

E K R A N

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO 1972 — ŠT. 96-97



Taras Kermauner	230
Živojin Pavlović	234
Tone Frelj	383
Tone Frelj	240

PRVI PLAN

MRTVA LADJA ne sme umreti
Makavejev ali variacije na temo ljubezen — smrt
Nezavidljiva situacija
Slovenski kratkometražnik v preteklem letu

Mark Cetinjski	242
----------------	-----

FILM V ŽARIŠČU POZORNOSTI
Pot k sosedu, Oberhausen 72

STRUKTURA FILMA

Louis Seguin	250
Judita Hribar	252
Janez Povše	255

Jugoslavija 1971
Luc Moulett in UNE AVENTURE DE BILLY KID
... Kader št. 312 ...

TELEVIZIJA

Denis Poniž	258
Denis Poniž	260
	262
Roland Biernaux	263
Janez Povše	265

Festival možnosti in nemožnosti
VII. televizijski festival, Bled 72
Nagrade na VII. TV festivalu
Film, televizija in mladina
Uspešni principi TV nadaljevanke
VAŠČANI VASI LUG

TELEOBJEKTIV

Guido Aristarco	269
Judita Hribar	271
P. P. Pasolini	273
	275

Kje je Godard
Filmcritica in njen članek kot prispevek k študiju sodobnega filma
Opombe k sestavku »umetniški film«
Snema se film V OBJEMU PODZEMLJA

FILM ŠOLA KLUBI

Tone Rački	276
Jože Perko	278
Mirjana Borčič	285
Lily Arjomand	287
Tone Rački	289

Vključevanje stripa, ilustriranega tiska, fotografije in filma v okvir likovne vzgoje na osnovni šoli
Amaterski film naposled »odkril« igralca
Zakaj le v drugem planu
Film za otroke v Iranu
18. srečanje nemških filmskih mladinskih klubov v Kroneburgu

FESTIVALI

Rapa Šuklje	291
Boris Grabnar	297

Med Cannesom in Benetkami
Trst 72

INFORMATIVNI CENTER VIZUALNIH KOMUNIKACIJ

Ješa Denegri	300
--------------	-----

Ena izmed možnosti pristopa h konceptualni umetnosti

EKRAN, revija za film in televizijo. Izdaja Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Na leto izide deset števil, najmanj dve dvojni. Uredniški odbor: Mark Cetinjski, Srečo Dragan, Nuša Dragan, Viktor Konjar, dr. Janko Kos, Naško Križnar, Neva Mužič, Denis Poniž (odgovorni urednik), Janez Povše, Vasko Pregelj, Tone Rački in Boštjan Vrhovec. Sekretar uredništva Breda Vrhovec. Lektor in korektor Meta Sluga. Uredništvo in uprava: 61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II, soba 9, telefon 310-033, interna 311. Številka velja 3,50 dinarjev, dvojna 7 dinarjev. Letna naročnina 30 dinarjev, za tujino dvojno! Žiro račun: 50101-678-49110. Poštnina plačana v gotovini. Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad 8. Metêr Franci Planinc. Izdelava klišejev Tiskarna Jože Moskršič. Pričujočo številko je tehnično uredil Tone Seifert. Naslovno stran je oblikoval Vasko Pregelj.

EKRAN sofinansira Kulturna skupnost Slovenije.



mrtva ladja ne sme umreti

taras kermanner

1. »MRTVA LADJA« IN JEZIK

Marca letos je v Pismih bravcev ljubljanskega časnika Delo izšlo tudi pisemce, podpisano od Danila Karolčeva; dotikalo se je tako enega izmed lanskoletnih filmov slovenske proizvodnje, MRTVE LADJE režiserja Rajka Ranfla, kakor tudi recenzije, ki jo je o tem filmu napisal stalni kritik ljubljanskega Dela Andrej Inkret. V malo besedah zares zgoščeno primorski rojak predstavi vrsto stališč, ki so zanimiva sama na sebi, še bolj pa kot fenomen nečesa, o čemer bi rad spregovoril.

Najprej o jeziku; takole beremo: »Igra obeh nastopajočih je bila skrajno nenaravna, dolgovezna in preobremenjena z nepotrebno frazerijo, tujkami ter v tonu ljubljanskega, najslabšega slovenskega narečja, kar je še zlasti mučno vplivalo na poslušalca, Slovenca.« Moj komentar: pisec zadeva že takoj na začetku v bistvo. Vprašanje jezika je danes eno osrednjih zgodovinskih, socioloških, ideoloških, filozofskih in celo političnih vprašanj. Prepričan sem, da se današnji slovenski konservativci in vznemirjeni narodnjaki ne borijo za čist, pravilen, lep, nenarečen, splošno slovenski, obvezen jezik le zato, ker bi jih v to silila estetski okus ali vzgoja, temveč ker natančno čutijo, da se prav na terenu jezika odvija ena glavnih bitk za in proti decentralizaciji, pluralizaciji, diferenciaciji, osvoboditvi slovenstva. Zadnja leta vzdržema teče proces, ki razkraja nekdanjo slovensko homogenost, monolitnost, centraliziranost, vistosmerjenost, ki je bila, to kar lepo priznajmo, v dobi narodovega nastanka neogibna, saj je bilo komaj zavedne, nezavedne ali le potencialno zavedne člane iste etnične skupine mogoče spremeniti v zaveden, enoten, skupen narod — v narod kot voljo — le s pomočjo forsiranja istosti, ne pa poudarjanja razlik (ki so bile značilne za fevdalno obdobje). Eden poglavitnih instrumentov za istenje je bil brez dvoma narodni jezik, posebno če je bil poleg tega še interpretiran kot izraz narave, usoda, oblika, zunaj katere nihče ne more živeti in je torej zanj globoko obvezna, brez nje ostane jecljavec, pa seveda tudi izdajavec svetega. Kajti narodni — enotni — jezik je ravno tisti temelj, na katerem neki narod sploh lahko šele vznikne, brez njega naroda ni, tako so nas učili (čeprav danes vemo, da je vrsta različnih narodov, ki imajo iste jezike); če izgubimo ta jezik, izgubimo svojo identiteto, sebe. Jasno je, da je bil nastanek tega — slovenskega — naroda volja določene elite, ki se je čutila poklicano ustvariti novo bitje zemeljske oble, da je bilo zato treba pravi — zares slovenski, ne narečni — jezik šele ustvariti, mu določiti zakone in meje, obenem pa ves čas skrbeti, da kdo teh zakonov ne bi poškodoval, mej prestopil; to bi namreč pomenilo direkten napad na tvorbo, ki ji pravimo slovenski narod, njeno razkranje v dobro tujih, sovražnih narodov (nemštva, italijanstva, med obema vojnama tudi srbstva, madžarstva). V zgodovinskih razmerah, ko nacionalistična tekma med evropskimi narodi mineva in se eksploatacija, zatiranje, polaščanje vseh sort prenaša na drug teren, v ekonomsko ekspanzijo, na področje tehnike, v času torej, ko nacionalnost ni več temeljno ogrožena (druga je situacija za nastajajoče narode, za Afriko in Azijo), ker ni več nosivec — družbene — moči in se zato spreminja v neko s stališča boja za svetovno moč ne bistveno karakteristiko ljudi, je sleherno porivanje nacionalnosti v center pozornosti le zastarel postopek tistih, ki bi radi ohranili pri življenju in na oblasti staro elito ali elite, tiste, ki so narod ustvarile, ga čuvala v pogojih svetovnega boja za nacionalno moč. Tradicionalne, kulturniške in politične elite hočejo obdržati staro socialno strukturo, pri tem seveda ne uporabljajo le materialne sile in prisile, temveč v enaki meri želijo delovati tudi v ideološkem območju. Ohraniti je treba strahospoštovanje pred Narodom kot esenco sveta, a obenem tudi pred tistim, kar je z narodom tesno povezano, pred jezikom. Ko je recimo Jožef Klekl zagovarjal — in tudi javno propagiral, pisal —

prekmurski dialekt, je bilo to, v pogojih feudalizma in nacionalnega nastajanja Slovencev, antinacionalni akt kot tak. Če pa danes Vitomil Zupan — v drami ALEKSANDER PRAZNIH ROK — uporabi ljubljanski dialekt za karakterizacijo nekaterih oseb, če stori isto Dušan Jovanović v NORCIH, ali Ranfl v MRTVI LADJI, isto dejanje v različnih zgodovinskih in socialnih kontekstih nima istega pomena. Slovenski narod je tu, formiran, prepojen z nacionalnim čustvom, ponosen na svojo — v času enobeja v veliki meri lastno — zgodovino. Problem tega naroda je danes v tem, kako iziti iz polpretekle enotnosti, ki je za današnje razmere pretirana: ki je kot španski škorenj. V razmerah svetovne tehnologije, ki zahteva — kot ugotavlja Mac Luhan — decentraliziranost in hladna občila, se pravi sodelovanje, soupravljanje, avtonomizacijo kar največjega števila ljudi, je sleherni tip centralistične družbe, narejene po hierarhičnem načelu in uniformirane, anahronističen in globoko škodljiv.

Slovenski film je v veliki meri neuspešen in pomanjkljiv ravno zato, ker ni našel svojega — filmskega — jezika. Tega pa ni mogel najti, ker si ga je sposojal v gledališču, a za gledališče vemo, da je bilo osrednja ustanova v dobi nacionalnega formiranja, da se je v njem prav posebno pazilo na odstopanja od norme in jih preganjalo. Gledališka izreka je bila visoka, klasična — naredili smo jo za klasično, ker pač klasike nismo imeli, ali pa je pisala v dialektih, Pohlin, Trubar ... — tako rekoč religiozna; bila je kodeks, po katerem naj bi se ravnali — in so se morali ravnati vsi Slovenci, bila je v službi že omenjene intenzivne in prav nič diferencirane enotnosti. Bila je vrhovni Zakon Naroda. Pokrajine, na ktere je bilo v fevdalizmu razdeljeno tisto, kar se je pozneje spoznalo kot slovenski narod, je bilo treba izenačiti s celoto, z enoto, z bistvom naroda; sredobežnost dialektov je bilo treba za vsako ceno pregnati, saj so narod destruirali. Prav tako je bilo treba odpravljati slange, različne načine govora, ki so nastajali v različnih socialnih sredinah, posebno zato, ker so — oboji, dialekti in slangi — uporabljali veliko število izposojenk. Treba jih je bilo nacionalizirati.

Nacionalnemu vidiku se je pozneje priključil še socialni. Ideja o narodu kot enotnem ljudstvu, v katerem ni razlik, temveč je eno, enotno, ista sila, ena sama — udarna — pest in raz katerega obličje je treba samo — z revolucijo — odstraniti nekaj pripadnikov izkoriščevalskih razredov, ki pa zaradi svoje šibkosti tako niso nacionalna buržoazija, temveč le izdajavski prirepniki tujih vladajočih razredov in narodov, ta ideja je nadaljevala prejšnji nacionalni odnos do jezika. Če je družba, posebno še tedaj, ko je vladajoče razrede odpravila, enoten sloj brez kakršnih koli bistvenejših diferenc, oziroma če je celo cilj te družbe, da difference, ki — in kolikor — obstoje, delitev na kmete, delavce in inteligenco, čim prej odpravi ter jih vse pretvori v enotno maso proletariata (odtod ne le fizična, temveč tudi ideološka derustifikacija vasi in dezintelektualizacija inteligence), potem je naravno, da se prav tako ne sme dovoljevati ali celo spodbujati jezikoslovnega diferenciranja. Le jezikovna norma se je spremenila — ker se je pač spremenila tudi teorija o bistvu naroda in ker je eno elito zamenjala druga: kulturniški, literarni jezik je moral prepustiti mesto političnemu, aktivističnemu, ki pa zato seveda ni nič manj posiljeval in vistosmerjal (enakega je govoril prvi minister in zadnji vaški aktivist).

S korekcijo te — stalinistične — vizije, najprej s politično naslonitvijo na tradicijo in tako imenovano narodnost (ob kominformu), pozneje s postopnim prepuščanjem tržišču in zakonom sodobne tehnike, tehnologije in ekonomije, pa se je ta aktivistični jezik najprej sam v sebi blokiral, prepustil vodilno mesto tradicionalni — v bistvu od kulturniške elite diktirani — normativiki, to je bila prva faza, v drugi pa se je začela načenjati tudi ta normativika in jezik se je znašel v zelo novih razmerah. Zato je politika v tej točki razklana: deloma se veže na tradicionalen jezik, ker ji ta garantira stari tip enotnosti: formiranje — normiranje — jezika se opravlja v eliti (razvoj ljudstva je torej pod kontrolo); v tem pogledu se politika veže na to ali ono obliko nacionalizma. Deloma pa

se temu zaveznistvu s tradicionalnimi elitami odreka, prepušča razvoju producentom samim, kjer se pač ti — glede na relativno svobodo tržišča — pojavljajo. Jasno je, da je edino ta druga smer zgodovinsko relevantna, saj se ne planira v tradicionalni eliti in glede na tradicionalna vrednostna merila, temveč glede na realne, današnje potrebe (da uporabim ta temeljni marksistični pojem) ljudi. In ker se potrebe ne morejo kazati v tej ali oni eliti (to bi bile — in so — le potrebe elite), temveč na najrazličnejših, vnaprej težko predvidljivih krajih nacionalnega zemljevida, jih moderna funkcionalna politična elita lahko le zbira, morda tudi do neke mere sortira, v bistvu pa jim mora prisluhniti in jim ustreči. A brž ko pristanemo na tak način političnega poslovanja, je jasno, da priznavamo avtonomizacijo najrazličnejših subjektov, se pravi nosilcev potreb, pristajamo na diferenciacijo družbe, ki ni več tako enotna, da bi njene bistvene potrebe določala — proizvajala, usmerjala in vzdrževala — elita, temveč jih določajo najrazličnejše grupacije in sloji. Rečemo, da se je narod decentraliziral, nikakor pa raznarodil. Rečemo, da začenjajo različne skupine in sloji gojiti različne življenjske sloge, potrebe, cilje, ravnanja, tipe produkcij, vrednostne sisteme — seveda vsi znotraj vladajočega svetovnega tehničnega —, da se družba struktura, da ni več samo neoblikovana aglomeracija posameznikov ali skupin in slojev, ki jih je treba za vsako ceno uničiti v imenu nacionalne enotnosti (in seveda oblasti elite, ki se sama de facto iz te gmote izdvoji — v vseh pogledih). Rečemo, da izginja tista fluidna, fluktilbilna, neujemljiva situacija neformirane družbe, v kateri se lahko vsak hip vse zgodi (kar je v bistvu revolucionarna situacija kot taka), ker se vse vsak hip menja, nič ne vztraja — razen metode menjanja, ki drži vse pripadnike ljudstva v nenehni negotovosti, alieniranosti oblasti in jezika, ki predstavlja najbolj trdno, stabilno, »večno« točko človekove varnosti in identitete; identificirajo se lahko le glede na elito in bistvo naroda (na jezik) — ne pa glede nase, glede na svojo specifično produkcijo lastnega življenja in okolja. Jasno je, da moderna tehnika sploh ne dopušča nikake okrepitve, te strukturacije v kaste, v neprehodne sloje in skupine. Ravno narobe, potrebna je nenehna ekstremna mobilnost, vendar takšna, ki nastaja med — na vseh avtonomnih terenih — fiksiranimi elementi, ne med želatino.

Ko je prvi slovenski film prikazoval narodno osvobodilno vojno in je imel s tem funkcijo identifikatorja, spominjevalca, tistega, ki hvali in blagruje zmagovito usodo, je bil zanj tradicionalni jezik neogiben in primeren: sveti film mora govoriti v svetem jeziku. Enako je lahko ravnal zmerom, ko je to — tradicionalno — funkcijo obnavljal (SAMORASTNIKI); v takih primerih je bil zmerom uspešen in »naraven«. Ko pa danes slovenski film podaja žive, realne, konkretne, današnje ljudi, kako živijo, govorijo, čutijo, doživljajo, ravnaajo v konkretnih okoliščinah svoje skupine, plasti, lokacije, poklica in ko funkcija tega filma ni več prebujanje nacionalne zavesti ali ustvarjanje enotne ideološke nacionalno-politične norme, je sleherno uvajanje zbornske izreke, visokega govora iz osrednjega gledališča tako grozovita in očitna destrukcija tega njihovega realnega življenja, da jo gledavec in poslušavec komaj prenaša, da se v nji ne more identificirati in da je film, temu primerno, bistveno slabši. Lep primer smo opazovali pred nedavnim, ko je bila najbolj nenaravna oseba v Pavlovičevem slovenskem filmu RDEČE KLASJE študentka ljubljanske akademije za igravstvo, ki je govorila — se pravi deklamirala — pravilno slovensščino, tradicionalno normativno, medtem ko hudo hrvaški naglas šerbedjija skorajda ni motil, saj je bil bližji lokalnemu koloritu Ptujkega polja, vzhodne Slovenije. Gledali smo filme, ki se godijo v Ljubljani, v predmestjih, med intelektualci, nastopajoči pa so govorili popolnoma enoten jezik, ki sploh ni bil zmožen podati njihove miljejske realitete (film jo bistveno zahteva kot druge umetnosti), še huje, ta — očitno za vse poslušavce in igravce — umetni jezik je preprečil ustrezno podajanje realitete, ustrezno iluzijo realitete. Res da ima film na razpolago tudi druga sredstva, predvsem sliko, oznako giba, vendar brez besede v glavnem ne gre. Kar ugotavljamo, je to, da je visoki normativni, enotni »slo-

venski« jezik v teh filmih njihova čista destrukcija, da v imenu Ideje — Naroda — (seveda tradicionalne ideje) uničuje realiteto, da deluje na vse nas travmatično (da se je torej tradicionalna Ideja spremenila v poškodovavca). Primer filma nam priča, da je vztrajanje pri nekdanjem tipu nacional(istič)ne enotnosti zmerom hujše vnašanje poškodujočega nasilja tako v slovensko umetnost kot v slovenskega človeka.

Vrnimo se — ob koncu te teme — k MRTVI LADJI. Ravno narobe kot meni dopisnik iz Trsta: zame je bilo v filmu še premalo tistega tipičnega govora, ki ga govorijo ljubljanski intelektualci in brez katerega je sleherna gesta, vsakterikoli odnos med obema filmskima osebama nemogoč, neverjeten, nasmiseln, nerealen. Treba je reči, da sta se igravca — za slovenske filmske razmere — že neverjetno osvobodila jezikovnega kalupa, svete fikcije, v kateri naj bo pisani uradni list in komuniqueji slovenske akademije znanosti in umetnosti, ne pa živo umetniško delo, pa naj bo to film ali proza (v kateri recimo Marko Švabič ali Dušan Jovanović kolosalno podirata tabuje in zapisujeta doslej v slovenski literaturi neznan, a silno osvobajajoč, predvsem pa s predsodki neizkvarjenim bravcem zelo znan jezik). Ves film MRTVA LADJA je ena sama neposrednost med dvema telesoma, zaprtima v tesno združujočo ju eksistencialno situacijo, tu mora vsaka beseda, vsak stavek priti iz te situacije, iz »naravnih« teles obeh oseb, ne pa iz nadrejene jima totalitarne nacionalne Ideje in Norme. A njuni »naravni« telesi sta njun milje, njuna specifična in diferentna telesnost. Zato je treba Ranflovim usmeritvi v pogovorni jezik pritrditi in režiserja kvečjemu še spodbujati, da bo še bolj radikalen — ne pa ga ravno zaradi njegove vrline napadati. V jezikovnem pogledu se MRTVA LADJA torej pridružuje pozitivnim tendencam slovenske kinematografije, umetnosti in — kulturne — politike, ki noče več slediti bivšim — ideološko jezikovnim — normam, ki s krutim sadističnim nasiljem destruirajo in nihilizirajo slovensko umetniško in civilno realiteto.

Milena Zupančičeva v MRTVI LADJI
Rajka Ranfla



makavejev ali variacije na temo ljubezen — smrt

živojin pavlović

Vrednost del Dušana Makavejeva je v njihovi strukturi. Filmi niso plod idej, marveč so ideje plod filmov. Točneje: ne odkrijemo ideje in jo ne prepoznavamo — smo priče njenega rojstva.

Kakor pri vsakem drugem ustvarjalcu je tudi pri Makavejevu način oblikovanja odsev njegove ustvarjalnosti, prav zaradi tega moramo njegove nenavadne in nevsakdanje konstrukcije tako tudi razumeti. Spremembe, ki so od filma do filma bolj opazne, pričajo o zelo močnem osebnem izrazu. Moč tega izraza raste z njegovo kristalizacijo. Centrifugalno razbitje raznorodnih, pogosto nasprotujočih si zvez v njegovem prvem filmu teži pretrgati krhke okvire sklenjene pogodbe. Zaradi tega je zgodba, pa tudi njeni zakoni, ki jih imenujemo »zakoni dramaturgije«, nerodna cokla bujnim miselnim iskram in zvezam. V zadnjem filmu plazmatični kaleidoskop sličic iz življenja in navidezno zmedeni odlomki stilizirane rekonstrukcije brez globlje medsebojne pogojenosti — rojevajo v centripetalnem procesu edinstveno idejo, ki sama po sebi (in ne pripoved tj. dramaturški tok) povezuje ognjemet vizualnih odlomkov v celoto.

To je ustvarjalna pot, ki je Makavejeva popeljala s pozicij opisovalca človeških usod (ki so se izkazale kot neprimerne za miselne špekulacije) na področje svobodnih idej, ki nočejo, a tudi ne morejo upoštevati usode posameznika. To je področje miselnih simbolov in do njega se v jugoslovanskem filmu še nihče ni povzpel. Prav zaradi tega poskušajmo ugotoviti posebnost Makavejeva.

Vsi štirje filmi, ki jih je Makavejev do danes posnel, prikazujejo odnos med ljubeznijo in smrtjo. Ljubezen kot biološki (tj. seksualni) in človeški (tj. erotski) imperativ, in smrt kot rezultat neuresničenega toda tudi neuresničljivega življenjskega imperativa — sta dva pola, med katerima niha miselno-emotivno nihalo režiserja Makavejeva. Toda za razliko od drugih, ki to temo »obdelujejo«, »predelujejo«, »tolmačijo«, ji Makavejev na prvi pogled ne pripisuje skoraj nikakršnega pomena. Kakor da se je ne zaveda kot »večne teme«, kakor da jo odklanja, jo prezira ali se ji posmehuje. Skratka, svoje filme zasipa z ljubkimi cenenostmi in zdi se, da »večni temi« z gnusom obrača hrbet.

Toda kljub temu ta v bistvu tragičen odnos — odnos med ljubeznijo in smrtjo — Makavejev opazuje na zanimiv način. Ob »zgodbi«, tj. ko se zanima za človeške usode, vzbuja vtis, da resno spremlja ta odnos. Nezvestoba mlade frizerke povzroči, da slavni, družbeno vplivni mož in strokovnjak postane človeška razbitina (ČLOVEK NI PTICA), a nezvestoba poštarice spremeni dobrohotnega strokovnjaka za deratizacijo, katerega družbene koristnosti ni mogoče ovreči — v morilca (LJUBEZENSKI PRIMER). Toda ko na mesto »zgodbe« (reinkarnacije življenja) stopi »kaleidoskop« (mozaična kombinacija odlomkov iz realnega življenja), Maka-

vejev spremeni kot opozovanja: odnos med ljubeznijo in smrtjo ni več tragičen — sedaj je grotesken (WR, MISTERIJ ORGANIZMA).

Zakaj?

Zato, ker se človek umika pred lastnim simbolom in usoda kot plod človekovega življenja odstopi mesto misli o njej sami. Z usodo se lahko sprijaznimo ali ne, kot so to počeli v dobi številnih bogov — ali trpimo, kot so trpeli v dobi enega samega boga — ali se ji danes v dobi človeka posmehujemo. Usoda — to je norost. Posmeh — je poskus ozdravitve.

Kako je do tega prišlo?

Ogrodje filma ČLOVEK NI PTICA predstavlja klasični trikotnik: resen mož srednjih let, monter — neodgovorna mlada žena, frizerka — mladi in očarljivi, tudi neodgovorni šofer kamiona, postopač, ženskar, zafrkant. Med temi tremi točkami (1 — zrelost, red, tradicija, 2 — preobsežni, uničevalni, amoralni človeški animalizem, 3 — radostna, surova, slepa sla življenja) so razpete mreže trivialne dramske konstrukcije. Prhutajo aluzije, rojijo asociacije in ideje, toda kar je najbolj zanimivo — v mrežo se ne zapletejo. Specifični duh ustvarjalca spoznamo tako veliko bolj v teh miselnih akrobacijah, zapletih in paradoksnih zvezah, kakor v zgodbi o usodi imaginarnih oseb. Kljub temu je to prvo delo Makavejeva, nerodno, okorno in nespretno (posebno v prizorih, ki prikazujejo posamezne ljudi in njihove odnose) na koncu močno in osebno v tistem, kar ni zgodba, tj. v dramski shemi. Žal se vse to, kar ni zgodba, ne zgosti v miselno jedro, čeprav je razkošno v aluzijah in razdiralno v posmehu. Centripetalna sila klasične dramaturgije je še vedno preveč močna, vezi so pretrde, vse, kar je Makavejev, je vedno zunaj teh zidov, razsuto v kaosu nedozorelih idej. Neizkušeni ustavljalec ostaja jetnik navad, ki jih spoštuje in bi se jim rad podredil — vendar ga preveč utesnjujejo. Enostavno, svet materije ni zadosti raztrgan, da bi se svet idej lahko spravil v red.

Napetost med ljubeznijo in smrtjo dosega višek v delu LJUBEZENSKI PRIMER. Medtem ko v prvem filmu ljudje spravljajo drug drugega v nesrečo, se v tem ubijajo. Zgodba o človeški usodi je neizogibna — in jo imamo tudi tukaj. Toda zgodba, ta klasična konstrukcija, avtorja očitno ovira. Noče ali se pa ne zna ukvarjati z usodo — želi njene vzroke. Zaradi tega vnaša v delo, čeprav je posneto mirno in čisto, nasilne motnje: komentatorje in potem še razkosano, zmedeno in dodatno premešano prikazovanje. Tako si z nepovezanim pripovedovanjem ustvarja prostor za komentarje. Toda komentatorja, seksolog in kriminolog nista tu, da bi pojasnila konkretni primer, tj. umor, ki ga je zagrešil pošteni deratizator. Njune razlage le napeljujejo na nekatera vprašanja, iz katerih, kakor tudi iz samega »primera«, raste osnovna ideja filma. Kljub vsemu tu ne gre za nikakršno »miselno nadgradnjo«, marveč le za intelektualno špekulacijo z elementi drame, strokovnega in splošnega pripovedovanja in z asociativnimi elementi iz rekonstrukcije samega primera. Iz vsega tega raste ideja filma. Res je, da takšna ustvarjalna operacija v LJUBEZENSKEM PRIMERU ostaja le na pol poti. S strukturalnega stališča je ta film hibriden. Človek, določeni človek, toda ne tisti, ki ni vzet iz resničnega življenja (z dokumentarno metodo), marveč tisti, ki je plod človeške domišljije — takšen človek in njegova usoda predstavljata nepremagljivo oviro umetniku in zato ga mora zaradi svoje svobode uničiti.

To se bo zgodilo v naslednjem delu, v katerem je ta korak izpeljan radikalno in sta izmišljeni človek in izmišljena usoda prevzeta iz življenja skupaj z njhovima izumiteljema. Makavejev dokončno oblikuje svoj ustvarjalni sistem šele potem — ko tujo pripoved, njene ustvarjalce in izvajalce postavi pod prizmo svojih pogledov in misli. V filmu NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE ideja izhaja resnično in samo iz strukture samega dela.

V tem filmu ni več ljubezni, je le smešna iluzija o njej. Smrt je edina resničnost. Popačeno in naivno iluzijo si je Makavejev izposodil iz tujega

dela. Postavlja jo nasproti grozljivim podatkom o času, v katerem je bila posneta. Njeno rojstvo komentira z izjavami njenih ustvarjalcev in interpretatorjev ter z odlomki iz sodobnega življenja. Vse to postavlja v negotov odnos do smrti, ki jo pooseblja z dokumenti iz vojne in minljivimi ostanki tistih, ki so se od časov ustvarjanja NEDOLŽNOSTI BREZ ZAŠČITE precej postarali. Iz odlomkov ter njihovih presenetljivih kombinacij nastaja kaleidoskop, v katerem se smešna iluzija o ljubezni (Aleksičeva — NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE) spremeni v sestavni del časa — tj. v življenje samo. Toda vse skupaj — film in njegovi ustvarjalci pa tudi preteklost pričarana z dokumenti II. svetovne vojne — so groteskna vizija smrti, ki jo sestavljajo iluzije o ljubezni, življenjske plehkosti, upanja v lažno zmago življenja, lažnivi nacionalni miti in vsemogočna nečimrnost. Ko se protagonistka Nedolžnosti v Aleksičevem filmu usede k oknu in z vzdihom »ah« zatisne oči, Makavejev vrine v njen domišljjski oziroma umetniški svet resnične prizore iz bombardiranega Beograda — vse to namesto Aleksičeve akrobatike. V hipu, ko se »iluzija«, »izmišljotina« sooči z resničnostjo, popokajo vse meje med iluzijo (tj. »ljubeznijo«) in resnico (tj. smrtjo), med dramo (tj. zgodbo) in življenjskim kaosom (tj. kaleidoskopom) in se njihove dotlej nezdružljive magme začnejo prelivati v mešalcu miselnih špekulacij.

Stil se je rodil.

V filmu NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE Makavejev skozi nasprotja ljubezni in smrti secira mite neke nacije. V MISTERIJU ORGANIZMA pa secira mite neke ideologije. Zaradi tega v četrtem delu Dušan Makavejev razbija tudi nacionalne okvire. To delo je kozmopolitsko ne le po svoji fotografiji, marveč tudi po svoji biti. Toda tako v prvem kakor v drugem delu so ljudje dejstva ali simboli, iz njihovih medsebojnih odnosov, ki jih ne zapleta usoda, temveč ustvarjalčev intelekt, se razvija in kipi ideja dela, ki v WR bolj kot kdajkoli prej zahaja v sfere miselnih kategorij. Kljub temu NEDOLŽNOST in WR nista filma traktata. V njiju ni sporočil niti s frazo niti s fabuliranjem. Vse, kar vemo, spoznamo iz strukture samega dela, iz neobičajnih posnetkov in še bolj nenavadnih kombinacij, ki jih avtor spleta iz eksplozivnih asociacij in miselnih trikov. Toda za razliko od NEDOLŽNOSTI, katere dokumentarni okvir (pol-smrti) je narejen po že obstoječem igranem tj. izmišljenem filmu-groteski (pol ljubezni), je v WR ta proces obrnjen. Po dokumentarnem gradivu, posnetem ob iskanju Wilhelma Reicha, je šele naknadno preskrbljeno dopolnilno gradivo (mitomatična Stalinova biografija, kitajske demonstracije) in posnet groteskni igrani del (vietnamski vojak na ulicah New Yorka in ljubezenska drama mlade »levičarke« jugoslovanskega tipa s sovjetskim drsalcem). Toda iz tako obrnjene operacije v WR v bistvu ni izšlo nič novega z ozirom na NEDOLŽNOST, razen popolne kristalizacije ustvarjalne ideje. Zaradi tega je zelo zapleten kaleidoskopski princip osebne dramaturgije speljan dosledno, celo poli vedno prisotne napetosti med ljubeznijo in smrtjo so se vrasli v vsak delček filma ter ga prvič v WR osvobodili literarne polarizacije pol ljubezni in pol smrti (katere sledovi so bili v NEDOLŽNOSTI še opazni).

V tem delu je ljubezen — smrt le energija, sila, difuzni naboj vsake življenjske manifestacije. Njena poenostavitev na »plus« in »minus« je laž. In tako se je centripetalna zgostitev ideje skozi viharje raznorodnih delčkov izkristalizirala v še eno moderno »einsteinško« resnico, ki jo dvodimenzionalni razum težko sprejema, a jo polivalentno človeško življenje neizpodbitno potrjuje. Zaradi tega WR ni ne moralno ne nemoralno delo. Je nad-moralno v tem smislu, kakor je to na primer Nietzschejeva misel.

Povsem naravno je, da se je zaradi takih ustvarjalnih obratov rodila nezvestoba. Tudi nezvestoba do Wilhelma Reicha.

Zametke podobnih napak zasledimo v vsakem delu Makavejeva. V filmu ČLOVEK NI PTICA je nekako želel združiti s predavanjem hipnotizerja

vse aluzije in paradokse v ne posebno izvirno idejo o splošni hipnotiziranosti ljudi in je temu hotenju podrejena celo Beethovnova Deveta simfonija. Ali življenjska pot Barbulove žene na eni strani in finale cirkuške predstave na drugi. Vse to v pretežni meri ovira prvotno hotenje. Podnaslov filma LJUBEZENSKI PRIMER je »tragedija PTT uslužbenke«, čeprav je očitno, da se v filmu govori o njeni nesreči, toda tragedija je na morilčevi strani. V NEDOLŽNOSTI je Dragoljub Aleksić prikazan kot živi mit srbskega nacionalnega iracionalizma. Toda rezultat tega »prikaza« ga uvršča mimo avtorjevih želja v ozke okvire poudarjenih človeških napak.

Toda v WR gre za globljo »nezvestobo«, kar potrjuje znani aksiom, da ustvarjalno hotenje ni odločilen činitelj pri rojstvu temeljne resnice nekega umotvora. Že v začetku filma se zavedamo, da je nagnusno »terapevtsko« mučenje mnogo bolj zadovoljenje skritih nenravnosti, kakor pot k psihičnemu in fizičnemu ozdravljenju. Prizori o erotski osvobojenosti bolj dokazujejo umiranje civilizacije, kakor potrjujejo Reichovo seksualno revolucijo. Podzavestna nezvestoba v imenu čiste resnice doseže višek v groteskno zasnovanih odnosih sovjetskega drsalca in jugoslovanske »levičarke«. Simbolne kreature vladajoče marksistične dogme in njene luteranske herezije težiijo, da se skozi ljubezensko zvezo — herezija (kriva vera) povrne v zapuščeni ideološki raj. Toda z eksplozijo zadrževane ljubezni se ne rodi seksualna revolucija pa tudi ne svoboda — marveč smrt.

Mazohistični nasmeh odsekane glave, trpljenje, ki se kakor katedrala dviga v finalu filma do neslutnih višin, in bleščeča svetloba, ki retroaktivno osvetljuje ves film, z vso svojo emotivno težo demantira seksualni romantizem Wilhelma Reicha. Tako je še enkrat potrjena večna resnica, da sta v religijah, ideologijah, množičnih gibanjih kakor tudi v človeku — zedinjena ljubezen (to je življenje) in sovraštvo (to je smrt).

Od Reicha, preko de Sadea je Makavejev, ne da bi se tega zavedal — segel do Dostojevskega.

Prevod: Smilja Amon

nezavidljiva situacija

tone frelih

Govoriti in ocenjevati slovensko situacijo, v kateri se je znašel domači film, je težko. Težko zato, ker so izhodišča za presojo skoraj vedno precej individualna, subjektivna. Nemogoče pa je govoriti o slovenskem filmu, o scenariju, režiserjih in pri tem ne imeti v mislih ves čas tudi odmeva, ki ga vsakič znova izzove premiera slovenskega filma.

Kaj in kako je s krizo slovenskega filma? Je ta kriza res samo finančna? Predvsem, kriza v slovenskem filmu ni nekaj izjemno novega, lahko jo zasledujemo od leta 1948 dalje. Res pa je, da se v tako drastični obliki kot trenutno, v preteklosti ni pojavljala. Mislim, da je treba osnovne vzroke in motivacije za tako imenovano krizo izključno iskati v ljudeh, ki zadnjih dvajset let krojijo podobo slovenskega filma. In ne preseneti nas spoznanje, da so to ves čas isti ljudje. Ves čas isti scenaristi, isti režiserji. Zato tudi ni čudno, da je prišlo do tolikih anomalij. To utemeljuje sodobni primer: režiser inkriminirane, cenzurirane in tako sporne MAŠKARADE dobi takoj spet možnost, da snema nov film, brez vsakršne garancije, da ZGODBA O LEVU ne bo ponoven neuspeh. Iz filmske zgodovine bi lahko izbrskali še nekaj podobnih primerov.

Slovenci nekako nismo uspešni scenaristi. Na eni strani se še vedno zatekamo k tematiki polpretekle zgodovine, kar samo po sebi ne bi bilo slabo, če bi seveda znali to našo polpreteklo zgodovino predstaviti na sodoben vsebinsko-izrazni način. Film BALADA O TROBENTI IN OBLAKU nam je že več kot pred desetimi leti nakazal eno izmed možnosti. Druga interesna sfera slovenskega filma se odkriva v sodobno-absurdni viziji življenja. Naša nebogljenost na tem področju izvira iz splošno-kulturne nedorečenosti.

V celotni situaciji je najhuje, da o podobi slovenskega sodobnega filma še vedno odločajo osebno prizadeti in zainteresirani filmski avtorji. Zato tudi ni čudno, da njihov izbor ne predstavlja nesporne kvalitete na eni in totalne objektivnosti na drugi strani. Vsiljuje se mi celo pomislek o dramaturški sposobnosti »razbrati« scenarij do take mere, da bi o njem lahko odločali. Dokler bo slovenska filmska proizvodnja tako majhna, seveda ne bo mogoče govoriti o izraziti repertoarni politiki, čeprav je eden izmed pomislov naperjen prav v načrtovanje podobe slovenskega filma. Nedopustna je na primer kombinacija POSLEDNJE POSTAJE in

MRTVE LADJE POSTAJA je zaradi svoje problematike posneta precej let prepozno, na MRTVO LADJO še nismo bili pripravljeni. Razumljivo, da oba filma pri filmski publiki nista doživela pričakovanega sprejema. Nedopustno je vzvišeno negirati mnenje slovenske filmske publike, četudi nikoli in nikjer ne sme prevladati koncept komercialnega filmskega repertoarja. Lahko je prepoditi slovenskega gledalca iz kino dvorane, zelo težko pa ga je spet pritegniti. Škoda, katero so nekateri slovenski filmi iz preteklih let storili v odnosu do potencialnega gledalca, je zato večja, kot pa si avtorji teh neuspešnih izdelkov dovolijo priznati. Vloga slovenskega filma?

Slovenski film v zavesti mnogih slovenskih filmskih avtorjev še vedno igra vlogo socialne ustanove. Največ zaradi premajhne letne proizvodnje. Nepotrebna je ugotovitev, da tak socialni odnos filmski uspešnosti ne more koristiti. Če posameznik ali skupina ustvarjalcev ni več uspešna, če ne more ali ne zna v korak s časom, potem je treba take negativne elemente izločiti iz proizvodnje. Pa naj bo taka striktnost za posameznika še tako boleča. Sicer smo se že navadili, da zahtevamo od vsakega kreativca najboljše, kar lahko da, toda pri filmskih ustvarjalcih smo nepričakovano tako popustljivi, tako tolerantni, tako hitro lahko pozabimo tudi neodpušljive napake. Komur zaradi nekvalitete ni mesta v kreativnem razvoju slovenskega filma, ta naj ga zapusti. Škoda bo tako najmanjša. Menjava generacije?

Zaradi že omenjene socialne vloge slovenskega filma je menjava generacije trenutno verjetno nemogoča. Vsak »novinec« predstavlja potencialno nevarnost prav vsem predhodnikom. Kajti logično bi bilo, da bi po dveh, treh uspehih na kratkometražnem področju tak novinec dobil možnost realizacije celovečernega filma, še toliko prej seveda, če bi bil sam hkrati tudi scenarist. Toda s tem bi odvzel prepotrebno delo in materialno zagotovilo prejšnjemu delu predhodne generacije. Da do prodora »novincev« ni prišlo, so do sedaj uspešno skrbeli filmski avtorji kot člani posameznih natečajnih komisij. Vtis, ki je spremljal dosedanje delo repertoarnih komisij, bi lahko ilustrirali s prisposodob »jaz tebi — ti meni, pa bova oba zadovoljna«. Če pa se že zgodi, da se v slovenski filmski proizvodnji pojavi novo ime, gre skoraj vedno za nenevaren projekt, ki prevlade »renomiranih« avtorjev ne more omajati ali celo spodkopati. Delovna in materialna varnost na uspešnem pohodu!

