

revija za film in televizijo

svan

vol. 1

jan 76

letnik XIII

številk

1



ustanovitelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

letno izide 10 števil

izdajateljski svet

Milan Bavdek, Srečko Golob, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch (predsednik), Viktor Konjar, Majda Lenič, Milan Lindič, Marjan Maher, Janez Marinšek, Franc Mikec, Božidar Okorn, Jurij Poje, Tanja Premk, Rajko Ranfl, Franček Rudolf, Sašo Schrott, Sandi Sitar, Koni Štajnbaher, Dušan Voglar, Vili Vuk in Jože Žlender

ureja uredniški odbor

Srečko Golob
Boris Grabnar
Vladimir Kocjančič
Viktor Konjar (glavni urednik)
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovalka)
Stanko Šimenc
Matjaž Zajec

tiska tiskarna Slovenija, Ljubljana

uredništvo in uprava

61000 Ljubljana, Dalmatinova 4/II soba 9

žiro račun: 50101-678-49110

devizni račun: 50100-620-107-870

poština plačana v gotovini
cena posamezne številke za učence, dijake
in študente 5 din (letna 50 din),
za redne naročnike 8 din (letna 80 din),
v prosti prodaji 10 din,
za tujino dvojno

oproščeno prometnega davka po pristojnem
sklepu 421-1/1974 z dne 16. 1. 1974

nenaročenih rokopisov in fotografij
ne vračamo

uredniški odbor se sestaja vsak ponedeljek
in četrtek od 19. ure dalje.
Seje so javne

2	komentar	Bog živi filmsko kritiko	Viktor Konjar
3	proizvodnja-film	Med strahom in dolžnostjo	
4	avtor	Vojko Duletič	
7	film	Občutljiva iluzija	Peter Kolšak
9	mnenja	O Duletičevem filmu	Vladimir Kocjančič Lev Kreft Sandi Sitar Milenko Vakanjac Vili Vuk Matjaž Zajec
11	proizvodnja-tv	Kopito idilčnega domačijstva	Jože Snoj
14	intervju	Oprezni optimizem	Sašo Schrott Viktor Konjar
19	pismo	Beograd by (movie) night	Bogdan Tirnanič
21	festivall	Gledalec kot sobesednik	
22	teme	Misterij filmske kritike	Stanka Godnič Ranko Munič Petar Ljubojev
26	esej	Kaj je film	Samo Šimčič
27	teorija	Umetniško delo v dobi svoje tehnične reprodukcije	
30	neznani — Mehika	Na poti k ljudem — in k filmu	Sergio Uršič
33	pogledi	Ob tridesetletnici	Vladimir Koch
37	pionirji	Solkanski primer	Jože Dolmark
39	dileme	Vzgajati ali prepovedati	Majda Lenič
41	kinematografi	Od »odlično« do porazno«	Srečko Golob
45	filmi 1975		
47	gledali bomo — film		



PO 2706/1979

na naslovni strani

Boris Juh v filmu Med strahom in dolžnostjo, režiserja Vojka Duletiča



V pričujoči številki sta brez dvoma nosilni temi obravnava slovenskega filma MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO VOJKA DULETIČA ter razgovor s predsednikom odbora za kinematografijo pri kulturni skupnosti Slovenije JOŽETOM VOLFANDOM.

Kar zadeva domačo ustvarjalnost gotovo zasluži vso pozornost tudi razmišljanje JOŽETA SNOJA o TV drami SENCE POD OSTRIM VRHOM, saj avtor odpira nekatera, za našo tovrstno proizvodnjo, usodna in temeljna vprašanja.

Zanimivo je primerjati nekatere ugotovitve iz razgovora z JOŽETOM VOLFANDOM z ugotovitvami BOGDANA TIRNANIČA, ki v PISMU (iz Beograda) analizira nekatera pereča vprašanja v današnji srbski kinematografiji.

Ker je treba hišo začeti graditi pri temelju, smo tako v uvodnem komentarju VIKTORJA KONJARJA, kot v prispevkih STANKE GODNIČ, RANKA MUNIČA in PETRA LJUBOJEVA načeli nekatera vprašanja v zvezi s filmsko kritiko in sploh s pisanjem o filmu pri nas (še posebej kar zadeva prisotnost marksizma), s čemer bomo nadaljevali tudi v naslednjih številkah.

Prav tako bomo v treh nadaljevanjih objavili teoretično izredno pomemben esej WALTERJA BENJAMINA, znanega nemškega, marksistično usmerjenega esteta in misleca iz tridesetih let UMETNIŠKO DELO V ČASU NJEGOVE TEHNIČNE REPRODUKCIJE.

VLADIMIR KOCH skuša pregledati tridesetletno, v glavnem trnovo pot, domače kinematografije.

JOŽE DOLMARK in MAJDA LENIČEVA pa obravnavata v svojih zapisih nekatera filmsko vzgojne in izobraževalne probleme in dileme.

Z oceno lanskega filmskega sporeda (SREČKO GOLOB) ter objavo rezultatov nekaterih glasovanj o domačih in tujih filmih v letu 1975 pa startamo z rubriko, ki smo jo delovno imenovali »življenje filma«.

V rubriki GLEDALI BOMO, pa bo uredništvo v vsaki številki skušalo bralcem predstaviti nekaj del, ki prihajajo na filmska platna ali na TV ekran, in jim tako skušali pomagati pri izboru. Glede na to, da sedanji uredniški odbor začenja z delom pri EKRANU tako rekoč znova upamo, da boste razumeli, da se srečujemo z vrsto težav in problemov in da bo tudi revija šele po nekaj številkah dobila svojo, bolj izdelano in razvidno podobo. Vse bralce vabimo seveda k sodelovanju, objavili bomo tudi Vaša pisma in odgovarjali na vsa vprašanja v zvezi s filmom in televizijo.

uredništvo

Na Slovenskem ni še nikoli nihče vzkliknil: bog živi filmsko kritiko! Čemu tudi, ko pa pisanje o filmu, za film ali proti filmu nikoli doslej ni zares in trdno stopilo na veliki oder slovenskega kulturniškega dogajanja. In tako se lahko danes, kljub petim ali šestim desetletjem sprva občasnega, v povojnem obdobju pa sklenjenega, takorekoč vsakodnevnega filmsko ocenjevalnega pisanja soočamo s krilatico, da Slovenci trdno organizirane in strokovno formirane filmske publicistike pravzaprav nimamo.

Po pravici ali ne — to je zdaj vprašanje.

Da o kdove kako čisto oblikovani filmsko-televizijski publicistiki ne moremo govoriti, je očitno že na prvi pogled. Informativnega, opisovalnega, poljubno meditativnega in predvsem družabno spodbudnega pisanja o filmskih ali televizijskih stvaritvah in njihovem avtorskem zaledju je razmeroma veliko, vendar gre v glavnem za fragmente in paberkovanja, le malokdaj za temeljito kritično soočanje z estetskimi in idejnimi osnovami filmskih ali televizijskih del. Dokaj suvereno lahko zastavimo trditev o neobvezujočem nivoju tovrstnega pisanja o filmski umetnosti. Kolikor do kakega bolj prodornega zapisa ob tem ali onem pojavu s področja sedme umetnosti vendarle pride, ga smemo brez pretirane zadrege pripisati avtorju samemu, ne pa nekemu trdnemu notranjemu tkivu v organizmu naše filmsko-televizijske publicistike.

Ob vseh tisočeri ali že kar desetstisočeri recenzijskih zapisih ob filmih, ki so prihajali v naš rastoči repertoarni opus, lahko le malokdaj opazimo miselna jedra, okoli katerih bi se zbiralo celotno filmsko pisanje. Ne kaže nam sicer zanikati organizacijskih spodbud, ki vendarle delujejo: dolgoletno spodbudno delovanje radijske oddaje Gremo v kino, zavzetost za redno filmsko in televizijsko recenziranje v dnevnem časopisu, pogostnost študijskih ekskurzov v svet filma ob njegovih konkretnih in izvirnih manifestacijah v štirinajstdnevniku Naši razgledi, ne nazadnje pa tudi dolgoletna, oscilacijam prepuščena obstoj in učinkovanje Ekra kot revije za film in televizijo; in vendar moramo ugotoviti, da je druga stran tehničnega, naložena z brezbriznostjo in mačehovskim odnosom do filma kot umetnosti in filmske publicistike kot pomembnega sestavnega dela te umetnosti, očitno težja. V založniških programih na Slovenskem, denimo, se že dolgo vrsto let ni pojavil filmski naslov. Rednih, načrtno vodenih filmskih rubrik nimamo ne v dnevnem ne v tedenskem ali mesečnem časopisu. Urednikov, ki bi se ukvarjali izključno s filmsko ali televizijsko publicistiko, ne poznamo.

Močno podobna je tudi fiziognomija filmskih kritikov in publicistov; pri tem — vsaj na tem mestu — nimamo v mislih večje ali manjše kvalitete njihovega pisanja, pač pa njihov status in njihovo profesionalno usmeritev. Domala vsem pomeni pisanje ob filmih ali ob televizijskih stvaritvah le nekakšno stransko zaposlitev, največkrat hobi, kar sploh ni čudno, če pomislimo, da ni pravzaprav nihče študiral filmske ali televizijske dramaturgije. V nasprotju z gledališko, glasbeno, likovno ali knjižno publicistiko, ki imajo svoje trdne in tradicionalne osnove v ustreznih katedrah na univerzi in v sami umetnostni sferi, je publicistika, zaobljubljena filmu oziroma televiziji, v izraziti poziciji »desetega brata«, kar je eden njenih temeljnih problemov tako na dosednji razvojni poti kot v perspektivi.

Vprašati smo se tedaj dolžni, kaj nam kaže storiti, da bodo stvari dobile drugačno, ustrežnejšo podobo. Kajti dejstva v polni meri govore v prid izraznim medijem, ki bazirajo na vizualnem sporočilu: v prid samemu filmu in televiziji, prav tako pa tudi v prid ustvarjalnosti, ki ju spremlja, torej tudi filmsko-televizijski kritiki in publicisti. Teoretska misel, osredotočena k spodbujanju idejno-estetske rasti filmske izraznosti, k širjenju možnosti in dosegov filmskega jezika in k sprotne vrednotenju ustvarjenega, je zagotovo bistveni sestavni del celotnega gibanja vizuelne kulture, zato je naša skrb za smotrno gojitev te ustvarjalne panoge slej ko prej neizogibna. Vzpostaviti moramo celotni splet omogočanja in spodbujanja filmske oziroma televizijske esejistike, kar pomeni, da se morajo uveljaviti ustrezní študijski seminarji na filozofski fakulteti, na fakulteti za politične vede in novinarstvo ter na akademijah za gledališče, radio, film in televizijo, za glasbo in za likovno umetnost; da moramo vzpostaviti trdno in sklenjeno mrežo filmsko-

televizijskih rubrik pri vseh zvrsteh časopisov; da moramo poklic filmskega publicista oblikovati z vsemi strokovnimi zahtevami in se tako upreti dosedanji naključnosti, iz kakršne izvirata tako poljubnost pisanja kot njegova dokaj neobvezujoča raven.

Vsega tega prav gotovo ne kaže jemati zgolj in samo kot željo tega ali onega bolj osveščenega jedra v vrstah filmskih publicistov naše sedanosti. Gre za izrazito družbeno obveznost, saj je več kot očitno, da ob premalo solidni kadrovski osnovi ni mogoče pričakovati učinkov filmske teorije in filmske kritike niti v območjih same ustvarjalnosti niti v celotni sferi filmsko-televizijske »porabe«. V enaki meri, kot sta nam potrebna dober in angažiran film ter dobra in angažirana televizija, nam je potrebna tudi strokovno dognana filmsko-televizijska publicistika.

Največjo možno spodbudo za korekturo dosedanjega mačehovskega odnosa do teh problemov lahko pričakujemo od odbora za kinematografijo pri Kulturni skupnosti Slovenije in od sekcije filmskih kritikov in publicistov pri društvu slovenskih filmskih delavcev. Nedvoumni ukrepi za novo, trdnejše organiziranje pomembnega družbenega in kulturnovzgojnega področja, kot je filmska kritika, se bodo morali soočiti z resnobno pripravljenostjo pripadnikov te dejavnosti samih, da se intenzivneje kot doslej dogovorijo o svojih konceptualnih hotenjih in se zavzamejo za aktivnost, iz katere bi samogibno izšlo geslo, ki mu doslej še nismo vdihnili življenja: bog živi kritiko! Seveda sta nujni takojšnja strnitev sil in uvedba rednih, odprtih kateder, namenjenih sprotne odpiranju aktualnih idejno-estetskih vprašanj obeh vizualnih medijev.

Na novo pridobljeno znanje pa mora imeti možnost za sprotno javno preverjanje. Tudi na teh področjih še nismo odprli vseh možnih vrat. Ne le, da je priložnosti za pisanje in soočanje pogledov razmeroma malo, ozek in preozek je tudi diapazon sevanja kritično zrele filmske misli. Z resnobo, ki stvarjem pritiče, se loteva filmskega branja le zelo majhno število ljudi. Učinek komuniciranja med kritično zavestjo na eni in v filmsko-televizijskem smislu dokaj neosveščenim množičnim občinstvom na drugi strani je relativno sila skromen. Tega seveda niso krivi filmski publicisti sami, čeprav si del krivde morajo pripisati zavoljo pogostoma nedostopnih ali celo artificalnih načinov svojega pisanja. Tembolj pa so ga krivi organizatorji širših publicističnih območij, saj je očitno, da si filmska publicistika še ni pridobila domicila v našem družbenem in kulturnem dogajanju.

Vidno mesto v organiziranosti tega pisanja je — vsaj v načelu — imel in ga še zmerom ima: Ekran, naša edina specializirana revija za poglobljena vprašanja filmske in televizijske teorije in prakse. Funkcija revije ni le, da streže radovednosti svojih bralcev in jim ponuja informacije ali meditacije z vseh strani. Tolikanj pomembnejši je njen angažirani vpliv na idejno-estetsko zavest ljudi — čim večjega števila ljudi, zlasti iz vrst mladih, prihajajočih rodov, ki film že doživljajo kot svoj v zibelko položeni in zatorej prevladujoči način doživljanja sveta oziroma komunikacije s svetom. Vendar tudi to še ne pomeni definicije vseh obveznosti revije, kot je Ekran. Svoj cilj lahko dosega samo, če bo — v sklopu vseh svojih obveznosti — skrbela za intenzivno strokovno izpopolnjevanje filmsko-televizijskih publicistov kot posameznikov in publicističnega kroga v celoti.

Takim nalogam lahko revija streže do neke mere za samo s svojim obstojem in vsakokratnim dogovarjanjem z avtorji, kar pa je izrazito premalo. Neizogibna postaja organiziranost akcij v boju za kvaliteto in pozitivne učinke pisanja o filmu, za film ali proti (slabemu) filmu — in prav to spoznanje nam nalaga strnitev delovnih moči, česar pa žal doslej v slovenski filmski publicistiki še nismo zmogli. Bomo zmogli poslej? Bomo znali pisanje soočiti z vizijo o navzen in navznoter bogati filmski kulturi, za kakršno se zavzemamo? Je upanje, da bosta filmska in televizijska kritika na Slovenskem postali pozornosti vredna sestavna dela kulturnega in družbenega doživljanja, ki preveva celotno generacijo sedanosti: doživljanja filmskih in televizijskih upodobitev sveta?

Saj so temu navsezadnje namenjena vsa naša iskanja in prizadevanja.

Viktor Konjar



premiera
21. november 1975, Ljubljana
proizvodnja
Viba film, Ljubljana
scenarij
Vojko Duletič
(po motivih del Karla Grabeljška)
režija
Vojko Duletič
direktor fotografije
Jure Pervanje
scenograf
ing. arh. Niko Matul
glasba
arhivska
kostumi
ing. arh. Milena Kumar
glavne vloge
Boris Juh
Marjeta Gregorač
distribucija
Vesna film, Ljubljana
število snemalnih dni
43; a) na terenu 28, b) v studiju 15
posneti material
19.500 metrov
dolžina filma
2.450 metrov
tehnika
35 mm Eastman color, normalni
format
laboratorijska obdelava
CFL, Beograd
montaža
229 izmen à 8 ur, skupaj 1.832 ur
cena filma
a) skupaj: 4.585.000 din
b) Viba film: še ni podatkov
c) KSS: še ni podatkov
predvajan v
Ljubljani: 15 dni, 12.840 gledalcev,
50 predstav;
za ostale kraje še ni podatkov

Med strahom in dolžnostjo



avtor

Vojko Duletić

Koliko celovečernih filmov ste posneli?

Film Na klancu po literarnem delu Ivana Cankarja, film Ljubezen na odoru po literarnem delu Prežihovega Voranca in Med strahom in dolžnostjo pisatelja Karla Grabeljška.

Kaj povezuje med seboj te tri filme?

Izpoved filmskega ustvarjalca. Čeprav so vsi trije filmi narejeni po literarnih delih različnih avtorjev, so kot filmi: avtorski filmi.

Se ločite od literarne predloge tudi po ideji?

Literarno sporočilo avtorja pride do mene in skozi mene gre dopolnjeno z mojim komentarjem v novo umetniško delo ... kot film!

Sredina filma Na klancu je čustveno stanje, imenovano Hrepenenje, v filmu Ljubezen na odoru je to Ljubezen in v filmu Med strahom in dolžnostjo sta to Strah in Dolžnost. Človek je v spopadu s samim seboj in asocialnim okoljem, ko se bori na svoj način za srečnejše življenje. Ta spopad ga tira v enostransko čustveno stanje, ga hromi in oklepa in mu onemogoča, da bi se aktivno opredelil napram sebi in nasilju, ki ga obdaja. Tega se zaveda posredno ali neposredno in med željami in prepovedmi išče svoj pravi jaz, da bi se uresničil, napravil svoje življenje smiselno. Ta notranji spopad je vedno pretrgan z nasilno smrtjo in odgovor, ali je ravnal prav, ko je vztrajal v pasivnem hrepenenju, neosveščeni ljubezni in zaslužujočem strahu, je dan v premislek gledalcu. Ta doživi očiščenje ali pa tudi zavrže to končno vprašanje kot brezpredmetno. Zakaj tako, bom še pojasnil pozneje.

So gledalci vaše namene, vaše sporočilo razumeli?

So in niso. Čeprav tisoč gledalcev sedi v kinodvorani in gledajo isti film, je dokazano, da vsakdo gleda film po svoje. Sprejmejo ga ali odklonijo in vzroki za to so lahko tudi popolnoma izven filma, ki ga gledajo. Da bi gledalci razumeli moje namene, se mora njihovo izkustveno dožemanje sveta vsaj malo dotikati tudi mojega, predvsem mora biti občutljivo ...

Pravijo, da najprej iščete estetsko podobo realnega ...

Zmotno. Moj kader, vizualno sporočilo ni estetsko, temveč kader je za mene moralno vprašanje, v odnosu, ki ga imam do gledalca in tistega, kar mu želim sporočiti.

... Kakšne so vaše reakcije na kritike filma **Med strahom in dolžnostjo**?

Reakcije na kritiko o filmu *Med strahom in dolžnostjo* so več kot laskave za mene kot ustvarjalca in za filmske kritike kot ocenjevalce nekega filma. Filmski kritiki so razložili moj ustvarjalni proces gledalcu in tudi nujo in sredstva, s katerimi sem to ustvaril. Meni pa so povedali, do kod sem prišel na filmsko izraznem v slovenskih mejah in v mejah filma, kjer meja ni.

Kaj pa gledalci?

Med strahom in dolžnostjo ni narejen za zabavo. Zavestno odklanja vsa pomagala, ki naj držijo gledalca v stalni napetosti; pri tem mislim tiste vijake opisne dramaturgije, ki spletejo zgodbo tako, da gledalec več ve kot junaki spopada, ki dela iz gledalca nad dogajanjem vzvišenega razsodnika, opazovalca iz daljave.

Vi ste celo glasbo odstranili kot element ...

Samo kot pripomoček za čustveno razgibavanje. Človek med strahom in dolžnostjo pa res ni slišal še glasbe. Edino, kar sliši, so tisti glasovi, ki vzbujajo v njem strah, razen enkrat: ko mlad partizanski kurir igra na orglice. Kmet prisluhne neznani melodiji, v kateri ni strahu, ampak mlada odločitev. Iz sveta pripovedi v tretji osebi sem prešel v pripoved v prvi osebi in v poslušanje tistega, kar človek nosi v sebi: trpim, torej sem ...

So vaš film tako razumeli tudi gledalci?

Gledalci so mi dokazali, da sem prav storil, da smo se pogovarjali in razmišljali: komunicirali na višji ravni. Tu bi dodal oceno, vredno najboljših filmskih kritik. Po premieri filma na Vrhniki je pristopil k nam kmet pri sedemdesetih letih in rekel, naj mu dovolimo, da nam čestita, saj se tako reče. »Doživel sem vsa tista leta, vso preteklost, ves tisti strah. Bilo je tako malo besed in tako veliko sem doživel ...«

Se je oglasil kakšen udeleženec NOB, ki bi mu ta film ne ugaljal?

Ne! Dobil sem pismo komandanta Prešernove brigade, ki je z vsem srcem za ta film!

Vendar je bilo slišati nekaj odklonilnih filmskih kritik!

Vi mislite na tisto zadevo na TV in v reviji Mladina. To niso filmske kritike. V Kulturnih diagonalah je tovariš Schrott z nizkimi udarci želel pobiti ustvarjalca filma, kot da bi bil sovražnik ljudstva. Nase je opozoril ...

Bi nam razložili izhodišče filma **Med strahom in dolžnostjo**?

Nekje v Polhograjskih Dolomitih je živel v začetku druge svetovne vojne in ob razsulu stare Jugoslavije mlad kmet Kozlevčar z ženo. Ni še dolgo, kar sta se vzela. Živela sta, kot so takrat v večini živeli slovenski kmetje, »privezani« na zemljo, tradicijo in boga, ki jo je poosebljala cerkev po svojih predstavnikih. Med okupacijo na to kmetijo h kmetu Kozlevčarju in njegovi ženi pridejo vse vojske okupatorjev in njihovih pomagačev: Italijani, italijanski fašisti in bela garda, najprej kot vaše straže, nato pa kot belogardisti in domobranci, ko pridejo še Nemci. Mednje se za trenutek vrinejo tudi slovenski četniki, ki jih razume kmet bolj kot »kraljeve«. Pridejo tudi partizani. Vse to pa se dogaja v Polhograjskih Dolomitih, ki so tudi geografsko čudno zaprta celota. Tu je bilo drugače kot

na Gorenjskem. Tam se je kmet srečal samo z Nemci. Takoj mu je bilo jasno, kdo je pred njim. Na Štajerskem so že bili pridani nemčurji, ki so povečevali strah. Na Dolenjskem pa je bilo že drugače. Z Italijani so prišli še beli in za belimi je stala Cerkev kot predstavnik boga. In človek je bil še bolj potisnjen med strah in dolžnost. V Polhograjskih Dolomitih pa so se spopadle vse strani in kmet v teh hribih je bil postavljen v posebne pogoje preizkušnje. Tako piše zgodovina, na to se naslanja pisatelj knjige *Med strahom in dolžnostjo* in ta posebnost je zavezovala tudi mene, ko sem razmišljal o življenju slovenskega kmeta v tistih časih pred tridesetimi leti.

Slišati je bilo, da kmetova pasivna pripadnost v vašem filmu ni zadovoljila ... saj imamo **Dražgoško bitko in Pohorski bataljon** ...

To ni film ne o Dražgoški bitki ne o Pohorskem bataljonu, temveč o neznatem kmetu, ki se je zavezal, s srcem, za partizane in NOB. Vse okupatorske vojske, ki pridejo na Kozlevčarjevino, pridejo kot poosebljeni strah in nasilje (strah berite kot smrt, pa boste bližje besedi dolžnost). Kozlevčarjeva pa vidita partizane drugače, kot znanilce nečesa novega. Ti pridejo s svojimi ranjenci, se ustavijo na kmetiji in odidejo spet nazaj v boj proti okupatorju (njihov program je sklenjen v krog in jasen).

Kmet in njegova žena ostaneta na svoji zemlji, doživljata nasilje in postajata somišljenika NOB. Odpada lastnina, tradicija in tudi cerkev izgubi oblast nad njima. Ko pa se odločita po srcu, po notranjem preudarku za edine, ki so se zoperstavili okupatorju, ko postane njuna hiša zavetje partizanom, ju fašisti ubijejo.

Če ju vidimo kot poslednje sporočilo filma mrtva pred nami, se moramo zavedati, da je nastal tudi mrtev prostor tam, kjer je bila prej partizanska domačija. Preprosto povedano tistim, ki nočejo tega razumeti: kmet Kozlevčar in njegova žena sta mrtva, ni ju več, torej tudi partizanske domačije ni več ... Dražgoška bitka in Pohorski bataljon pa sta že legenda in skupek kolektivne zavesti teh posameznih, neznanih Kozlevčarjev ...

Ne glejte me tako. Jaz vas ne obtožujem ...

Vseeno, ogorčen sem, da filma *Med strahom in dolžnostjo* mladina ni videla na svojih šolskih predstavah, kot je lahko toliko brezproblemskih filmov. V Mariboru ta film ni bil primeren za njihovo Kino-gledališče, ampak so ga vtaknili v kinodvorano, kjer predvajajo samo kavbojke tretje vrste.

Deluje to na vas depresivno?!

Ne!

Ste že imeli kdaj takšno vzdusje ...

Pred dvanajstimi leti, s filmom *Tovariši*! Na festivalu dokumentarnega filma je bil film o mladih rudarjih odklonjen. Nekateri kritiki so zapisali, da sem verjetno to delal, ko sem bil slabe volje; saj tako hudo pa spet ni iti prvič v jamo kopat ... Dva tedna po festivalu je bila tista velika nesreča v rudniku Kakanj. Ko pa smo predvajali film v Velenju, pred tistimi, ki gredo v jamo vsak dan, so prišli stari velenjski rudarji k meni, mi stiskali roko in eden izmed njih mi je rekel pred vsemi: Duletič, moja mlada leta, ko sem postajal rudar, ste ponovno odkrili; občutil sem vse tisto, kot da je bilo včeraj. Dodajva izjavo sedemdesetletnega kmeta ob premieri *Med strahom in dolžnostjo*: Ponovno sem doživel vse tisto ...

Morda pa sva zelo blizu tiste čeri, ki ločuje tiste, ki so vaši privrženci, od tistih, ki vaših filmov ne marajo, čeprav jim ne zmorejo odvzeti dovršenosti v filmskem smislu.

Povedal sem, da razmišljam o notranjem prostoru človeka. Nekdo je rekel, da segamo po zvezdah, poznamo temno stran meseca, a zelo malo vemo o prostranstvu vsemirja, ki je v človekovi notranjosti.

Vi iščete s filmsko govorico ta svet...

... s pomočjo gibljivih podob. Pri tem sem precej osamljen v slovenskem filmu. Filmska kritika je znala to zapisati in opaziti. Nekateri so opisali to tako precizno, da sem priznal; če obstaja takšna filmska kritika, potem se ni bati, da ne bi bilo spremljanje slovenskega filma konstruktivno... Ti mladi filmski kritiki se zavedajo občutljivosti, s katero ima danes opraviti izrazoslovje filma... tisto, kar slovenski filmski ustvarjalec govori v filmih, ki jih snema, pa je sprejeto že mnogo prej.

Zanima me, kaj boste predlagali kot naslednji film? Desetega brata!

Jurčičevega?!

Jurčičevega! Naj se Hrepenenju, Ljubezni, Strahu, Dolžnosti pridruži še Jeza Desetega brata. Glejte, ko iščem navdih, ta pride nenadoma. Na cesti sem videl med množico skozi ljubljansko meglo, da gre proti meni — slovenski igralec, nekam povaljan, neobrit in v »tisoč misli zapreden«. Ustavi se, pogovori dve, tri besede, v očeh tožba in gre dalje... Ozrem se za njim in ga gledam, kako odhaja in nenadoma se je utrdilo... saj odhaja kot Deseti brat. In od tistega trenutka me ta misel nič več ne zapusti... Vznemirjen sem nad radostjo pripovedovanja zgodbe o Desetem bratu.

Francka, Radmanca, Kozlevčar in njegova žena, Deseti brat?!

Moji protagonisti so neznani, nepriznani, umaknjeni junaki; rekel bi, da so moji junaki, o katerih največ vem in me silijo, da zaradi njih razmišljam o življenju in sreči, da so to pravzaprav sami nepraktični ljudje iz preteklosti. Toda »nepraktični« so samo tako dolgo, dokler jih gledamo iz sodobne, asocialne, pridobitniške miselnosti in sredine; kajti v teh včerajšnjih ljudeh je nergije Človeka »da bi gore prestavljal«.

Kdaj pa bi bila prva premiera tega novega filma?

Če ga bodo odobrili, čez dve leti ali tri...

Šele...?

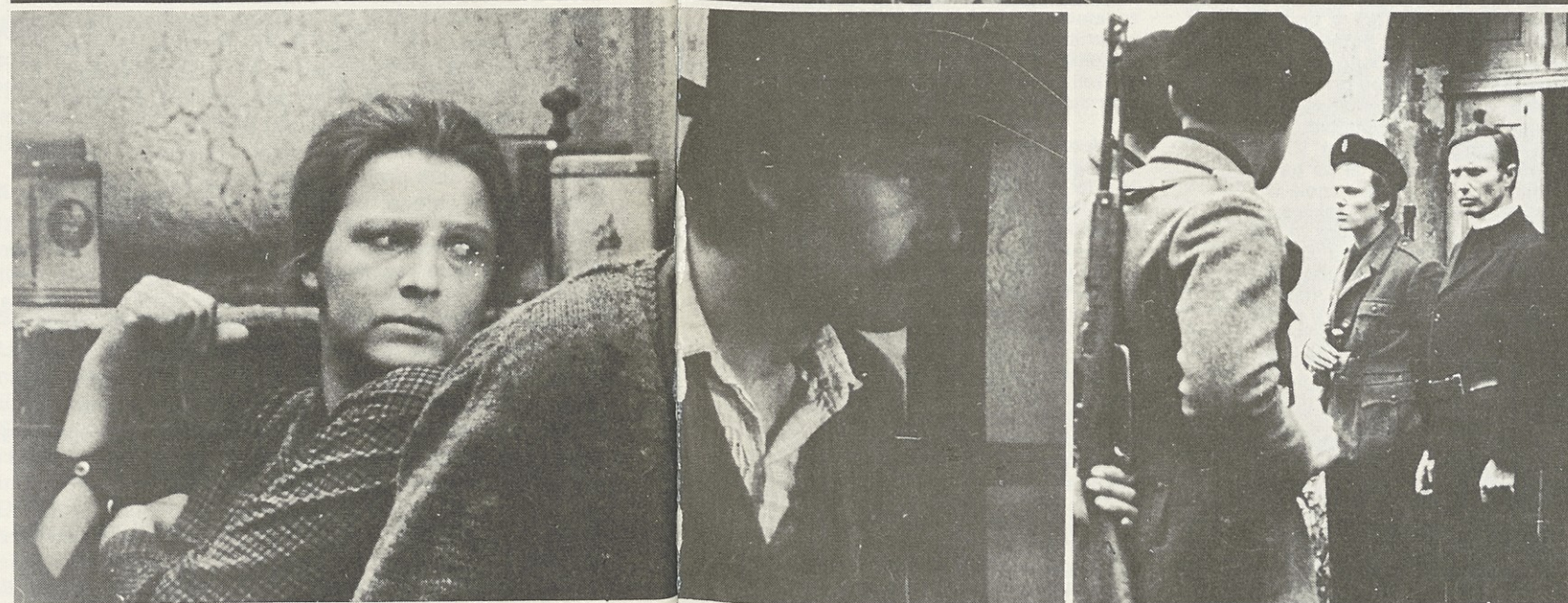
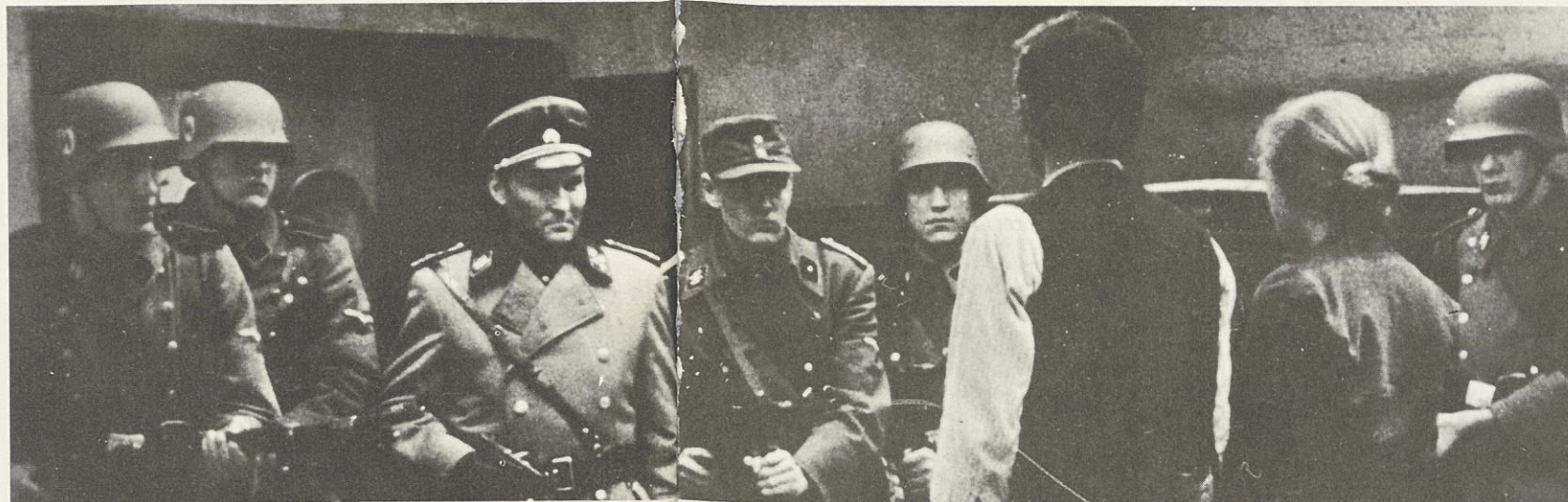
Takšno je razdobje, da prideš na vrsto. Če prideš!

Duletič intervju

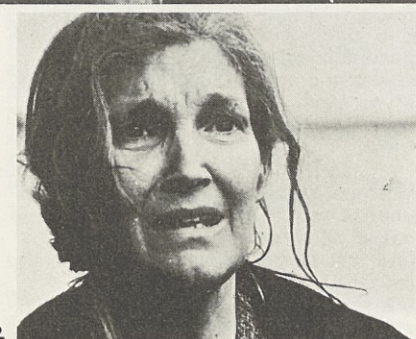
Opomba

V želji, da bi v reviji čimbolj celovito predstavljali nova slovenska filmska dela (v pričujoči številki Med strahom in dolžnostjo) smo naprosili Sandijo Colnika, da za Ekran intervjuja režiserja Vojko Duletiča. Sandi Colnik je razgovor posnel na magnetofonski trak in magnetogram pripravil za objavo. Na željo Vojke Duletiča mu je izročil intervju v avtorizacijo, le-ta pa je celotni intervju napisal povsem znova tako, da Sandija Colnika ni mogoče šteti za avtorja, temveč kvečjemu za organizatorja in deloma animatorja razgovora. Ker želimo domači filmski in televizijski ustvarjalnosti posvečati kar največjo pozornost in smo tako zasnovali tudi celotno rubriko menim, da bi bila brez intervjuja z avtorjem dela o katerem govorimo bistveno osiromašena, zato intervju kljub vsemu objavljamo in to v obliki, kot si je zamislil tovariš Duletič.

Uredništvo



Prizori iz filma Med strahom in dolžnostjo



film

Občutljiva iluzija

Peter Kolšek

Malo je filmskih avtorjev, ki tako predano in potrpežljivo zaupajo v filmsko iluzijo kot Vojko Duletič. Njegov discipliniran ustvarjalni napor, ki si nikoli ne bi dovolil formalnih ekshibicij, je vedno usmerjen v sporočilo, izpoved, obenem pa postaja vse bolj očitno, da vznemiljivost njegovih filmov narašča iz oblikovnih postopkov, ki na specifičen način ustvarjajo iluzijo. Zadnji film MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO kaže njegovo ustvarjalno voljo v najbolj razvidni luči, godi pa se celo nekaj nenavadnega: režiser je v iluzionistične razsežnosti svoje filmske slike že toliko prepričan, da lahko prične »zanemarjati« njihovo nenehno obnavljanje v procesu snemanja in dela. Še več, v nekaterih kadrih kaže Duletičev film svoj lastni kvazirealni status, saj prav nič ne skriva, kako dogodek kadra steče vzporedno z mehanizmom kamere in je vse, kot da je zunanji oblikovalec, avtor filma pravkar sprožil določeno filmsko manifestacijo in jo zdaj suvereno vodi v sporočilo, ki v izteku kadra učinkuje tako ali drugače. Ne samo, da bi lahko govorili o zelo netipičnem načinu filmskega dela, režiserjev postopek bi lahko vezali celo na tipičen potujitveni efekt, kakor si ga je v svojem teatru zamislil B. Brecht. Vendar je Duletičev filmski jezik v celoti preveč sugestiv in avtonomen prostor vsebine, da bi lahko do nje vzdrževal pristno odtujevalno distanco.

