvar**.

27. **Klopčič**, Matjaž: **Propos** (Sedmina). — P 1971, št. 23, str. 63. Ilustr.
Omenja F. Štiglica, F. Kosmača, I. Pretnarja, B. Hladnika, M. Sajka, J. Pogačnika, D. Povha.

28. **Klopčič**, Matjaž: A la recherche de l'authenticité. — P 1978, št. 200, str. 75. Ilustr.
Vdovstvo Karoline Zašler.

29. **Kral**, Petr: **Samo jednom se ljubi** (On n'aime qu'une seule fois), de Rajko Grlić. — (C.R.) P 1981, št. 244—245, str. 103—104.
Ocena.

30. **Kral**, Peter: Autour du cinéma; Mardi 11. — P 1983, št. 255, str. 56.
D. Makavejev: **Sweet Movie**.

31. **Kramer**, Robert, Dušan Makavejev: **Conversation sur „milestones“**. — P 1975, št. 174, str. 18—27.

32. **Legrand**, Gérard: Encyclopedie permanente du cinématographe. — P 1967, št. 82, str. 44—45.
Z. Berković: **Rondo**. Ocena.

33. **Makavejev**, Dušan: **Einstein, rouge, or, noir**. — P 1975, št. 176, str. 17. Ilustr.

34. **Makavejev**, Dušan: La Découverte de l'homme sur la lune. — P 1978, št. 200, str. 87. Ilustr.
Popotna impresija.

35. **Mikuš**, Jure: Une Contribution aux sources de la formation artistique de Fritz Lang. — P 1984, št. 285, str. 2. Ilustr.

36. **Pajkić**, Nebojša, Dinko Tucaković: Entretien avec Živojin Pavlović (Vol de l'oiseau mort). — P 1984, št. 278, str. 57—64. Ilustr.
Ž. Pavlović: **Let mrtve ptice**.

37. **Paranagua**, Paulo Antonio: Cannes 1981. — P 1981, št. 224—245, str. 96.
S. Šijan: **Ko tamo peva**. R. Grlić: **Samo jednom se ljubi**.

38. **Perez**, Michel: Au VII^e Festival de Berlin, il n'a avait vraiment qu'un film . . . P 1967, št. 88, str. 30.
Ž. Pavlović: **Budenje pacova**. Ocena.

39. **Perpetuo de Joško Marušić**: Lile 1978. — P 1979, št. 217 str. 60.
Pesaro 1967. — P 1967, št. 88.
D. Lazić: **Tople godine**. Ocena.

40. **Ramasse**, François: **Miris poljskog cveča** (L'Odeur des fleur de champs) de Srdjan Karanović (S.C.). — P 1978, št. 208—209, str. 92.
Kritika.

Cannes 1979; **Okupacija u 26 slika** (L'Occupation en 26 images) de Lordan Zafranović (C.O.). — P 1979, št. 220—221, str. 61—62.

Cannes 1980; **Dani od snova** (Jour de rêve), de Vlatko Grlić (C.R.). — P 1980, št. 232—233, str. 73.

Le Cher de l'état (Qui chante là-bas). — P 1982, št. 252, str. 58—60.
S. Šijan: **Ko to tamo peva**.

41. **Roudevitch**, Michel: Le Virus annécien ou la face cachée de l'animation. — P 1977, št. 199, str. 41.
Z. Grgić: **Ptica i crvek**. P. Gligorovski: **Feniks**. B. Pejčinov: **Bližni naši**.

42. **Seguin**, Lous: Venezia ventoto. — P 1967, št. 8, str. 32—34.
P. Dordević: **Jutro**. Ocena.

1969: un an de cinéma yougoslave: (le festival de Pula). — P 1969, št. 109, str. 33—34. Ilustr.
O filmih.

Le Cinéma yougoslave en 1970, aux festival de Pula. — P 1970, št. 120, str. 35.
O filmih.

Yougoslavie, 1971; Le Festival de Pula. — P 1972, št. 138, str. 53.
O filmih.

43. **Semaine de Positif**. — P 1971, št. 23, str. 85.
M. Klpčič: **Fête funebre** (Sedmina).

44. **Sineux**, Michel: Un Créateur activiste. — P 1975, št. 176, str. 2—6.
D. Makavejev: **Nevinost bez zaštite**.

45. **Strasbourg**; festival. — P 1985, št. 292, str. 58.
13^e festival du film de L'Institut des droits de l'homme.
S. Šijan: Comment j'ai été systématiquement détruits par des cons (= Kako sam sistematski uništen od idiota).

46. **Trailleux**, Roger: Bergame en 1967 (festival). — P 1968, št. 91.
Str. 45—46: **Protest** = (Révolte) de Fadil Hadžić. Ilustr.

47. **Tarzan**, de Zoran Čakuljević. — P 1979, št. 217, str. 60.

48. **Thomas**, François: Marseille: Festival international du film comique. — P 1984, št. 275, str. 52.
S. Šijan: **Maratonci teku počasni krug**.
Autour du cinéma. — P 1984, št. 284, str. 49. Ilustr.
M. Klopčič: **Dediščina**.

49. **Török**, Jean-Paul: L'Animation, a-t-elle une âme?: Annecy 1971. — P 1972, št. 134, str. 35. Ilustr.
B. Dovinković: **Ljubitelji cvijeća**, Nevesta.

Oznake za posamezne sekcije, v katerih so prikazali filme na cannskem festivalu v Cannesu: C.O.: Compétition officielle, C.R.: Un certain regard, Q.R.: Quinzaine des réalisateurs. Positif izhaja od leta 1952. Od leta 1947—1966 je bibliografijo obdelal Institut za film: Jugoslovanski film u inostranim filmskim časopisima. Beograd, 1968. Za manjkajoče številke (261, 271, 272) pregled po indexu Positiva.

Imensko kazalo režiserjev

Bourek, Zlatko: 4, 7, 12
Bulajić, Veljko: 12, 23
Čengić, Bato: 7, 10, 12
Čoh, Zvonko: 12
Dovniković, Borivoj: 7, 11, 12, 49
Dragić, Nedeljko: 4, 7, 11, 12, 13, 22
Drašković, Boro: 12
Đorđević, Mladen Puriša: 7, 17, 22, 42
Gašparović, Zdenko: 12
Gilić, Vlatko: 1
Gligorovski, Petar: 41
Grgić, Zlatko: 7, 11, 12, 41
Grlić, Rajko: 12, 29, 37
Hadžismajlović, Vefik: 13
Hladnik, Boštjan: 27
Ivanda, Branko: 7
Janković, Tori: 3
Jurc, Bojan: 12
Jutriša, Vladimir: 7, 19, 22
Karanović, Srđan: 2, 12, 13, 40
Klopčič, Matjaž: 1, 10, 23, 27, 28, 43, 48
Kosmač, France: 27
Kozomara, Ljubiša: 8
Kusturica, Emir: 12, 15, 20
Lazić, Dragoslav: 39
Majdak, Nikola: 12, 13
Makavejev, Dušan: 4, 5, 7, 9, 10, 12, 16, 30, 31, 33, 34, 44
Marijan-Makavejev, Bojana: 13
Marks, Aleksandar: 7, 19, 22
Marković, Dragan: 12
Marković, Goran: 12
Marušić, Joško: 12
Mihic, Gordan: 8
Mimica, Vatroslav: 8, 12, 23
Nikolić, Miodrag: 14
Nikolić, Živko: 2
Papić, Krsto: 18
Paskaljević, Goran: 12
Pavlović, Živojin: 1, 6, 8, 12, 36, 38
Perić, Neven: 12
Petrić, Dušan: 12
Perić, Neven: 12
Petrović, Aleksandar: 4, 7, 10
Pogačnik, Jože: 27
Popović, Nikola: 12
Povh, Dušan: 27
Pretnar, Igor: 27
Radivojević, Miloš: 26
Sajko, Maks: 8, 27
Slak, Franci: 1
Stamenković, Miomir: 23
Stojanović, Lazar: 10
Šajtinac, Borislav: 12, 14
Šijan, Slobodan: 12, 23, 37, 40, 45, 48
Štiglic, France: 27
Velimirović, Zdravko: 12
Zafranović, Lordan: 40
Žilnik, Želimir: 10, 14

V imenskem kazalu režiserjev ni zabeleženo prikazovanje filmov na Puljskem festivalu, zato dodajam kazalo kritik, ki se nanj nanašajo.

Pulj (Jugoslovanski festival igranega filma):

1968: tč. 7

1969: tč. 42

1970: tč. 42 al. 2

1971: tč. 42 al. 3

1975: tč. 12 al. 3

1979: tč. 12 al. 9

1980: tč. 12 al. 10

1981: tč. 12 al. 11

1982: tč. 12 al. 15

1983: tč. 12 al. 16

1984: tč. 12 al. 17

Zbrala: Tanja Premk-Grum

INTERVJU

„Le od strani smemo gledati v kotel, kjer se pripravlja filmska mineštra“

V imenu Kinematografov Ljubljana govori direktorica Melita Novljan in programski vodja Milan Lindić

Ekran: Kakšen je ekonomski položaj Kinematografov Ljubljana in kako kaže poslovanje v letošnjem letu?

Novljanova: Zadovoljiv. Težko rečem, da je naš položaj dober, če mislim na naše potrebe in želje o novih manjših dvoranah, ki jih ne moremo sami financirati, pa tudi slabo ni, če pomislim na mnoge organizacije, ki se iz dneva v dan borijo za dohodke, a komaj izplačajo osebne dohodke. Smo torej nekje v sredini. Zelje so zmeraj večje od možnosti. Več kot dve tretjini našega celotnega prihodka daje prodaja kinovstopnic — torej na našo ekonomsko moč vplivajo gledalci — obisk pa je seveda odvisen od dobrega programa. V letošnjem letu imamo Kinematografi preko 20 tisoč gledalcev več kot v istem času lani (podatek je z dne 24. 10. 1986).

Ekran: Potemtakem lahko sklepamo, da so gledalci zadovoljni z vašo ponudbo. Zanima pa nas, ali ste zadovoljni vi sami. Ali je ta ponudba ustrezna, če jo, denimo, pogledamo iz perspektive zadnjih petih let?

Lindić: No, nisem čisto prepričan, da so gledalci zadovoljni; seveda imajo pravico biti nezadovoljni. Sodeč po pritožnih knjigah, ki jih redno kontroliramo, kakšnih posebnih pripomb sicer ni. Moram pa povedati, da nisem preveč zadovoljen z repertoarjem, ki ga predstavljamo, še zlasti ne s tistim, ki ga predstavljamo v poletnih mesecih, vendar pa to ni odvisno od nas. To je odvisno od kvalitete in od duhovnega potenciala tistih ljudi, ki filme izbirajo. Treba je reči, da osemdeset odstotkov, torej osem od desetih ljudi, ki hodijo na mednarodne sejme v London, Pariz, Rim itd. pa tudi na Vzhod, ni kvalificiranih za ta posel. Ne trdim, da bi ti ljudje morali imeti kakšne posebne usmerjene šole, vendar pa naj bi to bili ljudje z vsaj približno takimi kvalifikacijami kot jih ima na primer — če že moram koga omeniti — Božidar Okorn z Vesna filma, ki je kvalificiran ne samo zato, ker ima ustrezno formalno izobrazbo, ampak ker je prvič emotivno navezan na film, kar pomeni da ima film rad, in drugič, ker ima tisti pravi, z besedami tako rekoč neopisljiv „motion-nerve“, sedmi ali osmi čut za dober, pravi in kvaliteten „kinematografski film“. Gre za neke posebne

vrste estetiko: za "kinofilni festival", ki ima svoja pravila igre in ki zahteva izredno tenkočutnega človeka, da bo iz velike ponudbe odbral prav tisto, kar je kvalitetno, kar komunicira in kar bo — ne nazadnje, gledano iz našega, kinematografskega stališča — tudi polnilo dvorane. Edina slovenska distribucija VESNA FILM je razmeroma blizu tega idealnega modela, česar pa za druge distribucije niti v sanjah ne moremo reči. Druga stvar, ki je pri tem hudo zaskrbljujoča in ki nas, se pravi, reproduktivno kinematografijo izredno obremenjuje, je dejstvo, da žal nimamo nobenega vpliva na izbor programa.

„Inkasanti“ (priljubljene, v ustreznem kontekstu še kar duhovite oznake pokojnega Bojana Štiha) smo vselej, leto za letom v nekakšni pat-poziciji: le od daleč smemo gledati v kotel, kjer se pripravlja filmska mineštra za prihodnje leto. In če smo pravi, radovedni, nepomirljivi poznavalci razmer v svetovni filmski proizvodnji (ni treba drugega, kot da si naročen na nekaj aktualnih revij, predvsem pa na — denimo — tedensko izdajo ameriškega strokovnega časnika „Variety“, in da jih kajpada tudi kdaj pa kdaj prelistamo), nas pogled v jugoslovansko filmsko mineštro največkrat spravi v delirij tremens. Ampak to so problemi, ki se vlečejo vsaj tako dolgo, kolikor obstajajo Jugofilmi in podobne institucije z izjemno gosto birokratsko naseljenostjo in žal premajhnim znanjem.

Ekran: Se vam zdi, da se situacija slabša?

Lindič: Mislim, da se v tem pogledu slabša.

Ekran: Ponudba jugoslovanskih distributerjev je v zadnjih letih upadla, kar pomeni, da ste sedaj programsko na slabšem. Pa vendar ste že pred časom sami ugotavljali, da so še neizkoriščene možnosti in da zato kinematografsko podjetje pripravljate nekatere nove ukrepe in — dolgoročno ga — tudi novo usmeritev. Zakaj se vam zdijo potrebni novi projekti, denimo nove kinodvorane, nov način ponudbe itn.?



Lindič: Rad bi malo omilil mojo prejšnjo „tragično“ oceno in povedal, da se tu in tam vendarle kažejo tudi lise optimizma in da se ponudbe nekaterih distributerjev izboljšujejo. To, denimo, velja za Zvezda film ali recimo za Forum, novo distribucijsko podjetje iz Sarajeva, ki je, kot vemo, tudi producent drugega Kusturičinega filma in ki je sedaj producent vsega, kar dela Emir Kusturica. Lahko tudi rečem, da se je izboljšala ponudba Zeta filma. Prav oni so, kot veste, odkupili Amadeusa itd. Govorim seveda o izrazito kinematografskih filmih, ne pa o nekakšni čisti „estetiki“. To je ena stvar. Druga stvar pa je, da se mi kot del reproduktivne kinematografije začnemo zanimati za ponudbo in smo pripravljeni celo vlagati denar recimo za nakup tujih filmov, da o vlaganju v domače filme niti ne govorim.

Ekran: Pod kakšnimi pogoji bi bili pripravljeni vlagati v slovenski film?

Lindič: Kajpada bi bili pripravljeni vložiti del naše akumulacije v slovenski film, tako seveda, da se potem ta denar vrača pod normalnimi pogoji. Jaz nisem bančnik in se ne spoznam na finančne zadeve, ampak vložena sredstva se morajo povrniti.

Ekran: Kakšno stopnjo ali pa obliko vpliva bi radi imeli na projekte, v katere bi vlagali?

Lindič: Težko bi kaj natančneje rekel. Če rečem, da smo pripravljeni vlagati denar v že narejen projekt, potem je težko govoriti o vplivu, če pa bi šli v to, da vlagamo denar na podlagi scenarija, je pa zelo tvegano. Ne bi si upal predlagati, naj vložimo sto ali dvesto milijonov, ali pa recimo eno milijardo v projekt, ko imamo v rokah samo scenarij ali pa niti tega ne, čeprav pravim, da je predvsem zanimiva zgodba oziroma tema. Seveda bi bil neprimerno bolj zadovoljen ob zavesti, da sem v ta in ta program ali v ta in ta slovenski film vložil eno milijardo ali pa dve ali pa kolikor že potrebnih sredstev. Treba je povedati še marsikaj zanimivega in, vsaj kar zadeva slovensko reproduktivno kinematografijo, tudi zelo tipičnega in vseskozi aktualnega. Kako presenetljiva, če ne že — v naši razmerah, se

veda! — šokantna je bila neka zapisa izjava pokojnega direktorja Viba filma Bojana Štiha, da je — povzemam po spominu — za vsak film, seveda tudi za slovenski, če že ne predvsem zanj, meritoren PUBLICUM. To z drugimi besedami pomeni, da se je — žal, malo pozno sicer — začel tudi edini slovenski producent zavzemati za to, da bi vsi naši potencialni ustvarjalci oz. avtorji (scenaristi, režiserji, ne nazadnje tudi komponisti) začeli „izdelovati“ KOMUNIKATIVNE FILME, torej slovenske filme, ki jih bodo Slovenci hodili gledat. Kakšen smisel pa pravzaprav ima, da Viba film producira filme v glavnem za (domače in tuje) festivale? Navsezadnje, saj za kaj drugega nima interesa: vsi filmi so že vnaprej „odkupljeni“, torej plačani, še preden so končani. Ko npr. na Vibi za kak film pade prva klapa, je po mojem mnenju polovica njegovega predračuna že poravnana. Kje še tako delajo?

Ne bom ponavljal tragične zgodbe o rekordnem obisku (okrog 110.000 je namreč absolutni rekord, ne le rekord med domačimi filmi) filmske komedije (ali pa burke, kakor vam drago, toda DOBRE burke, seveda!) Jožeta Bevca TO SO GADI tistega davnega leta 1978, ko je bil ljubljanski kino UNION skoraj tri mesece povsem blokiran. Ljudje so se hodili množično identificirati in se množično (po slovensko) zabavali ob slovenski komediji slovenskih situacij; pokojni Bojan Štih bi bil najbrž pristrčno vesel vsega slovenskega, kar je Bevcov film TO SO GADI prinašal na slovenska (in tudi neslovenska) platna. Ampak to je bila — po mnenju takratne „uradne“ kritike — huda lepotna napaka na slovenskem filmskem telesu in ker je ta uradna kritika dajala tudi uglaševalni „a“, se nihče sploh ni upal drugače misliti. Zdaj pa naj le mimogrede omenim velikanški (komercialni, seveda), uspeh vseh precej manj kvalitetnih komedij npr. v srbskih produkcijah: tam se filmi SAMI FINANCIRAJO!

Seveda gre pri tem „sovlaganju“ ali „sofinanciranju“ za dva povsem različna interesa: za tako imenovani „programski interes“, ki pomeni programsko rehabilitacijo ponudbe in, drugič, za „poslovni interes“, torej za „oplemenitenje“ vračanje vložnih sredstev v določen filmski projekt, ki je na listi filmov ene od jugoslovanskih distribucij. Pobude so obojestranske: nekatere distribucije so se zaradi poostrenih ekonomskih pogojev in še bolj kategoričnih uvoznih, torej deviznih restrikcij znašle v hudi kaši in zdaj seveda iščejo „sovlagatelje“, da bi svojo programsko listo lahko uresničili. Kajpada iščejo v pravi smeri, kajti banka je ta hip povsem napačna smer. Prava smer je REPRODUKTIVNA KINEMATOGRAFIJA. Rekli smo, da so pobude obojestranske, torej tudi naše. Naš interes je povsem PROGRAMSKI; želimo torej predvsem kvalitetne KINEMATOGRAFSKE FILME in z njimi želimo kvalitativno izboljšati programsko filmsko ponudbo ne le v Ljubljani ali v Sloveniji, ampak tudi v Jugoslaviji, kajti to ni zgolj naš, ljubljanski interes, to je interes jugoslovanske reproduktivne kinematografije.

Ekran: Vrnimo se malce nazaj: govorili ste o težavah z distributerji. Ali menite, da bi bilo drugače, če bi vi direktno financirali oziroma sofinancirali distributerska podjetja?