Nerazumljiv je strah dobrih in razumljiv je strah neuspešnih filmskih avtorjev. Uspešni lahko v konfrontaciji z novatorskimi idejami novincev samo pridobijo še večjo tradicionalno ceno — neuspešnost »neuspešnih« pa bi bila seveda še bolj očitna.

Bodočnost slovenskega filma?

Kljub vsem pomislekom ob nezavidljivi situaciji, v kateri se je znašel slovenski film, je dolžnost vseh, ki krojijo njegovo podobo, da mu zagotovijo pravo mesto v slovenski kulturi. Vprašanje — slovenski film da ali ne, to vprašanje je nesmiselno. Gre zgolj za problem, kakšen film si želimo. Načeloma verjetno drugačnega, kot ga imamo zdaj. Kdo od filmskih ustvarjalcev nam je sposoben dati nov film?

Drugo enako pomembno vprašanje je, kako vzgojiti slovensko filmsko publiko. Da je estetsko in problemsko nevzgojena, dokazujejo prazne kino dvorane pri projekcijah nekaterih ključnih filmov svetovne proizvodnje in tedne in tedne razprodane predstave pornografskega filmskega žanra. Nesporna je verjetno trditev, da slovenskega filma brez slovenske publike ni in ne more biti. Posamezne nagrade na nekaterih festivalih še ne motivirajo obstoja nacionalnega filma.

Zavedati se moramo personalnih in materialnih težav domačega filma in truditi se moramo, da bi te težave čimprej odpravili. Mnoge rešitve se kar same ponujajo. Predvsem pa, prenehati moramo z intimno-čustvenim odnosom in pristopom do filmskih težav, sicer se jih ne bomo nikoli rešili. Čas je namreč že, da začnemo obravnavati film z znanstveno-racionalnega stališča. Ne zapirajmo oči pred očitnimi resnicami. Sicer bo slavil slovenski film Pirovo zmago.

slovenski kratkometražnik

v preteklem letu

tone frelih

Za kratkometražni film navadno trdimo, da naj bi bil predhodnica celovečercu. Da naj bi v zgošчени obliki, stilni čistosti, vsebinski eksaktnosti povedal vse tisto, kar na celovečernem področju zaradi fabularne veza-nosti ni mogoče povedati. Je pa kratkometražnik še precej več; brez posebne zadrege lahko zapišemo, da naj bi bil vir ali izvor idej, drznosti, umetniške zagnanosti, pokazal naj bi vso razvejano avtorsko opredelitev. Na razpolago so različni žanri, različna forma — igrani, dokumentarni, risani, animirani.

Zakaj je bil potreben ves ta uvod, vse te zanosne besede o nekem film-skem pojavu? Predvsem zato, da se bomo kasneje, ob nekoliko bolj po-drobnem pregledu slovenske proizvodnje kratkometražnika iz leta 1971, lahko spomnili vseh možnosti in nalog, ki stojijo pred kratkometražnikom. Samo tako bomo lahko kritično pregledali naše dosežke, slovenske re-zultate. Če se ne zavedamo vseh možnosti, potem tudi soditi ne moremo. Še to, slovenski kratkometražnik ni od včeraj: poznamo že partizanske dokumentarce kot prve organizirane pojave, kasneje je kratkometražnik uspešno živel ob strani igranega filma.

V temle zapisu bom upošteval skoraj celotno lansko proizvodnjo. Premi-šljeno sem zapisal »skoraj celotno«, saj nisem videl Povhovega filma DVE KORAČNICI, ki nas je kot edini slovenski predstavnik zastopal na minu-lem oberhausenskem festivalu in kot smo slišali, je bil deležen nekaj nagrad. No, v zapisu najbrž ne bo še katerega filma. Zapis sam po sebi bo bolj razmišljanje o podobi in mestu slovenskega kratkometražnika, saj je najbolj pošteno, da kritično spregovorimo o vsakem posebej šele takrat, ko bo vsaj načelno dostopen filmskemu občinstvu. S tem pa smo že dregnili v drugi osir, saj se prav dobro zavedamo položaja in odnosa distribucije do te filmske zvrsti. Zelo preprosto, za mačehovski odnos gre. V mojem zapisu tudi ne bo kakšnih konkretnih, podrobnih razčlemb in definicij, kot bi se za študijozno kritiko spodobilo. Spet preprost razlog; recimo najprej bobu bob, potem pa ta bob šele secirajmo.

Prva in bistvena ugotovitev ob gledanju filmov, kot sta predvsem Kavčičev PISMO Z GORA in Kosmačev PTUJSKA DEŽELA, je, da so slovenski film-ski avtorji s kratkometražnega področja izgubili vsakršno mero za spo-dobnost. To našo lepo slovensko deželo nam prodajajo v svojih »quasi« turističnih izdelkih, turističnih razglednicah, ki bi jim komajda lahko rekli film. Nivo teh turističnih filmov največkrat žal ni niti razgledniški. Reži-serjeva kreativnost se začne in konča pri lepljenju nekaj deset standard-

nih posnetkov, ki jih opremi s plehkim tekstom, navidez folklorno glasbo, kjer ne manjka pijanskega vriskanja, gledalec pa naj trpi pri gledanju takega zmazka.

Kosmač je v svoji PTUJSKI GORI zmešal pustne kurente, cerkvene oltarje, trgateg in lov pa tudi na gostilno ni pozabil. Vse seveda za efektnejši turistični vtis.

Zatrdno vem in povsod si upam zagovarjati trditev, da predstavljajo taki in podobni filmi kulturni škandal in madež za celotno filmsko proizvodnjo. Poleg tega sem tudi prepričan, da taki turistični filmi sploh ne dosegajo svojega namena, se pravi turistične propagande. Marsikdo, ki tak film vidi, bo šel verjetno raje drugam.

Žanr, ki ga je slovenski kratkometražnik popolnoma pozabil, je igrani film. Le kot polovični primerek te zvrsti se nam predstavlja Ranflov film HAPPY, v katerem je avtor uporabil pantomimo Andresa Valdesa, da bi z njo pričaral mozaik drobnih srečanj iz vsakodnevnega življenja. Žal je izbral Rajko Ranfl zelo površne situacije, pretirano komično obarvane prizore, ki so predvsem zaradi pantomime in tovrstnega izraza mejili že samo na gage. Torej je film HAPPY bolj skupek gagov, kot pa zaresni igrani film. Filmska realizacija je s statično kamero ostala le na pol poti, film je prav zato nedonošenček.

Druga smer, v kateri je slovenski kratkometražnik pred leti veliko pomenil, je črna, socialna tematika. Kar spomnimo se nekaterih Pogačnikovih filmov, na primer filma NA SLEPEM TIRU ali katerega podobnega. To smer med Slovenci še vedno zastopa Mako Sajko z dvema filmoma STOPNICE LJUBEZNI in SLAVICA EXCEPTION. Prvi obravnava problematiko ženitnih oglasov, drugi pa življenje profesionalne striptizete. Tematika pri obeh filmih je zadosti zanimiva, če se ne bi Mako Sajko tako hitro zadovoljil z ekstravagantnostjo svojih zgodbic. Osnovna Sajkova zmota pa je v filmskem načinu. Socialna tematika zahteva opredelitev, avtorjevo angažiranost. Filma STOPNICE LJUBEZNI in SLAVICA EXCEPTION pa dokazujeta, da Mako Sajko pravzaprav ni vedel, kaj hoče z njima povedati. Povsem je zanemaril psihološko problematiko, ki bi pravilno koncipirana in v pošteni realizaciji predstavljala močno izrazno silo. Toda pri Sajku je treba posebej spregovoriti o obrtno-tehnični plati njegovih filmov, ki zaradi malomarnosti vseh sodelujočih skoraj vedno zdrknejo pod nivo dopustnosti.

Posebno poglavje predstavlja Jože Bevc, ki se kar ne more ločiti od svojega zdaj že hudo stereotipnega »občana Urbana«. Film OBČAN URBAN JE GLAV'CA ni nič drugega kot petnajstminutna reklama za kamione tovarne TAM, vse ostalo je čisti dolgčas. Če smo se pred leti še lahko nasmejali Bevčevim dovtipom, se zdaj ne moremo več. Popolnoma brez potrebe zapravljen denar; pravzaprav škodljivo zapravljen denar. Drugi film istega avtorja KRALJEVI BRIVEC je zgolj reportažni zapis o domžalskem brivcu, ki vidi v Bobu Hopu rodnega brata. Če je film vsaj nekoliko zanimiv, je to samo po svoji vsebinski plati, in te odlike nikakor ne moremo pripisati filmu ali avtorju.

Kaj nam je nakazalo to kratko razmišljanje? Žalostno resnico, da Slovenci kratkometražnika v kvalitetnem smislu pravzaprav nimamo več. Da smo stagnirali na ravni sladkobnih razglednic, prežvečenih »občanov Urbanov« in sprenevedanja s socialno tematiko ženitnih oglasov. Kje je iskati vzrokov za tako stanje? Pri filmskih avtorjih in samo pri njih. Vsakršno opravičevanje, da ni denarja, da je slovenski film zatiran in podobno, je v tem primeru nesprejemljivo. Res da ni denarja za eksperimente, tudi ni denarja za izrazito avtorske filme, kolikor pa ga je, naj bi bil bolj izrabljen. Mnogo krivde pade tudi na ramena filmskih dramaturgov in selektorjev programa. Za njihovo početje sta samo dve razlagi. Ali ne znajo brati scenarijev ali pa so »klansko« obremenjeni. V obeh primerih jim ni mesta v slovenskem filmu.

Ob vsem povedanem skorajda mislim, da je treba film ZAPIS O SLIKARJU beograjskega scenarista, snemalca in režiserja Nikole Majdaka obravnavati ločeno. Samo tematika njegovega filma, grafik Janez Bernik in njegovo delo, nas spominjata na slovensko okolje.

pot k sosеду

oberhausen
24. 4. - 29. 4. 1972

mark cetinjski

Že bežen pogled v katalog letošnjega festivala nas je lahko preprical, da je na programu več kot 140 kratkih filmov s celega sveta, k le-temu pa moramo prišteti še retrospektivo celovečernih igranih filmov ameriškega režiserja Delmarja Davisa in retrospektivo kratkih filmov sovjetskega režiserja Aleksandra Medvedkina, kakor tudi programe nagrajenih kratkih filmov s festivala v Krakovu, Moskvi, Gvadalahari in lanskega Oberhausna. Tako je letošnji osemnajsti mednarodni festival kratkega filma izkoristil vse možne termine za projekcije in festivalski dnevi so se zares lahko imenovali filmski dnevi. Statistikom na ljubo naj še dodamo, da so vse projekcije skupaj trajale točno 72 ur in 20 minut, oziroma 14 ur in 28 minut efektivnega gledanja na dan. Če k temu dodamo še najrazličnejše tiskovne konference in neuradne filmske projekcije, je povsem jasno, da so morali biti tisti, ki so spremljali festival, v odlični kondiciji, da so se znašli med tolikimi filmi in jim je pri tem še kolikor toliko uspelo obdržati svoje lastne kriterije. Letos so bili filmi razvrščeni po nacionalnih programih, tako da nam je bilo lažje spremljati, kar se v določenem delu sveta snema, lažje nam je bilo primerjati programe posameznih držav, lažje nam je tudi bilo razvrstiti nacionalne kinematografije v skupine, po témah in po kakovosti. Oglejmo si zdaj, kaj in koliko so nam povedali filmi v uradni festivalski konkurenci.

Jugoslavija: Iz kateregakoli zornega kota premišljamo o festivalu, ne moremo drugače kot začeti z jugoslovanskim filmom. Naši filmi so letos postavili rekord oberhausenskega festivala: imeli smo največ filmov v uradnem programu, to je 26, kar je preveč celo za dva festivalska programa, tako da so naši filmi izpolnjevali mešane programe od prvega do zadnjega dne. In tudi če je govora o vrednosti filmov, smo bili Jugoslovani najboljši, osvojili smo 20 nagrad in pohval. Neverjeten uspeh naših filmov postane razumljiv šele, če se seznanimo s položajem, v kakršnem se je odvijal letošnji festival in če analiziramo vrednost tudi ostalih konkurenčnih filmov. Dejstvo je, da je festival v rokah mladih zahodnonemških socialistov; le-ti so tudi sami izbirali filme za festival. Ozračje okrog festivala, ki ga je ustvarjal interes in okus občinstva, je bilo zasičeno s potrebo, da bi čim več zvedeli o položaju delavca v odnosu do močnih organizacij privatnega ali državnega aparata, o razdelitvi kapitala, o izkoriščanju delavskega razreda, o enotnosti delavskega razreda ali pa o problemih, s katerimi se srečuje in se spoprijemlje z njimi socializem v praksi. Takšno ozračje je povsem ustrezalo tematiki večine naših filmov, poleg tega pa je naša analiza problemov delovala resno, humano in objektivno. Ie še nekaj zelo pomembnega, naši filmi so bili v povprečju najkrajši, kar priča o tem, da je režiserjem uspelo rešiti postavljene probleme strnjeno, jasno in z analizo v žarišču nevralgične točke. Naši filmi so povprečno trajali manj kot 12 minut, s takšno vrsto filmske koncentracije na bistvene stvari pa so se lahko pohvalili samo še — prav tako zelo dobri — filmi iz Velike Britanije, ki pa so sicer po tematiki presegali zelene okvire.

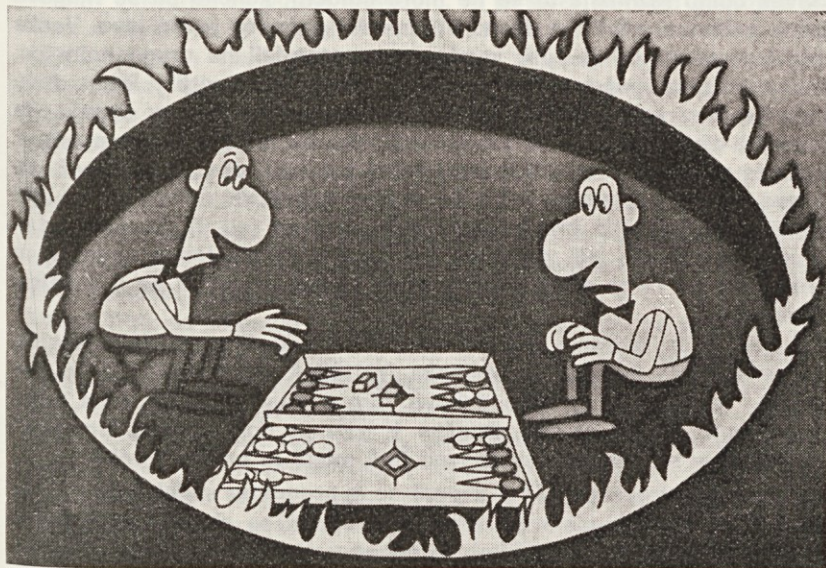
Jugoslovani smo imeli tudi kvalitativno zelo izenačen program. Risani filmi so bili briljantni v ideji, duhovitosti in načinu animacije; če so prikazovali »štos«, so bili dolgi komaj kakšno minuto; če pa so bili daljši, je to pomenilo, da se ukvarjajo z globljo mislijo. Igrani filmi so se odlikovali z izjemno pogojeno atmosfero, kakor tudi s čistim in doslednim filmskim izrazom. V okviru takih lastnosti se je kasneje z lahkoto odvijala zgodba. Dokumentarci so nas predstavljali kot ljudi, ki svobodno in odprto govorimo o svojih težavah in problemih, ne

F I L M

Vramujemo se lastnih napak, niti jih ne prikrivamo; človek je tudi dobil občutek, da so naši avtorji vedno prisotni in da pravočasno reagirajo na različna družbena gibanja, da želijo s filmom pomagati pri odstranjevanju najrazličnejših anomalij. Z eno besedo, filmi so bili aktualni in provokativni v problematiki, ki so jo obravnavali, hkrati pa so predstavljali sestavni del stvarnosti, v kateri živimo, ne pa kakšnih zunajčasovnih meditacij. Takšen odnos do filmskih tém pa je bil v Oberhausnu zelo važen in upoštevan.

Naša letošnja najboljša kratka filma POSEBNI VLAKI Krste Papića in DAN VEČ Vlatka Gilića (o njima smo obširno pisali po beograjskem festivalu, glej EKTRAN 94/95, str. 146) sta tudi v Oberhausnu dobila najvišja priznanja, medtem ko so se med najboljše uvrstili tudi filmi PREDMESTJE Lordana Zafranovića, NA KOSILU Vefika Hadžismailovića in FASADE Suada Mrkonjića, DVE KORAČNICI Dušana Povha, ZADNJA POŠTA DONJI DOLAC Zorana Tadića in kot vedno naši risani filmi — to pot MOLITEV Radivoja Gvozdenovića, TUP-TUP Nedeljka Dragića, ZBIRALEC Milana Blažekovića in MAČKA Zlatka Boureka — pač po zaslugi usmerjenosti festivala pa tudi slabokrvnosti filmov iz drugih držav. Vlatko Gilić je na zahtevo organizatorjev prikazal tri svoje zadnje filme IN CONTINUO, JUDA in DAN VEČ; Gilićeva trilogija je bila pravzaprav najsvetlejši trenutek letošnjega Oberhausna.

Vzhodnoevropski film: SANJE NEKE HIŠE madžarskega režiserja Istvana Szaboja je eden izmed najboljših filmov, prikazanih na letošnjem festivalu. Film predstavlja izjemno čisto filmsko potovanje avtorjeve misli v preteklost. Uvodni prizor, ki ponazarja prehod iz sedanjosti v preteklost, je realiziran z neskončno dolgo vožnjo kamere iz novega v stari del mesta, nakar se kamera ustavi pred neko hišo. Sledi prizor izmenjave ljudi in stiliziranih dogodkov pred hišnimi vrati na uličnem pločniku. Priče smo avtorjevih spominov, od najbolj preprostih do izredno impresivnih nepozabnih življenjskih situacij. Pek raznaša kruh, babica pregrinja mizo za kosilo, starejši možakar igra klavir, fant in dekle se ljubita, nato se poročita in dobita otroka, nato pridejo nemški vojaki in odpeljejo babičinega moža, pek še naprej raznaša kruh, oženjeni mladenič odhaja, njegova žena se pozneje pogovarja z neznancem, nato se v hiši pojavijo ruski vojaki, pa madžarski vojaki, babica zopet pregrinja mizo za obed, babičin mož se vrne



Prizor iz bolgarske risanke STRAST Zdenka Dojčeva

ŽARIŠČU

POZORNOSTI

Direktor Muzeja modernih umetnosti v New Yorku gospod Willard Van Dyke je s pričujočim tekstom (po njegovem mišljenju so to najboljši zadnjih desetih let) povabil na projekcijo filmov: PREDMESTJE (Zafranović), POSEBNI VLAKI (Papić), FASADE (Mrkonjić) NA OBEDU (Hadjimanović), JUDA, IN CONTINUO, DAN VEČ (Gilić), LEGENDE O LAPOTU (Paskaljević), ZADNJA POŠTA DONJI DOLAC (Tadić), LJUBITE SE A NE VOJSKUJTE SE (Grgić).

The Museum of Modern Art

11 West 53 Street, New York, N.Y. 10019 Tel. 956 6100 Cables: Modernartj

Willard Van Dyke
Director Department of Film
Tel. (212) 956-4202

The Department of Film cordially invites you and a guest to a screening of an extraordinary collection of new Yugoslav short films in the Museum's Auditorium, September 27, at 8:00 p.m. Please present this invitation for admittance.

In my opinion these are among the best shorts of the past ten years.

Willard Van Dyke

domov, čisto na koncu svojih moči, leže v postelji na otrepani, mladi mož se vrača s puško na ramenu, žena ga navdušeno sprejme, zdaj igra klavir neka majhna deklica, in pek zopet raznaša kruh. Tako je predstavljen neke vrste koncentrat preteklega časa in spominjanja in razmišljanja nekega človeka. Način realizacije sicer ni izviren, takšen stil dela smo že videli, celo na letošnjem festivalu, toda Ištvan Szabo je vse elemente tega stila, izmenjavanje ljudi in dogodkov pred statično kamero uporabil korektno in na pravem mestu kot neogiben način izražanja, pred nami je izjemno lepa impresija o času, ki ga ni več in ki nenehno izginja, naše spominjanje pa je lepše, čistejše in bolj poetično od resničnosti. Subjektivnost je tukaj povsem nepomembna, saj bi se posameznih dogodkov lahko spominjale tudi druge priče obdobja, ki ga film obravnava. Vendar pa je Ištvan Szabo umetnik v komponiranju teh dogodkov in v ustvarjanju vzdušja, ki je za življenje vedno lepo v svoji minljivosti, dramatičnosti in neponovljivosti — afirmativno.

Ko že teče beseda o madžarskem filmu, ne smemo pozabiti mladega avtorja Ištvana Dardaja: njegova dva filma obravnavata probleme mladih ljudi oziroma njihovo nagnjenost k vplivom, ki prihajajo od starejših. V prvem filmu USTREZAJOČ OKOLIŠČINAM se dekletce spoprime s »pravili za življenje, ki se jim mora podrejati« v šoli, v cerkvi, v skavtski organizaciji in doma, ta pravila pa so si med seboj ravno toliko različna, da dekletce ne ve, katerim bi prisluhnilo. Drugi film Ištvana Dardaja V MIRU UMRETI nekako podaljšuje in analizira problem prvega filma, samo s to razliko, da je zdaj v ospredju družina, oziroma vpliv mišljenja staršev na oblikovanje mlade osebnosti. Oba filma je občinstvo izredno dobro sprejelo, tako da nas prav nič ne preseneča tudi uradno priznanje.

Poljaki so prikazali zelo dober dokumentarec o človeku, ki je sam, brez kakršne koli tuje pomoči zgradil most prek globokega useka. Zaključek njegovih del so ob pesmi in dobri kapljici slavili mnogi meščani, ki so kasneje tudi obilno uporabljali ta most. Film o skromnem stavbeniku, katerega delo presega besede in obete, je hvalnica tistim posameznikom, katerih težnja po dobrem in koristnem se vzpenja nad trenutne probleme in sega daleč v bodočnost. Most, ki ga je postavil v obče dobro, je hkrati spomenik njemu samemu.

Med dvema prijetnima animiranimi poljskima filmoma je bil zlasti dober film CESTA. Vidimo človeka, ki hodi po ravni cesti, nenadoma pa se znajde na razpotju. Ena pot pelje na desno, druga na levo. Človek dolgo razmišlja in se ne more odločiti, končno pa se njegova desna polovica odloči za desno stran, leva polovica pa za levo. Vsaka polovica gre po svoji poti, vendar nenehno misli na drugo polovico. Ko se polovici ponovno znajdeta na podobnih razpotjih, krene leva polovica brez razmišljanja na desno, desna pa na levo, v upanju, da se bosta zopet srečali. In res se srečata, se spojita in se ponovno napotita po ravni cesti. Toda spoj se ni posrečil, opazimo namreč, da je ena polovica postala večja od druge. Polovično odločanje ni bilo uspešno in zapustilo je neprijetne posledice na (ali v) človeku. Kompromis ne prinaša nič dobrega, ker je človek ideološko nedeljiv in neizogibno se mora držati poti, ki si jo je sam izbral in se ji v celoti posvetiti.

Na vsak način moramo omeniti tudi diplomski film mladega sovjetskega režiserja Sergeja Nikonijenka DRUŽINA PETRUŠKIN. To je življenjsko resničen in izredno duhovit film o mladem zakonskem paru, ki pričakuje otroka, pa dobi dvojčka. K izjemno dobro zadeti atmosferi pričakovanja so vsekakor prispevali tudi mladi in odlični igralci.

Vse vzhodnoevropske države skupaj so v programu sodelovale s prav toliko filmi kot Jugoslavija sama in čeprav so dobile prav toliko nagrad in pohval kot naši filmi, je njihov ugled pravzaprav rešil samo madžarski film. Ostali nas niso zadovoljili s tistim, kar so nam pokazali, pokazali so premalo, da bi o njih mogli izreči kakšno bolj

V
določeno sodbo. Čehoslovaki so na primer predvajali samo dva filma; nekdanji zmagovalci so ostali to pot povsem neopaženi. Zlasti pa so nas razočarali filmi iz DR Nemčije, ki so bili vsi po vrsti brez vzroka preveč dolgi, tematsko nezanimivi in filmsko povsem neinventivni.

Združene države Amerike: Za Jugoslovani so z največjim številom filmov sodelovali Amerikanci. V dveh programih so predstavili 20 filmov, žal pa so nas kar precej razočarali, saj smo pričakovali mnogo več, kot pa smo imeli priliko videti. Dobili smo vtis, da so se preokupacije avtorjev, v glavnem tridesetletnikov, vse preveč nagibale k filmskim novinam in zanimivostim, namesto da bi se približale problematiki posameznih tém. Prevzelo nas je dejstvo, da gre za filmske eksperimente, ki so posneti brez kakršnegakoli scenarija ali snemalne knjige in da je bil osnovni avtorjev cilj ustvariti filmski happening, kjer je bila največja pozornost posvečena izrazni moči kamere. Pretežno večino teh filmov bi težko uvrstili v določeno zvrst, saj smo v enem samem filmu gledali prizore tako igranega, kakor tudi dokumentarnega in animiranega filma. Opazili smo poskuse, da bi razbili klasično strukturo filma. Velik pomen pripisujejo tudi stilni doslednosti, takšni poskusi pa so rodili neke vrste kolaž, v katerem ima vsak prizor, pa najsi bo igran, dokumentaren ali animiran, svoj notranji ritem, ki raste in doseže vrhunec, pa hkrati deluje asinhrono v odnosu do ostalih prizorov istega filma. Filmska kamera je izredno pomembna, njeno oko registrira dogodke na tisoč načinov, tako da smo res lahko občudovali zanimive vizualne učinke, ki pa so žal ostali brez pravega smisla in opravičila. Takšni poskusi so zapisani v naši zavesti kot zelo zanimivi, vendar ne dovolj močni. Film, o katerih govorimo, so bili vsi po vrsti brez vsebine, ponavadi z eno ali dvema osebama, ki sta se nenehno gibali, kamere pa so tako rekoč z analitično natančnostjo in studioznostjo zapisovale to brezsmiselno gibanje. Čeprav smo, odkrito povedano, samo od ameriških filmov pričakovali poteze avantgarde, so nam zapustili le vtis velike neskladnosti in razočaranja. Niti dokumentarni filmi, ki so obravnavali posamezne probleme podobne Amerike, niso bili dovolj studiozno zasnovani, tako da do pravega učinkovanja niti ni prišlo. Zato so najbolj prijeten vtis zapustili kratki igrani filmi, ker so vsebovali vsaj po kakšno bolj ali manj zanimivo idejo in tudi prikazovali so jo kar se da enostavno. V spominu nam je ostal film **STRIŽENJE**, ki je sestavljen iz treh kratkih sekvenc. V prvi sekvenci se pojavi mladenič, ki je sicer povsem dostojno oblečen, a obraščen in z dolgimi lasmi; lastnik gostilne ga vrže ven zmerjajoč njega in vse druge dolgolasce z najgršimi besedami. V drugi sekvenci se mladenič ob popevki Franka Sinatre brije in striže. Zadnja sekvenca se tako kot prva odvija v gostilni, v katero pravkar vstopi zgledno postrizeni mladenič. Gostilničar se pripravlja, da bi ga ljubeznivo sprejel, pa ga mladenič prehití: potegne pištolo in ga ustrelí. Zelo kratko in učinkovito torej, ne glede na dejstvo, da si avtor navsezadnje sam sebi nasprotuje, saj ne afirmira dolgolascev, vsem pa je jasno, da je želel povedati, kako pomembnejše je ceniti tisto, kar je v človeku, namesto tistega, kar je na njem.

Drugi film se imenuje **G** in predstavlja alegorijo na problem, ki je postal zelo akuten v Ameriki: kam s smetmi, ki se dan za dnem nabirajo v velikih milijonskih mestih. Glavni junak želi odložiti smeti, toda vsi smetnjaki pred njegovo hišo so že polni. Stopi do sosednje hiše, tam pa ga hišnica napodi, kajti ljubosumno varuje za svoje še tisti majhni prazni prostorček v smetnjaku. Junak se znajde sam s smetmi v rokah in brez sleherne možnosti, da bi se jih otresel. Nato mu šine v glavo rešitev. Smeti stlači v veliko luksuzno škatlo, jo pusti na zadnjem sedežu svojega nezaklenjenega avtomobila in odide. Ni mu treba dolgo čakati; škatlo mu ukrade človek, ki seveda niti najmanj ne slutí, kaj je v njej.



Prizor iz poljske risanke PLOČNIK režiserja Zdislava Kudle



Prizor iz jugoslovanskega filma OSEBNI OPISI režiserja Prvoslava Mariča, Neoplanta 1972

Iz naštetih primerov lahko razberemo, da so zgodbe duhovite, življenjske, učinkujejo filmsko ljubko in s tem se približajo človeku, ne glede na to, da nismo priče velikih tem in problemov.

Latinska Amerika: Tudi za filme iz Latinske Amerike lahko rečemo, da tvorijo zaključeno celoto. To so filmi z izključno politično-revolucionarnim obeležjem, nenavadno dolgi zavoljo želje, da bi v enem samem filmu pokazali, pojasnili in analizirali vsa družbeno-politična in gospodarska nasprotja, neskladja in težave narodov Latinske Amerike. Prikazani filmi so v glavnem delo mladih levičarskih sil, kar je v Oberhausnu sprožilo posebne simpatije, saj so mladi avtorji snemali v skrajno revnih okoliščinah. Problem, ko postane film eno izmed sredstev političnega boja, seveda ni nov, čeprav se skoraj vedno razhaja s filmsko umetnostjo, ker takšnih filmov ponavadi ne snemajo umetniki, marveč ljudje, katerih edino izrazno sredstvo je direktno, kratko in jasno sporočilo. Zato tudi ni nič čudnega, da so bili mnogi filmi polni posnetkov raznih fotografij, ki naj bi ilustrirale dolgovezne tekste. Edina pohvala gre pač dejstvu, da so avtorji zares iskreno in pošteno ter brez kakršnihkoli računov posneli filme, s katerimi so dokazali, da je za njih od umetniških problemov mnogo pomembnejši



V Oberhausnu so ob festivalu kratkih filmov prikazali med drugim tudi retrospektivo igranih celovečernih filmov ameriškega režiserja Delmarja Davisa

problem častne in poštene eksistence. To je prvi in najvažnejši cilj, za katerega se borijo. Zato predstavlja edina nagrada, podeljena kolumbijskemu filmu KAJ JE DEMOKRACIJA? predvsem vzpodbudo za nadaljnje delo, ne pa priznanja kakovosti filmskemu izrazu.

Zvezna republika Nemčija: Tudi filmi iz Zvezne republike Nemčije so poglavje zase. Izmed desetih filmov, kolikor jih je bilo predvajanih na festivalu, jih je bilo šest dolgih več kot pol ure. Posebna zanimivost pa je tudi dejstvo, da so bili vsi avtorji zelo mladi ljudje, od dvaindvajset let naprej, ki najbrž še niso doumeli in do dna spoznali filma, saj maratonska dolžina filmov ni bila posledica kompleksnosti tém, marveč preprosto nemoč strnjenega izražanja. Ob gledanju nemških filmov smo opazili, kako veliko prednost imajo jugoslovanski filmi, saj so v njih bistvene stvari strnjene vedno v pravšnji meri in na pravem mestu. Nemški filmi pa so učinkovali skrajno dolgočasno. Teme: štrajk delavcev v tovarni, štrajk delavcev v samopostrežni trgovini, delavci vdirajo v zapuščena stanovanja, policija jih meče ven, spopad s policijo in tako dalje, vse to kaže le trenutni okus in zanimanje mlajših zahodnonemških cineastov. Vendar pa bi lahko bila takšna, v nekem smislu tematska enostranskost celo zani-

miva, če bi z močjo in sugestivnostjo delovala kot splošna akcija. Mladi ljudje pa so si izbrali najtežjo pot; o delavcih, njihovi enotnosti in protestu so se pogosto izražali v obliki igranega filma, kar se je že večkrat v praksi izkazalo kot hudičevo težak posel. Na mnogih mestih je bilo občutiti močno skonstruiranost in nepoznavanje stvarnosti, kajti če probleme delavskega razreda ne preučijo do bistva in če ustvarjalci ne razumejo delavstva do dna, potem je kaj težko »odigrati« njihovo resnico. Takšno nezadostno poznavanje filma je vsekakor povzročilo, da so bile mnoge akcije filmsko zelo slabo prikazane in so zategadelj tudi delovale kot klavrne akcije, nam pa so filmi zapustili prepričanje, da je zahodnonemška levica šibko uveljavila svojo družbeno-politično opredelitev.

Druge države: Predvsem bi bilo treba omeniti filme iz Velike Britanije, ki so tvorili dober in zanimiv program in katerih avtorji so se izkazali kot solidni poznavalci filma. Vse je pri njih delovalo zanesljivo in natančno in čeprav idejno niso bili posebno zanimivi, so vendarle na neki način orisali nekatere izmed lastnosti močnega, kapitalističnega filma; bizarnost tém v prečiščeni in dovršeni filmski embalaži je delovala tako, da je bila pravzaprav vsem všeč. Če bi posebej govorili o nekaterih filmih iz Velike Britanije, potem bi morali pred vsemi omeniti risani film KAMA SUTRA, v katerem se duhovito in z mnogo domišljije govori o problemih seksualne šibkosti starejših zakoncev in o nasvetih, kako bi se iz teh, za zakon zelo usodnih trenutkov vendarle uspešno izvlekli. Drugi film se imenuje NOGOMETNE NRAVI: z zanimivo animacijo in povezovanjem sekvenc brez posebne vsebinske podobnosti je poudarjen zadrževan ritem, ob katerem ves čas pričakujemo eksplozijo. Vse je delovalo kot sanje, v katerih si želimo, da bi se hitreje gibali, pa nam ne uspe. In prav ta napetost in pričakovanje zaman, da bi se ponovno srečali s koleričnimi junaki iz risanih filmov, na katere smo že navajeni, so napravili na nas poseben čustveni vtis. Avtor John Beech zasluži, da ga omenimo; njegova komedija je navdahnjena s predvojnimi hollywoodskimi burleskami, posneta pa je spretno, inteligentno in ritmično izenačeno. Občutili smo jo sveže, iztekla se je tako rekoč v eni sapi. In vendar je za odtonek slabša od njegove prejšnje komedije MAMA, MAMA, za katero je dobil lansko leto nagrado na festivalu kratkega filma v Krakovu.

Naj omenimo še belgijski dokumentarni film SMRT ULIČNEGA NOSAČA REKLAM, v katerem je bila smrt mladega belgijskega biciklista in svetovnega prvaka Jeana-Pierra Monséréja samo povod za odkrivanje ozadij profesionalnega športa in tudi povod za nenavadno objektivno razkrinkavanje dehumanizacije športa.

Francozi so prikazali izključno igrane filme, ki so nekako odstopali od atmosfere celotnega festivala. Italijani so se predstavili samo z enim filmom, Avstrijci pa so pokazali dva, celo za amaterske festivale izjemno slaba filma. Holandci so imeli dokaj soliden program, vendar brez vrhunskih dosežkov. Prav tako švicarji, medtem ko so švedi in Danci ostali brez prave fiziognomije. Kanadčani so prikazali zanimiv enourni film o življenju in delu Normana McLarenja z nekaj novimi animacijami.

Kot zaključek vsemu, kar smo že povedali, naj dodamo misel, da je bil letošnji festival kratkega filma v Oberhausnu izjemno slab; zadovoljeno je bilo samo želji, da bi prikazovali filme z vsega sveta. Oziroma, izkazalo se je, da so ambicije voditeljev festivala mnogo bolj široke in mnogo bolj resne, kot pa je navaden pregled dosežkov na filmskem področju. Res je sicer, da smo videli, kaj kdo dela in kaj ga zanima, bili pa smo hkrati nerazpoloženi zavoljo tega, ker smo imeli

kaj malo priložnosti gledati film. Nismo niti prepričani, da smo videli glavne smernice posameznih kinematografij, saj so selektorji programa v Oberhausnu iskali filme, ki so se njim zdeli v danem trenutku zanimivi in ki naj bi se na neki način vključili v okus javnosti. In če že govorimo o okusu širokih množic, potem moramo poudariti, da predstavlja nemško občinstvo poseben fenomen. Okus in trenutno zanimanje se menjata, toda zdi se, da je odnos nemškega občinstva vedno enoten in da je absurd zoprati temu odnosu. Letos je prevladal duh kolektivnosti, kaže, da je čas individualistov mimo, zato so se tudi slabo odrezali vsi tisti filmi, ki niso govorili o kolektivu ali za kolektiv.

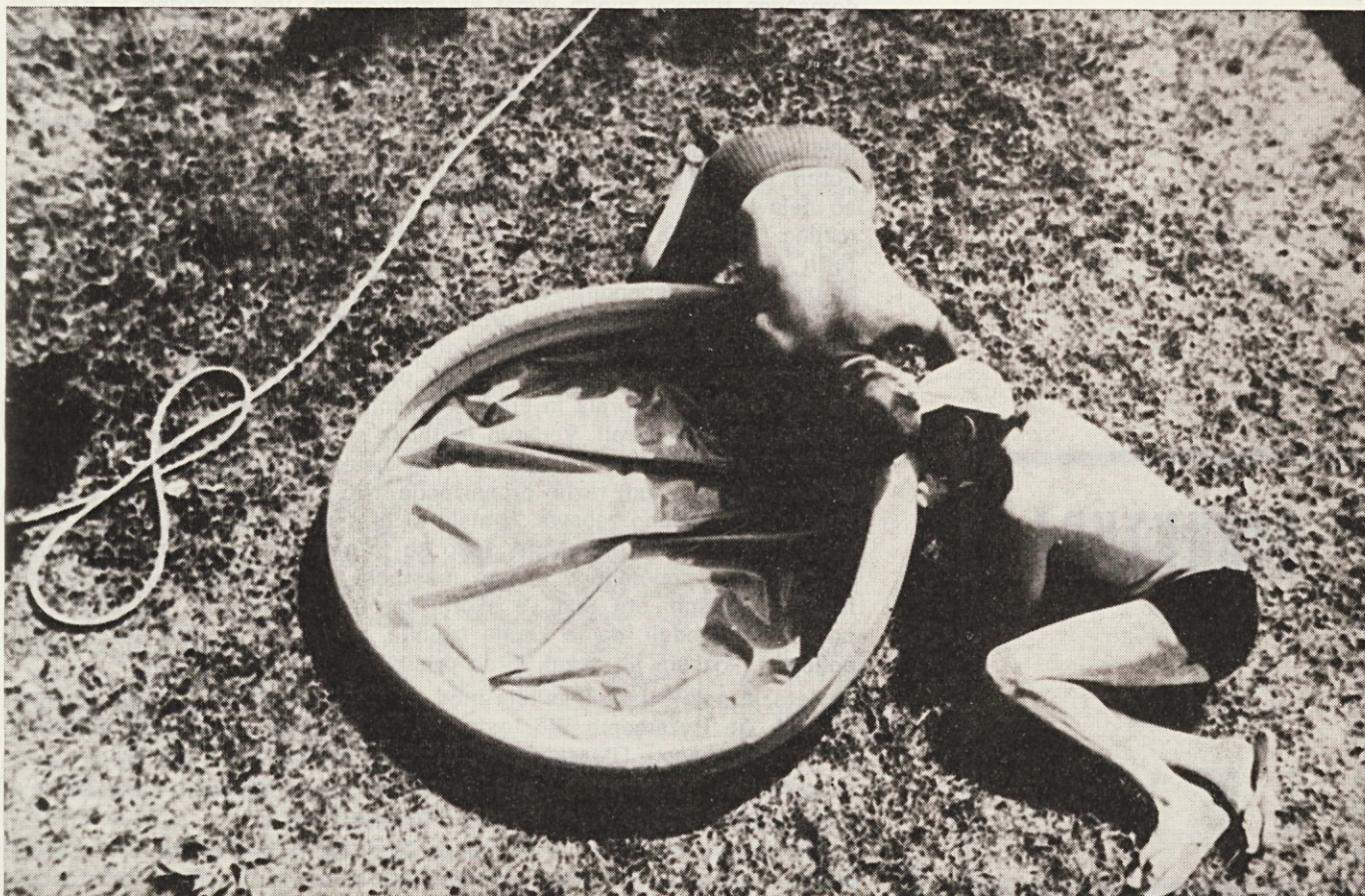
Menim, da je treba omeniti še en podatek, čeprav sodi izključno v področje tehničnega obravnavanja filma. 75 predvajanih filmov, to pa je več kot polovica, je bilo posnetih na 16 milimetrski trak. Na ozek trak so bili posneti vsi ameriški filmi, pa tudi večji del filmov iz Zahodne Evrope. Lažje, hitreje in ceneje je snemati s 16-milimetrsko kamero, kamera je manjša, lažja in mnogo bolj gibljiva, skratka omogoča pestrejše možnosti snemanja. To je obenem tudi eden izmed vzrokov, da se je na Zahodu pojavilo tolikšno število zelo mladih avtorjev, ki pa jim močna in neelastična organizacija producentov ni zavezala rok — tako kot se je to zgodilo pri nas — omogočila jim je uresničiti prve ustvarjalne impulze, omogočila jim je v močni oberhausenski konkurenci najti svoje mesto. Kolikor je snemanje filmov pristopnejše, toliko lažje je ustvarjanje solidne osnove, rezultat pa je zanesljivo določena kvaliteta. Mislim, da bi naši producenti morali razmišljati o tej možnosti, to bi hkrati lahko bila ena izmed poti, da bi jugoslovanski film potrdil sam sebe in se boril še za večjo kakovost.