Vsekakor pa omenjeni avtorjevi postopki niso le vzporedna zanimivost, pač pa sodi njihova veljavnost v temeljno območje formalnih stvari. MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO je film, ki nas že ob prvem ogledu, še prej, ko je mogoče izreči karkoli določnega o njegovem sporočilu, zavezuje s svojo posebno in silovito oblikovno voljo. Klasična in že kar malo mučna delitev umetniških izdelkov na »obliko« in »vsebino« se zdi ob Duletičevem filmu prav neuporabna, saj je na prvi pogled vsebinski prispevek kaj malo pomemben, čeprav film priča o tako pomembnih dogodkih in časih, kot je naša NOB. Potrebno je zato spregovoriti o njegovi formalni strukturi, da bi se v njeni luči morda

nazorneje prikazali vsebinski učinki, saj Vojko Duletič s svojima prejšnjima filmoma Na klancu in Ljubezen na odoru priča, da ni avtor, ki bi se odpravil na snemanje filma ne le brez izgovorljive filmske estetike, pač pa še veliko manj brez pristnih izpovednih hotenj. Ali kakor pravi sam; čeprav obogaten z miselnim svetom določenega literarnega avtorja, nikakor ne bi mogel pristati na trditev, da prenaša literaturo v film¹. Duletič torej razume film kot povsem avtonomno umetniško celoto, do katere ima kot avtor izrazite ustvarjalne obveznosti. Ob zadnjem filmu je to očitno še toliko bolj, saj delo MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO ni nastalo po zaključnem literarnem delu, pač pa je bil prozni opus Karla Grabeljska le motivno ozadje, iz katerega je režiser poljubno črpal snovni material, zato je film kot celota povsem avtonomna in avtorska izpoved

Primerneje kot o obliki in vsebini je govoriti o horizontalni in vertikalni strukturi filma MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO. Film namreč teče v izrazitem horizontalnem nizu, saj se odreka tipični dramaturgiji. Ni odločilnega vrha, kakor tudi ni odločilnega kadra. Napetost se organizira v posameznem kadru in film kot celota učinkuje v zgostenem redu internih sporočil. Poslednji kader, ko Kozlevčarjeva doživita konec strahu in konec dolžnosti, je prav tako nepričakovan in svež, kot je bil prvi, ko film vzpostavi statični nemir zadnjih svobodnih dni, ko različni ljudje s svojimi različnimi nazori in usodami že slutijo vsaj svoj lastni vojni vrtinec. Možnost široke epske in dramaturške divergence, ki je dana na začetku, že v naslednjih prizorih usahne v možnost introvertirane bivanjske poante, ki postane tudi edina možnost in tako film začenja komorno atmosfero. In vse, kar se v filmu dalje godi, je samo kopičenje konkretnih situacij, v katerih sta mlada Kozlevčarja na ozadju vojnih dogodkov izpostavljena intimnemu glasu strahu in oddaljenim klicom dolžnosti. Izmenjavanje obeh eksistencialij je edina in temeljna dramaturška prvina, ki prekriva celoto filma in ga strukturira v vertikalnem nizu.

Toda začnimo pri kadru. Čeprav so imeli že v prejšnjih Duletičevih filmih kadri tolikšno avtonomno vrednost, da je avtor prav zaradi njih s strani kritike doživljal celo očitke esteticizma, pa so vendarle ohranjali toliko dramaturške teže, da so bili za razumevanje celotnega filma nepogrešljivi. Ni mogoče trditi, da so v obravnavanem filmu odrešeni vsake funkcionalnosti in dolžnosti do filma kot celote — čeprav včasih pomenijo le še golo fabulativno vez, zdaj je njihova estetska vrednost pač najmanj obremenjena, ponavadi predstavljajo pejzaž ali pa so v interierih dekorirani skrajno likovno — zagotovo pa je mogoče reči, da so kadri v filmu MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO osamosvojena in temeljna estetska prvina na nivoju filmskega jezika.

Čeprav je filmska pripoved strukturirana izrazito horizontalno, se njihovo pomensko zaporedje le redko prekriva, pač tedaj, ko opisujejo manj pomemben akcijski dogodek, in nikoli, kadar sugerirajo ekspresivno psihološko lego akterjev. Njihova vrednost sekvenc ne podeljuje tipične vsebinske gradacije, saj razpada v avtonomne sugestivne učinke. Zato je bolj kot ob kateremkoli slovenskem filmu mogoče govoriti o Duletičevi estetiki kadra. Očitno namreč je, da avtor posveča kadru zelo subtilno pozornost in ga hoče obdržati v domeni lastnih estetskih teženj; to dokazuje tudi dejstvo, da si Duletič ob vsakem filmu izbere drugega snemalca, da bi svobodneje razpotal s fotografijo. Vendar ne samo, da so kadri likovno uravnoteženi in vzdržujejo statično lepoto sijanje, likovni material hoče biti tudi neobremenjen s čutno težo, predmeti in barve morajo biti le postojanke duha. Tudi v prizorih, ki bi za svoj učinek potrebovali izrazito naturalistično stilizacijo, ostaja Duletič zvest svojemu principu duhovne lepote. Prej kot impresiven je zato njegov film kontemplativen. Gotovo taka lepota naravnost izloča določen esteticizem, ki pa ga lahko filmska kritika obsodi zgolj iz ideoloških razlogov. Iz takega estetskega osnutka kadra je tudi razumljivo, od kod filmu statika in komornost, ki si podrejata ritem in podelujeta celotnemu filmu tako prepričljivo in za Duletiča tipično iluzijo. Statika postaja za film usodna tedaj, ko izpraznjeno mesto za film tipičnega gibanja zaseda premalo intenzivna lepota in komornost je na nivoju estetske percepcije nezadostna tedaj, kadar je psihološka vsebina neekspresivna. Žal se oboje godi prepogosto, da bi film ohranjal kontinuirano umetniško intenzivnost. Tovrstna filmska koncepcija je namreč preveč občutljiva in odvisna od vehemence estetskih dražljajev, da bi lahko vzdržala prazne prostore. Režiser se je znašel v posebni težavi tudi zato, ker vsebinsko zaledje filma posreduje tako akcijo kot zametke spektakularnosti. Disparatne sestavine, ki potekajo na različnih imanentnih relacijah, so temeljni estetski problem filma.

Osamosvajanje zaključnih pomenskih enot je dokončno realizirano na nivoju sekvence. Preprosti toda učinkoviti črni rezi opredeljujejo film kot niz avtonomnih pomenskih enot tudi vizualno. Umetniška veljavnost in zanimivost formalne strukture filma MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO je v tem, da miniatura koherentnost pomenskih delov na film ne učinkuje destruktivno, pač pa pomeni zanj avtentični konstruktivni princip. Obenem pa iluzija realnosti, ki jo film na ta način nenehno potrjuje, na našo percepcijo deluje tako silovito, da dobesedno in sočasno spremljamo njeno nastajanje, pa vendar film ne zaniha v svoj lastni razkroj.

Obrnimo se zdaj k vertikalni strukturi filma. Le-ta mora spričo opisanega horizontalnega komponiranja doživeti določeno razsoljenost in torej

»utrpeti« usodne konsekvence. To je pravzaprav točka, ki vzbuja polemičnost, kakršna se ob tem filmu pač razlega. MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO gotovo kaže tipično eksistencialno problematiko, kakršna se pač zgrne nad človekom v revolucionarnih dogodkih. Film pa ne razvija tovrstnih človeških stisk v filozofsko in ideološko smer, saj ima popravek s preprosto etično razsežnostjo junaka, ki se ne odloča med življenjem in idejo, pač pa trpi v strahu, kakršnega prinašata nasilje in vojna in poslušja glas dolžnosti, ki je zanj glas pravice in nenasilja ter se mu tudi odzove, kar mora v času, ko dobrota ne šteje ničesar, plačati z življenjem. Tako filmu ne gre za opazovanje junaka, ki je ujet v zavezujoč imperativ ideje in ki mu skuša morda ubežati — problem, ki smo ga srečali v Kavčičevem Beguncu — pač pa je pred nami junak, ki svoje sodelovanje v revoluciji ureja po pristnem etičnem instinktu. Nekoliko smešni so pomisleki, ki želijo videti v filmu ideološko spornost.

O odnosu med horizontalno in vertikalno strukturo filma pa je treba reči tole: Strah je gotovo taka psihološka realnost, ki najde v opisani horizontalni koncepciji večjo izpovedno veljavnost kot evokacije dolžnosti. Dolžnost, tudi vest, je kontinuirana etična kategorija, ki se ne more siloviteje uveljaviti v Duletičevih zaključnih in estetskih pomenskih impulzih znotraj kadra. Zgoščeni strah ali zatajevana groza se v formalni strukturi filma udomači veliko bolj sugestivno, zato je moč filma predvsem v sugestijah strahu. Tudi atmosfera strahu, kakršna se razpne nad Kozlevčarjevo domačijo, lažje ohranja komornost filma in jo celo stopnjuje, medtem ko oddaljena povelja dolžnosti, kakršna izvirajo iz partizanskih bojevanj po okoliških gozdovih, delujejo v avtorjevi filmski stilizaciji manj odzivno; vsaka intenzivnejša akcija predstavlja za ta zatišani film velikih planov rušilni moment. Tudi v vertikalni strukturi torej poteka določena disparentnost. Motnje so v tem zapletenem filmskem tkivu neprimerno opaznejše kot v filmih s klasično oblikovno in vsebinsko zgradbo. Film MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO kljub nedoslednosti lastnih izhodišč, ki bi lahko v svoji polni uveljavitvi pomenila nenavadno učinkovito filmsko manifestacijo, v celoti vendarle ohranja zelo vabljivo ravnotežje.

Vprašanje je le, kaj vse to pomeni v sedanjem trenutku slovenskega filma. V svojih izključno sporočilnih razsežnostih Duletičevo delo gotovo ni najvidnejši prispevek v tematiko NOB, čeprav v celoti potrjuje posebno slovensko filmsko iskanje, ki ni bilo nikoli ceneno. V oblikovnem smislu pa podaja senzibilno provokacijo, kakršne na Slovenskem nismo vajeni ceniti.

¹ O svojem odnosu do filma govori Vojko Duletič v intervjuju ob filmu Ljubezen na odoru, Ekran št. 106/107, leto 1973.

mnenja

O Duletičevem filmu

Vladimir Kocjančič

Rad bi navrgel nekaj vtisov, ki so se mi pojavljali ob gledanju novega slovenskega filma v režiji Vojka Duletiča in po tistem, ko sem zapustil dvorano. Ne bom ga vrednostno kategoriziral, ker sem bil nad njim preprosto navdušen — čeprav ne trdim, da je film popoln in brez nekaterih nepotrebnih spodrslijajev — in ker se mi zdi iz več razlogov v slovenskem in jugoslovanskem filmskem ustvarjanju polpreteklega in novega časa tako svojstven, da sicer omogoča žgoče polemike na različnih ravneh, toda vedno in samo, če izhajamo iz stališč zunaj filma samega, ne pa iz njega, takega kot je. In tak kot je, je pokazal predvsem dvoje: dobili smo **drugačen** film, kot smo jih potrošniško vajeni, in dobili smo avtorsko **dosleden** film, se pravi film, ki dokazuje, da se Duletič ni po naključju oprijel statičnosti kadra, vertikalnih in horizontalnih komponent svoje slike, montaže kontrastov in gradacij, ne pa **atrakcij** — prav to ga povsem ločuje od Eisensteinove filmske šole, kljub temu, da je v filmu sicer mogoče najti nekaj njenih logičnih, filmskih posledic — ki je v kombinaciji z zvokom (šumi, glasbo, dialogi) specifičnost zvočnega filma kot samosvoje kulture in umetnosti. To namreč pomeni, da se Duletič ni odrekel svojemu slogu, ne svojim iskanjem na tistem izrazito filmskem področju, na katerega naši avtorji sicer redko zahajajo. Ta posebna doslednost njegove filmske sintakse me, recimo, tudi sili, da ga pri nas primerjam s Štiglicem (ki je dosledno in najviše razvil poetičnost filmskega izraza) in Hladnikom (ki je v svojem opusu prav tako dosledno in razvojno logično prihajal iz surrealističnih tendenc preteklosti v filmski absurd). V tem smislu namreč pojmem avtorstvo v filmski umetnosti, ne pa v dejstvu, da režiser določeno stvar samo po svoje vidi.

Film mora imeti zgodbo, junaka in sporočilo. To preprosto dejstvo, ki so ga ugotovili že stari filmski teoretiki, se je najbrž izkristaliziralo ob neuspelih ali hermetičnih možnostih absolutnega, abstraktnega

in surrealističnega filma, čeprav poskusi v tej smeri še niso prenehali in jih vsaj teoretično tudi ni mogoče povsem ovreči. Tri osnovne zahteve — zgodba, junak in sporočilo — pa film v osnovi vračajo zgolj k upodabljanju literature, k vizualizaciji pisane besede. Tu pa se film tudi teoretično neha, saj taki filmi govorijo samo v drugačni govorici, ne pa tudi v drugačnem jeziku.

Specifika filma kot umetnosti je zatorej ravno v specifikah njegovega jezika. Duletičovo pisanje filma pa je povsem filmsko, naslonjeno predvsem na elemente filmskega jezika. Duletič se odpoveduje sekundarnim filmskim prvinam — dialog ima samo takrat, kadar je za razumevanje zgodbe, odnosov ali značajev nujen, šum pa ni zgolj ilustracija, ampak sliko nadgrajuje, postaja samostojna prvina, najbolj učinkovita, kadar je v kontrapunktu ali gradaciji s sliko (n. pr.: zvok letala, ki ga ne vidimo, stopnjuje napetost). Film ne uporablja glasbe niti kot ilustracijo, niti kot označevanje določenih psihičnih stanj v igralnici ali v gledalcu, zato je brez nje. V edinem prizoru, ko jo slišimo, je uporabljena za sporočilo, ki sega prek filma samega, za vizijo pomladi, svobode.

Pri Duletiču mora skoraj vse opraviti slika in povezava slik, montaža: od pripovedovanja zgodbe do označevanja psihičnih stanj njegovih junakov. Zato toliko dolgih slik, zarzritv in obraz — toda: obraz govori — igralec ni samo figurativna ilustracija nekega napisanega junaka, ampak postane nujni soustvarjalec filma. Še ena asociacija: ko je Berthold Brecht na začetku tega stoletja uveljavljal svoje epsko gledališče, ga je tudi iz jeze nad sladostrastjem gledalca, da trpi in čuti zaradi težav glavnega junaka. Hotel je, da gledalec trpi zaradi sebe, da se ob gledanju gledališke predstave osvešča, jezi, da išče rešitev dogodka on, ne dramatik. Zdi se mi, da je Duletičev film eden naših najbolj brechtovskih filmov: če smo ga namreč razumeli ne samo kot film o trpljenju slovenskega kmeta med drugo svetovno vojno, ampak kot izraziti protivojni film sploh, smo ga lahko samo zaradi enega vprašanja: kaj bi mi sami storili v takem položaju? In ko nas film osvešča, nas prav s tem — brechtovskim vprašanjem.

Lev Kreft

Film me (in to moram priznati že takoj na začetku) ni niti malo navdušil in zato je razmišljanje usmerjeno predvsem v vprašanje, zakaj ne? Glavni junak filma je previdna obotavljivost in pasivni upor, torej negativni junak. Toda namesto z globoko tragiko, ki jo tako okoreli obrambni položaj v času, ko je odločitev nujna, lahko predstavlja, se bolj ali manj soočimo samo s (po mojem mnenju ne preveč blestečo) analizo krutosti in brezizhodnosti. Alternativa pasivnosti je v filmu prešibko izražena, da bi se ob soočenju z njo tragičnost in brezupnost igre »med dvema ognjema« sploh lahko razvila. Oko kamere gleda vse preveč s stališča »monografske«

analize te pasivnosti, da bi lahko občutili globoko prepletanje nasprotujočih si sil in silnic zunaj in znotraj ljudi.

Zato je seveda tudi sam izrazni način filma pravzaprav pasivni upor — v čisto tehničnem izraznem smislu. Izraz torej v celoti ustreza ideji in vsebini, toda ta celota po mojem mnenju ne ustreza niti filmskemu jeziku niti jasnosti idejnih ciljev. Prepričan sem, da film brez močne notranje dialektike v dramaturški zgradbi in široke tehnično izrazne palete ne more zaživeti kot umetnina.

Posebej me je seveda presenetila večina filmske kritike, ki je zavzela povsem nasprotno stališče do filma in se v nekaterih primerih povzpela celo do panegirikov. Ne bom se ob tem ustavljal ob razglabljanjih o notranjih odnosih v slovenski filmski proizvodnji in kritiki, toda gotovo je, da poleg dnevnih kritik potrebujemo temeljitejše analize.

Da končam: film, ki pušča gledalca hladnega, nezainteresiranega in zdolgočasnega, je morda lahko zanimiv poskus, ne more pa biti dober film.

Sandi Sitar

Duletič je ostal tudi v svojem tretjem filmu zvest sam sebi: razvoj, nakazan s prvima filmoma, je privedel do kraja, pri tem pa se je, navzlic izhajanju iz literarne predloge, do tolikšne mere odrekal fabuli, da mu je ostalo sicer do kraja prečiščeno, hkrati pa že tudi sterilno filmsko jedro. Vendar pa s tem, da se je odrekel pripovedovanju fabule, filma zanj ni prikrajšal, seveda s pogojem, da gledalci razpolagajo z možnostjo dopolnilnih informacij, z voljo, da v tako vsiljenem postopku aktivno sodelujejo, pa tudi z zmoglostjo sodelovanja, kar je stvar njihove filmske kulture. Duletič daje le skope prereze stanj in ukinja kinetičnost filmske predstave (ne pa tudi doživetja!).

Tako scenarijsko zamišljen in režijsko dosledno uresničen film je v Duletičevem opusu nedvomno sklep ene in začetek nove faze: iz dosedanega izkustva izvedena in v doslej zadnjem filmu preskušena formula bo lahko temelj prihodnji praksi. Sama formula se je tokrat, ob srečanju s konkretno snovjo in pred konkretno publiko, pokazala kot preveč abstrahirana. Povzročila je razcep v kritiki, kar je razumljivo, saj film terja, da se opredelimo za sodelovanje ali pa tega sodelovanja ne sprejmemo in film ignoriramo ali po ob njem protestiramo.

Ob vsem tem je film »Med strahom in dolžnostjo« pomemben vsaj iz treh razlogov: je naravnost šolski primer eksaktnega, v vsaki fazi docela razumskega nadzorovanega postopka; v snov, v kateri je bil praviloma fiksiran heroični realizem, uvaja modernejšo stilizacijo, in kjer sta pirotehnika in množica statistov često prevpila filmsko kreativnost, je uveljavil težnjo po odpovedi zunanjim efektom, po ponotranjenju, in po izrazitem iskanju nove forme za specifično motiviko.

Milenko Vakanjac

Dogajanje Duletičevega filma je postavljeno v tradicionalno slovensko kmečko okolje. Glavni junaki njegovega filma so privezani in navezani na zemljo tako, da jim začetek vojne ne seže v zavest, kljub nekemu oddaljenemu regljanju strojin in sekvencah prebliska sestanka aktivistov pod gozdom. Trosenje letakov iz italijanskih letal ne odvrne Duletičevih junakov od kmečkih opravil, ki se izmenjavajo v utrudljivem stoletnem ritmu. Besednjak, ki ga je Duletič namenil svojim junakom, je do obupa skop in oropan sočnosti pristne kmečke govore.

Zakaj? Funkcijo dialoga prevzamejo nase dolgi in utrudljivi posnetki kmečkih obrazov ter scensko oponašanje motivov slovenskih impresionistov (Grohar). Navzlic vsem tem nadomestkom, katerih učinkovitost je vprašljiva, deluje omenjena skopost dialoga prej kot čustvena praznost Beckettovskega sveta in njegovih Gogojev, Vladimirov idr. Duletičevi junaki životarijo v kulturnem razmerju do zemlje in Godejovskem preživljanju vojne: pasivni, vdani, regiliozno trpeči mučeniki, njihova pasivnost ne pozna ne konca, ne kraja. V hišo, zlasti pa v hlev vdirajo vojske in jemljejo, jemljejo, jemljejo. Niti kanca upora ni v Duletičevih junakih-mučenikih, to so trpeči krščanski svetniki, ki vdano sprejemajo vse hudo, natanko kot šibo božjo, in katerih bi bil vesel še tako skromen katekizem za nižje razrede osemletke. Bebavo se onegavijo, ne morejo se odločiti za nobeno stran, čeprav je njihova stiska in človeška potpečljivost prignana v sumljivo bližino absolutne nirvane. Njihova odločitev je ena sama in večna: Zemlja. To zoprno konzervativno navezanost na zemljo, regiliozno obsedenost od nenasilja, nam hoče Duletič predstavljati kot kljub vsemu možno zgodovinsko gibalno in vzvod neke tihe pobožne solidarnosti z narodno osvobodilnim bojem.

Vili Vuk

Duletičev film Med strahom in dolžnostjo je pravzaprav neke vrste filmski lepoteč, to pomeni, s seboj prinaša popolnost in zaključenost, ki kažeta tudi popolno in trdno ustvarjalno zavest njenega avtorja. Če mislim na lepoto v Duletičevem filmu, se ta misel nanaša na vso tisto umetniško izdelavo, ki je v izolirani govorici slike dosegla svoj namen. Slika je pri Duletiču resnično izolirana, ne motita je niti dialog niti glasba, kar kaže na avtorjevo vztrajanje pri izključno filmskih elementih, ki jih lahko, sledeč seveda scenariju in režiserjevi intenciji, vzpostavi le kamera. Duletičeva kamera pa je, ko je oblikovala pripoved o medvojnem kmetu z Dolomiti ali od koderkoli, ko je hotela izdelati dušo trpkega časa, nelzposno vdrala v podrobnosti človeka in stvari, za seboj pa puščala estetsko čisto in likovno najbrž neoporečno filmsko podobo.

Zato bodi rečeno, da je Duletičev film Med strahom in dolžnostjo nadvse zanimiv po svoji režijski rešitvi predvsem zato, ker je tematika vojna,

za to tematiko pa vemo, da je v slovenskem in sploh jugoslovanskem filmu dobivala filmske izpeljave, ki so se kar po vrsti nanašale na poudarjanja zunanjih učinkovitosti.

Tako imenovani partizanski film doživlja z Duletičevim delom Med strahom in dolžnostjo simpatično presnovo, v kateri se kažejo nova in sveža izhodišča za obravnavanje tematike, ki je po krivici in zavoljo slabih ustvarjalnih moči nekaterih filmskih avtorjev doživela že prav sporne filmske rezultate. Je pa res, da je pri Duletiču ta tematika postala bolj zaprta vase, gledalski stik s filmom ne nastaja v lagodnem gledanju, temveč ob temeljitem premišljevanju. Toda to so vendarle kvalitete, ne pa slabosti tega Duletičevega filma.

Matjaž Zajec

Kako edini smo si v tem, da je človekovo življenje v nizu različic posameznikovega reagiranja v času in prostoru, in kako hitro smo, kot ustvarjalci — denimo filma — pripravljeni pozabiti, da je naš junak večplasten, tako racionalen kot emocionalen, tako navezan na tradicijo kot tudi te tradicije naveličan, če ga utesnjuje ali pa ogroža. Nikakor pa nismo niti ljudje, niti opisani ali pokazani junaki linearne osebnosti, ki so bili pripravljeni zaradi igrivega spleta življenjskih okoliščin, ali pa zahtev filmske dramaturgije, delati sebi silo. Razen seveda, če ne gre za vztrajanje, ki je povezano z našo svetovno-nazorsko opredeljenostjo, ali v primeru umetniškega dela s svetovno-nazorsko opredeljenostjo junakov umetniškega dela.

V Duletičevem filmu Med strahom in dolžnostjo se mi zdi nerazčističenost te dileme (če to tako sploh moremo opredeliti) osnovno, s čimer je avtor storil svojemu filmu silo. Namesto da bi ga vklenil v spone takratnega, ničkolikokrat opisanega življenja, ga je z nizom skrbno organiziranih simbolnih piramid od življenja odmaknil in ga postavil na raven mišljenja in razmišljanja. Vendar takšnega mišljenja in razmišljanja, ki nas pušča prazne, nezadovoljne in nepotešene. Naša čustva ostajajo nevznemirjena in naša misel pričenja brskati po predalčkih spomina, v katerih so spravljene informacije, ki so nas ob tej temakiti enkrat vznemirile, čustveno razgibale in nas prisilile k razmišljanju.

Tako bi lahko Duletičevem filmu najprej očital sterilnost in estetizirajočo samozadostnost. Njegovo čustvovanje se ne preljuje preko okvirov sličic na filmskem platnu v dvorano, kjer gledalci pričakujejo skupno življenje z njegovim filmom. Potemtakem nekaj ni v redu, različna spoznanja, prepričanja, informacije, pa še kaj nas vodijo po različnih poteh. Naj vzamem kot primer osnovno situacijo: položaj kmeta med zadnjo (če bi avtor segel širše, pa tudi katerokoli) vojno. Država je formalno izgubila svoje ozemlje, ki ga je zavzel

okupator. Edini, ki je še lastnik svoje zemlje, je kmet. Kmet mora, vojni navkljub, naprej proizvajati, proizvajal pa bo lahko edino, če bo ostal lastnik svoje zemlje. To in pa tradicionalna navezanost kmeta na zemljo, dajeta kmetu med vojno poseben položaj. Ostaja namreč proizvajalec, hkrati pa je tarča pritiskov z vseh strani, ki so vsi po vrsti na ta ali oni način nasilni. V takšni situaciji kmet normalno išče alternative in možnost, da bi živel naprej, kot da vojne sploh ne bi bilo. Toda to iluzijo zelo hitro razblinijo različne vojske, ki razen hrane zahtevajo tudi kmetovo opredelitev. Tako se njegov manevrski prostor vedno bolj zmanjšuje, silnice tradicije popuščajo in končno se mora tudi kmet opredeliti in s tem izpostaviti na enak način, kot so izpostavljeni vsi udeleženci vojne vihre. V tem trenutku, tako vsaj priča naša preteklost, pričena dobivati osvobodilni boj vedno večjo moč, saj postaja stanje v okupirani deželi do konca nenormalno in za okupatorja vse bolj nevzdržno.

Ta kratek ekskurz se mi je zdel potreben zaradi tega, ker menim, da je prav v napačnem pristopu in seveda iz njega izhajajoči umetniški nadgradnji osnovni nesporazum Duletičevega filma Med strahom in dolžnostjo. Naj bo kakorkoli, Duletič Grabeljska morda ni dobro razumel, ali pa se mu je zdela lastna pot po svoji izvirnosti in izpovednosti dovolj močna, da bi z njo premagal vse stranut in nevarne čeri, ki so grozile njegovemu filmu. Precenil se je in tako v njegovem filmu ne najdemo pravega strahu, niti ne najdemo pravega klica dolžnosti. Vztrajanje njegovega junaka na kmetiji in njegovo trpljenje pri srečevanju z vojskami vse do odločitve po dolžnosti (ali bolje, krščansko moralni dobroti) mi zvenita neprepričljivo, predvsem pa neživljensko in s tem seveda tudi neresnično.

Duletičev »beg« v stilizacijo, simboliko, skrbno gradnjo sekvence, njegovo eksperimentiranje s tišino, šumom in dialogom tako izzvenijo v prazno. Tako nekako artistično, ko pa ne čutim soka zemlje, soka življenja, čustvovanja in mišljenja junakov, njihove strasti in vitalizma, vsega tega skratka, kar bi njegov film delalo v trdno celoto, osvobodeno vsakršnih pomislekov o avtorjevi želji po akademskosti, ali celo po preinterpretaciji nekaterih zgodovinskih dejstev, le tistih seveda, ki jih je še moč preinterpretirati. Pa ni bilo dovolj moči, da bi Duletičev filmsko znanje na platnu zaživelo, bil je, oziroma videl sem le en sam velik nesporazum. Znova pa sem spoznal to, da naj se avtor loti le tistega, kar v njem živi, s čimer čustvuje, kar hoče iz njega bruhniti na dan...

Po Duletičevem filmu ostajamo, kar zadeva filmsko obdelavo tovrstne tematike, še vedno med strahom in dolžnostjo.

Opomba

Za mnenja oziroma izjave je uredništvo prosilo še osem avtorjev, vendar se našemu vabilu iz različnih razlogov niso odzvali.

proizvodnja — televizija

Kopito idiličnega domačijstva

Jože Snoj



Široko občinstvo, pa bodi televizijsko ali kakšno drugo, najbrž res ne razločuje posebno natančno sloga od sloga oziroma umetnostnega nazora od umetnostnega nazora z idejno uglašenostjo v njegovem miselnem vozlišču vred. Še manj je potemtakem usposobljeno zavestno zaznavati iztanjene skupne poteze slogovnih šol in jih ločevati od bistvenih lastnosti drugih stilnih grupacij. Popolnoma pa je — se zdi — taisto široko občinstvo ravno zaradi svoje neobremenjenosti

z natančnejšim strokovnim poznavanjem različnih umetnostnih izhodišč in interesov v teku zgodovinskega časa zmožno izrehati sodbo o pojavih istosti ali enakosti snovnih, motivnih in interpretacijskih prvin v posameznih upodobitvah ali — po domače — o njihovem medsebojnem posnemanju, privzemanju, ponavljanju itd. Ob takih delih in o takih pojavih govori široko občinstvo preprosto, naravnost in brez strokovnjakarskega omahovanja, predsodkov in obzirov kot o nečem, kar je izdelano »po istem kopitu«.

Te vrste zmožnost torej nikakor ni predvsem plod vzgoje in stvar pridruženosti, temveč dragocen naravni dar razločevanja pristnosti od nepristnosti, t. j. izpovedovalčeve osebne resnice od nečesa, kar je pogreto, na novo povzeto, v nedogled in iz najrazličnejših razlogov ponavljeno brez enkratnega življenjskega žara. Ta zmožnost je nepogrešljiv indikator, ki v procesu dojemanja upodobitve, pa bodi televizijske ali katerekoli druge umetniške, opomni, alarmira razsojevalca, da je v posamezni produkciji ali skupinski produkciji posamezne umetnostne panoge ali v vsej kulturni tvornosti kakega okolja nekaj v bistvu in temeljih narobe.

Ta naravni občutek, ta kategorični imperativ splošnega zdravega okusa in individualnega navdihnjenega podoživetja, je treba potem seveda takoj razumsko preveriti, ga utemeljiti ali zavreči. Preskusiti moramo torej dvojje domnevanj in v vsaki pravi umetnini neogibnih enkratnosti: časno in osebno. To pa, nadalje, pomeni, da je treba ugotoviti, ali je življenjska problematika, ki jo razgrinjajo pred nami snov, motiv in — v našem primeru — dramska interpretacija, v splošnem res problematika našega časa in v posebnem res projicirana skozi osebno prizmo ustvarjalca in izpovedovalca, v našem primeru skozi osebne prizme vseh sodelujočih v televizijski ekipi.

Če je ta dvojna enkratnost, ki je v premem sorazmerju z zadovoljivo estetsko realizacijo, ugotovljiva, potem imamo opravka z organsko vraščenostjo obravnavanega dela oziroma upodobitve v naša historična, polpretekla in sedanja doživljanja in umetniška podoživljanja in o kakem kopitu ne more biti govora. Če je ta enkratnost, ki ni obstojna drugače kot v svoji dvojnosti, vprašljiva ali nična, potem pa seveda neogibno obstaja neko kopito, na katero je bilo delce nategnjeno.

In ker imamo danes v mislih domače televizijske dramske upodobitve po predlogah znanih domačih literarnih del, povejmo kar na začetku, da bi utegnili obstajati večkratno kopito hkrati. Prvo kopito je že literarna predloga sama, če se je TV adaptorji lotevajo ad hoc, formalistično, brez intimnega izpovednega odnosa do nje. Drugo kopito se ukopiti, brž ko se tisti, ki iz domače literarne zakladnice izbira za TV dramske

priredbe »primerna« dela, odloča samo za literarne stvaritve določenih snovnih, motivnih in drugih značilnosti, med katerimi so idejne za taka kosmata in upogljiva ušesa že kar smešno strašen in velik kokosov oreh. Tretje kopito pa se izkaže in je vsem najbolj na očeh, če so po tako skopem vzorcu izbrana dela narejena po istem režijskem, snemalskem, igralsko interpretacijskem in igralsko zasedbenem — kopitu.

Vse to razčlenjati in dokazovati pa seveda ni več samo stvar širokega okusa in zgolj naravnega dara za razločevanje pristnega od nepristnega, temveč naloga strokovne kritike. Toda če je kritika, ki to kritiko opravlja, brez te najosnovnejše človeške in ljudske občutljivosti, utone v podrobnostih. Od dreves posameznih pojavčkov ne vidi gozda celotnega pojava in ostane v svojih sodbah omejen, milo rečeno, strokovnjakarski, parcialen in fragmentaren: ali skupnih potez posameznih pojavov sploh ne opazi ali pa jih razloči, a ne more soditi, koliko skoznje pristno sozvanjajo tudi najrazličnejše skupne nadosebne težnje posameznih ustvarjalcev in koliko so te skupne poteze edina ali prevladujoča vsebina njihovih sporočil; ne more, skratka, kolikor toliko zanesljivo ugotoviti, če gre dejansko za plodno in še živo slogovno šolo ali samo za od nekdanj mrtvo in sterilno mani-ro.

Ko smo pred dnevi gledali najnovejšo iz vrste omenjenih TV dramskih priredb: Kranjec-Frantarjevo TV dramo »Sence pod Ostrim vrhom« v režiji Mirča Kraglja, se je v nas razločnejše kot kdaj poprej izostril občutek, da gledamo uprizoritev, ki je prišla na zaslon z nesramežljivo velikega in večvrstnega kopita.

A čemu šele zdaj in zakaj ravno tokrat tako močno? Treba je takoj pripomniti, da pazljivemu očesu pojav že dolgo ni več neznan in da mu v svojem okviru solidna Kranjec-Frantar-Kragljeva TV drama ni prinesla kakega večjega presenečenja. Kar je novosti, je v tem, da se je o kopitu, ki je bilo že zdavnaj varno umerjeno, izpopolnjevano in uporabljano tako, da je zmeraj prinašalo varen uspeh in medlo, a enakomerno porazdeljen ugoden odmev pri domala vseh plasteh občinstva, začelo svetlikati tudi tako imenovani široki publiki.

Tavčar, Finžgar, Cankar, Voranc in zdaj še Kranjec in še kdo, ki bi s kako svojo stritarjansko ali detelovsko storijo imenitno sedel v ta kalup, in še kdo, ki ga ravnokar bodo v njem umesili — vsi so si v teh TV priredbah že podobni kot jajce jajcu. Priprmo oči in se zazremo v nam vsem tako ljub hribovski pejsaž in že ne vemo več, ali v njem v impresionističnih meglicah dogoreva in dožareva svojo sirotno deklško usodo, tako kruto pahnjeno v ta grdi in neusmiljeni svet, Tavčarjeva Meta ali Finžgarjeva Lucija ali navsezadnje Kranjčeva Lenčka. Ali besedujejo, za javorovimi mizami posedajo, drva cepijo, za plugom

stopajo, žganje hlastno ali oblastno vase zlivajo, svojo literarno bol možato bolujejo ti ali oni strici, sosedovi ali ta pravšnji, iz te ali one povesti. Ali se v tej ali morda kateri drugi čokati domačiji vrh hriba dogaja to, kar se mora zgoditi, če se človek kako zaplete z vsemi tistimi zavitimi in zvinitimi potmi in pastmi spodaj v dolini? Ali se k tej ali h kateri drugi cerkvi vije črn pogreb po belem snegu in nese mlado žrtev sovražne civilizacije, ki je vse, kar niso ti hribi, te vasice, te bogaboječe podružnične in farne cerkvice, v prerani grob.

Čemu, ponavljamo, smo ravno ob »Sencah pod Ostrim vrhom« občutili vse te podrobnosti, enakosti in istosti bolj kot druge kratj doslej? Prvič brez dvoma zato, ker zmeraj višja grmada teh in takih TV priredb že sama po sebi opozarja na pojav. In drugič zato, ker se je ravno ob izboru in interpretaciji Kranjčeve novele, ki je sodobna po nastanku in ki naj bi zajemala iz sodobnosti, pokazalo, da ta uveljavljeni prijem proizvajajo po enem kopitu eno samo brezčasno, v narodopisnem muzeju kolikor toliko naštudirano, v našo razgledniško lepo hribovsko ali kako drugo pokrajino postavljeno kmetiško idilo, ki ni zmožna ne prave človeške strasti ne konkretnega, t. j. časnega in miljejskega problema, in ki je iz literarne miselnosti s koncev devetnajstega stoletja prevzela že tedaj obupno zastarelo stritarjansko svetobolje v inačici: na kmetih, v tradiciji in patriarhalnosti, je zdravje in poštenje — v mestu, ki s svojimi novotarijami požira vas, pa čakata kmečkega človeka le še jetika in moralni propad.