Lindič: To se že dogaja. Že tretje leto sodelujemo s Centar filmom, in moram reči, da nam pravočasno pošilja svoje predloge in svoje liste za odkup tujih filmov. Naj povem primer iz prakse: dosegli smo, da Centar film za letošnje leto na naš predlog in na našo energično zahtevo ni odkupil oziroma uvozil treh filmov. Šlo je za dve melodrami, ki sta bili evidentno nepomembni (po podatkih o ekipi, ki je delala film itd.) in pa neki erotični film, ki ni nobena programska obogatitev niti v kinematografskem pomenu besede, tako da so potem na našo zahtevo te tri filme enostavno izpustili. To pomeni, da je vendarle mogoče govoriti o plodnih rezultatih pri sodelovanju z distribucijami. Toda ena lastovka še ne prinese pomladi. Za nekatere distributerje je npr. kakršnokoli poseganje v njihovo programsko politiko že kar huda kršitev nekakšne namišljene, a vseeno po narcisizmu zaudarjajoče integritete. Trudimo se, seveda, še predno krenejo ti zapriseženi mojstri uvoženega filmskega repertoarja na vsakoletne filmske sejme, da bi jim dopovedali, kaj nas zanima, govorimo in govorimo jim, da smo praktično brez otroških in mladinskih filmov, opozarjamo jih na svetovne filmske dosežke, ki jih ni težko razpoznati. Brez pravega uspeha. Nekaj se pa vendarle tudi v tej smeri premika: zdaj nas nekateri (primer na zadnjem filmskem sejmu z ogledom filmov za programsko leto 1987) vsaj vprašajo, katere filme naj opremijo s SLOVENSKIMI NAPISI (podnaslovi), ker mislijo, da jim z našim odgovorom že jamčimo s tem tudi dober plasma njihovih filmov na področju Slovenije. Jutri nas bodo morda pobarali, kako smo zadovoljni z njihovo filmsko listo. Korak naprej torej!

Ekran: Povpraševanje po različnih filmih je v mestu, kot je Ljubljana, nedvomno večje kot kje drugje v Sloveniji. Obenem pa spričo situacije, v kateri se je znašel film, sami ugotavljate, da boste morali kaj ukreniti. Gre predvsem za razširitev programske ponudbe, kar pa je neposredno povezano s preoblikovanjem nekaterih klasičnih kinodvoran. To navsezadnje tudi samo po sebi prinaša širši in bolj bogat program. Bi lahko kaj povedali o teh perspektivah?

Lindič: Ljubljanske dvorane so, če smem biti zelo neskromen, žanrsko dokaj precizno definirane. Tega v Zagrebu ali Beogradu ni. Imamo dva žanrsko popolnoma „čista“ kinematografa, kar se bo nemara zdelo malo paradokso. Imamo recimo edini v Jugoslaviji otroški kino, ki je res samo otroški kino, kjer ne prikazujemo drugih filmov. Imamo pa tudi izrazito žanrsko opredeljen kinematograf za erotične filme. To je kino Sloga. Oba sta zelo strogo definirana in prav gotovo bi prišlo do težav, če bi nenadoma v Slogi začeli prikazovati drugačne filme. To je sedaj pojem. Za ostale dvorane pa lahko rečem, da je Komuna art kino, kajti v Komuni posredujemo, razen seveda poleti, ampak tudi tedaj s tehtnim premislekom, izrazito umetniške filme. To je dvorana za izrazito zahtevna dela. Union smo, kot največjo dvorano v Ljubljani zelo demokratično poimenovali kot družinski kino, kjer prikazujemo izrazito spektakularne filme: znanstveno fantastiko, zgodovinski spektakel, pustolovski film, pa tudi James Bonda in tako naprej.

Potem je „Šiška“, kamor uvrščamo v glavnem akcijske filme. Potem imamo še dva kinematografa, ki pa ju nekako štejemo med depandanse, če se smem tako izraziti, in sicer „Vič“, kot nadomestek za Komuno, ker

smo ves čas računali na zaledje Univerze, in pa na novi kino „Bežigrad“, ki naj bi bil tudi nekakšno dopolnilo kina Union.

Navsezadnje je še Triglav, ki je edini reprizni kinematograf, se pravi, da omogoča izredno zanimive ekskurze v filmski fond. In povem vam, da mi programiranje za kino Triglav daje pravzaprav največ veselja, ker lahko izbiram med tisoč petsto filmskimi naslovi, med tisoč petsto filmi, ki krožijo po Jugoslaviji, v petletni licenčni dobi. No, iz iz teh tisoč petsto filmov, si lahko predstavljate, je mogoče narediti izredno zanimive programe. Nekakšna „kinoteka sodobnega filma“ je ta ljubljanski kino „Triglav“: če namreč prava Kinoteka ohranja filmski zgodovinski spomin in pri tem normalno opravlja tudi svojo vzgojno in didaktično funkcijo, ko odstira zastor pred filmsko preteklostjo, potem naj bi — tako si pravimo in se seveda trudimo, da bi tako tudi bilo! — kino „Triglav opravljal funkcijo „kratkoročnega spomina“, za tiste filme, ki so bili tako ali drugače zelo odmevni v ljubljanskem filmskem prostoru. Zdaj, ko kino „Triglav“ deluje v tej funkciji dobrih pet let, vemo da je Ljubljana takšen reprizni kino potrebovala. Tudi poskus z radiom „Glas Ljubljane“ — skupna akcija „Zeleli ste — glejte“ je povsem uspela. Vse to pa pomeni, da eksperimentiramo, da odpiramo nove šanse, da bi se Ljubljana (in z njo vsa Slovenija, bolj ambiciozni zaenkrat nismo!) odprla novim kinematografskim modelom, ki se predvsem nagibajo v smer subjektiviziranega gledalca.

Ekran: Ljubljana je potemtakem dobro opremljena za prikazovanje tako imenovanih klasičnih in spektakelskih filmov. Kako pa je z drugo ponudbo?

Novljanova: Kinematografi Ljubljana smo po statusu organizacija posebnega pomena. To družbeno poslanstvo nam nalaga dolžnost voditi tako programsko politiko, da film ohranja funkcijo zabavnega množičnega medija, hkrati pa poudarja tudi svojo kulturno in vzgojno noto. Program naj bi bil torej tako voden, da bi zadovoljil potrebe in interese vseh gledalcev, torej vseh statusnih stopenj in vseh zainteresiranih razredov. Več bi torej morali predvajati umetniških ali t.i. ART filmov, več slovenskih oz. jugoslovanskih, več morda vzhodnih itd. Vsi ti so visoko kvalitetni filmi, žal pa ne tudi komercialni, se pravi, da je obiskovalcev tovrstnih filmov bistveno manj kot pri ostalih vrsteh.

Pri izključno podjetniškem načinu gospodarjenja kinematografske organizacije, torej ob lastnem „preživljanju“ in ob dejstvu, da imamo same velike dvorane (Komuna 500, Union 750 sedežev) je seveda vprašljivo voditi tako programsko politiko, ker je izpad dohodka prevelik.

Več kot na dlani je torej potreba po pridobitvi novih manjših dvoran s po 80 do največ 150 sedežev. Moram se srečno pohvaliti, da so za gradnjo takih dvoran dobre možnosti.

Ekran: Koliko časa bi potrebovali, da bi vse to uredili?

Novljanova: Nekaj let. Odvisno pač od odločitve ter od izbire najboljših rešitev, pa ne nazadnje tudi od finančne možnosti. Morda najhitreje bi pridobili sedaj že dokaj zapuščeno bivšo marionetno dvorano Lutkovnega gledališča na Levstikovem trgu. Zapuščeno pravim zato, ker jo že nekaj let uporablja Komunalno podjetje Ljubljana TOZD Živilski trgi (ki je njen lastnik) za shranjevanje prodajnih stojnic in za skladiščenje zelenjave. Vendar ta rešitev ni najboljša. Premajhna je in preveč dislocirana je za vzdrževanje ekipe (se pravi blagajnika, reditelja, operaterja, snažilke). Naslednja možnost, ki je izvedbeno zahtevnejša in tudi dražja, lokacijsko pa izredno zanimiva, je preureditev nekdanjih pivovarniških kleti v Knafljevem prehodu. Tukaj so namreč zapuščene, zasute, pa tudi že izrabljene pivovarniške kleti, kjer bi z večjim gradbenim posegom morda pridobili eno ali celo dve dvorani, sedaj mrtev predel pa obljudili. Ta rešitev tudi ni dobra, ker je časovno dokaj odmaknjena (do pridobitve lokacije do zaključka gradnje bi minilo najmanj 5 let) in zelo draga (pridobitev zemljišča, namembnosti, spomeniško varstvena zaščita ter pogoji gradnje).

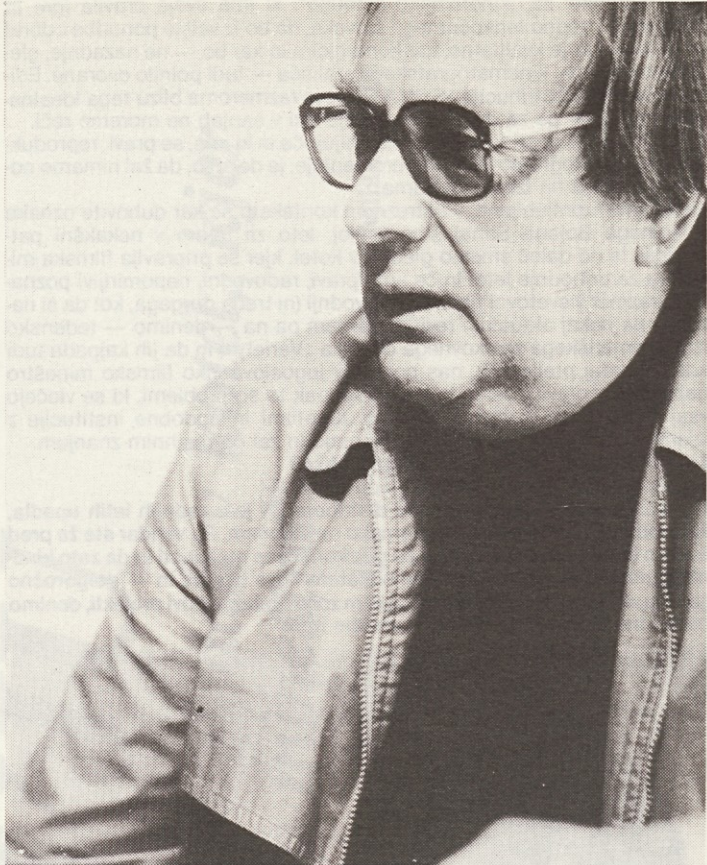
Našli smo pa še tretjo možnost; jaz ji pravim idealna in optimalna varianta. Idealna je zato, ker z enkratnim gradbenim posegom pridobimo 3 manjše dvorane v centru mesta (80, 100, 140 sedežev), ker idejni projekt predvideva en vhod (torej eno blagajniško mesto, eno rediteljsko ekipo, morda celo 1 operatersko kabino), optimalna pa zato, ker je gradbeno-tehnično izvedljiva v dveh letih, finančno pa dovolj ugodna. Gre za preureditev sedanjih pisarniških in stranskih prostorov (mala dvorana, delavnice, nadzidek sedanjega izhoda, itd.) v Nazorjevi 2, torej ob veliki union-ski dvorani, in ob zagotovitvi njene intaktnosti.

Ekran: Ali imate morda v načrtu tudi kakšno novo predelavo, adaptacijo sedanjih kinodvoran v Ljubljani?

52 Novljanova: Če bomo hoteli uresničiti omenjeni projekt, seveda nekaj let ne bomo ničesar drugega delali razen rednih vzdrževalnih del. K sreči so bile vse ljubljanske dvorane adaptirane pred kratkim.

Ekran: Ali ste morda razmišljali o tem, da bi v sklopu kake manjše dvorance, morda tudi v povezavi z drugimi institucijami, formirali nekakšen „filmski center“, kjer bi bilo mogoče prodajati filmsko literaturo, plakate itn, obenem pa bi lahko služil kot tako imenovano tiskovno središče? Sedanje dvorane namreč žal nimajo dodatnih prostorov, kjer bi se lahko ljudje srečavali, imeli pogovore z režiserji in podobno.

Novljanova: Ena od novih treh dvoran je že po projektu predvidena kot večnamenska dvorana. V funkcijskem smislu je s stopniščem povezana tako s predverjem in pritličju kot tudi z „direkcijo“ v drugem nadstropju, zložljiva vrata pa jo lahko z malim predverjem po potrebi povežejo v enoten prostor.



Ker je ta prostor koncipiran kot dobro osvetljen in arhitektonsko bogat, lahko služi kot razstavišče s posebnim programom, ki spremlja filmsko ponudbo kina. Bodisi, da gre na primer za razstavo o načinu snemanja določenega filma, ki je takrat na sporedu v veliki dvorani, bodisi, da je postavljena pregledna razstava kakšne kinematografije, katere reprezentančni cikel je na sporedu v srednji dvorani; obiskovalec si jo lahko bežno ali temeljito ogleda neposredno pred ogledom filma.

Nadalje — filmski vzgoji gledalcev, zlasti mladih moramo posvetiti še več pozornosti. Že utečeni redni obliki sodelovanja z Zavodom SR Slovenije za šolstvo pri izpopolnjevanju učiteljev za izvajanje filmskega dela umetnostne vzgoje v srednjih šolah, dodajamo (beri: se dogovarjamo) z Glasbeno mladino Ljubljane o organizaciji filmsko-glasbenih klubskih prireditve, namenjenih vprašanjem glasbe v filmu (glasba kot razpoložljivi dogodek, glasba kot enakovredne sestavine filmske izpovedi, glasba kot glavne teme filmske zgodbe itd.), predstavim in obdelavi glasbe v filmu. Svojo filmsko-skladateljsko delavnico bodo razodevali Bojan Adamič, Jani Golob, Urban Koder, itd.

No, sedaj smo pa že skoraj pri klubu, ki ga v vprašanju navajate. Tudi o tem že tečejo dejavni pogovori.

Ekran: Ali si je mogoče v tem sklopu zamisliti tudi majhno kinodvorano, v kateri bi vrtili samo slovenske filme in ki bi imela nekako takšno funkcijo kot, denimo, Narodna galerija — namreč nenehno vzdrževanja slovenskega filmskega spomina?

Novljanova: Po sedanjih zamisli bi bila ena (večnamenska) dvorana namenjena dejavnosti, o kateri smo zgolj govorili, druga artističnemu filmu, tretja pa permanentnemu prikazovanju domačega filma (slovenskega in jugoslovanskega).

Lindič: Saj mi ne potrebujemo nobenega „Pompidouja“, mi potrebujemo nekaj zelo majhnega, zelo prisrčnega, kjer bi se sestajali ljudje, ki jim je veliko do filma, filmski delavci, ljubitelji itn. Zdaj se nimajo kje sestajati — na Vibi se najbrž ne sestajajo, v Cankarjevem domu se ne dobivajo — ali pa se dobivajo zelo občasno. Pogovarjamo se tudi o spodbujanju slovenske filmske proizvodnje, to se pravi, o spodbujanju domačega filma. Ne vem, ali bom zdaj prav povedal: eden od členov francoskega zakona o kulturi oz. filmskega dela zakona, ki pravi — tudi oni ohranjajo svojo domačo kulturo — da mora biti vsak četrti film v francoskih kinematografih domač film. Če bi veljal pri nas ta zakon, da bodi vsak četrti film domač, tega ne bi zmogli, ker naredimo premalo filmov. Spremeniti bi se morala številka, vendar pa je sama ideja vredna posnemanja. Mi pa si namesto tega izmišljamo vse mogoče, različne programske svete in podobne reči. Nobenega dvoma ni: slovenski film mora imeti neodtujljivo domovinsko pravico v slovenski kinematografski dvorani. Najprej slovenski, nato še drugi jugoslovanski filmi. Seveda pa — ponavljam staro misel — ne za vsako ceno. Ne kar tako, ker je slovenski ali ker je jugoslovanski film. Zato, ker naj bi bil to tudi dober film, ki v naše intimne prostore (Slovenija — moja dežela, ali ne?) prinaša osveščujoča sporočila, ki preverja in potrjuje ne samo avtorje, ne samo producere, ampak tudi gledalca, in prav zato je po mojem mnenju potrebna nekakšna kritična distanca do slovenskega filma. Slovenskemu filmu so vrata ljubljanskih, in ne samo ljubljanskih kinematografov odprta na stežaj.

Ekran: Očitno so potrebne manjše specializirane kinodvorane. Cankarjev dom je s tem, kar ponuja, sicer dokaj odprt, vendar pa zelo malo kinematografski, kajti nobena njegova dvorana ni resnično primerna za filmske predstave. In tudi program, ki ga Cankarjev dom ponuja, ni konstanta, zato bi bilo res potrebno, da se odprejo možnosti, o katerih ste govorili. Zanima nas, kako gledate na te stvari s pravkar omenjenega, se pravi, strogo kinematografskega vidika?

Novljanova: Cankarjev dom ima povsem drugačno filmsko dejavnost. Mi se v ponudbi dopolnjujemo, ne pa konkuriramo. Tudi ko bomo imeli več novih malih dvoran, ne bo nič drugače.

Ekran: Kinematografi Ljubljana so najmočnejše takšno podjetje v Sloveniji in eno najmočnejših v Jugoslaviji. Kako poteka sodelovanje, denimo, z drugimi kinematografi v Sloveniji?

Lindič: Nekako smo povezani v splošno združenje kinematografov pri Gospodarski zbornici Slovenije, s čimer seveda nismo preveč zadovoljni, ker se nam zdi, da to splošno združenje ne opravlja funkcije, ki bi jo moralo opravljati. Mislim, da večina ni zadovoljna s tem, to se pravi, da ta segment sodelovanja ni pretirano zadovoljiv. Po programski plati pa moram reči, da izredno dobro sodelujemo, če lahko omenim akcijo Pulj po Pulju, kjer je zadnje leto sodelovalo dvanajst slovenskih mest, v katerih je bilo prikazanih po dvanajst nagrajenih filmov. Mislim, da so bili to tudi najboljši filmi, ker smo imeli tokrat pač srečo, da je žirija, ki ji je načeloval Aleksander Petrovič, res strokovno izbrala in nagradila filme. Tako smemo reči, da je dvanajst slovenskih mest (spet bom malo neskromen), po zaslugi Ljubljane (ker je bila pač to naša ideja) dobilo dobro in pravočasno informacijo o situaciji v sodobni jugoslovanski filmski proizvodnji. Mislim, da je to dovolj resen dokaz, da zelo konkretno sodelujemo.

Ekran: Rekli ste že, da so vaše dvorane zdaj v glavnem sodobno opremljene, da pravzaprav tu kakih posebnih investicij ne predvidevate. Zanimajo nas, kakšna je kvaliteta filmov, ki jih dobite od distributerjev; ali so kopije zmeraj zadovoljive, ali pa nastajajo kakšne težave v zvezi s tehnično kvaliteto filmov oziroma kopij?

Lindič: Za kinematografsko podnebje je to zelo zanimivo vprašanje, zato pa bo odgovor dovolj indikativen za tistega, ki mu je namenjen. To pa je distribucija. Jasno je, da gremo tudi s tehniko naprej: prvi smo v Jugoslaviji imeli vse, ampak res čisto vse dvorane opremljene s prezačevalnimi mi in ogrevalnimi napravami (klima-naprave). Beograd, Zagreb in druga velika mesta so še danes le delno opremljena s to sedaj že staro novostjo. Prvi smo začeli uvajati in seveda opremljati naše kinematografe s tako imenovanimi dolby-stereo napravami. Te naprave so rezultat domačih možganov, so slovenska inovacija in smo zato toliko bolj ponosni nanje. Gre nameč za zdaj že kar znameniti PROCESOR CSC-500, s pomočjo katerega dobimo reprodukcijo zvoka, ki je PROSTORSKO OPREDELJEN. Druga prednost sistema je v kvaliteti produkcije, saj nov način omogoča brezhibno reprodukcijo v dovolj širokem frekvenčnem času 20 Hz, česar pri mono-reprodukciji ni bilo moč doseči.