Prizor iz madžarskega kratkega filma BELEŽKE avtorja Gaborja Varkonyija

POZORNOSTI

živslzopu
1971

(puljski festival)



jugoslavija 1971

(puljski festival)

Zapis francoskega filmskega publicista in kritika Louisa Seguina, objavljen v poslednji številki revije POSITIF (Positif, maj 1972), ki kritično obravnava dogajanje ob minulem puljskem festivalu celovečernega filma, objavljamo v celoti iz dveh osnovnih razlogov. Prvi razlog je naša želja, da predstavimo slovenskim bralcem tiste značilne in pomembnejše zapise tujih avtorjev o jugoslovanskem filmu, ki jih iz tega ali onega razloga naše občinstvo ne more brati v originalu. Poročanje Louisa Seguina o lanskoletnem Pulju vsekakor sodi med pomembnejše zapise o jugoslovanski filmski proizvodnji, četudi, kar je seveda logično in izvira iz same narave zapisa, ne moremo pritrditi vsem njegovim mislim ali pa moramo nekatere izmed njih razumeti kot nepreverjene resnice. Drugi razlog, zaradi katerega objavljamo Seguinov zapis, pa je njegova nedvomna aktualnost, saj skuša filme ne le filmsko analizirati, marveč jih uvršča v širši družbeno-kulturni kontekst, iz katerega po svoji naravi tudi izvirajo. Če gledamo na Seguinov članek s tega stališča, moramo priznati, da pre-sega ozke okvire trenutne impresionistične sodbe in se uvršča med pomembnejše tuje zapise o jugoslovanskem filmu.

Pulj 1971 je bil festival v krizi pa tudi o krizi; v razmerju, ko so ena za drugo odmirale vse krhke iluzije o ekonomskem liberalizmu in se je razvijalo rivalstvo v okviru narodov, skoraj bi rekli kolonialne narave do te mere, da je vlada navidezno pomirila najbolj pereče probleme, film istočasno lahko opazuje, kako trohni omet njegove kulture fasade. Kajti v resnici je vse le slepilo. Edino veliko jugoslovansko mesto poleg Pulja, ki sem ga lahko obiskal dvakrat, je Ljubljana, in ta ni vrtela niti enega domačega filma v svojih ducat kinematografih. Ves dohodek je nabirala le od tujih produktov, precej poneumljajočih. In tako Ljubljana, ki je poleg tega mesto enega najboljših jugoslovanskih režiserjev Matjaža Klopčiča. Že po tem lahko dojamemo velikost tega skoka nazaj (ne gre niti več za revizijo), kjer socializem posreduje le še kot oslavljen odmev nekdanjega navdušenja. Klopčič ne snema že skoraj tri leta.

Potem pa še tista afeta z WR, hipokrizija, ki zasluži krajšo analizo. Film so najavili, vse ulice so bile polne reklame, potem pa je srbski javni tožilec, nekakšna kraljeva oseba Transilvanije, odločil s pomočjo nekaterih starih borcev in malenkostnih moralistov, ne da film prepove, ampak da ga suspendira. Ta poteza je imela dvojen učinek. Ni bila cenzorsko dejanje, kajti začasna prepoved ni prepoved, na drugi strani pa je delovala od daleč in tako onemogočila takojšnjo akcijo. Če bi bil film v programu, bi gotovo dobil uradno priznanje in možnost nagrade (denarne). Svoboda, morala in birokratski mir so bili rešeni.

Protesti so se nabirali. Vodstvo festivala se je pritožilo. Zbrali so udeležence v dvorano za tisk in jim brali neskončno dolgo listo podpisov, pridružile so se tudi razne organizacije. Nič ni premaknilo tožilca. Makavejev se je izredno zabaval. Izmisli si je majhno hudobijo, ki bi ji lahko rekli igra podtalne projekcije. Tako se je govorilo, da bo posebna predstava zgodaj popoldne v nekem mestnem kinu. Zbrala se je diskretna množica kakšnih sto ljudi, s skoraj zarotniškimi obrazi. Čakali so uro, potem pa izvedeli, da je kopija izginila, ali pa, da je operater v paniki pobegnil. Poznam jih nekaj, ki so prišli še enkrat čez tri dni.

To leto je selekcijska komisija med 29 filmi izbrala 25. Zavrnilo so torej le štiri. Če izvzamemo WR, ostanejo še tri žrtve. PLASTIČNI JEZUS je bil preveč obscen, Djordjevičev BUNKER OB REKI pa prekratek.

Tako ni bilo ne Klopčiča, ne Makavejeva, ne Djordjevića. Tudi Žilnik ni mogel delati. Kaj je torej v Pulju vendarle bilo?

Jugoslovanski film gradi le še nasipe. Prav kot je lani BITKA NA NERETVI prevpila s svojim oficialnim pompom vso ostalo proizvodnjo, je letos vse

STRUKTURA

govorilo o SUTJESKI Stipe Delića, kjer bo maršala Josipa Broza Tita upodobil Richard Burton. Ta spomeniški projekt je najočitnejši dokaz skleroze naroda, ki bi lahko bil ustvarjalen, naklonjen rojevanju nacionalnega izraza, danes pa je le še prostor akademskega pretiravanja, celo klovnovskih podvigov, kjer sta Gainsbourg in Birkin heroja v nasprotju z nedvomno dekadenco (19 DEKLET IN 1 MORNAR Milutina Kosovca). Filmi, ki obravnavajo težko povojno obdobje gradnje socializma, so bili prav tako manj številni kot prej. V najboljšem primeru lahko le skrivoma naznanjajo bližnjo nostalgijo obupa. Tako se zgodi tudi glavnim junakom filma ZAJTRK S HUDIČEM Miroslava Antića, ko obupani zaradi kolektivizacije izginejo v končni eksploziji. Prav tako pa se zdi desničarska kritika obujenega Stalina kot grožnja in hkrati obžalovanje prav osuplo samovšečna. VLOGA MOJE DRUŽINE V SVETOVNI REVOLUCIJI Bate Čengića je obramba male buržoazije, z obilico skromnih gagov iz neme burleske. Treba je poudariti, da je RDEČE KLASJE Živojina Pavlovića najboljši protikomunistični film. V tem filmu so zbrane vse napake, ki jih lahko povzroči nepopolno poznavanje — izvirajoče še iz stalinističnih časov — marksizma-leninizma v kritiki — popolnoma zakoniti — tako imenovanega socialističnega režima. Lahko naštejemo nekaj značilnosti:

1. Odnosi med teorijo in prakso so prikazani kot fatalna odstranitev preprek med nobleso komunistične »ideje« in surovimi prisilami realnosti. Mladi junak v RDEČEM KLASJU je čista in dobra duša, katerega prepričanja se lomijo ob surovosti sveta in preudarnosti zemljiških posestnikov. Film je hvalnica kulaku.

2. Zaplet je postavljen v preteklost, v čas takoj po vojni. Razumljivo, da je obdobje agrarne reforme posebno bogato s protislovji. Vendar pa je zelo dvomljiva navdušenost nad temi neuspehi, njih opustitev in dramatizacija. Tragika prevlada nad epiko in preobrat nad dialektiko. Časoven umik je le alibi samemu sebi v sramoto.

3. Pripoved kmalu izpodrine anekdotičnost. Vse postane vredno bulvarnega teatra, ki se izgublja v neskončni variaciji seksualnih prevar. Pavlovićeve kvalitete prav gotovo niso eleganca in subtilnost. Avtor se zadovolji s prikazom nekaj prevaranih mož, ne večje kvalitete, in se izgubi v lastni veseloigri.

4. Nobeno presenečenje ni, da je zaključek quasi mističen in da njegov junak ne pozna drugega kot užitke in bolečine odpovedovanja. Mehanično enačenje komunizma z religijo daje orožje v roke sovražniku.

Ostala proizvodnja se deli na karkoli, kjer so filmi »o mladini« še prav posebno debilni. Sem lahko štejemo NORO GLAVO Vuka Vuća. Film poln odbijajočega kretenizma, ki dobi nekakšno dialektično ravnotežje šele v MLAD IN ZDRAV KOT ROŽA, filmu Jovana Jovanovića. Prva polovica spominja na Do zadnjega diha, druga pa na Led. Moralizatorski alibi in prevelika deklarativnost preslabo pokrivata navdušenje nad bledoličnimi norijami, katerih nespretnost in otroškost ne opravičujeta samozadovoljstva. Jovan Jovanović je režiser — potomec rdeče buržoazije.

Vendar pa sta dve izjemi v tej puljski puščavi. Film ŠČURKAR, ki je minil precej neopažen v jutranji projekciji, drugi NA KLANCU pa je spravil večerno publiko v areni v pravi upor. Pri prvem gre za dozorevanje mladega človeka, predvsem po seksualni plati, ki se uspešno konča s pomočjo precej materinske tete. Jelićev humor je zelo blizu Formanovemu, na srečo pa brez »mastnega« verizma, ki ga ima Čeh zelo rad.

Film NA KLANCU Vojka Duletića je nastal po literarni predlogi Ivana Cankarja, ki bi ga lahko postavili v naturalizem. Vendar pa se film od tega odvrne, saj na eni strani nadomesti logičnost časovne razporeditve s krožno konstrukcijo, kjer se teme ojačujejo v koncentrični igri večnega ponavljanja, na drugi strani pa gre zasluga stilizaciji, ki spominja na Murnaua, ko pelje vprega belih konj skozi vse mesto kot predslutnja. Odklonitev filma Na klancu za predvajanje v Tednu kritike ni prav nič v čast izborni komisiji. Od puljskega konformizma do akademizma filmaresnice birokratska razdalja ni tako velika.

Prevod: Neva Mužić

F I L M A

Luc Moullet in une aventure de billy le kid

judita hribar

STRUKTURA

F I L M A

V zahodnoevropskih državah, kjer kapital velikih proizvodnih hiš pogojuje in usmerja pretežni del filmske bere, se vedno pogostejše pojavljajo majhne skupine filmov, ki so nastali zunaj programa »uradne proizvodnje« (katere filme si lahko ogledamo na običajen način: v vrsti kinematografov). Značilna za te upornike je njihova neodvisnost, ki se izraža predvsem v iskanju novega izraza, v katerem skušajo združiti svoj politični (marksistični) oziroma nepolitični prispevek z individualnim eksperimentom, ki sledi obširnim študijem filmske gramatike in lingvistike. Največkrat to niso popolna dela, odlikujejo pa se z izredno vitalnostjo in neizčrpnim virom idej, ki jih skuša avtor spraviti v en sam film ter s tem izrabiti enkratno priložnost posneti na filmski trak vse, kar je poprej lahko izrazil le v obliki teoretičnih razglabljanj. Nema lokrat prevlada avtor-intelektualec-teoretik, zato film naredi hladen in neprepričljiv vtis (Edoardo Bruno: La sua giornata di gloria), kljub temu pa je vrednost takega filma precejšnja, ker potrjuje veljavnost neke filmske teorije. Največkrat naletimo na ravnotežje med avtorjem intelektualcem in umetnikom (bratje Taviani, Bellocchio, Rohmer, Moullet), le redkokdaj pa srečamo film, ki se odreka kakršnemukoli racionalnemu pristopu k snovi (Carmelo Bene velja za izreden primer take smeri, tako v italijanskem kot v francoskem merilu). Kako nastanejo ti »novi« filmi? Največkrat so posneti v sklopu kakega eksperimentalnega centra, neodvisne družbe (podprte s strani kake levičarske organizacije ali stranke), oziroma v okviru dobre filmske revije, posebno če avtor pripada ekipi njenih sodelavcev. Ti filmi ne uživajo uradne publicitete, ki si jo privoščijo velike proizvodne hiše, ter s tem odvrnejo zanimanje distributorjev. Na ta način je relacija avtor-producent-distributor prekinjena, manjka zadnji člen, pa tudi vmesni člen ni običajni dobičkar, ker se njegova vloga bolj približuje funkciji mecena (njegova finančna moč je na žalost vedno omejena). Avtor se lahko posveti samostojnemu delu, kar je za naše pojme precej samoumevno dejstvo, v zahodnih državah pa je to novo delovno razmerje še v povojih. Avtor je sicer še vedno prisiljen gibati se v okviru določenih finančnih omejitev, rešil pa se je zahtev, ki jih postavljajo komercialni faktorji. Njegova delovna ekipa je precej zmanjšana, nemalokrat namenoma, kar mu daje večji pregled nad tistim delom, ki ga ne opravi sam.

Ti filmi doživijo svoje projekcije v posebnih kino dvoranh, imenovanih »cinema d'essay«, katerih število počasi raste, seveda v skladu s kulturnim osveščanjem obiskovalcev predstav. Razen neodvisnih avtorskih filmov te dvorane prikazujejo tudi dobro selekcijo starih in novih mojstrov. Poleg dvorane Nuovo Olimpia, Mignon, Farnese, Planetario v Rimu, slovi mali Filmstudio, ki je zbirališče filmskih delavcev in ljubiteljev, kajti program nudi izjemen pregled najnovejše svetovne avtorske proizvodnje tako med kratkometražniki kot celovečernimi filmi. Aprilski program je bil posvečen »underground« filmom. Poleg teh pa so predstavili tri filme mladega francoskega režiserja Luca Moulleta: Brigitte et Brigitte, Les Contrebandières, Une aventure de Billy le Kid, ki so doživeli izreden sprejem, zato bi jim morda posvetili nekaj besed. O Lucu Moulletu vemo malo, morda je najpomembnejše dejstvo, da je bil dolgoletni sodelavec revije Cahiers du cinema ter je edini avtor, ki mu ni uspelo spraviti svojih filmov pred široko občinstvo; več sreče in spretnosti so imeli (predvsem s svojimi prvenci) Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette in delno tudi Rohmer. Moullet je intelektualec, marksist ter eden redkih naprednih francoskih cineastov, ki izhaja iz delavske baze. Po njegovem mnenju mu to omogoča delati nepolitične filme, kar je vzbudilo nekaj očitkov njegovih kolegov. Malodušno razlaga svoje stališče z napadom: velika večina angažiranih filmov nastane zaradi privlačnega mita levice, ki se je ustalila v filmu in kulturi nasploh ter postala množično in konformistično zatočišče, oziroma alibi, intelektualcev meščanskega razreda. Moullet se skuša izogniti temu kalupu; njegovi junaki so kulturno, miselno in politično pasivni, torej se jih je oprijela etiketa desničarjev, zato Moullet imenuje svoje filme desničarske. S tem pro-

STRUKTURA

FILMA

vocira tako levico kot desnico, ki se v njih kaže v svoji neprivlačnosti in puščobnosti (Brigitte et Brigitte). V tem vidi naprednost svojih filmov: »Resnično revolucionarni niso tisti filmi, ki se ukvarjajo z modnimi problemi.« Njegova realnost niso kontrasti med dvema skrajnostma. Je revolucionar drobnega sveta: zanimajo ga nepomembne spremembe, ki nastanejo brez naše vednosti, vendar vplivajo na počasno spreminjanje miselnosti, kar bo dalo rezultate šele čez nekaj generacij, kajti »evolucija nastaja iz človeškega duha, ne od zunaj«. S temi pripombami, ki jih je izrazil v obširnem intervjuju sodelavcem revije Cahiers du cinema Michelu Dalahayu in Jeanu Narboniju, se postavlja po robu svojim kolegom, ki v filmih zahtevajo velike spremembe prav v tem trenutku. To dejstvo ustvarja dve realnosti, tisto navidezno in idealno, ki jo nudi film, ter našo v veliki meri pasivno vsakdanjost. Kontrast med obema in splošna želja mladih približati se idealu, to je popoln razdor s starim, povzroči vrsto nespontanih velikih čustev, kot so razočaranje in pesimizem, zato Moullet nasprotuje lažnemu angažiranju in lažnemu napredku, s tem pa skuša tudi odbiti očitke, da je reakcionar.

V svojem prvem filmu »Brigitte et Brigitte« je Moullet prenesel na platno idejo! da bi nas prepričal o nezapletenosti doživljanja našega vsakdana ter o podobnosti med ljudmi. (Velja pripomniti, da je bil film posnet leta 1966, torej pred majskim gibanjem, ki je imelo določen vpliv na Moulleta.) To podobnost je predočil na svojevrsten način: v doživetju dveh študentk, ki se srečata na železniški postaji v Parizu ter pri tem odkrijeta, da imata veliko skupnega, od imen, podobnega oblačenja, istega predmeta na univerzi do podeželskega porekla. Sprva je to le igra slučajnosti, kasneje pa preseneti dejstvo, da so vsi ljudje okoli njiju podobni njima, v neprizadeti vsakdanji zadovoljnosti, v jalovem zanimanju za prve znake študentskega gibanja ali v pasivnem poskušanju zanimati se za kako kulturno področje (prizori o anketi o najboljših režiserjih so zagrenjeno hudomušni). Tako Brigitte et Brigitte kot Les Contrebandières ne predstavljajo sveta preproste malomeščanske miselnosti, pač pa odsotnost inteligence in kulture, kar lahko apliciramo na katerikoli sloj, kraj ali čas, npr. v ambientu westerna v Une aventure de Billy le Kid. Včasih njegovi filmi spominjajo na Buñelove filme iz mehiškega obdobja; z nedramatičnim pripovedovanjem se skuša izogniti naši takojšnji reakciji ali sodbi, mirno nas postavi pred neki način življenja, ki ga malo poznamo (Brigitte et Brigitte), ker v njem živimo in se branimo si ga podrobneje ogledati.

V drugem filmu Les contrebandières, ki je po obliki popolnoma različen od prvega, je Moullet skušal izraziti misel, da se človek v življenju neprestano vrača na neko stičišče, od koder je nekoč že odrinil. Izkušnje povzročijo v njem lažni občutek napredka, v resnici se vedno vrti v krogu, ker ga ovira omejena sposobnost zaznavanja in pridobivanja novega. Les contrebandières simbolično nakazujejo to misel: dekletke iz začetne scene se v končni sceni vrača po isti poti ter sreča neko drugo dekletko, ki to pot šele začne. S tem prisili gledalca, da sam nadaljuje pot s tem drugim dekletom, teoretično naj bi to pomenilo, da bo v mislih preletel ves film. Da bi se izognil komentarjem in dialogom, ima film obliko groteske, postavljene v okolje skalnatih grebenov, ki ima pomembno vlogo predvsem v Moulletovem tretjem filmu Une aventure de Billy le Kid.

Tudi v tem najboljšem filmu je prisotna navidezna kontinuiranost, ne v obliki zaključenega kroga, temveč premice drobnih dogajanj, ki pa dajo le varljiv občutek časovnega nadaljevanja posameznih enot pripovedi, ker se junaka vedno vračata na isti kraj. Skalovje predstavlja enolično sceno in vzbuja občutek ponavljanja vrste drobnih »avantur« malih, stiliziranih prizorov, katerih poudarek je zmanjšan na minimum.

Film bi imel lahko kakršenkoli naslov (prvotno je bil planiran naslov The Girl with a Gun, kar bi tudi sedaj ustrezalo); v njem je le malo elementov, ki omejujejo dogajanje v okviru avantur Billyja the Kida. Zgodba je nadvse preprosta: Billy oropa in ustrela zlatokopa ter si pri tem

napojlje sovraštvo mlade vdove, ki se odloči spremljati ga pri njegovem begu v Mehiko, seveda z maščevalnimi nameni. Spotoma mu nastavlja pasti, tako mu raztrese naropano zlato, prazni čutaro z vodo, pahne ga v medvedjo jamo, pošlje ga v indijansko zasedo... Indijanci sprejmejo Billyja za svojega, mu dajo poglavarjevo hčer za ženo, toda maščevalna in tudi nekoliko ljubosumna vdova jo ubije. Indijanci se maščujejo in mučijo Billyja. Napol slepega in pohabljenega najde vdova ter se ga končno le usmili in pozabi na maščevanje.

Film je zajel tipične elemente westerna in jih združil s pustolovskim žanrom. Kljub temu je atmosfera nenavadna, ker Moullet uporabi sestavine (kavboji, Indijanci; ropar, zasledovalci; par, katerega čustva se razvijejo v happy end; maščevanje, ljubosumnost, ljubezen...) na svojevrsten način. Zasledovalci so statične silhuete, ki izpolnijo posamezne, enakomerno porazdeljene kadre skozi ves film in spominjajo na prve fotografije naseljencev ameriškega zahoda ter nimajo pomembnejše vloge kot opozoriti na svojo prisotnost v ambientu Divjega zahoda. Billyja ne ujamejo, torej do spopada ne pride. Tudi Indijanci imajo podobno nalogo: v nekaj kadrih so natančno označene osnovne značilnosti občejanja z belim priseljencem. Prijateljstvo (Billyju dajo poglavarjevo hčer za ženo) in sovražstvo (mučijo ga skoraj do smrti), ki tvorijo osnovo komunikacije med obema rasama, so bližje prizorom mime kot običajni filmsko narativni predstavi. Scena je nedoločljiva, ker je ne opredeljujejo karakteristike določenega prostora: skalovje je nevtralna, bolj ali manj estetska izpolnitev filmske slike. Poudarja groteskno igro glavnih junakov ter primitivno preprostost posameznih prizorov in karakterizacij.

Billyjeve dogodivščine so vedno zaključene celote, nemalokrat v obliki ene sekvence ali celo v obliki enega samega kadra. Slede si v enakomernem ritmu, kot bi sledile udarjanju metronoma. Povezane so s prizori hoje in tekanja po grebenih in kamenju, ki imajo funkcijo stavčnih ločil, ker ločujejo različne »akcijske enote«. Le-te so si po pomembnosti enake, grobe v izdelavi, kar spominja na slog prvih filmskih westernov; glavni liki namenoma igrajo v stilu nastopa netalementiranih začetnikov v amaterskem filmu, vendar je to razvidno samo iz dejstva, da igra Billyja sijajni Jean-Pierre Léaud.

Klasična značilnost pustolovskega filma ter določenega dela westerna iz prvega obdobja je zunanji značaj pustolovščine oziroma akcije. Moullet se je uprl tem normam: zunanje elemente, ki ustvarjajo avanturo, je podredil notranjim nagibom. Billyjeve dogodivščine postanejo rezultat človeških napak, hotenj, neumnosti, čustev ali strasti. Vdovina dejanja so lestvica primarnih negativnih reakcij, ki jih je povzročila nasilna izguba moža. Kljub vsem nevšečnostim, ki jih povzroči Billyju, se ji ta ne more ogniti, ker je odvisen od čustev do nje, ki mu jemljejo razsodnost.

Moullet si prizadeva izključiti vsak miselni proces svojih junakov. Njihovi odzivi so podobni živalskim nagonskim reakcijam. Billy je brezoblični materialistični individualist in upornik, ki se povzročitelju svojih nesreč ne more upreti, ker ga ne prepozna. Zato se upira neznanemu, kriči v nebo, na glas recitira izreke, dolgi monologi izpolnjujejo predvsem prizore hoje, redki dialogi skušajo biti kar najbolj preprosti in mnogokrat niso primerni sceni. Sunkovite kretnje, odsotnost naučene igre, primitivna scena, naravna svetloba, kostumi, ki so vsakodnevno oblačilo sodobne mladine, kar velja tudi za make up, vse to so značilnosti doma narejene filmske predstave. Tem se pridružujejo tudi največkrat nagibna kamera, čisti rezi, izredno preprosta montaža, tako dobimo film, v katerem se prepletajo nasprotja, ki se dobro ujemajo in dajo učinkovit končni vtis zelo enotno izdelanega filma.

Morda prav zaradi asociacij na prve čase filmskega medija oziroma na amaterske predstave, je *Les aventures de Billy le Kid* revolucionaren film, nenavadna burleska sedemdesetih let. V svoji neuglajenosti se približuje materiji žanra z novim duhom, ki ni nikoli iz druge roke ter vsekakor prekaša slovite OSAMLJENE KAVBOJE (*The Lonesome Cowboys*) Andyja Warhola.

Posebno zanimivo poglavje filmskega razmišljanja je nedvomno dolg statičen kader, primer, ki na videz ne sodi v področje specifičnosti filmskega izraza, pa je prav po zaslugi velikih filmskih ustvarjalcev doživel svojo habilitacijo. Večinoma namreč takó režiserji kakor tudi recenzenti povzdigujejo dinamičen filmski izraz z vratolomnimi vožnjami in montažo kot edini pristni primer avtohtonosti filmskega medija, večina vidi v dinamiki zagotovilo, da je film v resnici filmski in da je filmski medij ponovno prišel do totalnega izraza — če temu lahko tako rečemo.

Dovolj pa je, če naštejemo samo tri ali štiri velika imena sodobnega filma, ki prav v iskanju novih kontrapunktov odkrivajo v dolgem statičnem kadru neverjetne izrazne in izpovedne možnosti. Za jasnejše razumevanje je treba poudariti, da gre za dolg kader s statično kamero, pri čemer je lahko dogajanje znotraj kadra statično ali pa tudi dinamično. Režiserji, kot so Ingmar Bergman, Jean Luc Godard, Joseph Losey, Bo Widerberg, so primeri za omenjeno trditev in mogoče je celo ugotoviti, da so največja poslastica njihovih mojstrov in prav dolgi statični kadri, h katerim težijo z naravnost anatomsko časovno preračunanostjo in presenetljivimi vsebinskimi poglobitvami.

Preden pridemo do analize imenitnega dolgega statičnega kadra v filmu UPOR V ADALENU, ki ga je mojstrsko zasnoval Bo Widerberg, razgrnimo nekaj splošnih ugotovitev v zvezi s fenomenom tovrstnega kadra. Dolg statičen kader mora biti nedvoumno premišljen z dveh aspektov: z aspekta celotnega ritma filmske celote, kar preprosto povedano pomeni, da je kontrapunktično vkomponiran v predhodno in naslednjo sekvenco ali kader. Ta enostavna resnica horizontalnega, zaporednega značaja je osnovni pogoj uspešnosti dolgega statičnega kadra, pri čemer je seveda od notranje strukture kadra odvisno, v kakšnem smislu bo vkomponiran kot kontrapunkt osnovnemu poteku filmskega dogajanja. Dolg statičen kader z dinamično notranjo strukturo bo zahteval pred seboj mirnejšo sekvenco, bolj statična filmska vzdušja, če govorimo zelo poenostavljeno, dolg statičen kader s statično notranjo strukturo pa bo seveda zahteval dinamično učinkujočo predhodnico. V istem smislu gre razumeti tudi kontrapunktično povezavo obravnavanega kadra z naslednjo sekvenco oziroma naslednjim kadrom.

Druga zahteva uspešnosti dolgega statičnega kadra pa je premišljena organiziranost navznoter, se pravi vertikalna koordinata. Gre za osnovno in bistveno lastnost dolgega statičnega kadra, da prične namreč tak kader resnično »igrati« in delovati šele v svoji drugi polovici, ko gledalec že po ustaljenem načinu dojemanja in filmske gradnje pričakuje montažni rez ali vožnjo, pa tega obojega ni. To je trenutek, ko je ves material, ki ga kader prinaša, na videz porabljen, iztrošen. Od te točke dalje mora kader — če hoče še v svojem drugem delu učinkovito živeti — vsebovati material še za drugo stopnjo. Gledalec se od prvih vtisov zateka k naslednjim. Pravzaprav te drugotne vtise išče in jih je celo prisiljen iskati. Logično je, da v primeru, če teh drugotnih vtisov ni, dolg statičen kader nima nobenega smisla in tedaj lahko upravičeno govorimo o praznem, dolgočasnem in celo zgrešenem (dolgem statičnem) kadru.

Z ozirom na ugotovljeno resnico, da dolg statičen kader gledalca celo prisili, da prične gledati tisto, česar sicer ne vidi, kar je navajen spregledati, daje temu fenomenu filmskega izražanja seveda neverjetne izpovedne možnosti. Izpovedne možnosti in pa velike zahteve premišljenosti in domišljenosti. Sklicujoč se na vzgledne primere Bergmana (npr. SRAM, PERSONA), Godarda (ŽIVETI SVOJE ŽIVLJENJE), Loseya (NESREČA) in Widerberga (UPOR V ADALENU) ni težko ugotoviti, da mora biti v dolgem statičnem kadru zelo zanimiv že ambient ali človek v njem, da torej pestrost ambienta in minuciozno doživljanje interpretira ali interpretov

kader 312...

janez povše

F I L M A

STRUKTURA

F I L M A

oščov senej

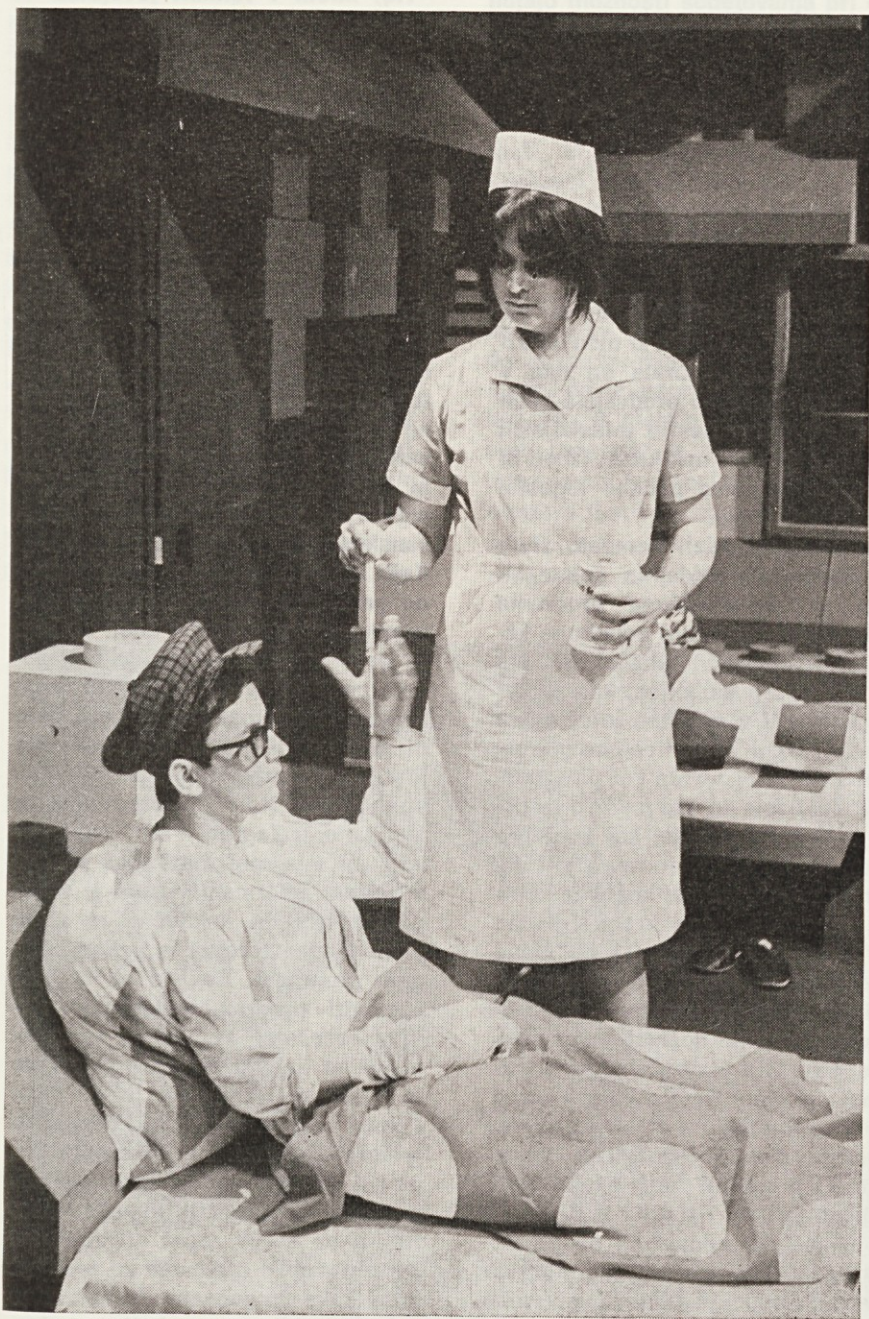
zagotavlja drugotno fazo doživljanja v gledalcu. Dalje mora biti dolg statičen kader zanimiv tudi likovno, saj je v nekem smislu živa ali pa tudi zelo umirjena slika. Brez likovno premišljene dimenzije bo filmski princip obravnavane vrste navadno kaj hitro učinkoval suho, prazno in dolgočasno. Zanimiva mora biti tudi vsebina v tem kadru, pa najsi gre za reproduciranje na videz nič kaj dramatične vsakdanjosti ali pa za dramatične prelome, ki nastajajo v samem kadru ali pa se nadaljujejo iz prejšnjega — to sta seveda samo dve skrajni možnosti. In končno mora biti v dolgem statičnem kadru zanimiva dimenzija časa, ki se v takšnem principu filmskega izraza razpotezne preko običajne mere in ki je seveda vezana na notranji potek kadra, ne pa na zgolj aritmetično zunanjo vsoto določenega števila sekund.

Sicer pa je vse te sestavine mogoče odkriti v imenitnem primeru dolgega statičnega kadra, ki si ga je zamislil Bo Widerberg v tudi sicer odličnem filmu UPOR V ADALENU. Gre za meščanski interior kot kontrast predhodnemu delavskemu interierju. Horizontalna postavka kontrapunkta je torej zasnovana na socialni bazi dveh svetov, o katerih je v filmu ves čas govora. To seveda ponuja režiserju številne vizualne možnosti kontrasta, ki tudi še sodijo v globalni moment postavitve dolgega statičnega kadra. Kontrast je ustvarjen s preходом v okusno lepoto meščanskega interierja, s prehodom v povsem drugačen standard tega ambienta, poetično obeleženega z belino oblačil in stanovanjske opreme. Kontrast sta v nekem smislu tudi mir in urejenost nenadoma novega ambienta, ki je postavljen pred gledalca, mir in umirjenost ambienta kakor tudi ljudi v njem. Z nenadnim rezom v pravzaprav dolgočasno idilo nekega povsem drugega sveta, kot je bil tisti (delavski), ki smo ga kot gledalci ravno kar še spremljali, je ta kontrast v zunanjem kontrapunktičnem smislu docela dosežen, izpolnjen in predstavlja uspešno zasnovo dolgega statičnega kadra, ki se bo pričel v svoji drugi polovici razširjati v globlje, lahko rečemo celo izpovedne dimenzije.

V ambientu, ki predstavlja z ozirom na dotedanji potek filmskega dogajanja povsem nekaj novega, v filmu prvič registriranega, sta prisotna oče in hči, ki temu ambientu v direktnem in prenesenem pomenu pripadata, sta izvor in rezultat tega ambienta in predstavljata tisti živi svet, ki v bistvu še mnogo bolj — ali bolje rečeno — izključno predstavlja s svojo resnico nasprotje ljudi povsem drugega sveta, katerega smo imeli priložnost videti pred tem. S tem da se je režiser na tem mestu odločil za princip dolgega statičnega kadra, je hotel povedati točno tisto, kar je v končni fazi prišlo do izraza. Gledalec prične v drugem delu takšne filmske enote opazovati stvari, ki jih prvi hip še ni videl, prisiljen se je torej potopiti v drugostopenjsko dimenzijo, ki je v obravnavanem kadru na srečo še kako prisotna. — Kot rečeno, se oče in hči pogovarjata, toda ta pogovor je raztrgan, oba živita neko svoje življenje, daleč sta vsaksebi (v nasprotju s kontakti iz prizorov delavske družine) in mogoče je ugotoviti neki poseben občutek osamljenosti ali celo odtujenosti, kjer so ljudje pogreznjeni vase in daleč od sebe ter daleč od drugih. Še več: ob nadaljnjem trajanju kadra pozornost v številnih premolkih spet uhaja k opremi, okusnemu, kulturnemu, prefinjenemu, urejenemu in lepotnemu pohištvo in prostorski razporeditvi, ki ta dva človeka obdaja in — kar je bistvena izpovedna odlika te enote celotnega filma — ki ta dva človeka v nekem smislu tudi posredno razdvaja. Zdi se namreč, da ta urejeni in kultivirani, bogati interior živi neko svoje življenje, da je močnejši od ljudi, ki so ga ustvarili, da jih požira in ogroža. Kot da so se ljudje podaljšali, prelili, izlili v bogato, okusno, kulturno, vendar hladno in nemara celo nepotrebno opremo. In kolikor več je te opreme, kolikor lepša in bolj prefinjena je, toliko manjši, tišji, slabotnejši so ljudje. K takšnemu učinku seveda spet pripomore predhodna kontrastna sekvenca iz delavskega življenja, kjer je vse ravno narobe: ambient je preprost, ljudje z njim upravljajo, ljudje so polni življenja, resničnih kontaktov in vitalnosti ter do kraja napolnjujejo prostor, v katerem živijo. Nič jim zaradi tega

ne manjka, nič jih ne utesnjuje in nič jih ne prekinja v njihovem kontinuiranju.

Na ta način je zamisel dolgega statičnega kadra znova dokazala, kako neizčrpne in celo presenetljive so možnosti filmskih učinkov in filmskega izpovedovanja. Nedvomno riskantno izrazno sredstvo dosega pač toliko večji efekt, kolikor bolj tvegano je. Seveda pa zahteva takšen prijem veliko mero premišljenosti in celo poglobljenosti in zato ga filmski režiserji relativno malokrat uporabljajo. To kajpada ni prikladno prizorišče formalističnih efektov, ker je glavna lastnost tovrstnega filmskega izražanja šokantnost prav zaradi ašokantnosti in nepričakovanih izpovednih dimenzij, ki se lahko v takšnem prijemu razvijejo. Prav slednje pa je poroštvo, o katerem velja razmišljati. Razmišljati o pretežno zapostavljenem elementu filmsko-izpovednega izraza.



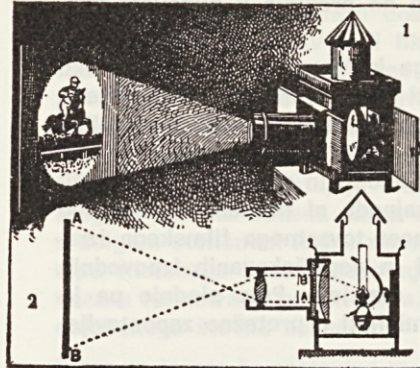
Prizor iz slovenske mladinske nadaljevanke NAOČNIK IN OČALNIK

STRUKTURA

FILMA

festival možnosti in nemož- nosti

denis poniž



TE

Govoriti o blejskem festivalu jugoslovanske televizije v superlativih ni mogoče, prav tako pa ni mogoče govoriti o festivalu samo z izrazi negodovanja in nezadovoljstva. Festival, kot se nam je predstavil, je realna podoba stanja naše televizije, njene programske usmeritve, njenih želja in načrtov in odraz realizacije teh želja in načrtov. Festival ne more biti odločujoče in obvezujoče seznanjanje gledalcev z dosežki posameznih televizijskih studiov, saj programi posameznih studiov niso bili sestavljeni tako, da bi gledalca seznanjali s celoto programa, temveč le z najboljšimi dosežki.