Če je z našimi filmskimi in še posebej televizijskimi priredbami domače literature res tako, in tako očitno je, se nam zastavlja vrsta vprašanj, na katera bi bilo treba iskati dolge in poglobljene odgovore, ko bi hoteli to produkcijo ozdraviti sladke, poceni in družbenopolitično konformistične laži o slovenskem življenju v preteklosti, polpreteklosti in sedanjosti. Pa sprožimo nekaj najpoglavitejših.

Ali slovenska literatura devetnajstega, pa tudi dvajsetega stoletja sedanjim filmskim in televizijskim prirejalcem daje možnost take sterilne domačijske selekcije snovi, motivov in črno bele idejnosti? In če jo daje, čemu je — ob svojih treznih in umetniško trdnih stvaritvah — vseskozi bolehal in še boleha za tem idealiziranjem slovenskega življenja — v skladu, kajpak, z vsakokratnimi želenimi vseobčnimi ideali? In naprej: čemu se te literarne idealizacije oprjema naš film, čemu jo išče celo v literarnih delih, ki so se jo bolj ali manj uspešno že otrešal ali bila v celoti naravnana v boj zoper njo, in kaj je iz vsega tega prizadevanja ustvaril: slogovno šolo ali mani-ro?

Slovenci smo bili v preteklosti vsestransko zatiran kmetiški narod. Zatirali so nas zunanji sovrazniki, zatirali pa so nas hkrati tudi vsakokratni notranji konformisti, najčešče in

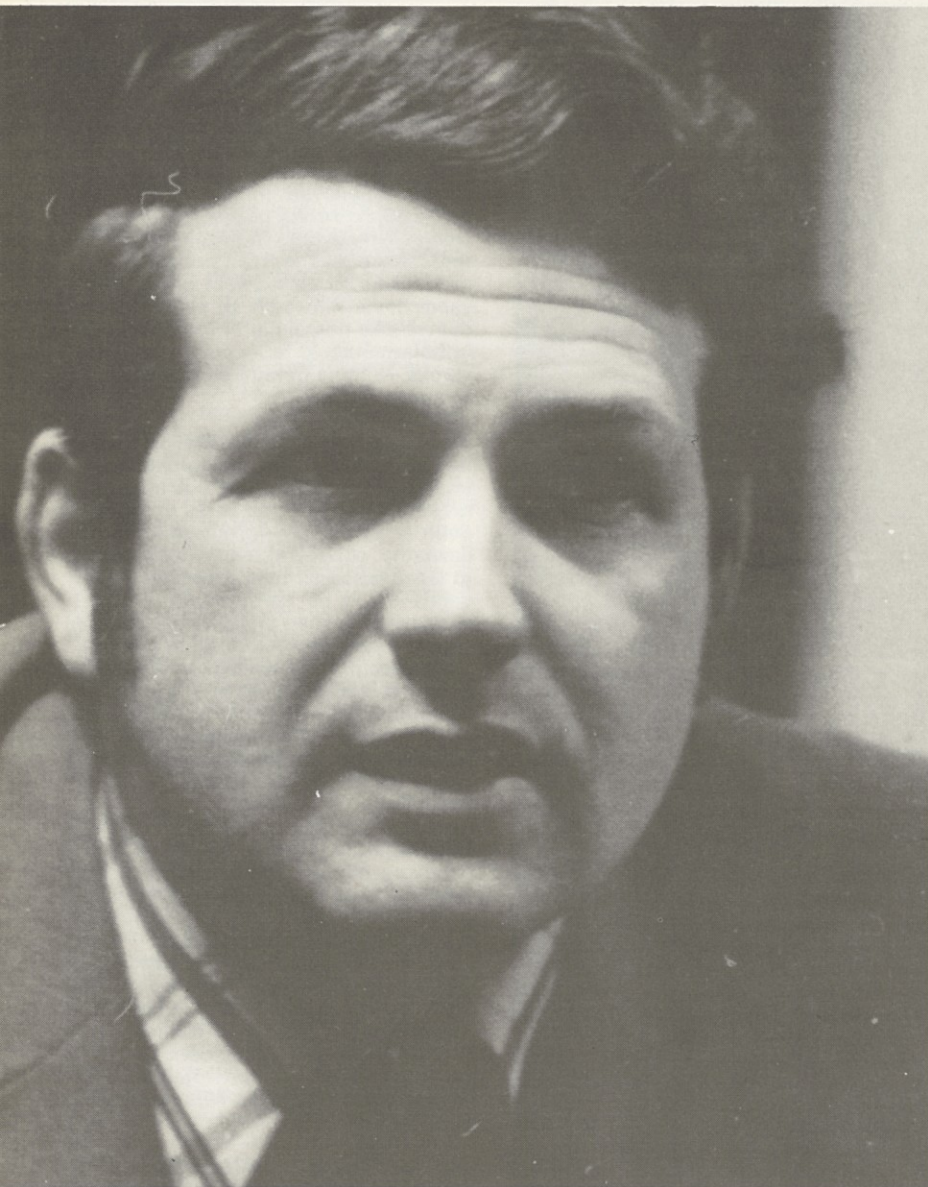


najraje v skladu in zvezi z onim vsesplošnim zunanjim pritiskom. Ni čudno torej, da smo navzven idealizirali svojo kmetiško trdnjavo in pred nacionalnim sovražnikom skrivali vse njene razpoke, znotraj pa si teh razpok zaradi budnih oči vsakokratnih konformističnih čuječnejšev nismo smeli pobliže ogledovati. In ko nas je civilizacijski razvoj pozval, da to trdnjavo zapustimo in se zidamo meščansko, nas je, tako prizadete in prikrajšane, popadla sveta groza pred vsem novim. In rodili so se svetobolje, domačijska nostalgija in romantično hribolazništvo, ki je — očitno ne brez vzroka — tema prvega slovenskega igranega filma.

Slovenska literatura je odsevala vse te slabosti in jih včasih še odseva. In je slabela, če jih ni znala odvladati in preseči. Kdor jo — ob zares vrednih delih — želi tako — preplašeno, neznančno, obzirov in uvidevnosti polno, jo lahko najde ali tako naredi tudi še dandanes. Pa ne, da bi morda obravnaval kakšen angažirano priostren »kmečki problem« — kajti kje globoko v tehnizaciji in meščanski civilizaciji je že naš sedanji kmet in v kako zapletenih okoliščinah ju preživlja! — ampak zato, da v priljubljeni sladki laži idealiziranega in idiličnega domačijstva skriva svojo izpovedno moč, nezmožnost in plahost.

V tej ugotovitvi pa je tudi že skica odgovora na vprašanje, čemu si sedanjo eksistenčno problematiko, ki kar kliče k resnični filmski tvornosti, zakrivamo s kičastimi kulisami idiličnega domačijstva in zvodenele, nekritične, rodoljubne domačnosti in čemu iz vseh teh dosedanjih prizadevanj, v katerih največkrat ni zaslediti ne časne pristnosti upodobitev ne osebne prizadetosti njihovih ustvarjalcev, ni mogla nastati slogovna šola, temveč komaj manira.

Manira, v kateri je stilizirano in šablonizirano vse — od režijskih prijemov do premikov pred kamero, gestikuliranja, govorjenja in igralskih fiziognomij. In črn pogreb zapravljenih in zamujenih možnosti in priložnosti se v odmaknjenem planu tega umetniškega fiasca vije lepo naprej po belem snegu — od priredbe do priredbe.



intervju

Oprezni optimizem

V težnji ugotoviti realno stanje in perspektivne možnosti slovenske kinematografije, sta se s tovarišem Jožetom Volfandom, predsednikom za kinematografijo pri kulturni skupnosti Slovenije, pogovarjala Sašo Schrott in Viktor Konjar. Slednji je magnetogram pogovora tudi pripravil za objavo.

O načrtih odbora

Ekran:

Česa ste se lotili ob prevzemu funkcije pri krmilu slovenske filmske politike, čemu ste sklenili dati prednost?

Volfand:

Na svojih prvih sejah skuša odbor določiti predvsem osnovna izhodišča za svoje dveletno delo v okviru Kulturne skupnosti Slovenije. Menimo, da bi morali v sedanjem obdobju tako v odboru samem kot v vseh občinskih kulturnih skupnostih opredeliti družbeno in kulturnopolitično odgovornost do kinematografije, pri čemer imam seveda v mislih njen celotni sklop, celotno vsebino: distribucijo, reprodukcijo, proizvodnjo pa tudi televizijo. Gre za oblikovanje kvalitetnega družbenopolitičnega odnosa do problemov kinematografije na Slovenskem, pri čemer se dodobra zavedamo, da smo v zadnjih letih doživljali stagnacijo tako v proizvodnji kot v samoupravnem konstituiranju, da vsebinskih problemov na področju reproduktivne kinematografije niti posebej ne omenjamo.

Ekran:

Kaj imate v mislih, ko omenjate samoupravno organiziranost oziroma neorganiziranost kinematografije in vse druge probleme njenega podružbljanja?

Volfand:

Gre za to, da bi tudi na področju filma in kinematografije uveljavili politiko razodtujevanja kulture in torej njenega približevanja delovnemu človeku. To prbliževanje dosegamo z drugačno samoupravno organiziranostjo kulture znotraj kulturnih skupnosti, s svobodno menjavo dela, s podružbljanjem programa ter z večjo neposredno udeležbo delavcev v celoti kulturne politike.

Ekran:

Ko ste vse to ugotavljali, ste zagotovo izhajali iz ocene sedanjih razmer v slovenski kinematografiji. Kakšna je vaša ocena?

Volfand:

Ocenili smo, da so aktualni problemi na Slovenskem dandanes zlasti vprašanje filmske vzgoje,

vprašanje filmskega založništva (vse, kar izide, izide po naključju, brez vsakršnega založniškega načrta) in vprašanje povezanosti slovenske kinematografije s kinematografijo drugih jugoslovanskih republik, hkrati pa ugotovili, da bi se morali neizogibno dogovoriti za nekaj raziskav, ki naj bi pokazale, kakšno vlogo ima film v življenju sodobnega človeka, kaj mu kinematografija v svoji celoti pomeni in kakšno politiko na področju kinematografije bi morali glede na vse to dolgoročno snovati v slovenskem kulturnem prostoru. To je torej nekaj osnovnih programskih izhodišč našega odbora, kar zadeva njihovo realizacijo, pa imamo v mislih obdobje enega leta.

Ekran:

Pri tem seveda ni nevažno, kakšno prioriteto pripisujete posameznim točkam svojega programa. Vse nemara niso enako važne pa tudi prizadevanja ne bodo povsod enaka, saj je bila tudi odborova dediščina na posameznih področjih ugodnejša kot na drugih.

Volfand:

Normalno je, da ima prednost problematika proizvodnje. V obdobju, ko oblikujemo program razvoja družbenoekonomske politike za leto 1976, se je seveda potrebno odločati tudi o programu proizvodnje filmov. Sicer pa smo si — poleg vprašanj, ki zadevajo samo filmsko proizvodnjo, določili naslednje zaporedje nalog: posebno pozornost bomo posvetili uresničevanju zakona o filmu, ki posebej govori o samoupravnosti in konstituiranju kinematografije; celovito bomo spregovorili o materialni, samoupravni in programski problematiki pa tudi o družbeno-politični vlogi reproduktivne kinematografije na Slovenskem. Znotraj občinskih kulturnih skupnosti si bomo prizadevali formirati odbore, oziroma temeljne skupnosti za kinematografijo in poskušali tudi tako vzbujati širši družbeni interes za problematiko filma in filmske ustvarjalnosti; ubadali pa se bomo tudi z aktualnimi vprašanji razvoja in organiziranosti filmske kritike ter še posebej s celotnim sklopom filmskovzgojnih prizadevanj.

Samoupravno konstituiranje

Ekran

V sedmem členu slovenskega zakona o filmu so druga za drugo našete naloge, ki so jih glede svoje samoupravne organiziranosti dolžne uresničiti delovne organizacije s področja kinematografije. Vsi vemo, da bi bila podoba naše kinematografije povsem drugačna, ko bi bil ta člen zakona že realiziran. Toda realizirano ni še nobeno izmed določil.

Volfand:

Razen samoupravnega sporazuma o sodelovanju med produktivno in reproduktivno kinematografijo ter televizijo, kar je prvi korak na tej poti.

Ekran:

In kako ga ocenjujete?

Volfand:

O tem imamo lahko seveda zelo različna stališča. Ko ocenjujem možnosti samoupravnega konstituiranja na področju kinematografije, mislim, da moramo najprej ugotoviti, ali je naša kinematografija sploh sledila prizadevanjem po samoupravnem organiziranju kulturnih dejavnosti. Sodim, da ni hodila vstric s temi prizadevanji in smo zato na področju kinematografije v tem trenutku nemara še najmanj samoupravno organizirani. Ali z drugimi besedami: kar zadeva razodtujevanje kinematografije in filma ter njuno samoupravno konstituiranje, zagotovo nismo prišli kdove kako daleč. Čaka nas torej še prenekateri nalogi. Samoupravni sporazum je prva lastovka, ki lahko pokaže, da smo se v slovenskem prostoru vendarle zavedli, da kinematografije ne moremo razvijati zunaj samoupravnih tokov in je torej povezovanje distribucije, reproduktivne kinematografije, proizvodnje in televizije eden prvih pogojev, da bodo delavci v tej sferi združenega dela skupaj začeli odpravljati probleme, ki so se nakopičili, obenem pa zasnovali celoviti razvoj kinematografije na Slovenskem. Toda to je še zmerom samo del naloge. Njen drugi del zadeva notranjo samoupravno organiziranost v distributivnih organizacijah, v kinematografijah ali v proizvodnih podjetjih. Povsod bi namreč morali videti dvojce: na

eni strani, kako so samoupravno organizirani kot delovni ljudje in kot kulturni delavci, na drugi strani pa, do kakšne mere je zagotovljen širši družbeni vpliv na program, na proizvodnjo in na programsko politiko kinematografov. Iz povedanega sledi, da moramo čim prej ustanoviti programske svete pri vseh podjetjih oziroma zavodih s področja kinematografije ter odbore za kinematografijo pri vseh kulturnih skupnostih, kar pomeni, da moramo v razmeroma kratkem obdobju dohiteti zamujeno v zadnjih štirih ali petih letih, ko smo tako področje reproduktivne kinematografije kot tudi področje filmske proizvodnje prepuščali določenemu samotoku v kulturni politiki, vse to pa se nam dandanes v slovenski kinematografiji tudi krepko pozna.

Ekran:

Stvari je mogoče popravljati, če vemo za vzroke. Kje so pravzaprav vzroki, da se je naša kinematografija ograjevala od programskih svetov, da jih ni formirala, da določil, zapisanih v zakonu, ni sprejela z nikakršnim navdušenjem, temveč se je rajši zapirala vase?

Volfand:

Tukaj je potrebna diferenciacija. Poseben problem so namreč kinematografska podjetja. Reprodukтивna kinematografija je v bistvu omejena v svojih možnostih podružbljanja programsko-repertoarne politike iz že znanih razlogov: uvoz filmov je namreč determiniran in daje kinematografskim podjetjem zelo malo maneverskega prostora pri oblikovanju kvalitetnih programov. To pa ni edini problem. Nič manjše omejitve namreč ne prinaša opredelitev kinematografskih podjetij kot gospodarskih organizacij ter njihova odvisnost od tržnih zakonov ponudbe in povpraševanja. Prepustili smo jih namreč njim, namesto da bi jih bili opredelili kot dejavnosti posebnega družbenega in kulturnega pomena. In ker tega nismo storili, so kinematografska podjetja pač oblikovala svojo repertoarno politiko tako, kot je bilo za njihov vir dohodkov in za njihovo materialno poslovanje najbolje. Imeli smo sicer nekaj poskusov posebnih spodbud pri predvajanju

kvalitetnih filmov, vendar smo sčasoma nanje spet pozabili. V vsem tem so najbrž razlogi, da je položaj v kinematografiji tak, kakršen je. Menim pa, da je osnovni nesporazum v tem, da se povsem ne zavedamo, kaj nam film v socialistični, samoupravni kulturi sploh pomeni. Je samo zabavno-komercialna dejavnost, samo sredstvo, ki naj v človeku kompenzira želje po romantizmu, ali pa je tudi umetnost? Ker nismo znali ovrednotiti kulturnopolitične in družbene vloge filma, smo se v reproduktivni kinematografiji znašli na nihalni vrvi, ki nam je neizogibno povzročila sedanjo situacijo.

Ekran:

Tega se zdaj zavedamo. Nam naša spoznanja pomagajo pri urejanju stvari? Se je klima že spremenila?

Volfand:

Mislim, da se je, zlasti v zadnjih dveh letih. Celo zelo očitno. To bi lahko ilustriral z dvema dejstvoma. Eno je resolucija o ekonomski politiki v Sloveniji v letu 1976. Vanjo smo zapisali, da imata v slovenski kulturni politiki prioriteto knjiga in film. Enak družbeni interes je izražen tudi v dokumentih o srednjeročnem razvoju Slovenije. Slovenska družbena in kulturna skupnost si, skratka, ne more več privoščiti dosedanje alarmantne situacije v reproduktivni kinematografiji. Ta situacija, na katero opozarjajo tudi podatki, ki jih je zbrala Gospodarska zbornica, zahteva širšo družbeno akcijo, predvsem družbeni dogovor o tem, kako bomo v slovenskih občinah v naslednjih nekaj letih sanirali položaj reproduktivne kinematografije. O spremenjeni klimi pa priča še drugo dejstvo. Ko smo se pred nedavnim na Bledu pogovarjali o nekaterih problemih reproduktivne kinematografije, smo lahko miselne premike opazili tudi pri vodstvih posameznih kinematografskih podjetij, kjer čedalje bolj spoznavajo, da zaprtost do družbenih sredin ter premajhna povezanost z družbenopolitičnimi oziroma kulturnimi skupnostmi in z gledalci pravzaprav onemogoča sanacijo, za kakršno si prizadevamo. To spoznanje, ki je bilo na blejskem seminarju več kot očitno, je dober znak, dobra napoved menjav.

Proizvodnja

Ekran:

Kako potekajo stvari v sami proizvodnji?

Volfand:

Tu je ob še ne dovolj definiranim družbenem interesu do filma prišla do izraza značilna posebnost: naš film nosi s seboj epiteton odtujenosti. Čeravno je sam po sebi ena izmed tistih umetnosti, ki so v odnosu do človeka najbolj neposredne, je po drugi strani spet najbolj odtujen, pa naj gre za njegovo nastajanje ali njegovo vsebinsko odmaknjenost od ljudi. Eden izmed razlogov za to tiči v dejstvu, da so se filmski delavci prepozno zavedli, da zahtevata sedanji družbeni čas in kulturna politika povsem drugačno mesto filmskega ustvarjalca v združenem delu. Šele zadnji čas (to je po svoje pokazal tudi teden domačega filma v Celju) filmski delavci čedalje bolj spoznavajo, da morajo svoje delo dojeti in občutiti kot sestavni del celotnega združenega dela. Filmsko delo ni nikakršno izvoljeno delo, nikakršno delo za izbrance. Tega se žal vsi še ne zavedajo. Mislim pa, da je eno pomembnih vprašanj, ko govorimo o samoupravnem organiziranju filma in njegove proizvodnje, tudi to, da naši filmski delavci čim prej spoznajo, kako velikega pomena je zanje, da dobi film svoje družbeno mesto v slovenskem kulturnem prostoru. Če te velike šanse ne bodo spoznali in če bodo še naprej capljali za temi tokovi v kulturni politiki, potem bodo najbrž nekatere zamisli o filmu in o kinematografiji kot pomembni veji kulturne politike v našem družbenem življenju le stežka uresničevali.

Ekran:

Tem vašim ugotovitvam bi najbrž filmski avtorji nekoliko oporekali. Izključenost dolžijo nekatere druge nosilce slovenske kulturniške tradicije, zlasti posamezne književne ali gledališke veljake, ki filmu ne priznavajo mesta med umetnostmi. Kdorkoli že je kriv, toda film ostaja dejansko izven vodilnega toka slovenske kulturne ustvarjalnosti.

Volfand:

V tem je nekaj resnice, res pa je tudi, da znotraj kulturnih skupnosti čedalje bolj prevladujejo

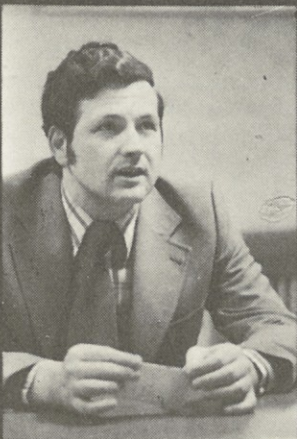
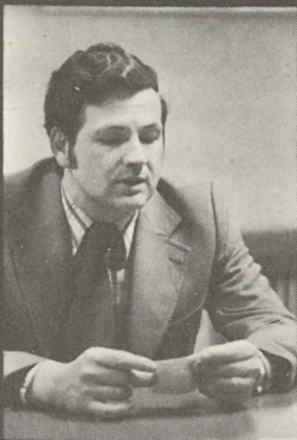
spoznanja, da filma in kinematografije ni mogoče več postavljati na stranski tir tržne ponudbe. To spoznanje postopoma prodira tudi v celotni slovenski družbeni prostor, le filmski delavci včasih še preveč razmišljajo po starem, o čemer pričajo tudi nekateri primeri iz zadnjega leta. Prepričan sem, da bomo morali prekiniti z miselnostjo, da so odločilni akterji programa filmske proizvodnje posamezne komisije ali odbori. Ko govorimo o odpiranju kinematografije in o poteh, ki naj film scela pripeljejo v sfero kulturnega dogajanja, se moramo zavedati, da ni dovolj, če o načrtih za proizvodnjo razpravljata samo en programski svet in ena ideološka komisija, pač pa po vrsti vsi odbori za kinematografijo v slovenski kulturni skupnosti in v občinskih kulturnih skupnostih, vsi sestavi občinskih konferenc socialistične zveze, ne nazadnje pa tudi posamezni zbori delavcev v temeljnih organizacijah združenega dela. Samo to je pot, ki bo pomagala, da bodo ljudje probleme filmske ustvarjalnosti občutili kot svoje. Za zdaj so namreč te dejavnosti — ne le film, tudi opera, drama in druge — delavcu zelo odtujene. Pa ne le lokacijsko. Odtujene so mu tudi po svojem pomenu, po svoji kreativnosti. Če pa bomo delavca animirali, da se bo lahko vsaj seznanil s tem, kaj prinaša program posamezne ustanove, in se kdaj pa kdaj srečal z njenimi delavci, potem bo najbrž tudi to prispevalo svoj delež k spoznanjem o nedeljivosti slovenske kulture in o nacionalnem pomenu nekaterih kulturnih ustanov.

Ekran:

Vi pa se boste v odboru za kinematografijo verjetno srečevali s konkretnimi vprašanji programa, ki za zdaj še ni zrasel iz tako zastavljenega skupnega dogovora vseh delavcev v združenem delu. Botrujejo mu namreč še vedno razmeroma ozki interesi filmskih delavcev samih. V kakšnih preizkušnjah ste se glede tega že znašli?

Volfand:

Ko smo dobili na vpogled prvi predlog programa filmske proizvodnje za leto 1976, smo ugotovili, da so programske zasnove predlaganih projektov



premalo argumentirane in ne dovolj natančno opredeljene. Zato smo producentu predlagali, naj nam pripravi nekoliko obširnejše gradivo. To se je zgodilo in tako smo predlog slovenskega filmskega programa za letošnje leto tudi sprejeli. Mislim pa, da se bomo kmalu soočili zlasti s problemom tematske ozkosti slovenske filmske proizvodnje. Znova bomo morali ugotoviti — to velja tako za kratki kot za celovečerni film, da v Sloveniji potrebujemo dela, ki bodo spregovorila o sodobnih problemih delovnega človeka. Ogledal sem si filmski program poslednjih let in prav tako predlagani program za leto 1976 in ugotavljam, da še zmerom prehudo bolehamo pri izbiranju tem, ki ne segajo v naš čas.

Ekran:

Zatekamo se v varne vode klasičnih literarnih predlog.

Volfand:

Premalo je novega, premalo svežega, premalo podob našega življenja. Prepričan pa sem, da za to vsebinsko revnost (revnost glede na sodobne, žgoče teme) ni krivo zgolj pomanjkanje izvirnih scenarijev. Zame je razlog tudi v tem, da so naši filmski delavci vendarle preveč odmaknjeni od pravega življenja. Vprašujem se seveda, zakaj ne dobimo kratkih filmov, ki bi prikazovali aktualne probleme našega človeka? Zakaj govori večina kratkih filmov ali o umetnosti ali o spomenikih ali o turističnih krajih? Zakaj ni filmov, ki bi bili podobe naše vsakdanjosti? Ne rečem, da tega doslej sploh nismo imeli, mislim pa, da je vseeno ohranjenih premalo filmskih podob našega življenja.

Ekran:

To je seveda vprašanje, ki zadeva avtorje, avtorji, kakršni so, pa so posledica odtujenosti našega filma in filmske proizvodnje od družbenih tokov.

Volfand:

Se strinjam. To nam dokazuje tudi naš filmski program sam, saj je dejansko samo refleks situacij, v kakršnih je naša kinematografija. Drugače si vsega tega ne znam razlagati.

Ekran:

Pa so kakršnekoli možnosti, da se bo to stanje v kratkem popravilo?

Je upanje, da se bodo avtorji spremenili in da bo z njimi vred pričela drugače delati tudi proizvodnja?

Volfand:

Zaupam v ustvarjalnost slovenskih filmskih delavcev, teh, ki jih poznamo, pa tudi mnogih drugih, ki morda še niso imeli možnosti, da bi se bili bolj kreativno vključili v slovensko filmsko ustvarjalnost. Res pa je, da imamo novih imen v slovenskem filmu malo, premalo... V želji po podružbljenju filma moramo misliti tudi na to, da bomo razširili krog ustvarjalcev... Moram pa reči, da si bom kot predsednik odbora pri slovenski kulturni skupnosti še zlasti prizadeval, da bomo dajali prednost sodobnim filmom in posebej mladinskim filmom, pa četudi na račun realizacije nekaterih drugih projektov. Ne bomo se več smeli izgovarjati, češ da imamo projekte za nekatere filme pač že pripravljene in da je zato neizogibno, da se jih lotimo, čeprav ne trdno prepričani v smisel realizacije.

Ekran:

Ste prepričani, da boste ob letu tak repertoar za leto 1977 že lahko sprejeli?

Volfand:

Zavzemali se bomo, da bo tako. Dobiti moramo dolgoročni projekt filmske proizvodnje, kar pa je navsezadnje tudi v interesu slovenskih filmskih delavcev samih. Problem našega filma je namreč tudi v tem, da filmski delavci nimajo jasnega vpogleda v svojo materialno perspektivo. Prepuščeni so nenehni pezi svoje materialne eksistence, vsaj tisti, ki se ukvarjajo izključno s filmom.

Ekran:

Problemi svobodnih umetnikov so najbolj pereči ravno na filmskem področju.

Volfand:

Res je. Le, da za to ni nobenega pravega razloga. Pomislimo samo na televizijo! Večkrat sem že omenjal in tokrat — ponovno — javno vprašujem, kdaj bomo v Sloveniji dosegli, da bosta skupaj stopili vodstvi Vibe in televizije ter se dogovorili o enotnem dolgoročnem razvoju ne le tehnične baze, temveč vseh potencialov, tudi kreativnih. Kajti

to, kar počnemo zdaj, da razvijamo tehnično bazo Vibe in posebej še tehnično bazo televizije, je svet že zdavnaj prerasel. Imamo pa tudi precej filmskih delavcev, ki bi z združitvijo potencialov lahko rešili svoj materialni status ter si pridobili povsem drugačen položaj v vlogi svobodnih filmskih delavcev in ustvarjalcev.

Vsebina, scenaristika

Ekran:

Pri pislih scenarijev, kjer se vsebinska vprašanja slovenskega filma začno in marsikdaj tudi nehajo, socialni in statusni problemi nemara le niso v prvem planu. Veliko pomembnejše je vprašanje motiviranosti avtorskih prizadevanj oziroma zagotovil, da se bo delo tudi obrestovalo. Ne kaže omenjati samo materialne stimulacije, ni pa se ji mogoče izogniti. Podatki povedo, da je bilo scenaristiki namenjenih v letu 1975 komaj kakšnih pet odstotkov proizvodne vrednosti samo enega celovečernega filma. V tem je dokaz, da investiramo v scenaristiko absolutno premalo — v primerjavi z ostalimi postavkami pri izdelavi celovečernih filmov, seveda.

Volfand:

Čeprav bo morda izzvenelo splošno, vendarle mislim, da je problem scenaristike dejansko samo odraz celotne problematike kinematografije na Slovenskem. Če bi imel film drugačno veljavo in drugače opredeljeno družbeno-politično funkcijo, bi bila tudi problematika scenaristike zagotovo precej drugačna. Kar pa zadeva perspektive, se strinjam z ugotovitvijo, da je sedanja materialna stimulacija, namenjena scenaristiki, daleč preskromna, in se bomo morali zato v Sloveniji dogovoriti o močnejšem spodbujanju scenaristov, čeprav tudi to ne bi smel biti edini vzgon pisateljskega angažiranja. Kajti ni pomemben samo scenarij, pomemben je tudi programski okvir, pomembna je programska orientacija in z njo vred vse tisto, kar želimo s filmom doseči. Zavedam se, da smo doslej namenjali scenarijem nasploh izredno malo pozornosti. Vse preveč smo se prepuščali tako imenovanim avtorskim nastopom. Menim, da se nam na Slovenskem taka personalna integritetnost

scenaristov in režiserjev v istih osebah ni najbolje obrestovala. Zato se moramo dogovoriti, da bomo tudi scenaristiki dali širšo družbeno in kadrovsko podlago, morda z javnimi natečaji, s posebnimi razpisi za scenarije na sodobno temo in s podobnimi spodbudami, ki bodo nemara zagotavljale, da bo slovenski film na podlagi scenarijev doživel svojo renesanso.

Kritika

Ekran:

Kako se v luči vsega tega kaže problem naše filmske publicistike, oziroma njene povezanosti s proizvodnjo, problem njenega vplivanja na zavest gledalcev, problem njenega sodelovanja v filmskovzgojnih prizadevanjih?

Volfand:

Govoril bi predvsem o tem, kar smo ugotovili na posvetu o filmski kritiki v Celju. Problemi, kot jih imamo s kritiko v naši družbi nasploh, so doma tudi na področju filmske kritike. Ne le, da smo premalo natančno definirali nekatera dejstva okrog marksistične kritike in še posebej okrog filmske kritike, ampak je res tudi, da se o problemih kritike sploh nismo dovolj pogovarjali. Daleč smo od tega, da bi bili ovrednotili mesto filmske kritike v našem družbenem življenju, namreč kritike kot možnosti za družbeno, kulturno in politično animacijo ljudi in obenem kot možnosti za soočanje s filmsko-ustvarjalnimi hotenji. V slovenskem kulturnem prostoru smo dali kritiki absolutno premajhne možnosti za kreativno uveljavljanje v umetnostnih prizadevanjih. Sodim, da je skrajni čas, da pripravimo temeljit strokovni posvet o kritiki sploh in o filmski kritiki še posebej. Organizator posveta pa bi moral biti verjetno slovenski marksistični center.

Vzgoja, izobraževanje

Ekran:

V podobnih situacijah je tudi filmska vzgoja.

Volfand:

Res je. S posveta o filmskovzgojni dejavnosti v Celju, med tednom domačega filma, sem si posebno zapomnil misel neke tovarišice, ki je ugotovila, kako malo se zavedamo dejstva, da prihajajo dandanes v ospredje našega

miselnega prostora generacije, ki gledajo, in ne več generacije, ki bero. Teh sprememb pa se žal še vse premalo zavedamo. Zame je značilno, če govorimo o filmski vzgoji, da na naših pedagoških akademijah, denimo, nimamo kateder za filmsko vzgojo; značilno je tudi, da naše šolske oblasti še niso zmogle zagotoviti vsaj minimalne filmske vzgoje pedagoškega kadra; značilno je, nadalje, da kljub dolgoletnemu gorjenju o nujnosti vključevanja filmske vzgoje v pouk še nimamo celovite ocene o tem, kam smo pravzaprav prišli s temi prizadevanji; značilno pa je navsezadnje tudi to, da imamo na vseh osnovnih in srednjih šolah v Sloveniji komaj nekaj več kot trideset filmskih krožkov. Ne bi smeli več ostati pri tem, da prepuščamo filmsko-vzgojno dejavnost samo zvezi kulturnoprosvetnih organizacij. Zelo jasno bomo morali opredeliti, kakšna je pri tem vloga zavodov za šolstvo, kakšna je vloga samoupravnih interesnih skupnosti in še posebej, kakšna je vloga socialistične zveze. Kajti mislim, da ne gre samo za probleme filmske vzgoje otrok ali mladostnikov; ukvarjati se bomo morali tudi in še posebej s filmsko vzgojo odraslih. V zvezi s tem vidim izredno velik problem v tretmanu kinematografskih predstav, ki jih še zmerom ne štejemo med kulturne dogodke. Pogostoma so zelo daleč od tega, da bi v resnici pomenile kulturna doživetja za ljudi, ki prihajajo v kinematografe. Zelo malo je namreč tudi resnične skrbi za celovitost filmskih predstav. Nanjo pomislijo samo v nekaterih kinematografih, vendar skušajo predvajanje filmov na vsak način opremljati z različnimi zabavnimi nastopi, kar pa še ne zagotavlja kulturnosti predstav. Zavedam se torej, da nas na področju filmske vzgoje (podobno, kot na področju filmske publicistike in kritike) čaka široko področje družbene akcije, pri čemer je jasno, da prizadevanj nikakor ne bomo smeli omejevati na posamične nosilce akcije: nujna je združitev vseh prizadevanj, kajti samo skupna in združena prizadevanja nam bodo lahko zagotovila uspešnost delovanja v prid slovenskemu filmu in filmski kulturi.

pismo

Beograd by (movie) night

Bogdan Tirnanić

Uredništvo EKRANA me je prosilo, naj za prvo številko nove serije te revije napišem nekaj o tem, kaj se dogaja v srbski kinematografiji. Zelo lahek posel: kajti če sprejmem misel, da je le snemanje novih filmov tisto, kar se dejansko dogaja v neki kinematografiji, potem se v srbski kinematografiji ne dogaja nič posebnega, saj ta trenutek snemajo en sam film (Čuvaj plaže v zimskem času režiserja Gorana Paskaljevića) ob megleni perspektivi, da se bo proizvodnja podvojila do spomladi, ko naj bi začeli snemati naslednji nov film (»Vietnamci« v režiji Aleksandra Petkovića, sicer znanega snemalca).

Toda na srečo srbsko kinematografijo bremeni toliko problemov in težav, da se v njej in okoli nje, seveda če izvezemo delo pri snemanju novih filmov, vselej dogaja kaj, o čemer lahko poklicni časopisni kronist napiše nekaj strani. Predvsem so prišli proti koncu leta na spored beografskih kinematografov nekateri naši lanskeletni filmi (»Hiša«, »Pavle Pavlović«, »Ali poznate Pavla Plešo«). Njihova mizerna raven pa se je pri priči spremenila v posebne vrste dokaz o nujnosti čimbolj temeljite spremembe tako idejne kot organizacijske strukture kinematografije, ki zmore v okviru svojega sedanjega ustroja proizvajati le filmska dela, katerih idejno-politična zmedenost je enaka njihovi kreativni nedozorelosti.

Gre seveda za staro, od dolge uporabe po malem že obrabljeno pesem. Toda ta čas so stvari na področju filmske dezorientacije »napredovale« do stopnje, ko bi lahko postalo vsakršno nadaljnje oklevanje usodno. Srbski filmski delavci so to dokončno spoznali in so se znašli v fazi intenziviranja pogovorov o integraciji sedanje »atomizirane« proizvodnje, zavedajoč se, da je to edina prava pot za konstituiranje kinematografije na samoupravnih temeljih nove ustave. Nobenega dvoma ni, da za največji del ustvarjalnih ter družbenih subjektov srbskega filma ta integracija pomeni vse kaj drugega kot goli formalni akt, s katerim naj bi se kinematografija uskladila s spremenjenimi zakonskimi predpisi. Težko je namreč verjeti, da bi komurkoli januarja leta 1976 ne bilo jasno, da je le integrirana in samo integrirana kinematografija edina realna priložnost, ki zagotavlja eksistenčni obstoj filmske stroke. Ta zakonitost velja tako za srbsko kinematografijo kot za vse ostale republiške ali pokrajinske kinematografije.

Le močna in integrirana kinematografija, najtesneje povezana z reproduktivno filmsko dejavnostjo (prikazovanje in promet s filmi), bo namreč sposobna začeti in uspešno izvesti proces, ki ga povsem brez potrebe in s povsem očitnimi tragičnimi posledicami odlagamo že cela tri desetletja. Gre namreč za nujen proces profesionalizacije naše celotne filmske prakse, s čimer je najtesneje povezano ustvarjanje takšnih odnosov in pogojev, ki bodo vse v realizaciji filma sodelujoče usposobili, da bodo sprejeli polno družbeno odgovornost za svoje delovanje. To naj bi bilo seveda povsem nasprotno dosedANJI praksi, ki se je o tej vrsti odgovornosti spraševala kot o usodi ustvarjalnosti in iz nje naredila miselni samostanlik ali še točneje rečeno prazno frazo, kot je pravzaprav tudi edinole mogoče v kinematografiji,

ki tako zapleten industrijski proizvod, kot je film, realizira na skrajno primitiven, manufakturen način.