Zdaj pa k vašemu vprašanju o kvaliteti kopij, ki jih dobimo do distribucij za predvajanje. Še vedno je nameč večina kopij v mono-tehniki, čeprav na skoraj vseh filmih (na špici) producenti označujejo, da je „dolby-stereo“. Zakaj? Ker so tuji „trgovci“ (kako naj jim pa rečemo?) še vedno sveto prepičani, da na tem našem Divjem Balkanu (ja, besedo „divji“ z veliko!) še v sanjah nismo slišali za dolby-stereo sistem. Dalje: ker seveda tudi naši vrli „kupci“ (kako pa naj jim rečemo?) ne protestirajo, to pa zategadelj, ker so mono-kopije tudi cenejše. Pa nikar ne mislite, da ti naši „kupci“ kupujejo nove kopije! Razen častnih izjem (ki potrjuje pravilo) skoraj vsi kupujejo stare, v tujini že odigrane kopije, ki po tujih standardih ne smejo več v javno predvajanje. V te stare, izrabljene, „deževnate“ in na vse možne načine poškodovane kopije veselo vtiskujejo srbrhorvaške, slovenske in makedonske podnaslove in te kopije seveda potem kot „finalni proizvod“ prikazujemo v naših kinematografih. Mi v Ljubljani prenekatero tako kopijo vrnemo, napišemo protestno pismo, zahtevamo nižji odstotek najemnine za film. Ampak to je kaplja v morje. Nihče drug namreč ne protestira, nihče drugi kopije ne vrne. Tu bi se morala pokazati vloga Splošnega združenja za kinematografijo pri slovenski zbornici!

Ekran: Gotovo je najboljša propaganda za vsako kinopodjetje program, struktura kinodvoran, vseeno pa bi nas zanimalo vaše mnenje o načinu obravnavanja kinematografskega sporeda v javnih medijih, v časopisu, na televiziji. Je položaj zadovoljiv?

Lindič: Zelo smo nezadovoljni. Že večkrat smo povedali in tudi prelili dovolj črnila, ampak vse je bob ob steno. Sredstva javnega obveščanja so tako monopolne institucije, da človek ne bi verjel, dokler tega ne začuti na lastni koži. Nasploh je kultura v domala vseh medijih prvovrstna pa-storka, prava slovenska desetnica, ki se iz dneva v dan bori za kruh in vodo, predvsem pa za svoj življenjski obstoj. Da o filmu sploh ne govorim: nimamo izobražene, kultivirane, znanstvene in predvsem poznavalske filmske kritike in genere (tu je nekaj častnih izjem — poznamo jih!). Ne DELO ne DNEVNIK danes sploh nimata več rubrike „filmska kritika“. Vse je naključno, vse je občasno, to pa ničemur in nikomur ne služi. Dolgo časa smo imeli hude špetire z obema časnikoma o oglasni rubriki: „Kinematografi danes“: bralcem DELA in DNEVNIKA bi radi posredovali tudi kakšno PAMETNO informacijo o filmu, ki je na sporedu, ne le to, da so predstave ob 16., 18. in 20. uri ali pa, da film ni primeren za otroke. Včasih bi radi napisali (in seveda to prebrali v časniku!), da je ta pa ta režiser pred časom ustvaril ta in ta film, da bralca spomnim na njegov filmski jezik, da ga zainteresiramo za film. Kje pa! Zahtevajo: fr.f.dr. „Morska zvezda“, rež. Y. Boisset. Gl. vl.: M. Piccoli, idr. Telegrafski stil za naše telegrafske ljudi in za ta naš nesrečni telegrafski čas.

Skratka: položaj je tu povsem nezadovoljiv. Morda malo tudi po naši krivdi. Najbrž smo bili premalo vsiljivi, morda smo mislili, da se bodo veliki filmi sami propagirali ali pa smo naivno pričakovali, da se bodo mediji kar sami spomnili na film kot zagotovo NAJMOČNEJŠI (vplivni!) masovni medij in mu dali prostor, ki mu gre. Smo se pač zmotili.

Ekran: Kaj pa televizija? Če gledamo program TV Zagreb, vidimo, da zagrebški kinematografi objavljajo tudi posamezen odlomek iz filmov in tako propagirajo zanimivejša dela. Ali pri nas to ne bi bilo mogoče?

Lindič: Del krivde pade na nas, ker nismo preveč aktivni pri dogovorih s televizijo in sicer zaradi tega, ker imamo slabe izkušnje. Smo že poskušali kontaktirati s televizijo, ampak oni ponujajo take finančne pogoje, da je resnično nemogoče sodelovati. Mislim pa, da imajo zagrebški kinematografi dogovore z mediji; imajo recimo dogovor z Vjesnikom, ki jim tiška čudovite objave za posamezne filme, nedvomno pa imajo dogovor tudi s televizijo, da jim ob primernih pogojih redno objavlja program. Se-

veda pa so, žal, tudi minili „zlati časi“, ko je slovenska televizija še imela tisto svojo sicer skromno, a najbolj gledano dvajset minutno rubriko o novih filmih. Nič posebnega: zelo malo teksta, nekaj osnovnih informacij o prihajajočem filmu in odlomek iz filma. Rubriko so ukinili, menda zategadelj, ker je preveč „reklamersko intonirana“. Samopašnost, da ji ni par. In seveda spet monopol ter argument moči! Vsa vesoljna televizijska srenja ima take rubrike, ki so čista informacija, pa še zastoj so filmski odlomki — ljubljanska jo kategorično odklanja. Pa tudi vemo, kaj stoji za temi barikadami: STRAH pred „konkurenco“. Odpusti jim, saj ne vedo, kaj delajo.

Novljanova: Saj to je tudi ena od pomanjkljivosti, kajti televizija in kinematografi bi sicer morali več sodelovati. Sodelovanja, tudi programskega, doslej ni bilo. Prvi dogovori s televizijo so, da bomo recimo prišli v oddajo Ne prezrite, kjer napovedujejo tudi druge prireditve. Morda se bo iz tega razvilo kaj več.

Pravite, da je to drago, toda mi imamo tudi možnost vrniti to storitev, kajti toliko in toliko tisoč gledalcev pride v kino in tudi vidi reklamo ali propagandno sporočilo ali napoved ali karkoli. Tako bi bilo mogoče usluge kompenzirati.

Ekran: Govorili smo o tem, da je Kinematografsko podjetje Ljubljana že subvencioniralo jugoslovanske filme, zdaj pa je pripravljeno subvencionirati, po določenem dogovoru tudi slovenske filme. Glede tega je bilo več spornih vprašanj, pa tudi pripomb na račun Kinematografov. Kakšen je potemtakem vaš načelen odnos do plasmaja slovenskega filma in kako so urejene zadevne pogodbe, če sploh so?

Lindič: So med nami filmski delavci, ki žive v prepričanju, da smo mi pri kinematografih profesionalni uničevalci slovenskega filma. Dolgo časa je bil tega mnenja tudi pokojni Štih, pa je, ko smo mu nekatere stvari povedali, to mnenje le spremenil. Ne vem: kot da bi bili rojeni za to, da zatremo slovenski film. Čudim se, kako je možno v tej smeri razmišljati, ko pa se vendar iz leta v leto dogaja, da prikazujemo slovenske filme ob najbolj kvalitetnih pogojih: v izbranem terminu, v najboljši dvorani, z najvišjim odstotkom najemnine. In ko se je film že iztekel, ga vrtimo naprej do onemoglosti. Seveda zdaj že na lastno tveganje in — prav zagotovo — na lastne stroške. Pa še nekaj drugega je, namreč vprašanje, ali ni rahlo sramotno (za avtorje, ne nazadnje tudi za producenta) vrteti slovenski film skoraj prazni dvorani? Moram povedati: če bi bil jaz avtor filma, ki bi ga prikazovali v prazni dvorani, bi ga nemudoma umaknil s platna. Kajti to dejstvo je po svoje diskvalifikacija slovenske filmske proizvodnje.

Novljanova: Ze začeti poslovni dogovori o medsebojnem programskem sodelovanju (Kinematografi — Viba) kot tudi o možnosti sofinanciranja slovenskega filma z naše strani ter predvidena dvoranska rešitev dajejo vse možnosti za sanacijo dosedanjega stanja.

Ekran: Kaj pa bi se dalo storiti, če odmislimo kvaliteto slovenskega filma, za boljši plasma naših filmov?

Lindič: Mislim, da Viba resnično premalo napravi. Torej največja, jaz bi rekel usodna in že tudi zgodovinska napaka Viba filma je, da prihaja vedno nepozno z reklamnim materialom, to se pravi, da vedno prepozno daje osnutke distributerju, tako da mi (to se že nekaj let nazaj dogaja), ko začnemo z rednim predvajanjem slovenskega filma, reklamnega materiala nimamo. Nimamo ne slik, ne plakatov itn. To je prav gotovo huda napaka v organizaciji in indikativno znamenje situacije, v kakršni smo.

Ekran: Kakšna je torej vaša perspektiva, namreč perspektiva podjetja Kinematografi Ljubljana v okviru dolgoročnejšega razvoja slovenske kinematografije?

Novljanova: Saj smo pravzaprav že vse povedali. Če povzamem: dober program, ki bo optimalna kombinacija umetniškega in komercialnega, dopolnitev dejavnosti z vsebino, predvideno v novih malih dvoranah, sodelovanje z distribucijo pri nakupu tujih filmov (programsko in finančno), sodelovanje s slovensko produkcijo pri izboru scenarijev in tudi finančno sodelovanje pri tem. Če omenim še nekatere oblike pomoči manjšim kinematografom v Sloveniji, je to kar dovolj, mar ne?

Lindič: Če sme to biti zaključek tega pogovora, naj zveni malo epistolsko: ne želim si nič drugega kot ekspanzijo kvalitetnih filmov v karseda široki žanrski pahljaji. Še prej pa si želim, da bi bile naše dvorane nabito polne, ko bi prikazovali KVALITETNE slovenske filme (za to imamo dovolj mladega potenciala, zdaj pa tudi že novo umetniško vodstvo Viba filma!) in dobre domače filme. Potem pa si želim (skupaj z mnogimi zaljubljenimi ljubljanci) VSAJ ENO MALO DVORANICO (z največ sto sedeži) za celo vrsto tistih nesrečnih filmov (tipičen primer: „Bilo je nekoč v Ameriki“ S. Leoneja), ki so namenjeni „sladokuscem“, ne pa dvoranam s 500 in več sedeži. Navsezadnje pa si želim, da bi se vendar že enkrat uredničila moja več kot deset let stara ideja o združitvi „Kinematografov Ljubljana“ in distribucije „Vesna film“. Najbrž bi veliko denarja dalo tudi dobro filmsko listo. Za Slovence in za Jugoslovane.

Pogovarjala sta se Silvan Furlan in Bojan Kavčič, ki je pogovor pripravil za objavo.

prireditve

PREZRTI

SREČANJE FABIANA BALINTA Z BOGOM



Neka podoba ves čas preganja Fabiana Balinta: podoba umirajočega italijanskega vojaka, ki ga je Balint zabodel sredi megle nega močvirja ob koncu prve svetovne vojne. Če je Werner Herzog uspel s „Kasparjem Hauserjem“ opozoriti na to, da so sanje strukturirane na način filma, je Zoltan Fabri s svojim filmom „Srečanje Fabiana Balinta z bogom“ to isto poskusil pokazati za spomin. Kako se Balint namreč prikazuje podoba smrti njegove žrtev? V velikem planu, s hitro montažo upošasnjenih posnetkov, v gibanju ob glasbeni spremljavi. Filmska fikcija lahko teče, dokler igralec ne pogleda v kamero, v gledalca. In prav ta pogled, pogled žrtve, je tisto, česar Balint ne more prenesti, nevzdržno zanj je, da je namesto „žene ali otroka Italijan pred smrtjo videl moj obraz“. Odslej se nam bo ta umor kazal zapisan na njegovem obrazu, v nekakšni mešanici otroposti in bežavosti. Glavni junak tako ni več Fabian Balint, temveč natančno njegov obraz, toliko bolj, kolikor se bodo nanj vpisali še sledovi izgube žene in obeh sinov. Kar je tragično, je to, da je tudi njih pravzaprav izgubil že pred vrnitvijo iz vojne (epizoda z duhovnikom) in da ženina smrt ter odhod sinov — enega v mesto in drugega v vojsko — to izgubo samo še dokončno potrdijo. Tako je tudi Balint obsojen na usodo ubitega Italijana iz močvirja — ob svoji smrti bo zrl v nek tuj obraz. Zato se odloči za skrajni korak, za nekaj, o čemer pojejo samo cerkvene pesmi — za srečanje člo-

veka z bogom. Fabian Balint ne gre k bogu, da bi mu tožil, ga prosil ali iskal milosti; prav nasprotno, z enim samim vprašanjem je namenjen k njemu: „Pa kaj vendar hočeš?“ Podvomiti, da tisti, ki bi moral po definiciji vse vedeti, ne ve čisto dobro, kaj pravzaprav sam hoče, je blasfemija. Fabian Balint jo mora plačati s svojim življenjem, in ko vrv, na katero se obesi, za hip zaniha cerkveni zvon, lahko njegov kratek, odrezan zvok razumemo tudi kot odgovor na zastavljeno vprašanje: „To, to hočem.“ Zoltan Fabri nam nato pokaže še podobo pokopaliških nagrobnikov, na katerem je na enem napisano ime Fabiana Balinta in spomnimo se, da smo to isto podobo videli že na začetku, v prvem prizoru filma. Kot bi nam hotel reči: vse je bilo jasno že ob prvem koraku, pa vendar ste mi do tega spoznanja morali slediti vso pot, čisto do konca. Sleherni od izredno dolgih kadrov v tem Fabrijevem filmu izraža to svojevrstno ujetost: naj bo kader še tako dolg, naj bo v njem še tako veliko gibanja kamere in igralcev, vsak se bo prejel ali slej iztekel in sledil mu bo drugi, pogojen s prejšnjim in odvden od naslednjega. Kot Balint, ki je zrasel v vasi, zgrajeni na kosteh prednikov (in zato prekleto) in ki se brani z besedami: „Če se mi kaj zgodi, me bodo sinovi maščevali.“ Ali smo torej res že na samem začetku vse vedeli?

Stojan Pelko

Strast ljubezni

54

Nemalokrat je prebiranje drugega pomena tistega, kar (kot zgled) nakazuje zgodba — na primer nečesa splošno veljavnega, življenjskega pravila, zakona, ki ga uteleša družba — nesimpatično početje, celo zunaj tokov trenutnih interesov cineastov. Nesimpatično, če so poti tega prebiranja nekoliko preveč zmešane ali pa vsaj dajejo tak videz. Je ljubezensko dejanje definirano drugje kot tam, kjer se odvija zgodba? Filmar nas pač vedno muči z videzom, ki ga težko

sprejememo ne da bi mu iskali pomen. Scolovi filmi so vedno zavesten presežek realnosti, so metafora, so groteska, so potencirana felinijevska tipika, so manierizem. Toda vedno v okviru možnega. Spomnite se lahko filmov **Grdi, umazani, hudobni** (Brutti, sporchi, cattivi, 75), **Nekoč smo se tako ljubili** (C'eravamo tanto amati, 74), **Poseben dan** (Una giornata particolare, 77) ali pa predzadnjega **Ples** (Le Bal), če naštejemo le nekatere iz

njegovega zelo obsežnega opusa (Scola je sicer poznan tudi kot scenarist, predvsem Dinu Risiju). Scola kot avtor je na prvi pogled ustvarjalec frapantnih, šokantnih, osupljivih, vizualno markantnih filmov, vedno s kančkom humorja ali pa celo parodije. Recimo, da je njegov obrazec pretiravanje, karikiranje in komedijskost — s čimer se izogne slikanju avtentične podobe; prav z deformirano stvarnostjo, sarkazmom in neprizanašanjem smeši — prej kot tolaži. Na prvi pogled se današnji film razlikuje od predhodnih oziroma kasnejših. Tudi manj opazen je od njih. (Po vsej verjetnosti je še najmanj blizu poldokumentarcu **Potovanje v FIAT**, ki obravnava problem priseljenih delavcev z juga, ali pa **Molk je sokrivda**, filmskem pričevanju o Pasolinijevi smrti, ki ga je posnel skupaj z Bertoluccijem, Monicellijem in Bellochijem). Tu se je lotil navidez hermetične teme ljubezenskih razmerij, pa tudi ženskega vprašanja z 'emancipatoričnimi' težnjami. Zanimivo je, da je v nasprotju z njegovim kasnejšim filmom **Ples** — to film besede. **Bal** je namreč nemi film in prav zato osebe, vsa scena, glasba in koreografija toliko bolj govorijo. Tisti, ki ste lahko videli **Bal**, se spomnite karikatur, poudarjenih tipov, pretiranih gibov, nenaravnih situacij in stiliziranih postavitev: film je govoril s sliko. **Strast ljubezni** ohranja tipiko (pretiravanje v definiranju oseb in prostora: izredno lepi, izredno grdi obrazi, pritlikavec, sluga, vojaški kader, osamljena vojašnica v Piemontu, grad v razvalinah. . .), še posebej pa goji besedo: razlage, torej dialoške in monogole, pisane besede (korespondenca) in pripoved — kar pa je, kot se na koncu izkaže, celoten film. Na eni strani torej tekst kar prekipeva, na drugi pa je prepoln vizualnih informacij. Prav to slednje ustvarja nekakšno morbidnost in nelagodnost. Dve ženski in en moški. Dve ljubezni: ljubezen strasti, popolnosti in lepote, ljubezen, ki se odvija na svetlem in v postelji, ljubezen, ki postane še „bolj prava“, ko sta si partnerja težko dosegljiva — torej (meščanska) ljubezen z vsemi optimalnimi pogoji (čeprav ali pravzaprav zanjazakonska). In druga, groteskna, kjer ženska ne izpolnjuje temeljnega zahtevka: ni spektakel gledanja, ni izziv svoje podobe, nima tistega, kar žensko konstituira kot žensko: nima lepote, nas-

protro, neskončno grda je. Ta druga ženska, ta deformirani produkt vojaškega aparata, predvsem pa prevare (prvi mož jo je poročil le za tri ure in zginil z denarjem) ponuja oziroma vsiljuje vse nevrotične, bolezenske simptome, ki jih je pridelala v zameno za seksualno zadovoljstvo — ker ji je bilo pač odvzeto. Opeharjena, izolirana, brez kontaktov in odgovornosti, ustrašena, zavedajoč se svojega položaja hiperintenzivira svoje čutenje oziroma vedenje. Doživlja drugačno, morečo in nevarno ljubezensko kalvarijo, ki ugonablja vse po vrsti, gledalca pa potiska v nelagodnost. Bolezen te ženske nima izhoda, saj je stopnja obtoževanja in sovraštva, ki je v bistvu namenjena drugi sebi (osebi, ki jo je prevarala, osebi, ki ima to, česar ona sama nima), ta grozna, nikoli izražena, vedno potiskana želja po maščevanju, obrnjena nanjo samo. Ves prezir do drugih, ki je prepovedan, je prezir do nje same. Ljubezen jo sicer lahko „odreši“, a drugega pogubi. Citiramo besede, ki jih je Scola prilepil drugemu svojemu filmu (**Grdi, umazani. . .**): „Izobčen je predvsem človek, ki zaradi tega, ker živi na robu družbe“ (grda ženska) „v najslabših razmerah“ (zaprti v vojaški utrdbi, ki njeno „kazen“ še poudarja, predvsem pa ne vidi problema) „postane slabši od drugih“ (polasti se nečesa, kar ji ne pripada, posesivno vztraja na svoji želji in ugonablja svoj objekt). „Krivda družbe je tu zelo velika, saj so prav zaradi nje še slabši“ (lepota res konstituira žensko?). „Zloba je rezultat izkoriščanja. Besede, da je revež lep, čist in dober, so samo nadaljevanje pomirjujočih in evangelijskih govorov.“ Pritlikavec, kateremu se vsa stvar pripoveduje, na koncu filma pravi: 'Neverjetna zgodba, neverjetna. . . Ne rečem, če bi bil on grd, ona pa lepa. . . a tako. . . neverjetna zgodba.' Pravzaprav je to **danes** res neverjetna zgodba. Ali pa tudi ne?

Majda Širca

(Opomba uredništva: Objavljamo dva prispevka, ki sta spremljala filmsko manifestacijo „**Prezrti**“. V programu, ki ga je pripravila filmska redakcija SKUC-a v sodelovanju z revijo **Ekran**, so bili predstavljeni še naslednji filmi: **Šest junjskih dni** (režija Dinko Tucaković), **Telesna strast** (Lawrence Kasdan) in **Kako sem sistematično uničen od idiotov** (Slobodan Šijan). O teh filmih smo že pisali.