To je seveda želja in namen vsakega festivala, kjer se manifestira najboljše in najuspešnejše, kar je nekdo v določeni zvrsti umetnosti v preteklosti ustvaril ali poustvaril. Vendar pa bi moral biti namen televizijskega festivala mnogo širši, da ne zapišemo mnogo elastičnejši: namen takšnega festivala mora biti ne le seznaniti gledalce s celoto programa (preko najboljših dosežkov), temveč z ekspanzijo celote programa. Kaj mislimo s tem? Radi bi le poudarili, da je televizija v vlogi najbolj razširjenega medija dolžna seznanjati gledalce s celoto svojega programa, torej ne le z najboljšimi oddajami, temveč s prerezom skozi program. Ali ne bi bilo

zanimivo in vzpodbudno, če bi selektivna komisija ljudi, ki niso uslužbenci televizije, izbrala en dan v letu in na festivalu predvajala vseh šest programov šestih televizijskih hiš. Šele takšen naključen izbor bi lahko podal pravo podobo jugoslovanske televizije.

Tako pa smo videli namesto živih in neposrednih oddaj in celote živga in neposrednega programa vrsto oddaj, za katere anonimne komisije posameznih televizijskih hiš menijo, da so najboljše, kar so pri njih ustvarili v zadnjem letu. Ali ni ta samovoljni in v ničemer utemeljeni sklep prej zavora kot pa vzpodbuda festivala in njegovih prizadevanj? Kajti vprašanje, kaj je dobro in kaj je najboljše, ne more biti domena neke anonimne komisije, marveč mnogo širšega kroga (gledalcev) in tistih piscev, ki se neposredno in posredno ukvarjajo s televizijo in njeno problematiko.

Letos je festival doživel novost, oddaje niso bile razvrščene po tematikah, marveč je vsak dan drug studio predstavil svoj »kompleten« program. Ker pa so bili ti »kompletni« programi pojmovani zelo različno (studio Titograd je predstavil samo štiri oddaje, ki so trajale skupaj le dobri dve uri, medtem ko je npr. Televizija Ljubljana prikazala devet oddaj, ki so skupaj trajale skoraj pet ur), je skoraj nemogoče

delati kakršne koli primerjave, ki bi temeljile na kvantiteti ali na sorodnosti tem. Osnovni namen novosti tako ni bil dosežen — saj posamezne televizijske hiše niso pripravile zares kompleksnega programa, ki bi bil šele osnova za kakršnekoli primerjave in tudi za oceno jugoslovanskega programa kot celote.

Kajti kljub temu da se ves čas mnogo govori in piše o izmenjavi programov (v festivalskih dneh so bile te govorice, razumljivo, še bolj popularne), pa je ta izmenjava zelo borna, nesistematična in še zdaleč ni tako koordinirana, kot bi morala biti. Še vedno se dogaja, da vsak studio zase (to velja predvsem za Ljubljano, Zagreb in Beograd) ustvarja program, tisto, kar prihaja v poštev za izmenjavo, pa je mnogokrat izbrano naključno in nima pomena soavtorstva v nekem drugem programu. Seveda pa so nas »celoviti« programi posameznih studiov razočarali, z izjemo beograjskega in ljubljanskega (pri tem pa je treba poudariti, da je bil ljubljanski prenatrpan). Vsi ostali so prikazali le drobtine in drobtinice, pa naj so bile le-te še tako slastne, niso mogle popraviti slabega vtisa. Hkrati pa se je zopet dogajalo to, kar smo lahko opazovali že prejšnja leta. Tako imenovana komercialna sekcija je bila mnogo bolj zanimiva, privlačna in pestra kot pa tekmo-

valni programi. Vse tisto, kar je bilo nekako »izobčeno«, kar ni imelo blišča tekmovalnega, nas je vedno znova presenečalo. Naj omenimo le nekaj oddaj komercialnega programa: Imeti in ne imeti TV Zagreb (reportaža o otočku Vele Srakane), Likovni nokturno: Zvesti Apollonio TV Ljubljana (realizacija R. Ranfl), Veseli Robot (iz serije Naočnik in Očalnik) TV Ljubljana, Edvard in Kunegunda (glasbeno-scenska burleska) TV Beograd, Oči Sutjeske TV Sarajevo, Hamlet v kletki (priredba Shakespearove drame: Slobodanka Aleksić, režija Vuk Babić) TV Beograd.

Seveda pa je treba omeniti tudi nekatere novosti, ki dajejo festivalu posebno vrednost. Od 48 oddaj v tekmovalnem programu jih je bilo 32 v barvah, od katerih so bile nekatere zares dovršene, barve pa likovno in prostorsko odlično izbrane. Omeniti velja likovni oddaji Ivan Rabuzin TV Zagreb in Stari mojstri: Jožef Petkovšek TV Ljubljana, potem Atletsko življenje in Kako sta se ljubila dva norčka TV Beograd, Dramolet po Ciribilliju TV Zagreb in Leteti ter PP s trobento TV Ljubljana. Barvni program zavzema v celoti programa posebno mesto, nje-

gove osnove in tehnika pa so na zavidljivi višini.

Kljub temu da je bilo na festivalu dobro poskrbljeno za informacije, pa smo pogrešali bolj neposrednih stikov z ustvarjalci oddaj, planerji programa in vsemi tistimi, ki odločilno vplivajo na sestavo programa. Zopet moramo izraziti misel, da se televizijske hiše ne zanimajo kaj prida za mnenje televizijske kritike ali gledalcev, da ostajajo v svojih prizadevanjih zaprte in nam ne ponujajo možnosti sodelovanja pri oblikovanju programa, marveč program takšen, kot je — že izdelan, pripravljen za tekmovanje.

Žirija je bila sicer sestavljena iz ljudi, ki so »poznani kulturni in družbeni delavci«, a je bila v svojih odločitvah prav tako samovoljna kot vsaka druga žirija.

Zato nagrade, ki jih je podelila posameznim oddajam, ne pomenijo, da so prav te oddaje najboljše, niti da so povprečne ali slabe, pač pa samo, da je nagrade podelila zato, ker jih je morala podeliti. Po tej plati (nagrade in žirija) je festival letos zašel v popolno krizo. Organizatorji festivala morajo dobro premisliti, kako bodo ocenjevali oddaje drugo leto, saj takšna žirija, kot je

bila letos, ne predstavlja niti strokovnega mnenja niti okusa gledalcev, marveč je v bistvu samo žirija brez kakršnegakoli ozadja. In bilo bi bolje, če ne bi podelili nobenih nagrad, kot pa da so podelili nagrade tako, kot so jih.

Ne da bi se na tem mestu podrobneje spuščali v odločitve žirije, zapišemo lahko le to, da nas spravlja v začudenje in smo presenečeni ob dejstvu, da ena izmed najboljših oddaj celotnega festivala, že omenjena oddaja Staša Potočnika in Jake Judniča PP s trobento, ni dobila nobene nagrade. Prav tako je nerazumljivo, da je drama Kipek TV Zagreb dobila nagrado samo za najboljšo vlogo igralca Franja Majetiča, ko pa je bila po mnenju večine prisotnih ne le najboljši dramski tekst, temveč tudi ena izmed najbolj avtentičnih televizijskih oddaj.

Zato naj na koncu še enkrat zapišemo: če se je princip »veliko nagrad«, ki je bil v rabi na prejšnjih festivalih, izkazal za nepopolnega in če ga je zamenjal prav tako nepopolni princip »malo nagrad«, potem je treba resno razmisliti o tem, da se nagrade odpravi ali pa se jih zamenja z nagradami, ki bodo temeljile na trdnih in resničnih kriterijih.



Minu Kjudrova in Ladko Korošec v epizodi O DOBRODUŠNEM ME-
NIHU iz serije DEKAMERON, ki jo je za slovensko televizijo po
scenariju Saše Vuge posnel češki režiser Vaclav Hudeček

trikrat po dve oddaji

denis poniž

PP S TROBENTO. Scenarij po zgodbi Paula Stroyerja: Milena Ogorelec. Risba: Jaka Judnič. Kamera: Ludvik Burnik, Ivo Belec. Animacija: Ludvik Burnik. Glasba: Urban Koder. Montaža: Ana Zupančič. Režija: Staš Potočnik, Jaka Judnič. TV Ljubljana.

PP S TROBENTO je zgodba iz otroške serije Srečni metulj, v kateri se igrani del prepleta z animiranim. Vrednost oddaje je predvsem v likovno izredno dognani in prostorsko čisti risbi, ki že sama po sebi suvereno obvlada časovno perspektivo, v povezavi z glasbeno spremljavo pa pomeni kvaliteten vrh tovrstnih otroških oddaj na naši televiziji. Domislice tkejo televizijsko pripoved v pristrčno, hudomušno in zabavno zgodnico, kjer glavni junak PP doživlja celo vrsto presenečenj, smešnih in veselih doživljajev, kjer je njegov svet sestavljen iz samih svetlih tonov, pripoved pa kljub temu da je brez besed, ves čas tekoča, pristrčno-spontana in prirejena televizijskemu mediju. Risba in animacija sta izvrstni, prav tako pa je izvrstna tudi glasbena spremljava dr. Urbana Kodra. Prav glasba daje oddaji tisto toplino in neposrednost, ki jo pričakujemo od otroških oddaj, saj pomeni najneposrednejšo pot (v povezavi s funkcionalno sliko) do otrokove psihe. Tudi barvno je oddaja izredno uglašena in metaforično premišljena.

LETETI. Kamera: Janez Cimperman, Slavko Nemec, Rudi Klarič. Montaža: Andreja Bolka. Glasbena oprema: Anton Natek. Ton: Milan Babošek, Toni Žerovnik. Avtor in realizacija: Rudi Klarič. TV Ljubljana.

Oddaja o svetovnem prvenstvu v smučarskih poletih v Planici ni le dokumentaren zapis o velikih in majhnih trenutkih takšne prireditve, marveč je tudi izredno subtilno zamišljena avtorska izpoved o nekem množičnem dogodku, o dogodku, ki je nalašč prirejen za televizijsko raziskavo. Rudi Klarič, Janez Cimperman in Slavko Nemec so s svojimi kamerami iskali (in našli) tiste nevsakdanje in nove zorne kote športnega tekmovanja, ki so to tekmovanje, pa naj bo še tako gradiozno v svoji nevsakdanjosti, na novo opisali v poetičnem jeziku, v jeziku filmske kamere. Čar tega reportažnega zapisa je v njegovi dinamiki, ki se ves čas spreminja, variira od počasnih in skorajda slovesnih amplitud letenja po zraku do odsekanega in naraščajočega gibanja pri spustu po zaletišču pa od nemirnega vrvenja množice do navidezno umirjenega in urejenega sodniško-novinarskega mehanizma. Oddaja LETETI je pomemben prispevek k našim že tako popularnim in preciznim športnim prenosom, reportažam in filmom. Rudi Klarič in sodelavci so ustvarili reportažo, v kateri prepletanje naravnega zvoka in glasbe ustvarja celo vrsto občutij, vse od slovesnih pa do tesnobnih in razgibanih.

KIPEC. Avtor: Mirko Božič. TV priredba: Berislav Makarović, Ivica Ivanac. Režija: Berislav Makarović. Igrajo: Franjo Majetić, Uglješa Kojadinović, Sven Lasta, M. Nikolić. TV Zagreb.

Novela Mirka Božiča KIPEC je doživela v svoji TV postavitvi novo potrditev Božičeve osnovne misli o

burnem času, ki večkrat poveljuje namesto pravih herojev navadne kariere in stremuhe. To je pripoved o brezimnem uradniku, ki doživlja dvojno katastrofo: ljubezensko zaradi svoje neodločnosti in katastrofo na službenem mestu, kjer postane žrtev spletk partijskega sekretarja in direktorja podjetja. Suverena in premišljena igra igralca Franja Majetića, kamera, ki na pretresljiv način beleži prihajajočo junakovo katastrofo, ter stopnjujoča se režija, to so odlike te TV drame, ki se konča s pretresljivo podobo razbitega kipca, povzročitelja avtorjeve nesreče.

Za dramo KIPEC lahko zapišemo, da sodi v sam vrh jugoslovanske TV drame in nadaljuje tradicijo, ki so jo ustvarili avtorji in režiserji dram TV Zagreb.

IVAN RABUZIN. Avtor, scenarist in režiser: prof. dr. Radovan Ivančević. Snemalec: Drago Novak. Tonski snemalec: Rudolf Cupač. TV Zagreb.

Oddaja o slikarju avtodidaktu Ivanu Rabuzinu je odkrila nekatere presenetljive možnosti, ki jih naši TV ustvarjalci vse premalo uporabljajo. Tu mislimo predvsem na dosledno realizirano idejo o tem, da je tisti, o katerem oddaja poroča, edini pomembni element oddaje, ki se mu morajo podrediti tako režija, kamera, kot tudi ton in glasbena oprema. IVAN RABUZIN je oddaja o nastajanju ene izmed slikarjevih slik. Prične se tako, da slikar sedi pred praznim platnom, konča se v trenutku, ko je slika dokončana. Vmes je nekaj intermezzov, v katerih zveemo iz ust slikarja samega za najpomembnejše dogodke iz njegovega življenja. Nastajanje slike pa je osrednji element oddaje — nastajanju sledimo na dveh nivojih, ki se medsebojno dopolnjujeta. Prvič gledamo slikanje slike, mešanje in nanašanje barv, drugič pa poslušamo slikarjevo pripoved o nastajanju slike. To, kar slikar slika, tudi pripoveduje in obratno. In vrednost oddaje je predvsem v tej slikarjevi pripovedi, ki v nenavadno bogatem in toplem jeziku pripoveduje o samem sebi, o svojem bistvu — o sliki. Slikar kot ustvarjalec estet-

skega stanja je oblika in vsebina televizijske pripovedi.

ATLETSKO ŽIVLJENJE (oddaja iz serije **LJUDJE**). Scenarij in režija: **Srdjan Karanović**. Kamera: **Milan Spasić**. TV Beograd.

To je oddaja, ki se po svoji strukturi približuje oddaji **IVAN RABUZIN**. Znani atlet **Jaša Bakov** pripoveduje o sebi in svojem življenju, živi svoje življenje, kamera je le zapisovalec tega dogajanja, njena intenziteta je naravnana na intenziteto pripovedi, giba, dogajanja, prostora. **Jaša Bakov** s svojo neugnano življenjsko silo in brezmejnimi optimizmom ter čustvenostjo napolnjuje prostor, daje mu pomembnost in minevanje spreminja v zgodovinskost. Tudi v tej oddaji je televizijski medij prišel do polnega izraza: improvizacija se je nevsiljivo in logično povezovala s tem, čemur pravimo režijski koncepti. To, kar smo videli, ni bilo niti gledališče niti film, marveč televizijska reportaža v svoji najčistejši obliki.

KAKO STA SE LJUBILA DVA NORČKA. Scenarij: **Dušan Radović**. Režija: **Aleksandar Djordjević**. Kamera: **Predrag Popović**. Igrajo: **Milena Dravić, Dragan Nikolić, Dragomir Bojanić-Gidra**. TV Beograd.

To je TV film, ki ga sestavlja cela vrsta različnih elementov: že poznani in afirmirani »improvizirani« dialog srbskih humorističnih oddaj, elementi novega jugoslovanskega filma (kamera, igra), že preizkušeni in vedno znova živi gagi nemega filma, znani in novi televizijski izrazi prijem i sproščena igra vseh treh igralcev. Zgodbe pravzaprav ni, oz. tako banalna je, da je ni vredno omenjati: on in ona v ljubezni. Tisto, kar daje tej televizijski pripovedi čar in pomembnost, je izraba televizijskega medija, njegova totalna okupacija. Časovna in prostorska razdelitev sta popolnoma skladni in se neprisiljeno vključujeta v igro vseh treh igralcev. Omeniti je treba tudi likovno dovršenost oddaje, še posebej barvno uravnoteženost, ki se skladno dopolnjuje s televizijsko pripovedjo. Anekdotičnost in nevsiljiva aktualnost — to so bistvene prvine te prijetne beograjske oddaje.



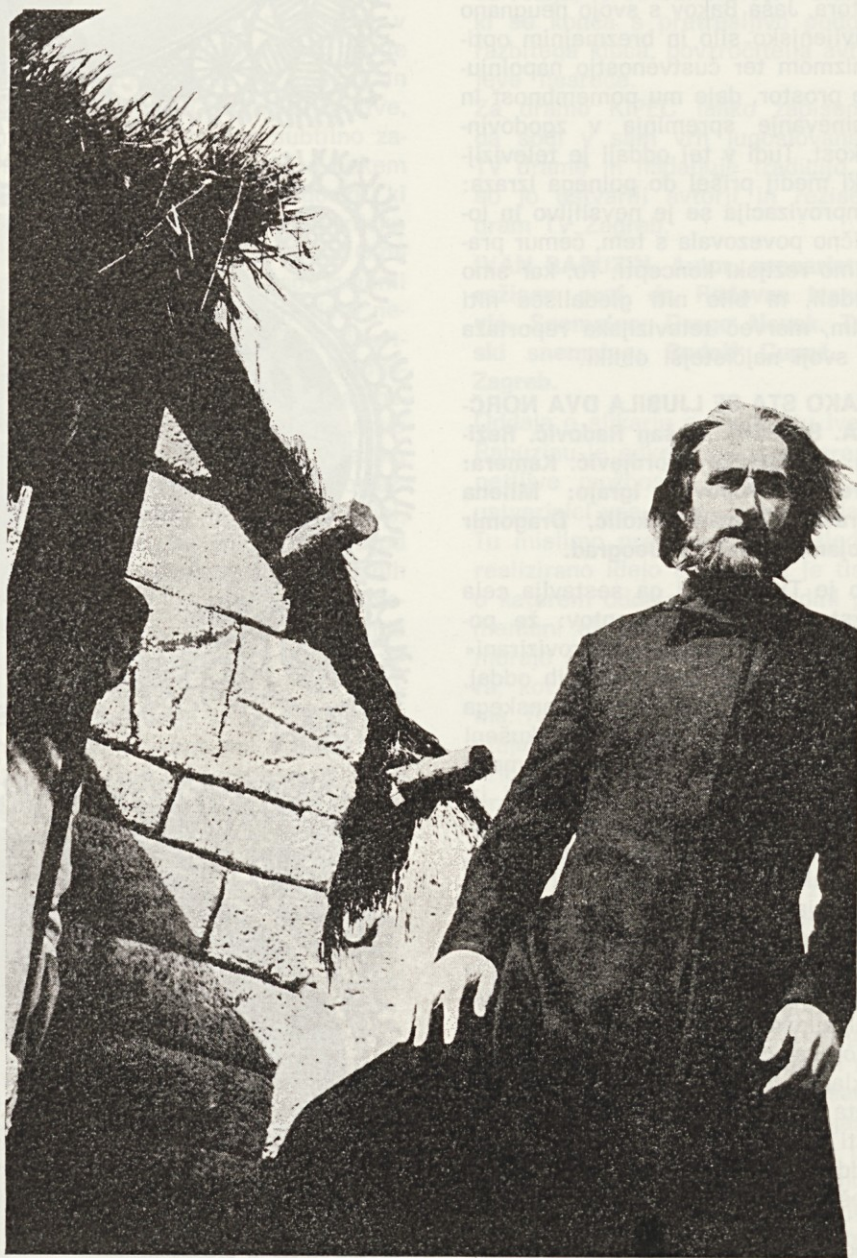
nagrade na VII. festivalu bled 72

LE

Žirija v sestavi: predsednik Josip Lešić, člani: Branko Bauer, Milorad Bošković, Kiril Cenevski, dr. Vera Horvat-Pintarić, Radomir Konstantinović, Dušan Pešić, dr. Kasim Prohić, Veljko Radović, Bojan Štih, Olga Vipotnik in Ilija Zafirovski je podelila naslednje nagrade

- Zlato statuo oddaji Atletsko življenje TV Beograd,
- Srebrno statuo oddaji Ivan Razuzin TV Zagreb,
- Bronasto statuo oddaji Leteti TV Ljubljana,
- statuo za najboljši izbor TV Beograd,
- nagrado za celovit žurnalistično-kreativni prijem oddaji Živeti v Gusinju TV Titograd,
- nagrado za odkrivanje novih izraznih možnosti televizije oddaji Baskarski izviri TV Skopje,
- nagrado za najboljši tekst ali scenarij Dušanu Jovanoviću za TV dramo Avtostop TV Ljubljana,
- nagrado za najboljšo režijo Urošu Kovačeviću za oddajo Beg TV Sarajevo,
- nagrado za najboljšo vlogo Franju Majetiću za vlogo v TV drami Kipek TV Zagreb,
- nagrado za najboljšega TV reporterja-vodjo oddaje Sveti Malesu v oddaji Nekoč je bil most TV Sarajevo,
- nagrado za najboljšo kamero je dobil Predrag Popović za oddajo Kako sta se ljubila dva norčka TV Beograd,
- nagrado za najboljšo scenografijo je dobil Nikola Teodorović za TV dramo Brema TV Beograd.

Televizija Beograd je dobila štiri nagrade, po dve nagradi so dobile Televizije Zagreb, Sarajevo in Ljubljana, po eno pa Televiziji Skopje in Titograd.



S snemanja črnogorskega televizijskega filma PETAR PRVI, v naslovni vlogi Vlada Popović

film, televizija in mladina

ROLAND BIERNAUX,
PREDSEDNIK BELGIJSKEGA
NACIONALNEGA CENTRA
ZA MLADINSKI FILM

VI

Lahko še govorimo o filmu za mladino, če so mladi doma pred televizijskim zaslonom? Film postaja vedno bolj medij, ki preplavlja naš svet. Njegovi zlati časi so sicer minili, kajti po vojni je bil edino sredstvo slikovnega sporočanja, danes pa je na njegov tron sedla televizija. Tako je dobil film mesto ob knjigi, gledališču in drugih dejavnostih namenjenih ljudem. Število kinematografov se manjša, prav tako število obiskovalcev pa tudi podeželskih filmskih klubov. Res pa je tudi, da narašča predvsem število mladih obiskovalcev in pri tem je treba poudariti, da je za najmlajše kinematografsko omrežje še nepravilno, da pa je za mlajšo in starejšo mladino iz leta v leto bolj poskrbljeno. Zadnje čase je opaziti naraščanje mladinskih filmov in, žal, tudi seksualnih. Na splošno lahko zaključimo, da zadnja leta film stagnira. Ostaja pa še vedno področje, kjer naj bi vzgoja odigrala pomembno vlogo.

Ali so otroci in mladina drugačni kot pred desetimi leti in v čem?

Otrok se razvija v svetu slike: stripi, nepremična, premična slika televizije in filma.

So otroci rojeni v sliki? Kaj se je spremenilo v desetih letih? Leta 1968 je anketa, v kateri so sodelovali evropski strokovnjaki, pokazala naslednja opažanja:

— otrokova zanimanja so v glavnem ista, razen da so se povečale različne agresivnosti na račun romantičnih želja;

— mladi danes izberejo film, za razliko od preteklosti, ko je bila izbira praktično avtomatično določena zaradi enotnosti medija.

Izbor ni vedno v skladu s tem, kar si mladi želijo.

— Glede občutljivosti mladega človeka danes se strokovnjaki razhajajo: nekateri imajo mlade za manj občutljive, otopele, drugi pravijo, da so bolj ranljivi.

— Večina pa se strinja v tem, da so tehnično bolj izobraženi. Mladi so zahtevni glede montaže, kame-re, kadriranja. Včasih so njihove kritike v tem pogledu malo nerodne, včasih neprimerne, a vedno zelo ostre.

To nas pripelje do tretje misli; kakšno naj bo naše stališče, ko nastopamo kot vzgojitelji, starši ali učitelji?

Za nas je to vprašanje eno bistvenih in treba je ugotoviti, kaj slika pomeni mlademu človeku.

Nam se slika često zdi nekakšen tuj jezik, ki se mu pa vedno bolj prilagajamo. Da bi se manj mladi bolj ali manj integrirali v svet, problem racionalizirajo in začenjajo pri slovnici. To pa jih pravzaprav odtuja od življenja. Mladi pa sprejmejo podobo v celoti, čeprav v tistem trenutku še ne poznajo njenega mehanizma.

Druga težava je izhodiščni odnos, ki ga pogosto označuje različnost generacijskih stališč. Tisti manj mladi navadno izhajajo iz predpostavk in prilagajajo ter usklajujejo svoje analize z izhodiščnimi idejami.

Naravnost obsedeni so od odnosa med izdelkom in obravnavano temo. Nasprotno pa poskušajo mladi predvsem poudariti namene avtorjev in so izredno občutljivi za avtentičnost, raje dopuščajo večpomen-skost »resnic«, ki jih delo sporoča.

Zatorej je najbolje, da vzgojitelji mlade gledalce le pouči o socialno političnih osnovah določenega dela in jim s tem omogoči lažje razumevanje. Vzgajati je treba s pomočjo konfrontacije.

Pravzaprav gre za to, da damo kolikor mogoče veliko informacij in ne igramo nekakšnega dodatnega družabnika.

Vsi smo že uničeni zaradi raznih medijev, ki nas s pisavo ali sliko silijo, da jih opazimo.

Najpomembnejše je, da vidimo jasno, ne pa da še kaj dodamo prvotni informaciji.

Prav na koncu velja še poudariti posebni vidik vsakega posameznika v svetu, ki se predaja sliki: resnični vpliv filma na gledalca.

Sredstva družbenega obveščanja so pozitivna, saj potreb ne ustvarjajo, ampak utrjujejo v sami osnovi že obstoječe orientacije. V tem pogledu pa je njihova moč velika, če upoštevamo vložena sredstva...

Ob vprašanju vpliva televizije na družino je mogoče ugotoviti, da je televizija nikakor ne razbija, ampak pravzaprav samo poudarja razlike, ki že obstajajo.

Televizija in film ne ustvarjata pri gledalcih želje po posnemanju, ampak poudarjata tisto, kar v posamezniku že obstaja. Iz povedanega torej izhaja, da lahko film ali TV predstava delujeta le v tistem obsegu, ki je gledalcu dosegljiv.

Pred leti je raziskava po naročilu sodišča za mladoletnike v Nemčiji pokazala, da je med 140.000 obsojenci le pet prestopnikov takih, za katere bi lahko rekli, da so delali pod vplivom slike, 23 pa takih, za katere bi kaj takega lahko predvidevali!

— na splošno velja za človeka, še posebno pa za mlade: vzgoja mora gledati predvsem na človeka in ne toliko na povečanje njegovega védenja.

Na področju RAZISKAVE MEDIJA v tehničnem pogledu se ponuja še en sklep.

Ob različnih manifestacijah in srečanjih nacionalnih in mednarodnih, so prosili razne strokovnjake, naj izrečejo svoja mnenja o tej in oni stvari.

Ne da bi hoteli izpodbijati vrednost izjav in izkušenj, naj ugotovimo, da so odgovori brez večje vrednosti. Kriterij za vrednost sklepov mora biti predvsem neprestano opazovanje.

Zato predlagamo naslednje smernice, ki pa so le projekt, zato so možne modifikacije v primeru, če nekatere elemente tokrat zanemarimo.

CILJ: neprestano zapisovanje reakcij mladih na film.

SREDSTVO: zapis lahko izvedemo le, če nam uspe vzdrževati konstante v hotenem opazovanju:

— predvajanje ISTEGA FILMA v določenem časovnem presledku — npr. vsakih pet let;

— izberemo dva filma, ki ustrežata dvema starostnima skupinama — npr. 6—9 in 9—12;

— organizirati je treba skupino gledalcev, število ni važno: — 100, ali še bolje, vzamemo že kar obstoječo skupino, vendar pa jo moramo po določenem času zbrati v isti sestavi;

— poznati je treba komponente prvotne skupine: — starost — spol

— socialno okolje; lastnosti so lahko naključne ali zakonite;

— uporabimo ISTI VPRAŠALNIK za anketo. Glede tega je izkušnja francoskih filmskih klubov (cinéjeunes) res izredna.

Idealno bi bilo, če bi lahko predvajali isti film istočasno na različnih mestih, po petih letih pa še enkrat.

Pravzaprav bi lahko mednarodno sodelovanje v distribuciji to omogočilo, kajti možno je, da več različnih dežel predvaja ista filma. V primeru, da je to nemogoče, bi lahko angažirali različne centre za mladinske filme in tako uresničili načrt.

Jasno je, da je predlog precej težko izvedljiv, vendar pa smo na voljo za poglobljen študij in sodelovanje vsem, ki se zavzemajo za isto stvar.

Bruxelles — aprila 1972.

Prevod in priredba Neva Mužič

Najbližje resnici je ugotovitev, da se gledalec angažira v okviru svojih lastnih pogledov, se pravi glede na svoje probleme in zmožnosti in izbere sebi primeren film, ki potem njegove lastnosti le podkrepi. Zatorej bo šel prestopnik v kino večkrat, ker bo v njem našel kompenzacijo za svojo omejitve.

Lahko bi rekli, da je pravilno ravnovesje med različnimi sredstvi zabave važnejše kot sam izbor filma.

ZAKLJUČEK

Dosedanje razmišljanje vodi v dva sklepa:

Najprej v razmišljanje o današnjem svetu in njegovih novih zahtevah:

— v zahodnih državah delamo danes dvakrat manj kot pred stotimi leti, življenjska doba pa se je podaljšala za dvakrat;

— današnji prosti čas je značilen v treh pogledih: osvobajanje — pobeg — informacija;

— prehajamo iz tradicionalnega načina življenja v nekaj novega, osnovna značilnost je »tretji svet«;

— prosti čas ustreza razvoju svobode in socialnih pogojev;

— norme prostega časa se širijo;

— mladi ocenjujejo vrednost prostosti po količini časa;

— zaradi prostega časa se človeška aktivnost v osnovi spreminja: vedno bolj postaja igračkasta;

— ker je pripomogel k spremembi vrednotenja, je prosti čas najpomembnejši element današnje civilizacije;

— film je ena izmed funkcij porabe prostega časa in to predvsem za tiste, ki se dolgočasijo: film, kot televizija ali avto, je polnilec časa za vse tiste, ki so izgubili osamljenost;



Monitor v sezoni 72/73: Angel Miladinov in Sandi Čolnik se pogovarjata z materjo Nevina in Jožeta Baruce (Foto: Igor More)

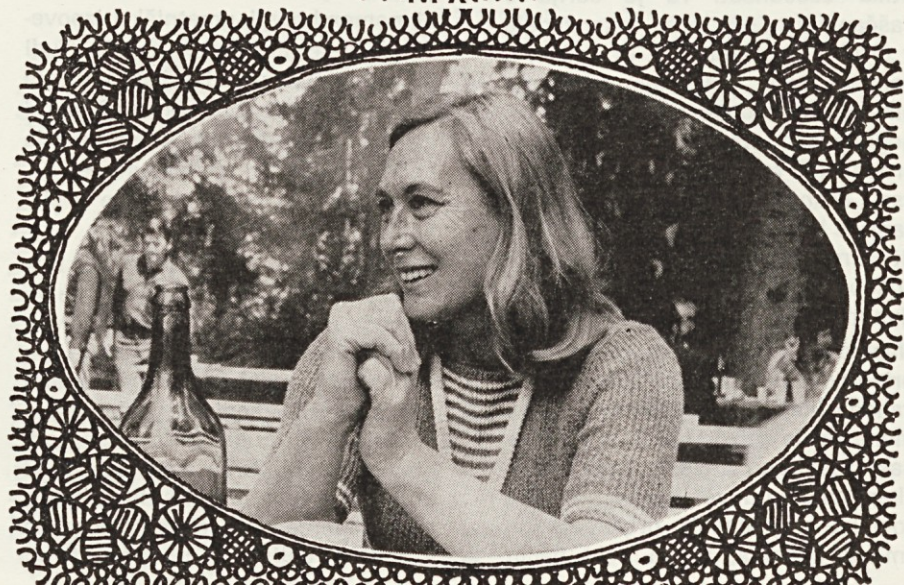
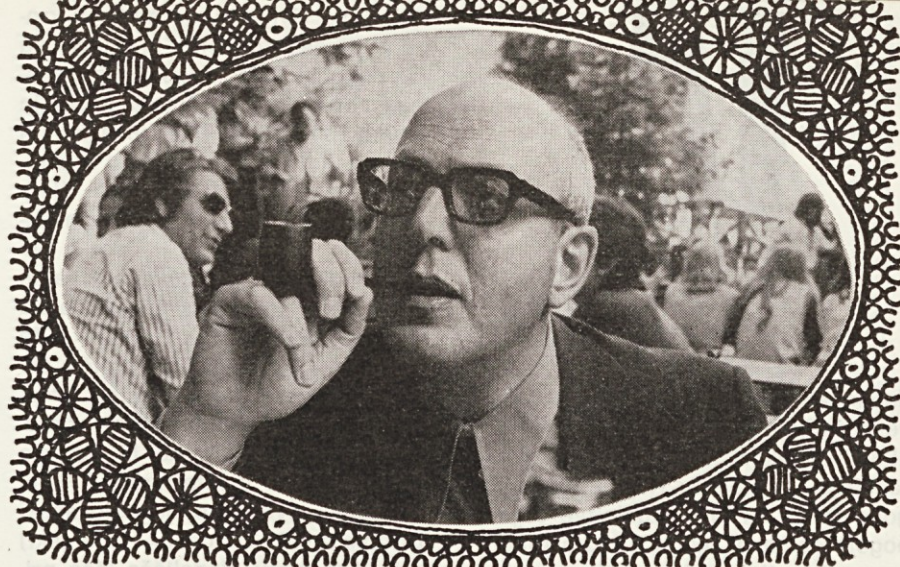
uspešni principi tv nadaljevanke

vaščani vasi lug

janez povše

Prav gotovo je smiselno razmišljati o stvaritvah, ki so v vseh pogledih uspele. Razčlenjevanje tovrstnih dosežkov nedvomno lahko prinaša vsaj takšne če že ne večjih koristi, kot je npr. seciranje »ponesrečenih« del. Zakaj ob analiziranju dobrega se vedno utegnejo tu pa tam poroditi ugotovitve, ki izolirane in izluščene iz celotnega konteksta lahko postanejo primer, sredstvo, zagotovilo prav tako dobrih stvaritev v bodoče.

In s tega stališča predstavlja TV serija VAŠČANI VASI LUG scenarista Žike Lazića in režiserja Dragoslava Lazića primer prav te vrste (uspešnih) stvaritev. Ob globalni analizi je mogoče ugotoviti vse temeljne sestavine te stvaritve in jih osvetliti kot posamezna zagotovila izpričanega uspeha. — Na prvem mestu je brez dvoma poglavitna zahteva vsakršnega zanimivega umetniškega dela, to je **aktualnost**. Aktualnost v našem primeru pomeni, da izvedba obravnava čas, ki je še kako živ v ljudeh, ki so ga »zavestno« doživljali in zanimiv za tiste, ki niso imeli te priložnosti, pa so prizadeti kot neposredni udeleženci tukajšnjega zelo pestrega in plodnega razvoja naše družbe — ta aktualnost pomeni odgovarjanje na živa vprašanja sodobnih dilem so-



JA

dobnega, se pravi tukajšnjega človeka in je možna tako v dnevno-aktualni kakor tudi historično-ditancirani preobleki. Najbrž je mogoče trditi, da brez izpolnitve tega pogoja sploh ni mogoče razmišljati o uspešnosti in odzivnosti umetniškega dela, kar še posebno velja za tako imenovane »žive« medije vizualnega tipa. Tudi je mogoče trditi, da brez želje po tako zamišljeni aktualnosti v principu ne more biti zanimive umetniške stvaritve v kateremkoli mediju.

Druga pozitivna postavka Lazičeve TV serije je izhodiščno geslo **politika — zasebnost**. Dogajanje je postavljeno v čas, ki je bil na področju političnih idej in uveljavitev še posebno aktiven in je prinašal v tako majhen ambient, kot je vaško prizorišče, kapitalne inovacije in vseh področjih življenja. Majhen ambient v kontekstu političnih dogajanj nedvomno pomeni v smislu umetniškega upodabljanja še posebno intenzivna prepletanja na relaciji politika—zasebnost. Tu je serija o vaščanih iz Luga prav tako zadela v črno z dodatkom, da je vedno, v vsakem času, v vsakem ambientu umetnosti mogoče odkriti že staro hegelsko strukturo, ki so jo v preoblekah reproducirale tako rekoč vse kasnejše umetniške teorije, namreč konfliktno strukturo med političnim in zasebnim, splošnim in posebnim, objektivnim in subjektivnim.

Naslednja kvalitetna enota serije je prisotnost in izhodišče tako imenovanega **ljudskega elementa**, kar pomeni, da je prizorišče in s tem junaki zasidrano v večinskem človeškem ambientu, večinskem v smislu socialne pripadnosti, pripadnosti v smislu ljudstva, ki na neki način

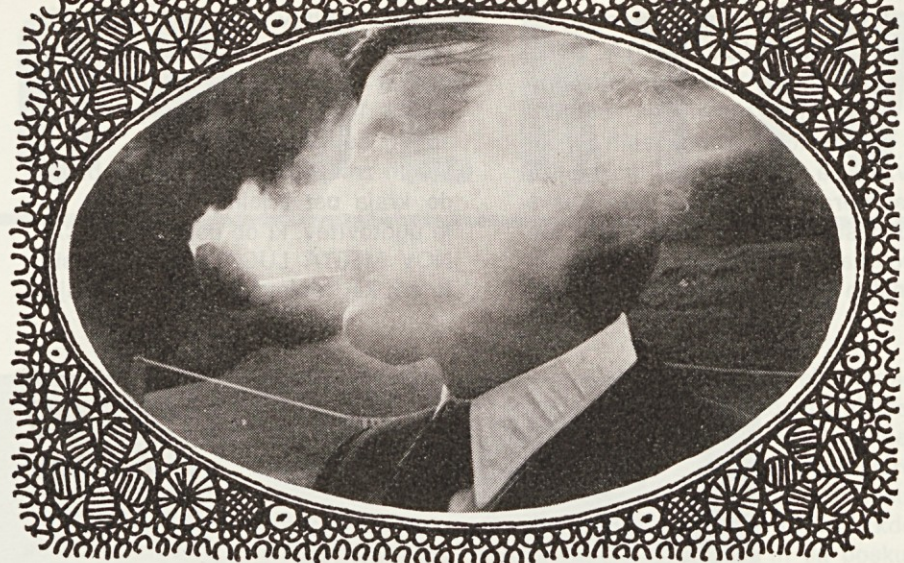
živi svoje življenje, se giblje v krogu svojega ambianta in gleda na vse dogodke prav s posebnega, svojega zornega kota. Na ta način je seveda možna z nadaljevanke in njenimi junaki identifikacija v smislu »družbene neuvrčenosti«, ljudskih govoric, ljudskih kritik in zabavljanja, na ta način je možna seveda tudi direktna identifikacija in na ta način je možna identifikacija tudi z vsem tistim »našim«, že skorajda folklornim, kar spričo obljub agresivne urbanizacije predstavlja nekaj simpatičnega, prisrčnega in vabljivega. Ko bi se vsa serija odvijala v interierjih, bi lahko celo govorili o jugoslovanski oziroma srbski »kitchen« (kuhinjski) igri, ki v svetu gledališča išče prizorišče svoje izpovedi prav v nižjem socialnem razredu (delavci, rudarji, kmetje, predmestni ambient). Kljub dvomom dela slovstvenih strokovnjakov, da tovrstni ambient ne more zagotavljati totalne intelektualne izpovedi, pa je že mnogo primerov to teorijo že docela omajalo. — Na tem mestu je treba omeniti še izredno igro prominentnih igralcev jugoslovanskega filma, ki so z veliko mero vitalne radoživosti in razumevanja za omenjeni »ljudski« ambient vsi po vrsti duhovito in inteligentno poustvarili neki čas skozi naše, se pravi sedanje oči. Na ta način so ponovno dokazali svojo umetniško pripadnost vsemu, kar je resnično in življenjsko, ne glede na številna umetniška prepričanja o vzvišenosti in sakralni pomembnosti umetniške izpovedi, ali bolje njenega prizorišča. Tudi je vsa ekipa z režiserjem na čelu pokazala široko človeško zaledje, ki ga ima lahko umetnik, če se seveda noče zapreti v stolpe svete pomembnosti in visoke kulture v slabem pomenu besede.