Toda kaže, da je ta »obrtiška raven« določene kinematografije »palice in vrvi« nekaterim povsem ustrezala. Drugače rečeno, odsotnost odgovornosti, o kateri govorimo, je povsem ustrezala ambicijam posameznikov, ki so si ustvarili privilegirani položaj ter vsej kinematografiji leta in leta vsiljevali pogoje dela, poslovanja ter navideznega napredka, vse to pa je le reproduciralo in krepilo njihove pozicije, osebne interese ter privilegije. Zato ne gre podcenjevati števila tistih, ki po filmskih hodnikih nastopajo proti integracijskim procesom, pri čemer verjamejo, da jim bo uspelo hkrati odložiti načrtovano konstituiranje kinematografije na samoupravnih temeljih, ali pa ga spremeniti v formalno integracijo proizvodnih zmogljivosti ter dejansko integracijo nekaj grupno-lastniških interesov.

Argumenti, s katerimi operira ta opozicijska fronta, izhajajo predvsem iz teze, da integracija ne bo »šla zlahka«, glede na zapletene družbene, socialne, psihološke in etične okoliščine, ki prevladujejo v današnji srbski filmski stroki, in glede na njeno skrajno nizko in neugodno profesionalno usposobljenost, slabo razvito družbeno zavest, mentaliteto, ki se zlahka in pripravljeno uklanja liniji najmanjšega odpora in ne nazadnje zaradi strahu za eksistenčni obstoj, ki se je v dolgih letih krize zasidral v podzavest večine filmskih delavcev in se sedaj kaže kot določena vrsta obrambnega refleksa pred kakršnokoli spremembo. Glede na takšne predpogoje lahko integrirana kinematografija znova pomeni le zbiratizirano kinematografijo z velikanskim upravnim ter svetovalnim aparatom, kakršnega pomnimo po slabi plati iz časov »ratkodraženičevskega« upravljanja s srbskim filmom, ki bo, kajti takšna je njegova narava, podvržen vsem mogočim zunanjim vplivom, s tem pa bo omejeval obstoječo raven ustvarjalne svobode in še naprej zmanjševal že tako problematično fleksibilnost filma, kar zadeva njegovo reagiranje na družbene spremembe in potrebe.

Seveda pa se odpori proti integraciji kot pogoju profesionalizacije, brez katere ni prave ustvarjalne svobode in je niti ne more biti, tukaj še ne nehajo. Slišati je tudi glasove, ki trdijo, da procesi, do katerih naj bi prišlo, nujno ogrožajo tudi položaj »avtorjev«. Zares, razvita proizvodna tehnologija, ki zahteva strokovno ter kolektivno odločanje v vseh fazah pri filmskem delu, ne daje ravno velikih šans že poslovični samovolji in megalomaniji tukajšnjih bodočih dobitnikov »oskarja«. Toda trditev, da bo v praksi razvitih samoupravnih odnosov, v tehnološko urejeni in razviti kinematografiji ogrožena avtorska svoboda, pomeni namerno napačno sklepanje, ki opozarja na pomembno dejstvo, da so posamezni avtorji vključeni v sedanje vladajoče skupnice v filmskih hišah, ali drugače povedano, da se odpor do sprememb v kinematografiji kaže tudi skozi okrepljeno korupcijo dela njenih sodelavcev, ki sprejemajo ponujene privilegije s tem, da stopajo v službo status-quo, za to pa je značilno predvsem dejstvo, da je odločanje o usodi srbskega filma v rokah ljudi, ki jim manjkajo najosnovnejše

profesionalne, družbene in človeške sposobnosti ter kvalitete.

Torej je čisto naravno, da takšnim ljudem ne ustreza profesionalizirana kinematografija. Ne le, da edinole tako organizirana kinematografija lahko sprostí že dolgo zavrte ustvarjalne sile ter ukine vse oblike odtujenosti dela, temveč lahko takšna kinematografija po sami logiki lastne narave odločno odstranjuje vse tiste oblike prakse, ki je najučinkovitejši vzvod ohranjanja individualnih in skupinsko-lastniških interesov, ki so iz srbskega filma naredili okolje neoklasičnega »podzemlja«.

Kajti več kot javna skrivnost je, da v posameznih beograjskih filmskih podjetjih vladajo zakoni molka in zarote, za katerimi se skrivajo, kot je pred kratkim rekel znani filmski delavec, kot »jagnječja čreva prepleteni« interesi vodilnega vršička ter nekaterih »izbranih« filmskih ustvarjalcev. Če se komu zde te trditve pretirane, nas bo najlažje zavrnil s podatki, kako v vseh teh hišah neizpodbitno obstajajo in delujejo vse oblike samoupravnega dogovarjanja, toda težava je najbrž v tem, da so se spremenili v lastno parodijo in služijo kot paravan za neverjetno samovoljo posameznikov, pravilno razporejenih na vseh ključnih točkah odločanja, od republiških razpisnih komisij do umetniških svetov, kar jim omogoča učinkovit nadzor in usmerjanje celotnega filma na svoj mlin. Zato ni čudno, da se pod krinko samoupravne legalnosti v srbskem filmu dogajajo naravnost fantastične stvari. Organizatorji snemanja so čez noč postali dramaturški strokovnjaki, posamezniki imajo večletne licence za pisanje vseh scenarijev, ki naj bi jih realizirala filmska hiša, v kateri so pomembni funkcionarji, za sinopsise, ki obsegajo le nekaj tipkanih strani, izplačujejo milijonske predujme, čeprav je gotovo, da ne bodo po njih nikoli snemali filmov. Zato pa snemajo filme dokazanih mediokritet, filme z vnaprej preračunano izgubo, filme, dogovorjene na osnovi klanovske pripadnosti, pogosto za kavarniško mizo ali pri partiji pokra, vse to pa kaže, da ni daleč od resnice zgodba, da lahko mogočnejši iz nekega beograjskega filmskega podjetja naredi za režiserja svojega taksista ali pa natakarija iz kluba književnikov.

Povsem je jasno, da se mora srbska kinematografija na prvem koraku svojega zdravljenja znebiti »uslug« takšnih ljudi. To je povsem gotovo in v času, ko bo ta tekst prispel do svojih bralcev, bo že v marsičem jasno, kako so pristopili k tej nalogi. Toda lahko si dovolimo svobodo in prejudiciramo nekatere stvari, kajti omenjeno nalogo je mogoče reševati le na en način, in to tako, da rečemo bobu bob, popu pop, nekaterim pa zadnji bogom.



V Celju se je predstavil Ljubiša Samardić



▲ Cudoviti prah

Povest o dobrim ljudem ▼



festivali

Gledalec kot sogovornik

Celjska filmska prireditev si tri leta gradi svoj profil v novo, za našo predvsem manifestativno filmsko festivalsko prakso dobrodošlo smer. Teden domačega filma v Celju ni namenjen filmu kot takemu, filmskemu tekmovanju, konkuriranju drugim utečenim festivalom (pa naj v tem pogledu še tako natanko pišejo razlike med Puljem in, denimo, Nišem). V Celju so si izbrali geslo podružbljenja kulture, konkretno filmske kulture. Geslo je ohlapno, praksa, ki ga uveljavlja, se vsako leto jasneje opredeljuje. Celju namreč ni edini namen predstavitev filmov in njihovih soustvarjalcev. Že organizacijsko je teden zamišljen tako, da pritegne čimveč delovnih kolektivov in kulturnih skupnosti mesta in njegove okolice. Sozvočnica tega kolektivnega organizatorstva in mentorstva je neposrednejši interes delovnih ljudi, ki omogočajo filmski teden. Temu interesu pa prihaja neposredno naproti pobuda, naj bi se čimveč delovnih ljudi srečalo s filmskimi delavci. Zato prehaja težišče celjske prireditve s samih filmskih predstav na srečanja v šolah in delovnih kolektivih, ta srečanja pa v pravem pomenu besede gradijo most spoznavanja in razumevanja. Tudi tako preprosto radovedna vprašanja, kot jih postavljajo osnovnošolci o skrivnostih filmske pirotehnike, dobijo nazoren, jasen odgovor. Mitologija filma se razblinja že na osnovni liniji odvečnega občudovanja. Med odraslimi steče pogovor o resnejših vprašanjih, tudi o programskih, vsebinskih, finančnih. Zato bo veljalo Celju s strani filmskih delavcev posvetiti v prihodnje še veliko več iskrenosti, strokovnosti in pripravljenosti za sodelovanje.

Najslabša usluga, ki jo slovenska kinematografija lahko naredi Celju, bi bila zagotovo ta, da bi teden domačega filma spremenila v tribuno svojih interesov. Celje mora ostati tribuna sobesedništva med domačim filmom in njegovim gledalcem, ki ima pravico dobiti čim bolj jasen vpogled — in še več, pobudo za njegovo nadaljnje delo.

Takšna upanja zbujaajo dosedanji trije, še vedno v marsičem začetniški, pa vendarle razvijajoči se tedni.

Letošnji, zgolj v skopih podatkih povzet, je bil takšen:

Za dosežke v letu 1975 so bili v okviru tedna domačega filma v Celju z nagradami in priznanji Metod Badjura nagrajeni:

Zlata plaketa
Rudi Vavpotič za kamero v filmu Povest o dobrih ljudeh

Srebrna plaketa
Vasko Pregelj za scenarij in režijo filma Nokturno

Posebna priznanja
so dobili:
Milan Ljubič za debitantski režiserski nastop v filmu Čudoviti prah

Koni Steinbaher za animacijo filma Student

Uroš Krek za glasbo v filmu Povest o dobrih ljudeh

Stanka Godnič za filmsko kritiko in publicistiko

Nagrada za najboljšo žensko vlogo

Elvira Kraljeva v filmu Povest o dobrih ljudeh

Nagrada za igralski debut

Silvo Božič v filmu Čudoviti prah

Priznanji za odlični vlogi

Marjeta Gregorač in **Boris Juh** v filmu Med strahom in dolžnostjo
Čestitamo!

Predstavil je tri nove slovenske celovečerne filme (Čudoviti prah, Povest o dobrih ljudeh, Med strahom in dolžnostjo).

Dodal jim je izbor s puljskega pregleda jugoslovanske kinematografije (slovensko-srbski koprodukcijski film Rdeča zemlja, in še filme Pavle Pavlovič, Hitler iz naše ulice, Prezimovanje v Jakobsfeldu, Hiša).

Mladim gledalcem je pokazal izbor mladinskih jugoslovanskih filmov (Deček in violina, Mirko in Slavko, Volk samotar, Bratovščina Sinjega galeba, Sedmi kontinent, Črni biseri).

Spominu dveh slovenskih filmskih delavcev, Franceta Kosmača in Mirka Groblerja, se je oddolžil z retrospektivnim izborom njunih prispevkov v slovenski filmski ustvarjalni razvoj.

V mednarodnem letu žena se je vprašal, kako je slovenski film gradil podobo slovenske žene (Samorastniki, Lažnivka, Na klancu, Ljubezen na odoru, Vesna, Cvetje v jeseni, Ples v dežju).

Mimo filmskega platna je opozoril na druge dejavnike filmske kulture s tremi razstavami (30 let jugoslovanskega filma, razstava jugoslovanskega filmskega plakata, prodajna razstava naše filmske literature in periodike).

Težil je k zresnjenim in vsestranskim pogovorom o perečih vprašanjih naše filmske kulture in jih strnil v tri kroge (srečanje filmskovzgojnih delavcev v pogovoru o filmski vzgoji, pogovor o vprašanjih domače filmske kritike, okrogla miza o liku slovenske žene v filmu).

Predvsem, in to je tudi za njegov nadaljnji razvoj najtehtnejši podatek, pa je omogočil okrog trideset neposrednih, živahnih in vsebinsko bogatih srečanj med tistimi, ki filmsko ustvarjalnost razvijajo, in tistimi, ki jim je namenjena in jo s svojim delom omogočajo.

Nazadnje je ob pregledu novih slovenskih filmskih dosežkov zaupal žiriji, da omeni, pohvali in nagradi tisto, kar se ji je za enoletni razvoj delo najbolj pomembno.

Misterij filmske kritike

Vprašanja v zvezi s filmsko kritiko in še posebej z marksističnostjo, oziroma nemarksističnostjo te kritike, so že najmanj leto dni ena osrednjih tem številnih razprav, posvetovanj ter zapisov objavljenih v najrazličnejših publikacijah. Gotovo ne gre niti za lahka, niti za enostavna vprašanja in dileme. Ekran se želi tvorno vključiti v razpravo, saj ne more biti nobenega dvoma, da smo vsi, ki se ukvarjamo s pisanjem o filmu za razjasnjevanje odprtih vprašanj na tem področju najbolj zainteresirani. Zato se bomo trudili v vsaki številki objavljati prispevke, ki bodo obravnavali to problematiko.

V pričujoči številki revije objavljamo prirejeno verzijo referata Stanke Godnič na posvetovanju o filmski kritiki v okviru tedna slovenskega filma v Celju ter izvirne razprave Ranka Munitiča in Petra Ljubojeva na podobnem posvetovanju v Banja Luki, novembra lani.

Stanka Godnič

med nalogami in omejitvami

Zadnje čase oživljeno zanimanje za domačo kinematografijo in film nasploh je osvetlilo tudi položaj, ki ga pisanje o filmu zavzema v naših sredstvih javnega obveščanja. Tako se je o opravljenih in neopravljenih nalogah na tem področju oglasila tudi razprava na treh strokovnih snidenjih — na Festivalu filmske ustvarjalnosti v Banjaluki, na Tednu domačega filma v Celju in na ustanovnem zboru Združenja filmskih in televizijskih kritikov in publicistov Jugoslavije v Zagrebu. Tako je mogoče misli, zbrane iz osebnih poklicnih izkušenj in pripravljene za prispevek v te pogovore, dopolniti z izkušnjami, mnenji in pogledi drugih — oziroma je mogoče na podlagi takšnih primerjav ugotoviti, da se povsod, kjer besedo o filmu posreduje rotacijska tehnika, srečujemo z enakimi nalogami ali hotenji, pa tudi s podobnimi omejitvami.

Na lanskem banjaluškem posvetovanju o marksistični filmski estetiki in kritiki so sociologi in esteti opozorili, da bo filmski estetiki in kritiki kaj kmalu

pripadlo tisto vodilno mesto, ki ga je zelo dolgo imela literarna estetika in kritika. Kajti film je od književnosti prevzel njeno funkcijo množičnega posredništva med ustvarjalnostjo in ljudmi, s televizijo vred je postal najbolj množičen in vpliven medij našega časa; ta njegova vloga pa se bo, kot kaže, še bolj krepila. S tem nastaja na uveljavljeni hierarhični lestvici kritike pomemben premik in odpira se vprašanje, ali je filmska kritika pripravljena in sposobna prevzeti vodilno vlogo v posredovanju med ustvarjalcem in širokim krogom, ki mu je ustvarjalno delo namenjeno. Po dosednji ravni, ki jo je kritična informacija o filmu dosegla v sredstvih množičnega obveščanja, pa tudi po mestu, ki je kritiki v teh sredstvih pripadlo, zastavljeno vprašanje ne more dobiti pozitivnega odgovora.

Vzroke razkrije preplet objektivnih in subjektivnih okoliščin, ki so povezane s tradicionalnim odnosom do ustvarjalnih panog in z naravo novinarskega dela. Tu ne gre samo za način novinarskega pisanja, temveč tudi za njegova pravila in oblike, v katere se pisanje o filmu doslej dosledno vključuje oziroma se jim prireja in podreja, ne da bi zaenkrat našlo novo novinarsko kategorijo. V tradicionalnem razmerju oblik in kategorij novinarskega izražanja je

pomensko in prostorsko pisanje o filmu na zadnjem mestu. Kulturne rubrike naših dnevnikov, radia in televizije posvečajo osrednjo pozornost in prostor kritično informativnem pisanju o gledališču, književnosti, o likovnih in koncertnih dogodkih. V primerjavi med gledališčem in filmom je vselej na boljšem novinarska obravnava gledališke premiere tujega besedila kot domače filmske premiere kot rezultata izključno domačih ustvarjalnih potenc.

Predstavitel filma v dnevnem tisku je le redkokdaj dopolnjena s slikovnim gradivom, kar je pravzaprav paradoks, saj je filmska govorica slikovna in je zato tudi takšna predstavitev filma v bistvu »novinarska informacija iz prve roke«. Še slabši je odnos do uvoženih filmov, tudi kadar sežejo v kakovostni vrh tekočega sporeda. Številni dnevniki objavljajo npr. dnevne zapise o novostih iz kinematografskih sporedov v nonpareillu, na dnu strani in obseg teh zapisov je po uredniških normah vnaprej omejen na največ trideset tipkanih vrstic. Neredko se zgodi, tako so vsaj potožili kritiki iz zagrebških, sarajevskih, beograjskih uredništev, da se mora zapis o filmu tudi več dni zaporedoma umikati drugemu gradivu, tudi oglasnemu materialu. Ob tem pa ostaja filmska predstava na sporedu povprečno teden dni, gledališka eno sezono, knjiga pa je s trenutkom izdaje postala trajna vrednota.

Tudi načini, ki omogočajo novinarju — kritiku seznanjanje z dosežkom, oblikovanje izhodišč za njegovo javno ovrednotenje, so različni in filmskemu kritiku odločno manj naklonjeni. Če ostanemo v zelo praktičnem okviru možnosti seznanjanja kritika s snovjo, ki naj jo predstavi in ovrednoti, najdemo filmskega novinarja — ocenjevalca v vlogi nenehnega popotnika od kinematografa do kinematografa, čakajočega na vstopnico pred blagajno. (Ljubljana je v tem pogledu častna in za novinarja srečna izjema s svojimi rednimi internimi predstavami v Kinematografskem podjetju. (Tako gledališki kot operni kritik imata že pred premiernim srečanjem možnost, da spoznata besedilo uprizorjenega dela; redko naključje je, da dobi kritik filma na vpogled



scenarij ali snemalno knjigo za domači film, za tujega je to povsem nemogoče. Poleg tega sestavlja letni redni kinematografski spored pri nas okrog dvesto filmov. To pomeni, da se mora filmski ocenjevalec v letu dni zbrano, odgovorno, največkrat izredno hitro in zgoščeno dvestokrat opredeliti. Takšno breme ni naloženo ocenjevalcem drugih ustvarjalnih panog in tudi okoliščine za prve vtise poznejšega vrednotenja niso nikjer tako raznolike in nasprotujoče si kot pri filmu — od gladiatorske puljske arene do slavnostne kinematografske premiere, od matinejske predstave do avditorija petih, desetih gledalcev.

Množičnost filma kot medija prinaša nova vprašanja. Literatura, gledališče, glasba, likovna umetnost imajo svoj ožji krog interesne publike, ki je na svojem področju veliko bolj razgledana, kot pa je tako imenovani množični filmski gledalec. Pisanje o filmu v sredstvih množičnega obveščanja na takšno interesno usmerjenost ne more računati, niti si ne more zastaviti abstraktnega poprečja poučenosti, izobraženosti in interesne prebujenosti gledalcev. Sploh pa se sredstva javnega obveščanja ne obračajo na bralce že kot na gledalce, temveč kot na potencialne gledalce, ki se bodo za seznanitev s filmskim dosežkom odločili nemara tudi šele potem, ko bodo prebrali tipkano stran novinarsko oblikovane misli o filmu. V razliko od esejistike se dnevna kritika torej ne more zanašati na dialog, temveč se mora zavedati svoje primarne novinarske vloge informiranja.

Načinov in oblik informiranja pa je dolga vrsta in le malo je takih, ki bi pomagale utrjevati filmski kritiki mesto družbeno kvalificiranega ovrednotenja, (kar naj bi filmska kritika po mnenju predsednika Zveze filmskih kritikov in publicistov dr. Milana Rankovića bila). Informacija velikokrat dobiva značaj reklame ali senzacije, če ni že kar neposredno naročena oblika reklamiranja določenega filmskega projekta. Nič slabše usluge ne delajo naši splošni filmski kulturi, h kateri naj bi kar največ prispevalo odgovorno poročanje o filmu, posredni ali neposredni prepisovalci iz zahodnega tiska, ki po eni strani skrbno vzdržujejo

zvezdniški mit, po drugi strani pa se zavedajo, da je senzacionalizem odlična reklamna oblika.

Neurejen preplet resnih strokovnih poskusov kvalificiranega, a novinarsko poljudnega pisanja o filmu in prepisovanja tujih komercialnih metod filmskega novinarstva sta zagotovo podkrepila vtis, ki pogosto prerašča v očitek filmski kritiki — da nima enotnih kriterijev.

Očitek je mogoče takoj preoblikovati v vprašanje, ali so bili pogoji našega dosedanjega filmskega razvoja takšni, da bi pomagali oblikovati jasne estetske kriterije naši filmski umetnosti? Kjer niso jasna izhodišča za vrednotenje, je nevarnost osebnega pristopa, nenehno navzoča v slehernem vrednotenju, toliko glasnejša. Tistega izhodišča, ki bi mu mogli reči marksistična filmska estetika, marksistična filmska kritika, pa nimamo in nasipali bi si pesek v oči, če bi se zadovoljili s citati, namesto z duhom in metodo.

Zato bi že bolj v pripis kot pa v prispevek sam sodilo pojasnilo, da so vse besede o filmski kritiki v sredstvih javnega obveščanja oziroma o filmskem kritiku — novinarju zgolj delovni izraz, kajti nimamo niti novinarja, ki bi bil zgolj in izključno filmski kritik, niti nimamo izoblikovane kategorije novinarske filmske kritike, prirejene ostalim kategorijam novinarskega informiranja, komentiranja in poročanja, pa vendar takšne, da bi upoštevala specifičnosti filma kot ustvarjalnosti in medija. Ne gre samo za staro vprašanje, ki ga je zgodovina filmske estetike vendarle vsaj načela, ne pa tudi razrešila, za vprašanje prevajanja filmske vizualizacije v besedni opis, ki se izteče zdaj v suho poročilo, zdaj v osebno meditacijo ali refleksijo, velikokrat celo v skrajno zgoščeno grafično opozorilo (pike, klicaji itd.). Zato menim, da lahko, vsaj v vsakdanji novinarski rabi, opustimo besedo o filmski kritiki in jo nadomestimo s filmsko informacijo. Z njo pa se zavzemam za strokovno, globalno, objektivno informacijo, ki zajema vse številne vidike filmske kreacije od estetskega do sociološkega in idejnega, do

njenega konkretnega pomena za naš družbeni prostor. Zavzemam se za njeno etično raven, ki tudi z odklonilnim stališčem ne sme biti plitvo avtoritativna, neargumentirana ali celo podcenjujoča in posmehljiva. Za njeno strokovno žurnalistično oblikovanost, ki mora iz dnevnega zapisa o filmu v dnevnem časopisu (kot je rekel sarajevski kritik Aco Štaka) oblikovati članek, vreden branja, četudi film ni vreden gledanja.

Radio se v posredovanju filmskih informacij in ocen omejuje v glavnem na možnosti, ki jih ima dnevni tisk, na strokovnost, oblikovanost in učinkovitost besede — ta pa je vselej manj konkretna in vplivna kakor je lahko vizualizirana filmska celota. Novinarskemu pristopu k filmu pa se odpirajo nove, bogate možnosti v mediju, ki se jih ne zaveda in jih ne izkorišča, v televiziji.

Televizija je postala najbolj množičen jugoslovanski kinematograf in nemalokrat se zgodi, da dobi filmska stvaritev pravo odmevnost in popularnost šele ob televizijski reprizi. Programsko smo lahko s tem »kinematografom« oziroma njegovim sporedom zadovoljni. Informacija o tem sporedu in o filmskem sporedu nasploh pa je na naših malih zaslonih dobesedno padla na izpitu. Napovedi, za katere poskrbi bodisi v dnevnem tisku, tednikih ali pred predvajanjem televizija sama, so velikokrat zelo pavšalne in površne. Dnevni tisk v tem pogledu televiziji še ni ponudil roke v sodelovanje, ki bi vsaj najpomembnejše na televiziji predvajane filme pravočasno in pravilno uvedlo (mislim vsaj na cikel »filmov tedna«). Predvsem pa spregledujemo možnost, ki je televiziji za širjenje filmske kulture, pa tudi za nekonvencionalno in zato nemara najprimernejšo gradnjo filmske kritike in estetike dana sama od sebe. Tudi televizija se namreč kot film izraža vizualno, z govorico gibajoče se slike. In pravo filmsko kritiko bomo dobili tedaj, ko se bo svojih možnosti ovedla televizija, ki bo lahko o filmu govorila na oba načina, na tradicionalni verbalni (komentarski) in slikovni (argumentatorski), ko bo oba načina med seboj prepletla in dopolnjevala v celoto.



Ranko Munitić

soodvisnost teorije in prakse

Preden se pričnemo pogovarjati o vprašanih, zastavljenih v naslovni temi, torej o »kritični analizi stanja in o problemih marksistične filmske estetike in kritike pri nas«, se moramo vprašati — v kolikšni meri jugoslovanska kinematografija sploh inklinira v takšni vrsti teoretično-kritičnega razčlenjevanja, v kolikšni meri kategorije (proizvodne, organizacijske, idejne in estetske) te kinematografije same po sebi inklinirajo, oziroma zadovoljujejo nekatere osnovne postulate, oziroma modalitete marksističnega razumevanja in obravnavanja filma, torej filmske proizvodnje in ustvarjalnega akta v tem kontekstu.

Kajti nobenega pomena nima, da bi se zadovoljevali (točneje — omejevali) na raziskovanje oblik obstoja (ali neobstoja) marksističnih osnov v procesu vrednotenja in kritičnega presojanja filmskega dela, če pred tem ni mogoče govoriti o prisotnosti takšne osnove v bazičnih, primarnih procesih, v procesih umetniškega in organizacijskega nastajanja takšnega dela, torej v kontekstu same kinematografije.

Zato je, kot se zdi, treba najprej odgovoriti na vprašanje: ali imamo marksistično usmerjeno kinematografijo, ali imamo marksistično usmerjeno filmsko ustvarjalnost, šele potem pa poiskati odgovor na vprašanje, ali imamo marksistično usmerjeno kritično, estetsko in teoretsko nadgradnjo na tem področju?

Takšna vključitev praktičnega problema, ki ga je treba rešiti, če hočemo zastaviti in razrešiti teoretično vprašanje, ne pomeni, da se izogibamo neposrednemu odgovoru na vprašanje, zastavljeno v naslovu te razprave. To je le opozorilo, po kateri poti je treba po naravi stvari (ne pa po kakšnem našem neobveznem hotenju) kreniti.

Lahko se je namreč strinjati z nekaj preleminarnimi tezami.

Prvič: kinematografija, ki raste iz marksističnega odnosa do samega medija, glede na proces ustvarjanja (proizvodnja) in glede na filmsko stvaritev kot končni rezultat teh premis — takšna kinematografija ne le da išče, temveč tudi pogojuje marksistično osnovo vsake filmske stvaritve in filmskega pojava sploh, obravnavanja torej na ravni kritike, estetike in teorije.

Drugič: kinematografija, ki raste iz baze neuskkljenega, anarhičnega in dezorganiziranega idejno-estetskega koncepta, kinematografija, ki v svojem jedru ne le, da nima marksističnega nazora, temveč sploh nobenega celovitega in funkcionalnega nazora,

takšna kinematografija ne more imeti niti (razen če gre za izjemo) nikakršne bolj čvrste teoretične nadgradnje niti marksistične niti kakšne druge vrste.

Tretje, kar sledi iz povedanega: niti ni treba niti ni mogoče obravnavati kritične, estetske in teoretične nadgradnje ločeno od osnove (filmske prakse), iz katere raste: če so filmi naravni plod določene kinematografije, je tudi kritična in teoretična nadgradnja enako logičen in organski plod te osnove, te in takšne kinematografije. Tako bi lahko strnili: kakršna kinematografija — takšni filmi, takšna pa je tudi filmska kritika, estetika in teorija.

Glede na konkretne ordinate jugoslovanske filmske kritike, estetike in teorije bi lahko navedene teze strnili v eno samo: prisotnost ali pomanjkanje marksistične osnove pri vrednotenju ali strokovnem ocenjevanju filmov ni nič drugega kot refleks temeljne prisotnosti (ali odsotnosti) marksistične osnove v procesu praktičnega funkcioniranja kinematografije, torej v procesu iniciranja, realizacije ter umetniške in idejne finalizacije filmske stvaritve.

Pri tem je treba seveda opozoriti, da je v tem primeru — v primeru napredne socialistične družbene skupnosti ter tudi njene kinematografije logično in naravno predpostaviti široko prisotnost ustvarjalnih načel marksizma tako v družbeno-organizacijski celoti kinematografije kot tudi v njenih najvažnejših sferah, kot sta kreacija in teorija — tako, kot je v primeru drugačne, nesocialistične družbene skupnosti in kinematografije naravno pričakovati nasprotno.

Tezi o povezanosti, oziroma o medsebojni pogojenosti idejno-estetske ravni filmske teorije in prakse, bi lahko kdo ugovarjal z opozorilom da je (a) elemente marksističnega proučevanja in vrednotenja filma mogoče najti tudi v kinematografijah, katerih družbeni kontekst ne izhaja iz načel marksizma, oziroma, da (b) elemente marksističnega ukvarjanja s filmom niso vselej množično zastopani v kinematografijah socialističnih držav, torej v skupnostih, ki so vsebinsko in življenjsko povezane z marksističnim nazorom.

Na to je lahko odgovoriti.

Kar zadeva prvi primer, pojav kritikov-marksistov v ne-marksističnih (na primer kapitalističnih) kinematografijah, ni sicer nobena nujnost (čeprav bi o tem lahko razpravljali glede na vse širše idejne interferences sodobnega sveta), toda ni niti nemogoč, še zlasti v potencialno naprednih intelektualnih sredinah in gibanjih. Kar zadeva drugi primer, je prisotnost večjega števila kritikov-marksistov v socialističnih kinematografijah sicer naravna nujnost — toda ni nujno, da je tudi realizirana možnost takšnih sredin, še posebej tistih, v katerih ustvarjalno razvijanje marksistične teorije in prakse zamenjuje dogmatsko petrificiranje nekaterih aspektov in dimenzij tega fenomena.

Toda oba primera sta svojevrstna kurioziteti in njune konkretne amanacije zaslužijo natančnejši razmislek. Kajti, kakor je mogoče in na določen način presenetljivo, da se kritiki-marksisti pojavljajo v posameznih nemarksističnih kinematografijah, pa je prav tako mogoče in enako presenetljivo, da se posamezne marksistično usmerjene sredine ne morejo pohvaliti z večjim številom pravih marksistov-kritikov, estetov in teoretikov. Z drugimi besedami, v kapitalizmu je marksistična misel izjema (in to po svoji naravi ostaja ne glede na število njenih zastopnikov), v socializmu pa je, nasprotno, takšna misel nujnost (spet glede na njeno naravo ne glede na številčnost pravih marksistov-mislecev).

Toda pojav marksistično usmerjenih kritikov v kapitalizmu jasno označuje pretežno vrednost takšnih kinematografij, medtem ko je mogoče njihovo majhno število v kakšni od socialističnih kinematografij razložiti ali (a) s pomanjkanjem prave marksistične stvarnosti v takšni družbeni sredini, ali (b) z ločenostjo kinematografije od družbenega organizma oziroma njegovih temeljnih načel.

Od tod tudi jugoslovanski paradoks.

Dejstvo je namreč, da le del naše kinematografije kljub temu, da deluje v sredini, katere odnos do marksizma je ustvarjalen ne pa dogmatski, k filmu pristopa marksistično ter, da vsebujeta njena ustvarjalna in teoretična komponenta kvaliteto temeljnega marksističnega principa v temu ustreznem obsegu. To pomeni, da pri nas (a) ni pravega, organskega so-učinkovanja med kinematografijo in družbo, da (b) ni enotnega marksističnega principa niti v celotni kinematografiji niti v njenem ustvarjalnem in teoretskem delu (temveč se na vseh treh področjih omenjena kvaliteta pojavlja kot izjema) in (c) ni potrebnega oziroma mogočega so-učinkovanja kreacije in teorije na skupnem imenovalcu kinematografije.

To pomanjkanje njune sinhronosti v delovanju med kreacijo in teorijo (kot tudi škodljive posledice te odsotnosti) je mogoče nakazati že z bežnim pogledom v preteklost. Znano je, da je bila v petdesetih letih naša kritična in estetska misel (čeprav šele na začetku) znatno pred ustvarjalno prakso, medtem, ko se je v šestdesetih letih znašla občutno za njo, toda na osnovi tega bi bilo neprevidno sklepati o nepovezanosti in nepogojenosti teh dveh delov kinematografskega organizma. Ne gre namreč za generalno, načelno anti-harmonijo, temveč za praktično, lokalno disharmonijo navedenih elementov.

Kajti ne gre pozabiti, da se je določena prednost filmske kritike v pionirskem obdobju izčrpavala izključno na ravni razpoložljivega znanja in komunikacijske izostrenosti: eminentni pisci o filmu so v petdesetih letih lucidno razločevali, kaj je boljše in kaj slabše v neposrednem oblikovnem izkustvu

mlade kinematografije, toda dlje od tega formalno-morfološkega podviga zgolj z miselno spekulacijo niso prišli. Torej v bistvenem, v odgovoru na vprašanje, kakšen naj bi bil pravzaprav idealni (ali vsaj sprejemljivi) model našega socialističnega, jugoslovanskega filma. Dejansko niso bili v stanju narediti korak naprej, vse dokler se določeni elementi (pravzaprav slutnje) o tem dogovoru niso pojavile v praksi, v naših takratnih filmih. Ne zato, ker ne bi znali odgovoriti, temveč zato, ker teorija ne more kateorično razreševati neposrednih dilem prakse. Na drugi strani pa so tudi filmski umetniki enako težko odkrivali pravo pot in prave prijeme. Pravzaprav sta se dve fronti borili ločeno:

o sodelovanju so pričali redki, toda indikativni primeri. Za ilustracijo je dovolj, če navedemo vse tiste vzlete kritične in estetske misli v trenutku, ko so se na platnu pojavila dela, kot so »V soboto zvečer«, »Vlak brez voznega reda«, »H-8«, »Veselica« itd.

Toda sinhronizacija miselnega in dejavnega toka v naši kinematografiji ni nikoli trajala dolgo. Tako so na primer ostali že nekateri prvi, kompleksnejši pojavi (zagrebška šola risane filma in beograjska šola dokumentarnega filma) brez širše, kritično-estetske interpretacije. To hitro ločevanje praktičnih od teoretičnih podvigov se je nadaljevalo tudi v času kulminacije jugoslovanskega igranega filma: v letih 1965, 1966 in 1967 smo imeli odlične filme, toda ne tudi teoretično skladne poetike, oziroma kritično argumentirane estetike. Pa tudi odmik v negativno smer, do katerega je prišlo kasneje, ni bil niti kritično niti estetsko komentiran na pravi način. Medsebojno neusklajeno in le redko sinhronizirano napredovanje kinestetične kreacije in teorije se torej vsiljuje kot svojevrsten leit-motiv jugoslovanske kinematografije. Tako neposredna proizvodnja v trenutkih, ko je insistirala na finalizaciji določenih koristnih rešitev in modelov v teoriji ni dobila ustrezne podpore, ko pa se je teoretična misel usmerjala k novim spoznanjem, na tej poti ni komunicirala z aktualno filmsko sliko na ekranu.

To nenehno razhajanje so v raznih trenutkih pogojevale različne premise. V petdesetih letih se je pisanje in razmišljanje o filmu pri nas ukvarjalo predvsem z raziskovanjem splošnih estetskih dimenzij sedme umetnosti, ukvarjalo se je z vrednotenjem domačih stvaritev izključno na ravni primerjave s tistim, kar je film že dosegel, kar pa je bilo kritikom in teoretikom tistega časa lažje strniti, kot praktikom realizirati. Mnogo bolj kot ta, primarno-teoretična stopnja, se je kot kompleksna izkazala tista, ki naj bi razvozljala pomen in možnosti filma-umetnosti v okvirih specifične stvarnosti socialistične, samoupravne družbe. Toda tudi ta drugi, bolj specializirani in bolj strokovni nivo analize je vendarle iskal konkretne stimulanse v praksi, praksa pa je spet iskala indikativne stimulanse pri kritiki in teoriji. Tako se je krog zapiral.

Zakleti krog, v katerem so uspehi in neuspehi naše filmske kreacije in teorije. Povsem naravno. Kajti če je točno, da ni niti en teoretski koncept vreden toliko kot ena sama uspela filmska sekvenca, potem je točno tudi to, da pojav takšne sekvence, pa tudi celih filmskih struktur, ne bo dosegel svojega daljnosežnega učinka, če njegov pojav ne bo spremljala ustrezna kritična ocena, estetska ekspertiza in teoretska formulacija na ravni filmsko-oblikovno-pomenskega. Toda na tem mestu je treba jasneje precizirati, kaj razumemo pod stalno omenjanim (pa pri nas redko prisotnim) so-učinkovanjem kinematografske teorije in kreacije.