SREČANJE FABIANA BALINTA Z BOGOM

Balint Fabian ne gre k bogu, da bi mu tožil, ga prosil ali iskal milosti; prav nasprotno, z enim samim vprašanjem je namenjen k njemu: „Pa kaj vendar hočeš?“ Podvomiti, da tisti, ki bi moral po definiciji vedeti vse, ne ve čisto dobro, kaj pravzaprav sam hoče, je blasfemija. Fabian Balint jo mora plačati s svojim življenjem, in ko vrv, na katero se obesi, za hip zaniha cerkveni zvon, lahko njegov kratek, odrezan zvok razumemo tudi kot odgovor na zastavljeno vprašanje: „To, to hočem.“ (Odlomek iz teksta Stojana Pelka, ki smo ga gle-

dalci dobili pred filmom.) In prav temu koščku Pelkove interpretacije moramo posvetiti pozornost in nasproti postaviti „temeljno“ strožji kriterij in ga s tem kritično osvetliti, kajti Z. Fabri nam v filmu „hoče povedati več“. Gre samo za to, koliko smo mi pripravljeni to „videti“. Če „vidimo“ sklepi prizor obešenja v znaku božjega („To, to hočem!“), potem besedeno nismo prekinili z dialektiko žrtvovanja telesa, pa čeprav je to v Balintovem primeru izključno njegova lastna žrtev boga. Tako še vedno vztrajamo znotraj iste „krva-

ve logike" in na delu je še vedno nekakšen temeljni sprevid, ki onemogoča, da se iztrgamo ven, „ven“ iz masakra zgodovine. Naj nihče ne misli, da se sprevidu lahko izognemo, toda „povsem jasno je“, da ga lahko razumemo, in nož bo ostal na svojem mestu pa še morebitni samomor bomo umeli ugledati ne-maščevalno, v relaciji do Drugega, za katerega Pelko pravi, da je po definiciji tisti, ki vse ve, ne-maščevalno v pomenu znamenite božje masti. Kaj nam pravzaprav preprečuje, da popolnoma naivno zoperstavimo definiciji tistega, ki vse ve, izrek, da tisti ne ve nič, da je „le“ strukturno nujno iz vpraševanja po smislu predpostavljen kot vedec in videc. Kolikor se spominim, Balint v filmu nikoli ne reče: „Pa kaj vendar hočeš,“ toda to tudi ni pomembno, kajti to vprašanje je prej vprašanje gledalca v dvorani. Že pred koncem filma nam je jasno, da se bo Balint „moral“ ubiti. Toda katere indikacije nam sploh omogočijo to predpostavko? Balint je zaznamovan z neko sceno iz vojne, ki ga preganja. Vendar pa druge strani te scene nikoli ne odkrije. Njegovo vprašanje po vzroku je vselej premečeno na neko drugo sceno, nikoli se direktno ne izlušči in ostane v predpostavkah slepih pogledov, videnje ostane nemoženo. Pelko piše: „Glavni junak tako ni več Fabian Balint, temveč natančno njegov obraz, toliko bolj, kolikor se bodo nanj vpisali še sledovi izgube žene in obeh sinov.“

Toda povedati je potrebno veliko bolj naravnost: glavni junak — igralec je gledalčev pogled, pa naj bo to Fabianov ali naš. To ni obraz, njegov obraz je kvečjemu glavni junak-igranec, nanj se ne bo vpisalo nič, niti ena sama guba ne, pač pa bo pogled zato vedno težji. Balintovo vprašanje „Pa kaj vendar hočeš“, ni enosmerno uperjeno na kakšen zunanji „referent“, je bolj krožnega značaja, kjer se zunanost pokriva z notranjostjo in bi ga nemara lahko zapisali takole: „Zakaj neki vse to zahtevaš od človeka?“

Balint resda poskusi poiskati božje obličje v gozdu, sam, med drevesi in soncem, toda obesi se v vaškem zvoniku. V neokrnjeni, „prvobitni“ naravi poskuša najti prvotno sceno, tisto, ki je ponudila „mesto“, na katero se naseli podoba umirajočega Italijana, vendar se njegovi poskusi izjalovijo. S pogledom, ki mu sledi kamera, se zareze v sonce, kot bi hotel reči: „Nič ne bo, to je le slepilo in slepilo je tisto, ki mi skriva razodeti skrivnost.“ Zato se vrne na osrednji fantazmatični spektakel človeštva — v cerkev, Kristusovo ljubico, in se od tod poda malo više v zvonik. Ne zato, da bi se vrgel skozi lino nazaj dol na zemlji, temveč da bi obvisel med zemljo in nebom, v zraku, laično rečeno, v „samem niču“. Iz margine raziskovanja, ki nikoli ne more biti zunanja samemu raziskovanju, pa četudi pri tem „odkrije“ severni in južni tečaj skupaj, se

raje poda nazaj, v sam omakni center in tam konča neuspela srečanja z uspehim, ki pa je uspešen le zato, ker se pri tem odreče — sistemu, kar ga je sploh vodilo skozi spektakel sprevida — samemu življenju, oziroma natančneje, odpove se sistemu, čemur je s telesom vred podvržen. V navezi telesa in zvoka (zvona), pusti sami navezi (vrvi, verigi) med njima, da leta zaživi čisto, brez objekta, da se prikaže BOG, ki ni krvolok, Spinoze brezsubstancnik, pri njem seveda z atributi namesto označevalcev in za CENO kheremaz-izobčenja in chammata kot — vrnitve ni, pri Balintu pa za CENO telesa v izvisenju in duha v Bogu brez vrnitve.

Zdravimo nazaj, kjer se Balint spomni, da je njegova žena rada pela, in svojo željo obuja na ravni njenega glasu, ki pa je utihnil, odkar posluša cerkveni zvon, ki jo vsakokrat opomni na duhovnikovo smrt. Ko opazi, kako zamaknjeno posluša zvonjenje, jo na tihem in v strahu proglasi za noro, ne da bi vedel, da bo ravno zvon tisti, ki bo nadomestil glas in ga napovedal — v srečanju z bogom. Balint stoji na koru v cerkvi med pevci, toda sam ne poje, kot bi se zavedal, da petje, ki naj prikličje božje obličje med smrtnike, že kot petje-glas tega duha tudi odpokliče, ker se naseli med predpostavljeno boga do telesa, ter tako kot glas-no petje prepreči prisotnost boga, seveda pa ga omogoči na nivoju samega glasu pesmi, na samonanašnju glasu na glas. Balint po izkušnji v gozdu „že ve“, da je to tudi privid oz. slepilo, podobno sončnemu, Jakobson bi mu rekel metafora.

Zato Balint ostane nem in se poda v zvonik, da bi dokazal, da je petje premalo oz. že preveč, da je neki element že vstet, vračunan, in da zaradi njega bog sam ne more nastopiti z duhovnikovim mikrofonom na oltarju in solidarno zapeti z njimi. Med telesom in glasom, zvokom je že petje, torej tisto, ki ne omogoči, da bi peli onemu, pač pa ono govori, poje „samemu sebi“. Ni razpoke, ki bi omogočila čistega duha-boga, vsaka razpoka, „luknja je že zafilana“. Balint je torej radikalen: svoje telo naveže v verigo označevalcev, kar že pomeni, da mora to biti mrtvo telo, da bi duh-bog sploh lahko prišel k biti ali da bi on kot duh lahko odšel v njo. Balint zapoje močnejše od cele množice vaščanov znotraj v cerkvi. Zveže se s telesom na zvon in sproducira zvok, zvon udari samo enkrat in že je dovolj, da „spregovori v/ž onostranstvom. Zvok, ki ni na ravni glasu, kakršno je petje, pač pa je glas sam; ta glas je glas: zvok. Balint je materialist, ker zve- de označevalce na nesmisel, da bi se njegov duh sploh lahko umestil in priobčil bogu.

Vendar je Balint tudi preveč neposreden; če bi materialistična analiza potekala po Balintovem vzoru, bi ji zmanjkalo analitikov, zato tega boga ni več, je le on sam — Balint — tokrat dejstveno razpet med S-ena in S-dva. Ta triada je izgubila ono, in zato se je „njegovo ono“ naselilo v nas gledalcih in mi nosimo naprej Balintovo vpraševanje. Balintov bog, če lahko tako rečemo, je Simbolno samo, napis na nekem nagrobniku, v neki vasi „bogu za hrbtno“, in bodoči marsovci (beri lakanovci) bodo že/še razumeli napis, namreč, „vedeli“ bodo, da ne pomeni nič, bolj

pametni pa bodo takoj dodali: Balint je bil zaljubljen v nič, pronicljivejši bodo zraven seveda dodali: da, toda bil je ljubljen od nič, kajti Balint ni srečen med nesrečnimi, on je najsrečnejši med nesrečnimi.

Prav tako „To, to hočem,“ ne more biti odgovor boga, „še manj“ človeka, tudi predpostavljen ne, kajti bog nič noče in v tem je njegova dejanska moč, moč „zgodovinskega“ dejanja. Balinta nikoli ne zmede tisti, ki kaj hoče. Gospodar — Baron zmeraj nekaj hoče, in Balint vsakokrat pretirano na glas in samozavestno odgovori: razumem. Balinta ne muči gospodar, ki nekaj hoče, on muči vaše revolucionarje, nesrečnike, ki jih s tem po lastni milosti odreši smrti (scena, ko zaradi spodletele revolucije, navezani na gospodarjev voz, katerega kočijaž je Balint, skoraj umrejo od utrujenosti, in „lažne vozle“, s katerimi so zvezani, na koncu poti vse po vrsti prereže Balintov nož. Balinta nasprotno razžira prisotnost nemega gospodarja, ne ker da bi ta nekaj hotel, pač pa predvsem ker ničesar noče in je ta imperativ zanj neskončno močnejši kot tisti: „To hočem!“ Pelko je Balintu pripisal krvoločnega, zlobnega boga, tistega, ki ga Balint ravno noče, saj to v filmu vse-skozi dokazuje. Njegov nož kljub grožnjam ni nikoli uporabljen na drugem telesu, razen enkrat, takrat, ko se mu tudi odpove, vendar mora miniti ves film, da se dogodi njegov drugič, da se mu tudi realno odpove, da se mu priliči v Realnem. In spet smo tam: ko se mu Balint mukotrpno odpove, ga sprejme Pelko, da ga bo spet šele takrat, ko bo že prepozno, tudi ugledal v njegovi brezrazložnosti, v tistem-ljubezni znanem: „Saj ti ničesar nočem!“

„Ne gre za to, da bi Balint moral umreti zaradi blasfemije. Kakšna blasfemija neki, če je podvomil v tistega, ki bi naj po definiciji vse vedel. Tudi ne umre zato, ker bi se za smrt prostovoljno odločil. V smrt je zavozil pravzaprav iz „same zmote“. In ko na koncu utrujenosti v večem dejanju naredi voz in slednjič udari z očmi na strukturo dogodka, ki mu je bil vse do zdaj podrejen, le da jo tokrat dobesedno potipa, toda bilo je že prepozno za analitični sklep: „Ni nič, je voz.“ Na-Videz je že preveč vložil v Stvar — moral jo je še doživeti. Balinta ne travmatizira zaman prizor iz vojne, kajti vojna je legalizirana prepoved, zato je nerazumljiva in kot taka sposobna producirati „najvidnejše“ učinke zgodovine. Najvidnejši bo seveda tisti, ki bo neviden, ko bo spet vse zravnano z zemljo in bo med nebom in zemljo spet zazijala tista izvorna praznina. Vsemogočnim grožnjam v znaku širjenja puščave je danes najbližja totalna atomska vojna, ki bo omogočila, da se od-sotno prikaže v vsem svojem sijaju. Sveto pismo se ne moti: sam bog z vsem sijajem bo stopil na zemljo, toda pričakoval ga bo lahko samo še — NIHČE. Da o očetomoru in interiorizirani krivdi, ki iz tega nujno sledi, na začetku filma sploh ne govorimo. Povejmo le to, kar je pomembno za gibanje dejanj „subjekta zgodbe“: prvič, da očeta-duhovnika sinova nista pre-prosto pobila ali zaklala, pač pa se je utopil — poniknil je, seveda z njunim posredovanjem, ker se je

preveč zanimal za njuno mater ali ona zanj, in drugič, da Balint nikoli točno ne zve, kaj se je zares zgodilo, pa kljub temu vseskozi dela izključno tako, kot da točno ve, da se je zgodilo. Scene očetomora (seveda filmske) ni videl, videli smo jo gledalci, pa kljub temu z Balintovim vprašanjem vred spet zavzamemo pozicijo gledalca in ne v-dca. Balint se namreč sprašuje v vprašanju, ki ga naslovi na Italijana, ki ga je zaklal: „Zakaj je ta moral pred smrtjo videti moj obraz in ne obraz matere ali otrok,“ ker ne ve, da se je prav to zgodilo. Tukaj se vprašanje njegove in s tem naše lastne želje (enako kot v primeru pevskih sposobnosti pokojne Balintove žene) spet ulovi v uganki želje Drugega, kajti šele ta distanciacija omogoči, da se prikaže naša želja, seveda se prikaže v neki še vedno nejasni obliki, ki mračni „videnje“ na račun pogleda. Mi smo videli pa vendar „ne vemo“. Ponovno smo se ujeli v zanko, v past, kjer vpraševanje po vzroku premetimo na raven pogleda Drugega in mu odrečemo njegovo „vidstvo“, ki nadomesti pogled tako, da ga prikličje. Z odsotnim tega vprašanja spet ne bo nič, moral ga bo iskati naprej, vendar iskati, kar je že našel. Zato se film vseskozi odpira za nazaj, saj se mi še tekst odpira za nazaj, o očetomoru govorimo „še“ zdaj. Takoj po očetomoru vidimo, kako Balint, ki pride iz vojske v isto reko, kjer se je utopil duhovnik, povese roke, da bi si umil obraz; in res: scena je videti simbolična. Umil se bo grozot vojne, toda v reko očetomora in od takrat naprej bo gluhi in slepi za pravi vzrok njegove želje in z njim vred bomo tudi gledalci, ker smo žal le gledalci, vselej nekako nejasno in negotovo vključevali začetni prizor v filmu, ki na videz dogodi odrezan od PRAVE zgodbe — filma.

Temo F. Zoltana — srečanje F. Balinta z bogom — bi lahko imenovali kar ONE: TWO ACTS ali — vsak prvič ima svoj drugič, pri tem besedici ACTS pripada trojna struktura, ki jo film vseskozi prikazuje: najprej podoba zabodenega Italijana, ki travmatizira, potem sprehod skozi film do vrha zvonika, kjer Balint v sklepnem spodletelem srečanju „le uspe“ vzeti nase samo realno, in zadnja, tretja sekvenca, ki pokaže nagrobni NAPIS, torej tisto, kar je dejansko ostalo od dejanj na nivoju platna. In ta nivo nas vpelje v četrto, „namerno“ izpuščeno sekvenco — izpuščeno seveda zato, da lahko tole sploh pišemo — namreč v sekvenco, v kateri sedimo mi sami: V KINO.

Ni naključje, da film F. Zoltana gledamo v rubriki „prezrti“. Igra „usode“ — namreč to, da vedno samo gledamo, videnje pa prepustimo drugemu — je hotela, da se strukturni princip Baltinove zgodbe v filmu, ki ga bomo imenovali „prezrtje“, utelesi v samih dogajanjih ob filmu; da prvič pristane v rubriki PREZRTI in drugič povrh vsega ta status tudi ohrani, ker nas je bilo v dvorani samo petnajst in na ostalih dveh projekcijah je bilo enako, pa še ti so videli „samo nič“, če jim je to „uspele“. Sam sem celo zamudil začetek, kar se mi v hoji v kino (sliši se kot hoja za Kristusom) ne dogaja čisto. Zamudil pa pravzaprav nisem nič, saj sem tisto, kar mi je manjkalo na začetku, tako in tako uzrl na koncu, to se pravi spet en neuspeh. Od Antonionijevega IL GRIDO se loči v zanimivem detajlu že v naslovu: Il grido nadomesti trk nihala ob steno zvona: mehanični BOOONG! je označevalec, elektrika pa je že Drugi problem. Če/Ker sem tale tekst napisal „v duhu“ Zoltanovega filma, bo pripadel rubriki „PREZRTI“.

Pika na, O, psihiopatologiji vsakdanjega Zoltanovega Balinta: Belint v prvi svetovni vojni zakolje nekega Italijana v čast svoji domovini, ki ga je poslala v klavnico vršit svojo plemenito dolžnost. Balint izvrši svoje dejanje zaradi nekega Boga, nekega B-ja, ki ima s tem performativno lastnost, ki je v tem, da (iz)vrši dejanje. To dejanje potem implicira neko vprašanje, ki se eksplicirano nikoli ne „utelesi“ in ostaja na „nivoju“ golega vprašanja, nasproti vsakemu Balintovemu dejanju, in to ga dobesedno žre. Balint se hoče na vsak način rešiti tega vprašanja, kot bi slutil, da samo vprašanje vzajemno z B-jem „pogojuje“ dejanja: klanja, vojne, umore itd. Balint se vse-skozi sprašuje: „zakaj ljudje to počno?“ Pred tem se reši na elegantno tragičen način, tako, da vprašanje eliminiira na samem vprašanju: seveda v(z) dejanjem.

Tako dejanje, ki z vprašanjem eliminiira samo vprašanje izloči B-ja, „boga“ v čistem stanju. Toda izloči ga le za Balinta, torej za napis na nagrobniku, kajti mi, ki to gledamo smo s tem B-jem (še) že vedno zavezani njegovemu sopotniku, njegovemu partnerju v igri, torej vprašanju, ki ga B izziva in 'logika' zlobnega očesa se nadaljuje v nas. Balint je podoben Spinozi, toda obenem ve, da se od njega razlikuje, ker ne more zdržati pred durmi nesmisla in sili vanj z žrtvovanjem lastnega telesa, da ne bi ubijal drugih teles. Takole pravi v groznjah z nožem: „Če se mi kaj zgodi, me bodo sinovi maščevali,“ ker ne more vedeti, da so ga „že davno“ žrtvovali. Balint je na pragu osveščenosti subjekta tipa Kant s Sadom, toda s to razliko, da nima nobenih strukturalnih možnosti, da bi stopil med analitike, da bi soočenje s prvotnim označevalcem razumel kot nujnost podvrženja le temu. Ta akt razume neposredno-direktno in se podvrže v navezo telesa na zvon: realni učinek, ki zadeva Realno. Res je! — dosegel je boga, sicer ne s križarsko vojno, toda še vedno preko žrtvovanja, „na srečo“ svojega telesa in upravičeno je označen za najsrečnejšega med nesrečnimi. Ljubezni zunaj meja zakona pri dnevnih svetlobi ne bo deležen nikoli. Nočni portir ni zaman Nočni, kajti usran je z izvirnim grehom, ki se mu po logiki izgrajene strukture, ki ji je zavezan, ne more podvreči, zato „raje“ pogine kot kit, ki se v neizbežni usodi vrže na obalo. Z njim mora poginiti tudi ona — njegov objekt, kajti kdo je že kdaj videl hoditi dozdev — SAM — pokončno po dveh nogah, to je vendar privilegij človeka. Če/ker je film Z. Fabrija retroprincipielna gesta, potem je v njej edina „možna“ — vredna za branje, njena materialistična stran.

Aljoša Kolenc

PREOBLEKA ZA UMOR

Zgodba filma je vesoljno znana, zato le v nekaj besedah. Psihiater, razdvojen na moškega psihiatra in na žensko Bobbi, umori svojo pacientko, ker ga je vzburla. Psihopata razkrinkata naključna priča umora in žrtvin sin. To je vse, in zdaj k detajlom. Gledalec na začetku ne ve ničesar, je v temi. Film mu potem postopoma prinaša informacije, da bi do konca izvedel vse. Naloga suspenza je seveda, da gledalčovo pozornost ohrani prilepljeno na platno. Režiserju so načeloma dovoljena vsa sredstva za uresničitev te naloge. Toda redkokateri režiser v svetovnem filmu si privoščijo, kar si je Brian de Palma v Preobleki za umor.

Od prvega kadra naprej niza informacije o whodunit. Ali, da zaostrim, še preden se primeri umor, je jasno, kdo je kdo in kaj bo. Seveda pa gledalcu natrosene informacije ne povedo dosti, saj so potopljene v linearni tok pripovedi. Le če film gleda zbrano, lahko ugotovi a posteriori, da mu je režiser že vse zdavnaj zaupal. Gledanje pač ne zadošča.