Naturalistična poetičnost bi bila naslednja sestavina serije in jo je mogoče uvrstiti med tako imenovan mejni element, element, ki je po eni strani zasidran že v samem konceptu ali izhodišču vsebinskega značaja, po drugi strani pa predstavlja TV-oblikovno smernico, ki bi jo lahko opredelili kot stilno obeležje. Ta element se česče uporablja v smislu realistične poetičnosti ali

simbolike, da ne rečemo simbolizma, res pa je, da je prav jugoslovanski (črni) film, ki z obravnavano serijo v bistvu prihaja na TV, v zadnjem času pa tudi v gledališče, razvil naturalistično-poetično kombinacijo, saj v glavnem deluje z drastično verodostojnostjo, sredi katere se javljajo poetični elementi. Klavir na kmečkem dvorišču, konji in pesmi o njih, že znana solo trobenta nad poljem (seveda v narodni melodiki in ritmu), kolo, ki kljub krutim dogodkom in prepadam med ljudmi zajame vse — to je samo nekaj primerov za poetizacijo verodostojnih, vendar v okviru serije razbremenjujočih naturalizmov. Ne glede na Engelsa, ki je v dramatik in s tem posredno v vsej umetnosti videl najboljšo rešitev v vsezajemočem realizmu izpovedne, dialektične vrste, in ne glede na kontragibanja v vseh medijih, ki poudarjajo predvsem samostojnost teh medijev, pa je mogoče brez posebnih težav ugotoviti, da je velika večina uspehih in vsesplošno priznanih umetniških stvaritev nastala prav v okviru realističnega principa s poetično, satirično, groteskno itd. nadgradnjo. Pri tem je nujno dodati, da to ni realizem romana 19. stoletja, ki naj ga umetnost muzejsko ohranja, ampak realizem vsakokratnega trenutka, ki odseva življenje in utrip časa, v katerem je nastal, poraja s tem tudi (avtomatično) drugačne formalne rešitve, torej že kot tak poqojuje razvoj medija. Verjetno realizem ni prava beseda za želeno opredelitev, res pa je, da je vedno lahko poroštvo za totalno komunikacijo in če ni shematično blokiran, s svojimi prirastki, kot so poetičnost, satiričnost, grotesknost itd. poroštvo tudi za totaliteto izpovedi.

In na koncu bi bilo treba ob VAŠČANIH VASI LUG omeniti še eno postavko, ki bi jo lahko imenovali **poskus objektivnosti**. Gre namreč za prizorišče nekega prelomnega obdobja, obdobja, ki je prav zaradi svoje prelomnosti in zgodovinskoosti še danes prisotno v naši družbeni zavesti, saj se mnoge silnice v njem stekajo ali se vanj spet vračajo. Na račun takšnega obdobja se seveda vedno in povsod krešejo

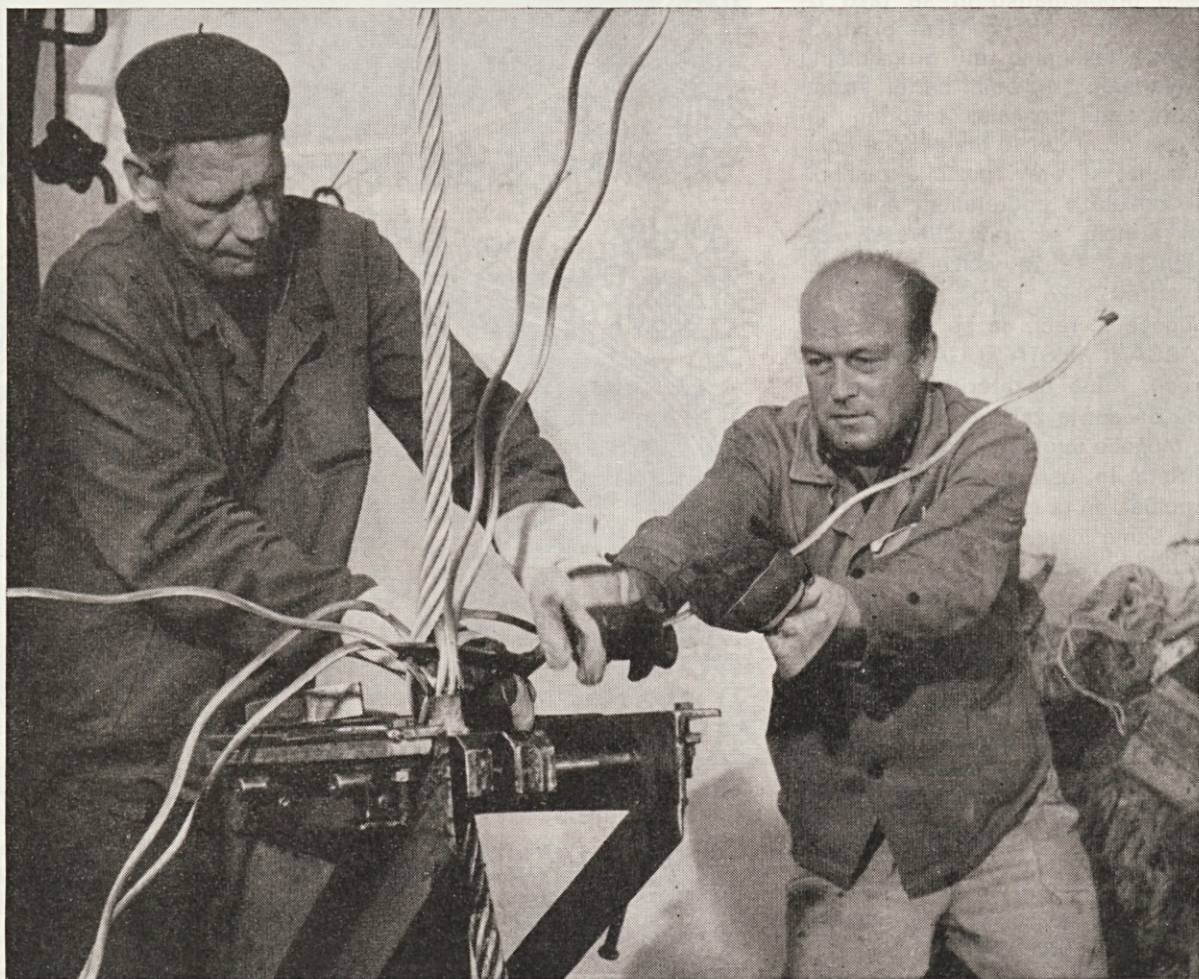
kopja sodobnosti, obdobje takšnega formata in pomena se izrablja za takšno ali drugačno prepričanje, se osvetljuje s takšno ali drugačno lučjo, kar v sferi umetniške izpovedi blokira izključeni del občinstva. Verjetno v principu ni nuja ali poslanstvo umetnosti, da se udeležuje vseh mogočih trenutnih zornih kotov, da zanemarja človeški aspekt, ki edini lahko z vseh strani, po človeškem kriteriju osvetli neki čas, neko problematiko in se tako izogne takšni ali drugačni pristranskosti, takšnemu ali drugačnemu ustvarjanju črno-belih barier strogo političnega značaja, medtem ko ostaja drugi del te dialektične kombinacije, se pravi pozicija zasebnika, docela v podrejenem položaju. Tak princip, se pravi človeški, »zasebniški«, je za vsako umetniško stvaritev tako rekoč obvezen in mogoče je reči, da se je TV seriji VAŠČANI MESTA LUGA docela posrečil. Kljub nekaterim protestom, češ da serija žali srbskega kmeta, je mogoče ugotoviti, da aspekt scenarista in ostalih ustvarjalcev ni črno-bel, da ta aspekt noče dokazati ene same ideje, enega samega problema na račun vseh drugih, ampak da v okviru obravnavanja tistega časa, kjer je šlo in gre mnogokrat za včasih kar že skrajno tendenciozne prikaze, reproducira tako vse negativne pojave kot vse pozitivne, ki so nujno in normalno logično tudi eksistirali: namreč prepričanje v pravilnost akcij, dalje žar povojnega obdobja in neugnani zanos spremenjati svet po svoji podobi. Izključiti ta aspekt, ki ga serija nedvoumno vsebuje z že obravnavano poetičnostjo in včasih skorajda sentimentalizmom, bi se reklo obsojati mladost, ki ni vedela vsega vnaprej in pozabiti na čar te mladosti, čar, ki je verjetno bistvena lastnost mladosti nasploh. Primera je morda neprimerno poetična — če se spomnimo rezultatov zmot — v nekem smislu pa vendar drži. Na ta način je nadaljevanje tudi lahko zajela širši krog gledalcev, s svojo vedrino razdrla vse možnosti ostre črno-bele tehnike in tudi v tej sestavini zadostila vsem zahtevam umetniških zakonitosti in lastnosti TV medija.



Na koncu je mogoče ugotoviti, da uspeh VAŠČANOV MESTA LUGA sploh ni in ne more biti slučajen, da je rezultat pravih instinkta ali pa resnično preiščanih odločitev. To pa je dejstvo, ki mora ali bi vsaj moralo vzpodbujati tako k iskanju naših, se pravi slovenskih motivov kakor tudi naših, se pravi slovenskih specifičnih oblikovno-vse-

binskih rešitev. Zakaj ob takšnem razmišljanju se kar sama od sebe ponuja ugotovitev, da Slovenci v TV mediju in morda tudi še kje drugje sploh še nismo resnično odkrili svojih zmožnosti, kaj šele da bi jih do kraja ustvarjalno razvili. To pa je ugotovitev, ki ob uspehu VAŠČANOV MESTA LUGA toliko bolj sili k že kar delovnemu razmišljanju.

Udeležence blejskega festivala je fotografiral Igor More



Jože Paruca v vrvarni luke Koper pri delu (foto: Igor More)

TELEVIZIJA

TELEOBJEKTIV

kje je godard?

guido aristarco

Alfred Hitchcock — ves talent, ki ga zahteva dober film. Alain Resnais — drugi režiser za Eisensteinom. Truffautovih 400 UDARCEV — moralno in estetsko najsvobodnejši film. Rossellinijeva INDIJA 58 — lepa kot stvarjenje sveta. ZBOGOM, PHILIPPINE Jacquesa Roziera — genialen film. Renoirova HELENA IN MOŽJE — najinteligentnejši film na svetu: umetnost je združena s teorijo umetnosti. Po filmih JOHNNY GUITAR in GOREČA MLADOST moramo reči: glejte, kdo pokaže na platnu vse fantastično lépo. Včasih je bil na platnu teater (Griffith), poezija (Murnau), slikarstvo (Rossellini), ples (Eisenstein), glasba (Renoir). Sedaj pa obstaja film, in ta film je Nicolas Ray. Smo pred neke vrste sodobnim Wilhelmom Meistrom in trditev, da je njegova GRENKA ZMAGA najbolj goethejevski film, je preneznatna: ta film je enak soncu!

Vse te hierarhične, kategorične, zmedene sodbe je napisal Jean-Luc Godard, in najdemo jih, če listamo po njegovih spisih (člankih, esejih, intervjujih), ki so bili objavljeni v

letih 1950—1967 in zbrani v zvezku **Cahiers du Cinéma**, v reviji torej, katere najvplivnejši in najuglednejši predstavnik je bil poleg Andréja Bazina. V zgodovini filma — trdi on — je pet ali šest filmov, o katerih se pove kritiko z naslednjimi besedami: »To je najlepši film!« Ni je boljše pohvale in odveč je na dolgo govoriti o filmih TABU, POTOVANJE V ITALIJO ali pa o ZLATI KOČIJI. »Kot morska zvezda, ki se odpira in zapira, znajo ti filmi ponuditi in prikriti skrivnost nekega sveta, katerega edini čuvar in očarljivi odsev so hkrati. Resnica je njihova resnica. Če rečemo za vsakega od njih: to je najlepši film, povemo vse. Zakaj? Zato, ker je tako.«

Dela, kot so ZBOGOM, PHILIPPINE, ZLATA KOČIJA, HELENA IN MOŽJE ali GOREČA MLADOST, od katerih so bila nekatera pred nedavnim predvajana tudi na televiziji, prav gotovo niso ne svobodna in ne genialna. In vendar so se z Godardovo navdušeno in zmedeno kritiko mnogi recenzenti strinjali tako mehanično, da so po njem povzeli ne le ton pisanja, marveč celo terminologijo. Zanje niso mojstri in veliki umetniki le Hitchcock ali Ray, pač pa tudi Fuller, Tashlin, Cukor ali Minnelli, Walsh in Anthony Mann in celo Cottavava in Freda. Vsi priznavajo vpliv, ki ga je imela nanje revija **Cahiers du Cinéma**, toda »kadar grem v tujino,« je že leta 1962 zabeležil Godard, »me sprašujejo: Ali v resnici mislite, da je Freda resen režiser? Napravili smo že dovolj slabega, ko smo trdili, da sta Ray ali Aldrich genialna, toda kadar naša revija objavlja intervjuje s cineasti, kot je Ulmer, niso več z nami.«

Istega leta je Godard še za avtorsko politiko, toda opozarja na nuj-

nost razločevanja, na potrebo, da se vrata ne odpirajo vsakomur. Najpomembnejše je, da ne odkrivaš nekoga za vsako ceno, sploh pa »igro odkrivanja« raje prepušča Expressu. Odločilno je, da znamo izbirati, kdo je genialen in kdo ne in da poskušamo to genialnost določiti in razložiti. Po letu 1962 Godard prizna svojo »grenko zmago«, ne pa tudi mnogi njegovi posnemovalci na področju kritike. Režiserjev upor iz prvega obdobja njegovega ustvarjanja je precej drugačen od upora v drugi in tretji fazi, od položaja, ki ga je prevzel leta 1968, po KITAJKI in WEEKENDU.

»Ne znate delati filma, ker ste pozabili, kaj je film,« je očital na svojem začetku režiserjem predhodne generacije. Od tod izvira njegova ponovna iznajdba filmskega jezika, povratak k nepodrejenim izvorom novih sredstev. Na ideološkem področju je bilo to zmedeno prizadevanje, vendar je bilo polno življenjskih sokov v tehničnem in oblikovnem pogledu. Potem je prišel Pirandellov in Brechtov vpliv, hkratna prisotnost dveh velikih pisateljev in dramaturgov v njegovih delih. Po KITAJKI in WEEKENDU in hkrati s »francoskim majem« se oblikovno in miselno spet vrne k izvoru filma. Iz avgusta 1967 je MANIFEST, ki zaključuje zbirko njegovih spisov, objavljenih v **Cahiers**. Tu gre za ekonomsko in estetsko pozicijo proti kakršnikoli uradni proizvodnji, ki jo predstavljajo Hollywood in Cinecitta, Mosfilm in Pinewood.

V nasprotju s tem, kar je verjel, opazi, da »filma — resnice« ni ustvaril Jean Rouch in še manj John Ford, pač pa prav »novator« dvajsetih let Dziga Vertov. Manifest iz leta 1967 in Godardova sedanja stališča so popolnoma identična s sta-

lišči sovjetskih režiserjev. Organizem filma, pravi Godard, je okužen s strupom navade in treba je najti učinkovit protistrup. Ne potrebujemo več psiholoških ali policijskih dram, spletk, tém, zapletov, igralcev in gledališč poze. Odriniti moramo Dostojevskega in Nat Pinkerton. Film mora temeljiti na »faktografiji«, na novem konceptu »filmske kronike«, na dokumentu. Filmska drama je opij gledalcev: dol s pravljico — scenarijem in živel »kino-ki«, ki povzema resnico tako, kakršna je.

Tudi za Godarda je »filmsko oko« popolnejše od človeškega. Vidi in posreduje tisto, kar našemu očesu

uide, zajame življenje v dogajanju, v istem trenutku, v katerem se odvija in ustvarja nadaljnji napredek na poti »nastajajočega filma« francoskih in drugih avtorjev. VZHODNI VETER je popolno zavračanje takega filma danes. Film, ki je lahko s svojimi glasnimi idejami celo proti Eisensteinu in v katerem akustično prevladuje nad vizualnim, gotovo predstavlja novo dejstvo, nad katerim se je treba zamisliti. To zavračanje zaplete umevanje predhodnega dela, teorijo in prakso samega Godarda, ki zdaj odklanja »režiserjevo diktaturo« in torej tudi politiko avtorjev in potrjuje film kot »umetnost« sodelovanja.

Ni slučaj, da Godard uporablja »kinoki«, da se njegova skupina imenuje »kolektiv Dzige Vertova«, da nosi eden njegovih zadnjih filmov isti naslov kot eksperiment sovjetskega režiserja (PRAVDA), da se njegovi »filmtracts« tudi glede učinkosti in odsotnosti zvoka vračajo k »filmu — resnici« dvajsetih let v SSSR. Je to Godardov korak nazaj, da bi naredil skok naprej? Kakršenkoli je že odgovor, njegov kolektiv je usmerjen v to, da bi film znova postal originalna zaznava sveta, da bi zavrnil »uzakonjeno kratkovidnost«, suženjstvo, zaradi katerega mi sami ob filmu ne razmišljamo, smo pa mišljeni.

Prevod: Denis Poniž



Prizor iz slovenskega amaterskega filma PLES MASK avtorja Francija Slaka

filmcritica in njen članek

kot prispevek k študiju sodobnega filma

judita hribar

Pred nedavnim je izšla pri založbi Mazzota zanimiva knjiga: TEORIJA IN PRAKSA V ITALIJANSKEM FILMU OD 1950 DO 1970. Publikacija vsebuje izbor enaindvajsetih člankov, ki so v tem obdobju izšli v rimski reviji Filmcritica ter so delo znanih filmskih delavcev in teoretikov, kot so Rossellini (on je tudi dolgoletni urednik omenjene revije), Visconti, Umberto Barbaro, Edoardo Bruno, Pasolini, Cappabianca, Silva... Knjiga nudi antologijski pregled najboljših člankov njihovih avtorjev in s tem pregledno predoči prehojeno pot kulturnega prizadevanja za višjo raven italijanskega filma, ki jo ima za seboj omenjena revija v preteklih dvajsetih letih. Z njeno pomočjo so zaživel najboljši primeri te kinematografije, od neorealizma do najnovejšega neodvisnega filma, bodisi da je ustvarila njihove avtorje, ali pa je vzgojila sedaj že kar širok krog filmsko razgledanih gledalcev. Prav ti zadnji s svojo prisotnostjo v dvoranah zagotavljajo obstoj in bodočnost del, ki so vse prej kot potrošniško blago.

Revija je nastala v letu 1950 kot posledica zavestnega odpora proti načinu tedanjega pisanja v filmskih revijah (Bianco e Nero, Sequenze, Cinema), ki so svoj program omejevale na površno ideološko ali estetsko kritiko, podprto s kopico umetnostno zgodovinskih filmskih podatkov. Neustrezni novinarski slog teh revij je Filmcritica odklonila ter ga nadomestila z znanstvenim in kulturno angažiranim delom, ki si prizadeva usmerjati filmske tokove ter biti korak pred dogajanjem v domačih filmskih studiih.

Že od začetka svojega izhajanja je revija močno vplivala na neorealizem, ki je zaradi kvalitetne ideološke podpore postal najbolj plodno obdobje italijanskega filma, ker je

Filmcritica pravočasno preprečila grozečo zvodenelost. Pokojni Umberto Barbaro, ki velja za najbolj pomembnega italijanskega filmskega kritika, je v eni prvih števil napisal: »Ustvarjali bomo umetnost le, če bomo izhajali iz ideje, in prisotnost te ideje, tega razumevanja sveta, bo zaznamovala sadove človeške domišljije, pa naj bodo umetniški ali ne. In ker so ideje sadovi in imajo svojo reakcijo (včasih zelo močno) na resničnost in ji pospešijo tek, je umetnost enega verza pogojena in določena, to pomeni, da je vezana na neko obdobje, da je izraz določene resničnosti in tudi usmerjena v prihodnost, je predplačilo in prispevek k ustvarjanju neke nove dobe.« (U. Barbaro: Importanza del realismo, Filmcritica, št. 4. 1951.)

V novejšem obdobju revija vzpodbuja ambicije mladih avtorjev in to tako, da priznava njihove filme ne zaradi njihovih uspešnih (ali tudi neuspešnih) rezultatov, temveč zaradi namenov in ambicij, ki so jih v delih nakazali. Ta politika naj bi ustvarila protitež močnemu komercialnemu filmu ter je obrodila že v šestdesetih letih pomembne sadove v obliki Pasolinijevih filmov, v zadnjih nekaj letih pa se mu je pridružila še vrsta novih avtorjev, ki kljub pogostoma nedozorelemu eksperimentiranju uživajo podporo mladega občinstva.

Knjiga prinaša vrsto tehničnih člankov o scenariju. Le-ta ovira umetniški koncept čistega filmskega zaznavanja, ga podreja nekemu drugemu mediju, literaturi. Nenadni impulzi avtorjevega navdiha in izredna perceptivnost filmske kamere, ki je po Brunovem mnenju nekaj več in nekaj manj kot človeško oko, odpirajo nove obogatitvene elemente v filmski umetnosti. Kako šokantni in razveseljivi so lahko rezultati take neposrednosti, dokazu-

jejo filmi Carmela Beneja, predvsem pa njegov film La nostra signora dei turchi (Naša turška gospa), ki je mešanica barv, zvoka in gibanja; navidezno nekontrolirana akcija in odsotnost dialogov potrjujejo tezo o nepotrebnosti natančnega koncepta.

V zadnjih letih je revija razvila strukturalistično in lingvistično obravnavanje filmskih del. Članki o filmskem jeziku so se začeli pojavljati že za časa razcveta sovjetskega nemega filma, v zadnjem desetletju pa so se s tem vprašanjem ukvarjali predvsem francoski teoretiki (Barthes, Mitry); v italijanskem merilu si je to temo prisvojila revija Filmcritica z obširnimi razpravami Edoarda Bruna, Umberta Silve, Alessandra Cappabiance ter s toliko kritiziranimi prispevki Piera Paola Pasolinija. Mnogim člankom bi morda zamerili nejasnost, ki pa ni posledica pomanjkljivega znanja, temveč različnosti nomenklature; ta izhaja iz različnih osnovnih lingvističnih interpretacij. V knjigi Teorija in praksa v italijanskem filmu so zbrani tisti članki, ki razvijajo študij lingvistične strukture filmske slike na podlagi De Saussurejevih znanstvenih spisov.

Pasolini, ki slovi kot vnet teoretik, je s svojimi preprostimi interpretacijami naletel na precejšnje negodovanje svojih kolegov, ki je izhajalo še iz neugodnega vtisa, kakršnega je povzročilo vodenje okrogle mize na enem od pesarskih festivalov in katerega tema so bili pogovori o filmskem jeziku. Prevedeni članek je bil napisan v opravičilo in popravek prispevka o Umetniškem filmu ter je končno le naletel na priznanje filmskih teoretikov in našel mesto med najboljšimi sestavki revije Filmcritica o omenjeni knjigi. Članek se ne odlikuje po znanstvenem jeziku, zato bo morda preprosti jezik motil poznavalce lingvistične literature. Tudi tema, ki jo Pasolini zagovarja, bo najbrž vzbudila oporekanje, vendar pa je ravno ta provokativnost (ki ni namenska) koristna in bo morda vzbudila tudi naše jezikoslovce, da prenesejo del svojega znanja na filmsko področje, kar ni nenavaden primer v tujini.



opombe k sestavku umetniški film

pier paolo pasolini

Glede na tisto, kar sem govoril o znakih-slikah (segni-imagini), ki tvorijo osnovo filmske komunikacije — to je sistema mimičnih znakov, realnih ali naravnih signalizacij, sanj ali spomina (ki sestavljajo že morfologijo znakov) — bi rad pristavil opazanja, ki delno popravljajo to, kar sem že povedal.

Lingvistični znak označuje pomen, po splošnem mnenju, preko nekakšne dvojnosti v njegovi prisotnosti. Vzemimo besedo »Peter«: lahko je napisana ali izrečena, tako je lahko grafični ali oralni znak. V obeh primerih se nanaša na resnično ali izmišljeno osebo, ki se imenuje Peter. V prvem primeru je kanal komunikacije popisan list-oko; v drugem primeru imamo kanal usta-uho.

Glede na navado menimo, da grafični in oralni znaki pripadajo istemu jeziku. V resnici gre za dva različna jezika, ali bolje, za dva sistema različnih znakov. Obe komunikaciji — oralna in zapisana — sta različni in pomenita dve različni kulturi ter dva različna momenta iste kulture. Če napišem besedo »Peter«, opravi kulturno dejanje; če jo izrečem, opravi novo kulturno dejanje.

Pisava v največjem obsegu pomeni kulturne superstrukture, kulturni žargon itd.; govorica pa v skrajnem primeru pomeni krik divje živali ali vzklík tako imenovanega primitivnega jezika.

Če napišem »Peter« kot označujoče, da pojasnim »Petra« kot označene-ga, se moram zateči k dodatnim izraznim sredstvom, morda k malemu stilističnemu tour de force; če pa jo, nasprotno, izrečem, zadostuje morda, da pomežiknem v smeri lastnika ušesa, ki me posluša. Ali, če je Peter grbast, zadostuje, če se malo upognem; če ima brke, si

lahko navidezno zavijam brke pod nosom. Ali bolj preprosto: da vzpostavim razumevanje, je dovolj, če uporabim svoje najbolj ekspresivno sredstvo v tistem trenutku: glas.

Zaradi naše že stoletne navade se dogaja, da grafični in oralni znak v mislih zamenjujemo in ju družimo v eno. Ko rečemo Peter, poleg tega, da slišimo z ušesom, tudi vidimo z očmi ime »Peter« napisano; lahko se zgodi tudi obratno: čitanje kakšnega berila evocira zvoke glasu kot vidna fonetika (v bliskoviti domišljiji).

Toda ta »bliskovita domišljija«, ki spremlja vsako naše čitanje in poslušanje ter povzroči avditivno prvo in vizualno drugo, opravlja naenkrat novo operacijo, ki je vredna obupanih robotov, kar mi smo.

Ta pristavi k fonemu (označujoče »Peter«, kot ga sliši uho) in h grafemu (označujoče »Peter«, kot ga vidimo zapisanega) novo utelešenje besede, ki je do sedaj lingvisti, mislim, niso dovolj upoštevali; to je slika (immagine), ki bi jo lahko imenovali kronem, ali še bolje film. Oziroma: beseda v resnici ni več dvojnost (grafični in oralni znak), ampak trojnost (grafični znak, oralni znak in vizualni znak: grafem, fonem in film). (Mislim, da ima izraz »fonetična slika«, ki ga je uporabil De Saussure, drug pomen.) Torej ni besede, ki bi je ne spremljala bliskovita — to je vprašanje kibernetičnega ukaza — slika. Bralc naj se za trenutek zbere in pomisli, če mu ni, ko sem zgoraj predpostavil kot napisano ali izgovorjeno besedo »Peter«, prešinila glavo njegova osebnoonirična, namišljena predstava nekega Petra ali vseh možnih Petrov ali morda celo apostola Petra.

Ni tako abstraktne besede, ki bi

ne povzročila v nas istočasno, ko je izgovorjena ali napisana, neke predstave. Abstraktne besede evocirajo abstraktne predstave. Obstaja igra, ki jo običajno igramo med prijatelji: sprašujemo se, kakšno barvo evocira določena beseda. »Kakšne barve je beseda ,dobrota'?« »Zame je abstraktna sestavina belega in rumenega, lahko svetleča.« »Beseda ,skopost'?« »Vijoličasto zelen madež, ali morda barva, ki jo dobimo, če zmešamo vijoličasto in zeleno ter dobimo barvo likuoracija itd. itd. itd.«

Tri teme so globoko in intimno povezane med seboj v pravo trojnost. Kljub temu pa pripadajo trem različnim kulturnim momentom, ali celo trem kulturam in trije ustrezni sistemi znakov, ki so umetno ločeni, so v resnici trije lingvistični sistemi.

(Nikoli ne bo mogoče popolnoma preprečiti teh recipročnih evokacij. Ko zaslišimo govorico polno zvokov, ki so glasba, nikakor ne moremo zatreti utrinjajoče se sekvence slik, ki jih ta evocira. Ali obratno, pred umetniško sliko — to je pred jezikom, ki sloni na sistemu čistih kronemov — si ne moremo kaj, da ne bi opazili muzikalnega ritma... Ker se vse to dogaja v temnih kotih zavesti, je bilo zelo priljubljeno pri določeni romantični kritiki in pri liberty seveda.)

Zgodi se torej, da četudi v delovni sobi ločimo te tri sisteme in eksperimentalno ustvarimo nov izrazni jezik le na enem od njih, se druga dva takoj pridružita kot integrativna.

Do kakšne stopnje lahko pesnik izkoristi bralčevo domišljijo? Dante: »conobbi il tremolar della marina«: mar ta čudoviti enajsterec ne deluje na domišljijisko sposobnost bralca? Grafični znak »tremolar« se seveda ne ponuja samo kot pomen, je poetični znak in torej že ekspresiven. Poleg tega pa zahteva v svojem specifičnem pomenu tudi močno in posebno domišljijisko sposobnost tistega, ki jo je uporabil. Ta verz je toliko lepši, kolikor je večja pesnikova vizualna domišljijiska sposobnost. Evokacija jutranjega morja (ki ga vidimo kot svetlobo in drhte-nje) bi bila lahko le izrazna gibč-

nost za sliko: beseda je trojnost: grafem, fonem in film, medtem ko slika ni nič drugega kot en sam element te trojnosti. Slika je del besede.

Se lahko zgodi obratno?

Mar lahko predstavimo ustvarjalcu iztrgano sliko drhtečega morja, izoliran film, v laboratoriju — recimo v obliki filmskega kadra — ter računamo na njegovo umsko sposobnost, ki naj evocira grafične znake, kar bi ustvarilo to sliko — tako kot je slika ustvarila grafični znak v Dantejevem verzu?

Zakaj pa ne?

Evokativna in objektivna moč dantejskega verza se rodi v njegovem kontekstu — to je v odnosu besede »tremolar« z drugimi besedami, v njegovem mestu v enajstercu, v njegovem mestu v epizodi, v njegovem mestu v celi pesnitvi. Beseda »tremolar« sama je dokaj neekspresivna. Mislim, da je eden redkih primerov impresionizma v dantejskih tekstih. Lahko bi jo uporabil povprečen pisatelj. Film (kot filmski kader) morja, ki ga kodra jutranja sapa, bi evociral isto, toda bil bi le golo dejstvo, mehanična predstava.

En sam ekspresivni izraz vzbudi močna čustva v resničnih pesnitvah, ker je vstavljen (da se hitro izrazimo) v šokantnem trenutku celega teksta: kadar imamo tekst modernega pesnika, čigar »pisanje« ni klasično, ampak vstavlja besede vertikalno, kot v slovarjih, ponujajoč jih v njihovi dvojnosti, v njihovi skrivnostnosti itd. (Rimbaud), obstaja ravno tako vsebinski duh, četudi ne konvencionalen ali klasičen, ki jih vodi.

V filmu je tako vodenje neskončno bolj potrebno. V resnici Danteju zadostuje malo besed za estetski vtis njegovega verza: nikoli ne bo kakega režiserju uspelo dati toliko intenzivnosti z eno ali dvema slikama (kar naj bi ustrezalo enajstercu).

Slika je sama zase neskončno manj označujoča kot beseda. Če je slika, ki nam jo vzbuja Dante, da opremi in kompletira njen znak z bralčevo pomočjo — čudovita, tako ista fotografirana slika, kadrirana in vstavljena v zelo hitro sekvenco, ni več tako čudovita.

Obstaja kakovostna razlika med be-

sedo in sliko: beseda je trojnost: grafem, fonem in film, medtem ko slika ni nič drugega kot en sam element te trojnosti. Slika je del besede.

Film torej bazira na realnem, toda delnem jeziku: oziroma na vidnem sistemu, ki spremlja sistem grafičnih in oralnih znakov našega govora. Ves velik trud filma obstaja v tem, kako povedati z enim elementom to, kar se običajno pove s tremi. Toda, kot grafična beseda nemudoma »evocira« svoj fonem in svoj film, tako film evocira na svoj način fonem in grafem, toda z manj neposrednosti (za naše robotske možgane, ki so že stoletja navajeni na glavni tip evokacije: grafična in oralna beseda evocira zvok ali sliko). Zaradi zgodovinskih razlogov je za režiserja kot za pisatelja precej težje izraziti se dobro (med drugim zaradi neskončne lahkotnosti in oniričnosti znakov — da ne omenjamo njihove čudovite novosti — mu je precej lažje).

Samo skupek slik lahko doseže, četudi neoglašeno, pomensko moč ene same besede. Te postanejo pomenile, če se pojavljajo v velikih skupinah: posebno še, ker filmski lingvistični monad, kot bi mu lahko rekli, ne more obstajati v eni sliki,

ampak v skupini slik: torej bi šlo za večcelični monad, ki bi bil navsezadnje lahko tudi enoceličen v primeru, če gre za en sam kader ali izolirano, posebno dolgo sliko (obsedeno). Taki večcelični (ali makrocelični) monadi, ki nadomeščajo, kar je v pisanem jeziku substantiv (ta je monoceličen le navidezno, če se ne zavedamo njegove polivalence ali njegove dvoumnosti, različnih pomenov, ali različnih historičnih plasti njegove etimologije), so lahko sestavljeni iz različnih enot: od skupine treh ali štirih slik do skupine kakih dvajsetih slik (kdo ve?) povezanih med seboj z neobdelanimi sintaktičnimi povezavami (od gibanja do gibanja, od mirnega do gibajočega se kadra, od detajla v velikem planu itd., ne obstajajo vezniki, različnosti sintaktičnih povezav ne dajejo vezniki, pač pa tip dveh povezanih slik: vso filmsko gramatiko je treba še ustvariti, toda Godard jo pošilja v zrak). Zato bi bilo potrebno vzeti za temelje filmskega jezika »sintakseme«, katerih strukture je treba še obdelati v umetniškem filmu (medtem ko je zgolj komunikativne temelje komercialnega filma precej lažje analizirati: potrebno je pogledati ostre opombe v Barthesovih Mithologies v poglavju o Rimljanah v kinu).



Prizor iz amaterskega filma VAKUUM avtorja Jožeta Perka. Na sliki Janko Ropret-Kume, ki je za svojo vlogo dobil nagrado na festivalu festivalov v Leskovcu in Erika Marenčič v glavni ženski vlogi

ekipa filma

v objemu podzemlja

vojnofilmski center »zastava film«, beograd
wytwornia filmowa »czolowka« — warszawa

V Postojni so stekli prvi metri filmskega traku, ki oživlja spomin na znano diverzantsko akcijo 23. aprila 1944, ko je skupina partizanov zažgala Nemcem 670 sodov bencina. Preživeli udeleženci te akcije so se zbrali z namenom, da po tolikih letih ponovno prehodijo isto pot in se skušajo spomniti vseh podrobnosti. Toda čas je opravil svoje... Spomini bledijo, podrobnosti padajo v pozabo, čeprav je v celoti akcija vsem še pred očmi. Tudi atmosfera v jami je drugačna: povsod luč, turisti, nekdanji diverzanti imajo sedaj čas, da se posvetijo tudi prirodnim lepotam, za katere med vojno ni bilo časa. Nekateri se spominjajo filma Edini izhod, ki je bil posnet po motivih postojnske diverzije. Eden sprejme film z rezervo, drugi dovoljuje odstopanja od resničnih dogodkov, tretjega jezi, da v filmu ni bilo vse tako kot v resnici... In skozi ves razgovor o akciji in sprehod skozi podzemlje se prepleta misel na vodjo skupine, ki je padel nekaj mesecev pozneje. Tovariši vedo le, da mu je bilo ime Tomo, bil je Poljak, njegovo pravo ime jim pa ni znano, ali pa ga vsak pozna po svoje: »nekako na -ski...«

Film, ki ga realizirata Vojnofilmski center »Zastava film« iz Beograda in Wytwornia Filmowa »Czolowka« iz Varšave je prva jugoslovansko-poljska koprodukcija. Scenarij je bil pred dvema letoma nagrajen na natečaju Sveta za razvijanje tradicij pri Republiškem odboru Zveze združenj borcev SRS kot najboljši v kategoriji kratkih filmov. Scenarist in režiser filma je Milan Ljubić, kamera je v rokah poljskega snemalca Jacka Prosinskega. Zvoč-

na kulisa filma in vsi efekti bodo posneti v eksperimentalnem studiu poljskega radia, ki velja za enega najboljših v Evropi.

Po snemanju v Postojni bo ekipa odpotovala na Poljsko, kjer bo posnet zaključni del filma. Režiser Milan Ljubić je namreč zbral vse podatke o Tomu — Tadeuszu Sadowskem, ki omogočajo, da gledalcem v zaključku na kratko predsta-

vi vodjo akcije v Postojnski jami in udeleženca številnih diverzantskih akcij med vojno.

Film bodo obdelali v studiih filmskega podjetja »Czolowka« v Varšavi.

Izmed udeležencev diverzantske akcije sodelujejo v filmu podpolkovnik JLA Srečko Tušar, podpolkovnik JVV Milan Lipičar, Rudi Bašelj, Jože Durčič, Nande Marolt, postojnski ilegalci Viktor Bizjak, Jože Čuk, Viktor Hajna in Maks Milavec ter nekdanji komandant 31. divizije generalpolkovnik Stane Potočar-Lazar.

Snemanje, ki se je začelo v Postojni 5. maja, bo trajalo približno dva tedna, nakar se bo ekipa preselila v rojstno vas Toma-Tadeusza Sadowskega v Babyco v krakovskem vojvodstvu. Film bo končan sredi septembra.

Izdelani bosta dve verziji, in sicer poljska in srbohrvaška. Jugoslovanski del snemanja bo opravljen v slovenščini.



TELEOBJEKTIV

FILM · ŠOLA · KLUBI

VKJUČEVANJE STRIPA, ILUSTRIRANEGA TISKA, FOTOGRAFIJE IN FILMA V OKVIR LIKOVNE VZGOJE NA OSNOVNI ŠOLI

tone rački

Prvi korak k avdiovizualni vzgoji

Ideja filmske vzgoje se je pri nas razvijala v dve smeri. Prva: v obliki posredovanja filmskega jezika ter osvajanja sporočil filma na način razgovorne metode — film-gledalec-pedagog. Druga pa v obliki snemanja filmov z amatersko filmsko tehniko. Prva se je bolj razmahnila in je vključena tudi v učni program v okviru pouka slovenščine, druga pa je omejena na zunajšolsko dejavnost v foto-filmskih krožkih. Opažamo, da je prva oblika manj posrečena predvsem zato, ker predavatelji jezika obravnavajo film zgolj z vsebinske plati. Zato se zdi potrebno, da bi bila tudi druga oblika vključena v redni pouk kot dopolnilo prvi, hkrati pa kot kompleksna oblika vzgoje za celotno področje vizualnih medijev. Ob dosedanjem delu v kino krožkih smo opazili, da uspešno in kontinuirano delajo predvsem tisti, ki jih vodijo predavatelji likovnega pouka, kar je glede na vizualno naravo filma razumljivo. Zato smo v Pionirskem domu v Ljubljani na oddelku za filmsko vzgojo prišli na idejo, da bi skušali likovne pedagoge zainteresirati za filmskovzgojno delo v rednem šolskem pouku. Hkrati smo spoznali, da je tudi likovna vzgoja v krizi, ker se prepočasi prilagaja razvoju vizualizacije kulture. Rodila se je ideja, da bi bilo mogoče filmsko in likovno vzgojo na neki način združiti — v vzgojo za sprejemanje in vrednotenje vizualnih informacij, katere namen bi bil vzgajati porab-

nike množične kulture, ki jo posredujejo vizualni mediji.

Ob dosedanjem filmskovzgojnem delu smo namreč spoznali, da današnja mladina ne potrebuje učenja filmskega jezika, kar je bil glavni namen filmske vzgoje v začetku, ker je to (posebno ob pojavu televizije) postal obče razumljiv jezik. Naj navedem primer, da so bili pred desetimi leti po gledanju določenih filmov s skupinami srednješolcev potrebni daljši razgovori, da so sploh sprejeli vsebino in osnovno idejo filma, danes pa osnovnošolci dojamajo vsebino in idejo taistih filmov že ob samem gledanju.

Ta ugotovitev seveda ne pomeni, da je postalo filmskovzgojno delo nepotrebno. Ob pojavu množične kulture je področje kulture preplavljeno s proizvodi različnih vrednosti. Zato je še posebno potrebno dviganje splošnega kulturnega nivoja posameznika. Ob dejstvu, da v tej obliki kulture prevladujejo vizualni mediji, je potrebno pri šolski mladini razvijati razumevanje in vrednotenje vizualne govorice, da se bodo kot potrošniki v tej poplavi proizvodov laže znašli in znali razlikovati med šablonskim in kreativnim.