Pisec teh vrstic je do skrajnosti nezaupljiv do teze, ki v ozko teoretski in estetski nadgradnji vidi nekakšno vnaprej ustoličeno voditeljico kinematografije, toda prav tako tudi do teze, ki prepušča tekočo ustvarjalno prakso stihijnosti in slučajnosti brez notranje mere, razloga in temeljnega smisla. Umetnost, da ponovimo znano resnico, raste iz tesnih medsebojnih relacij in interferenc umetniškega medija in življenjske stvarnosti, umetnikove biti in družbene magme. Kritična, estetska in teoretska nadgradnja iz teh in takšnih odnosov rojene kristale analitično interpretira, ko pa jih usmerja k nadaljnjim rešitvam in prijemom, to počne (a) izključno hipotetično in (b) le na osnovi premis-smernic neposredno izvirajočih iz umetniške, oziroma življenjske prakse — nikoli pa na osnovi lastnih spekulacij in možnih abstraktnih indukcij. Na tej relaciji je tudi mogoča dejanska učinkovitost teoretske, oziroma kritične dimenzije: ker ne more biti (niti ni treba, da je) voditelj in supervizor kinematografije, mora (pa tudi more) biti enakopraven faktor pri napredovanju in razvoju te kinematografije.

Tako nas ta digresija logično vrača na inicialno konstatacijo: da bi prišli do marksističnih načel v filmski ustvarjalnosti in v filmski kritiki-teoriji, moramo priti do tega načela najprej na področju kinematografije v celoti, na področju torej, ki bi potrdilo tesno in vitalno povezanost celotne dejavnosti z družbenim kompleksom, kateremu pripada.

Rekli smo, da le v delu jugoslovanske kinematografije prevladuje marksistični pristop in tretman filma, zato se nam zdi, da vprašanja marksistične estetike morda celo niso primarni, urgentni problem sodobne jugoslovanske kinematografije: pred tem bi se bilo treba vrniti k nekaterim osnovnim načelom marksistične etike in jih rehabilitirati v okvirih te celote.

Zato smo pristopili k naslovnemu problemu našega razgovora na takšen način. Sicer bi lahko izločili in proučili določene elemente avtentičnega marksističnega pristopa, ki se tu in tam pojavljajo v naši kritiki, estetiki in teoriji o filmu, toda to bi nas pripeljalo v položaj, da bi pravzaprav izjeme obravnavali neodvisno od pravila, ki jim ni naklonjeno. Članki, teze in študije naših marksistov-kritikov, estotov in

teoretikov, takšni, kakršni so in kolikor jih je, niso sposobni sami po sebi bistveno spremeniti dogajanja v celotni konstelaciji kinematografije, če ne bo kinematografija na vseh področjih sama vložila največjih naporov, da bi se korenito spremenila.

Petar Ljubojev

kritika v procesu osvobajanja

V razviti socialistični, samoupravni zavesti ima javna družbena kritika šanso ter hkrati obvezo, da postane maksimalno učinkovita: kritičnost, nekonformizem ter avtonomnost izrečenih sodb predstavlja gibalno silo določene družbene opredelitve, ki zre v bodočnost.

Filmske kritike ni mogoče ločevati od družbene kritike sploh in je kot takšna ilustracija ravni kritične zavesti, ki spremlja naraščajočo družbeno zavest, ali pa zaostaja za prakso samoupravnih družbenih odnosov. Tako kritike ni mogoče ločevati od stanja splošne družbene zavesti, ki v svojem stremljenju v bodočnost obračunava z meščanskim, enodimenzionalnim pristopom k človeku, toda hkrati tudi z vulgarnim, mehaničnim prenašanjem marksizma. V imenu »spreminjanja okoliščin«, v katerih bo tudi »sam vzgojitelj vzgajan«, mora marksistična estetika afirmirati ustvarjalnost, ki se bori proti popredmetenju človeka, svojo nalogo pa kritika vidi v iskanju žarišč tega popredmetenja; na eni strani v izhodiščih sveta enodimenzionalnega človeka brez alternative meščanske »apologije dekadence« in na drugi strani v vulgarizirani in shematizirani dogmatični misli, ki ukinja probleme in proklamira nekakšno sterilno in brezkonfliktno plovbo, kjer skladni družbeni odnosi vodijo v socialistično preobrazbo družbe. Zato praksa, če jo sprejemamo kot stalen proces osvobajanja in samozavedanja v socialistični preobrazbi družbe, ne more biti indiferentna do stanja kritične zavesti, do zakrnelosti kritične besede kot neločljivega dela ustvarjalnega procesa.

Moč ali nemoč filmske kritike se kaže predvsem v sposobnosti ter skromnih šansah, da vzpodbuja dejansko novo in izvirno v ustvarjalnosti in išče takšne interpretacije stvarnosti, v katerih se umetnost kaže kot sestavni del splošne, praktične dejavnosti. Zato mora filmska kritika iskati svojo moč v takšnem sistemu vrednotenja, ki se globoko zajeda v prakso, le-ta pa v vzpenjajoči se liniji družbene zavesti hkrati vzpodbuja kritično stališče do stvarnosti. Tako tudi stvarnost afirmira dela, ki dajejo splošno sliko o preobrazbi, pri čemer izhaja iz živega humanizma prakse, v kateri kot vrednost ni sprejemljiv noben shematizem, tipiziranje konvencionalnega ali sprejemanje slike o življenju brez nasprotij.

esej

Kaj je film?

Samo Simčič

O filmu bomo poskusili govoriti tako, da ne bomo poudarjali njegovih posebnosti in ustvarjali iz povedanega posebne znanosti, ampak ga bomo vključili v svet celote in ga gledali kot del življenja. Tako se bomo izognili omejevanju na eno samo področje, ki bi delovalo ločeno od vsega, kar obstaja. Vprašati se torej moramo, kje je izhodišče te celote? Kajti v množici dejstev, podatkov, pojavov itd., se nam pogled izgubi v prepričanju, da vsega tega ne moremo več zaobjeti, še manj pa vedeti, kaj to množico združuje ter obvladuje kot njen temelj. Vedeti pa moramo, da se k tej množici obračamo mi in da je naš, človeški jaz njen resnični opazovalec in ustvarjalec. Samo človek namreč ustvarja resnično zavestni odnos do okolice, tako da se je ne samo zaveda in nanjo nanaša (kakor je to pri živalih), temveč je od nje tudi neodvisen in jo lahko po svojem bistvu, **zvesti in vesti**, preoblikuje.

Kadar toorej govorimo o filmu, ne moremo mimo samega človeka, ki daje temu področju življenjsko dinamiko. Poznati moramo človeka in film in v spoznavanju filma spoznavati človeka, sebe. V nasprotnem primeru pa bi v filmu videli samo neko mehanično bistvo, v katerem ne bi bilo ničesar živega, kar živi tako resnično, kot živimo mi.

Film je pravzaprav del človekovega razvoja, in sicer s tiste stopnje, ko človek ni bil več odvisen od narave, ampak se je od nje osamosvojil, s tem, da se je zavedel sebe skozi svojo zavest, ki mu je dala to svobodo, je pričel razpolagati s sabo po tem, do kakšne stopnje je v sebi osvestil življenje narave. Film pa pomeni še več kot to. Z razumom je človek dosegel, da ne vidi samo to, kar sprejemajo oči iz zunanjega sveta, ampak da te podobe hrani v sebi in se jih spominja. Lahko jih celo neodvisno od zunanjega sveta »vidi«. Lahko jih tudi izzove po svoji volji, ne da bi bil pri tem vezan na okolje. Lahko jih hrani v svoji zavesti in jih opazuje, povezuje, ter gradi v kompleksnejše »vizije«, ki so potem motivi njegovih dejanj. Ta človekova sposobnost je vir njegove svobode. Nadalje lahko te slike tudi izdeluje na

primer s sposobnostjo risanja ali drugačnega, na primer gledališkega predstavljanja. Če jih preiščuje, oblikuje tudi pojme, misli in jih presoja ter po njih usmerja svojo voljo, čutenje in mišljenje. Ta psihični proces je tista človekova osamosvojitev od narave, po kateri analogno z naravo ustvarja svoj proces zavedanja. Ta proces nastaja iz samega človeka in je njegov jaz, razumnost in zavest, človekovo bistvo, po katerem se loči od vsega živega.

Gledanje slik v notranjosti oziroma vizij pa zahteva tudi voljo in sposobnost, ki je med ljudmi povzročila velike razlike v zavesti. Nešolan človek se mora pri tem opreti na svoj prirodni dar, šolan človek pa lahko po svoji izobrazbi, učenju in znanju, po svoji privzgojeni razgledanosti, ve, kolikšno kulturo in civilizacijo je človeštvo ustvarilo prav iz te plasti zavesti. Kjer je prirodni dar šibek ali izobrazba neznatna, tam je plast skoraj nič ali neznatno osveščena, čeprav v podzavesti divja v vsej prirodni svobodi in drži človeka v odvisnosti. Človekova pomoč je njegova spretnost izražanja, tako da »vizije« recimo opiše, nariše, oblikuje kot predmet, na primer kot kip, ali celo predela kos Zemlje po svojih predstavah s pomočjo orodja in industrije.

Tako torej nastaja v zavesti proces imaginacije (upodabljanje, imago = podoba), ki človeka inspirira s pojmi. Te pojme vgrajujemo v zavest kot mišljenje in ko se potem mišljenja zavedamo, ko ga namreč preiščujemo, deluje naša višja sposobnost zavesti — intuicija. Intuicija je preblisk, čisti tok svetlobe, moč nastajanja idej in mišljenja.

Da bi razumeli film, moramo razumeti človeka. Film je eden od načinov, s katerim človek izraža svojo notranjost. Izhodišče zanj je človeku oko, od tod naprej pa imagicija, inspiracija ter intuicija. To so tri točno določene komponente človekoške notranjosti, ki po vrednosti in moči sledijo ena za drugo. So tudi temelj vsej ustvarjalnosti v vseh območjih naših prizadevanj. V umetnosti imaginacija, inspiracija in intuicija razodevajo sliko nastajanja

in gradnje **zavesti**. Zavest pravzaprav pomeni izgradnjo človeka, ne pa zunanjih, materialnih dobrin. Umetnost je lahko izraz najbolj polne človeške zavesti, ker izhajajo »vizije« in vse spremljajoče duševne dejavnosti izključno iz samega človeka (in ne od zunaj) ter služijo njegovi lastni izgradnji samega sebe. Umetnost je v službi zavesti, in sicer odprte ter svobodne zavesti. Razodeva človeško svobodo. Z njeno pomočjo je namreč človek zakone narave in sveta toliko osvestil, da o njih odloča po lastni vesti. Gre tudi za tolikšno svobodo, da človek ne odloča o svetu in življenju na primer po vesti kake doktrine, ampak edinole iz volje, občutka in pameti, s katerimi bolj ali manj osveščeno upravlja samega sebe. Takšna je tudi filmska umetnost. Kamera in filmsko platno nam omogočata, da tehnično dovršeno projiciramo in izdelujemo plast podob, misli in vizij v človekovi notranjosti ter tako vidimo v svojo zavest.

Film je tudi umetnost z najkrajšo zgodovino, v resnici pa je samo sodobni instrument, po katerem izražamo in si ogledujemo samega sebe. Slikarstvo je v ta namen uporabilo barve, risba črto, glasba zvok... Vsa umetnost in vsa človeška civilizacija je njegova zgodovina, ki si je v filmu tako kot drugod našla možnost izpovedi. Izpovedovala se je tudi v gledališču in literaturi, še prej v obredih, religiji in modrosti, zdaj pa ji je človek iznašel še trak, na katerega širi svojo prigodo. Celo sama beseda »film« pomeni nežni čutni organ zaznavanja — kožico. To nas spominja na živo membrano, skozi katero se pretaka vsebina življenja, vendar tako, da pušča na njej posledice. Te so prvotno sama slika, nato slika v gibanju, ki pa so jo nato dopolnili še zvok, barva in prostor. Razpolagamo s tehnično aparaturo, ki je zunanji izraz tistih živih organov, s katerimi si pomagamo osveščati pojave zunaj in znotraj nas. Omogočeno nam je, če to hočemo, krajša pot k percepciji. Ker izdelki te tehnične aparature posredujejo našim organom že nekoliko osveščene »vizije«, moramo svoje organe intenzivneje uporabiti, da to osveščanje še bolj zavestno preverjamo. Film je takorekoč pritisk na našo zavest. Če se tega dejstva ne zavedamo dovolj, smo sužnji golega čuta in nevredni svoje človeškosti.

V teh uvodnih odgovorih na vprašanje, kaj je film, smo poskusili govoriti o pojmu in pomenu filma v tesni povezanosti s človekom, ki je njegova vsebina in oblika. Nehote se nam je pri tem razodelo, da je človek zavest, in sicer tista, ki ne izvira iz neposrednega odnosa do okolja, ampak iz odnosa do samega sebe. V zavesti do okolja se godi samo proces neposrednega zaznavanja, ko pa se ta proces zbere v celoto, se razvije zavestna slika o okolju. Ko pa to sliko nosimo v sebi, ko smo jo sposobni pomniti in se ravnati po njej, jo opazovati in preoblikovati ter ne nazadnje izraziti kot svoj pogled, kot svoj »jaz«, izraziti sebe in sebe v svetu, tedaj smo dosegli svojo vrednost biti človek.

Walter Benjamin se je rodil leta 1892 v Berlinu premožnim židovskim staršem. Študiral v Berlinu in Münchnu, doktorsko disertacijo zagovarjal v Bernu pod naslovom: »Pojem umetniške kritike v nemški romantiki«, leta 1925 je nastala njegova razprava »Izvori nemške žaloigre«. Štiri leta pozneje se je seznanil z Bertom Brechtom, vse bolj ga je začel zanimati dialektični materializem oziroma marksizem. Okoli 1935/36 je napisal esej »Umetniško delo v času njegove tehnične reprodukcije«, verjetno pa sodijo v ta časovni okvir še nekateri spisi, kot je »Avtor kot producent« idr. Osrednja nit njegovega zanimanja in pisanja izvira tedaj iz pojma umetniške kritike v nemški romantiki, se nadaljuje prek Goethejevega romana »Sorodstvena razmerja« in baročne žaloigre do Baudlaira, Prousta, Kafke in Brechta. Pred nacističnim režimom se je umaknil v Francijo, kjer je 1940 končal svoje življenje. Napisal je med drugim vrsto bleščečih razprav o omenjenih temah, razprav, ki so šele po drugi vojni doživele pravo vrednotenje. Pričujoči spis, ki ima v nemščini naslov »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, je iz knjige »Illuminationen«, Ausgewählte Schriften, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1961.

teorija

Umetniško delo v dobi svoje tehnične reprodukcije

Walter Benjamin

Zasnova lepih umetnosti in uvedba njihovih različnih tipov segata v čas, ki se je ostro razlikoval od našega, in od ljudi, katerih moč nad stvarmi in razmerami je bila v primeri z našo neznatna. Toda presenetljiv porast prilagodljivosti naših sredstev in njihove preciznosti nam obeta, da bo v bližnji prihodnosti prišlo do najglobljih sprememb v stari industriji lepega. V vseh umetnostih obstaja kak fizični del, ki ga ni mogoče več opazovati in obravnavati tako kot poprej; ne more se več izmakniti vplivom moderne znanosti in moderne prakse. Ne materija ne prostor in ne čas že dvajset let niso več tisto, kar so bili nekdaj. Pripravljeni moramo biti na to, da bodo velike novotarije spremenile celotno tehniko umetnosti, s tem pa vplivale celo na invencijo ter naposled morda celo povzročile, da se bo sam pojem umetnosti predruščil na najbolj očarljiv način.

Paul Valéry: Pièces sur l'art, Paris: La conquête de l'ubiquité

Uvod

Ko se je Marx lotil analize kapitalističnega načina proizvodnje, je bil ta način proizvodnje še v povojih. Marx je svoje raziskave zastavil tako, da so dobile prognostično vrednost. Začel je pri temeljnih odnosih kapitalistične proizvodnje in jih prikazal tako, da je bilo iz njih razvidno, kaj je od kapitalizma v prihodnje še mogoče pričakovati. Razvidno je bilo, da od njega ni mogoče pričakovati le vedno večje izkoriščanje delavcev, temveč nazadnje tudi nastanek pogojev, ki bodo omogočili odpravo njega samega.

Prevrat v nadstavbi, ki poteka dosti počasneje kot tisti v bazi, je potreboval več kot pol stoletja, da je lahko na vseh kulturnih področjih uveljavil spremembe produkcijskih pogojev. Šele danes je mogoče ugotoviti, kako se je to dogajalo. Ob te ugotovitve pa je treba postaviti nekaj prognostičnih zahtev. Toda tem zahtevam manj ustrezajo teze o umetnosti proletariata po prevzemu oblasti, kaj šele tiste o brezrazredni družbi, kot pa teze o razvojnih tendencah umetnosti v današnjih produkcijskih pogojih. Njihov dialekt v nadstavbi ni manj opazen kot v ekonomiji. Zaradi tega bi bilo narobe, če bi podcenjevali bojno vrednost takšnih tez. Zametujejo vrsto tradicionalnih pojmov — kot so ustvarjalnost in genialnost, večna vrednota in skrivnost — pojmov, katerih nenadzorovana (in ta trenutek jo je težko nadzorovati) raba vodi k obdelavi dejanskega gradiva v fašističnem smislu. V tem besedilu na novo upeljani pojmi v teorijo umetnosti se od običajnejših razlikujejo po tem, da so za fašistične smotre povsem neuporabni. Uporabni pa so za formulacijo revolucionarnih zahtev v umetnostni politiki.

I Umetniško delo je bilo načeloma vedno mogoče reproducirati. Kar so ljudje naredili, so zmeraj lahko posnemali. S kopiranjem so se ukvarjali učenci, da so se vadili v umetnosti, mojstri, da so lahko razmnoževali dela in naposled tisti, ki so na račun umetnosti hoteli zaslužiti. Nasproti temu pa je tehnična reprodukcija umetniškega dela nekaj novega, nekaj, kar se v zgodovini uveljavlja s presledki, v časovno ločenih obdobjih, toda z rastočo intenzivnostjo. Grki so poznali le dva postopka tehnične reprodukcije umetnine: litije in kovanje. Stvaritve iz bron in žgane glinice ter kovanci so bili edina umetniška dela, ki so jih lahko množično izdelovali. Vsa druga dela so bila unikati in tehnično jih ni bilo mogoče reproducirati. Z lesorezom je bilo grafiko mogoče prvič tehnično reproducirati. To je bilo dosti prej, preden je bilo s tiskom moč reproducirati pisavo. Znale so velikanske spremembe, ki jih je tisk, možnost reprodukcije pisave, izzval v literaturi. Izmed pojavov, ki jih tu obravnavamo v svetovnozgodovinskem merilu, pa so le en, seveda zlasti pomemben poseben primer. V srednjem veku so se lesorezu pridružili še bakrorez, jedkanica, v začetku 19. stoletja pa tudi litografija.

Z litografijo doseže reprodukcijaska tehnika bistveno novo stopnjo. Dosti bolj praktični postopek, s katerim se vrševanje v kamen razlikuje od vrezovanja v les ali jedkanja bakrene plošče, je grafiki prvič dal možnost, da je svoje izdelke spravljala na trg ne le v veliki količini (kot poprej), temveč vsak dan v novih podobah. Tako je grafika lahko ilustrativno spremljala vsakdanjik. Začela je korakati vzporedno s tiskom. Toda že med tem začetkom jo je v nekaj slabih desetletjih po iznajdbi litografije prekosila fotografija. S fotografijo je bila roka v procesu slikovne reprodukcije prvič razbremenjena najpomembnejših dolžnosti, dolžnosti, ki so odslej pripadle v objektiv zročemu očesu. Ker oko prej dojame, kot roka nariše, je postal proces slikovne reprodukcije tako silovito nagel, da je lahko tekkel vzporedno z govorom. Z vrtenjem ročice filmski snemalec fiksira slike tako, da se premikajo s hitrostjo, s kakršno igralec govori. Kakor je bil v litografiji virtualno skrit ilustrirani časopis, tako je bil v fotografiji skrit zvočni film. Tehnične reprodukcije zvoka so se lotili ob koncu prejšnjega stoletja. Ta istosmerna prizadevanja so govorila, da ni več daleč situacija, ki jo Paul Valéry zaznamuje s stavkom: »Kot voda, plin in električni tok prihajajo od daleč v naša stanovanja na skoraj neopazen gib roke, da bi nam stregli, tako se bomo oskrbeli tudi s slikami ali vrsto zvokov. Pojavili se bodo na droben gib, skoraj na znak, ter nas z njuno pomočjo prav tako tudi zapustili.« Okoli leta 1900 je tehnična reprodukcija dosegla raven, na kateri si je začela ustvarjati za svoj objekt ne le celoto tradicionalnih umetniških del, njihove vplive pa izpostavila najgloblji spremembi, temveč je zasedla svoj prostor med umetniškimi postopki. Za študij te ravni ni nič bolj poučno kot to, kako obe njeni manifestaciji — reprodukcija umetniškega dela in filmska umetnost — vplivata nazaj na umetnost v njeni tradirani podobi.

II Še pri najbolj popolni reprodukciji se izgubi nekaj: Tukaj in Sedaj umetniškega dela — njegovo enkratno bivanje v kraju, v katerem je. Toda v tem enkratnem bivanju in v ničemer drugem se je odvijala zgodovina, ki ji je bilo umetniško delo podvrženo med svojim obstajanjem. Sem sodijo take spremembe, ki so ga doletele v času njegove fizične strukture, kot tudi spreminjajoči se lastniški odnosi, v katere je umetniško delo morda stopalo.¹ Sled prvih je mogoče odkrivati le s pomočjo kemičnih in fizikalnih analiz, ki pa jih na reprodukcijah ni mogoče opravljati; sled drugih je predmet tradicije, njeno proučevanje pa je treba začeti na izvirniku.

Tukaj in Sedaj izvirnika tvorita pojem njegove pristnosti. Kemične analize patine nekega bakroreza lahko koristijo pri ugotavljanju njegove pristnosti; prav tako je lahko dokaz, da določen srednjeveški rokopolis izvira iz arhiva v 15. stoletju, koristen pri ugotavljanju njegove pristnosti. Celotno območje pristnosti izmika možnosti tehnične — in seveda ne le tehnične — reprodukcije.² A medtem ko pristnost nasproti ročni reprodukciji, ki jo praviloma označuje za potvorbo, ohranja svojo avtoriteto, pa to nasproti tehnični reprodukciji ni tako. Vzrok za to je dvojen. Prvič je tehnična reprodukcija glede na izvirnik samostojnejša

od ročne reprodukcije. V fotografiji lahko poudarja aspekte izvirnika, ki so dostopni le predstavljeni in svoj vidik po svoji volji izbirajoči leči, ne pa človeškemu očesu; ali pa s pomočjo posebnih postopkov, kot sta povečava in upočasnjenje, lahko zadržuje slike, ki jih naravna optika ne registrira. To je prvo. Drugič pa tehnična reprodukcija lahko posnetek izvirnika spravi v situacijo, ki za sam izvirnik ni dosegljiva. Predvsem mu omogoča, da se približa uporabniku, bodisi v podobi fotografije ali gramofonske plošče. Katedrala zapuša svoj prostor, da bi jo lahko v svojem studiu sprejel prijatelj umetnosti; zborovsko skladbo, ki so jo izvajali v dvorani ali pod milim nebom, je moč slišati v navadni sobi.

Sicer ni treba, da bi okoliščine, v katere lahko pride produkt tehnične reprodukcije umetniškega dela, delovale na obstoj umetniškega dela — vsekakor pa razvrednotijo njegova Tukaj in Sedaj. Čeprav to nikakor ne velja zgolj za umetniško delo, pač pa na drugi strani npr. tudi za pokrajino, ki se v filmu pomika pred gledalcem, pa vendar ta postopek prizadeva najboljše jedro predmeta umetniškega dela, jedro, ki mu v naravnih predmetih po občutljivosti ni podobnih. To je njegova pristnost. Pristnost neke stvari je skupek vsega, kar se je od njenega izvora sem preneslo s tradicijo, od njenega snovnega trajanja do zgodovinskega pričevanja. Ker zadnje temelji na prvem, izgubi tako v reprodukciji, kjer se je prvo človeku izmaknilo, tudi zadnje, namreč zgodovinsko pričevanje, tla pod sabo. Seveda samo to pričevanje; kar je po tej poti načeto, je avtoriteta stvari.³ Kar tu manjka, je mogoče označiti s pojmom aura, ter reči: kar v dobi, v kateri je mogoče reproducirati umetniško delo, hira, je njegova avra. Zadeva je simptomatična; njen pomen presega področje umetnosti. Na splošno bi mogli reči, da reprodukcijaska tehnika ločuje reproducirano od tradicije. Medtem ko reprodukcijaska tehnika razmnožuje, zamenjuje enkratni pojav umetniškega dela z množičnim. In medtem ko reprodukcija dopušča, da se približa tistemu, ki jo sprejema v vsakršni svoji situaciji, aktualizira tudi reproducirano. Oba procesa vodita do globokega pretresa tistega, kar se je nabralo s tradicijo — do pretresa tradicije, ki je druga stran današnje krize in prenovitve človeštva. Sta v tesni zvezi z množičnimi gibanji naših dni. Njun najmogočnejši agent je film. Njegovega družbenega pomena si tudi v njegovi najbolj pozitivni podobi, in prav v njej, brez te njegove destruktivne, kataraktične strani, ni mogoče zamišljati: likvidacije vrednosti tradicije pri kulturni dediščini. Ta pojav je v velikih zgodovinskih filmih najbolj očiten. V svoje območje priteguje vedno širše pozicije, in če je Abel Gance leta 1927 vzkliznil: »Shakespeare, Rembrandt, Beethovna bodo filmali... vse legende, vse mitologije in vsi miti, vsi začetniki religij, celo vse religije... čakajo na svoje filmsko vstajenje, in heroji se gnetejo pred vrati,« je s tem, ne da bi pač to mislil, pozval na likvidacijo tradicije.

III Znotraj velikih zgodovinskih obdobj se s celotnim načinom bivanja človeških kolektivov spreminja tudi način njihovega čutnega zaznavanja. Način, kako se človekovo čutno zaznavanje organizira — medij, v katerem se uresničuje — pa ni le naravno, temveč tudi zgodovinsko pogojen. Čas preseljevanja narodov, v katerem sta nastali pozorimska industrija umetnosti in Dunajska geneza, ni imel le drugačne umetnosti kot v antiki, temveč tudi drugačno čutno zaznavanje. Učenjaka dunajske šole Riegel in Wickhoff, ki sta se uprla teži klasičnega izročila, pod katero je bila pokopana tista umetnost, sta prva prišla na misel, da bi na podlagi nje sklepala o organizaciji čutnega zaznavanja v času, ko je še živel ta organizacija. Toda kakor so bila njuna spoznanja daljnosežna, so bila omejena zato, ker sta se zadovoljila s tem, da sta opozarjala na formalno oznako, lastno pozorirskemu času. Nista poskušala — in morda niti nista mogla upati — da bi pokazala na družbeno previranje, ki je v teh spremembah zaznavanja nahajalo svoj izraz. Zdaj so okoliščine za to, da bi v sedanost imeli boljši vpogled, dosti ugodnejše. In če spremembe v mediju čutnega zaznavanja, ki smo mu priče, lahko razumemo kot propadanje avre, je njegovo družbeno pogojenost vendar mogoče prikazati.

Dobro bi bilo, da bi zgoraj za zgodovinske predmete predlagani pojem avre ilustrirali na pojmu avre naravnih

predmetov. To zadnje definiramo kot enkratni pojav daljave, četudi je še tako blizu. V poletnem popoldnevu mirno opazovati verigo gorovja na horizontu ali pa gledati vejo drevesa, kako meče svojo senco na tistega, ki leži pod njo — pomeni dihati avro tega gorovja in te veje. Na primeru tega opisa zlahka uvidimo družbeno pogojenost sedanjega propadanja avre. Temelji na dveh okoliščinah, ki se obe ujemata z naraščanjem pomena množic v današnjem življenju. Namreč: »zbližati« stvari prostorsko in človeško je prav tako strastna želja današnjih množic,⁴ kakor njihova težnja, da bi premagale enkratnost nekega dogodka tako, da bi sprejemale njegovo reprodukcijo. Iz dneva v dan se vse bolj neodložljivo uveljavlja potreba, da bi se polastili predmeta kar najbolj od blizu v sliki, v posnetku, reprodukciji. Toda reprodukcija, kakor jo prinašata dnevnik in tednik, se neutajljivo razlikuje od slike. Enkratnost in trajanje se v le-tej prepletata tako tesno kot minljivost in ponovljivost v reprodukciji. Luščenje predmeta iz njegove luske, razkroj avre, je znamenju čutnega zaznavanja, katerega »smisel za enakovrstnost v svetu« je toliko porastel, da to enakovrstnost s pomočjo reprodukcije človek zapazi tudi v enkratnem pojavu. Tako se na čutnem področju razodeva tisto, kar je na področju teorije vse bolj opazno, namreč čedalje večji pomen statistike. Naravnavanje resničnosti k množicam in množic k njej je dogajanje z neštevilnimi posledicami, tako kar zadeva mišljenje kot tudi čutno dožemanje.

IV Edinstvenost umetniškega dela je identična z njegovo ujetostjo v tkivo tradicije. Ta tradicija je seveda zmeraj nekaj živega, nekaj izredno spremenljivega. Antični Venerin kip je bil npr. v drugačnem tradicijskem kontekstu pri Grkih, ki so iz njega ustvarili predmet kulta, kot pri srednjeveških klerikih, ki so v njem videli nevarnega malika. Toda kar so v njem videli oboji, je bila njegova edinstvenost, z drugo besedo: njegova avra. Prvotni način vključevanja umetniškega dela v tradicijski kontekst se je izražal v kultu. Najstarejša umetniška dela so, kot vemo, nastajala v službi rituala, najprej magičnega, nato religioznega. Odločilnega pomena pa je, da se ta avratični način bivanja umetniškega dela nikoli ne loči od njegove ritualne funkcije.⁵ Z drugimi besedami: edinstvena vrednost »pristnega« umetniškega dela je utemeljena v ritualu, v katerem je imela svojo izvirno in svojo prvo uporabno vrednost. Kakorkoli je bil posredovan, je tudi še iz najbolj profanih oblik službe lepoti razviden kot sekularizirani ritual.⁶ Profana služba lepoti, ki se je izoblikovala s prosvetljenstvom in obveljala za tri stoletja, omogoča še po preteku tega časa prvih večjih pretresov, ki so jo doleteli, razločno spoznavati tiste temelje. Ko je namreč umetnost z nastankom prvega resnično reproduksijskega sredstva, se pravi fotografije (sočasno s pojavom socializma), začutila približevanje krize, ki je po nadaljnjih sto letih postajala vse bolj neutajljiva, je začela regairati z naukom l'art pour l'art, ki je pravzaprav teologija umetnosti. Iz nje je potlej izšla naravnost negativna teologija v podobi ideje »čiste« umetnosti, ki odklanja ne samo vsakršne socialne funkcije, temveč tudi vsakršno določenost s stvarmi, ki jih opazuje. (V pesništvu je do takšnega stališča prvi prišel Mallarmé.) Opozarjanje na vse to je nujno potrebno pri razmišljanju, v katerem gre za umetniško delo v času, v katerem ga je mogoče tehnično reproducirati. Kajti to opozarjanje pripravlja pot za naše spoznanje: možnost tehnične reprodukcije umetniškega dela le-to prvič v njegovi zgodovini osvobaja od njegovega parazitskega prebivanja v ritualu. Reproduciranje umetniško delo postaja čedalje bolj reprodukcija umetniškega dela, dela, ki je zanjo tudi ustvarjeno. Fotografski posnetek nam npr. daje množico fotografij; vprašanje o pristni fotografiji je brez pomena. V trenutku pa, ko v umetniški produkciji odpove merilo pristnosti, se spremeni tudi vsa funkcija umetnosti. Ni več zasnovana v ritualu, temveč v neki drugi praksi: namreč v politiki.

¹ Seveda obsega zgodovina umetniškega dela še več: npr. zgodovina Mone Lise tudi vrsto in število njenih kopij, narejenih v 17., 18. in 19. stoletju.

² Prav zaradi tega, ker pristnosti ni mogoče reproducirati, je intenzivno prodiranje določenih reproduksijskih postopkov — tehničnih — dalo pripomočke za diferenciacijo in ugotavljanje stopenj pristnosti. Izoblikovati takšno razločevanje — to je bila važna funkcija trgovanja z umetninami. Lahko bi rekli, da je z iznajdbo lesoreza bila v temelju napadena kvaliteta pristnosti, še preden je pognala svoje pozne cvetove. »Pristna« še pač Marijina podoba v srednjem veku samo z nastankom ni bila; pristna je postala v teku naslednjih stoletij in morda najbolj v minulemu stoletju.

³ Najbolj revna provincialna predstava Fausta ima v primeri s filmom o Faustu to prednost, da je v idealni konkurenci z weimarsko praižvedbo tega dela. In česar se iz tradicionalne vsebine nekega dela lahko pred odrom spomnimo, to je pred filmskim platnom neizbravljivo. Kot npr., da je v Mefistu upodobljen Goethejev mladostni prijatelj Johann Heinrich Merck in še kaj podobnega.

⁴ Pustiti se človeško približati množicam, lahko pomeni: dopustiti, da iz vidnega polja izginje naša družbena funkcija. Ni jamstva za to, da bi današnji portretist, ki bi slikal slavnega kirurga pri zajtrku in v krogu svojih domačih, zadel njegovo družbeno funkcijo bolj natančno, kot slikar iz šestnajstega stoletja, ki svoje zdravnike reprezentativno predstavlja svojemu občinstvu, kot je npr. storil Rembrandt v »Anatomiji«.

⁵ Definicija avre kot »enkratnega pojava daljave, četudi je še tako blizu« ne predstavlja ničesar drugega kot formulacijo kulturne vrednosti umetniškega dela, v kategorijah prostorsko-časovnih zaznav. Daljava je nasprotje bližine. Tisto, kar je bistveno daleč, se nam ne more približati. V resnici je nepribližljivost glavna kvaliteta kulturne slike. Le-ta po svoji naravi ostaja »daljava, četudi je še tako blizu«. Bližina, ki jo zmoremo potegniti iz materije slike, ne škodi daljavi, ki jo slika po svojem pojavu še naprej ohranja.

⁶ Kolikor bolj se kulturna vrednost slike sekularizira, toliko bolj nedoločeno postajajo predstave o substratu njene enkratnosti. Empirična enkratnost podobarja ali njegovega likovnega dosežka potiska enkratnost v kulturni sliki vladajočih pojavov vse bolj v predstavo receptorja. Seveda nikoli popolnoma; pojem pristnosti nikoli ne preneha težiti k preseganju pojma pripisovanja pristnosti. (To se posebno lepo kaže pri zbiralcu umetnin, pri katerem zmerom ostaja kaj fetišističnega in je s posedovanjem umetnine deležen njene kulturne moči. (Kljub temu pa ostaja funkcija pojma pristnosti v proučevanju umetnosti nedvoumna; s sekularizacijo umetnosti stopa pristnost na mesto kulturne vrednosti.)

⁷ Pri filmskih delih možnost tehničnega reproduciranja izdelkov, tako kot pri delih iz literature ali slikarstva, ni vnanji pogoj za njihovo razširjanje. Tehnična reprodukcija filmskih del je zasnovana neposredno v tehniki njihove produkcije. Ta ne le da najbolj neposredno omogoča množično razširjanje filmskih del, temveč ga k temu naravnost sili. Sili, kajti produkcija filmov je tako draga, da si posameznik, ki bi si na primer lahko privoščil plastiko, ne more kupiti filma. Leta 1927 so izračunali, da bi daljši film, če naj bi se splašal, moral imeti devet milijonov gledalcev. Z zvočnim filmom se je glede tega pravzaprav začela pot nazaj; njegovo občinstvo se je omejilo na jezikovne meje, in to se je zgodilo istočasno s fašističnim poudarjanjem nacionalnih interesov posameznih ljudstev. Pomembnejše kot to nazadovanje, ki ga je sicer sinhronizacija že ustavila, pa je potreba po opozarjanju na povezanost tega pojava s fašizmom, vzrok za oba pojava je v gospodarski krizi. Enaki gospodarski zastoji, ki so — v celoti vzeto — privedli do poskusa, da bi obstoječe lastniške odnose obdržali s silo, so ogroženi filmski kapital prignali do tega, da je pospešil začetna dela ob zvočnem filmu. Zvočni film je nato prinesel kratkotrajno olajšanje. In sicer ne samo zato, ker je vnovič privabil množice v kino, pač pa tudi zato, ker je ustvaril solidarnost novega kapitala elektroindustrije s kapitalom filmskih producentov. Na zunan je tako podpiral nacionalne interese, na znotraj pa filmsko proizvodnjo internacionaliziral še bolj, kot je bila poprej.