Pomenljiv je že prvi kader, ki pokaže moškega pri britju. Britve, mo-

riško orodje, je skratka že „tu“. Naprej. Ženska (psihopatova žrtev) se med jutranjim tuširanjem samozadovoljuje. Ljubeče gleda moškega, za katerega zremo kasneje, da je njen mož. Nenadoma jo od zadaj naskoči neznanec. Zasnanjastosti ni več, po rezu sledi resničnost. Nad junakinjo, vso spečo, se je spravil mož. Ona simulira užitek, on (zvemo kasneje tudi iz njenih ust) je slab ljubimec. Pa vendar gre za paradoks. V svoji sanji si žena ne izmisli ljubimca, sočasno pa je posiljevalec tujec, neznanec. Poleg možnih razlag, da gre za obrambni mehanizem ali željo, je možna tudi tretja, da de Palma z omenjeno premostitvijo oseb napove svoj značilni postopek: velika večina filmskih likov ima dve identiteti, dve funkciji. In preden gledalec to zapopade, se je že spodrsnil.

To pa je šele začetek de Palmovih podtikanj. Ko je zakonska žena, odslej naprej Kate, na vratih pisarne psihiatra dr. Elliotta, izstopi iz nje „ženska v črnem“. Ko gledalec s spominom vidi podobno žensko, kako mori Kate, ju seveda poveže in zato verjame varianti, da je morilka ena izmed zdravnikov pacien-

tk. Podobno podvojitev de Palma še enkrat s pridom uporabi kasneje, ko pričo Katine smrti, prostitutko Liz varuje policistka, preoblečena v morilko. Seveda Liz izigra policistko, da se lahko na prizorišču pojavi prava „ženska v črnem“; a to je že druga zgodba. ... Za sklep pasusa o de Palmovi uporabi teles in njegovih ponarečkov samo še kratka opazka. Bobbi, „ženska v črnem“, čaka Kate pred galerijo, kjer pobere njeno odvrženo rokavico. To je znano. Toda Katin pogled, preden zagleda najditelja njene rokavice, kako se ji smehlja iz taksijsa, preleti množico ljudi. Med njimi je tudi (samo za trenutek) „ženska v črnem“. Režiser tako gledalcu „vse“ pokaže.

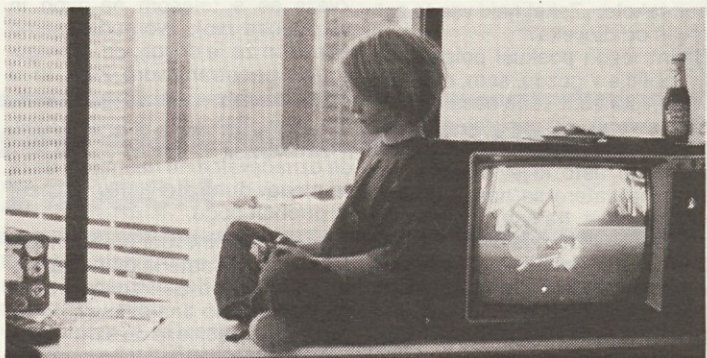
Pa vendar je tovrstno režiserjevo ravnanje nekoliko ceneno. Filmu v priznanje pa se zvrstijo tudi bolj prefinjeni postopki, ki vzpostavljajo intersubjektivne odnose s pomočjo pogledov. Vendar so ti pogledi „prazni“, brez evidentnega objekta in na prvi pogled za samo narativno ekonomijo nepotreben izdatek. Naj to tezo pojasnim s kakšnim primerom. Kate se pogovarja o svojih težavah z dr. Elliottom. Potoži mu o svojem možu, potem pa vpraša zdravnika, ali se mu zdi privlačna in ali bi spal z njo. Ves čas njunega pogovora kaže filmska fotografija, da sta njuna pogleda na očišču, da se gledata. Toda v trenutku, preden jo zavrne o nevarnostih za zakon, dr. Elliott pogleda stran, poleg Kate, v višini oči. Gledalec ne more videti ničesar, toda tam je drugi jaz, Bobbi. Režiser je uporabil podobno „finto“ v podobni situaciji ob koncu filma, le da takrat pogleda dr. Elliott samega sebe v zrcalo. Še bolj pritrjuje misli, da je Bobbi ves čas na „odru“ Katin vstop v hišo, kjer živi ljubimec, ki ga je spoznala v galeriji. Kate se dvakrat ozre na levo stran, ki jo kamera tudi pokaže. Tam ni nikogar. Zdravorazumsko pojasnilo je seveda, da pač meščanska soproga preverja teren, preden bo skočila čez plot. Zapeljivejša je misel, da Kate vidi „žensko v črnem“, pa čeprav je režiser ne pokaže. Filmski junaki ta-

ko s pogledi ulovijo pomene, vendar se ti gledalcu zaradi manjkavih informacij nujno izmuznejo.

Še genialnejši pa je avtor filma v trenutkih pred Katino smrtjo. Že v galeriji, ko flirta z neznanecem, izkusi, da ni lovka, ampak plen. Ta preobrat se dopolni z njeno smrtjo, pred katero je novi paradoks (že kar v izvirnem smislu paradoxa). Kate, ko zve, da ima njen ljubimec spolno bolezen, čustveno labilna zapusti stanovanje. Že ko čaka na dvigalo, jo opazuje „ženska v črnem“. Potlej Kate sama vstopi v dvigalo in med vožnjo odkrije, da je pozabila prstan. Iz pritličja se ponovno vrne v sedmo nadstropje, kjer jo pričakuje „smrt“. Vprašanje se v svoji naivnosti seveda glasi, mar je „ženska v črnem“ kot neumna tekla v pritličje in potem ponovno nazaj v sedmo (!) nadstropje. Seveda je odgovor „ne“. Bobbi oziroma dr. Elliott ve(sta), da Kate, takšna kot je, mora nekaj pozabiti, zato lahko mirno čaka, saj bo prišla naravnost v past. Resnico o psihi Kate pa, kot pokaže dotedanji potek filma, pozna en sam človek — dr. Elliott. V trenutku, ko Bobbi mori, je že razkrit, kdo je storil kaznivno dejanje umora. Zaradi takšne strukture pripovedi je tudi nujno, da pride na prizorišče nova junakinja, prostitutka Liz, ki doživlja podobno usodo. Omenjena ponovitev ima seveda zamike, ki omogočajo happy-end, a to sodi v tokrat izpuščeno polje, v dramaturgijo filma. . . Dosedanjo, mogoče nekoliko dla-kocepsko predstavitev filma Preobleka za umor, bi še lahko dopolnil z detajlčki o učinkoviti uporabi zgornjega rakurza, o dialektiki besede in molka (dr. Elliott na policistovo naključno vprašanje, ali je psihopat, molči!), o imenitni sekvenci zapeljevanja v galeriji (kjer se menjavajo bližnji plani in subjektivni pogled) in še marsičem. Vse razpredeno in na koncu navzven pa kar tipka misel, da je film Preobleka za umor režiserja Briana de Palme premišljen umotvor, ki lepo ilustrira naravo filma in njegovih možnosti.

Marko Golja

Pariz, Texas, film Wima Wendersa



Stališče Wima Wendersa, da nikoli ne napiše ničesar o filmih, ki mu niso všeč, me je spodbudilo k pisanju ocene njegovega filma **Paris, Texas**. Njegovi prispevki v Ekranu 3-4/1985 in prejšnjih (glej Bdio-filmografijo v št. 3-4/1985) nudi obilo iztočnic za interpretacijo njegovih filmov. V oceni želim film interpretirati tako, da bo na koncu pred nami zaživela celota

elementov iz filma, njegovega nastanka in avtorjevega pogleda na film. Pri filmu, kot je Wendersov, me ne zadovolji delna analiza zvoka (v Ekranu 1-2/1985), ki osvetli zvok kot element filma. Katere iztočnice izbrati torej za interpretacijo filma? V prvi vrsti preseneča s počasnostjo pripovedovanja. Glasba ustvari vzdušje sproščenosti in prepušljanja

Wendersovemu pripovedovanju. Na ta način nas pripravlja na pripovedovanje in spremljanje razmerij med nastopajočimi tudi takrat, ko glasba utihne in govorijo nastopajoči. Pripoved o odnosih med ljudmi je glavni motiv filma, ki podredi in vključi vase vse ostale v filmu prepletajoče se zgodbe. Wenders piše (Ekran 1-2/1985), da njegove osebe "... niso regresivni junaki. Na najabsolutnejši način. Toda regresivni na tak način, da nemška politična zgodovina spada zraven samo po naključju. Njihova regresija jih vrača v lastno preteklost ali v preteklost njihovih staršev ali k njihovi zgodovini." Jasno je, da je v **Paris, Texas** opustil kakršnokoli politično zgodovino in jo nadomestil z neregresivnimi junaki, ki se z regresijo vračajo v lastno preteklost. Takšen način razmišljanja zasledimo še v intervjuju z Wenersom v 23. številki Mladine leta 1985. Na koncu govori Wenders o tem, kako je sodelavcu, piscu teksta za film, Samu Shepardu, rekel: "Narediti morava film, kot da ne bi bilo nobenega jutri, še posebej pa ne nobenega včeraj." To jima je tudi uspelo. Če v filmu ni nobenega jutri in še posebej ne nobenega včeraj, nam ostane samo danes, zdaj. Tem časovnim opredelitvam dodamo še krajevene in po analogiji izpeljemo: ni nobenega tam, tam daleč ali neke, ampak je samo tukaj. Oboje na tej točki združimo in ugotovimo: tukaj in zdaj je osrednja sintagma gešalt psihologije. Kakor izpostavi to točko Wenders v intervjuju, tako tudi film dobesedno sili k takšnemu gledanju in interpretaciji. Na začetku filma ne vemo prav ničesar o preteklosti oseb iz filma, še posebej nič o Travisu, ki vrh tega še molči. Zaslutimo, da molk skriva neko strašno doživetje, za por morda, na katerega namigne lastnik črpalke v puščavi, ali pa norišnico ali življenje z izvrženci. Ko tako čakamo, da bo Travis končno popustil pod Waltovimi vprašanji, nam Wenders namesto odgovora ponudi nekaj drugega: zgodbo. Čakamo na odgovor, želimo zvedeti, kje je bil Travis. Vsak odgovor bi bil odveč (da je bil v zaporu, recimo), ker bi pokvaril oziroma prekinil pripovedovanje zgodbe. Namesto odgovora nam ponuja Wenders drobce za drobec iz Travisovega življenja (prvi drobce so besede: Paris, Paris, Texas), dokler ne zdrsnemo v zgodbo o Travisu, Jane in Hunterju, in pozabimo na začetno radovednost. Jasno je, da je Travisovo nenavadno vedenje posledica odnosa z Jane, na kar opozori Walt z vzklikom: "Povej že, kaj sta imela z Jane!" Vendar njun prejšnji odnos ni dovolj bistven za film, da bi nadomestil pripoved o razrešitvi tega odnosa po nekem dogodku. Ponujeni Wendersovi drobci ne dajo odgovora na vprašanje, ampak pustijo, da neimenovani dogodki iz preteklosti vplivajo na osebe in potek odnosov med njimi.

Bistven je način, kako se gledalcu počasi razkriva ozadje tega, kar se odvija na filmskem platnu. Prvi drobce, kamenček v mozaiku, so Travisove besede: "Paris, Paris, Texas." To je kraj, kjer je bil Travis spočet, a še dosti več kot to; namreč kraj, kjer je kupil farmo, kar po pošti, in kjer je načrtoval družinsko življenje z Jane. Travisova vizija družinskega življenja v Paris, v državi Texas je njegov način iskanje lastnega izvora in vračanja k temu izvoru. Ločitev od Jane poruši njegovo vizijo vračanja in iskanja in ga postavi v nemo stanje. Na koncu filma zasledimo še njegov opis ločitve z Jane, ki kaže na pomembno točko njunega odnosa, in sicer: kljub temu, da so opisi njegovih doživetij subjektivni, kažejo na to, da komunikacija med njima ni končana. V okoliščinah pred ločitvijo gre namreč za simbiotično vez, ki se konča z njegovim begom iz goreče prikolice v noč. Če on pomisli, da je požar podtaknila Jane, to še ne pomeni, da ga je v resnici. Nje pač v tem trenutku ni bilo tam. Ne smemo pozabiti, da Wenders skozi Travisovo pripoved jasno opozori na travmo, ki je prisotna v njegovi družini; že Travisov oče ni v materi videl nikoli to, kar je v resnici bila in od tod ni šala, da jo je spoznal v Parizu. Iz drobcev Travisovega pripovedovanja se kaže zgodovina njegovih staršev, torej tudi njegova zgodovina. Iz rekonstrukcije njune ločitve lahko sklepamo: komunikacija med njima z ločitvijo ni bila končana, ampak je ostala odprta, nekončana — povzročila je razdelitev psiholoških vlog, ki so se v vsej jasnosti pokazale skozi film: Travisa spoznamo kot popotnika, ki ga nekaj vleče naprej, k nam neznanemu cilju. Njemu je cilj jasen in ga z gestami in vztrajnostjo pokaže, da ga nič ne more zaustaviti. Celotno njegovo ime spominja na potovanja — Travis, Travelling. Hunter postane v stiku z očetom hunter (lovec) na lastno mater. Takrat, ko bi se Travis tik pred ciljem razpotoval po prostranstvih Amerike, mu Hunter z odločnostjo in resnostjo pravega odraslega lovca reče: "Levo, oče." Hunter še ne pozna strahu pred dosego cilja, pri Travisu pa gre za upiranje, za strah pred razrešitvijo konflikta, za zadnji odpor pred sklenitvijo komunikacije. Nezaključena komunikacija med Travisom in Jane je gibalno filma, ki premika dogodke in tvori zgodbe do trenutka sklenitve komunikacije. Situacija, v kateri sklepata komunikacije Travis in Jane, je tipično terapevtska. Kako Wenders ustvari terapevtsko situacijo? Najprej je poskusil zrežirati njuno srečanje iz oči v oči, in kot je pozneje sam ugotovil, "ni šlo". Nesmiselno bi bilo, da bi Travis in Jane lahko razpletla konflikt spričo nam znane Travisove čustvene zablokiranosti in naboja, ki se je v njem nabiral nekaj let, vse od njune ločitve naprej, in ki ga je spravil v sta-

nje, v katerem ga srečamo na začetku filma. Zato je Wenders izumil peep show, kjer je Travis lahko nemoteno izpovedal zgodbo, ki jo je gradil v letih ločitve. Situacija, ko je bila pred njim Jane, ta, ki ji je moral povedati, hkrati pa ga ona ni videla, je omogočala njegovo izpoved. Lahko bi rekli, da se je v takšni situaciji počutil varnega in da je le na tak način lahko izpovedal to, česar sicer ne bi. V izpovedi je uporabil še tretjo osebo ednine; tako je zmanjšal čustveni naboj in ga le postopoma sproščal. Ali iz tega sledi, da je Travisov odhod na koncu filma posledica nekaterih odnosov, ki še vedno niso bili urejeni, in da sklenitev komunikacije med njima še ne pomeni, da sta rešila konflikt v sebi? Sklenitev komunikacije med njima je omogočila komunikacijo Hunterja s svojo materjo. Vprašanje pa je, ali bi tokrat Travis lahko ugledal Jane takšno, kot je, brez ustvarjanja lažne podobe o njej, kar je pripeljalo do njune ločitve. Ta vprašanja postavljam zato, da z njimi osvetljam odnose med osebami v filmu.

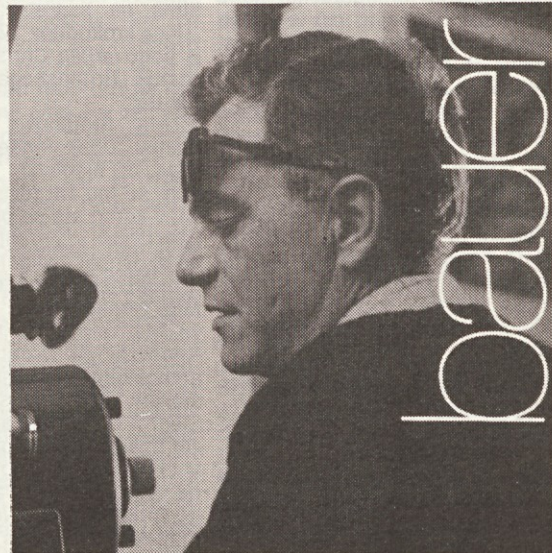
Na koncu ostaja morda še nekoliko odprto vprašanje o vlogi Walta in Anne, Hunterjevih drugih staršev. Takrat, ko sta Travis in Hunter odpotovala, sta iz zgodbe izginila Walt in Anne. To si lahko razložimo tako, da sta tudi onadva, kot vsi drugi v filmu, vključena v načelo tukaj in zdaj. V trenutku, ko nista več konstitutivni element zgodbe, ker jo prevzemata Travis in Hunter, pač izgineta. Na koncu je zgodba sklenjena; Hunter spozna mater, Travis in Jane skleneta komunikacijo. Ostanemo pa brez prihodnosti, kakor smo bili na začetku brez preteklosti. Ostaneta samo vera v pripovedovanje zgodbe in "tukaj in zdaj".

Martin Fižer

Poleg navedenih številke revije Ekran in Mladine, sem kot literaturo uporabil še knjigi Fric PERLS, Geštalistički pristup psihoterapiji, Zodiak 56, in Wolfgang KELER, Gešalt psihologija, Nolit 91.

knjižna vitrina

Monografije BRANKO BAUER



Zagrebska "Biblioteka Film", ki jo izdaja Center za kulturno dejavnost, začenja s knjigo o režiserju Branku Bauerju nov cikel s skupnim imenovalcem "Monografije". Nesmiselno je govoriti o pomembnosti takšnih del za konstituiranje kakršnekoli resnejše znanstvene, kulturnozgodovinske obdelave in ovrednotenja naše filmske proizvodnje, vendar so avtorji teh knjig seveda zmeraj izpostavljeni ocnam in pomislekom. Zdi se, da je Branko Bauer po pravici prvi v vrsti monografij o filmskih ustvarjalcih iz več vzrokov: poglobitnega nakazuje tudi Hrvoje Turković, avtor uvodnega eseja o režiserju: To je prav gotovo sama kariera Branka Bauerja, ki se je iz bleščaj, "klasičnih" začetkov v šestdesetih letih pod vplivom modernizma popolnoma zalomila in razvodenela v vse kaj drugega, kot je bilo pričakovati, sodeč po režiserjevih začetnih uspehih in umetniški naravnosti. Knjiga skuša osvetliti Bauerjevo pot in ga postaviti tja, kamor spada. Prav gotovo je eden od bistvenih dejavnikov za Bauerjevo ponovno umestitev v filmski zgodovinsko-teoretični spomin na tak način tu-

di sodobno zanimanje za klasični filmski izraz oziroma naklonjenost kritike žanru, kar je recimo rehabilitiralo tudi našega Čapa. Osrednji del knjige je prepuščen avtorju, ki v obsežnem intervjuju razlaga svoje življenje, delo, poetiko. Knjigo sestavljajo še eseji o Bauerjevih celovečernih filmih, ki so jih prispevali Petar Krelja, Srećko Jurdana, Nedeljko N. Despotović, Vladimir Tomić, Nebojša Pajkić in Nenad Polimac. Seveda vse skupaj zaokroža obširna in izčrpna filmografija in bibliografija z registrom avtorjev in literature. Knjiga v ničemer ne presega sedaj že utečene zbirke ljubljanskega filmskega muzeja; lahko bi celo trdila, da je ljubljanska zbirka po esejistični plati tehtnejša in zanimivejša. Vendar s tem nikakor ne maram odvzeti monografiji Ceka-de pomena. Tovrstne monografske izdaje so poleg izvirnih esejističnih tekstov edina teoretična in znanstvena osnova, na kateri lahko gradimo svojo filmsko kulturo, svoj filmski spomin in tudi — vedo.

Barbara Habič

Filmska kultura 160, 161

FILMSKA KULTURA 160

Uvodni zapis pričujoče številke je izpod peresa Mire Boglič in skuša osvetliti fenomen prodora jugoslovanskega filma v svetu v zadnjih nekaj letih. Čas je, da trezno ocenimo ta tako imenovani „prodor“, saj gre po mnenju avtorice tega kratkega zapisa bolj za srečno naključje, kot za odraz nekega kontinuiranega dogajanja v naši kinematografiji.