Do stagnacije vrednotenja, oziroma do konflikta med ustvarjalcem in potrošnikom prihaja predvsem ob pojavu novih oblik, zato je potrebno učenca pripraviti do tega, da bo pripravljen sprejemati nove oblike in vsebine. Kajti vsa kvalitetna umetniška dela vključujejo tudi prizadevanje za razvoj izraznih možnosti svojega medija. Ker pa ne moremo predvideti teh novih oblik, lahko le vzbujamo zanimanje za nove pojave in razvijamo sposobnost za čim popolnejše sprejemanje vizualnih sporočil.

Za začetek je izdelan kratek program tem, ki zajemajo področje stripa, ilustriranega tiska, fotografije in filma. Teme so izbrane in oblikovane tako, da jih je mogoče vključiti v obstoječi program likov-

ne vzgoje in v ničemer ne nasprotujejo dosedanjemu učnemu načrtu, ampak ga le širijo in bogatijo posamezne metodične enote.

STRIP je npr. obravnavan tako, da ga je mogoče vključiti v metodično enoto perorisba. Značilno zanj je, da je pripoved z vrsto risb, ki niso samostojne, ampak povezane v celoto in tvorijo likovno kompozicijo. Zato je za 7. razred pod to temo predvidena čisto likovna vadba — risba nadaljevanka, pri kateri se en element večkrat ritmično ponavlja v različnih variacijah.

MAGAZIN — ilustrirani tisk je obravnavan predvsem kot likovna forma, upošteva pa tudi tekstovno plat. Gledan je kot likovna organizacija posameznih strani, hkrati pa tudi kot mobilna likovna tvorba, ker ga doživljamo v celoti šele ob listanju, torej v gibanju in času. S tega aspekta se približuje filmski govorici, podobno kot strip, z montažnim zaporedjem prizorov, magazin pa kot zaporedje (montaža) likovno urejenih stvari v gibanju.

FOTOGRAFIJA je obravnavana z več aspektov, v nobenem primeru pa ne kot tehnični fenomen. Fotografija predvsem lahko zamenja dosledno prenašanje nekega vizualnega objekta na risalno površino; likovna kreacija se prične, ko je neki predmet že upodobljen. S tem najlažje opozorimo na dejstvo, da bistvo likovne kreativnosti ni v posnemanju tridimenzionalnega prostora na ploskvi. S pomočjo fotografiranja odkrivamo likovne prvine v naravi in jih beležimo, vključujemo ga lahko v pouk kompozicije — razvrščanja oblik v omejenem prostoru, hkrati pa razvijamo pozornost in koncentracijo, ker se mora učenec hitro odločiti za določeni izraz iz narave. Sam akt fotografiranja povečuje pozornost in s tem kvaliteto pouka.

FILM je vključen s treh gledišč. Ogled filma kot izhodišče za likovno interpretacijo iste teme. Film kot sredstvo za oživljanje risbe.

Risba s tem dobi novo dimenzijo — gibanje. Animacija je vključena tudi v pouk ritma, ki s tem postane omogočeno v prihodnjem šolskem letu širše in bolj poglobljeno eksperimentalno delo.

ob ritmu na ploskvi tudi vizualen ritem v času. Kot tretje je vključen kot neposredna registracija giba-

nja s kamero. Poudarek je na smotrnem gibanju kamere, izrezu in kom-Predloženi eksperimentalni program že preizkuša na posameznih šolah manjša skupina likovnih pedagogov. V sodelovanju z Zavodom za šolstvo pa bo ob koncu šolskega leta organiziran seminar za likovne pedagoge, ki jih bo seznanil s proble-

matiko s tega področja. Tako bo pozicijskem oblikovanju posnetka. Program je namenjen pouku v višjih razredih osnovne šole. Teme so prilagojene posameznim stopnjam in razporejene tako, da so film, fotografija, magazin in strip zastopani z vsaj po eno temo v vsakem razredu.



amaterski film naposled „odkril“ igralca

informacija
aspekti
pogovor

jože perko

Amaterski film z vsemi aspekti komunikativne, umetnostne in materialno tehnične vprašljivosti je bil do nedavnega povsem prepuščen (deloma je še) nekaterim izrednim naključjem, ki so ustvarjala, omogočala in informirala njegovo evidentnost, legitimnost, umetniško tvornost in fenomenološki minimum v smislu njegovega esteticizma in avantgardnostne pozicije. Ker želim posredovati predvsem nekatere informacije o najbolj vidnih in naprednih premikih amaterskega filma, moram pretežno obravnavati RADIKALNE SPREMEMBE, s katerimi amaterski film začenja dobivati VLOGO, VIDEZ, POMEN IN FUNKCIJO, kakršne mu že dolgo narekujejo zakonitosti in zgodovinski razvoj FILMSKEGA MEDIJA. Moram opozoriti že takoj na začetku, da ne gre za velike in zlasti ne popolne in sistematične RADIKALE, kakršne bo šele treba urediti in zlasti uveljaviti. Omejujem se zgolj na nekatere očitne pojave, za katere si ne upam trditi, da so bili rezultat širše zasnovanega programa, ki naj bi bil vsaj glede trenutnega stanja in potreb amaterskega filma v Jugoslaviji — ZADOSTEN. Prav zato — ne pride mi na misel, da bi si usojal intepretirati vizijo SVOJEGA programa — se v pričujočem razmišljanju do amaterskega filma ne morem opredeliti v ANALITIČNEM in KOMPLEKSNEM pogledu, pač pa sem si zadal nalogo bolj ali manj izčrpno ovrednotiti KONKRETNE pridobitve za jugoslovanski amaterski film, ki naj mi hkrati služijo za okvir in REŠITVE, kakrš-

ne vidim kot udeleženec njegovih razvojnih tokov.

December 1971 je gotovo pomemben mejnik v razvoju jugoslovanskega amaterskega filma. Vsi, ki imajo film radi, posebno amaterski filmski ustvarjalci in prijatelji amaterskega filma, so hvaležni pobudnikom in organizatorjem FESTIVALA FESTIVALOV AMATERSKEGA FILMA JUGOSLAVIJE, ki se je odvijal pod geslom FILM SUTRAŠNJICE. Prav v okviru tega filmskega prireditelja so se zgodile RADIKALNE SPREMEMBE, ki sem jih načelno disponiral v uvodnih besedah in jih hkrati določil za konceptično obeležje tega pisanja. Festival festivalov, ki so ga zasnovali in s pomočjo številnih pokroviteljev in drugih mentorjev izvedli člani Kino kluba Aca Stojanović iz LESKOVCA, je prinesel naslednje kvalitete z ozirom na aspekte vrednotenja amaterskega filmskega projekta:

- SELEKTIVNI ASPEKT
- ASPEKT ŽIRIJE IN ŽIRIRANJA
- STIMULATIVNI ASPEKT
- ASPEKT IGRALCA V AMATERSKEM FILMU

Že raven festivala, tj. festival festivalov, izpričuje naravo SELEKTIVNEGA ASPEKTA. Če preprosto ponovim del propozicij, ki so jih organizatorji poslali vsem klubom v razpisu, naj omenim, da so imeli pravico do sodelovanja le tisti filmi, ki so bili v letu 1971 nagrajeni s prvo, drugo in tretjo nagrado ter odgovarjajočimi nagradami za scenarij, režijo, kamero in montažo, in to le na republiških, medklubskih in zveznem festivalu; vsi ti so po propozicijah Foto kino zveze Jugos-

lavije festivali I. ranga (zastopstvo vseh kategorij: dokumentarnega, igranega in žanrskega filma). Iz tega je razvidno, da so leskovški organizatorji dobili res najboljša dela, ki jih je premogla lanska filmska bera jugoslovanskih amaterjev. Seveda s tem ni bilo zadoščeno le prestižnim namenom in tekmovalni zanimivosti festivalskega organizma, s tem je amaterski film v Jugoslaviji a priori (skozi perspektivo tega pojava) dobil status KULTURNE MANIFESTACIJE in ne nazadnje REVIJALNOSTI UMETNIŠKIH STVARITEV v jugoslovanskem prostoru. V tem selekcijskem instrumentu je preprosto odpadel tisti večni KAKOVOSTNI RAZPON, ki je pač naravna posledica amaterizma kot POREKLA. Pod tem kakovostnim razponom razumevam kvalitativno razporeditev amaterskih del, od tako imenovanih »družinskih živih sličic« preko leposličnih, razgledniških potopisov pa vse do pristnih umetniških izpovedi, polnih lucidnih iskanj nove funkcije in možnosti v filmskem mediju.

V okviru te kvalitete leskovskega festivala velja omeniti še nekaj. V dosedANJI praksi festivalov amaterskega filma (pa ne le amaterskega) se je utrdila navada, da so bili prijavljeni filmi lepo razvrščeni po kategorijah (dokumentarni, igrani, žanrski), ki so potem »tekmovali« ločeno in bili v tej razmejivti tudi nagrajeni. Tako se je kvaliteta in vrednotenje posameznih filmov podrejala neki geometrijski orientaciji, pri čemer je pogosto prihajalo do očitnih NERAVNOTEŽIJ, nesoglasij, povsem upravičenih. Denimo, da je na nekem festivalu bera dokumentarnih filmov slabša od igranih in žanrskih. Pri tem bo selekcija za festivalsko listo, nagrade in priznanja mnogo milejša od tiste, ki bo morala izbrati in nagraditi igrane oziroma žanrske filme. Z drugimi besedami: prva nagrada za dokumentarni film tako morda ustreza denimo le tretji pri ostalih kategorijah. Seveda je to le primer, v katerem skušam nagrade in kategorizacijo zaznamovati kot merilo za enostavnejšo orientacijo.

Ob upoštevanju tega lahko tudi paradoksalnega pojava so se strategiji prvega festivala festivalov odločili,

da bodo iz vseh preloženih nagajencev sestavili festivalsko listo, ki bo rezultat brezkompromisne UMETNIŠKE SELEKCIJE, ne glede na razmerje posameznih kategorij. Morda ne bo odveč, če to dejstvo osvetlim s konkretnimi podatki. Organizatorji so dobili 101 nagrajeni film iz Srbije, Hrvatske, Bosne in Hercegovine in Slovenije, in sicer od 82 avtorjev, v festivalsko listo pa je bilo izbranih 27 filmov (iz Srbije 17, Hrvatske 4, Bosne in Hercegovine 2 in iz Slovenije štirje filmi).

Naslednji aspekt, ASPEKT ŽIRIJE IN ŽIRIRANJA, se prav spontano vključuje v nadaljnje interpretiranje »leskovških novosti« za jugoslovanski amaterski film. Ne kanim polemizirati ali se navduševati nad dejstvom, da je selekcijsko, morda najtežje in najbolj odgovorno, opravilo čakalo enega samega selektorja, in to filmskega kritika iz Beograda Vojina Vitezico, ki je tako le prepričan, da je tistih 27 filmov res najbolj srečno in pravično sodilo v izbor. Seveda s tem »soglasnost« odločitev še ni bila rešena, čeravno a priori enotna (?) projekcija kriterijev, funkcije normativnih in hierarhičnih meril in arbitražne »pravičnosti« ni mogla obiti slabosti nujno subjektivnega izvora. Z vsemi demokratičnimi odlikami in slabostmi kolektiva je strokovna žirija Eva Ras (igralka), Srdjan Hadžić (filmski režiser) in Dušan Vukotić (filmski režiser) ocenila izbrane filme in devetim dodelila nagrade: za scenarij, režijo, kamero, montažo, za glavno moško in žensko vlogo, za najboljši animirani film, za najboljši dokumentarni film in prisodila najvišjo nagrado »Velika nagrada Leskovca«. Med nagrajenci sta tudi dva slovenska filma: animirani film GOVORNIK avtorjev Konija Štajnbaherja in Janeza Marinška iz Kopra ter igrani film Jožeta Perka VAKUUM, v katerem je Janko Ropret dobil nagrado za najboljšo moško vlogo. Prisotnost Dušana Vukotića nam lahko vlija zaupanje, da je tokrat prišla do polne afirmacije pri vrednotenju amaterskih del na eni strani STROKOVNOST (sinonim za Vukotića) in širina UMETNIŠKE REGISTRACIJE na drugi.

STIMULATIVNI ASPEKT, ki se izpričuje v denarnih nagradah, je morda navidezno obrobnege pomena za evolucijski in afirmacijski premik v amaterskem filmu, na katerega so opozorili organizatorji festivala festivalov v Leskovcu. V nasprotno smer interpretirana »pridobitev« lahko opozori na vso BARNALNOST materialnega dela KVALITATIVNEGA ZAZNAMOVANJA najboljših filmov na tem festivalu, zlasti pa v perspektivi podobnih zgledov.

Pri tem je treba opozoriti na nekatere faktorje, ki so veljavni za prav vsa področja, kjer je moč tako ali drugače vrednotiti in opredeljevati rezultat človekovega dela in njegovega duha, pri vsem tem pa se zlasti zavedati tona dobe, v kateri živimo podrejeni tisočerim, nadvse kompliciranim odvisnostim, ki nas razredno, psihološko, civilizacijsko, kulturno, politično, etično in še kako drugače omogočajo. Če bi v pojavnosti nagrade kot stimulacije, neodvisno od eksistenčne agregacije, skušali izluščiti njen fenomenološki aspekt in bi nam ga uspelo zaznamovati kot kategorijo, bi bila vprašljivost nagrad in nagrajevanja

le »tekmovalno-tehnični« problem in torej vprašanje kriterijev posameznih področij in pa seveda splošne doslednosti. Ker pa to ni mogoče, zeva odprtost v vsej kompleksnosti človekove BITI kot možnost hamletovske sociološke in kozmične obravnave človeškega bitja in človečnosti v tem bitju. Nagrada zato postane problematična v širšem smislu, ker obstaja med dvema poloma: med tistim, ki jo podeljuje in formulira, ter tistim, ki jo dobi. Končno ovrednotenje njene funkcije določa nagrajenec, ki zaključí njeno latentno nihanje med sredstvom in ciljem.

Delitev na tako imenovane častne in materialne (finančne ali kakor koli drugače potrošniško uporabne) nagrade sama po sebi ne prispeva kaj prida k humanizaciji takšne stimulacije, še vedno je ključni problem človek (ali volja večih ljudi), ki se z njo lahko PONAŠA, OKORISTI, OPOGUMI, KOMPENZIRA, SI EKSISTENČNO OPOMORE IN SE UVELJAVI V SVETU SVOJEGA UDEJSTVOVANJA. Psihološki moment častne nagrade je vselej občutljivejši od vseh drugih momentov te, zlasti pa materialne nagra-



Janko Ropret v amaterskem filmu VAKUUM

de. Tu imamo opraviti s poplavo simbolično materializiranih konvencij: medaljami, pokali, plaketami, značkami, statuami, lovorovimi venci in drugimi »rekviziti« oznanjanja slave, popularnosti in drugačne zaslужnosti. Pri tem gre v prvi vrsti za evidentnost priznavanja, spoštovanja, afirmacije, skratka za stimulacijo, ki človeka še s prestižne plati zavezuje področju, kjer se je izkazal. »Živiljenjska doba« take stimulacije oziroma častne nagrade pa je razmeroma kratka. Predmeti (maloprej sem jih naštel celo vrsto) seveda ostanejo: režijo se s sten, iz vitrin in z drugih za to pripravljenih mest. Razen nekaterih čustvenih refleksov v najbolj verjetni obliki — nostalgiji ostane morda še pečat okusa časa in okolja. Prav tu pa je tudi senčna plat častne nagrade.

Materialna nastavlja človeku druge pasti, razpon njene provokativnosti je dosti širši in tudi oblike so lahko mnogo bolj agresivne in sebične. Razumljivo: taka in zlasti denarna nagrada je na voljo polnemu poletu nagrajenčeve konzumacije, mimo tega pa v svoji posledici odpira čisto nove odnose. Pri tej kategoriji so spornosti mnogo bolj usodne, saj iz dneva v dan lahko zasledimo še in še polemik in sporov zaradi neenotnih mnenj.

Kulturno področje še posebej otežkoča pravo pot stimulaciji, ki naj jo posreduje nagrada: častna ali materialna. Tu je vprašanje kriterijev za dodelitev samo vselej sporno, kajti postaviti na določeno mesto neko umetniško tvornost v tem ali onem mediju se ne pravi izmeriti dimenzionirano tvorbo s sredstvi eksaktnih pripomočkov, temveč predvsem dojeti neke VIŠJE RELACIJE metafizičnih odnosov, ki jih vključuje umetnost in kultura, z njimi prežeti pa se pokoravata edinole ČLOVEČNOSTI kot kodeksu...

Politika in afiniteta prestiža je nedvomno blizu filmu in zlasti komunikativnemu obrobju njegovega ekonomskega, pa celo propagandnega aspekta, zato je področje filma glede nagrajevanja ali stimuliranja še tolikanj bolj občutljivo. Ne mislim se ustavljati ob dejstvih in ugibanjih, na katera vpliva kinema-

tografija, njena ekonomska struktura in tržni zakoni — problem želim aplicirati v meje amaterskega filma oziroma nagrajevanje in stimuliranje amaterskega projekta in njegovega avtorja. Pogled nazaj nam pokaže skope in tradicionalno statične oblike, ki zadevajo dosedanjo prakso nagrajevanja. Festival kot edina institucionalizacija amaterskega dela v svojem ustaljenem načinu ocenjevanja in evidentiranja kvalitativnih odnosov pozna »olimpijski« tip nagrad: v vsaki kategoriji podeli zlato, srebrno in bronasto medaljo in posebne, prav tako zlate medalje za scenarij, režijo, kameron in montažo (nekateri festivali podeljujejo posebne nagrade tudi za idejo in tonsko opremo). Filmi, ki so prikazani, niso pa nagrajeni, dobijo diplomu. Seveda se mnogokrat uradni žiriji, ki dodeljuje nagrade v okviru propozicij republiške ali zvezne Foto kino zveze, pridružijo še druge, ki žele ocenjevati in nagrajevati filme bodisi v okviru tematike (Planinska zveza često podeljuje nagrade za najboljša dela s področja planinstva, alpinizma ipd.) ali kako drugače specificirajo kriterije. To so seveda bolj ali manj naključna in neuradna sodogajanja na tem ali onem festivalu, predvsem pa z razvojem amaterskega filma nimajo kaj dosti skupnega, da ne rečem, da temu razvoju celo škodijo.

ASPEKT IGRALCA V AMATERSKEM FILMU je pravzaprav osrednja tema mojega pisanja, v kateri vidim pravzaprav poglobitvi razlog po eni strani zaznamovanja leskovškega festivala kot mejnega dogodka v amaterskem filmu pri nas, po drugi strani pa aplikacije radikalnih elementov v simbiozi festivalskega pojava. Sprašujem se, če je to dejstvo samo trenutek, ki nam nalaga razmislek o tako dolgo zanemarjenem področju amaterskega filma — ali pa je nemara več...?

KAJ JE IGRALEC V AMATERSKEM FILMU?

— OPTIČNA FIGURA?

— DINAMIČNI OBJEKT Z AVTONOMNO MOTORIČNO SUBSTANCO?

— BREZOSEBNA VOLUMSKA KOMPONENTA TEATRALNE METAMORFOZE?

— RELACIJA MED LJUBITELJSTVOM IN USLUGO AVTORJUPRIJATELJU?

ALI PA BI NEMARA MORAL BITI:

— ORGANIČNI SOUDELEŽENEC KREATIVNEGA PROCESA,

— USTVARJALEC ČLOVEŠKIH LIKOV V SPLOŠNEM (umetniškem) IN POSEBNEM (dramaturškem) TRANSFORMIRANJU FILMSKEGA SPOROČILA,

— GLAVNI SUBJEKTIVNI ELEMENT FILMIČNE TVORNOSTI V PROSTORU (neodvisno od estetske odvisnosti parametra kadra).

IGRALEC (skratka)

Naštel sem nekaj bolj ali manj tipičnih postavk igralčeve funkcije v diskvalifikativnem (dosedanja praksa) in konstruktivnem smislu. Na obeh ravneh sem uporabil izključno IZKUŠNJE in povsem subjektiven (dasi iskreno dobronameren) odnos ter vrednotenje ustvarjalne in delovne pozicije igralca v amaterskem filmu.

Vloga igralca v amaterskem filmu nedvomno ni ista, kakršno mu zastavlja klasični tip igranega filma, največkrat v profesionalni proizvodnji. Ker je razloček ABSOLUTNO TEHNIČNE NARAVE, v trenutnih razmerah amaterskega filma in kratkoročni perspektivi njegovega še vedno stihijskega razvoja — lahko govorimo le o SPECIFIČNOSTI te vloge. Zakaj? Igrani film (kratki ali celovečerni, amaterski ali profesionalni) zahteva v tehničnem pogledu določeno OBRTNO IN STROKOVNO znanje. Zahteva tudi povsem točno določen minimum TEHNIČNE BAZE, ki sploh lahko omogoči pogoje, kakršne zahteva igrani film (ne bi jih našteval). Kar zadeva obrtni in strokovni del, moram še reči, da imam v mislih zelo pavšalne kriterije, eno pa je gotovo: napraviti formalno čist igrani film se pravi mimo omenjenih sposobnosti imeti kompletno razbistren pogled nad kategorijami, kot so dramaturgija, estetika medija in njegove izrazne komponente, v prvi pa je področje splošnih VIZUALNIH KOMUNIKATIVNOSTI, ki v filmskem kadru dobijo nove zakonitosti. Igrani film torej ni le kreacija avtorjeve vizije, ki ji rekonstrukcija bolj ali manj srečno omogoča identifikacijo, igrani film je tudi in predvsem inver-

živni transformator predmetnosti, na katero vpliva ali jo celo postavlja avtor sam s svojimi sodelavci. Zategadelj je naloga filma, za igranega še posebej neizbežna in tudi težka, da kaže stvarnost, ki je sama po sebi prežeta z resnico svojega fenomena, katere VIDEZ MORA (!!!) povsem ustrezati zmožnostim filmske slike. Ob upoštevanju nujnosti stoji dandanes igrani film (profesionalni še bolj) pred malone začetniško nalogo — seveda je to stvar nekompromisnega filma, ki želi biti

samo FILM, ali bolje: čista avtorska izpoved, s katero sme komunicirati le fenomenološka konvencija filmskega medija — izgnati mora iz sebe »gledališke, literarne, glasbene, likovne (slikarske in kiparske) uroke« po eni strani, na drugi pa momente, kot so moraliziranje, politična in potrošniška histerija in kult igralca (zvezdnitvo). Ne mislim dajati lekcije nikomur niti upati, da bi se to kaj kmalu in sploh kdaj zgodilo.

Pot igralca v amaterskem filmu, ki

je največkrat brez klasičnega dialoga — torej zelo važne komponente filmske igre v profesionalnem filmu, je po smeri drugačna, čeprav vodi k istemu cilju. Tako poklicni, šolan igravec kot amater imata v amaterskem filmu skoraj enak problem, če seveda zanemarimo rutino profesionalca in tremo amaterja, pa njegov nelagodni občutek pred kamero. O tem bi lahko povedali še marsikaj, in to bi kazalo storiti, ker mnogi ne verjamejo, da je tako; vendar se bojim, da bi se



Erika Marenčič v VAKUUMU

oddaljili od koncepta in zlasti v tem pisanju zastavljene problematike amaterskega filma pri nas.

Na začetku tega poglavja sem omenil, da je v razmejitvi amaterskega igranega in profesionalnega igranega filma le razložek tehnične narave; z ozirom na kasnejše ugotovitve moram opozoriti na nekatere posledice, ki izvirajo iz omenjenega tehničnega razloga. Snemalne naprave in naprave za sinhronizacijo šumov in tako tudi dialoga, ki se mora povsem natančno ujemati s sliko, so amaterju skoraj nedostopne. Po drugi strani pa so te usluge tudi predrage, da bi jih amater lahko izrabil, četudi snema v 16 mm tehniki, ki vse te obdelave in tonsko možnost dopušča. Zaradi tega avtorji svoje igrane filme gradijo tako, da se že v scenariistični zasnovi ognejo dialogu. Povsem razumljivo je, da v tem primeru slika prevzame skoraj vso težo filmskega sporočila in tako je VIZUALIZACIJA IGRE malone popolna. Preostane še možnost srečno izbrane in vkomponirane šumske in glasbene podlage, občutljivo vprašanje monologa (off glas), in to je v glavnem vse. Seveda vsi ti pomožni ali boljše: sekundarni izrazni elementi lahko čudovito funkcionirajo, tako da vprašanje pomanjkljivosti oz. nezadostnosti tonske opremljenosti in slušne avtentičnosti povsem odpade. V tem je torej bistvo tehničnega razložka, čeravno njegove posledice — kot smo videli — preraščajo njegov okvir. Igralec v amaterskem filmu torej ne govori v principu klasičnega filmskega dialoga. Avtor pa, ki to dejstvo raje pojmuje in ostvarja kot specifičnost in ne kot pomankljivost, igralca enostavno (vse prej kot to) postavlja v take situacije, da dialog ni potreben. Seveda take situacije ne pogojujejo oz. dopuščajo vselej elementarnega molka ali tišine, ki jo lahko pretrga le človeški glas, pogovor. V tem primeru bi bila mimika ali izraz na obrazu prisiljena, neresnična, lažna. Zdaj stoji avtor pred novo nalogo. Prizor mora spremeniti znotraj njegovega okvira. Možnosti ima več, vendar v svojih posegih, ki mu jih narekuje montaža, parametri kadra, možnost spreminjanja tempa gibanja, barvna

kompozicija in še kaj, ne sme deformirati vsebine prizora, njegove dramaturške zgradbe.

Na vrsti je igralec. Z ozirom na problem širše tehnične skromnosti postavlja avtor igralca po zakonih optične osi v natanko določene pozicije, ki že same po sebi vzpostavljajo prostorske in vizualne odnose; ti »pomagajo« zapolniti vrzel ali pa ubirati novo pot filmski iluziji. Igralec lahko na ta način postane le optična figura, dinamični objekt, ki mu je odvzeta ustvarjalna volja, človečnost — ŽIVLJENJE. Tako animirani igralec zgubi stik z osebnostjo, ki jo upodablja, počuti se kot rekvizit — skratka IGRALSTVO v tem primeru odpade. Poprečje igranih amaterskih filmov močno spominja na ta način izjalovitve igralstva, človeških likov in igranega filma sploh. Tako nastane prenekateri žanrski film, ki je lahko umetnina. Eksperiment.

Težko, zelo težko je posneti dober igrani film v teh okvirih in s takimi sredstvi, kljub polni zavesti o specifičnosti že v fazi scenariističnega snovanja. Prav zato je skrajni čas, da igralca organsko vključimo v proces ustvarjanja in mu damo mesto, ki ga kot soustvarjalec mora imeti. Tudi zato, ker so v jugoslovanskem amaterskem filmu nekateri avtorji našli poti in snemajo dobre in zanimive igrane filme, je čas, da amatersko umetniško ustvarjanje postopoma oplemenitimo z novo dimenzijo, ki bo gotovo pokazala nove možnosti ne samo amaterskega filma, temveč filmskega medija nasploh, saj predobro vemo, koliko je amaterski film doprinesel razvoju filma.

Nedvomno je leskovski festival začel odkrivati pomen in vlogo igralca v amaterskem filmu, že zategadelj, ker se je moral odločiti, komu naj podeli nagrado za najboljšo moško in žensko vlogo, predvsem pa je mnoge krojilce usode amaterskega filma prisilil k razmišljanju in jim dokazal, da je FILM FILM ali pa to ni. Amaterski ali profesionalni. Zakaj bi bil igrani izjema?!

Prvi nagradjenec za najboljšo moško vlogo v zgodovini jugoslovanskega amaterskega filma je JANKO ROPRET-KUME iz Tržiča. Nagrado je dobil za vlogo v filmu VAKUUM

avtorja JOŽETA PERKA; študira igrano na ljubljanski AGRFTV in je znan pevec zabavne glasbe. Star je 21 let. (Ostale biografske podatke lahko zasledite v bulvarskem tisku, ki ga evidentira kot pevca.)

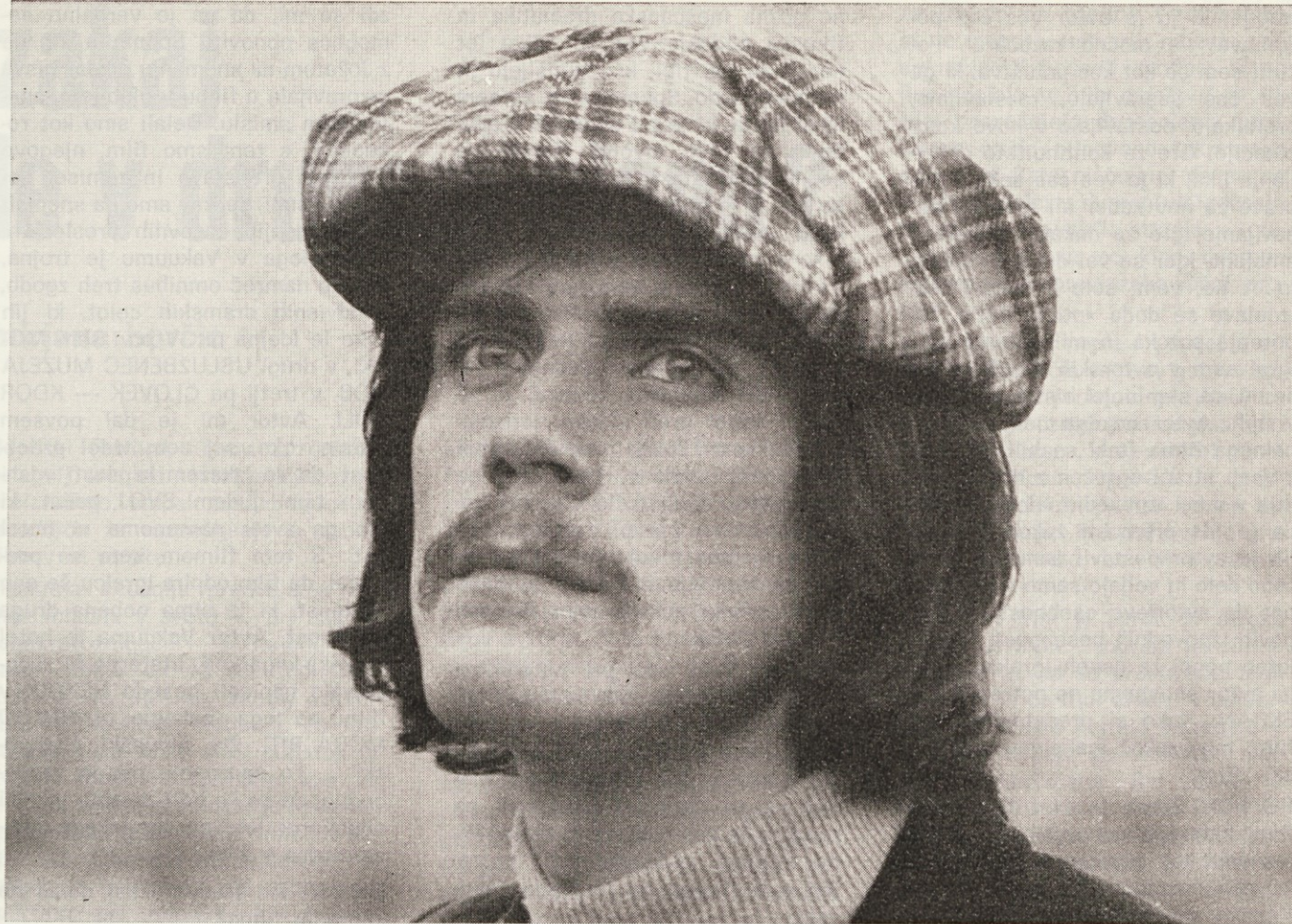
POGOVOR — zadnja nedelja pred Slovensko popevko 72, 28. maj. Popoldne. Kava, vinjak, F 57 ... sonce, Družina na obisku (TV), Športno popoldne (radio), na mizi Nixon v Moskvi (sobotni časopis), trava v vetru (pogled skozi okno), Denis Poniž priganja (mislim jaz), Maurizio — poje v alternaciji Ljubljankanke (misli morda on) ...

Pogovor se začne.

Teče.

EKRAN: Kakšno je tvoje pojmovanje filma kot medija in kako se je to pojmovanje razvijalo in ostvarjalo v tvojem dosedanjem udejstvovanju na filmskem področju?

ROPRET: Film mi pomeni najcelovitejši izrazno izpovedni medij. Ne samo, da je to moderna umetnost z ozirom na njena izrazila, ki ponujajo vedno nekaj novega ali na nov, drugačen način izražajo že dorečeno, zdi se mi, da je to najbolj živ, avtentičen in zato najbolj »umetniški« medij ... Dejstvo je, da sem v zadnjih nekaj letih temeljito spremenil svoj pogled na film. Od prepričanja, da film ni čisto, avtonomno umetniško izrazilo, da je neki koordinator, transformator še bolje — ostalih »čistih« umetnosti, se mi je postopoma porajalo spoznanje, da je filmski medij prav tako samosvoj, s svojimi zakonitostmi in abecedo jezika kot vse ostale umetnosti. Še celo bolj sugestiven se mi zdi film od ostalih medijev, kajti odrski jezik na primer je laž, na katero vsi zavestno pristajamo, ne da bi samo za trenutek izključili svoja čutila in razum in se predali iluziji, kakršna je po mojem mogoča samo v filmskem delu. Seveda ne gre zmanjševati vrednosti odrske umetnosti in jo sploh obravnavati na tako banalnih relacijah, vendar se mi zdi, da je gledališče »umetnost« v takem pomenu besede kot akrobatika v cirkusu. Govorica z odra je dana le igralcu, ki mora biti v prvi vrsti obrtnik, večš dihanja, govora, premikanja, sploh obvladovanja odrskega prostora, s katerim pa je zelo težko doseči tisto umet-



Janko Ropret-Kume v VAKUUMU

niško silovitost, ki jo smatram za igralčev uspeh, čeprav te moči nikakor ne zanikam. Prav zato mislim, da film daje igralcu več možnosti, ker mu s svojim opusom ostalih sredstev odvzema vso tisto obrtniško pripravo, čeprav vem iz dosedanjih izkušenj, da tudi gibanje in aktivnost pred kamero pozna in terja svoje rutinske zakonitosti. Govorim kot igralec oz. človek, ki bi bil rad dober igralec: vse tisto, kar mi je tako všeč pri filmu, so tisti igralčevi izrazi in čuti, ki v teatru ne pomenijo ničesar. Pri tem mislim na igro oči, mikromimiko obraza, drobne, skoraj neopazne kretnje telesa, rok, celo dihanje — vse to tako čudovito pripoveduje in ogromno pove. Morda si kdo misli na osnovi mojega pripovedovanja, da želim postati igralec in uspeti brez vsakega truda, ki ga na primer ob-

vezno zahteva teater. Ampak to ni tisto: človek v nekih uzakonjenih formah in fiksiranih izrazilih enostavno ne more izpovedati tistega, kar bi moral ali pa se mu to upira. Ne poznam še dovolj filma v teoretičnem pogledu, vendar čutim in spoznavam življenje, ki je temu mediju najbližje, in to v meni poraja željo, da bi bil prav film moj svet...
EKRAN: Doslej si igral v avtorskih filmih, ki skušajo uveljaviti predvsem svoj osnovni medijski fenomen — nesintetično elementarno organizacijo šumskih, vizualnih tvornosti, nadalje dosledno vizualizacijo idejnih, problemskih in estetskih občutljivosti... Ti avtorski filmi so slučajno amaterski in imajo zato določene specifične oblike. Kakšno mesto ima igralec v takih filmih?
ROPRET: Res, amaterski film je izključno avtorski in vloga vseh so-

delavcev pri realizaciji je mnogo bolj podrejena avtorju kot pri ostalih filmih, na primer celovočernih klasičnega ustvarjalnega formata. Ne mislim, da je pomen igralca v amaterskem filmu kakorkoli okrnjen, saj je avtorski film skoraj obvezno vezan na eksperimentalni moment in zato bi se moral tudi igralec v takem smislu lotiti svoje vloge. Prav v tem je bila moja začetna zmota, ki sem jo spoznal kot igralec v filmih Jožeta Perka. Ta avtor me je takoj opozoril na moje zmotno prepričanje in me kmalu prepričal, da je stvar čisto drugačna. Poglejte, na začetku sem mislil, da je vse skupaj bolj spektakularno, nekako vzvišeno, rekel bi teatralično. Zato sem se ob prvem srečanju s kamero, ponavljanjem kadrov, slepečimi lučmi in tudi fizičnimi napor, zlasti pa s problemom koncen-

tracije, ki jo je avtor ves čas potreboval — močno razočaral. Počutil sem se kot kos pohišтва, ki ga ves čas sestavljajo, razstavljajo, premikajo, postavljajo v nove kombinacije. Gre za kontinuiteto doživljanja lika, ki jo ves čas sekajo priprave za nov kader ali njegovo ponavljanje, gre za nekako prozaičen ambient, kjer se vsi derejo, ropotajo... no, vem, šele v končni fazi izdelave se doda »ptičje petje, žuborenje potoka in milo glasbo«... Igral sem v avtorskih filmih in zdi se mi, da sem dojel bistvo igrilstva v njih. Avtor nekega nekonvencionalnega filma (taki so bili moji) je z vseh strani ogrožen z osamljenostjo v svoji izpovedi, naloga igralca pa je, da premosti zakonitosti, ki jih je avtor postavil samo za določeno delo in veljajo samo zanj. Najti pot do avtorjeve osebnosti in njegovih izpovednih posebnosti je verjetno pogoj za uspeh igralca, sicer ga avtor enostavno ne potrebuje... EKRAN: Kako si predstavljaš čist film, tako rekoč maksimalno »filmski« film?

ROPRET: Zame je čist film vsak film, katerega ustvarjalci so si na jasnem, kaj pravzaprav hočejo in ki povsem poznajo in obvladajo filmsko govorico. Če pri svojem delu ne mislijo na mošnjiček, režim, boga in hudiča in če ne marajo biti preveč poučni pa moralno podučljivi — potem mislim, da lahko napravijo čist film. Ali pa ga ne napravijo, ker nimajo kaj povedati. Po moje umetnika ne sme nikoli »srečati pamet«, kot pravijo, sicer se lahko zaposli le na kakšni RTV Ljubljana ali pa v Drami.

Kar pa zadeva igralca v čistem filmu, bi rekel, da mora enostavno živeti pred kamero. To je vse. Ni kaj filzofirati.

EKRAN: ZANIMIVO BI BILO ZVEDETI, v koliko filmih si nastopil in kakšne vloge si igral.

ROPRET: Šest filmov je. In naslovi... kaj bi z naslovi, saj niso važni. Ljudje, ki sem jih igral v prvih filmih, so mladi fantje, idealisti. Prav zaradi idealov so vedno prihajali in konflikt z okoljem, potrošniško miselnostjo, malomeščanstvom, našo novodobno aristokracijo. Junaki, ki sem jih igral, niso kake ideološke konstrukcije, kakrš-

ne pozna meščanska dramatika in filmska obdobja vse do nekaj let nazaj, ampak tipi, ki razmišljajo in marsikaj vedo. Spomnim se, ko sem igral fanta, ki je bil obseden s svobodo na vseh nivojih. Nenadoma se je počutil tako osamljenega, da se ga je polotil strah. V tem nemiru je zaprl neko dekle v staro hišo z zamreženimi okni in ji z a v i d a l... Potem sem igral, to sta zadnja dva filma, nekoliko neobičajne ljudi, čudake. Toda kmalu sem spoznal, da njihovo čudaštvo ni prav nič patološko, temveč je to njihov odpor proti videzu, zunanosti, plehkosti, ki vse močneje straši v našem vsakdanu, predvsem pa odpor proti ljudem, ki ves čas zastopajo neko barvo, zastavo, žiro račun, »izme«, ideologijo, v presledkih pa kvantajo in perejo avtomobile... Tako nekako sem razumel in igral junake.

EKRAN: Tako sva pri osrednjem vprašanju oziroma temi najinega pogovora. Ti si prvi, ki je v amaterskem filmu dobil nagrado za igralški dosežek. Zanima me, kako gledaš na to nagrado, predvsem pa prosim, če nameniš nekaj besed filmu in vlogi, za katero si bil nagrajen v Leskovcu na festivalu festivalov.