Prevedel Jože Horvat

Na poti k ljudem — in k filmu

Sergio Uršič

Mehiška vlada se danes trudi ozdraviti domačo filmsko industrijo, čeprav samo z rahlimi in previdnimi reformami. Majhna skupina privatnih producentov, ki je kakih trideset let imela v rokah celotno proizvodnjo, je s svojimi špekulacijami spravila to industrijo v negotov položaj. Novi direktor Nacionalne kinematografske banke, Echeverria, brat predsednika republike, se je odločil za subvencijo cele vrste proizvodnih podjetij, ki jih zdaj deloma nadzoruje država. Poleg uradne produkcije omenjene Banke se zdaj formira tudi neodvisna produkcija, ki skuša z novimi idejami in novo ustvarjalno silo delovati zunaj običajnih državnih struktur. Vendar marsikdo misli, da je edina možnost za obnovo mehiškega filma predvsem delovanje znotraj nacionalne industrije, pri čemer je treba poiskati vse možnosti za nekonkencialno govorico. Te možnosti so se z novim vodstvom, ki je naprednejše od vseh prejšnjih, zdaj prvič odprle.

Verjetno so neodvisni najbolj zanimiv del nacionalne proizvodnje. Predvsem so to tisti, ki svoja najboljša dela izroče distribuciji Banke in tako postanejo del uradne proizvodnje. Tako se je zgodilo s filmom **Mexico Insurgente** (Mehika v upor) Paula Leduca, o katerem danes mislimo, da je bil nekakšen »izpit« tiste mehiške filmske proizvodnje, ki oživlja tradicije mehiške revolucije.

Zanimanje za zgodovino Mehike se je razširilo tudi na področje industrijskega filma. Kot primer navajamo film **El principio** (Začetek)

Gonzala Martinez de Ortege, ki gleda na revolucionarno obdobje skozi oči sina nekega lastnika. Ta se namreč po študiju v tujini vrne v Mehiko, zave se svojega socialnega položaja in vseh napak svojega očeta — ter se navsezadnje pridruži revolucionarjem. Kljub svoji preproščini in kljub določenim poskusom, ki skušajo posnemati učinke tuje proizvodnje, utegne ta film vzbuditi zanimanje predvsem zaradi odnosov med gospodarjem in delavcem in to na čisto posebnih tleh mehiškega podeželja.

Mogočna zgodovinska freska je tudi film Felipeja Cazalsa **Aquellos Anos** (Tista leta), ki je bil v Moskvi nagrajen. Prikazuje nam dogodke v času Maksimilijana Habsburškega in zagrizeni Juárezov boj proti politični in ekonomski oblasti, ki so jo tedaj Mehiki naprtile velike evropske sile. Zgodovinske teme se je Cazals lotil že prej, leta 1971, ko je izdelal film **El jardín de Tia Isabel** (Izabelin vrt). Tu obravnava invazijo v Mehiko, ko se je skupina španskih konkvistadorjev po nekem brodolomu izkrcala na atlantski obali, potem pa prehodila vso deželo prav do Pacifika. Pri tem se je seveda spopadla z divjo naravo, razjedali so jo notranji konflikti, in navsezadnje je povsem spremenila svoje lastne običaje ter se prilagodila primitivnemu življenju dežele. Tema je torej precej neobičajna, pa je tudi tehnika izvedbe nenavadna in živahna — tako da je ta film precej zanimivejši od **Aquellos Anos**, s katerim je Cazals krenil po bolj uhojenih poteh. Med najnovejšimi rezultati

neodvisne proizvodnje, ki jih prevzema Banka za distribucijo, moramo omeniti poslednji film Archibalda Burnsa **Juan Perez Jolote**. Tema je povzeta po istoimenski knjigi Ricarda Pozasa in se nekako navezuje na antropološko-socialno strujo »domačinskega filma«, ki se je v tridesetih letih rodil v Mehiki. Najbolj značilen primer te struje je bil film **Tarahumara** bivšega Bunuelovega asistenta Luisa Alcoriza. Ta film je bil nagrajen v Cannesu leta 1965. Burnsov film prikazuje doživetja Indijanca iz neke vasi ob guatemalski meji. To je nekakšen svojevrsten »izgubljeni sin«, ki nas popelje med obrede in običaje svoje primitivne družbe, ki ohranja svoje tradicije komaj nekaj kilometrov proč od civiliziranega sveta. Film je torej zanimiv predvsem zaradi prikazovanja običajev — vendar pa ni folklorističen, čeprav bi to morda lahko pričakovali. Je predvsem neki arhaični in skoraj povsem nepoznani svet. Vendar pa določena počasnost dogajanja, ki sicer odseva vzdušje kraja, gledalca utruja. V isti ambient lahko uvrstimo tudi film Felipeja Cazalsa **Los que vivendonde sopla el viento suave** (Tisti, ki so doživljali ugodni veter), ki obravnava položaj na nekem ribškem otoku blizu Združenih držav. Zaradi konkurence tujcev domači ribiči ne morejo več opravljati svojega poklica. Tuji ribiči so namreč z modernimi ribolovnimi napravami organizirali ribolov, ki do kraja izčrpava vse naravne zaloge rib. Vodovje je vse bolj in bolj siromašno, kajti nihče ne skrbi, da bi dal ribam dovolj časa za razmnoževanje.



▲ Izabelin vrt

▼ Meseci in dnevi



Otoški ribiči so zdaj prisiljeni spremeniti poklic, kajti državne subvencije ni in tudi sami nimajo sredstev, da bi bili kos konkurenci. Zdaj izdelujejo samo lesene igrače, ki jih izvažajo in prodajajo ameriškim turistom.

Film ima strukturo nekakšne raziskave in nam z učinkovitimi barvnimi posnetki pričara vzdušje na otoku in življenje domačinov, ki se harmonično vključuje v naravne zakone. Delovanje teh zakonov pa so zdaj tujci, večinoma Severnoameričani, nepopravljivo razbili.

V isto vrsto filmov, ki prikazujejo domače običaje, lahko uvrstimo tudi **El Cambio** (Menjava) Alfreda Joskowicza; tudi ta nam predstavlja temo, ki se razteza skozi vso zgodovino mehiškega filma — hrepenenje po naravnem življenju, ki se upira civilizaciji in industrializaciji. Mnogi Mehikanci vidijo namreč v tem neko prikrito kolonizacijo, ki jo tu opravljajo druge dežele in Združene države še prav posebno. To je tema onesnaževanja narave in industrijske špekulacije, ki se ji pridružuje še tema o brezobzirni policiji v službi države. Ta brezobzirno ubije oba protagonista, ki sta si s tipično mehiškim humorjem in veseljem izmislila nedežno burko. Joskowicz prikazuje svoje osebe zelo preprosto in razvija svojo zgodbo povsem linearno in spontano. Največja zasluga filma je v tem, da se ne vključuje v nobeno znano filmsko tipologijo, pri tem pa doseže neko osebno dimenzijo in osebno ravnotežje. Zgodbe z malo osebami, ki vse skupaj prikazujejo neko dovolj meščansko problematiko, so v mehiški kinematografiji prav gotovo najbolj uspešne. Tu vidimo svet, iz katerega prihajajo skoraj vsi novi režiserji in zato izhajajo tudi problemi iz življenjskih izkušenj. Prav takšen je tudi film **Los meses y los días** (Meseci in dnevi) Alberta Bojorqueza, ki je eden redkih primerov, kjer lahko mehiška mladina vidi sama sebe. **El Castillo de la Pureza** (Grad čistosti) Artura Ripsteina povzema neko dejstvo iz zgodovine; to je skrajno uravnoteženo delo, kjer so osebe in ambient konstruirani z veliko strukturalno izkušnostjo. Zgodba je osredotočena na neko družino, ki je osemnajst let zaprta v veliki hiši;

takšna je namreč očetova volja, ki želi ženo in otroke obvarovati pred skušnjavami zunanjega sveta. Vendar ima ta njegova ideja, ki je povsem iztrgana iz družbenega okolja, v sebi nekaj paranoičnega in to pripelje protagonista do blaznosti, otroke pa do krvoskrunstva. Takšna idealistična vzgoja je neozdravljiva in to vidimo tudi na koncu, ko oče okrevi, in se po brezupnem družinskem poskusu, da bi prišli v stik z okoljem, vsi vrnejo v svojo hišo in spet — zdaj za vedno — zažive po starem.

Čisto nekaj posebnega pa so tri satirične komedije, ki odkrivajo humoristični potencial mehiškega ambienta. To so: **Mecanica Nacional** (Nacionalna mehanika) Luisa Alcoriza, **El Rincon de las Virgenes** (Vogal devic) Alberta Issaca in **Calzonzin Inspector** (Inšpektor Calzonzin (Alfonsa Araua. Prvi film brezobzirno in sarkastično portretira občinstvo, ki prisostvuje neki avtomobilski dirki. Vse pozitivne in negativne značilnosti mehiške malomeščanske družbe, ki je podlegla čaru motorizacije in potrošništva, vidimo v zgodbah prešuštvovanja in krokanja, goljufanja in žrtja.

Issacov film poudarja pomembnost seksualnosti v mehiškem življenju in prikazuje zgodbo nekega svetnika, ki je živel v dvajsetih letih tega stoletja. Temu so se s pomočjo najbolj konkretne in najbolj mistične erotike posrečile čudežne ozdravitve. Ta režiser se je vedno zanimal za življenje v mehiški provinci in tu je našel odlično priložnost za prikazovanje cele vrste mitov in tabujev, ki določajo vedenje, tradicijo in obrede, duhovne strukture in pa zaostalost, kar vse tvori osnovo mehiške ljudske kulture.

Alfonso Arrau, ki med drugim tudi sam razlaga svoj film, je dobil navdih pri Gogoljevem Revizorju. Z učinkovitim humorjem je to zgodbo poustvaril v tipičnem okolju mehiške vasi. Lahko trdimo, da bi ta film v polni meri uspel, če bi ne bil preveč razvlečen, predvsem v svojem drugem delu. Zelo zanimiv pa je končni prizor, v katerem se vaše osebnosti spremene v živali — ki so imenitne karikature z vsemi značilnostmi znanih oseb.

To posebno veselje za maškarado, ki ima včasih alegorično, včasih pa funkcionalno vrednost, je nekakšna obnovljena značilnost mehiškega filma in je zelo učinkovita, bržkone tudi zaradi davne tradicije, na katero se navezuje. Takšen je tudi film Juana Lopeza Mocyezuma **La Mansion de la Locura** (Hiša norosti) po predlogi Edgara Allana Poea. Surrealistična atmosfera Lopezovega filma ga uvršča — čeprav z rezervo — v surrealistično strujo južnoameriškega filma, kjer se je razvila neka čisto posebna dimenzija, kakršno smo videli v filmih Glauberja Rocha in Alejandra Jodorowskega. Tem filmom se pridružuje tudi film Rafaela Corkidija **Angeles y Querubines** (Angeli in kerubini). Corkidi je bil svoje čase snemalac in je z Jodorowskim sodeloval pri filmu **El Topo** (Krt). Ta film nam s pomočjo neke vampirične metafore prikazuje dovolj kompleksno in zagonetno problematiko življenja in ljubezni.

Samostojnost neodvisnega mehiškega filma pa je vendarle v kritičnem položaju, na eni strani zaradi pomanjkanja lastne distribucije, na drugi strani pa tudi zaradi novega odnosa državnega aparata. Vrata uradne distribucije so sicer že štiri ali pet let odprta novim talentom, a nihče ne prevzame tveganja, da bi investirali denar v neznane režiserje. Obstaja celo težnja, da bi se s sindikalnimi in reklamnimi stroški puščala kri neodvisnim producentom. Jasno je, da neodvisni producenti, ki nimajo druge izbire, zdaj samo kupujejo — in tako živijo v iluziji, da bodo občinstvo lahko seznanili s svojimi filmi. Na ta način je najboljša produkcija postala del industrijske produkcije. Ta generacija režiserjev — to so Alfredo Joskowicz, Paul Leduc, Arturo Ripstein in mnogi drugi — ki je prišla na dan na nekem natečaju eksperimentalnega filma leta 1965, nima lahkega življenja. Posledice takšnega stanja je čutila, še preden je prišla na dan, in bila je hitro izčrpana, pri tem pa dejstva, da njihovih filmov Banka ni nabavljala, ni treba niti omenjati. To se je zgodilo npr. tudi z zadnjo režijo Carlosa Bonzalesa Moranteja **La Derrota** (Poraz). To je političen film, ki sicer nima homogene in koherentne

pripovedne strukture, vendar pa plašno postavlja osnove neke posebne »estetike ločevanja in ponavljanja«, ki bi utegnili biti napoved nadaljnjega in bolj pomembnega razvoja.

Drugačen tip neodvisne produkcije predstavlja »Centro Universitario de Estudios Cinematograficos« (C. U. E. C.), ki je sicer javna organizacija, a se v imenu učnega eksperimentiranja izogiblje sponam uradne proizvodnje. V tej šoli so se izučili in s pomembnimi deli nastopili mnogi režiserji, ki smo jih že imenovali. V proizvodnji C. U. E. C. prevladujejo dokumentarci različnih žanrov, ki pa so v glavnem vezani na mehiško okolje. Najbolj zanimivi so sociološki filmi kot npr. **Ayautla** Joseja Rovirosa in drugi, npr. umetniško-didaktični **Tamayo** Manuela Gonzalesa Casanove, dalje **Frida Kahlo** Marcela Fernandez in drugi. Posebno pomembna sta prva dva dokumentarca Alfreda Joskowicza **La pasion** (Strast) in **La manda** (Ponudba), ki prikazujeta pogansko kontaminacijo katoliškega obredja v nekaterih važnih verskih središčih mehiške province.

Pri C. U. E. C. so proizvedli tudi prvi celovečerni film **Crates**, kjer se neki bogataš odloči razdeliti vse svoje premoženje in postane potepuh. To je bil prvi naskok na temo hrepenenja po vrnitvi v naravno življenje, ki se je že Joskowicz lotil ponovno v filmu **El cambio** (Menjava), svoji zadnji in najbolj pomembni režiji. Drugi omembne vredni dosežek produkcije C. U. E. C. je film **Si me umerto** (Če umrem) Federica Weingarshoferja, ki kaže vpliv Godarda iz leta 1968. Prikazuje nam študente, ki se sredi političnih bojev spopadajo s svojimi problemi. Carlos Gonzales Morante je tu zrežiral film, ki s pomočjo metafore prikazuje nesposobnost študentov in intelektualcev, da bi utrdili odnose z industrijsko in kmečko resničnostjo, ki jih obdaja.

Skupaj s temi filmi moramo omeniti še nekatere druge politične filme, predvsem dokumentarce, kakor npr. **El grito** (Krik) Leobarda Lopeza o dogodkih leta 1968. Ta film je realiziral s pomočjo različnih snemalcev in je neizbrisno pričevanje o žrtvah, ki jih je povzročil policijski pritisk

med znamenitimi manifestacijami na Tlatelolco. Brany Cuenca je izdelal film **No nos moveran** (Ne premaknejo nas) — zgodbo iz Čila pred Allendejevimi družbenimi pridobitvami. Večina teh izrazito političnih filmov je bila ustvarjena v posebnem vzdušju leta 1968 in nekateri režiserji tudi niso sodelovali s C. U. E. C. Tako na primer Oscar Menendez, ki je režiral **2 de octubre** (2. oktober) — prav tako film o dogodkih na Tlatelolco. Tu se pojavljajo pogovori s političnimi jetniki, ki so bili na skrivaj posneti s super osem-filmsko kamero. Najboljše dele tega filma je uporabil tudi neki režiser francoske televizije, ki je izdelal še nek obširnejši dokumentarec o političnih bojih v Mehiki od 1958 do 1971.

Oscar Menendez je bil eden prvih organizatorjev Festivala neodvisnega filma in eden prvih navdušenih podpornikov super-osem milimetrskega filma. A boji, zavisti, antagonizmi in ideološke razlike tega posebnega filmskega področja so ga — skupaj z mnogimi drugimi — potisnili v položaj skrajne izolacije. Razpršenost je poglaviti problem, ki razjeda mehiški neodvisni film in še prav posebno tistega na super-osem. Ti cineasti — in mnogi med njimi so še zelo mladi — se ne morejo iztrgati iz svojega meščanskega okolja, iz katerega prihajajo. Na politično in filmsko področje prinašajo neki brezpen individualizem, ki se spreminja v sektaštvo. Končajo z nekakšnimi elitnimi govori, ki nimajo nobene zveze z množicami. Njihova lastna povsem topa nepopustljivost se jim zdi garancija umetniške veljavnosti. Kot primer takšnega delovanja navajam film **Todo en el juego ... y de eso se trata** (Vse igraje ... pa bo šlo) Rubena Mohena, ki je politično-metaforičen (kritika skrajne levice ga je kovala v zvezde), a ni mogel nikoli vzpostaviti nobenega resničnega odnosa s hipotetičnim proletarskim občinstvom.

S tega stališča je pač pomembnejši režiser Jose Gustavo Cruz Ayala, ki je z mnogo manjšimi pretenzijami realiziral film **El tren** (Vlak) na super-osem. To je neznatna zgodba o nekem fantiču — čistilcu čevljev in o bednem zaselku, v katerem živi. Mimoidoči

vlaki, ki se skoraj drgnejo ob hiše, tu skandirajo čas.

To močno vrenje na super-osem milimetrskem filmu je torej pozitivno, pa čeprav mnogi režiserji menajo, da gre pri tej tehniki samo za alternativni informacijski kanal in za odskočno desko za prehod na normalni film. Ta film je pomemben, pa čeprav je precejšen del te produkcije nejasen in neizrazit in čeprav posnema evropski in severnoameriški film in čeprav nima solidne tehnične osnove. Važno je to, da je teh režiserjev izredno veliko. Med mnogimi jih je že nekaj, ki začenjajo razumevati veljavnost svojega sredstva in organizirati skušajo svoje lastne distribucijske kanale. Lahko zatrdimo, da danes — po neštetihih in viharnih dogodkih okrog filma na super-osem — že nastaja neka organizacija, ki se trudi vzpostaviti stike s kmečkimi, delavskimi in univerzitetnimi organizacijami, skuša urediti kroženje teh filmov in ustanoviti posebno podjetje.

Mnogi režiserji, ki danes že solidno obvladujejo filmski medij, so nezadovoljni, kajti s svojimi deli zelo težko prodajo do občinstva, za katerega so ustvarjali. Prodreli žele v kmečki in proletarski ambient — ne samo zato, da bi v polni meri razumeli njihove probleme, temveč tudi zato, da bi jih naučili uporabljati medij in s tem ustvariti možnost neke umetnosti, ki bi izhajala iz baze.

Edini režiser, ki se s temi problemi ne srečuje, pa je Gustavo Alariste, svoje čase producent nekaterih Bunuelovih filmov, človek, ki ima v svojih rokah precejšen kapital in svojo lastno distribucijsko mrežo. Njegovi filmi, ki jih snema s precejšnjimi stroški in ki kažejo relativno sposobnost tega režiserja, se v glavnem lotevajo družbenih tem. Najbolj učinkoviti so v kritiki visoke buržuazne družbe, s katero ima ta režiser neposredne izkušnje.

Na kratko povedano — neodvisni mehiški film se kljub oviram, ki mu jih postavlja na pot uradna produkcija, kljub slabotni koheziji, kljub nejasnosti in kljub pomanjkanju zvez z množicami — vendarle trudi, da bi prodal na dan in odigral svojo posebno kulturno vlogo. Nekateri dosežki vlivajo takšno upanje.

pogledi

Ob tridesetletnici

Vladimir Koch

Slovenski filmski delavci se s posebnim veseljem spominjajo tridesetletnice zmage nad sovražnikom, saj je zmaga revolucije pomenila za slovensko filmsko proizvodnjo — podobno kakor za marsikatero drugo kulturno dejavnost — začetek organizirane, od skupnosti podpirane kulturne aktivnosti. Čeprav segajo začetki slovenskega filma kar daleč nazaj tja v leti 1905 in 1906, ko je dr. Karel Grosman iz Ljutomera komaj deset let po prvi filmski predstavi Lumièreovih filmov v Parizu posnel prve amaterske filme in sta se pozneje ob sporadičnih kratkih filmih pojavila tik pred vojno tudi prva dva celovečerna filma (»V kraljestvu Zlatoroga« in »Triglavske strmine«), pa je mogoče govoriti o poklicni filmski aktivnosti v njenih treh vejah (proizvodnja, distribucija, kinematografija) šele z nastopom nove socialistične Jugoslavije. Naklonjenost ljudske oblasti do filma je bila najbolj širokogrudna v prvih letih po osvoboditvi, ko so filmsko ustvarjalnost ocenjevali kot še en dokaz narodne samobitnosti, zlasti pa kot dragoceno sredstvo za osveščanje in socialistično vzgojo ljudi. Tedaj so bili položeni temelji za sistematično izgradnjo filmske baze in urejen je bil sistem financiranja letnega proizvodnega načrta. Proizvodnja in distribucija sta bili združeni v skupnem podjetju. Glede na visoke smotre domače filmske proizvodnje je vladalo mnenje, da finančne bariere ne smejo ovirati izvirne slovenske umetniške ustvarjalnosti na tem novem področju. V tem razdobju so se rodili nekateri filmi, ki predstavljajo mejnike v razvoju slovenske filmske proizvodnje (»Na svoji zemlji«, »Jara gospoda«), katerih realizacija je bila možna zaradi visokih proizvodnih stroškov samo zaradi vsestranskega razumevanja družbe za novo umetnost.

Leto 1952 je prineslo prvo spremembo v odnos družbe do filma, ki je objektivno pomenila poslabšanje pogojev za njegov nemoten razvoj. Filmski delavci, ki so bili dotlej redno zaposleni člani edinega proizvodnega podjetja, Triglav-filma, so morali iz tega odnosa izstopiti in poslej iskati delo kot tako imenovani svobodni filmski delavci. Za vsako delo pri realizaciji filma so sklepali s proizvodnim podjetjem pogodbe; njihov položaj je bil finančno negotov, večkrat nevzdržen, saj so morali in deloma še danes plačujejo socialno zavarovanje sami iz svojih honorarjev. Proizvodno podjetje je s tem ukrepom sicer znižalo število svojih članov ne toliko zaradi odhoda ustvarjalnega dela filmskih delavcev, ampak predvsem zaradi tega, ker so zapuščali podjetje tudi mnogi drugi ljudje, ki so prišli vanj slučajno, brez kakšnega posebnega interesa za delo v takšnem podjetju. Nakopalo si je pa afont filmskih delavcev, ker se je vse bolj usmerjalo na sodelovanje s tujimi proizvodnimi podjetji, verujoč, da bo s koprodukcijami zaslužilo tisti denar, ki ga domač film s svojim majhnim tržiščem ni mogel prinesiti. Prevladovalo je naivno mnenje, da je mogoče s takšnim sodelovanjem, pri katerem si partnerja vsaj v načelu delita stroške, hkrati pa razširita tržišče, priti do finančno zadovoljivih rezultatov, morda celo presežkov, s katerimi bi se sofinanciral domači, kronično deficitni film. Prevladalo je skratka stališče, da je treba na kakršenkoli način ustvariti dohodek, in ker so se kazali na obzorju te nove poti neverjetno rožnati rezultati, je ne le slovenski, ampak domala ves jugoslovanski film krepko stopil nanjo,

pričakujoč vsaj del gostobesedno obljubljenih dohodkov. Pri tem so iniciatorji in izvajalci te velikopotezne proizvodne politike pozabili, da Jugoslavija s svojim majhnim tržiščem sploh ne more stopiti v enakopravne proizvodne odnose z velikimi kinematografskimi deželami in da mora zaradi tega nujno ostati v neenakopravnem položaju. Negativni rezultat takšnega sodelovanja, ki se je končalo s precejšnjimi izgubami, je prinesel streznitev in razumno omejitev nujenja tehničnih in organizacijskih uslug na primere, ko to lahko koristi vzdrževanju tehnične baze.

Slovenski film je ob tem doživel precejšnjo škodo, a je izpričal tudi svojo trdoživost. Ker filmski delavci v okviru Triglav-filma niso mogli dobiti redne zaposlitve, so si ustanovili svoje proizvodno podjetje, Viba-film, ki se je vnaprej odločilo, da bo snemalo samo domače filme. Začeli so s kratkimi filmi, nato pa tudi z dolgometražnimi in počasi prevzeli celotno proizvodnjo domačega filma. S tem se je slovenski film organizacijsko in proizvodno utrdil, ni pa postal vse do današnjih dni finančno toliko krepak, da bi rasla proizvodnja tudi številčno. Še vedno ostajamo — kot že dolga leta — na poprečno dveh do treh celovečernih filmih na leto, proizvodnja kratkih filmov pa je celo v upadanju, saj je od že več kot dvajset enot padla na deset v letošnjem proizvodnem letu.

Kvantitetno preskromna proizvodnja vpliva praviloma tudi na kvaliteto filmov, kar dokazuje primer razvitih kinematografij v evropskem kulturnem krogu (Italija z 200 in več filmi na leto, Francija, Velika Britanija do 100), da ne omenimo Sovjetske zveze (150) in ZDA (200), ki štejejo med umetniško najpomembnejše proizvodnje na svetu. Pa tudi srednje velike države kot Češkoslovaška, Poljska in manjša Madžarska opirajo svoje umetniške dosežke na dobro organizirano, finančno solidno hranjeno proizvodnjo, ki je tudi številčno precejšnja (Madžarska npr. več kot 20 dolgometražnih filmov). Poseben primer je Švedska, kjer dobiva umetniški film izjemno podporo, medtem ko so majhne države (Belgija, Holandija, Švica, Danska, Finska, Avstrija) zaradi majhnega števila proizvedenih filmov na festivalih le redko opažene, njihovi nadarjeni ustvarjalci pa si morajo večkrat iskati kruha drugod (Avstrija, Danska, v prejšnjih časih tudi Švedska).

Če si v luči teh podatkov ogledamo umetniške dosežke slovenskega filma, ugotovimo, da nikakor niso majhni. Naš film, tako celovečerni in njihovi avtorji, kakor kratki filmi in njihovi realizatorji so dobili na domačih in tujih festivalih vrsto pomembnih nagrad in priznanj. Če bi se hoteli oziroma utegnili spustiti v primerjavo z uspehi, ki so jih dosegli na tem področju prej omenjene majhne države (Belgija, Holandija itd.), bi ugotovili, da bi bila v večini primerov ta primerjava za nas ugodna. A vendar: ali smo sami s temi dosežki zadovoljni? Ali smo zadovoljni s poprečno profesionalno ravni našo proizvodnjo, z njegovo estetsko in idejno podobo? Odgovor bi bil težak, predvsem pa različen v več smereh. Če gledamo na naše filme s stališča tehnične dovršenosti, nimamo kakšnih pripomb. Najsi gre za črnbeli ali barvni film, ugotovimo skoraj brez izjeme, da sta kamera in dekor na zelo visoki profesionalni ravni. Vemo tudi,



Na svoji zemlji

Kekec



Vesna



Lucija



Ples v dežju

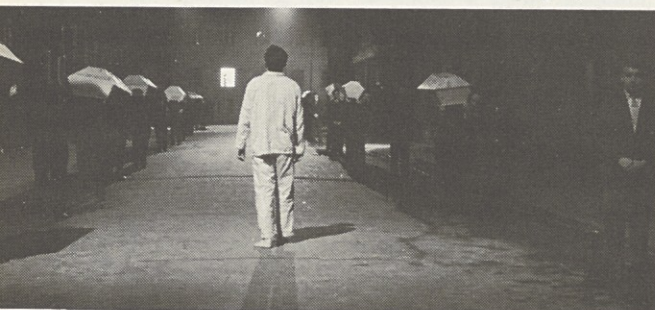


Ne joči, Peter

Sedmina



Dolina miru



Dobri stari planino



Balada o trobenti in oblaku

da smo v organizacijskem smislu sposobni snemati filme enako hitro kot druge proizvodno razvite države. Če mislimo na realizacijo, na režijo, so dosežki različni, vendar lahko rečemo, da naši režiserji poznajo svoj posel in da v ozko realizatorskem smislu ne naletimo na večje napake, razen v primerih, ko se je režiser odločil za prijem, ki ne upošteva dovolj posebnosti filmskega izraza, filmskega jezika. Talenti so seveda različni in v zvezi s tem tudi dosežki različno visoki. Največ pripomb leti na vsebino filmov, zlasti pa na njihovo scenaristično obdelavo, ki v veliki meri odloča o kvaliteti izdelka. Morda smo na tem področju še najbolj šibki in je zato treba posvetiti prav temu problemu največjo pozornost.

Domači film je po svoji naravi izpostavljen zaradi svoje razširjenosti stalni primerjavi tako s poprečnimi kakor tudi z najvišjimi dosežki filmske umetnosti in so zaradi tega zahteve gledalcev do filma verjetno večje kakor pa, recimo, bralcev do knjige. Gledalec je presrečen, če lahko domač film uspešno primerja z dobrim tujim, in je, narobe, skoraj nesrečen, če slovenski film takšne primerjave ne zdrži. Ali se pa zaveda, kako težko je doseči takšno zadovoljivo kvaliteto? Ali ima pred očmi, da je za vsak film treba napisati samostojen scenarij, od katerega kvalitete je odvisna v mnogočem kvaliteta filma? Tudi priredba knjižnega dela za film mora biti samostojno scenaristovo delo, če hočemo, da bo filmska realizacija dobra, čeprav mu je v tem primeru delo kajpak olajšano. Film je v vsakem primeru avtonomna stvaritev, ki naj doživi dober odmev pri kritiki in ki naj bo vseč zelo široki in raznovrstni publiki. Odgovorna naloga, katere težavnost bo najbolj razvidna, če si dovolimo majhno primerjavo z gledališčem. Ali bi mogli postaviti isto zahtevo pred izvirno slovensko dramatikom? Da bi imela vsaka noviteta dober odziv pri kritiki in občinstvu vsaj v jugoslovanskem kulturnem prostoru? Najbrž ne, da o prodoru v svet sploh ne govorimo, kar je pa za film normalna ambicija in jo je slovenski film že večkrat uresničil.

Ne mislimo, da ta ad hoc primerjava pojasnjuje ta problem z vseh aspektov, niti tega, da si domači film z njo zmanjšuje odgovornost do svojega množičnega občinstva. Ne, prav njegova komunikativnost ga zavezuje še k večji zavzetosti za kvaliteto, za idejno in estetsko dognanost. V zvezi s televizijo postaja film še mogočnejši medij, sposoben prodreti do zadnjih kotičkov sveta, pa je zato skrb za njegov zdrav razvoj prva naloga tako filmskih ustvarjalcev in njihovih proizvodnih in drugih organizacij kot tudi vseh zanj kompetentnih organov naše samoupravne družbe.

Načelno se s tem stališčem gotovo vsi strinjamo. Kako pa doseči večjo kvaliteto, kako doseči v praksi prej omenjeno zdravo rast slovenske kinematografije? Stare priznane filmske proizvodnje so si v tem pogledu nabrale izkušnje, ki bi jih morali v večji meri upoštevati tudi pri nas. Predvsem so se že davno odrekle nedosežnemu idealu, da bi mogli doseči visoko kvaliteto s posameznim filmom, pa tudi če ga režira priznan realizator po dobrem scenariju. Film lahko izjemoma sicer uspe, a to je v praksi vedno izjema, ki potrjuje pravilo, da se da stalna poprečna kvaliteta doseči le z več filmi, ki omogočajo kontinuirano proizvodnjo, in s skrbno, po potrebi tudi dolgotrajno pripravo scenarijev. Samo z več filmi v proizvodnji lahko govorimo o repertoarju kot programu, ki naj po eni strani ustreza stremljenjem naše družbene skupnosti, po drugi pa upošteva ustvarjalne želje realizatorjev in njihovo nadarjenost za posamezne zvrsti filma. Ko z repertoarnim načrtom določimo okvir za eno- ali večletno proizvodnjo, prestopimo iz improvizacije v sfero višje organiziranosti, ki potegne za seboj veliko drugih nalog. Ni dovolj, če rečemo, da bi želeli imeti v naslednjem proizvodnem letu, recimo, partizanski film, in s tem zavezemo producenta, da si oskrbi ustrezen scenarij. Kaj pa če ta scenarij ne uspe, čeprav smo povabili k sodelovanju najbolj izkušenega scenarista za tovrstni film? Ali bomo vseeno šli v realizacijo, ker drugega scenarija na partizansko temo pač nimamo na razpolago? Najbrž bi bilo bolje, če bi zahtevali — tudi večkratno — izboljšavo scenarija, se pravi njegovo predelavo. Še bolje bi pa bilo, če bi imeli na voljo še drugi ali tretji scenarij, da bi lahko izbirali, to pa zahteva anagažiranje več scenaristov, torej večje izdatke.

Naj za ilustracijo povemo, da imajo urejene proizvodnje na zalogi naravnost velikansko število sinopsisov, filmskih

zgodb, izdelanih scenarijev, nekatere celo izdelane snemalne knjige. V svetu velja pravilo, ki ga je prinesla izkušnja, da pride en film na pet izdelanih scenarijev, če hočemo priti do želene kvalitete. Stroški za tako imenovano literarno pripravo filma se računajo v odstotkih od proizvodne cene filma. Večji ko je ta odstotek, večja je ambicija proizvodne organizacije v pogledu kvalitete. V razvitih kinematografijah je bil ta odstotek pred časom najmanj 5,5, zadnja leta pa postaja vse višji, tako da dosega v izjemnih primerih celo 20 %. Pred leti je bil pri nas ta delež stroškov v proizvodni ceni filma že 4 %, danes pa je padel na 2,5 %. Očitno je, da je postal dovršen scenarij, napisan na zanimivo temo, v svetu zelo iskana vrednota, pa bi bilo prav, da bi tudi mi sledili tej tendenci.

S širše zastavljeno scenarijsko pripravo tudi najlaže in za avtorje najmanj boleče razrešujemo idejne probleme slovenskega filma, saj je končni rezultat — karseda najbolj dovršen scenarij — plod številnih analiz, posvetovanj in razgovorov, s katerimi skušamo prepričati avtorja, kadar je to potrebno, da je treba poiskati kakešno primernejšo rešitev, ne da bi s kakšnim neprimernim ukrepom prizadeli njegovo ustvarjalno avtonomnost. S prijateljskimi razgovori, ki morajo kajpak biti na visoki strokovni in politični ravni, na najbolj primeren način razčiščujemo morda nejasna vprašanja, kar je vsekakor boljše, kakor pa odkrivati slabosti filma potem, ko je že narejen. Ne mislimo, da je mogoče na ta način preprečiti vse idejne pomisleke, ker je konec koncev pri nas režiser v smislu našega pojmovanja svobode umetniškega dela le samostojen ustvarjalec, a marsikdaj si le prihranimo neprijeten glavobol.

Če se zdi — po tem, kar smo rekli — večja skrb za scenarijsko, ki se da seveda zagotoviti le z večjimi vlaganji v to dejavnost, eden izmed osnovnih pogojev za nadaljnji ugoden razvoj slovenskega filma, pa je drugi prav tako važen pogoj kontinuirana proizvodnja večjega števila filmov, kot smo bili vajeni doslej. Z njo namreč rešimo hkrati več problemov. Z njo dobijo afirmirani ustvarjalci možnost rednega dela in izpopolnjevanja, mladim pa zagotovimo vstop v to ustvarjalno področje, ki jim je bilo doslej bolj ali manj zaprto, ustvarimo pa tudi možnost jasnejše primerjave, selekcije in podobno.

Najbolj pereče je vprašanje naraščaja. Na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo se vzgajajo študenti tudi za filmsko režijo in v zvezi s tem še za nekatere druge poklice, ki zahtevajo visoko izobrazbo. Če naj ima ta dovolj intenzivna in organizirana izobrazba kakšen smisel, jim moramo zagotoviti delo v filmski proizvodnji najprej kot stažistom, potem pa glede na njihove izkazane sposobnosti tudi v realizaciji kratkih in dolgometražnih filmov ali v kakšnih drugih spremljajočih poklicih. To se pa da doseči le z večjo proizvodnjo. Brez organskega vključevanja mladih si naša kinematografija ne more obetati nadaljnega uspešnega razvoja, saj je najmlajši režiser, se pravi tisti, ki je zadnji vstopil v filmsko proizvodnjo, že krepko v srednjih letih, za naslednjega pa pri sedanjih pičli proizvodnji ni mesta. Ne bi bilo tudi prav, če bi jim ga moral odstopiti starejši režiser, ki je pa še pri polni ustvarjalni moči, ker bi to prav tako pomenilo škodo za slovenski film.

Kontinuirana filmska proizvodnja je nadalje nujno potrebna tehnični bazi kot industrijskemu delu filmske proizvodnje. Razvijalnica, kopirnica, pozitivna in negativna montaža, trik, razne delavnice imajo stalno zaposlene delavce, specialiste, ki morajo opraviti na leto določeno količino dela, če naj bodo redno plačani in če naj tehnična baza kot celota ne postane deficitarna. Njene kapacitete so dokaj velike — tudi 12 celovečernih filmov na leto — zato je proizvodnja 2 do 3 filmov zanje kaj majhen zalogaj.