Mira Boglič poroča tudi o zadnjem festivalu, 33. po vrsti, jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu. Ranko Munitić in Svetlana Bezdanov-Gostimir pa razmišljata o pojavih na zadnjem Festu. Munitić vidi v zadnjem Festu „končni kolaps že tako nabuhlega trupa“ in tako skupaj z ostalimi kritiki, publicisti in obiskovalci te manifestacije ponovno ugotavlja, kako Fest ni niti slučajno več to, kar je nekoč bil, ampak samo še manifestacija slučajnih, dobrih, srednjih in slabih nakupov.

O 33. festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu poroča tudi Miodrag Novaković.

Rapa Šuklje piše pod naslovom „Ženske proti mafiji“ o 33. berlinskem filmskem festivalu, kjer se po mnenju avtorice o odločitvah kritike vseeno kažejo pozitivna stališča napredno usmerjenega sveta.

Skico za študijo o Wim Wenderu je napisal Vedran Mihletić, Rudolf Sremec pa poroča o zgodovinskem odkritju: o Frizu Langu, kiparju v Ljutomeru, kjer spoznava v kipih, ki jih je izdelal Lang pri Grossmanu značilni avtorjev filmski ekspresionizem.

Vladimir Pogačič nadaljuje z objavo svojega dnevnika. Blok, namenjen iskanjem v estetiki ekrana pa tokrat pokriva odlomek iz knjige Karola Irzykowskega „Deset muz“ iz leta 1924 — Kraljestvo giba, kjer analizira estetska in filozofska vprašanja, ki jih film postavlja v smislu gibanja.

Mira Boglič je prispevala tudi „In memoriam“ Branku Belanu, teore-

tiku, piscu in ustvarjalcu na področju filma, televizije in literature. Številko zaokroža pregled novih filmskih knjig, med njimi tudi zapis o monografiji Filmskega muzeja o Karlu Grossmanu in kronika filmskih dogajanj.

Barbara Habič

FILMSKA KULTURA 161

161. številka Filmske kulture namena pretežni del VII. svetovnega festivalu animiranega filma v Zagrebu; o njem piše Ranko Munitić. O umetnosti Normana McLaren, ki je prejel na festivalu nagrado za življenjsko delo, piše Alfio Bastiancichi, o srečanju z nagajencem pa piše Dušan Vukotić. Objavljen je tudi odlomek iz intervjuja z bratoma Stevom in Timom Quayem, avtorjema nagrajenega filma na zagrebškem festivalu, „Ulica krokodilov“. Z avtorjema se je pogovarjala Chris Petit, za mesečnik „Britanskega filmskega instituta“.

Nikola Stojanović razmišlja o članku „Dotik vzvišenega“ o Kurosawii in njegovem filmu „Ran“. Film se mu zdi režiserjeva oporoka, v kateri sta se prej jasno začrtana Dobro in Zlo zlila v enigmatično skrivnost življenja, pred katero je ostal nemočen tudi režiser sam. Mira Boglič poroča iz 33. filmskega festivala v Cannesu, Blagoja Kunovski pa razmišlja o novem ameriškem žanrskem filmu z naslovom „Variacije 'suspensa'“.

Sledi 13. nadaljevanje Pogačičevih Imaginarnih zapisov. V ciklusu iskanj po estetiki ekrana velja opozoriti na novejšo knjigo Ernsta Irosa „Wesen und Dramaturgie des Films“, katere odlomek Bit in dramaturgija filma je objavljen v tokratni številki. Knjiga je sicer izšla pred tremi leti (1983) v Nemčiji in Švici.

Ob 90-letnici filma razmišlja Vladimir Pogačič o nevarni zablodi: „umetniškemu filmu“.

Številko zaokroža, kot ponavadi, predstavitev novih knjig in kronika.

Barbara Habič

Sineast 67/68, 69/70

SINEAST 67/68

58 Tudi tokratna številka sarajevskega filmskega časopisa je zasnovana zelo pestro in raznoliko.

V rubriki „Kolaž“ je predstavljen dokument desetega kongresa filmskih delavcev Jugoslavije na temo jugoslovanski film danes.

Objavljen je tudi razgovor, ki ga je v Cannesu imel prejšnje leto Nikola Jeremenko s Petrom Bogdanovichem.

Obširen blok je posvečen zagrebškemu multimedijskemu raziskovalcu Ivanu Ladislavu Galetu, ki

ima v razvoju filmskega eksperimentiranja pomembno mesto.

V bloku pod naslovom „Domači film“ razmišlja Blagoja Kunovski o filmu Oče na službeni poti in se pogovarja s scenaristom Abdulhom Sidranom. Različni avtorji so prispevali intervjuje z domačimi filmskimi ustvarjalci.

Med predstavitvami režiserjev Sineast tokrat obravnava Radivojevića, Kaufmana, Hilla, Houstona, Beresforda.

Nikola Jeremenko je pripravil razgovor s producentom Menaheom Golanom, direktorjem dru-

žbe „Cannon International“, sicer pa producentov filmov, kot so: Breakdance, Deset minut do polnoči, Jabolko itd..

V ciklusu predstavitve kinematografij tretjega sveta je tokrat predstavljena kinematografija Maroka, ki se je začela konstituirati v poznih šestdesetih letih.

Med ostalimi prispevki lahko preberemo še kaj o filmskem hitu Amadeusu in nekaj vtisov iz preteklih svetovnih filmskih dogajanj od Cannesa do Pule.

SINEAST 69/70

Pričujoča številka je v pretežni meri posvečena enigmatični in genialni osebnosti preminulega Orsona Wellsa. O njem si lahko preberemo vse izpod peresa tujih in domačih avtorjev. O Wellesu pišejo iz različnih aspektov Severin Fra-

nič, Milan Cvijanović, François Truffaut, John Houston, Marc Maurette, Willy Kurant, Edmond Richard, Olja Kodar, Veljko Bulajić, prevedeno je poglavje iz knjige „Orson Welles“ Jacquesa Zimmerja in Daniele Parra, Wellsove zapiske in razmišljanja ob snemanju filmov, zbrana pa je kompletna bibliografija in filmografija.

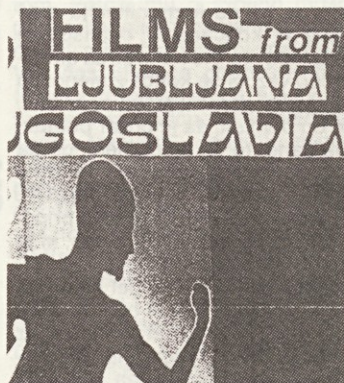
V ciklusu „Film v svetu“ je pod povečevalom zadnji Fest, med režiserji, ki ji obravnava Sineast pa so Kasdan, Roeg, Rouch, Petrovič. Ante Gradiška je napisal esej o špageti westernu.

V panorami filmskih dogajanj si lahko preberemo vtise iz različnih festivalov in filmskih manifestacij.

Barbara Habič

škucova vitrina

OVER THE OCEAN . . .



Slovenskemu filmu in „alternativni“ filmski produkciji ŠKUC je skupno vsaj to, da nimata množične publike. In če prvo hodijo nekateri vsaj poslušati, druga ne pride do javnosti in ostaja po svoje nedokončana. Razlogi so verjetno v specifičnem razumevanju medija, ki ga kulturne institucije ne priznajo kot posebnega, pa naj gre za eksperimente in nenarativnost ali pa za drugačno vizualizacijo zgodb. Tehnične omejitve (8 in 16 mm format) in pomanjkanje prostorov še dodajo svoje. Res pa je, da so nekateri filmi tudi negledljivi.

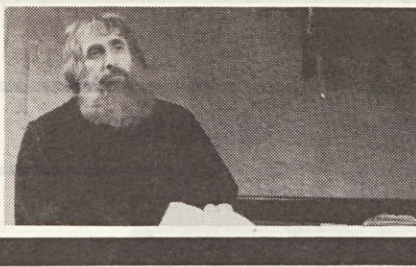
Poznamo pa celo vrsto držav, kjer „alternativni“ film živi skupaj z dominantno kinematografijo, za razliko od slovenskega centralističnega modela. Ima svoje distribucije, TV (kabelske) mreže, dvorane, revije ipd. Celu na Vzhodu obstajajo podobni primeri: Madžarska, do nedavnega Poljska. In prav Kanada je ob ZDA primer razvite institucije „alternativnega“ filma. Tja je filmsko produkcijo ŠKUC povabil Funnel Experimental Film Centre iz Toronta. Ta združuje produkcijo, distribucijo filmov lastnih avtorjev in dvorano, v kateri se skoraj vsak dan vrstijo tehnične brezplačne projekcije. Dvorana je v stari tovarni in ima 99 sedežev. Najprej so bili prikazani filmi različnih avtorjev („Cassus Bell“ in „Part II“ Mareta Kovačiča, „No Fun“ Igorja Virovca, „Še enkrat nežno in ljubeče“ in „Čvadar“ Davorina Marca, Hommage 805 in „Aura in Aurovision“ Om produkcije ter „Od tod do večnosti“ Vasja Bibiča). Sledila je projekcija celovečernega filma „Daily News“ Francija Slaka. V baru RI-

VOLI, ki v posebnem prostoru vsak dan pripravlja kulturne dogodke, enkrat tedensko filmske predstavitve, pa so bili na sporedu animirani filmi („Poskušaj migati dvakrat“, nova, 16 mm verzija risanke Zvonka Čoha in Milana Eriča, „Zero don't Go“ Andreja Moroviča in „Kras 88“, kolektivni projekt). Kombiniran program je nato obiskal še Durham v Ontariu in pa center za „alternativni“ film Millennium v New Yorku.

Tamkajšnja publika, ki ima pregled nad tako rekoč celotno svetovno produkcijo, vendar najbolj ceni „abstraktne“ filme tipa Stan Brakhage, je bila presenečena nad raznolikostjo produkcije, nehermetičnostjo eksperimentalnih filmov, razumljivo pa je pričakovala tudi bolj „politizirane“ filme na tematski ravni. Največje ovacije je požel animirani program kar je še posebej vzpodbudno, ker je Kanada nedvomno vodilna v tej vrstici. Na dobro obiskanih projekcijah je bilo tudi veliko slovenskih izselekcij, predvsem mladine, ki so po projekcijah povedali, da so lahko vsaj malo potešili svojo nostalgijo in da so jim bili filmi všeč, da pa so pogrešali kakšno pristno slovensko besedo. Filmi so namreč ali nemi ali pa imajo glasbeno spremljavo.

Ker je bil program mišljen kot izmenjava, se bodo v jeseni v Ljubljani predstavili avtorji Funnel Film Centra, Millenniuma, na sporedu pa bo tudi paket filmov iz Canadian Filmmakers Coop., ki je tudi za v bodoče povabil ŠKUC, da ga ga predstavi po Kanadi. Risanko „Poskušaj migati dvakrat“ je uvrstila v svoj fond Metropolitan Library of Toronto, prav tako pa je že podpisal pogodbo za njeno distribucijo v Kanadi in ZDA distributor Lightscape. Kljub temu, da je pripravljen investirati v njen plamsman, se producenti (ŠKUC, Brut film in TV) ne morejo sporazumeti, da bi se ta projekt realiziral. Menim, da je s tem nastala precejšnja škoda tako moralna kot finančna tako za avtorja kot za alternativni film sploh.

Vasja Bibič



vibina vitrina

INFORMACIJE Z ZAMUDO

Občasno izhajanje Ekрана ima poleg vrste kvalitet, izraženih v številnih tehničnih člankih, tudi to slabo stran, da se različne vitrine, bodisi Vibina ali katera druga, lotevajo tematike občasno, pregled novic pa je kopičenje informacij, ki jih ni mogoče obravnavati zgolj mimo-grede. Konec leta je čas, ko ponavadi opravljamo različne preglede, zato naj bo tako tudi pri filmu.

Film Christophoros režiserja Andreja Mlakarja je prejel Grand prix na mednarodnem filmskem festivalu o človekovih pravicah v Strasbourg. V Pulju je bil kot najboljši nagrajen plakat Tomaža Kržišnika za ta fim. V Nišu je Milena Zupančič prejela nagrado „Cesarica Teodora“ za najboljšo žensko vlogo. Film, ki je imel vrsto ugodnih ocen in je bil deležen vabil na številne festivale, se je v domačih kinodvoranah obnesel dokaj klavrn.

Povsem drugačna je bila usoda Poletja v školjki. Film Tuga Štiglica je doživel zvečina slabe kritike, a zato odlični sprejem pri občinstvu in za slovenske razmere kar precejšnje število gledalcev. Na dveh mednarodnih festivalih je prejel Grand prix, in sicer v Giffoni Valle Piana v Italiji ter v Saint Malou v Franciji. Film je medtem kupila italijanska TV ter Sovjetska zveza.

Največ domačih nagrad je pobral film Kormoran režiserja Antona Tomašiča. V Pulju je bil deležen dveh zlatih aren — za kostumografijo ter za zvok. Anton Tomašič je prejel zlati venec Studia kot najboljši režiser — debitant. V Nišu sta bila nagrajena Boris Cavazza za najboljšo moško vlogo s priznanjem „Cesar Konstantin“, Barbara Lapajne pa je bila proglašena za najboljšo debitantko. Boris Cavazza je prejel še eno nagrado, in sicer za najboljši scenarij v Vrnjački banji.

Med kratkimi filmi je Kres režiserja Petra Zobca prejel na beograjskem festivalu kratkih in dokumentarnih filmov zlato medaljo za najboljšo fotografijo ter zlato medaljo za najboljši zvok in zvočne efekte. Jure Brišnik je prejel tudi nagrado na festivalu filmske kamere v Bitoli. Slovenski filmi so v letu 1986 (do takrat, ko je bil odan ta rokopis) bili predvajani na sedmih jugoslovanskih filmskih prireditvah (Beograd, Pulj, Vrnjačka banja, Niš, Bitola, Zagreb, Celje) ter na devetih mednarodnih (Berlin, Strasbourg, Giffoni, Valle Piana, Saint Malou, Krakow, Frankfurt, Lisboa, Chicago in München).

Na koncu poletja je Vibin filmski svet sprejel dokončno program celovečernih in kratkih filmov za leto 1987. Program je torej takšen: O doživljajih mladega človeka v

sodobni ječi naj bi spregovoril Franci Slak v filmu Hudodelci po knjigi Marjana Rožanca.

O osvoboditvi naj bi na humoren način spregovoril film Živela svoboda, ki bi ga režiral Rajko Ranfl po knjigi Miloša Mikelna. Kako se je moja dolina privadila svobodi. Komedijo o ponesrečenem življenju sodobnega malega človeka. Takšno je naše življenje naj bi po scenariju Jožeta Bevca režiral Hadi Talal. Po uspehu filma Vdovstvo Karoline Žašler, starem sedaj že dobrih 10 let, se k filmu ponovno vrača morda razpoložljiva sredstva Klopčič s projektom Moj ata, socialistični junak po istoimenskem odrskem delu.

Po literarni predlogi Janeza Vipotnika je v načrtih realizacija filma Divizija v režiji Franceta Stiglica. In za konec: Vitan Mal in Tugo Štiglic pripravljata drugi del Poletja v školjki.

V programu je tudi 12 kratkih filmov, od tega 5 dokumentarnih, 5 risanih in dva igrana ter 10 portretov kulturnih delavcev, od katerih bodo morda razpoložljiva sredstva zadoščala za polovico.

Na področju mednarodnega sodelovanja je v programu dokumentarni film Tryptichon o slikarju Antiju Trstenjaku; to naj bi bila koprodukcija med Nemško demokratično republiko in Jugoslavijo.

V načrtu sodelovanja z Ljubljansko kulturno skupnostjo ter Občinsko kulturno skupnostjo Vrhnika je kratek dokumentarni film Odtisi v megli po scenariju in v režiji Borisa Višnovca, ki govori o ljubljanskem Barju.

Precej let je že tega, kar je Ljubljanska kulturna skupnost financirala kratek dokumentarni film Gotška plastika na Slovenskem, ki ga je ob znani razstavi v Narodni galeriji posnel režiser Vojko Duletič. Sedaj je ista kulturna skupnost omogočila realizacijo filma Moj premalo slavni stric po besedilu Branka Miklavca in v režiji Tuga Štiglica z Brankom Miklavcem v glavni vlogi. Enourni film je nastal v koprodukciji Vibe in TV Ljubljana s finančno podporo Ljubljanske kulturne skupnosti.

Na vsakoletnem Tednu domačega filma v Celju, ta bo letos že enajstič, bodo prikazani slovenski filmi Kormoran, Poletje v školjki, Čas brez pravljic, Heretik — Primož Trubar ter na posebni predstavi Moj premalo slavni stric, razen tega pa še vsi kratki filmi ter portreti, ki so nastali med dvema TDF.

Tako rekoč „pet minut pred dvanajsto“ sta Viba in TV Ljubljana začela sodelovati pri izdelavi filmske verzije TV nadaljevanke o Primožu Trubarju, ki je bila najprej predvidena kot Triptih o Primožu Trubarju, nato v sodelovanju z av-

strijsko televizijo kot celovečerni TV film, nato v sodelovanju z Vibo kot celovečerni kino film in na koncu je bilo realizirano vse troje — s to razliko, da v slovenski TV verziji ni šlo za triptih, temveč za nadaljevanke v štirih delih. Tako bodo v Trubarjevem letu imeli slovenski gledalci Trubarja v knjigah, gledališču, televiziji in v kinu, na razstavah, v časopisih, revijah —

skratka, ni kaj — po načelu „nikoli ni prepozno“ je tudi Trubar dočkal svoje zvezdniško obdobje. A ni nas treba preveč skrbeti: še predno bo ta Ekran izšel, bo zima in vsi bodo govorili o Križaju. . .

Milan Ljubić

kinotečna vitrina

OBISK FILMOV

JUGOSLOVANSKE KINOTEKE

Predstavitve filmov Jugoslovanske kinoteke, ki jih predvajamo v naši dvorani, se bistveno razlikujejo od predstav v običajnih kinematografih, in to ne le po vsebini, saj gre v kinoteki za izbrane filme iz že kar dolge zgodovine filmske ustvarjalnosti, za iskanje če ne vselej najboljšega, vsaj najbolj značilnega in v eni ali drugi smeri zanimivega za gledalca. Razen tega se v kinotečni dvorani zaradi mednarodno obveznih predpisov program menja vsak dan in je zaradi tega gledalčev odnos do posamezne predstave drugačen, kot če gre za ponavljajočo se predstavo v drugih kinematografih, ki si jo je mogoče ogledati tudi jutri ali čez teden dni, če ne celo čez več tednov. Obiskovanje te posebne dvorane zahteva torej gledalčevo posebno pozornost, saj je treba spremljati program tako rekoč vsak dan, če nočemo, da nam „ui-de“ kakšen pomemben film in je treba potem nanj čakati dolge mesece, preden se vrne na spored. Zato redni obiskovalci, ki se želijo sistematično seznaniti z dosežki pretekle filmske umetnosti, vestno prebirajo naš kinotečni list, da si lahko pravočasno naredijo načrt ogleda predstav za ves mesec. Vendar je takšnih „sistematikov“ razmeroma malo, ker gre pač za precejšnje število pomembnih filmov, in malokomu dopušča čas, da bi si vse ogledal po svoji želji. To velja deloma tudi za študente filmske stroke, za katere pa se nam zdi, da posvečajo kinoteki le premajhno pozornost in s tem za nemarjajo možnost, da si v štirih letih študija lahko ogledajo brezplačno tako rekoč vsa pomembna dela svetovne filmske umetnosti. Drugi obiskovalci, tudi tisti, ki so kinoteki najbolj zvesti, morajo računati še s stroški za vstopnino. Ta je sicer nižja kot v drugih kinematografih, a v naši dvorani je v tednu dni na sporedu najmanj šest različnih filmov, in kdor si hoče ogledati vse, mora računati vsaj s šestkratnim zneskom za vstopnino, na mesec pa še precej več, tudi če ne gleda vseh filmov, skratka — izdelek za vstopnino za marsikoga ni zanemarljiv in za najbolj vnete mogoče celo obremenjujoč.