ROPRET: Nagradili so mojo vlogo v filmu Jožeta Perka VAKUUM. Po pravici povem, da smo bili igralci v amaterskih filmih hudo zapostavljeni. Vedno sem imel ob posnetem filmu občutek, da moje delo ni nič vredno, da nas vsi jemljejo kot prijatelje avtorjev, ki imajo nekaj malega časa odveč, pa se gredo igrat. Ne vem, kako mislijo ostali, ampak skrajni čas je, da o tem razmislijo tisti, ki imajo vajeti v rokah. Samo bojim se, da jih nimajo. Kaj več o tem ne bi govoril, ker razmer ne poznam od blizu. Nagrada, ki sem jo dobil, pa je v bistvu opozorilo drugim, da se je vendarle nekaj zganilo glede igrilstva v amaterskem filmu, ki doslej ni bilo niti toliko pomembno kot denimo tematski kriteriji na posameznih festivalih.

Vakuum je liričen, čist film, drzna izpoved... včasih polna gneva in ekspresionistične teže, zdaj nežna grafika, ki upodablja dekliški akt. O tem filmu se ne da pripovedovati,

zdi se mi, da ga je verbalno nemogoče obnoviti. Spomnim se, da z Jožetom na snemanju nikdar nisva razpravljala o filmu v globljem, analitičnem smislu. Delali smo kot rokodelci, s tem smo film, njegovo dozorelo predstavo in zamisel vsi imeli v sebi, čeprav smo ga snemali v precejšnjih časovnih presledkih. Moja vloga v Vakuumu je trojna, film je namreč omnibus treh zgodb, neodvisnih dramskih celot, ki jih veže le idejna nit. V prvi sem MOŠKI, v drugi USLUŽBENEC MUZEJA NOB, v tretji pa ČLOVEK — KDOR KOLI. Avtor mi je dal povsem proste roke, saj sem videl priložnost, da se izkažem in zlasti vdahnem tem ljudem SVOJ pečat, ki jim ga avtor namenoma ni hotel dati. S tem filmom sem se prepiričal, da film odpira igralcu še eno možnost, ki je nima nobena druga umetnost. Avtor Vakuumu je hotel človeka-kogarkoli, literarno bi zadoščevalo napisati besedo NEKDO, v filmu pa tega »nekoga« ni, NEKDO MORA BITI. Živ, človeški, življenjski... To spoznanje me je vzpodbudilo, da se še bolj zavzeto in tudi odgovorno lotevam igralskega udejstvovanja v filmu.

EKRAN: Ali trenutno kaj delaš na področju filma?

ROPRET: Ja, snemam z istim avtorjem nov film, v katerem bom, kot vse kaže, prvič spregovoril. Snemamo v 16 mm tehniki in imamo zadovoljivo opremo in aparature. Film se bo imenoval SVET JE ŠE MLAD in je za razliko od vseh dosedanjih zelo razgiban, akcijski, nazven spektakularen. Z delom smo približno na polovici in upamo, da bomo sredi poletja končali. Vloga mi je zelo všeč in upam, da jo bom dobro odigral. To je vse, kar bi lahko rekel.

EKRAN: Študent igralske akademije si. Kako se dopolnjujeta študij in tvoje filmsko udejstvovanje?

ROPRET: Rekel bi, da se sploh ne dopolnjujeta, ker profesorji hočejo nekaj čisto drugega od tistega, kar zahteva moje filmsko udejstvovanje. To me skrbi. Ampak odločil sem se. Jasno mi je, da bom na akademiji vsega skupaj še tri leta, igralec pa nameravam biti vse življenje. S tem je vse povedano.

zakaj le v drugem planu?

mirjana borčič

Beneški festival filmov za otroke ni zgolj pregled tovrstne svetovne proizvodnje, ampak tudi dragoceno izhodišče za razmišljanje o usodi filmov za otroke.

Trenutna situacija predvajanja filmov mladini v svetu — pri nas je zaenkrat drugače — ni najbolj rožnata. Mlajši od 18 let (ponekod tudi 16 in 15) so skoraj izključeni iz filmskega življenja. Za ilustracijo nam lahko služi podatek iz Zvezne republike Nemčije, kjer je le 15,02 odstotka celotnega filmskega sporeda dostopnega mladini do 18. leta. Obenem pa statistike in raziskave opozarjajo na zanimanje za film pri mladini, ki dosega svojo kulminacijo prav med 14. in 18. letom. V obdobju osamosvajanja in samostojnega vraščanja v življenje z vsemi odkloni, prilagajanja in oblikovanjem lastnih nazorov ter navad mladih je film tisto magično sredstvo, ki odpira možnosti komuniciranja s svetom na navidez nevsiljiv način. Tako film na eni strani lahko vzgaja v najbolj idealnem pomenu te besede, ali pa zlorablja zaupljivost mladih ter brezvestno v interesu ideoloških ali političnih formacij manipulira z njimi.

Zato pač skušamo problem filmov za mlade reševati na različne načine. Najmočnejši centri za proizvodnjo filmov za otroke so zaenkrat v Sovjetski zvezi, ČSSR, Veliki Britaniji, ZDA. Dokaj močna je proizvodnja filmov za otroke tudi v DR Nemčiji. V teh deželah lahko gvorimo o sistematični proizvodnji filmov za otroke, ki po številu presegajo celotno jugoslovansko proizvodnjo celovečernega in kratkega filma. V večini ostalih dežel pa po-

snamejo 2 do 10 takih filmov letno. Poprečje kvalitete pa je dokaj klavirno. Vzrok za to iščejo predvsem v odnosu do filmov za otroke, katerih snemanje je skoraj povsod priložnost za debutantski nastop ali pa izhod iz finančne krize posameznega avtorja. Zato je večina filmov za otroke narejena z levo roko, z odsotnostjo večjih ustvarjalnih ambicij.

Pedagoška nuja narekuje ukrepanje na tem področju. Oblasti intervenirajo s sredstvi za snemanje, z organizacijo festivalov ter vzpostavljanjem reproduktivne mreže te veje filmske proizvodnje. Najbolj tradicionalen med festivali otroških filmov je pregled filmov za otroke v Benetkah. Letos je bil že triindvajsetič. Z okroglo mizo, ki jo je priredil mednarodni center Film in mladina UNESCO, naj bi poudarili zahtevo po intenzivnejši obravnavi mladega gledalca. Dosedanje norme, ki so veljale predvsem za dramaturgijo filmov za otroke ter njej podrejeno kamero in montažo, so zaostale za zahtevami sodobnega otroka, čigar vidno-slušna percepcija je zaradi vse večjega prodora televizije in ostalih medijev spremenjena, odraslim pa je bolj intuitivno kot dognano zaznavna in prav zaradi tega tudi neznana. Okrogla miza naj bi na osnovi festivalskega sporeda načela razpravo o teh problemih. Vendar se udeležencem okrogle mize ni uspelo daleč prebiti. Prva zavora so bili že filmi sami. Splošni vtis ob ogledu izbora v Benetkah je, da je kinematografija za otroke zašla v slepo ulico. Film so bili bolj ali manj nezanimivi, razvlečeni, dolgočasni. Večina je

ocenjevala po starini. Ocenjevalec si je nehote ustvaril mnenje, da so režiserji posneli zgodbe, ki so jim ugajale v njih otroštvu in jih zdaj posredujejo današnjemu otroku na način njihovega takratnega doživetja. Zato ni čudno, da so se mladi gledalci v dvorani dolgočasili ter iskali razvedrilo druge — zunaj filma — in so kino dvorano spremenili v pravi zabavišni prostor.

V tej grozotni poplavi poprečja ali celo podpoprečja se prav gotovo odlikuje iranska proizvodnja filmov za otroke, ki jo označujejo originalnost filmskega izraza, preprostost zgodbe, poetičnost pripovedi in predvsem prizadet in pošten odnos avtorjev do snovi in spoštovanje gledalca, kateremu so filmi namenjeni.

Animirani film je zvrst, ki otroke najbolj privlači. Program je očitno kazal na to, da se producenti tega zavedajo in da tudi avtorji v ustvarjanju za mlade najraje posegajo v to zvrst. Vendar pa možnosti niso dovolj izkoriščene. Še vedno je močno čutiti roko očeta Disneya. Poizkusi Brazilcev in Špancev, ki so skušali vnesti v animirani film za otroke nekaj več utripa svojega ambienta, intenzivnost barv v temperamentni obdelavi ploskev, so ostali brez odmeva. Mogoče pa zaradi svoje nevsakdanjosti. Posebno zanimiv je bil poizkus italijanskega režiserja Giulia Giainija, ki je za RAI posnel **Pustolovščine Marca Pola**. V nekaj epizod razdeljena televizijska nadaljevanka, ki lahko deluje kot samostojna filmska enota, je gotovo novost na področju animiranega filma. Je nekaj med risanko in izrezanko. Njena posebnost je animacija, ki je funkcionalna in kljub svoji nenavadnosti, polni formalnih presenečenj, dosega ritem, ki pritegne. Je film z elementi ilustrirane knjige in stripa. Zanimiv in pomemben tudi za iskanja na področju filmskega izražanja.

Film skupine mladih zahodnonemških filmskih ustvarjalcev — Ula Stökl, Edgar Reitz (obenem tudi producent filma in snemalec), Niccos Peracis — je pokazala film, ki ga je težko sprejeti. Zgodbo o Jazonu so skušali realizirati na poseben način. Igralci so bili otroci.

Snemanje filma naj bi bila obenem tudi možnost za pedagoško delo. Otroci naj bi bili enakovredni partnerji odraslim. Mnoge prizore so sami oblikovali pa tudi sodelovali pri scenariju. Imeniten poizkus. Vendar je proizvod nemogoče sprejeti. V filmu se je zilo v eno vse najcenejše in najbolj banalno iz kioskov in kino dvoran. Vse dobre želje so se razbile na čereh nekusa.

Takšna kinematografija za otroke skoraj ne more zamašiti vrzeli, ki nastajajo povsod po svetu in ki jih skušajo razne dežele zamašiti na razne načine. Za reševanje te krize so potrebne korenite spremembe. Spremeniti pa se mora odnos ustvarjalcev do posla, ki ga opravljajo. Vendar to ne bo mogoče, dokler delo na tem področju ne bo enako stimulirano kot na ostalih. Skoraj povsod so sredstva za ho-

norarje in tehniko pri teh filmih že v samem začetku manjša. Pa čeprav je delo še težje. Skoraj vedno je režiser prisiljen delati z igralci amaterji. Odgovornost do mladega gledalca pa je veliko večja. Brez tega kinematografija za otroke ne bo nikoli prišla na zeleno vejo. Festivali v Benetkah, Gottwaldovu, Moskvi, Hijonu, Teheranu in Londonu pa bodo zgolj opomin vesti tistim, ki krojijo filmsko politiko.



OBUTI MAČEK je otroški barvni film, ki so ga po pripovedki Charlesa Perraulta posneli v Sovjetski zvezi

film za otroke v iranu

lily arjomand

Film je najbolj posredno, stimulativno in vplivno sredstvo, s katerim lahko menjujemo misli in občutke. Film je v svojem bistvu vizualni komunikator in prav zato je njegov jezik razumljiv vsem. Je pa prav tako tudi odlično sredstvo za zabavo, zmožen stimulirati otrokovo domišljijo in se je pravzaprav že izkazal kot eden najučinkovitejših izvorov za vodenje in poučevanje otrok. Zato nikogar ne preseneča raziskovanje in poglabitev v ta medij, ki ga vodi Inštitut za intelektualni razvoj otrok in mladine v Teheranu. Že v začetni fazi naših raziskav smo filmu posvetili največjo pozornost.

Pred sedmimi leti je Inštitut organiziral Prvi teheranski mednarodni festival otroškega filma. Festival je nastal iz tehle potrebe:

- potreba po mestu za kulturno izmenjavo, prostor, kjer bi se iranski otroci, mladina in umetniki seznanili z najnovejšimi kulturnimi dosežki po svetu. Prav tako srečanje je prva stopnica k razvoju kulture kateregakoli naroda;

- mnoge spremembe v socialni strukturi, ki se zrcalijo tudi v kulturi;

- bogate vizualne in intelektualne izkušnje v dobro svetovne kulture, prav tako pa tudi iranske, z novimi dimenzijami, kar se tiče vrednostnih in konstruktivnih vrednot;

- dejstva, ki so zdrava osnova naprednega mišljenja v današnji umetnosti in kulturi.

Tako je postal prvi teheranski filmski festival nekakšen laboratorij za ocenjevanje kvalitete obstoječih filmov, prav tako pa obenem tudi odkriva, v kolikšni meri je takšen filmski festival potreben.

Ugotovitev je pozitivna, saj je za iranskega otroka festival okno, skozi katero lahko opazuje drugačen svet; svet brez meja; svet, kjer se drugi otroci igrajo, smejejo in bojijo, prav tako kot on.

Reakcija iranskih otrok in mladine, ki so imeli priložnost videti tak kulturni pojav, prvi te vrste v Iranu, je bila presenetljiva. Poleg regularnega festivalskega programa so na festivalu predvajali filme tudi v mnogih filmskih gledališčih v Teheranu. V času 6. filmskega festivala pa so že pokazali mnoge filme tudi v podeželskih centrih po vsej deželi.

Inštitut se je najprej zanimal predvsem za zbiranje in ohranitev nekaterih najboljših kratkih filmov, ki so jih predvajali na festivalu in jih je kasneje kazal otrokom v knjižnicah. Po vsaki predstavi so organizirali okroglo mizo, kjer se je pogovor večkrat pokazal za prav toliko vznemirljivega kot film sam.

Leta 1970, po četrtem teheranskem mednarodnem filmskem festivalu za otroški film, se je pokazala velika potreba po lastni filmski proizvodnji za otroke in Inštitut je ustanovil filmski center. Naslednja želja je bila, da bi pospeševali take vrste filmsko proizvodnjo po vsem Iranu. Filmski center je kmalu začel izdelovati animirane, igrane in lutkovne filme za otroke.

Ko je bil Inštitutov filmski center enkrat ustanovljen, so lahko mladi iranski ustvarjalci dokazali svoj talent in s pomočjo Inštituta začeli delati filme, kakršnih Iran prej še ni videl. S tem ko so začeli sodelovati na festivalu, pa se je mladim odprla možnost, da se spoprimejo v mednarodni konkurenci in kritiki. Poleg takih avtorjev, ki so bili uradno povezani z Inštitutom, so se po vsem Iranu začeli oglašati mladi interesi, ki bi radi delali otroške filme. Kmalu je postal teheranski filmski festival najmočnejša spodbuda in neprecenljiva dinamična moč v ustvarjanju kvalitetnih kratkih otroških filmov. Proizvodnja je močno narasla, predvsem pa želja po dobri kvaliteti, kar se je tudi

pokazalo že po enem letu obstoja filmskega centra, ko so bili prvi iranski filmi prikazani na petem teheranskem festivalu. Pregled teh filmov je pokazal nujnost izboljšanja kvalitete in začetek novega obdobja iranske filmske industrije.

Potreba po otroških filmih je hitro naraščala in Inštitut se je moral spoprijeti z novimi zahtevami. Ustanovil je kinotečni program, ki kupuje igrane otroške filme, izbrane med tistimi filmi, ki so bili prikazani na festivalu. Namen kinoteke je, da te filme sinhronizira in jih potem pokaže na posebnih matinejah v filmskih gledališčih po vsem Iranu. Program je v teku in bo kmalu popolnoma realiziran.

V zadnjem letu so začeli posebni učitelji poučevati otroke v knjižnicah, kako se naredi lutkovni film. Otroci sodelujejo s pisanjem scenarija, izdelujejo lutke in jih potem vodijo. Včasih pa lahko celo sami snemajo. Za te stvari je bilo precej navdušenja in delo je odkrilo nekaj odličnih kreativnih talentov. Inštitut se je na podlagi teh rezultatov odločil financirati pa tudi drugače pomagati tem mladim amaterskim filmskim ustvarjalcem. Prav tako nameravamo organizirati štiridnevno predvajanje filmov, ki so jih naredili ti mladi umetniki, skupaj s še drugimi izdelki iz ostalega sveta v času sedmega teheranskega festivala otroškega filma. Prav tako pa se tudi trudimo, da bi naši mladi umetniki sodelovali še na drugih večjih svetovnih festivalih. Naša želja, zaenkrat še v proučevanju, je sklicati mednarodno konferenco, na kateri bi sodelovali ljudje, ki se ukvarjajo z otroško filmsko proizvodnjo z različnih aspektov. Namen takšne konference bi bil rešiti nekatere probleme, ki so trenutno pereči v proizvodnji in distribuciji filma.

Prevod: Neva Mužič



XVIII. srečanje nemških filmskih mladinskih klubov v kronenburgu

tone rački

Kronenburg je nekoliko večja vas s starejšim delom na griču z značilno nemško arhitekturo in ostanki srednjeveškega gradu in novejšim delom ob vznožju. Leži južno od Aachna ob belgijski meji, sredi pokrajine, podobne naši Dolenjski. Je izrazito poljedelska, brez industrije. Na industrijsko razvito Nemčijo spominjajo le številne in odlične ceste, sicer večidel prazne, in pa povsod pričujoča nemška redoljubnost.

Od 4. do 9. aprila je bilo tu srečanje filmskih klubov nemške mladine, ki pa ima mednarodni značaj, kajti razen Nemcev so bile prisotne skupine mladih iz Francije, Belgije, Holandije, Luksemburga, Danske in Jugoslavije ter filmski pedagogi iz Italije, Madžarske in Romunije.

Delovna tema srečanja je bila: južnoameriški film in filmi iz drugih dežel o Južni Ameriki. Videli smo filme, ki so bili posneti v Argentini, Boliviji, Braziliji, Čilu, Kubi, Kolumbiji, Mehiki, Urugvaju, Surinamu, Venezueli, ZDA, ZR Nemčiji, Holandiji, Italiji, Madžarski in Švici. Gledali smo celovečerne, kratkometražne in dokumentarne filme. Vmes je bilo nekaj zelo zanimivih, naj naštejem le nekaj avtorjev in naslovov: kubanski filmi Humberta Salasa MANUELA in LUCIJA ter Thomasa Gutierrezza SMRT NEKEGA BIROKRATA, filmi Brazilca Glauberja Rocha SUHA ŽIVLJENJA, ZEMLJA V TRANSU in LEV S SEDMIMI GLAVAMI, ki pa je bil posnet v sodelovanju z nemško televizijo in ob-

Na prejšnji strani je glavni junak sovjetskega mladinskega filma SERJOŽA, ki ga igra Borja Barjatov, vlogo njegovega očima igra Sergej Bondarčuk. Film sta za Mosfilm posnela Georgij Daniela in Igor Takalin

ravnava probleme sodobne Afrike. Zanimiva sta bila tudi bolivijska filma TAKO JE TO in KONDORJEVA KRI režiserja Jorgesa Sanjinesa. Teh filmov nočem podrobneje analizirati, omenjam jih le zato, da bi opozoril na južnoameriško kinematografijo, ki zadnja leta vzbuja pozornost, zaradi svoje kvalitete in izvirnosti pa tudi eksotičnosti, povsod po svetu, razen pri naših distribucijskih hišah, saj smo od teh filmov videli na naših platnih le Suha življenja in Smrt nekega birokrata na televiziji. Vsi ti filmi in

še mnogi drugi pa so v Zahodni Nemčiji odkupljeni in nekateri celo kopirani na 16 mm trak. Tako je izrazito kapitalistična dežela zainteresirana kupovati filme dežele, ki se bojuje z imperalizmom in teži k socializmu in to izraža s svojimi filmskimi stvaritvami. Neka socialistična dežela pa se zadovoljuje le z gostovanji folklornih skupin in deklarativnim izražanjem solidarnosti. Ničesar pa ne ukrene, da bi javnost seznanila z iskanji in problemi neke dežele, ki vzbuja kulturno in politično pozornost, na neposreden način, kar film omogoča. Sicer pa moram omeniti, da je nemška javnost in še posebej mladina zelo zainteresirana za politične probleme neevropskih in socialističnih dežel. Ob nekaj kratkih obiskih je težko oceniti, koliko je ta zainteresiranost pristna, koliko je moda, sugerirana od kdo ve kod.

Tudi to srečanje filmskih klubov je naredilo vtis politične prireditve. Vsi razgovori ob filmih so bili usmerjeni izključno k njihovim političnim sporočilom. Sicer pa je bil,



vsaj tako se zdi, ves program filmov izbran tako, da je to omogočal, ker dvomim, da je tak, kot je bil, skušal prikazati prerez skozi celotno filmsko dogajanje v Latinski Ameriki. Vsebinsko so bili vsi filmi uglašeni na isto temo — politično in gospodarsko dogajanje v teh deželah. Žal ne poznam kinematografije teh dežel tako dobro, da bi vedel, ali sploh snemajo tudi kaj drugega. Iz razgovorov z nekaterimi voditelji klubov sem izvedel, da je tudi v rednem delu teh klubov v ospredju politična usmerjenost. Organizacija filmskih debatnih klubov je v Nemčiji široka in dobro organizirana. Mislim, da ni v rokah kakšne politične stranke, ampak si pedagogi iskreno prizadevajo, da bi mladino s pomočjo filma osveščali in jo seznanjali s perečimi mednarodnimi dogajanjem, da ne bi samozadovoljno otopela v svoji gospodarski situaciji, ali pa se samo prilagajajo splošni usmerjenosti zahodnoevropske mladine, ki je značilna že nekaj let. Vsekakor pa pozabljajo na estetsko vrednost filma. Pozabljajo, da bi lahko ob razvijanju občutka za estetske vrednosti razvijali tudi vrednotenje in razumevanje ostalih problemov ter dvigali kulturni nivo.

Jugoslovanska skupina je predlagala, da bi filme obravnavali tudi z drugih plati, vendar ni bilo odziva. Omeniti moram, da je bila jugoslovanska skupina med vsemi najbolj opažena. Nekaj po glasnosti in sproščenosti, predvsem pa po aktivnem sodelovanju v debatah. Tudi sprejeli so nas zelo lepo, saj so nas gostili celo dan več kot druge in nam organizirali izlet v Aachen, ki ni bil planiran. Jugoslovani smo bili na teh srečanjih že četrtič. Ob tem pa se pojavlja problem financiranja, kajti vse stroške morajo kriti udeleženci sami, kar je, še posebno za dijake, zelo težko. Škoda bi bilo, da bi ti že lepo utečeni mednarodni stiki izostali zaradi tega problema, še posebej pa ne bi smeli dovoliti, da se takih srečanj udeležujejo samo tisti, ki jim to omogoča njihovo finančno stanje. Zato bo potrebno poskrbeti, da bodo prišla ta srečanja v finančne plane ustreznih družbenih organizacij.



ELEKTRO KRANJ

SKUPNE SLUŽBE

K R A N J , C E S T A J L A 6

Poštni predal 38

Telefon: 21 175, tek. rač. 21-810

ELEKTRO KRANJ s svojimi delovnimi enotami:

- Distributivno enoto Kranj
- Distributivno enoto Žirovnica
- Proizvodno enoto Kranj
- Upravo

Prodaja električno energijo na Gorenjskem, projektira in gradi elektroenergetske naprave.

FESTIVALI

med cannesom in benetkami

ali film v boju za novo občinstvo

Odkrito rečeno, letošnje leto je pomenilo presenečenje. Potem ko si že tako rekoč utrjen festivalski »habitué«, misliš pač, da ti je znana formula uspešnega festivalskega filma: odkritja novega vala in peščica dognanj zgodnjega cinema-vérité cepljena na solidno tradicijo vitalnega ameriškega filma, z dodatkom — v zadnjem času, po presenetljivem uspehu Z-ja Coste Gavrasi — krepke injekcije politike. Seveda je bilo zmeraj nekaj odstopov: veliki režiserji so šli kdaj pa kdaj svojo pot, ustvarili svoj »stil« ali celo »vizijo«, mlajši, posebno začetniki, so se vrgli v drzno eksperimentiranje, ki pa je ponavadi razburkalo bolj površino kot pa jedro filmskega podajanja in se je omejevalo na »prijeme«. Toda le malo tega je ostalo zapisanega v zgodovini filma: resnično pomembni filmi so zrasli večinoma v okviru enovite tradicije, pač z vsakim izmed njih primer- no obogatene.

Letos pa nič od vsega tega: filmi, ki so se zbrali na obeh največjih evropskih festivalih, so prikazali tako heterogeno podobo filmskega prizadevanja, takšno mnogoličnost pristopov in ciljev, da je gledalcu pohajala sapa in je prvi hip nekako zgubil pregled. Obe selekcijski komisiji sta se sicer potrudili, da bi vsaj v »uradni« (»tekmovalni« ne moremo reči, ker v Benetkah letos spet niso podeljevali nagrad) del uvrstili nekakšen izbor, ki bi ne samo po moči, temveč tudi po formalni plati ustrezal festivalskemu »standardu« — karkoli si že pod tem predstavljamo. Pa kaj, ko je »neuradni« del v obeh primerih tako močno modificiral podobo festivala, da je zgolj na oficialne povabljen- ce omejujoči se kritik oplazil komaj kožo in se sploh ni dotaknil mesa in kosti tistega, kar sta prikazala festivala živega.

Močno poenostavljeno bi lahko rekli: politični film se je večinoma obrnil frontalno proti gledalcu, opustil vsako prizadevanje po izobliko- vani zgodbi in se omejil na dokument, pamflet, pridigo ali pesem v zboru. Tako so govorili Ame- ričani o Vietnamu (v Davidsonovem filmu RAZ- PRAVA PROTI DEVETERICI V CATONSVILLU producenta Gregoryja Pecka; gre za igran po- snetek sodnega procesa proti skupini pacifi- stov, ki so v Catonsvillu požgali mobilizacijski seznam in pozive), Nemci o ilegalnem delu štu- dentske skupine Bela roža med drugo svetovno vojno in Avstrijci o kmetu Jägerstätterju, ki se je tedaj uprl vojaščini (Ehmck: ŠTUDENTI NA ŠAFOT; Axel Corti: ODKLONITEV). Formalno zelo zanimiv (in v Cannesu nagrajen za režijo) je bil v tem okviru Miklos Jancso z RDEČIM PSALMOM, ritualizirano filmsko poemo o sto- petdeset letih madžarske zgodovine, kot jo iz- pričujejo revolucionarne pesmi, ki so jih peli kmečki delavci in vojaki. Ves film je nekakšen raj, žetveni praznik prehaja v kmečki upor, po- žiganje žita, ki naj bi bilo dninarski delež, v oborožen spopad, vojaki, poklicani, da postrele uporno množico, se z njo najprej bratijo, nato izvrše krvavo povelje, žito, pesem, kri, razga- ljena dekleta, veleposestniški ubijalci, častni- ki, ki se rajši usmrte, kot bi izvedli krvavi ukaz, duhovščina, ki prisili dninarje k pokorščini, go- lobje, ki se spreletavajo nad pokrajino, vse se giblje kot v zapleteni koreografiji, prizori se z neznatnimi spremembami ponavljajo, barve se prelivajo, gmote teles se družijo in razdružu- jejo v obliki kolobarjev in cvetov, pesem valuje zdaj v lagodnem, zdaj v divjem ritmu dogaja- nja, kadri so neskončno dolgi, za oddih, potek časa, zatemnitve in odtemnitve skrbe konji, ki v lepi divjosti in svobodi prelete mimo kamere, podobni poetičnim vizijam zgodnjih Mušičevih grafik. Vsa ta estetična simbolika pa je kar grozljivo hladna — Jancso prav gotovo še ni posnel filma, ki bi bil manj dostopen; kar je

v očeh zahodne kritike seveda njegova posebna odlika.

Z Jancsom pa smo že pri drugi značilnosti »filma 72«: avtorji, več, cele kinematografije, so se ostro odvrnile od skupne tradicije in se vrnile »h koreninam«, se pravi, tistim začetkom nacionalnega filmskega izraza, katerih splet je v desetletjih ustvaril pojem »svetovne kinematografije«. Nemci so segli pri tem do ekspresionizma, pa tudi — po zelo svojevrstni poti — do zlate dobe Ufinih operet; Italijani samo do še zmerom tvornega novorealizma; Skandinavci do Sjöströma, Stillerja in filmanih sag — pa saj oni s to ustvarjalnostjo niso nikoli do kraja prekinili; Angleži k filmskemu prenosu odrskih del, pri čemer, seve, ne sme manjkati Shakespeara. Najmanj sreče imajo pri obujanju preteklosti Francozi: njihov novoromantični val se opotekavo lovi med tistim, kar je nastalo po Prévertovih scenarijih v štiridesetih letih — a brez Prévertove poetičnosti in njegovih socialnih dimenzij — in med uspešno ameriško melodramo tridesetih let, k čemur pa se šegavo pripletajo nekateri novovalovski formalni prijemi. Eklekticizem, ki zares ne vodi nikamor.

Seganje nazaj je prineslo še eno nepričakovano posledico: obilico kostumskih in lažikostumskih filmov, saj je letošnja moda tako absorbirala modo tridesetih let, da pomenijo filmi, zasidrani v tem obdobju, nekakšne neprestane skrivalnice, zanimivo pokrivanje z okusom in problemi sodobnosti in spet razhajanje z njimi — možnost duhovite in ironične igre, ki pa je, kajpada, neizbežno nekoliko »učena«. A to je menda sploh ključ pisanega zbira »filma 72«: obrača se k novemu občinstvu, k »upoštevanja vredni manjšini« (večinoma mladih) intelektualcev.

Brezupni boj, da bi zvalil udobno pred televizor nameščena zakonca srednjih let znova v kino, je ambicioznejši film opustil. Nesmiselno je pričakovati, da bi zavoljo arhitektonskih lepot izrabe velikega platna, zavoljo iztanjšanih barvnih učinkov, zavoljo čarobnih ekshibicij kamere »široko občinstvo« zapustilo dom in plačevalo vstopnice; pač pa so to še zmerom pripravljene storiti »izobraženci«, posebno, če so šele nedavno tega stopili v enostransko poklicno življenje in še občutijo duhovno tesnost novih razmer. A ker je ta obrat narekovala predvsem misel na trg, išče »film 72« vendarle najmanjši skupni imenovalac in upošteva — deloma morda nezavedno — predvsem slabosti svojega občinstva: salonsko levo usmerjenost, dokajšnjo porcijo izobrazbenega snobizma, racionalen, analitičen pristop k intimnim življenjskim problemom in dejstvo, da je tudi intelektualci »krjav pod kožo«, se pravi, da mu kdaj pa kdaj prija zalogaj sočne vulgarnosti in primitivizma; predvsem pa, da se je

priljubljen tudi kruto dolgočasiti, če je le to dolgočasje zastavljeno na dovolj visoki ravni. Rezultat je, da filmov, ki bi te zadeli v globini tvoje človečnosti, te pretresli in presunili, letos kratko malo ni bilo. V najboljšem primeru je šlo za prizadet, iskriv in pošten pogovor med intelektualci (npr. odlični Ritchiev KANDIDAT z Robertom Redfordom v glavni vlogi, ironična, pa lucidna parafraza Kennedyjevega volivnega boja z bridkim razkrivanjem tega, kako se v teku kampanje pretvarjajo ideali tudi osebno poštenega kandidata v parole in kako boj za glasove omedi vsak rigorozen politični program v medlo kompromisarstvo. Režiser prihaja od TV politične reportaže in obvladuje dokumentaristični pristop ter ga smotrno vključuje v igrano zgodbo. Bistro, deziluzionirano delo, nedvomno najboljši film na politično temo obeh festivalov), v najslabšem za dela, ki so koketirala s širokim trgom, pa pri tem čez ramo pomežikovala »izbrancem«; nekaj naglavnih grehov so v tem pogledu zagrešili Francozi (npr. de Brocova DRAGA LOUISA z Jeanne Moreau ali Korberjev PLAMEN ZA SVEČNICO z Annie Girardot; obe deli sta na ravni sentimentalnih magazinskih romanov).

Razmeroma lahko stališče so imeli ob letošnjem preobratu okusa Italijani. Politične teme so jim v krvi in njihov neorealizem se je vse od vojne ukvarjal predvsem s proletarcem; delavska problematika pa je od nekdaj domena naprednih intelektualcev. Rosi je z ZADEVO MATTEI segel v sredo še zmerom živega strankarskega boja in pridih kriminalke je kvečjemu povečal, ne pa zmanjšal aktualnost njegovega filma; Petri je s filmom DELAVSKI RAZRED GRE V PARADIŽ razkrinkal laž o »paradižu« delavca, tudi visokokvalificiranega stahanovca, ki je dejansko od vseh strani manipulirano kolesce v stroju, okrnjen za bistvene attribute človečnosti, za pravico izbire, možnost individualnega odločanja o svojem življenju in delu. Film je doživel v Italiji napade z desne in leve, v Cannesu pa si je z ZADEVO MATTEI delil Zlato palmo. Nekoliko v senci obeh favoritov stojita Line Wertmüllerjeve MIMI KOVINAR, RANJEN V SVOJI ČASTI, zabavna in jasnovidna satira na sicilsko mentaliteto v petrijevski maniri (ZAPELJANA IN ZAPUŠČENA, LOČITEV PO ITALIJANSKO) z dodatnim motivom siciljskega delavca v Severni Italiji in izrazito novim občutjem za kompozicijo kadra in čustveno vrednost barve; in pa PLANET VENERA Bertoluccijeve sodelavke Elde Tattoli, po formi tradicionalno in začetniško preobloženo delo, ki politični temi izrojevanja naprednih funkcionarjev na visokih partijskih položajih primešava grenko vprašanje o položaju italijanske ženske.

Čisto iz drugega sveta pa je planil v ta italijanski politični cocktail Fellinijev RIM, dejan-



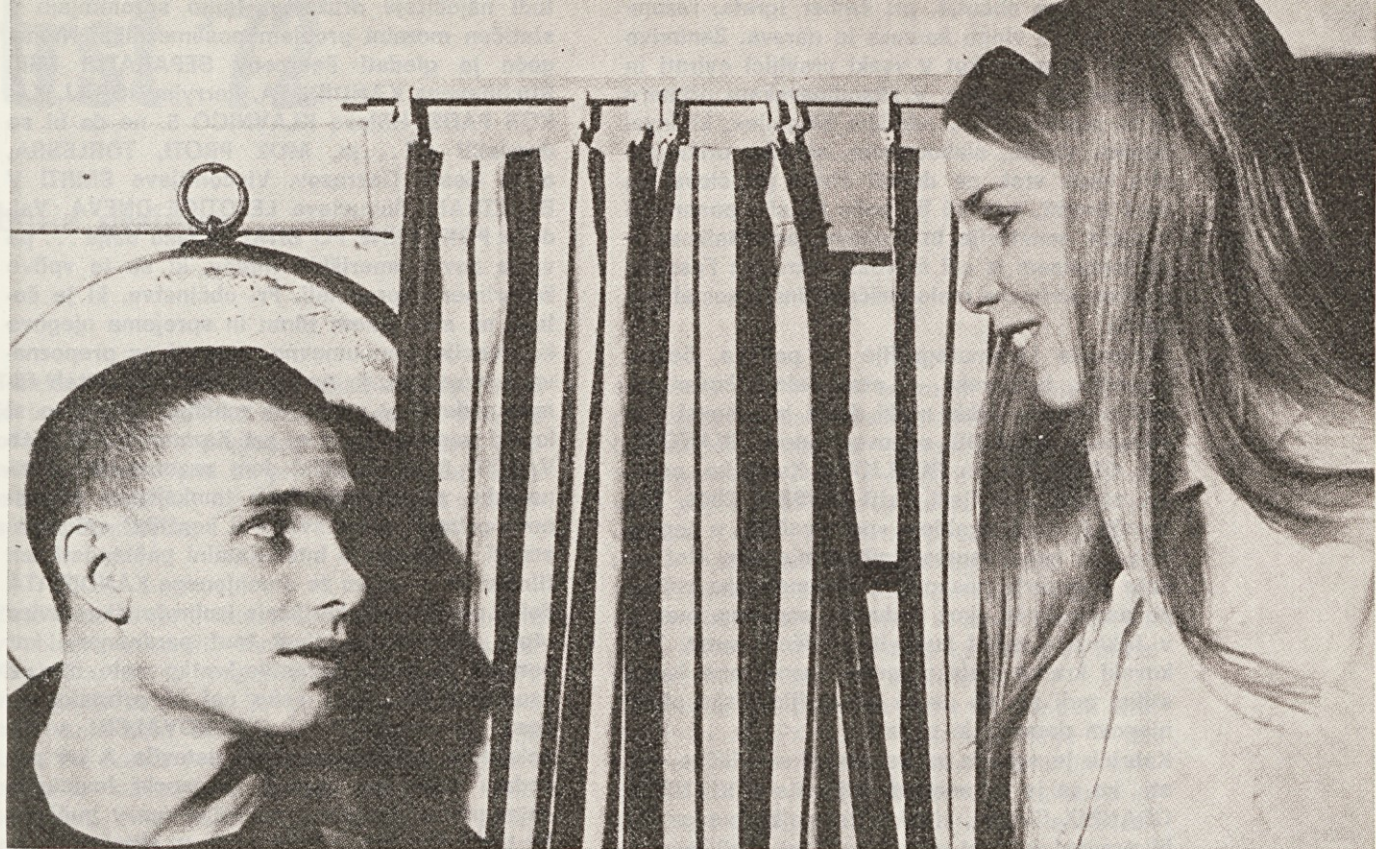
ski zmagovalac Cannesa, le da je bil prikazan zunaj konkurence. »Večnemu mestu« je Fellini postavil nasproti »svoj« Rim, Rim otroških sanj, potem mladeniško srečanje z dejanskim mestom, medvojni Rim, zgovorno ilustriran z diletantsko prireditvijo, ki jo prekine letalski alarm, podzemni Rim (dejansko podzemni, odkritje rimskih fresk, medtem ko delavci kopljejo nov kanal) in slednjič »večni«, bleščeče zaporedje monumentov, ki jih sredi noči za hip obsvetle žarometi s črnih motorjev mladih »tigrov«. Mogočno, zaokroženo, mnogodimenzionalno delo (v katerem se, razumljivo, pojavi tudi mojster sam), Fellinijev poklon človeškemu ustvarjalnemu geniju, še bolj pa človeški sposobnosti preživetja — toda film kompliciranega in ne zmerom čistega prepletanja dokumenta in igre, ki mu ne pripisujemo potomstva. Med predniki pa je razen vsega Fellinijevega opusa morda vredno omeniti De Sicovo POSTAJO TERMINI.

Na tisto, s čimer so nas osrečili Nemci, bi morali biti pravzaprav pripravljeni: lani je v Benetkah razburil redke kritike, ki so projekcijo zdržali, Moorseev film LENZ, o katerem smo brali, da je doživel v Nemčiji, posebno med akademsko mladino, fantastičen uspeh. Na povsem drugače čuteče italijansko občinstvo to mračno delo, ki ga je navdihnili Büchner-

jeva biografija predromantičnega pesnika Lenza, sicer ni napravilo vtisa, na vse, ki se odzivamo tudi na severnjaško grebenje vase, pa velikega: ne samo pesnikov boj z demoni blaznosti, temveč predvsem rembrandtowska slika in pa zastajajoči, počasni ritem filma v skladu z življenjskim ritmom alpskih vasi pred dvesto leti. Toda ta ritem, ki ga je režiser LENZA, Američan po rodu, Nemec po izbiri, skrbno po virih preštudiral in funkcionalno uporabil, se je kot kuga zalezel tudi v povsem drugače koncipirana dela, zamoril sicer zanimivi, na dekor in ton wagnerjanskih oper ubrani Syberbergov biografski film Ludvika II. bavarskega (REKVIEM ZA DEVIŠKEGA KRALJA), po mnenju zahodnonemških arbitrov najboljši nemški film leta, zagotovo pa šolski primer tega, kako je mogoče napraviti razkošen kostumski film z minimalnimi sredstvi — in pa švicarski, a prav tako iz Münchenske šole izhajajoči poskus Daniela Schmida NOCOJ ALI NIKOLI, pravcati mrtvaški ples aristokracije — sploh vsakega vladajočega stanu — in podložnikov, spravljen v okvir praznika sv. Pankraca v nekem češkem gradu 30-tih let. Baje je vladal tamkaj običaj, da je to eno noč stregla gospoda služinčadi in ji nudila zabavo »na nivoju«: kičasto dramatizacijo GOSPE BOVARYJEVE, ples umirajočega pava, violinski solo in nekaj pevcev



Prizor iz Fellinijevega filma ROMA



V ameriškem filmu OBISKOVALCI (The visitors) sta igrala Patrick McVey in Patricia Joyce (na sliki)

zabavne glasbe tistih dni. Pošastni panoptikum »gospodarjev« in »hlapcev« in pa »artistov«, ko jih oboji gledajo kot sredstvo za zabavo, ne da bi marali zaznati njihovo sporočilo, poudarjajo povsem mrtve, modrikaste barve, kostumi tridesetih let, šminka dvajsetih, osladna operetna muzika in ekspresionistična pretiravanja, vse to v »lenzovsko« počasnem ritmu. Nevzdržno — in vendarle smo kot začarani zdržali. Izobrazbeni snobizem je premagal dolgčas in neštete asociacije so nas prikovale na sedež. Mimogrede: lažni karneval noči sv. Pankraca je seveda samo še jasneje predočil, da ni nikakršne izravnalne pravičnosti, nikakršne možnosti zamenjave — niti za eno samo noč; je samo počasna agonija skupne smrti.