In končno je večja proizvodnja izredno pomembna za večjo prodajo slovenskega filma v tujino. Že dosedaj je imel kljub neurejenim razmeram uspeh tudi na inozemskem tržišču. Vendar bi se dalo na tem področju doseči veliko več, če bi lahko ponujali v večjem številu filme različnih zvrsti in bi inozemski uvozniki bolje spoznali stil naše proizvodnje, se ogreli za enega ali drugega našega ustvarjalca in se sami zanimali za njegove nadaljnje stvaritve. Inozemska televizija se že sedaj zanima tudi za naš kratki film in je zato res narobe, da njegovo proizvodnjo zmanjšujemo, namesto,

da bi jo povečevali. O tem, kaj pomeni predvajanje naših filmov v kinematografijah drugih držav za afirmacijo naših kreativnih sposobnosti, za manifestacijo naše politične misli in družbene ureditve, niti ni treba posebej razpravljati. Ne gre le za posamezna predvajanja filmov na inozemskih festivalih, na tednih jugoslovanskega filma, ampak za redno predvajanje našega filma v kinematografijah, kjer doseže milijone in milijone tujih obiskovalcev.

Prodaja domačega filma tujini predstavlja za velike kinematografije pomemben vir dohodka. V Italiji na primer je izvoz filmov zelo važna gospodarska postavka. Takšnih uspehov mi seveda ne moremo doseči, vendar pa velja tudi za nas, da se z večjimi vlaganji v kinematografijo povečajo tudi možnosti prodaje in se tako vsaj deloma povrnejo ti večji stroški. Ne pozabimo tudi, da imamo mi večje možnosti kot drugi, kadar gre za prodajo naših filmov deželah v razvoju, kar je za nas pomembno ne samo finančno, ampak predvsem politično. Inozemska prodaja je vsekakor iz obeh razlogov izredno važna kategorija naše dejavnosti, ki jo je treba podpirati ne le z zvečano proizvodnjo, ampak tudi z drugimi ustreznimi ukrepi, predvsem z ekonomskimi stimulansi.

Kaj pa pomeni ta zvečana proizvodnja v številkah in ali je res tako nedosegljiva, da se borimo zanjo že toliko let?

Določil jo je že srednjeročni plan Kulturne skupnosti Slovenije kot cilj, ki bi ga bilo treba čimprej doseči. Gre za 5 celovečernih in 20 kratkih filmov na leto, kar praktično pomeni podvojitev poprečja dosedanje skope proizvodnje. Z njo bi dosegli vse tiste bistvene cilje, ki bi pomagali filmu naprej: zagotovili bi stalno, neprekinjeno delo afirmiranim ustvarjalcem in s tem zvečali kvaliteto njihovih stvaritev, omogočili mladim vstop v filmsko proizvodnjo, zagotovili več naročil filmski bazi in povečali izvoz.

Ostajanje na dosednji proizvodni ravni pomeni v resnici zaostajanje, ker film zaradi notranje strukture svoje dejavnosti ne more stopicati na mestu — kot morda kakšna druga kulturna dejavnost — če noče načeti svoje lastne substance. Že doslej se je dogajalo, da so strokovnjaki odhajali iz proizvodnje, novi pa ne stopali vanjo, kar je gotovo škoda za slovensko kinematografijo. Prej omenjeno zaskrbljujoče dejstvo, da so pri proizvodnji največ treh celovečernih in desetih kratkih filmov vrata v filmsko proizvodnjo mladim bolj ali manj zaprta, pa tudi ne obljublja slovenski kinematografiji vedre prihodnosti.

Zatorej sodimo, da bi se bilo treba ob tridesetletnici naše svobode, naše revolucije in ob tridesetletnici našega profesionalnega filma soočiti s temi problemi in jih skušati rešiti navzlic ekonomskim težavam, za katere ne moremo in nečemo biti slepi. Verjamemo pa, da se da s skupnimi napor, s samoupravnim sporazumevanjem doseči, da bi napravila naša kinematografija prav sedaj tisti odločilni, že dolgo pričakovani korak naprej, da bi izvedla tisti prelom, ki bi ji omogočil zdravo rast, večjo kvaliteto in politično pomembnost. Verjamemo tudi zaradi tega, ker ne gre za tako velike zneske, ki bi jih naša ekonomsko le ne tako šibka samoupravna družba ne zmogla.

Pota za rešitev iz teh težav so kajpak nova, povezana z našo samoupravno orientiranostjo. Izhodišče je kontaktiranje z združenim delom na vseh ravneh in v najrazličnejših smereh, seznanjanje ljudi s problemi in težavami slovenske kinematografije, ki jih to zanima — in teh ni malo — da ne bodo o njih obveščeni le republiški organi. Samoupravni sporazum med kinematografijo in televizijo, ki je že sklenjen, in približevanje našega filma prek temeljnih kulturnih skupnosti delavcu kot ustvarjalcu osnovnih dobrin, ki se je tudi začelo, je bržčas tista prava pot, ki nas bo najprej pripeljala do cilja. Razširimo še to aktivnost in ob trdnem sodelovanju s Kulturno skupnostjo Slovenije zagotovimo slovenski kinematografiji čimprej nadaljnji, organski razvoj in razcvet.

pionirji

Solkanski primer

Jože Dolmark

Za 14. zvezni festival pionirskega filma, ki je bil v Beogradu sredi decembra, je značilno, da je prvič dosledno soočil dva načina delovanja na področju pionirskega filma. Prvi, starejši in tradicionalen, v obliki krožkarskega ukvarjanja pionirjev s filmom, je bil tudi na letošnjem srečanju pionirjev-filmarjev v večini: drugega, ki je v bistvu že mala filmska šola, pa je pozdravila le pionirska festivalska publika.

Problemski sklop te, vsaj na festivalu po »zaslugi« strokovne žirije komaj opazne, konfliktne situacije je obsežen. Na beograjskem srečanju so ga predvsem sprožili filmi O. S. Solkan. Filmi solkanskih pionirjev pomenijo v tem času enega najzanimivejših dogodkov v domači kinematografiji nasploh, tako po svoji kvaliteti, kakor po okolju in načinu svojega nastanka. Ne bom se spuščal v natančnejše vrednotenje solkanskih filmov, razmislil bom le o pojavi njihovega nastopa ter o razmerjih njihovega vklapljanja v ostalo pionirsko ustvarjanje in v domačo filmsko produkcijo v najširšem smislu, kakor v zapleteni sistem vsaj vsakdanje prosvetno-pedagoške prakse. Težko je oceniti, kako daleč od tradicije so solkanski pionirji s svojimi filmi, še težje pa je te filme primerjati z deli ostalih pionirjev. Predvsem zato, ker gre za dve različni in izključujoči si razumevanji in opredeljevanji stvari okoli in v filmu. Ne gre za to, da bi bili otroci iz Solkana genialnejši od svojih vrstnikov, ampak za preprosto dejstvo, da so v Solkanu prekinili z ustaljenimi in že zdavnaj zastareli imnačini filmskega snemanja in pričeli uveljavljati nove, primernejše metode. Mala filmska šola v Solkanu se je na začetku naslonila na modernistična prizadevanja v pionirskem filmu, ki jih je strokovno razvijal na Slovenskem v preteklih letih Pionirski dom iz Ljubljane. Torej so v Solkanu gradili na izkušnjah najnaprednejše smeri tradicije, ki pa kot celota v Beogradu ni držala udarca radikaliziranih novatorskih teženj solkanskih filmov in je le-te postavila na rob ustvarjalnega festivalskega dogajanja. Solkanski »pojavi« je ohrabrujoč, toda osamljen, enkrat in redek. Rodil se je na tradiciji najmanj konvencionalnih,

a klasičnih prizadevanj, da se združita otrok in film in da to nujno medsebojno razmerje omogoči v obliki izvenšolske dejavnosti, v obliki filmskega krožka. Nositelji tega dela so bili in so tudi danes večinoma najrazličnejši pedagogi, ki jim je film bolj ali manj »konjiček«, s tem pa so z njim le zaradi veselja in ne zaradi strokovnosti. Občudovanja vredni so njihovi napori, da se že od 50. let sem neumorno trudijo biti z otroki tudi na način, ki ga odpira film, čeprav ta razmerja komaj slutijo in zmorejo. Njihov trud spominja na podobno početje ljudi, ki so na Slovenskem približno v istem času pričeli pisati o filmu s časnikarskega stališča in, ki jim je edino časnikarstvo omogočilo kritično prakso. »Konjiček« in časnikarstvo sta torej bila nujno potrebna za nastanek tradicij filmske vzgoje in filmske kritike, danes pa sta kot pospeševalca teh početij presežena. Bodočnost filmske pedagogike in vsakršnega kritičnega, teoretičnega ali zgodovinskega pisanja o filmu je v strokovnosti, le-ta pa je možna samo z visokošolskim študijem filma.

Solkanski filmski pedagogi niso diplomirali iz filma, s svojimi sposobnostmi pa dokazujejo, da so strokovno usposobljeni za poučevanje filma. Pustimo ob strani, od kod nim ta »tako redko pridobljena izobrazba, pa tudi to, da s svojim delom nakazujejo, kako nujno bi bilo film uvesti na univerzo. Filmski pedagogi so se s solkanskimi otroci in filmom zbrali v okviru male filmske šole. Si dali časa, da se s filmom intenzivno združijo, kakor je to storil pionir uvajanja filma v ameriške vrte, osnovne ter srednje šole ROGER LARSON v 60 letih s svojimi otroki in teenagerji v veri, da jim ukvarjanje s filmom pomeni najbolj kompleksno pot v samozavest odrasčanja: da otroci najdejo v sebi to, kar je potrebno reči o sebi in svetu na samo sebi lasten način. Za dosego takšnih ciljev so solkanski filmarji s svojimi učitelji sklenili najprej biti pozorni do sebe in okolice, se pogovarjati o vsem, kar jih nenehno obkrožuje. Šolsko poslopje, sošolci in ostali učitelji, ulice in ljudje domačega kraja, starši, bratje in sestre, igrišča in večeri ob televiziji, stripi, časopisi in knjige, spomini, sanje, filmi

in slike, ljubezni in nasploh vse, kar je zelo njihovega, je počasi začelo nastopati kot ikonografija bodočih filmov. Šlo je za začetni proces, ki jim je pomenil sprostitev lastne fantazije od raznih togih šolskih obremenitev in jo kot zares svobodno in pristno prenesti iz misli v vizualne predstave.

Solkanskim filmskim pedagogom je uspelo usmeriti otroka najprej v to, da filmsko misli. Vse to je rezultat mnogih naravnanih na vizualni fenomen in hkrati velika zasluga tamkajšnjega likovnega pedagoga Nedeljka Pečanca. elo v Solkanu ni pričelo s tistim zelo uporabnim načelom, da se otrok mora najprej naučiti tehnike in ko le-to obvlada, dobi kamero v roke, češ: »Snemaj, kar hočeš.« Solkanski pouk še vedno konkretno motivira otroka v tem, kar je sam opazil in izdvojil iz svoje vsakdanje izkustvene življenjske in imaginarne prakse z okolico in uporabil kot možnost za poskuse svojega filmskega izražanja. Učitelji so svoje učence začeli nevsiljivo opozarjati na široki spekter izkustev. Zato niso samo zelo intimizirali medsebojnih odnosov, ampak se ukvarjajo tudi z vsem, kar je izven filma, kar je na mnoge druge načine vnijih in jih družil. Vzpredno s spoznavanjem čisto filmskih problemov se postavljajo s svojimi učenci tako, kakor mora z njimi biti vsak pravi odrasel človek. Otroci se z nami odraslimi predvsem učijo in pridobivajo nove izkušnje, to dvojje jim s svojo navzočnostjo neprestano nudimo, da lahko odraščajo in se razvijajo. To naše bivanje z njimi pa je pravo in koristno, če jim lahko vseskozi pravimo: »Zaupamo vam, verjamemo v vas; dajte, da vas vidimo v vašem veselju, v vaši muhavosti, v vašem šarmu, v vaši modrosti in iznajdljivosti.« Če smo, ko to izrekamo, pošteni, potem bo naše delo z otroki prijetno, njihove reakcije in dosežki »presenetljivo« ustvarjalni. Če pa nismo takšni, potem so njihove izkušnje negativne, njihovo delo nemotivirano, rezultati zamorjeni. Saj poznamo tisto: »Pazi, da ne boš razbil igračel!« ali »Ne mešaj kolača, ker se boš opekeli!« ali pa učiteljevo neprestano vzklikanje »Tišina!« in razen teh opominov ni potem ne besede in ne dejanja pozornosti več. Filmi solkanskih otrok kažejo, da jim pedagogi nudijo vso pomoč in pozornost. Biti skupaj z otroki jim ne pomeni nekega odrekanja »lepših« in manj napornih stvari, temveč pomembno dejstvo, »da se imajo s filmom in med seboj radi«, kakor je o tem odnosu dejal Naško Križnar, ki sam uči v Solkanu.

Če se prav spomnim je za solkanske filme Peter Božič po projekciji v Pekarni dejal, »da so tako sproščeni in imajo toliko s tem svetom, da ne moremo mimo misli, da so ti filmi zares delo otrok«. Tudi strokovna žirija beograjskega festivala je »po tiho« menila, da ti filmi ne morejo biti delo otrok, češ da »so predobri«. Solkanskim otrokom ni šlo za nagrade, ker se vzgajajo, da delajo filme zase in za druge, da jih vidijo.

To so kazali že z organizacijo letošnjega republiškega festivala, ki je bil pravi delovni festival brez tekmovanj in nagrad in je dal lepa spoznavanja z vrstniki-filmarji, njihovimi filmi in učitelji in z vsemi tistimi, ki jim srečanje s pionirskim filmom pomeni lepo in nepozabno doživetje. Osebnostno menim, da je pojav solkanskih filmov kal bodočega ukvarjanja otrok s filmom. V tej luči pa je nekoliko žalostna ugotovitev, da v te filme ne verjame velika večina odraslih, ki je za razvoj pionirskega filma precej odgovorna. Vprašanje, v kaj ti ljudje še nočejo verjeti, lahko izzveni kot grob, in žaljiv izziv. Toda v tem zapisu ne gre za vzburjenja takih ali podobnim neumnosti, ker je slednjih s strani odraslih na področju filma otroka še preveč. Solkanski primer ima širše dimenzije, saj ne odpira na novo samo problematiko otrok-film, ampak precej širše obzorje počasnega urejevanja razmer v domačem filmu nasploh in konvencionalnih razumevanj filma, brez sleherne afinitete do novega filma; napačno ali vsaj »nerazumljivo namernih koncepcij« klasične strahovalne nadvlade učitelja nad učencem in temu ustreznih izpeljav, da mora otrok snemati samo »dovoljene zgodbe« v smislu prevlade črno bele zmage »dobrega nad slabim« ... in ne nazadnje problem krožka, ki kljub morebitni filmski izobrazbi mentorja ne daje dimenzij celostnega ukvarjanja otroka s filmom.

Naj se slednjič izdam: avtor tega zapisa sem skupaj s Silvanom Furlanom in Naškom Križnarjem eden izmed filmskih pedagogov na osnovni šoli Solkan. Zato mi med pisanjem nastajajo različne oblikovne nerodnosti, ki so posledica dejstva, da pišem o filmih svojih otrok, pa tudi o nekem točno določenem Silvanovem, Naškovem in svojem ustvarjanju. Če tista Heiddegrova misel o bodočnosti, ki je v »sovpadanju misli in poezije« vsaj malo velja, potem menim, da je primerno govoriti o nas Solkancih. Sklenil sem, da napišem obvestilo tisku in sredstvom javnega obveščanja zato, ker to moram storiti in ker nam solkanskim filmskim pedagogom ni vseeno, kaj se dogaja z otroki (in ne samo s solkanskimi) in filmom danes. Za naše delo smo prepričani, da je pravilno zastavljeno v celostno kreativno razvijanje mladega človeka kot bodočega odgovornega člana naše družbene prakse. To nam kažejo filmi naših otrok in vera drugih otrok v te filme. Banalno je zavidati rezultate, ki so plod natančnega usmerjanja, precejšnjega dela in naporov, nenehnih eksperimentov. Mi filme delamo in se imamo lepo, ne zanimajo nas razprtije, zavisti in zakulisja. Mi delamo z otroki, ki vsega tega ne poznajo in tudi sami tega nočemo opazati, ker nas take neumnosti motijo in mečejo iz tira pristne in ustvarjalne naravnosti do otrok. (Ne)razumljivo je »napačno« razumevanje našega dela samo zato, ker smo sposobni. Zakaj nam večina kolegov noče priznati rezultatov in se do nas vede skrajno naivno in nezainteresirano v stilu nefair-playa

nekaterih »ogroženih, 800 let starih mladeničev domačega profesionalnega filma«? Mi priznavamo vsakogar, ki se s filmom bavi. Kako to dela, je vprašanje, ki je zelo pomembno, in lepo bi bilo, če bi se vsakdo, ki se s filmom ukvarja, tudi o tem vprašal, premislil in bil do svojih rezultatov samokritičen, kar bi vodilo v bolj urejene odnose med kolegi-filmarji.

Mi verjamemo v otroke, pa tudi v nas odrasle, od katerih je odvisna prihodnost otrok. Zato bi radi, da stvari okoli opisane problematike začenjajo dojemati kot to zahtevajo čas in potrebe otrok. Zavedamo se, da je solkanskega »booma« lahko kaj kmalu konec in bo potem vse spet po starem. Menimo, da je zdaj res priložnost, da razmislimo o načrtovanju izobraženega filmskega pedagoškega kadra, ki bo edini z otroki lahko delal sodobno, kjerkoli in še bolje kakor trenutno v Solkanu.

Verjamemo, da bomo te lepe filme gledali skupaj z otroki po vseh šolah, da bodo ti otroci ustvarjalci boljšega filma in gledalci z večjo vizualno kulturo. Nekdo mora zbrati toliko očetovskega srca in dati otroški filmski ustvarjalnosti sredstva in zagon, saj se film otrok uvršča v obsežen kompleks najširšega filmskega ustvarjanja in zato zasluži svoje denarne podpore, dvorane, kinoteko, svoje pobornike ...

Čas je, da se sprijaznimo, da je otrok še kako konstruktiven sodelavec, ki so mu spodbude odraslih drage in ki bo po njih delal, če mu za to damo prostor in čas ter se mu posvetimo z vso pozornostjo. Kot filmski ustvarjalec s takšnimi možnostmi bo delal filme, vredne, da stojijo ob filmih nas odraslih, in če bomo mi starejši do njih mlajših in filma zares iskreni, se nam otrok in njihovih filmov ni bati.



Foto Leon Dolinšek

dileme

Vzgajati ali prepovedati

Majda Lenič

Najmlajša umetnost — filmska — ima pomembno mesto v povojni sociologiji, pedagogiki, psihologiji in estetiki, zadeva pa tudi interes pravnikov in družbeno-političnih delavcev. Vsi se zavedajo močnega vpliva tega medija na gledalce, zlasti mlade, še neoblikovane osebnosti. Glede na okolje, kjer določeni filmi nastajajo, glede na ideološke poglede na svet in družbo, posredujejo filmi močne družbene vplive in nasprotja ter tako pomenijo velik pozitivni ali negativni vpliv, še češče pa hudo manipulacijo z gledalci. To velja zlasti za vrsto zahodnih pa tudi vzhodnih filmov in tudi nekateri domači filmi niso izvzeti.

Zaradi množične produkcije in distribucije najrazličnejših filmov, še zlasti pa, odkar predvaja TV dnevno tudi po več filmov na raznih programih, zaide film v skoraj sleherno, siceršnjim kulturnim vplivom odmaknjeno področje. Tako postaja pomen filma še mnogo močnejši in vplivnejši. Med gledalci filmov v kino dvoranah in še zlasti na TV ekranih je okoli 80 % mladih. Zavedati se moramo torej izrednega vpliva filma na mlade osebnosti. Skromne sociološke študije nam sicer ne dajejo povsem natančnih odgovorov, skoraj gotovo pa drži, da je za mnoge ljudi film sploh edina ali pa najpogostejša oblika zadovoljevanja kulturnih potreb. Vizualna komunikacija je s svojo univerzalno, vsem razumljivo govorico zmanjšala pregrade med ljudmi oddaljenih dežel, kar je seveda izredno pozitivno, prinaša pa tudi določene nemajhne probleme.

Milijoni gledalcev, med njimi še zlasti otroci, spremljajo filmsko delo neposredno, kot so ga pač sposobni razumeti in doživeti. Kako pa vplivajo na oblikovanje osebnosti mladega gledalca, na njegovo čustvenost, na odnose do soljudi, prevzemanje določenih življenjskih navad in moralnih pogledov? Taka in podobna vprašanja si vse preredko postavljamo, še redkeje pa resno odgovarjamo nanje oziroma poskrbimo za primerno zaščito mladega gledalca. Kako zaščititi mladega gledalca pred neugodnimi vplivi določenih filmov, ki so bodisi brez umetniške vrednosti ali pa v družbenem, moralnem smislu ne dajejo pozitivnih

vzorcev za življenje ali celo izkrivljajo podobo življenja, še zlasti filmi nasilja, groze, o tem bi morali v naši družbi ne le že zdavnaj resneje razmišljati, temveč ukreniti, kar je potrebno. Na srečo so že v glavnem mimo časi, ko smo pojem »zaščititi gledalca pred neugodnimi vplivi nekaterih filmov« enačili s prepovedjo ogleda takih filmov. Prepovedujemo lahko le ogled filmov v kinematografu, pa še to ne posebno uspešno, televizijske filme pa gledajo gledalci, mladi in starejši, kakor jih je volja. Ugotovili so, da je gledanje TV oddaj, med njimi zlasti filmov, najljubša zabava sodobnih otrok, da pred TV ekrani preživijo večji del svojega prostega časa. Številni otroci, ki do svojega 15. leta ne zaidejo skoraj nikoli v kinematograf, vidijo v najbolj oddaljenih krajih na TV vrsto filmov, med njimi največ takih, katerim po sposobnosti razumevanja filmske zgodbe sploh niso dorasli. V mladih glavah, v njihovem čustvenem svetu ostaja kup impresij, ki obremenjujejo mlado dušo in puščajo v njej precejšnjo zmedo. Na vrsto vprašanj ne najdejo odgovorov, še zlasti, ker tudi večina odraslih prav tako nima potrebnih informacij o filmskem delu kot izredno kompleksnem in dokaj zahtevnem mediju nasploh; o konkretnih filmih, ki so na programu, pa dobijo le izredno pomanjkljiva poročila, s katerimi si ne morejo kaj prida pomagati. Tako v družinah izostane — vsaj najčešče — razgovor o filmih, ki jih gledajo otroci in mladi, ki imajo običajno več prostega časa, sami ali pa gledajo z družino. Videno in doživeto se vseli bolj ali manj trdno v posameznike, v senzibilne razmišljajoče mlade duše bolj kot v starejše, že kolikor toliko oblikovane ljudi. Posledice močnih in najčešče vznemirjujočih vplivov se bolj ali manj kažejo v vedenju ali ravnanju otrok in mladih, čeprav običajno nihče tega ne opaža oziroma ne pripisuje vplivu gledanih filmov. Prav gotovo pa različnih neugodnih vedenjskih posebnosti in ravnanj ne gre pripisovati izključno ali pretežno neugodnim vplivom filma. Marsikaj je odvisno od same mlade osebnosti, njegove čustvene odzivnosti, pozitivnih ali negativnih vzgojnih vplivov, ki so jih deležni v svojem domu in širšem okolju. Vendar niti starši niti šola kot najširša vzgojno-

izobraževalna organizacija in niti družba kot celota ne bi smeli prepuščati naših mladih filmskih gledalcev v njihovem velikem zanimanju za film samim sebi ali naključju.

Kakšno pa je, trenutno stanje na tem področju? Menim, da ni dobro. Že več kot deset let si na Slovenskem nekaj desetnih pedagogov, psihologov, sociologov in drugih družbenih delavcev prizadeva, da bi postala filmska vzgoja obvezni del učno-vzgojnega programa že za najmlajše otroke v vzgojno-varstvenih ustanovah, pa potem v osnovnih in srednjih šolah. Zakaj se nikakor nočemo zavedati, da k že zdavnaj tradicionalni likovni, glasbeni in tehnični vzgoji sodi tudi filmska vzgoja v redne učne programe. Da ne bom krivična: v novem učnem načrtu je v sklopu jezikovnega pouka tudi zahteva po filmski vzgoji. V vsakem razredu naj bi učenci gledali po nekaj filmskih del, od animiranih do igranih filmov. Počasi naj bi tako tudi spoznavali filmski jezik. Zavod za šolstvo je tudi priredil za učitelje razrednega pouka, oddelkov podaljšanega bivanja in za učitelje slovenskega jezika krajši, nekajurni seminar. Nekaj malega teorije, tu in tam kak praktičen prikaz učne ure z ogledom animiranega filma. In ko se je prisotnim učiteljem že zdelo, da cela stvar ni tako težka in so že bili pripravljeni, da se je bodo lotili v svojih razredih, so ob koncu seminarja zvedeli, da je z izposojjo filmov za delo v razredu zelo težko. Nekaj malega izposoja KINOTEKA 16 v Zagrebu, seveda v srbohrvaščini, če gre za zvočne filme, na Slovenskem pa smo skorajda brez vsakega sklada primernih 16 mm ali 8 mm filmov. Kopije, ki smo jih imeli, so skoraj docela neuporabne, novih SAVA FILM, ki je bil včasih prav v te namene ustanovljen, ne dela. Za delo v razredu ostaja torej kot edina možnost skupen ogled filma v kinematografu, seveda v krajih, kjer ga imajo in kjer ima ta razumevanje ter daje na spored kdaj tudi primeren mladinski film. Lahko pa naročimo, naj učenci gledajo film na TV doma, ter se kasneje o njem pogovorimo v šoli. Vemo pa, da je razgovor najprimernejši takoj po ogledu filma, kajti kasneje neposredni vtisi oslabijo.

Tako moramo vsaj za zdaj priznati, da ure, predvidene v učnem načrtu za filmsko vzgojo v šolah, še ne bodo tako kmalu tisto, kar je potrebno mladim, da bi postajali bolj kritični, da bi identifikacija s filmskimi junaki ne imela dela izbirali za lastna ravnanja pozitivne izkušnje. Vendar spoznanje, da šola trenutno še ne zmore filmsko vzgajati mladih gledalcev, kakor bi bilo treba, ne more biti družbeno opravičilo, da ne storimo kaj drugega, kar bo morda š storimo kaj drugega, kar bo morda še hitreje, bolj množično osveščalo mlade in starejše gledalce in jim pomagalo, da bodo pristojne in polneje doživljali filmska dela.

Prav gotovo se moramo nemudoma odločiti za kopiranje zadostnega števila kopij primernih mladinskih filmov na 16 ali 8 mm traku v tehnikah, ki so glede na hiter tehnični razvoj komunikacijskih sredstev najprimernejše, pa

žal ne vedno najcenejše. Prav tako bo moral Zavod za šolstvo poskrbeti za bolj množično, boljše in hitrejšo usposabljanje učiteljev vseh profilov, da bodo sami boljše spoznali film kot medij največjih razsežnosti in vpliva. Skoraj neverjetno je, da kadrovske šole še vedno nimajo vsaj semestra ali dva obveznega študija filmske umetnosti, estetike in psihologije filma. Največ pa bi lahko v tem trenutku opravila prav televizija. V dobro zamišljenih in izvedenih ciklih bi lahko ob primernih urah posredovali osnove filmskega jezika, filmske estetike in psihologije, seveda primerna stopnji gledalčeve izobrazbe. Prav tako bi morala TV pripraviti redne »okrogle mize«, za katerimi bi gledalci povedali svoje mnenje o filmih na programu kinematografov ali na TV ekranih, filmski pedagogi, psihologi in kritiki pa bi nevsihljivo usmerjali razgovor. Prepričana sem, da bi take oddaje imele mnogo gledalcev vseh starosti in slojev. Morda bi TV lahko naredila za gledalce svojih filmov tudi nekaj več s tem, da bi bili uvodi nekoliko obširnejši, da bi opozarjali gledalce na specifične vrednote filmskega dela, mladim gledalcem pa v dveh, treh stavkih pomagali skozi kadre, ki bi utegnili imeti neugodne vplive identifikacije.

Precej več pa bi morali narediti za svoje gledalce tudi kinematografi s primernimi filmskimi listi. Vsak film bi moral biti primerno »obdelan«; vendar ne tako, da bi popisali vsebino fabule, temveč da bi gledalcu pomagali najti in polneje doživeti resnične vrednote filmskega dela, seveda če je to delo umetniško. V glavnem se lahko nekako zadnji dve leti pohvalimo vsaj v večjih kinematografih s solidnejšim filmskim programom. Manjši kinematografi pa imajo še vedno znane repertoarne težave, ki so v bistvu finančne narave. Temu žal še ne bomo tako hitro kos, kajti samo večja finančna intervencija kulturnih sposobnosti bi lahko odpravila neljubo stanje.

Končno še nekaj misli o delu Republiške komisije za pregled filmov glede na Zakon o filmu, ki v svojem 2. čl. pravi: PROIZVODNJA, PROMET IN JAVNO PREDVAJANJE FILMOV SO DEJAVNOST POSEBNEGA DRUŽBENEGA POMENA, kar je hkrati nekakšen idejno-vsebinski moto naših pogledov na film kot proizvod umetniškega snovanja in družbene angažiranosti. Zaukrat imata ZAKON O FILMU samo Slovenija in Makedonija. V 18. čl. tega zakona je rečeno: MLADINI NI DOVOLJEN OGLED JAVNO PREDVAJANIH FILMOV, KI ZANJO NISO PRIMERNI. Gre za mladino do dopolnjenega 15. leta. Kdaj se komisija, ki jo sestavljajo pedagogi, psihologi, sociologi, pravniki, cineasti, filmski kritiki, predstavniki reproduktivne kinematografije idr. angažirani družbeno-politični delavci, odloči za prepoved gledanja določenega filma? Ko gre za filme z močno izraženim nasiljem, nehumanimi postopki, za evidentne rasne manifestacije, za filme dvomljivih »erotskih« vrednosti, ki so v bistvu na robu pornografije, oziroma za takoiimenovane »šund« filme, ki sploh nimajo nikake vrednosti in

lahko vnesejo v zavest mladega gledalca samo zmedo. Večina takih filmov sicer sploh ne bi smeli uvažati, da bi zaščitili vse gledalce pred poneumljanjem, čeprav trdijo nekateri, da gre za zabavo. Vendar dvomim, da je pošteno delovnega človeka s še tako nerazvitim okusom in kritičnostjo prepuščati takim dvomljivim zabavam, ki jim jemljejo le čas in denar, ne nudijo pa prav nikakršnega užitka.

Moram reči, da se je Komisija v svojem nekaj več kot enoletnem delu le nekajkrat odločila za prepoved, nekajkrat pa je film odsvetovala, kar pa je le opozorilo staršem in vzgojiteljem, mladim gledalcem pa, kot je znano, dodatna spodbuda, da si film ogledajo. Saj vemo, kar je prepovedano ali odsvetovano, je gotovo posebno zanimivo. Komisija se zavestno redko odloča za prepoved, računajoč, da je zavest, zlasti pa informiranost staršev in vzgojiteljev že tolikšna, da premladim gledalcem ne dovolijo ogleda določenega filma. Zavestno smo res za čim manj prepovedovanja, hkrati pa se zavedamo, da smo doslej storili še mnogo premalo, da nam res ne bi bilo treba prav ničesar prepovedati. Čeprav vsi vemo, kaj vse bi morali narediti za mladega filmskega gledalca in tudi za vrsto starejših, je vendar bila doslej naša skupna družbena akcija vse prešibka.

Odgovorimo si po vrsti:

ALI RES NISMO MOGLI STORITI VEČ?

ALI SMO PRIPRAVLJENI VEČ STORITI POSLEJ?

kinematografi

Od „odlično“
do „porazno“

Srečko Golob

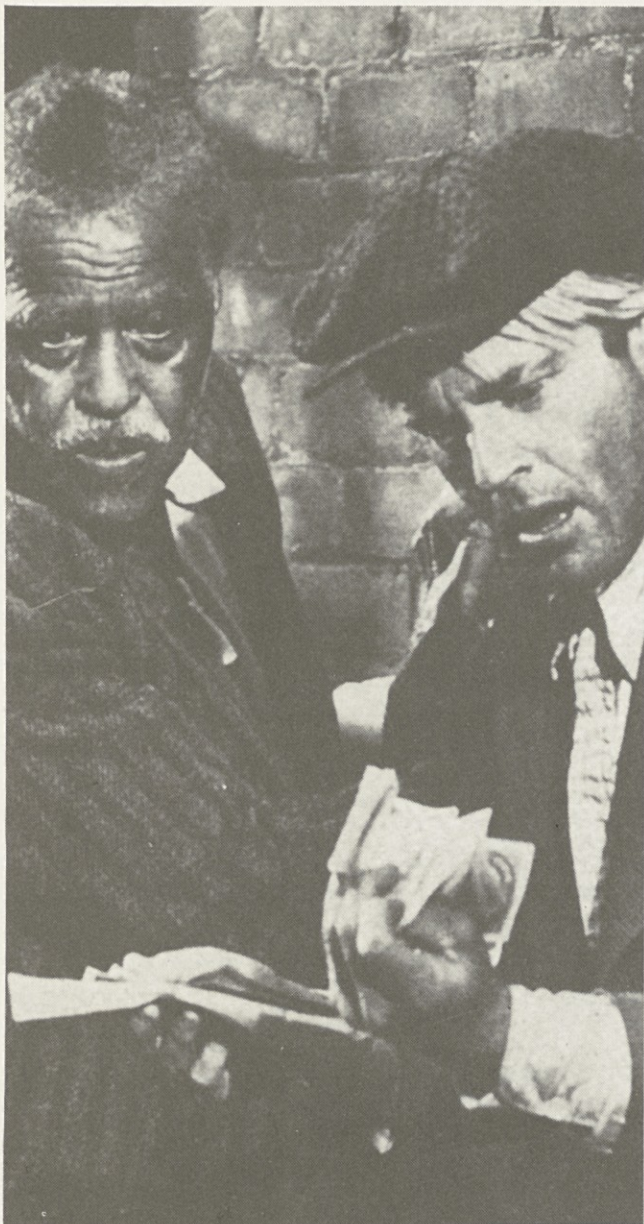
Na obisk posameznih filmov vpliva vrsta dejstev. Vendar nam podatki, ki jih zbirajo naša kinematografska podjetja, vseeno kažejo nekaj značilnosti in posebnosti, ki zadevajo okus filmskega občinstva. Tako lahko na obisk posameznega filma vpliva na primer sezona, vreme, različne druge prireditve, posamezni dogodki, pa tudi reklama in programske potrebe, če naj naštejemo samo nekaj najbolj očitnih vplivov. Znano je, da imajo filmi v sezoni (od oktobra do maja) boljši obisk, kljub temu pa smo prav leta 1975 v juliju in avgustu ponekod opazili celo večje število obiskovalcev, ker je bilo precej slabega vremena. V času svetovnega prvenstva v nogometu je obisk znatno padel. Seveda pa vplivajo tudi različne lokalne prireditve, televizijski sporedi itd.

Ne glede na vse to pa vidimo iz podatkov o najbolj in najmanj gledanih filmih v naših večjih središčih, da so nagnjenja in okusi gledalcev pogosto zelo različni. Po zbranih podatkih iz šestih mest (Ljubljana, Maribor, Celje, Kranj, Novo mesto in Koper) se dobri vidi, kako različen je filmski obisk in kako različno gledalci filme vrednotijo: od »odlično« do »porazno« ...

Zelo značilna je že prva ugotovitev, da namreč v letu 1975 nimamo absolutnega »prvaka« v obisku: v vsakem od teh šestih mest vodi na lestvici kak drug film. V Ljubljani je na vrhu lestvice dobitnik sedmih »oscarjev« in tudi sicer dobro ocenjeni ameriški film ŽELO, v Mariboru italijanska pustolovska komedija PAZI, DA NE PRIDE DO GNEČE (ki so ga ponekod vrteli tudi pod naslovom ... SICER SE BOVA RAZJEZILA), v Celju se je znašel na prvem mestu hong-kongški »karate« film V ZMAJEVEM GNEZDU, v Kranju novo odkupljena repriza uspešnice MOJE PESMI — MOJE SANJE, v Novem mestu danska erotična komedija DOKTOR V POSTELJI, v Kopru pa Pasolinijev CVET TISOČ IN ENE NOČI.

Različnost okusov lahko pokažemo še z vrsto drugih ugotovitev. V vsakem izmed teh mest smo izbrali dvajset najbolj in po deset najslabše obiskanih filmov. Pri tem smo ugotovili, da ni bilo med najbolj uspešnimi niti enega, ki bi se v vseh šestih mestih znašel vsaj med dvajsetimi najbolj obiskanimi. In le dva sta takšna, ki sta se uveljavila med dvajsetimi najuspešnejšimi v petih mestih. Najbolj zanimivo pri tem pa je, da je eden od njiju naš slovenski film Matjaža Klopčiča STRAH! V Ljubljani je zasedel na listi osmo mesto, v Mariboru štirinajsto, v Celju enajsto, v Kranju štirinajsto in v Novem mestu trinajsto mesto! Tako ga je v teh petih mestih videlo več kot 47.000 gledalcev.