Zatorej dvorana kinoteke s svojim sistemom menjajočih se predstav ne more računati na polno zasedenost, četudi bi si jih študenti množično ogledovali, in kljub temu, da nima dvorana niti dvesto sedežev. To ni nobena posebnost naše dvorane, ampak je tako tudi drugod po svetu, kjer predvajajo filme, tudi če jih gleda samo nekaj obisko-

valcev, ker jemljejo kinoteko kot študijsko ustanovo, ki jo je dolžan vzdrževati državni organ za izobraževanje, dohodek od vstopnine pa jim je samo postranski finančni vir. Tako je na primer v Francoski kinoteki, kjer tudi pobirajo nizko vstopnino, vendar pa se spored oblikuje po kriteriju pomembnosti in docela neodvisno od števila gledalcev v dvorani.

Naš sistem je po sili razmer neka-kov v sredini med obema skrajnostima: med nekomercialnim in komercialnim vidikom eksploatacije dvorane. Vzdrževanje dvorane in s tem tudi njenih predstav sofinancirata Kulturna skupnost Slovenije in Ljubljanska kulturna skupnost s pogodbeno dogovorjenim zneskom, vendar mora dvorana zaradi večjih stroškov najemnine, kurjave i.p.d. vse več dohodka ustvariti sama — seveda v glavnem z vstopnino — s tem pa postaja število plačujočih obiskovalcev in dohodek od vstopnine vse pomembnejša postavka proračuna dvorane. Naj povemo, da mora v zadnjem času dvorana z vstopnino pokrivati že dve tretjini celokupnih vzdrževalnih stroškov, kar pomeni, da pokriva obe kulturni skupnosti samo eno tretjino negativne razlike.

To je seveda nevzdržno in bo treba obe kulturni skupnosti zaprositi za večji finančni prispevek. Da bi pa tudi samo povečali lastni prihodek, smo se odločili, da bomo skušali povečati obisk z novimi gledalci, in sicer s tem, da bomo pogosteje predvajali zelo pomembne filme, za katere vlada stalno izredno zanimanje med obiskovalci. S tem ne bomo zanemarili našega glavnega smotra, da seznanjamo občinstvo z najboljšim, kar premoremo, a bomo hkrati ustregli tudi njegovim željam. Poslej bomo na sporedu večkrat srečali takšna odlična dela, kot je Fossejev **Kabaret** ali **Povečavo** in **Koto Zabriske** Michelangela Antonionija, ki zaradi ostrega opazovanja neke družbene situacije vedno zanimata. Med filme, ki jih želi publika ponovno videti, sodi vsaj **Andrej Rubljov** velikega režiserja Andreja Tarkovskega, a čutimo se dolžne, da sčasoma pokažemo tudi druga dela med gledalci sicer manj popularnega režiserja, ki pa je v zadnjem času zopet dobil svetovno priznanje v Cannesu, kjer mu je žirija podelila svojo nagrado za njegov zadnji film **Zrtev**. Posebno pozornost bomo posvetili nekaterim drugim znamenitim režiserjem, kot Polanskemu (**Rosemaryjin otrok** in še kakšen film), potem Orsonu Wellesu z njegovim nepozab-

DEREK JARMAN: CARAVAGGIO

*Smrt je vse, kar vidimo budni,
vse, kar vidimo speči, je samo
le sen.*

nim Državljanom Kaneom, izbranimu Godardu, Pasoliniju (**Cvet 1001 noči**) in posameznim delom nekaterih manj znanih režiserjev, ki so se gledalcem priljubila kot **Metulj** Franklina Schaffnerja, **Nočni portir** Liliane Cavani, **Ljubzensko zgodbo** Arthurja Hillerja in tudi **Izganjalca hudiča** Williama Friedkina. Njima se bodo pridružila **Vroča sedla** Mela Brooksa, **Ameriški grafiti** Georga Lucasa, **Slamnat psi** Sama Peckinpaha, **Orlovsko gnezdo** Briana Huttona, **Zakaj te očka pušča samo** Petra Bogdanoviča, **Kaliber 20 za specialista** Michaela Cimina, **Strašilo** Jerryja Schatzberga.

Ob predvajanju teh nekaj uspešnic pa ne bomo pozabili na velika dela preteklosti, na, recimo izredni nemi film Basterja Keatona **General**, na še vedno izvrstne **Velike iluzije** Jeana Renoira, na Fellinijev **Amarcord**, na dva filma, ki se odlikujeta po izvrstni igralski zasedbi: na **Notredamskega zvonarja** Jeana Dellanoya in **Lov na čarovnice** Raymonda Rouleauja. Samo po sebi se razume, da bomo ponovno videli **Tretjega človeka** Carla Reeda, **Molk** (in še kakšen film) Ingmarja Bergmana, **Lepotica dneva** (in tudi kakšen drug film) Luisa Buñuela.

Ob tem poskusnem sporedu priljubljenih filmov pa se na željo obiskovalcev lahko oblikuje tudi kakšen drug koncept, recimo spored filmov, ki so jih ob različnih priložnostih proglasili za dotlej najboljše. Obiskovalci naj samo izrazijo svoje želje pismeno blagajničarki. Po možnosti jim bomo skušali ustreči.

Še to. Ta seznam filmov, ki jih bomo pogostejše predvajali, je šele prvi — upošteva pač razpoložljivost kopij. Sledili bodo kajpak še drugi.

Vladimir Koch

Morda bi na začetku nanizala samo nekaj kratkih splošnih pojasnili: verjamem, da je film umetnost in ne koncept. Ni mogoče vsega razložiti dovolj dobro; pogosto ostanemo nemočni in približni. Mnoge stvari intenzivno čutimo, in ne vem, zakaj bi to ne bilo dovolj.

Besede „vzvišeno“ skoraj ne uporabljamo več, njen zven je arhaičen in izumetničen. Nihče več ne joče od vzvišenih čustev.

Rada imam film.

Sem žrtev buržoazne estetike in artističnega filma.

V zadnji osemindesetletni sekvenca Jarmanovega filma leži mrtvi Caravaggio na parah. Na zaprtih vekah ima zlata kovanca. V rokah drži križ, zunaj se dela dan. Ob njem je njegov večni spremljevalec, nemi Jerusaleme, ki mu sedaj poje pesem:

„Bilo je še mnogo tega, vendar nas je prehitel čas. To poglavje bom napisal jutri.“

Smrt je vse, kar vidimo budni, vse, kar vidimo speči, je le sen.

Podoba mrtvega slikarja izgine v temi, v kateri lahko razberemo oddaljene zvoke Haronovega čolna, ki ga pelje v Had.

Tako se izteče filmski okvir štiriindvajseturnega umiranja slikarja Michelangela Caravaggia v bolnišnici Porto Ecole. V teh urah se je odvrtelo tudi življenje slikarja v mnogih flashbackih in komentarjih v offu.

Letnica dogajanja je 1610.

Zgodovinski okvir in osebnost poznorenesančnega, znamenitega slikarja Michelangela Caravaggia sta za režiserja samo osnovna izhodiščna točka. Film, ki ga je posnel Jarman, je mnogo več in mnogo manj kot zgodovinsko biografska freska iz preloma 16. v 17. stoletje, ki jo je navdihnil nenavadni, genialni in problematični slikar. Caravaggio ni bil samo eden največjih umetnikov svojega časa, bil je človek, ki je vedno živel na robu, med bogatimi vatikanskimi mecenii in na socialnem dnu, bil je nagnjen k razvratu, nasilju, cinizmu in bil je morilec: ubil je svojega domnevnega ljubimca.

Pogosto je bežal pred roko zakona, v pičlih nekaj letih je bil kar štirinajstkrat zaprt in obsojen, pred hujšim sodnim preganjanjem so ga rešili samo njegovi bogati zaščitniki, ki jih je očaralo njegovo slikarstvo. Bil je nasilna in glasna osebnost, ta svojevrstna energija je nenazadnje vidna tudi v njegovem delu. O njegovem življenju poročajo mnogi sodobniki, ki mu niso bili preveč naklonjeni. Med njimi je posredoval največ podatkov Baglione, umetnostni kritik, ki je imel Caravaggia še prav posebno v želodcu. Kakorkoli že, tisto, kar je ostalo, so njegova dela. To je bil tudi prvi motiv, ki je Jarmana navdušil za film. Rekonstrukcija je sledila kasneje. Rekonstrukcija je postala konstrukcija, srečanje dveh svetov, dveh različnih stoličij, dveh različnih ustvarjalcev,

dveh pogledov in čustvovanj. V filmu je konstrukcija pripeljana do popolnosti: časovno-zgodovinski okvir je popolnoma ohlajen, dogajanje je postavljeno v preteklost, sedanost, vseeno kam, vseeno kje. Jarmana ne zanima več tisti zgodovinski in umetnostno zgodovinski sikar z imenom Caravaggio. Caravaggio je model, pojem, ki ga režiser spretno in prepričljivo rekonstruira v novo konstrukcijo, s katero lahko vedno bolj komunicira. Caravaggio in Jarman sta vzajemni projekciji. Drug drugega dopolnjujeta, oplajata, se izražata. V bistvu ima Jarmanov film melodramatično konstrukcijo tragičnega življenja nesrečnih ljubimcev. V svoji osnovi je zelo vsakdanji in banalen. V nadgradnji, stilski in čustveni (film ima zelo močan čustveni — ne sentimentalni — naboj, če se mu lahko odpremo), je Jarmanu uspela svojevrstna poetika filmske kamere. Njegov pogled je izenačen s Caravaggiom, pogled režiserja in slikarja je uprt v isto točko, sorodnost raste z vsako sekvenco. Umetnostni zgodovinarji so nad filmom prav gotovo silno razočarani, če ga gledajo iz svojega stališča: Caravaggio je samo medij režiserjevega poetičnega posredovanja občutenja sveta, ustvarjanja, ljubezni in smrti. Zlitje obeh svetov je avtentično in zato toliko bolj očarljivo in resnično.

Jarman je pripravil za film sedemdeset verzij scenarija. Rezultat končne verzije je, da mu je postal lik glavnega junaka, tako problematičnega umetnika, bližji, sorodnejši iz dneva v dan. Počasi je rasla Jarmanova podoba slikarja, kompleksna, zanimiva, simpatična, predvsem pa zrcalna podoba režiserjevega notranjega sveta. Caravaggio je credo Jarmanovega odnosa do sveta in umetnosti.

Caravaggio je mehak in nežen film. V bistvu je film o bolečini eksistence, ki išče svoje mesto v svetu, ki mu pripada in ki ga sovraži. To je film, ki verjame v ljubezen, lepoto, nenazadnje v boga.

„Boj (vojna) je oče vsemu in vsemu kralj, ene izvrže, druge postavi za kralje in ene izpostavi kot bogove, druge kot ljudi; iz enih naredi sužnje, druge svobodne.“ — Heraklit V osnovno, enostavno, melodramatično in skoraj sentimentalno zgodbo nesrečne ljubezni in uspešnega, a nerazumljenega umetnika, je Jarman vtikal mnogo bolj zapleteno, prefinjeno in kompleksno tkivo filozofskih razmišljanj in stilistične prefinjenosti, ki daje filmu svojevrsten čar. V izjemnih slikah, ki izhajajo neposredno iz slikarstva (saj je podlaga vsaki sekvenci znotraj Caravaggiovega umiranja prav kakšna konkretna slikarjeva kompozicija, ki jo Jarman tudi zelo natančno rekonstruira), se razpija pred nami režiserjeva umetniška in življenjska poetika. Osnovno izhodišče in gibalna točka filma je pogled, v filmu ves čas Caravaggi-ov, slikarjev pogled, ki je istoča-

sno notranji monolog. Junak je dvojnik, sel, prenašalec sporočila ustvarjalca filma, je njegov pogled. Pogled kamere je identičen slikarjevemu očesu, zapis na filmskem traku je zlit s potezo čopiča. Baglione piše o svojem sodobniku, Caravaggiu, da ni nikoli naslikal niti ene poteze s čopičem, ne da bi imel pred seboj model. Za filmskega Caravaggia je model vse, kar ga obdaja, ne samo skrbno postavljene kompozicije v ateljeju, po katerih so nastajale njegove znamenite slike. Nigel Terry, ki je v filmu upodobil slikarja, je svoj lik izoblikoval z minimalnimi sredstvi, z zelo diskretnimi in prefinjenimi detaili. Je pretežno statična osebnost, kot je ves film statičen, grajen v dolgih sekvencah in zelo počasnem ritmu. Filmska slika/kadra/sekvenca je enakovredna sliki, prizori Caravaggiovega umiranja v Porto Ecole so okvir te slike, kadra/sekvenca, Jarman gradi likovno podobo filma neposredno iz Caravaggiovega slikarskega mišljenja. Že takoj na začetku je spoznal, da bi popolna rekonstrukcija na filmu delovala po vsej verjetnosti kičasto ali vsaj baročno nabuhlo. Zato je izbral to, kar mu filmski medij tudi narekuje kot najbolj modro izbiro: redukcijo znotraj začrtanih okvirjev.

Jarman je iz Caravaggi-ove bogate barvne palete izbral neapeljsko rumeno barvo, ki dominira in vibrira v vseh interierih, ki jih obudi v spominu umirajoči slikar. To je barva, ki vibrira svetlobo in daje dogajanju istočasno diskreten zlat lesk in prijetno mehko patino. Vse kar se dogaja izven spominskega toka, prizori slikarjevega umiranja v Porto Ecole, je brez barve, je belo. Smrt je trenutek nič, ko se vse barve izgubijo v črni, (zadnja sekvenca mrtvega slikarja dejansko počasi temni do popolnoma črne barve). Umiranje je stanje pred ničem, bela barva je izhodišče za pot navzgor ali pot navzdol: v bogastvo vseh barv ali v neizprosno črnino.

„Pot navzgor in pot navzdol sta eno in isto.“ — Heraklit.

„Boj je končan!“ govori glas umirajočega slikarja v offu v prvi sekvenci filma. Ob umirajočem je le njegov edini prijatelj, pomočnik in nekakšen dobri alter ego, nemi deček Jerusaleme. Caravaggio se spominja, kako ga je pred mnogimi leti kupil za peščico zlatnikov nekje v Abruzzijskih hribih od revnega pastirja. Mali nemi deček, ki zaradi svoje hibe ni bil sposoben za pastirja in je torej bil samo v breme svoji družini, opazuje zvezdnato nebo.

„Zvezde so diamanti revnih,“ pravi njegova babica, ki sklepa kupčijo, „bogataši skrivajo svoje diamante v kletih, ker jih je sram, da bi jih primerjali z bogastvom Gospoda, ki se svetlika na nebu.“

Jerusaleme je takrat poslednjič videl svetlikajočo zvezdnato nebo v divjini. Caravaggio ga je pripeljal s seboj v Rim, kjer je ta mali divji pa-

stirček s podobo Sv. Janeza Krstnika postal neločljivi spremljevalec slikarjeve samote.

Morda je ena najlepših podob tega filma prav tretja sekvenca filma, slikarjev in dečkov prihod v Rim, v atelje. Zgodnje jutro je, ritem, razpoloženje, barve in čustveni naboj celotne sekvence dajejo popolno intonacijo celemu filmu: skozi odprto okno prihaja prva svetloba porajajočega se dneva. Mali Jerusaleme odkrije v ateljeju ščit, na katerem je naslikana grozljiva odsekana glava Meduze. S ščitom nad glavo steče po ateljeju. Michele Caravaggio ga prestreže in si ga posadi na kolena. Utrujena od dolge poti tako zaspi na okenski polici. Iz košare ob slikarskem stojalu počasi prilaze nanju kača. To je kača spomina, z njo prihajajo glasovi iz dežele. Michele se nenadoma prebudi. Minilo je nekaj let, mali Jerusaleme je zrasel v fanta, ki se živahno premika po ateljeju in neprestano gestikulira. Pokaže na ovna, ki je privezan k odru v ateljeju: „Nem je kot jaz.“

V tem prizoru je nakazana in razgrajena vsa simbolična atmosfera filma. Caravaggio, ki ga njegovi sodobniki in biografi prikazujejo kot precej nesimpatično, nasilno, glasno osebnost, ki je živela blizu socialnega dna, (že takrat je vzbujal zgražanje zaradi svojih neprikritih homoseksualnih nagnenj in neprestano je bil v sporu s postavo), je v filmu zgrajen kot tragičen lik osamljenega umetnika-vidca, ki nosi s svojim težkim in razburljivim življenjem vso globino in težo spoznanja o njem. Jerusaleme je de facto njegov učenec, že v ranem otroštvu je posvečen v skrivnost življenja, v njegovo polnost in dvoletnost. To, kar je Caravaggio/Jarmanov credo, je najbolje izrazil Heraklit, mračni filozof iz Efesa, ki se je z gnusom odvrnil od množic, ki so slabše od živalskega krkla, sam pa je končal dobesedno v gnoju. „Pot navzgor in pot navzdol sta eno in isto.“ — Te Heraklitove besede izreče mlademu Caravaggu kardinal Del Monte v deveti sekvenci. Prava naloga je, da to spregledamo. Morda se nam zdi to enostavno, toda nič ni tako zapleteno kot enostavnost.

Meduza je zgodnje Caravaggiovo delo in se opazovalcu neprijetno vtisne spomin s svojo skoraj groteskno, grozljivo spačenostjo. Platno z naslikano odsekano Meduzino glavo je napeto čez ščit, torej obrambno orožje. Simbolika te v osnovi zastraševalne podobe je večplastna in dvournna: Edward Lucie-Smith komentira Caravaggiovo slikarstvo v luči erotizma, povezanega seveda z izpričano Caravaggiovo homoseksualnostjo. Odsekana Meduzina glava naj bi predstavljala umetnikov mladostni avtoportret. Odsekana glava naj bi neposredno namigovala na strah pred kastracijo in istočasno (avtoportret z odrobljeno glavo je torej simbolični akt samokastracije,



odvzem moškosti) pretvarjanje moškega v žensko. Kača je pogosto interpretirana kot falusni simbol. Zanimiva je grimasa smrtne groze, ki je sicer v milejših različicah pogosto na slikarjevih slikah, naj gre za grimaso na obrazu žrtve ali rablja. Najbolj tipičen primer je groteskna, skoraj karikaturna podoba dečka, ki ga je v prst ugriznil kušar. Lucie-Smith in Hinks, dva znana razlagalca in avtoriteti iz področja umetnostne zgodovine, vidita v tej spačeni, grozo izražajoči grimasi občutek erotičnega vzburljenja. Morda. Ob tem je zanimivo morda samo še to, da Hesse v svojem romanu Narcis in Zlatoust piše o kiparju, ki išče grimaso (izraz) na obrazih likov, ki jih upodablja. Ugotovil je namreč, da sta si izraz največje bolečine in največje ekstaze identična in to skrivnostno, sakralno grimaso želi upodobiti na obrazih svojih kipov. Ob pogledu na Meduzo so grški antični junaki okameneli. Še potem, ko ji je junak Perzej spretno oddrobil glavo, je z njeno pomočjo svoje nasprotnike spreminjal v kamen. Iz odsekane glave sta izšla velikan Hrisaor in krlitati konj Pegaz. Na Pegazu letijo poeti na Parnas, išoč navdih pri muzah. Ščit z odsekano Meduzino glavo v rokah dečka Jerusalemeja lahko intonira zapleteno duševno in erotično življenje človeka, ki bo svojo osebnost razgrinjal pred nami skozi potek filma. Toda ne gre smo za to; kolikor je filmska pripoved jasno razgrajena in na bivši nesrečni ljubezni slikarja do mladeniča z imenom Pasqualone (o tem nas informira slikarjeva pripoved v offu), na iskanju ljubezni, bližine, lepote in v neuspehu, je intimitnost pripovedi bolj sama po sebi umevna in spremljajoča osnovno filozofsko naravnost, iz katere vse izhaja. Osnovno izhodišče je Heraklit in Božja beseda, samo v tisti točki, ko so „medli“ diskvalificirani. Bog bolj ljubi vroče in hladne, kot tiste neopredeljene, mlačne. Ekstremne poti zahtevajo srčnost, pogum. Modrost pa je spoznanje. O čem? Bog je tako blizu in tako daleč. Caravaggio je iskalec, ki se je odločil za pot navzdol. Nož namesto križa. Na nožu je napis: „Brez upanja, brez strahu.“ Mnogi bi okameneli. Jarman

nov Caravaggio se giblje v popolno izčiščenih prostorih, v filmski svetlobi, ki jo je sam izumil v svojem slikarstvu, chiaroscuro. Noben predmet, ki ga ujame oko kamere, ni naključje. Prav tako kot na umetnikovih slikah. Njihovi razlagalci si ob nekaterih še danes razbijajo glave. Jarmanov film je ikonografsko premišljen do najmanjšega detajla. Vsak ima svoj vsaj en pomen. Zaradi njih je film skrivnosten, zaprt v nešteto nežnih lusk, ki se razpirajo pred našo radovednostjo. Režiser nas hoče potegniti v uživanje podob, ki se jim zaradi njihove lepote moramo prepustiti.