»Uradni« nemški delež ni pokazal podobnih tendenc. Johannes Schaaf je v Cannesu predstavil zelo spodoben kostumski film TROTTA, tenko občuteno podobo razpadanja k. u. k. sveta, kolikor ga je po prvi svetovni vojni na Dunaju še ostalo. Schlöndorff, veliki avtor TÖRLESSA, je dal s SLAMNATIM OGNJEM, prikazanim v Benetkah, svoji ženi Margareti von Trotta priložnost, da razigra vse svoje igralske registre, sicer pa je zapustil njegov film o pri-

krajsanosti sodobne nemške ženske nekam medel vtis. Schlöndorffova ženska gre v svoji želji po samouresničevanju dlje kot, recimo, Perryjeva JEZNA GOSPODINJA, a kakor Perryju se tudi Schlöndorffu ne posreči niti, da bi zares jasno zastavil in zakoličil problem. Zato pa je na robu velikega filma Fassbinderjev POULIČNI BRANJEVEC, nekonvencionalno, kot iz bledebarvnih peščenčevih blokov izklesano delo o smrtonosnem strupu malomeščanščine. Fassbinder je predvsem avantgardističen gledališnik in je izkusil malomeščanščino v vseh odtenkih pri svojem občinstvu. A v BRANJEVCU se na kulturno področje v ožjem smislu ne spušča. Gre mu za napad na življenjski pogled, ki meri človeka po svojevoljnih normah »ugleda« in gmotnega uspeha. Njegov skoraj samo v bližnjih posnetkih zasnovani BRANJEVEC se močno naslanja na igralce, pa kljub temu ni gledališki, temveč je našel svojevrstno, malce robato, pa zelo pristno filmsko govorico.

Izmed skandinavskih filmov je bil najopaznejši KLARA LUST švedskega režiserja Kjella Gredeja, prilika o človeku, ki uide vsakdanjosti in skuša ujeti ideal — postavljena v delavsko okolje in opremljena s polno mero skandinavskega

pravilničnega občutja, pri čemer igra, razumljivo, veliko vlogo kamera in narava. Zanimivo je Zlo, ki mora kot v vsaki pravljici ovirati in preprečevati Dobro. V skandinavskem primeru je to povampirjena »družba blaginje«, ki invalidnim, starim, slaboumnim, skratka prikrajšanim vseh vrst, ne dovoli živeti po človeško, med ljudmi, temveč jih hoče na silo pospraviti v razne sanatorije in domove, potrošnikom in proizvajalcem iz oči in vesti. Skratka: Fassbinderjeva strupena malomeščanščina v socialnem odelu.

Slovanske kinematografije — poljska, češka, slovaška, bolgarska — niso dale ničesar pomembnejšega, šibki ruski delež je reševal Tarkovskega SOLARIS, odgovor avtorja IVANOVEGA OTROŠTVA in RUBLJOVA Kubricku, posebej njegovi vesoljski viziji ODISEJA 2001. Tarkovski je hotel problem »počlovečiti«, a čeprav ima film nekaj fantastičnih domislekov (let rakete ponazarja neskončna avtomobilska vožnja po nadvozih in skoz podvoze; snemana menda v Tokiu) in nekaj čudovitih liričnih mest, Tarkovski kratko malo ni avtor znanstvene fantastike, tudi ne, če se je loti s filozofske plati; njegova domena je poezija.

Kubrick je seveda znova zavzel središčno mesto, ko se je v Benetkah pojavil s PEKLENSKO ORANŽO, filmom, ki je prišel najbliže tega, da bi prevzel in pretesel, četudi je spet izrazilo intelektualcem namenjeno delo. Pomenil pa je v okviru sočasne angleške kinematografije, ki jo je to pot predstavljal prav takšen tujek, kot je bil RIM za Italijane. Sicer so se Angleži pojavili z vrsto gladko tekočih, odlično igranih, primerno »angažiranih«, a v jedru brezobveznih del, med katerimi je celo edini po izvirno filmskem scenariju delani film, MADE Johna Mackenzia (dvojček filma JAY — UBOGO DEKLE) izdajal krepak vpliv sočasne dramatike (posebno Bonda). Reprodutivnost je bilo čutiti tudi v Polanskega MACBETHU, ki ne dosega najboljših filmskih Shakespearov (Olivierovega HENRIKA V., Wellesovega OTHELLA ali HAMELETA Kozinceva) se pa uvršča v odlično četico skoraj najboljših in kaže zanimivo novo gledanje na mlada slavohlepneža in pa na ves »čarovniški« del, ki v »počlovečeni« interpretaciji Polanskega odkriva vrtooglave globine človekovih zavestnih in nezavednih možnosti.

Če so se Angleži znašli na tradicionalnih tleh »dobro napravljenih« filmov, pa so smehljajoči se dediči prizadetega iskanja vseh evropskih kinematografij ta hip Američani. Tudi njihov festivalski film je namenjen »maloštevilnim srečnim«, le da te maloštevilne Američani še zmerom štejejo za milijone. Falanga filmov, s katerimi so letos prodrli, je vrsta replik na intelektualne »hite« minulih let — a z dodatkom resnično neustavljive ameriške vitalnosti in začinjenih z daljnimi odmevi puritanizma, ki

tudi najočiteje družbeno temo spreminjajo v statičen moralni problem posameznika. Nemo-goče je gledati Peerceov SEPARATNI MIR, Ritchijevega KANDIDATA, Perryjev IGRAJ, KAKOR PADE, Hillovo KLAVNICO 5, ne da bi se domislili ČE...ja, MOŽ PROTI, TÖRLESSA, obeh Costa Gavrasov, Viscontijeve SMRTI V BENETKAH, Bunuelove LEPOTICE DNEVA, Vajdove POKRAJINE PO BITKI in tako dalje... pa vrste novih ameriških filmov, ki so te vplive že primerno predelali. Pri občinstvu, ki je šolano na ameriškem filmu in sprejema njegove konvencije samoumevno, novosti pa prepoznavna z veseljem, je pomenil vsak izmed teh filmov zadetek v polno. In značilno je, da so si kritiki samo pri enem, pri Kazanovih OBISKOVALCIH (tíhi ameriški dom nasprotnikov vietnamske vojne prek dveh tamkajšnjih veteranov »pritegnjen« v svetovni konflikt) sploh zastavili vprašanje o intelektualni poštenosti teh filmov, ki — razen že omenjenega KANDIDATA dokaj nesramno izkoriščajo izobražensko devizo »tout comprendre c'est tout pardonner«, kar pomeni, da novo občinstvo kratko malo mora vse odpustiti, kajti kako naj bi priznalo, da česa ne razume?! Pri OBISKOVALCIH se je nekaterim kritikom vendarle ustavilo. A ker pripadajo večinoma skrajni francoski levici, je ostal njihov protest glas vpijočega v puščavi. Še tretji film zunaj vseh okvirov: Hitchcockova nova mojstrovina FRENZY. Enako tenko izpiljena, srhljiva in smrtno precizna kot skoraj ves opus tega večno mladega in večno svojega mojstra. V skladu z vladajočo modo je brutalnejši v prijemih (postreže nam z obrazom davljene ženske v bližnjem posnetku), sebi zvest pa v odlični uporabi dekorja, nezgrehljivem humorju in, seveda, v črnem pesimizmu klasičnega happy-enda.

Kako smo se v takšni konkurenci obnesli Jugoslovani? Oba, Petrovič (MOJSTER IN MARGARETA) in Čengić (LISTI IZ UDARNIKOVEGA DNEVNIKA) sta po intencijah natanko pristajala v letošnjo festivalsko intelektualistično igro; Čengić tudi po formalni plati, saj ne gre tajiti, da nadaljuje svojevrstno nacionalno filmsko tradicijo, čeprav še mladega datuma. Petrovičev zares intelektualni film je z brezkompromisnostjo svoje politične teme in svojo moralno resnobo malce zbežal kritike, posebno tiste, ki so Bulgakova brali in videli v njegovem delu priložnost za obilo karnevalskega čaranja. Petrovičeva ostrina in klasična zadržanost njegovega filmskega izraza segata v povsem drugo plast romana Bulgakova. Glavna igralca — Ugo Tognazzi in Mimsy Farmer — sta se ravno za trajanja beneškega festivala filma odrekla (»nisva ga videla in ga ne nameravava videti«). Tega jima ni zameriti, čeprav je reklama, ki sta jo s tem napravila filmu in sebi, dvorezna.

boris grabnar

Tržaški festival znanstveno fantastičnega filma je imel letos številko deset. Kadar je številka okrogla, je običaj pogledati nekoliko nazaj, oceniti prehojeno pot in pri tem povedati kako misel o tem, kaj se pri filmu dogaja z znanstveno fantastiko.

Začelo se je torej leta 1962 z velikim upanjem v polet znanstvene fantastije po vsem svetu. Kajti pravkar je nastopila vesoljska era, era vesoljskih potovanj. Pa tudi era divje tekme med Američani in Sovjeti. Leta 1962 je bila Luna še daleč, pristanek na njej še vedno v območju fantazije. Sovjetska zveza je imela prednost. Američani so poudarjali — poleg vsega drugega — tudi svojo prednost v fantaziji. Science fiction je bilo njihovo področje, v literaturi in v filmu... Že davno pred prvim sovjetskim sputnikom. Suhoparni sovjetski znanstveniki so sicer — po dolgih pripravah — lansirali prvi zemeljski predmet v vesolje — a Američani so že davno prej stokrat ne-le pristali na Luni in se na njej naselili, gradili na njej mesta in velemesta, temveč so tudi osvojili in raziskali vse druge planete, se vojskovali in zmagali in se spoprijateljili z vsemi mogočimi tujimi bitji s te ali one galaksije. Vse seveda v fantaziji, v literaturi in filmu.

Tržaški festival je bil torej področje nedvoumne ameriške prednosti. Sovjetski prispevek je bil skromen od vsega začetka. V vseh desetih letih niso odnesli niti ene nagrade, z nekaj skromnimi prispevki pa so si pridobili tudi sloves dolgočasnežev — kajti njihovi filmi nastajajo v območju nenavadne ideologije: prihodnost je s komunizmom že predvidena in določena in v njej ni mesta za iskrivo poigravanje fantazije, ki bi metala ostro luč na sedanost. A prav ta okoliščina je postala bistvena za vsako pomembno filmsko delo: to lahko vznemiri našo zavest, samo če prihaja iz nemira našega časa. Deseti festival po svoji organizacijski plati ni bil prav nič jubilejen — saj ni bilo niti enega samega pregleda, predavanja, konference ali retrospektive, kjer bi kdorkoli kakorkoli skušal pregledati prehojeno pot. Vendar pa je zanimivo ob tej priliki obuditi nekaj spominov. Če si je

sovjetski film s tega področja pridobil sloves dolgočasje — pač zaradi posebne ideologije, ki blokira polet fantazije — tega ne moremo trditi za Američane. Ti so s svojimi poleti v prihodnost pogosto kritično posegli v negotovo sedanost, vendar pa je hollywoodska standardizacija njihovega vedno zmagovitega junakazvezde dala vsakemu filmu prizvok nečesa obrabljenega, znanega. Tudi v ameriški formuli ni — kakor se zdi — mesta za nastanek prave znanstveno fantastične umetnosti.

Čisto drugačen prispevek so v teh desetih letih dali Francozi. Pri njih ni standardizacije — nasprotno, nenehno iskanje novih oblik in idej. Vendar pa imajo njihovi filmi z znanostjo in znanstveno anticipacijo pogosto kaj malo zveze — pri njih je vselej več fantazije kot znanosti, več sedanosti kot prihodnosti — pa tudi več Zemlje in manj vesolja. To bi bila dobra pot za nastanek pomembne filmske umetnosti na tem področju — vendar pa smo v Trstu vselej videli več začetkov kot zrelih del, več eksperimentov kot umetniških dosežkov.

Čehi so v nekaj letih osvojili tržaško festivalsko občinstvo. Nastopili so v trenutku krize znanstvene fantastike: v začetku se je namreč zdelo, da so vesoljski poleti bistvena tema — a vesoljski polet danes — če ni ravno dokumentaren — sploh ni več zanimiv. Znanstvena fantastika se je tedaj začela obračati k Zemlji in njenim problemom in začela odkrivati nov svet — med drugim tudi svet posibilitet, svet, ki ni bil, pa bi lahko bil itd. Takšna metoda je rodila nekaj čudovitih idej in prav Čehi so bili tisti, ki so odkrili nove možnosti za igrive in izredno zabavne komedije, komedije in humor pa je znanstvena fantazija pogrešala od vsega začetka.

Jugoslovani smo se odlikovali predvsem s kratkim filmom. Šola zagrebškega animiranega filma je odnesla nekaj pomembnih nagrad. Značilnost jugoslovanskega prispevka je v njegovem toplem humanizmu, protestu zoper tehnično razčlovečenje sveta, ki ga pogosto prikazujejo v strupeni satiri. Ta filozofska orientacija sicer danes ne seže več posebno globoko — vendar pa dovolj daleč in je odigrala v svetovni filmski kulturi pomembno vlogo. Vpliv

FESTIVALI

zagrebške šole se širi na vse strani in podobne domislice prihajajo danes ne le iz Bolgarije, Madžarske in drugih manjših središč, temveč celo iz Francije, Kanade, Belgije, Holandske itd. Nekateri prispevki s tega idejnega območja — zlasti tisti iz Italije in Nemčije — pa pogosto bolehajo za abstraktnostjo in »filozofičnostjo«, ki je včasih naravnost nerazumljiva.

Znanstvena fantastika ima torej kaj različne nacionalne »barve«. Zanimiv pa je tudi splošen razvoj njene tematike. Ko se je pozornost fantazije obrnila k Zemlji in njenim problemom, je nastala cela vrsta filmov-svaril, ki so prikazovali smrt človeštva — zaradi atomske bombe, zastrupitve ali česa podobnega. A tudi to je v nekaj letih prišlo iz mode. Lani smo videli vrsto filmov, ki so se poglobljali v temne prepade človeške zavesti in podzavesti, celo bitja iz vesolja so postala nekakšne »čiste misli«, ki so se naseljevala v človeških možganih, kirurgija, ki je začela presajati možgane, je odprla vrsto (zabavnih ali krvavoresnih) problemov o človeški osebnosti.

Ta pot je letos pripeljala do nove stopnje — poglobljanje v podzavest je pripeljalo do personifikacije Zla. Končno se vsak film — pravzaprav vsaka umetnost bori proti nekakšnemu Zlu — a personifikacija Zla kot nova stopnja v odkrivanju skritih zakonitosti človeške duševnosti je pripeljala do — Satana in čarovnikov. Prav zares: ves letošnji festival je bil v znamenju Satana in čarovnikov. Takšen razvoj znanstvene fantazije, ki je od vesoljskih poletov pripeljal do novega odkritja peklenskih sil, znanih iz srednjega veka, se zdi nemara čuden. A takšna so dejstva. Oglejmo si jih!

V Belgiji je Jean Brismée naredil film V SLUŽBI HUDIČA, ki se odvija v gradu nekega bivšega Hitlerjevega generala, obremenjenega z



Alegorični prizor iz madžarskega filma RDEČI PSALM režiserja Miklósa Jancsa

zločini. Turistični obisk. Nastopi neka prepleta hudičevka, ki zapelje in sadistično pobije vse po vrsti, dokler je mlad duhovnik ne užene s križem in molitvijo.

Na Češkem je Vaclav Vorlíček naredil čudovito komedijo *DEKLE NA METLI*, kjer Saxana, mlada deklica, pobegne iz čarovniške šole v peklu zaradi slabih ocen, ki jih je dobila. In z nekim upokojenim vampirjem pride v človeški svet. Film je poln imenitnih trikov in domislic, kajti Saxana, ki je nespretna in slaba čarovnica, zagreši vrsto napak, kar jo pripelje do smešnih mučnih situacij. Na koncu pa seveda spozna, kaj je Dobro in kaj je Zlo, se zaljubi in ostane med ljudmi.

V Franciji je Jean Francois Davy naredil film *NA PRAGU PRAZNEGA*, kjer neka mlada slikarka ob svoji sobi odkrije prazen prostor napolnjen z neprodano temo, ki je ne more razgnati nobena luč, niti najmočnejši reflektor. Vsi predmeti v tej temi izginjajo in se spet pojavljajo, ko jih potegne ven. Belo, neposlikano platno pa prinese iz teme čudovite barve, ki jih slikarka preslika in sliko proda svojemu zdravniku (kajti zaradi tega je zbolela), nanjo pa postane pozoren tudi ravnatelj galerije. Temni prostor poleg njene sobe postaja vse bolj skrivnosten, spreminja se zdaj v cesto, zdaj v razkošne sobane nekega gradu, kjer se odvijajo čudne ceremonije. Končno postane jasno, da je slikarka postala objekt čudnih čarovniških eksperimentov, ki jih počenjata zdravnik in ravnatelj galerije, da bi se polastila njenega telesa. Slikarka seveda srečno pobegne.

V Sovjetski zvezi je nastopil krokar-čarovnik. Ta je v filmu *KORAK S STREHE* (Radomir Vasiljevski) ponesel Vitko, živahnega fantiča, najprej v prazgodovino, potem v 16. stoletje v Francijo med mušketirje in končno v čas Državlanske vojne v Odesi. Tu Vitka spozna, za kaj so se ljudje v preteklih časih vojskovali, ob njihove ideje postavlja svoje — se pravi uradne sovjetske ideje in končno ga krokar-čarovnik postavi spet v sodobni svet. Vitka je zdaj prepričan, da je tudi v sodobnem svetu treba ne le sanjariti, ampak delovati...

V ameriškem filmu *NECROMANCY* (Bert I. Gordon) je nastopil celo Orson Welles, ki nastopa kot tovarnar igrač — obenem pa tudi kot čarovnik, ki skuša z žrtvovanjem, se pravi z obrednim, čarovniškim umorom neke nedolžne ženske obuditi v življenje svojega mrtvega sina...

In podobnem obredu — samo v še bolj presunljivi obliki smo priča tudi v drugem ameriškem filmu *SATANOVA BRATOVŠČINA* Bernarda McEveetyja. Zdi se torej, da se čaščenje Satana razvija danes v ZDA v pravo religijo, da ta religija doživlja celo velik razmah, naj se to zdi

verjetno ali neverjetno. Čudne, pošastne ceremonije, ugrabljanje otrok, umori otrok (znano že iz filma Rosmaryjin otrok Romana Polanskega), povzročanje prometnih nesreč in tako dalje. Boj policije proti dobro zakonspirirani organizaciji je težaven, vendar — vsaj v filmu — kajpada zmagovit.

Obravnava čarovništva in hudičev v filmski umetnosti seveda ni nič novega in prireditelji so se potrudili, da so pokazali tradicijo te tematike. Francoska kinoteka je pokazala zanimivo retrospektivo, od prisrčnega Mélièsa do Renéja Claira in Marcela Carnéja. Tako je dobil teden znanstveno fantastičnega filma svojo lepo zaokroženo vražje-čarobno obliko.

Žirija najbrž ni bila preveč naklonjena hudičem in čarovnicam, pa je nagradila zares odlični film Douglasa Trumbulla *TIHA VOŽNJA* (*Silent Running*) — edini vesoljski film na festivalu. Sicer pa je to bolj pesem o življenju na Zemlji kot vesoljski polet. Ko se namreč ljudje na ogromni vesoljski ladji med seboj uničijo, ko ladja zgubi orientacijo in brezupno zaide v globine vesolja, roboti nadaljujejo z zalivanjem in oskrbovanjem skromnega gozdiča, edinega preostanka z Zemlje, kjer je vse življenje zastrupljeno...

Bolj realistični ekološki problem obravnava britanski režiser Peter Sasby v filmu *STRAŽA SMRTI* (*Doomwatch*), kjer napada prebivalce nekega otočka skrivnostna bolezen, posledica odlaganja bojnih strupov na morsko dno. Omeniti moramo tudi umetniško izredno čisti in novatorski film Pierra Kasta *SONCA VELIKONOČNEGA OTOKA*, ki raziskuje skrivnosti veličastnih spomenikov, edinih prič neznane kulture, ki je izginila — pa poljski film Andrzeja Wajda *PRESADITEV*, ki je imenitna komedija o presajanju človeških možganov in problemu individualitete, končno tudi japonski film *KYUKETSUKI GOKEMIDORO* (Hajime Sato), ki je ostal zvest tradicionalnim japonskim pošastim — samo da tokrat niso prišle niti iz vesolja niti iz prazgodovine — temveč so se rodila kar iz zastrupljenega morja... In zlezejo človeku v možgane, da pobesni, se spremeni v vampirja in pije soljudem kri. Najstrašnejši film, kar sem jih kdaj videl!

Kratki film se je gibal letos daleč od celovečernega, tako po idejah kot po temah. Kratki film je včasih zanimiv — ali pa tudi manj razumljiv — kot slikovita filozofska ali poetična metafora. Jugoslovanski prispevek je bil spet precej pomemben — iz Zagreba so poslali kar tri filme, od katerih je bil *ECCE HOMO* tudi nagrajen. Film sta v koprodukciji režirala Aleksander Marks in Italijan Massimino Garnier. S svojo filozofsko, strukturalistično tezo o kompleksnosti človeka kot psihofizičnega bitja je ta film nedvomno na nadpovprečni evropski ravni.

UMETNOST KOT IDEA

1. *Idea*, adopted from L, itself borrowed from Gr *idea* (*idéā*), a concept, derives from Gr *idein* (s *id-*), to see, for **widein*. L *idea* has derivative LL adj *ideālis*, archetypal, ideal, whence EF-F *idéal* and E *ideal*, whence resp F *idéalisme* and E *idealism*, also resp *idéaliste* and *idealist*, and, further, *idéaliser* and *idealize*. L *idea* becomes MF-F *idée*, with cpd *idée fixe*, a fixed idea, adopted by E Francophiles; it also has ML derivative **ideāre*, pp **ideātus*, whence the Phil n *ideātum*, a thing that, in the fact, answers to the idea of it, whence 'to *ideate*', to form in, or as an, idea.

joseph kosuth

ENA IZMED MOŽNOSTI PRISTOPA H KONCEPTUALNI UMETNOSTI

Mnoge inovacije, ki so neprestano obnavljale umetniško problematiko zadnjih desetletij, se nam danes kažejo kot inovacije znotraj že obstoječih sistemov, kot skrajne posledice nekih v zgodnih avantgardnih gibanjih že napovedanih idej, izdelanih in realiziranih v tistih medijih in materialih, ki jih v široki potrošnji omogočajo sodobni tehnični in tehnološki pogoji. V tem primeru lahko govorimo o novostih znotraj tradicionalnih definicij umetnosti, ne glede na to, da tudi pojem umetniške tradicije sam doživlja neprestane spremembe in dandanašnji s tem pojmom zanesljivo ne razumemo tistih kategorij, ki smo jih še do nedavna imeli za značilne v tem specifičnem instrumentu kulture. Pojav konceptualne umetnosti pa zoper vse determinante vsebuje tisto količino novega, na osnovi katere je že mogoče razmišljati o meji, onstran katere mnoge estetske in vrednostne norme v pretežni meri ne veljajo več, njihova neoporečnost pa ni bila nikdar vprašljiva prav do te meje in prav do današnjih dni: čeprav fenomen, o katerem govorimo, tako kot noben drug fenomen človekovega ustvarjanja, ni zunajzgodovinska slučajnost, ampak se kaže kot rezultat cele vrste pogojev, ki so se časovno pojavljali pred njim, je neizpodbitno dejstvo, da nosi v sebi mnoge bistvene faktorje, ki ga definirajo kot radikalno prekinitev ne samo z dosedanje fenomenološko strukturo, ampak hkrati tudi s samim pomenom in samo funkcijo umetniškega dela. »Biti umetnik pomeni danes preizkušati naravo umetnosti«, je napisal Joseph Kosuth v tekstu *Art after Philosophy*. Kosuth je eden izmed vodilnih predstavnikov in teoretikov konceptualne umetnosti in prav v citirani jasni sentenci tiči najvitalnejši in pravzaprav tudi edini upravičeni razlog umetniškega delovanja v celotnem sklopu družbenih, političnih in kulturnih razsežnosti sodobnega sveta.

Upravičeno se lahko vprašamo, kaj pomeni to preizkušanje (preiskovanje) narave umetnosti, za katero se zavzema Kosuth. Vedeti želimo tudi, v katerih zvrsteh se najmočnejše pojavljajo konkretne posledice te zahteve,

pāint'ing, n. 1. the act or occupation of covering surfaces with paint.

2. the act, art, or occupation of picturing scenes, objects, persons, etc. in paint.

3. a picture in paint, as an oil, water color, etc.

4. colors laid on. [Obs.]

5. delineation that raises a vivid image in the mind; as, word-*painting*. [Obs.]

joseph kosuth

in sicer znotraj fenomena same konceptualne umetnosti. Bistveni in temeljni znaki sprememb so najprej vidni v prenosu kreativnih pobud od formulacije estetskih objektov na samo vedenje umetnikovega subjekta: cilj umetniške operativnosti torej ni več težnja k oblikovanju neke fiksne materialne oblike, dane v funkciji posredništva med umetnikovim bitjem in zunanjim svetom, ampak prav nasprotno, cilj je težnja k neposrednemu delovanju v trenutnih akcijah in kretnjah, ki vodijo, namesto k finalnim rezultatom, k ustvarjanju posebne atmosfere individualnega in družbenega obstoja. Takoj je povsem jasno, da to vodi k razpadu klasičnih in k odkrivanju novih umetniških medijev: vsi obstoječi materiali, ne oziraje se na široke možnosti njihovega oblikovanja, namreč nosijo v sebi klico omejevanja ustvarjalne invencije, ki ni zmožna prevladati njihove konkretne danosti, prav to dejstvo pa nadalje dovoljuje samo delna premikanja problemov, ki pa vendar ne presegajo področja parcialno veljavnih izraznih determinant. Konceptualna umetnost ne nastopa kot povsem čvrsta jezikovna struktura, marveč nasprotno, kot področje odprtega delovanja, kot področje, ki ni omejeno z vnaprej danimi estetskimi predpostavkami: v konkretni praksi predstavlja radikalno širjenje izbora materiala, izbora, kjer ni več vsiljenih meja, in ko se v tej smeri giblje do skrajnih konsekvenc, prispe do tiste zaključne točke, ko beseda in misel postaneta ne samo legitimna, ampak hkrati tudi najučinkovitejša instrumenta nove možnosti umetniške komunikacije. Prav zato so dela konceptualne umetnosti najpogostejše označena kot čiste miselne operacije, katerih funkcioniranje se odvija s pomočjo vseh fizičnih pogojev obstoječih medijev: namesto oblikovnih postopkov, ki so karakteristični za samo naravo plastične umetnosti, se tukaj lahko govori samo o mentalnih postopkih, v katerih pojem, ideja ali zamisel zavzemajo mesto gibalca imaginacije. Poudariti pa je treba, da ne gre samo za enostavno zamenjavo realne oblike z načrtom ali shemo te iste oblike: »Konceptualna umetnost«

robin klassnik



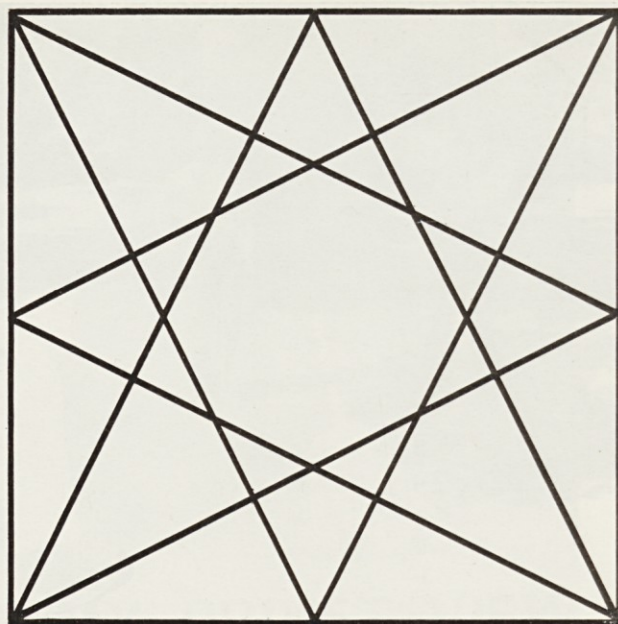
— poudarja Catharine Millet — »ne pomeni skrčenje dela na idejo, na koncept, marveč na ,idejo umetnosti', ,koncept umetnosti«, iz česar nujno sledi tudi zaključek, da se »konceptualni umetnik odreka vsakršni izrazni volji zato, da bi se lotil analitičnega odnosa do lastne dejavnosti«. Ker konceptualno delo ni usmerjeno k fenomenom realnosti (»ne nagiba se k odkrivanju in razlaganju sveta«), marveč k svoji naravi sami (»nagiba se k preučevanju meja narave umetnosti«), je po svoji definiciji tautologija: nima, niti ne more imeti bistvenejše reference zunaj sebe, kar hkrati pomeni, da je funkcija takega umetniškega dela upravičena izključno z eksistenco taistega dela, danega v obliki popolnoma avtonomne miselne operacije. Izhajajoč iz temeljne predpostavke Giulia Argana, po kateri fenomen nastajanja umetnosti ni metafizična in metahistotjska usoda, marveč projekt, v katerem človek prepozna misel lastne družbene in individualne eksistence, dobimo vzpodbudo, da tudi v teh znamenjih sodobne umetnosti poskušamo najti motive, ki nam lahko pomagajo, da bi čimbolj naravnost in čimbolj ustrezno razumeli tisto zgodovinsko realnost, v katere trajanju sodelujemo tudi mi. Kaj nam torej v naprežanju odkrivanja in spoznavanja sodobnosti nudijo podatki, ki so povezani s problematiko konceptualne umetnosti? Prvi simptom, ki se izraža v dejstvu oddaljevanja od funkcije materialnega objekta, dovolj jasno nakazuje, da se ne samo nadaljuje, marveč tudi nenehno pogloblja kriza tiste umetniške operativnosti, ki na eksistenco dela gleda kot na prisotnost fizičnega predmeta: ko so dela, grajena z obrtniškim pristopom k oblikovnemu procesu, izgubila vsakršen efektiven učinek, smo že priča trenutku postopnega upadanja efektivnega učinka tistih del, ki — čeprav izkoriščajo prednosti nove tehnologije — obnavljajo in ponovno kanonizirajo faktor reifikacije umetniškega pojava. Nasprotno temu nas konceptualna umetnost opozarja, da korenine kreativnosti v osnovi tiče prej v procesu mišljenja kot pa v procesu realizacije: za komunikacijo s konceptualnim delom torej ni



robin klasnik

dovolj stik, ki temelji na trenutku vizualne percepcije, tako kot tudi čutni vtis v nobenem primeru ne more prodreti do smisla in pomena take umetniške operacije. Konceptualna umetnost je torej ena izmed prvih glasnikov prihodnjega post-vizualnega stanja v razvojnem gibanju sodobne civilizacije, stanja, v katerem bo funkcija mišljenja, kot globoko lastna človeškemu ubitju, še in še prispevala k vsem mogočim razreševanjem cele množice konfliktov, katerih teži človek dandanašnji tako direktno občuti. V širšem družbenem smislu bi radikalne spremembe senzibilnosti lahko razlagali kot jasne simptome prihoda bodočega post-industrijskega sveta, sveta, v katerem tehnologija ne bo več grozeča sila in povzročitelj morebitne nestabilnosti splošnih življenjskih pogojev, nasprotno, postala bo temelj napredka in posrednik pri izpolnjevanju vizije novega paradiža v celotnem človeškem habitatu, o čemer je v svojem predlogu Zračne arhitekture sanjaril Yves Klein. Danes, ko se vse te perspektive še zadržujejo v prostoru utopije, se konceptualna umetnost zadovoljuje s tem, da misli neko novo realnost: potrjuje nam, da je misel ena izmed redkih človekovih vrednot, ki ne morejo biti omejene z zunanjimi in diktiranimi pogoji in prav v sposobnosti njene ekspanzije se skriva tista največja možna stopnja samoosvoboditve, ki jo umetnost prinaša svojim tvorcem. Kot neposredna posledica vseh teh opravičenih odporov pa se pojavljajo znamenja temeljnih sprememb v načinu njenega možnega družbenega statusa: konceptualno delo se v načelu izmika usodi komercializacije, prav tako pa se upira razvrščanju v kategorije tistih kulturnih dobrin, ki danes najbolj pogosto služijo kot okrasna zunanost dominantnih ideologij; namesto da bi se integrirala v sisteme vladajočih družbenih in političnih koordinat, brani le čisto idealistično tezo, po kateri — kot trdi Joseph Kosuth — »moči umetnosti ni mogoče preverjati«, po kateri »umetnost predstavlja samo umetnost« in končno po kateri je »umetnost definicija umetnosti«.

**UMETNOST
KOT
GENESYS**



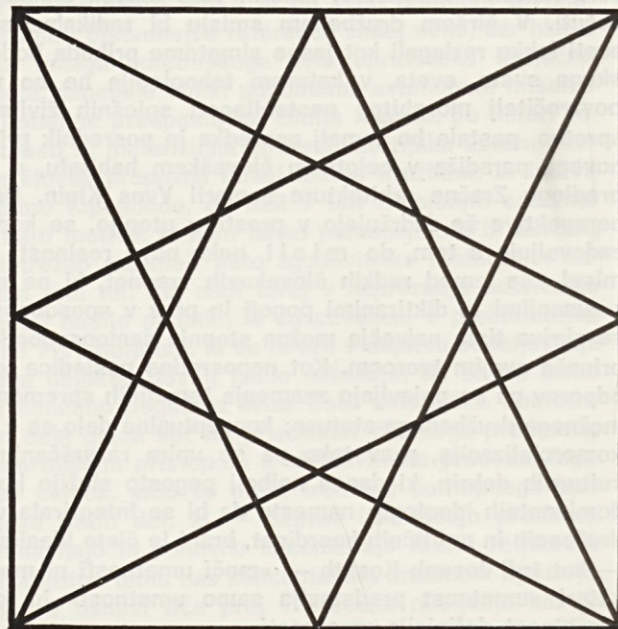
PROJEKT KOMUNIKACIJE MED RAZUMOM
IN OBČUTKOM, V RAZMERJU SIMETRIJE.
SELEKTIVNA RELACIJA AKCIJE, JE SIMETRIJA OSMIH
TOČK.

REZULTAT REZULTIRA V MISELNO OBČUTENO
VIZUALIZACIJO SVETA.

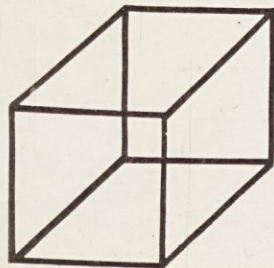
PRVIČ REZULTAT VTISNJEN V MISEL IN OBČUTEK
DOGAJANJA BITEF 6 BEOGRAD -ATELJE 212- 1972
REALIZACIJA V MEDIJU FILMA IN MEDIJU POŠTNE
KARTICE.

**ZAČNI
SANJATI
V TEM TRENUTKU
MOŽNOST PRENOSA
SPOROČILA
V KONTINUITETI**

KO TO BEREŠ, ZAPIŠI PO OBČUTKU OSEM TOČK KI SO
SIMETRIČNE MED SEBOJ
(IME MESTA REALIZACIJE)



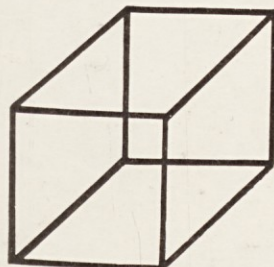
**nuša & srečo
dragan**



ZAPIŠI KAKO SI MISLIL
VIDENO KOCKO PRI
PRVEM POGLEDU

PRIIMEK.

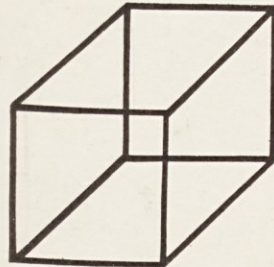
S & N DRAGAN



ZAPIŠI KAKO SI MISLIL
VIDENO KOCKO PRI
PRVEM POGLEDU

PRIIMEK.

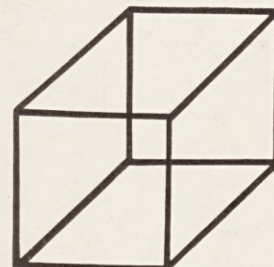
ŠVABIČ



ZAPIŠI KAKO SI MISLIL
VIDENO KOCKO PRI
PRVEM POGLEDU

PRIIMEK.

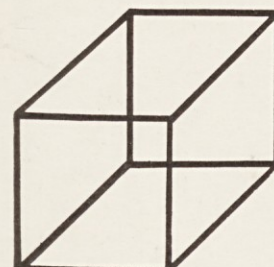
SCHNEEMAN



ZAPIŠI KAKO SI MISLIL
VIDENO KOCKO PRI
PRVEM POGLEDU

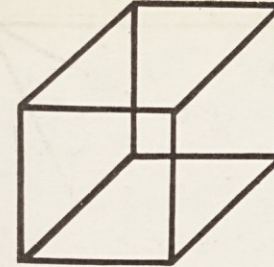
PRIIMEK.

MAKAVEJEV



ZAPIŠI KAKO SI MISLIL
VIDENO KOCKO PRI
PRVEM POGLEDU

PRIIMEK.



ZAPIŠI KAKO SI MISLIL
VIDENO KOCKO PRI
PRVEM POGLEDU

PRIIMEK.

LEVO ☐ DESNO ☐

LEVO ☐

DESNO ☐

LEVO ☐

DESNO ☐

LEVO ☐

DESNO ☐

LEVO ☐

DESNO ☐

LEVO ☐

DESNO ☐

DESNO ☐

PROJEKT MISELNA VIZUALIZACIJA OBJEKTA.
MISLI VIDENO KOCKO V DESNO, VSAK DAN OB 12.00h.
ZAPOMNI SI KAKO SI VIDEL VIDENO KOCKO PRI PRVEM POGLEDU.
PROJEKT SE REALIZIRA V MEDIJU MISELNE VIZUALIZACIJE GRUPE.
OZNAČENA LEGA, JE SPOMENIK MISELNE VIZUALIZACIJE SVETA.
PROJEKT SPREJET IN REALIZIRAN POSEBEJ ZA
APRILSKO SREČANJE V BEOGRAU APRILA 1972.

I.C.V.C. 00001
I.C.V.C. 00001
I.C.V.C. 00001
I.C.V.C. 00001
I.C.V.C. 00001

PRODUKCIJA SREČO IN DUŠA DRAGAN LJUBLJANA

KOMUNIKACIJA Z DOLOČENIM ŠTEVILOM
PARTICIPANTOV,
POŠTNE KOMUNIKACIJE

KOMUNIKACIJA S SLUČAJNIM
ŠTEVILOM PARTICIPANTOV
ULIČNE KOMUNIKACIJE NA PLAKATU

KOMUNIKACIJA Z MOŽNIM
ŠTEVILOM SLUČAJNIH PARTICIPANTOV
NAKUPOVALNE KOMUNIKACIJE
V ČASOPISU, EDICIJI
TO JE REVIJA

nuša &
srečo dragan

UMETNOST
KOT
KONCEPT

E K R A N