Caravaggiov izbor je izbor tistega „hladnega“. Njegov svet je svet, ki je drugačen od vsakdanjega, tako imenovanega normalnega. V izumetničeni pokvarjenosti in skrupiranosti cerkve, ki je v filmu prav fellinijevsko ironizirana, je slikarjev svet na robu čistejši in pravičnejši. Svet noža nasproti svetu osmešenega križa. Nasilje, nebrzdana seksualnost, nezmernost in nespoštljivost nasproti hinavščini, laži in pokvarjenosti pod krinko mamljene poduhovljenosti Gospodovih služabnikov. V grdoti, neobgljeni nesrečnosti življenja na dnu je lepota, je bog, je resnica. Dvosmiselnost, ki je značilna za Caravaggiovo delo, je uspešno zaživela v filmu v podobi slikarjevih znancev, kompanjonov in ljubimcev. Caravaggio je slikal žanrske slike, ki imajo značaj alegorij, in nabožne slike, ki imajo lastnosti žanrskih prizorov. Prostitutke in zločinci, pridaniči s ceste, pretepači in potepuhi so pozirali za obličja svetnikov, za prizore iz njihovega življenja. Ena najbolj razvitih prostitutk tistega časa je pogosto pozirala, ne samo za Magdaleno, ampak tudi za Devico Marijo. Prav to je uspelo tudi Jarmanu, za film in s filmskimi sredstvi. Iz filmskega žanra melodrame je napravil prefinjeno in veličastno alegorijo.

Plotin pravi, da lepota in dobro lahko spoznamo samo pod pogojem, če ju naša duša že vsebuje. Vse je le proces prepoznavanja apriornih form v naši duši. Duša ne vidi lepega, če sama ni lepa. V grdoti, marginalnosti, bednosti je božje obličje.

Pot navzgor in pot navzdol sta eno in isto. Življenju in smrti daje isto težo, ju usklajuje. Slikar daje smrti kipenje življenja in življenju težo, vrtoglavoost in odprtost smrti. Smrt in žrtvovanje sta dva znaka življenja, odpiranje proti neskončnosti. Človek je v večnem strahu pred samim seboj in svojimi nagnjenji. Bataille pravi, da se svetnica z gnusom odvrača od grešnika (pothotneža). Ne ve, da so njegove brezsrčne strasti tesno povezane z njenimi duhovnimi. Spoznati svoj strah in živeti z njim je enakovredno obglavljanju Meduze.

V svoji jasni in premočrtni, zavestno izbrani poti je slikar svojevrsno oblika iskalca in preroka, je spreverjeni Kristus svojega sveta, ki se žrtvuje za resnico (noža), brez upanja in brez strahu! Zlata, v ambientalni obliki neapeljsko rumena, v stilističnih, simboličnih rekvizitih zlato, igra kot barva in simbol ključno vlogo. Naj bo to zlato cerkvene institucije kot atribut bogastva, oblasti korupcije, zlatniki, ki si jih lepi, a požrti (na zlato) Rannuccio baše v usta med poziranjem za sliko Smrt Svetega Mateja, zlato rdeči lesk Leninih las, ki si jih nenadoma razpusti in se ji v bujnem slapu vsujejo na ramena, Magdaleni in nazadnje zlatniki na mrtvih slikarjevih vekah. Njegov pogled, ki je prisoten ves čas, kot ključno izhodišče gledanja/čutenja/spoznavanja, je zaprt z drugim simbolom zlata. V večini mitologij ima zlato očiščevalno funkcijo najvišjega elementa, je simbol spoznanja, žarišče svetlobe. Je simbol skrivnosti, ki jo iztrgamo svetu, ki nas obdaja. Istočasno je simbol razvrta in pokvarjenosti. Kovanci na očeh umrlega to združujejo, so eno in drugo.

Vse to in še mnogo več je nanizal Jarman v svoji magični filmski galeriji. Vsaka sekvenca je slika, statična in vendar filmsko zgovorna in popolna, za katero nam režiser pokloni čas, da jo vpijemo vase. Vse so nenavadno čiste — prečiščene vsega nepotrebne balašta. Z neznanimi ali manj znanimi igralci je ustvaril sveže obraze, ki so sorodni Caravaggiovim portretirancem. Baročno razkošje ambience si privoščijo samo v prizorih, kjer nastopa cerkvena gospoda. Čas in prostor sta neomejena. Prelom šestnajstega v sedemnajsto stoletje je pomešan s sodobnimi, neločljivimi kostumi in predmeti iz današnjega sveta.

Jarman je romantik in tega ne more prikriti in morda tudi noče. Verjame v resnico, v iskalce in preroke, na eni ali drugi strani.

„Bogu se zdi vse lepo, dobro in pravično, samo ljudje so eno razumeli kot nepravilno drugo kot pravično.“ — Heraklit

Čistost enotnosti nasprotij, lepota žrtve in veličina spoznavanja, smisel, popolna ljubezen, kazen in pravica so bleščeče besede vseh mogočih mitologij, ki obstajajo le kot čiste

matematične forme. Življenje pa teče mimo in je vedno znova izigrano. Veličastna lepota posameznih idej krščanstva je lep otroški sen, ki v življenju zaživi svojo sprevrženo obliko. Popolnih nasprotij ni. Caravaggiovo zaupanje je rojeno iz skrajnega dvoma.

Heraklit pravi: „To, kar budni gledamo, je smrt, kar gledamo v spanju — je življenje.“

Barbara Habič

Derek Jarman: CARAVAGGIO
igrajo: Nigel Terry, Sean Bean, Garry Cooper, Dexter Fletcher, Spencer Leigh, Tilda Swinton, Nigel Davenport, Robbie Coltrane, Michael Gough

kostumografija: Sandy Powell
fotografija: Gabriel Beristain

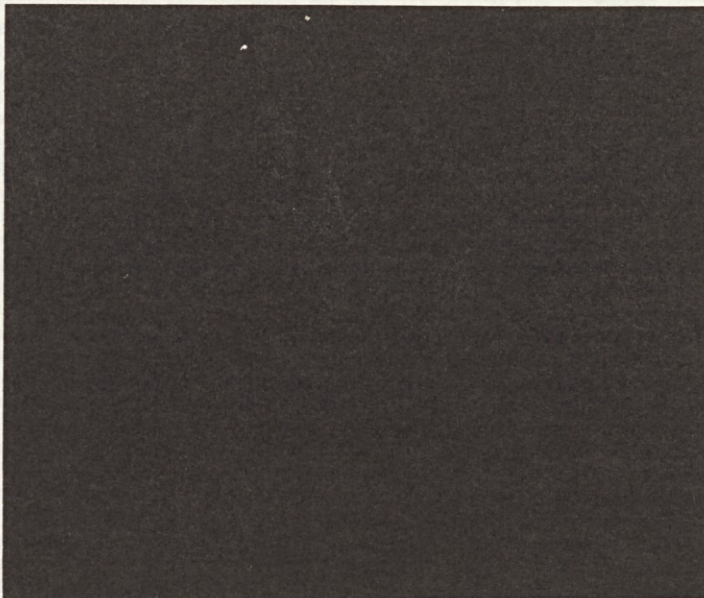
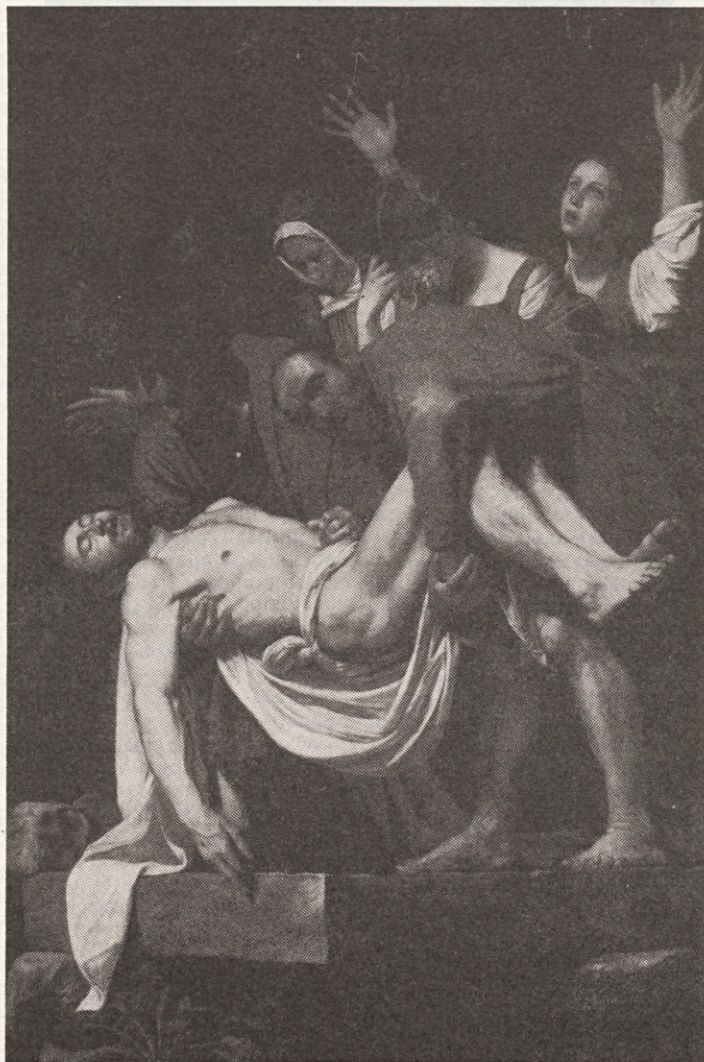


FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA



Pohorje, kratek dokumentarni film Metoda Badjure, Sava film, 1940

SUMMARY

The section In Memoriam brings Jože Osterman's tribute to **Bojan Štih** (1923—1986), a notable Slovenian publicist and a cultural-political worker. In the latter years of his life, Štih had been the manager and the art director of the Slovenian film company Viba Film, and at that period the national film production was in full swing and established its place in Slovenian and Yugoslave cultural space.

Presentations of international film festivals, written either as reviews-essays (Vrdlovec's essay on Cannes) or in the form of traditional festival reports (Codelli on Venice), cover many pages of this issue.

As usual at this time of the years, the greatest part of the magazine, however, is allotted to The Festival of Yugoslave Film in Pula. All films from Pula are reviewed, but more space is given only quality films: Jovan Aćin's **Dancing on the Water** (Ples na vodi), Anton Tomašič's **The Cormorant** (Kormoran), Zoran Tadić's **The Dream of a Rose** (Sen o roži), Lordan Zafranović's **Night's Bells** (Večerni zvonovi), Stole Popov's **Happy New Year 1949** (Srečno novo leto 1949), and Rajko Grlić's **It Takes Three for Happiness** (Za srečo so potrebni trije).

In his essay, **Osterman's Weekend and the Political Thriller**, Marcel Stefančič's, Jr., reflects upon the aspects of this „sub-genre“. The author, of course, pays most attention to Peckinpach's last film.

Besides the regular sections, such as Reviews, Notes and others, let us point out the interview with two leading representatives of Kinematografi Ljubljana, Melita Novljan and Milan Lindič. The interview does not only tackle the favourable situation in the cinematographic net of Ljubljana, but also opens a few weighty questions on the Yugoslave film infra-structure in general.

The magazine, as usual, closes with a special supplement, this time with **The Photo History of the Slovenian Cinema** and Stojan Pelko's essay on Badjura's documentary film **The Pohorje** (Pohorje, 1940).

ZGODBA Z VZHODNE STRANI

Kolikor so prvi slovenski filmi vsi po vrsti zavezani dokumentarističnemu beležnju in kot taki žanrsko nediferencirani, jih lahko zreduciramo na preproste člene neke etno-zgodovine. Toda precej zanimivejša, predvsem pa veliko bolj zabavna pot je poskus odkriti v njih vsaj nastavke, ki jih določenim žanrskim produktom približujejo. Da je to mogoče storiti tako v smeri burleske kot glasbene komedije, so pokazali dosednji posegi, tokrat pa se namenjamo odkriti elemente neke minimalne grozljivosti.

Kakšna je najbolj splošna struktura neke grozljivke iz tridesetih let, iz „zlate dobe“ Universalovih studijev? Vedno imajo najprej neko podobo civilizacije, nato predhodni del potovanja v divjino in končno, srečanje z Zlom v tej divjini. Najsi se ta finalni del odvija na skrivnostnem otoku ali v kakšni eksotični pokrajini, osnovna shema je vselej enaka: kultura — pot — natura. In če je v čem temeljni premik poznejšega razvoja žanra grozljivke, potem je natanko v umestitvi Zla že v samo kulturo, v ta predpostavljene civilizacijski vsakdan. Največkrat gre torej za to, da v kulturi odkrijemo neko njeno naravno, zlo jedro.

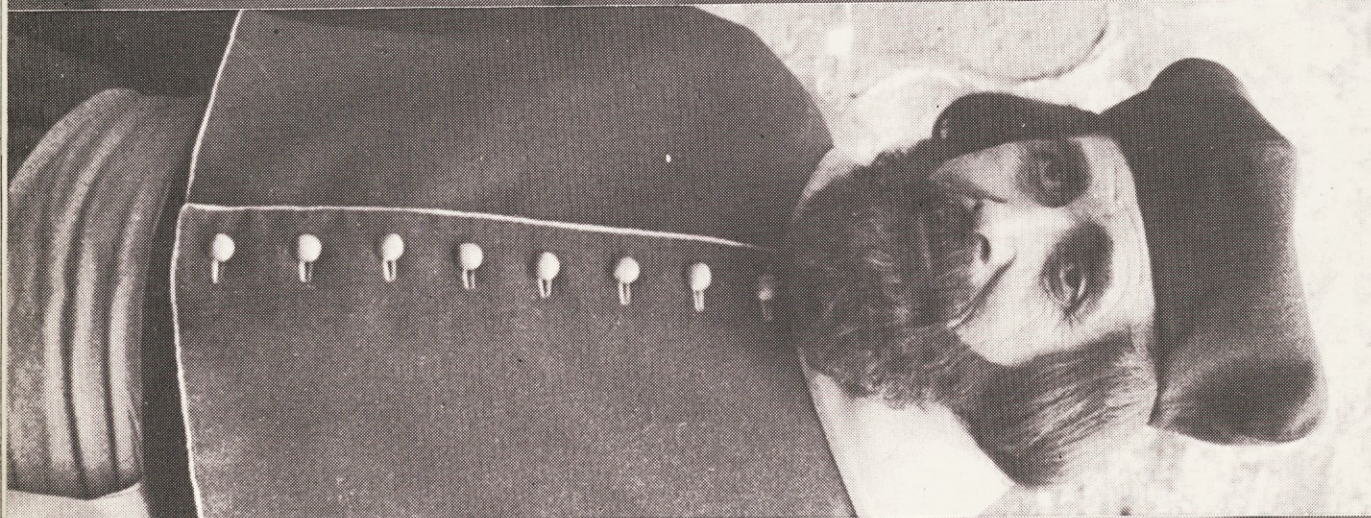
Zdaj moramo nekoliko precizirati naslov prispevka. Res gre za „East Side Story“, toda s pomenljivim geografskim dodatkom, namreč za vzhodno stran — Pohorja. **Pohorje — vzhodna stran** je naslov filma Metoda Badjura, ki se ponša prav z omenjeno tridelno strukturo. Prvi, kulturni del predstavlja podoba Maribora (trg, avtobusna postaja, urbana arhitektura, prevozna sredstva), ki pa se že po nekaj minutah prevesijo v drugi, potovalni del. Sledimo vožnji (ki se zdi, da uprizarja razvoj prometa, saj se srečujejo in prehitevajo kolesar, voz, avtomobil in avtobus) od ene turistično-planinsko-poštarske kočice do druge in še vedno vse ostaja na ravni turističnih razglednic. Toda zdaj — ali naj rečemo „strukturno nujno“? — nastopi tretji, divji, grozljivi del: vanj nas uvede mednapis **Večna pesem pohorskih šum: med oglarji in drvarji**. Že samo to, da je film nem, v njem pa odmeva neka večna pesem, je po svoje pomenljivo, toda na tem mestu stori Badjura še precej bolj radikalen korak — dobesedno sprevrne klasično strukturo grozljivke. Namesto da bi nek naravni, zli element povrnil nazaj v kulturo, v samem jedru nature — sredi pohorskih gozdov — registrira kulturno zlo — delovni akt — in mu s specifično filmskim izrazjem podeli atribut grozljivosti. To se zgodi v srednjem od treh (!!) delovnih aktov (gledamo namreč oglarje, sekače in splavarje), pri čemer je tudi samo to podiranje drevesa razdeljeno v tri epizode — lupljenje, žaganje in obsekovanje. In

zdaj si podrobneje oglejmo kader, ki nam kaže dva moža, kako lupita drevesno deblo. Prvi, tisti, ki stoji na levi strani kadra, je pokazan (v srednjem planu) in kot tak popolnoma enoznačen; zato pa se z drugim stvari precej zapletejo. Ne le, da ga nikoli popolnoma, v celoti ne vidimo, temveč se v podobo vpisuje samo z zamahi sekire. Roka, ki vihti sekiro, pripada nekomu, ki vso svojo moč in grozljivost črpa iz tistega specifično filmskega zastavka — iz zunanjosti polja. Prav kolikor je ne-pokazan, le evociran, sluten, je lahko nosilec neke grozljive razsežnosti, ki bi jo bilo mogoče še povečati z razsežnostjo glasu. Toda, če mu je — kot nemi filmu — ta pot zaprta, lahko uporabi črko in z njo označi „večno pesem“.

Konsekvence te vpeljave grozljivosti so daljnosežne: po eni strani so od tega trenutka naprej izločeni vsi izletniki, ki smo jih prej opazovali, kako veselo potujejo proti vzhodni strani Pohorja; po drugi pa se razčlemba delovnega akta nadaljuje, pri čemer se vse vrte okoli neke osi, ki jo uteleša drevesno deblo. Le-to je — potem ko ga je roka nevidnega nosilca s sekiro olupila — podvrženo še žaganju, obsekovanju, razrezu v deske in spravljanju do reke. Vsekakor dovolj, da samo deblo — zdaj pravzaprav že deske — postane zastopnik tistega Zla, ki smo ga prepoznali v vihteči sekiri. In zdaj nastopi še zadnji topos grozljivke — Zlo kot neuničljivo, celo nešteto pomnoženo, vztraja še naprej. Zadnji posnetek Badjurovega filma nam kaže poln splav, ki po reki drsi proti mestom, proti civilizaciji. Če tak konec poskušamo razumeti v povezavi z izletniškim, dokumentarističnim začetkom, se nam bo zdel film prekinjen, nedokončan. Toda če dejstva ne ustrezajo kriterijem je treba spremeniti kriterije — in **Pohorje-vzhodna stran** zahteva kriterije grozljivke. Z vidika le-teh pa je sporočilo zaključnega posnetka povsem jasno, izrazljivo z enim samim opozorilom, grožnjo: „Prihaja!“

Kar je torej Badjura storil s pričujočim filmom, je naslednje: pokazal je, da je samo konstituiranje nature (tudi zle) stvar kulture, nato pa je stvar zaostрил še do te stopnje, da je samo sporočilo kulture (sicer v sprevrnjeni obliki) poslal nazaj njej sami. Tisti splav, poln desk iz „pohorskih šum“, je tako resnični korelat ladji iz Nofsferatuja, polni podgan, le da ne prinaša Zla iz daljnih, eksotičnih dežel, temveč opozarja, da je Zlo že tu, v samem jedru kulture.

Stojan Pelko



Heretik, Andrej Stojan

v naslednji številki:

nadaljevanka in film
HERETIK

jesenska filmska šola '86
FILMSKA MONTAŽA