Drugi od teh obeh filmov, ki sta se uvrstila med dvajset najboljših vsaj v petih naših mestih, je italijanska erotična komedija MALI GREH Salvatorea Sanpierija z Lauro Antonelli. V Ljubljani se je uvrstila na deveto mesto, v Mariboru na peto, v Celju na sedmo, v Novem mestu na osemnajsto in v Kopru na deveto mesto. To vsekakor kaže — ob drugih podobnih filmih, ki jih tudi najdemo med dvajset najbolj obiskanimi filmi (AVTOCESTA V POSTELJI, ORGIJE, PREGREŠNI VIKAR, PREPOVEDANI DEKAMERON, MAZURKA V POSTELJI, REKTOR V POSTELJI), da je ta zvrst pri nas še vedno zelo priljubljena.



The Sting (Želo) režiser George Roy Hill



Pomladni veter režiser Rajko Ranfi



The Great Gatsby (Veliki Gatsby) režiser Jack Clayton



Chinatown (Kilajski četrt) režiser Roman Polanski

Zanimiv je tudi spisek filmov, ki so se uspeli uvrstiti med dvajset najbolj obiskanih v štirih naših mestih: tu je brez dvoma prvak James Bond v ŽIVI IN PUSTI UMRETI z Rogerjem Mooreom, ki ga je režiral Guy Hamilton. V Ljubljani, Mariboru in Celju je na drugem mestu, v Kranju na tretjem mestu. Samo v teh štirih mestih je nabral nad 63.000 gledalcev! Sledi mu Schaffnerjev METULJ, slavni ekranizirani roman Henrija Charriera s Steveom McQueenom in Dustinom Hoffmanom. V Ljubljani je bil na četrtem, v Mariboru na tretjem, v Kranju na četrtem in v Novem mestu na devetem mestu. Vsekakor pa je razveseljivo, da se je POMLADNI VETER Rajka Ranfla prav tako uvrstil med te štiri v štirih od šestih mest najbolj gledane filme. Na ljubljanski lestvici je na petem mestu, v mariborski na sedmem, na celjski na šestem in v Kranju na osmem mestu. tako da je v teh štirih mestih nabral skoraj 54.000 gledalcev. Tem trem se pridružuje še značilna italijanska pretepaška komedija z Budom Spencerjem in Terenceom Hillom PAZI, DA NE PRIDE DO GNEČE, ki se šopiri v Mariboru celo na prvem mestu, v Celju in Kopru na drugem in v Kranju na devetem mestu!

Sledi skupina štirih filmov, ki so se uveljavili na spiskih dvajsetih najboljših v treh od šestih naših mest, kolikor smo jih upoštevali v tej anketi. Med njimi vodi Pasolinijev CVET TISOČ IN ENE NOČI. Ljubljanci so mu za obiskom pripomogli na peto mesto, v Kranju je na sedmem, v Kopru pa celo na prvem mestu! Na novo odkupljena verzija znanega Thorpeovega zgodovinskega filma IVANHOE z Robertom Taylorjem, Elizabeth Taylor in Olivio de Havilland se je zrinila v Mariboru na šesto, v Celju na osmo in v Novem mestu na deveto mesto. Ameriška pustolovska zgodba o črni superagentki CLEOPATRA JONES pa je uspela priti v Celju na tretje, v Kranju na šesto in v Novem mestu na dvajseto mesto na seznamu uspešnic. Najpomembnejši med temi pa je brez dvoma film Liliane Cavani NOČNI PORTIR, ki si je konec leta predvsem v Ljubljani pridobil mnogo hvaležnega občinstva in se uvrstil na ljubljanski lestvici na šesto mesto, v Mariboru je bil šestnajsti in v Kranju peti, tako da ga je videlo samo v teh treh mestih nad 46.000 gledalcev.

Sledi seznam šestnajstih filmov, ki so se leta 1975 pojavili vsaj dvakrat med dvajsetimi najbolj uspešnimi filmi v šestih anketiranih mestih. Med njimi najdemo vrsto zelo »uglednih« filmov kot na primer ŽELO, JUGERNAUT — GOSPODAR NAD ŽIVLJENJEM IN SMRTJO in VELIKI GATSBY — pa tudi mnogo nezahtevnih filmov, kot so: ponovno odkupljeni ZAKLAD V SREBRNEM JEZERU, KUNG FU — ZELENi OBAD, KRALJICINA OGRLICA, TARZANOVA BORBA ZA ŽIVLJENJE, KARATE V SLUŽBI INTERPOLA, SHAFT V AFRIKI, AVTOCESTA V POSTELJI itd. Med tema skrajnostima pa najdemo tudi več filmov, ki sodijo več ali manj na vsak spored, kot na primer: LOV, ODREŠITEV, NAJBOLJ DIVJA DIRKA, POBEGNIL SEM S HUDIČEVIH OTOKOV, ANGELSKE NUNE in ne na koncu PREPOVEDANI DEKAMERON.

Preostajajo še filmi, ki so se v teh šestih mestih tudi uvrstili na sezname dvajsetih najbolj obiskanih filmov — vendar le po enkrat. Takšnih je ostalo še petdeset — torej izredno velik izbor, ki prav tako kaže, kako različni so okusi našega občinstva. Med njimi lahko najdemo nekaj zelo dobrih filmov kot na primer ZIMA LEVA, MACBETH, OPICA IN NADOPICA itd. To, da sta se na tem spisku znašla še filma KITAJSKA ČETRT in VELIKI DIKTATOR, je seveda treba pripisati dejstvu, da sta bila šele ob koncu leta 1975 na sporedu v Ljubljani, kjer sta se uvrstila med najbolj obiskane filme.

Omeniti moramo tudi, da so med filmi, ki so se znašli vsaj enkrat med dvajsetimi najbolj obiskanimi tudi trije domači: slovenski ČUDOVITI PRAH Milana Ljubiča, RDEČA ZEMLJA in DOKTOR MLADEN. Drugih jugoslovanskih filmov ne zasledimo na teh lestvicah, kar je brez dvoma značilno za odnos našega gledalca do domačega filma

Ne manjka pa med temi petdesetimi filmi del, ki so vsaj enkrat zasedla mesto med dvajsetimi najbolj obiskanimi, tudi izrazito komercialnih del. Naj naštejemo nekatere med njimi: V ZMAJEVEM GNEZDU, VELIKI VALČEK, SIROTA IZ LOOWOODA, PREGREŠNI VIKAR, MOJE PESMI — MOJE SANJE, MAZURKA V POSTELJI, REKTOR V POSTELJI,

Westworld (Stari divji zahod) režiser Michael Crichton



McQ (Detektiv McQ) režiser John Sturges



SINBADOVO ZLATO POTOVANJE, TRIJE SUPERMANI V TOKIU in seveda tudi BISERI SMEHA s Stanom Laurelom in Oliverjem Hardyjem. Kot vidimo, pri tej skupini prevladujejo pustolovske zgodbe, melodrame in — erotične komedije.

Vsekakor pa je čudno, da se niso bolje uveljavili filmi, ki so se sicer tudi po enkrat uvrstili v lestvice naših šestih mest, pa vendar nekaj pomenijo, kot na primer: EL CID, VELIČASTNI BELMONDO, SODNIK ZA OBESANJE, TRADER HORN, STARI DIVJI ZAHOD, OD ARDENOV DO PEKLA in podobni, ki pomenijo v mednarodnem merilu vendarle solidne in uspešne filme.

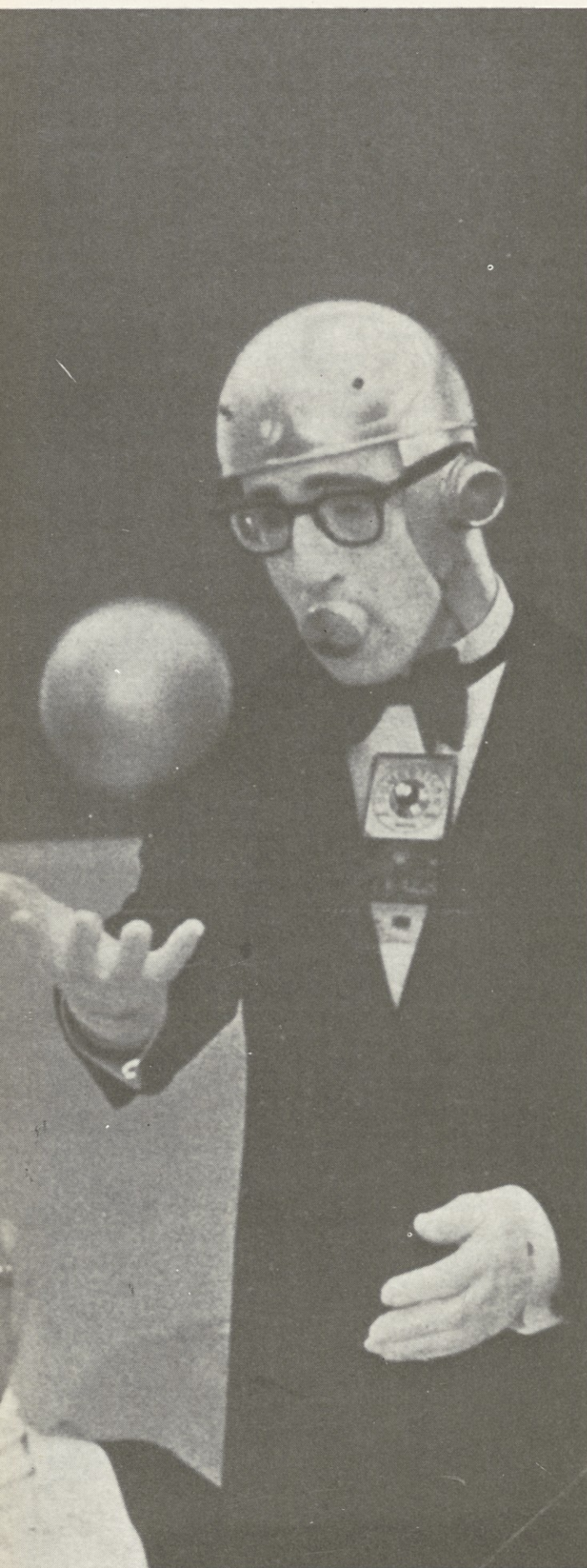
Spiski najbolj obiskanih filmov pa bi seveda ne bili popolni, če jih ne bi dopolnili s tistimi deli, ki so našla pri gledalcih — pa naj bo že zaradi kakršnihkoli razlogov — najmanj zanimanja. V Ljubljani, Mariboru, Celju, Kranju, Novem mestu in Kopru smo zbrali sezname tistih desetih filmov, ki so imeli v letu 1975 najmanj gledalcev.

Predvsem moramo z obžalovanjem ugotoviti, da med njimi pogosteje naletimo na jugoslovanska filmska dela, kot pa med blagajniškimi uspešnicami. Če smo lahko med najbolj obiskanimi filmi z veseljem prebrali naslove Klopčičevega STRAHU, Ranflovega POMLADNEGA VETRA kar po večkrat in Ljubičevega ČUDOVITEGA PRAHU (v Ljubljani na šestnajstem mestu), Jankovičeve RDEČE ZEMLJE (v Mariboru na četrtem mestu) in Mutapčičevega DOKTORJA MLADENA (v Novem mestu četrto mesto) vsaj po enkrat, najdemo med desetimi najslabše obiskanimi filmi v vsakem od šestih mest kar štirinajst domačih filmov (med njimi tudi nekaj repriz!). Tako se je znašel na primer DEČEK IN VIOLINA kar trikrat na teh »črnih« spiskih negledanih filmov: v Ljubljani, Novem mestu in Kopru). Obveščevalski film SB ZAPIRA KROG je med njimi dvakrat (v Kranju in Novem mestu), KAPETAN MIKULA MALI je imel v Ljubljani, pa tudi v Mariboru zelo malo gledalcev. Po enkrat lahko preberemo naslove naslednjih domačih filmov med desetimi najmanj gledanimi: PAVLE PAVLOVIČ, BOMBAŠA, ŠČUKOŽER, KDOR POJE, NE MISLI SLABO, AMANDUS, PRVI SPLITSKI ODRED, KOŠAVA, HIŠA, DEKLE S KOSMAJA, MALI ČUDEŽ VELIKE NARAVE in DOLINA BOBROV v kombinaciji z dokumentarcem JUGOSLAVIJA DANES. Res so večino teh filmov predvajali že drugič, je pa med njimi tudi nekaj premier, ki bi prav gotovo zaslužile več pozornosti.

Če pa primerjamo te naše filme s tistimi, ki so se prav tako uvrstili na spiske desetih najslabše obiskanih filmov v naših šestih mestih, potem moramo priznati, da so dostikrat v zelo dobri družbi! Kajti tudi tako ugledna dela, kot so na primer Viscontijev SOMRAK BOGOV, Petra Bogdanovicha DAISY MÜLLER, Josepha Loseya NORA HIŠA LUTK, Commencinijev UMOR IZ LJUBEZNI, Cayattov NI DIMA BREZ OGNJA, in celo Gilberta Keltsa kandidat za štiri »oscarje« leta 1974: POLETNE ŽELJE — ZIMSKE SANJE, so na teh spiskih! Torej prav slab kompliment obiskovalcem kina, posebno če pomislimo, da je bilo o teh filmih vendarle precej napisanega in so imeli po vsem svetu izreden uspeh ter so prišli k nam z odličnimi priporočili!

Hkrati pa moramo ugotoviti, da so najpogosteje na spiskih najslabše obiskanih filmov redno dela vzhodnih držav — pa naj bodo to filmi socialističnega vzhoda ali drugih držav. Najslabše so obiskani bolgarski, češki, madžarski, romunski, poljski in vzhodnonemški filmi ter filmi iz Sovjetske zveze — približno enako egiptovski, japonski, kitajski in drugi!

Svojevrsten rekord je postavil bolgarski film BEG V TIŠINO, ki na predstavo ni privabil niti trinajst gledalcev, čeprav so ga vrteli dva dni. Le za spoznanje boljši je bil prav tako bolgarski VONJ MANDELJEV s trinajstimi obiskovalci na predstavo. Ni čudno, da so ga imeli samo en dan na sporedu. Bilo je to v Mariboru. In da nas bo lahko še bolj sram, moramo povedati, da je na primer zelo dobra ruska komedija IVAN VASILJEVIČ MENJA POKLIC kar trikrat na spisku najslabše obiskanih filmov (v Ljubljani, Celju in Novem mestu), lep češki film Karla Kachyne LJUBEZEN dvakrat (Maribor in Celje), podobno kot bolgarski TIGERČEK (Maribor in Celje). V priznanje našim kinematografom pa je treba ugotoviti tudi to, da se kljub očitnem upiranju naših gledalcev, da bi si ogledali — tudi zelo dobre — filme iz vzhodnih držav, trudijo, da bi ta dela vendarle približali gledalcem. Filme predvajajo kljub minimalnemu



obisku po več dni v upanju, da se bodo vendarle uveljavili po kvaliteti in tudi privlačnosti, ki jim je v mnogih primerih ne moremo odrekati.

Do še bolj nenavadnih ugotovitev pa prihajamo, ko najdemo tak film, kot je Berta Haanstre odlični dokumentarec *OPICA IN NADOPICA*, kar dvakrat na spisku najslabše obiskanih (v Ljubljani in Kranju), pri čemer nas lahko le delno potolaži podatek, da pa je ta isti film — sicer po zaslugi šolskih predstav — prišel v Mariboru vendarle na sedemnajsto mesto na spisku najbolj obiskanih filmov.

Pregled, kakršnega smo tokrat sestavili na osnovi spiskov dvajsetih najbolje in desetih najslabše obiskanih filmov v šestih naših mestih, prav gotovo ni popoln in tudi ne predstavlja niti približno natančne analize. Za kaj takega bi potrebovali mnogo podrobnejše podatke in predvsem mnogo več prostora. Kaže nam pa vendarle vrsto zanimivih ugotovitev in dejstev, zelo pomembnih za našo reproduktivno kinematografijo, ki mora od obiska živeti. Predvsem je to ugotovitev, da ima vsako mesto svoje posebnosti in svojevrsten okus občinstva, da torej ne veljajo splošna pravila, čeprav pomeni primerjanje obiska v drugih mestih zelo dobro osnovo za načrtovanje. Ker pa pri nas predvajajo skoraj vse filme v istem času — vsaj v večjih središčih — za takšno primerjavo ni mnogo časa in bi si z njo lahko pomagali le manjši kinematografi.

Za kinematografe je zelo pomemben tudi relativni obisk — to se pravi število obiskovalcev na eno predstavo. Dogaja se, da morajo včasih zaradi programskih ali drugih pogojev film predčasno umakniti s sporeda, drugič pa ga držati dalj časa kot kaže obisk. Z zadrževanjem dobrih filmov na sporedu pridobijo ti filmi brez dvoma nekaj gledalcev, posebno tam, kjer je uspešna »ustna« propaganda in ima film dovolj časa, da gledalci zvedo zanj. Film, ki gre predčasno s sporeda in se vrne potem kot repriza, lahko s tem veliko pridobi — lahko pa tudi izgubi. Na sploh pa kaže, ta pregled, da se pri nas količjakaj zahtevnejši filmi, če niso prej dobro pripravljeni in propagandno obdelani, le stežka uveljavljajo. V kinodvoranah še vedno prevladuje gledalec, ki išče v filmu predvsem zabavo, sprostitev in nekaj žgečkanja živcev, čeprav pokaže tu ali tam tudi nepričakovan smisel za dober film. Tako bi za gledanje filmov pri nas vendarle lahko obveljala ocena »od odlično do porazno...«



Strah: režiser Matjaž Klopčič

Čudoviti prah: režiser Milan Ljubić



Rdeča zemlja: režiser Tori Janković



Jad: režiser Kiril Canevski



Pasijon po Mateju

Okovani šoferji



filmi 1975

Ekranova priznanja domačim filmom
in njihovim ustvarjalcem

Najboljši film leta:

Strah

Najboljša režija:

Matjaž Klopčič za film Strah

Najboljši originalni scenarij:

Pavle Pavlović

Najboljši scenarij po literarni predlogi:

ni priznanja

Najboljša moška vloga:

Nikola Simić v filmu Hitler iz moje ulice

Najboljša ženska vloga:

Milena Dravić v filmu Pavle Pavlović

Najboljša moška stranska vloga:

Žarko Radlić v filmu Pasijon po Mateju

Najboljša stranska ženska vloga:

Elvira Kraljeva v filmu Strah

Najboljša fotografija:

Tomislav Pinter v filmih Strah in Pavle Pavlović

Najboljša montaža:

Vuksan Lukovec v filmu Testament

Najboljša scenografija:

Niko Matul v filmu Strah

Najboljši kostimi:

Elena Dončeva-Tančeva v filmu Jad

Najboljši film s tematiko NOB:

ni priznanja

Najboljši film s sodobno tematiko:

Pavle Pavlović

Najboljša komedija:

ni priznanja

Najboljši otroški film:

ni priznanja

Najboljši zgodovinski film:

ni priznanja

Najboljši dokumentarec:

ni priznanja

Najboljši animirani film:

Dnevnik

Najboljša glasbena oprema:

Urban Koder v filmu Pomladni veter

Najboljša zvočna oprema:

Testament

Najboljši posebni efekti:

ni priznanja

Največje razočaranje:

Čudoviti prah

Najbolj precenjen film:

Okovani šoferji

Najbolj podcenjen film:

Pavle Pavlović

Najbolj neokusen film:

Rdeča zemlja

Najboljši debitant-režiser:

ni priznanja

Najbolj obetajoči debitant igralec:

Tanasije Uzunović

Najbolj obetajoča igralka debitantka:

Olga Kacjan

Posebno priznanje revije Ekran:

ni priznanjaNovoletna anketa »Oslobodjenja« —
Sarajevo

1. Jad
2. Pavle Pavlović
3. Povest o dobrih ljudeh
4. Pasijon po Mateju
5. Strah
6. Hitler iz naše ulice
7. Prezimovanje v Jakobsfeldu
8. Hrbtenica
9. Kmečki upori

»Films and filming« — Velika Britanija

Priznanja filmom in njihovim ustvarjalcem:

Najboljši film leta:

»Lenny«, režija Bob Fosse, scenarij Julian Barry na osnovi lastne igre, glavne vloge — Dustin Hoffman, Valerie Perrin in Jan Miner

Najboljša režija in najbolj pomemben umetniški prispevek filmu 1975:

Michelangelo Antonioni za film The Passanger (Potnik)

Najboljša ženska vloga:

Ann Margaret v filmu Tommy (Anglija)

Najboljša moška vloga:

Dustin Hoffman v filmu Lenny (ZDA)

Najboljši angleški film:

Tommy režiserja Kena Russella

Najboljši neangleški film:

The Mattei Affair (Primer Matei) režiserja Francesca Rosija (Italija)

Najboljša stranska ženska vloga:

Valerie Perrin v filmu Lenny (ZDA)

Najboljša moška stranska vloga:

Paul Nicholas v Lisztomaniji (Anglija)

Najboljši izvirni scenarij:

Woody Allen za scenarij Love and Death (Ljubezen in smrt) (ZDA)

Najboljša scenarijska adaptacija:

Paul Dehn za film Murder on the Orient Express (Umor na Orient ekspresu) po literarni predlogi Agathe Christie (Anglija)

Najboljša fotografija:

Bruce Surtees za film Lenny (ZDA)

Najboljša montaža:

Verna Fields za film Jaws (Žrelo) (ZDA)

Najboljše umetniško vodstvo:

Philip Harrison in Ken Russell za film Lisztomania (Anglija)

Najboljši kostimi:

Jacqueline Moreau za film Stavisky (Francija)

Najboljši western:

ni priznanja

Najboljša grozljivka:

Jaws (Žrelo) režiserja Steven Spielberga (ZDA)

Najboljša komedija:

Monty Python and the Holy Grail

Najboljši dokumentarec:

Goodtime's Brother, Can you Spare a Dime (Anglija)

Najboljši animirani film:

ni priznanja

Najboljši thriller:

French Connection II (Francoska zveza II) režiserja

John Frankenheimer (ZDA)

Najboljša glasbena oprema:

Herbie Hancock za film Death Wish (Smrtna želja) (ZDA)

Najboljši zvok:

Derek Ball za film Rollerball (Anglija)

Najboljši posebni efekti:

Irwin Allen za film The Towering Inferno (ZDA)

Najbolj zmeden (embarrassment) film leta:

Confession of a Pop Performer (Pričevanja pop zvezde)

režiserja Normana Cohena in Three for All (Trije za vse) režiserja Martina Campbella (Anglija)

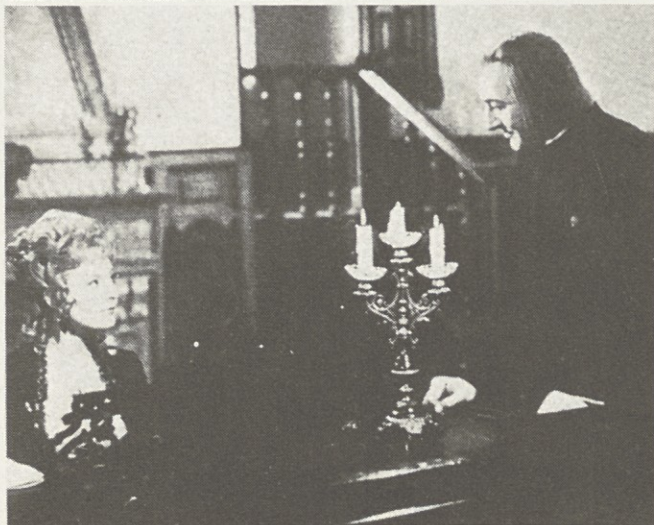
Najbolj neokusen film leta:

Funny Lady (Smešna gospa) režiserja Herberta Rossa (ZDA)

Najbolj domiselno delo leta:

Ken Russel za filma Tommy in Lisztomania (Anglija)

Lenny: režiser Bob Fosse



Ken Russell režiser filma Tommy



Lisztomanija: režiser Ken Russell

Michelangelo Antonioni, režiser filma The Passenger (Potnik)



Najbolj preценjen film leta:
Shampoo (Hollywoodski frizer) režiserja Hala Ashbyja (ZDA)
 Najbolj podcenjen film leta:
The Great Waldo Pepper režiserja Georg Roy Hilla (ZDA)
 Najbolj obetajoče novo ime med ženskami:
Jessica Harper v filmu **Phantom of the Paradise**
 Najbolj obetajoče novo ime med moškimi:
 ni priznanja
 Najbolj obetajoč debitant:
Pan Cosmatos za filma **Massacre in Rome** (Pokol v Rimu) (Italija)
 Posebna nagrada:
Sidney Lumetu za film **Dog Day Afternoon**
 Film, ki je najbolj razočaral:
The Rocky Horror Picture Show režiserja Jima Sharmana

Newyorška kritika

Najboljši film 1975:
Nashville
 Najboljši režiser:
Robert Altman (Nashville)
 Najboljša igralka:
Isabelle Adjani (Zgodba o Adeli H., režija François Triffaut)
 Najboljši igralec:
Jack Nicholson (Let čez kukavičje gnezdo, režija J. Forman)
 Najboljša ženska stranska vloga:
Lily Tomlin (Nashville)
 Najboljša moška stranska vloga:
Alan Arkin (Srca Starega Zahoda)
 Najboljši scenarij:
Zgodba o Adeli H., Triffaut, Jean Gruault in Suzanne Schiffman

Nashville režiser Robert Altman



gledali bomo — film

Romanca o zaljubljenih

Ime Andreja Mihalkova-Končalovskega je povezano z najbolj ambicioznimi in zreli dosežki sodobne sovjetske kinematografije, da omenimo le sodelovanje pri scenarijih za »Solaris« Andreja Tarkovskega in »Krvoločni volk« Tolomuša Okejeva in njegove ekranizacije ruske literarne klasike (»Plemiško gnezdo« Turgenjeva, »Striček Vanja« Čehova). Zato na prvi pogled preseneča, ko ga najdemo podpisanega pod »Romanco o zaljubljenih«, v osnovi standardno ljubezensko temo trikotnika. Presenečenja je seveda konec, ko se seznanimo z njeno realizacijo, ki je leta 1974 zmagala na mednarodnem festivalu v Karlovih Varih.

Vse kaže, da je »Romanca« nastajala v pogojih, ki sovjetskemu avtorjem dovoljujejo odmak od šablone (da o poprečju proizvodnih sredstvih sploh ne govorimo!). Zdi se tudi, da je film rezultat široko zasnovane ankete med sovjetskimi filmskimi gledalci, ki so na vprašanje, kakšnih filmov si najbolj želijo, domala soglasno odgovorili: filme o ljubezni. Kajti očitno je, da je »Romanca o zaljubljenih« mimo drugega tudi dokaz, da lahko v sovjetskih ateljejih nastajajo tudi »Love Story«, kar seveda pomeni le filme, ki ugajajo najširši publiki in so grajeni mimo uveljavljenih standardov. In tako začena Končalovski svojo pripoved o mladi ljubezni Tanje in Sergeja v najboljšem stilu švedskega lirizma (Elvira Madigan), ko vpelje v film akcijo, le-ta ne zaostaja za bondovski vrhunsko tehnizacijo, mimogrede dokaže, da lahko nadgradi stil »West Side Story« in prepleta črno-belo in barvno tehniko. Te primerjave so seveda nevsiljive, daleč od golega plagiatorstva, vendar je skoraj tri ure trajajočemu filmu stilna menjava dobrodošla vizualna in razpoloženska sprememba.

To, kar hoče Končalovski v svoji pripovedi o Tanji, ki je ljubila Sergeja, pa se potem, ko je mislila, da je mrtev, presenetljivo kmalu poročila z Igorjem, je: življenje, to je ljubezen. Brez čustva je človek mrtev. In če nekdo ljubi, da bi sploh mogel živeti, drugi brez ljubezni životari, je živi mrtvec. To, že spet na klasično rusko književnost vezano prisposodbo izpoveduje film v sivih tonih, ko spremlja usodo Sergeja in vdano čakanje njegove dobre, preproste žene na možev čustveni odziv. Seveda je sklep filma pomirjujoč, na platno se prikradejo mehke barve upanja. Brez takšnih igralcev, kakršne je Končalovski izbral (Jevgenij Kindinov, Jelena Korenjeva, Irina Kupčenko, Aleksander Zbrujev in mnogi drugi, med njimi v epizodi Inokentij Smoktunovski), bi pripoved ne mogla sugestivno zaživeti. Pa še tako njeno sugestivnost mestoma trga preveliko zaupanje v dobro voljo gledalca in potapljanje v značilno rusko razpoloženje trpeče dobrote, predvsem pa počasen filmski tek. Za sovjetsko kinematografijo pa je »Romanca o zaljubljenih« prav gotovo prijetna osvežitev, zanimiva tudi za tujino.

sg

Prizori iz zakonskega življenja

Tema stara, kot je staro sožitje med ljudmi. Okoliščine navadne, kot jih zmore ponuditi ponavljajoči se vsakdan. Problem nenehno nov, boleč, občutljiv. Govorica o vsem tem, pa naj bo besedna ali slikovna, kar najbolj preprosta, odrekajoča se globokoumnim tiradom, leporečju, stkana iz najbolj posplošenega besednjaka; kamera kot da je pozabila na slikovitost rakruzov, menjave planov, kompozicijo slike in se tudi v približanju najmanjšemu detajlu otresla vsiljivosti ali preštudirane slikovnega akademizma. Bergman, kakršnega na zuna

komaj še prepoznamo. In obenem Bergman, kakršen se nam razkriva v vsem svojem bogatem, raznolikem opusu, skozi katerega se kot rdeča nit vleče ena sama neugnana, naravnost strastna, radovedna, indiskretna težnja po odkrivanju človeških slabosti in skrivnosti. Tak je Ingmar Bergman v »Prizorih iz zakonskega življenja«. To pot se ni zatekel v alegorijo, stilizacijo, ekstravaganco ali eleganco. Z največjo možno mero filmske neposrednosti, ki prehaja (tudi po zaslugi imenitnega para Liv Ullmann — Erland Josephson) že v avtentičnost, se je spopadel z analizo zakonskega brodoloma dveh zrelih ljudi. Niso ga toliko zanimali vzroki, ki so pripeljali do ločitve; veliko več tenkočutne pozornosti je posvetil opisu in slikanju čustvenih razpoloženj in racionalnih fasad, ki jih prekrivajo, saj gre za zakon dveh intelektualcev, ki hočeta tudi v trenutkih najhujše krize ostati kultivirana, civilizirana. Toda fasade so tako krhke in Bergman je tako prežavo pazil na razpoke v njih, da tudi gledalci nobene ne spregledamo. Širijo se na platnu pred nami v vsej človeški nemoči, prizadetosti, egoizmu in tudi v še vedno trajajočem medsebojnem odzvanjanju. In tako tri ure dolgo.

Prvo uro si je Bergman pridržal zgolj za ekspozicijo, za predstavitev svojih dveh junakov in njunega zakonskega življenja. Drugo uro je namenil dogodkom, ki jih sproži trenutek, v katerem mož ženi in materi svojih dveh hčerk pove, da jo zapušča, ker se je zaljubil v dvajset let mlajše dekle. Tu se začne njena trnjeva pot, iz katere se izteče stezica v samostojnost, da se ne zatečemo k prevečkrat uporabljeni emancipaciji. Tretjo uro potroši Bergman za nekoliko razvlečeno umovanje o tistem čustvovanju pod vsakdanjo površino, ki mu je Prešeren nadel tako lepo ime, »sila spomina«. Kajti vse, kar je imel povedati v svoji na zunaj preprosti, znotraj pa psihološko izredno tenko razčlenjeni pripovedi, je povedal v prvih dveh delih in v sklepni sekvenci drugega povrh nakazal tudi vse, kar je nato ponavljal v tretjem.

Dal nam je izrazito trilogijo z odločno odvečnim tretjim delom. »Prizori iz zakonskega življenja« so kot pomotoma zašli na kinematografsko platno. Zasnovani za televizijo so dokazali, da kljub veliki sorodnosti oba medija, televizijski in filmski, priznavata svoja pravila, ki jih ne kaže kršiti niti mojstru Bergmanovega formata. Kajti značilno je, da ob »Prizorih« gledalcu dialog s platnom, njegovimi junaki in njihovimi usodami ni dovolj. Pogreša še tretjega sobesednika ob svoji strani, tega pa kinematograf ne omogoča. In ne nazadnje je triurna kinematografska koncentracija zelo velika zahteva, ki je ni mogoče primerjati s trikratno enournno poglobitvijo v snov pred malim zaslonom.

sg

Vendar je tudi res, da film s precejšnjim poznavanjem prikazuje vzdušje, v katerem je v časih gospodarske krize pred drugo vojno, postala povezava »mafiozov« edini način obstajanja za italijansko priseljeniško družbeno srenjo. Mafijske metode so bile pravzaprav v zasebne vode speljane legalne vladne nasilniške metode, princip pohoda na oblast, utrjevanja oblasti in ustvarjanja svojega malega imperija pa je bil pri mafijskih botrih precej podoben legalnemu, državnemu. Te stvari, se zdi, je Coppola v tem filmu dobro označil, škoda je, da je hotel naenkrat povedati preveč, tako da mu je film začel razpadati v različne elemente in celo v različne žanre. Tudi dramaturgija tokrat ni niti pol toliko trdna kot je bila v prvem delu Botra, moti pa tudi oblikovno ponavljanje scen iz prvega dela. Vendar film kljub temu, da se sem in tja preveč vleče, tudi dovolj ugaja. Je namreč soliden projekt, z odličnim obvladanjem obrtnega znanja in tudi sporočilno zaokrožen, čeprav je pač res, da spoznanje o popolni človekovi osamljenosti, ko je prispel čisto na vrh, ni več novo.

vk

Hollywoodski frizer

Film Halla Ashbyja (ki nas je lani prijetno presenetil s filmom Zadnja naloga — *The Last Detail*) je sicer reklamiran kot komedija, čeprav ni mogoče prezreti, da se je že scenaristu, pa tudi režiserju proti koncu zmuznil iz rok in zašel v nekoliko modernejšo varianto melodrame.

Hollywoodski frizer je Warren Beaty, strašen zapeljivec osamljenih in z dolgočasenih hollywoodskih ženskih src. Zaplet je grajen dovolj zanimivo, čeprav postane kmalu precej prozoren, ker film uvaža ves čas nove osebe, ki naj pomagajo dopolniti izpraznjena mesta v kombinacijah. Tako je gledalcu kmalu jasno, kdo bo kaj dobil in kdo bo kaj izgubil, in čisto tradicionalna ostane v takem kontekstu rešitev filma: glavni junak pravzaprav edini ne more dobiti svojega para. Film sicer prinaša nekaj ne preveč ambicioznih sporočil, a še ta so večinoma že poznana, mogoče tokrat le nekoliko na novo prikazana. Film pa seveda ugaja iz drugih, predvsem komercialnih vzrokov — zaradi prijetne in gladko tekoče zgodbe, zaradi dobrih igralskih kreacij in zaradi obrtniško ugajene režije. Tako je pač nastal zabaven komercialni produkt, ki prinaša denar; sporočilo pa mu je nekje po nepotrebnem zvodenelo in zdi se, da niti Hall Ashby ne ve natančno, kje se je to zgodilo.

Zabavno, a od Ashbyja smo pričakovali več.

vk

Boter II

Velik komercialni uspeh Botra (pa vendar ne tudi čisto nepomembni umetniški, vsaj kar se tiče filmskega pripovedovanja in filmske dramaturgije) je ob ne povsem izčrpanem proznem tekstu Maria Puza spodbudil še drugi del filma o velikem mafijskem bossu, katerega ime lepše zveni, če mu rečemo boter. Isti režiser kot pri prvem delu, namreč Francis Ford Coppola je tako lahko znova pokazal, koliko zna filmsko obrt, pokazal tudi, da se umika predvsem v komercialne vode in fabulativno v zasebnost in dokončno popolno osamljenost mladega botra (izvrstno ga igra Al Pacino — toda vprašanje je, ali ni bil mogoče ta igralec kot Serpico boljši), da se umika družbenim razsežnostim mafijskega delovanja (tista povezava z vrhovi politične oblasti v ZDA in predrevolucijski Kubi se zdi za lase privlečena), v bistvu gre za dvoboj dveh mogočnikov (eden star in zvit, drugi — boter II — mlad, vitalen, moderen, a mogoče preveč direkten, premalo diplomatski), ob katerem se zakrivajo vse najrazličnejše možnosti družbenega ozadja. Film postaja dvoboj med protagonistom in antagonistom, zanimiv, dinamičen, skorajda kriminalka. Zaradi te ustvarjalne pridnosti (Coppola ni drezal tja, kjer bi lahko postalo neprijetno), si je režiser tudi zaslužil lepo število oscarjev.

Shampo (Hollywoodski frizer) režiser Hal Ashby



Uredništvo — avtorjem!

EKRAN je revija za film in televizijo.

S teh dveh področij objavljamo komentarje, eseje, študije, kritike, prikaze, recenzije, intervjuje, najrazličnejše informacije, slikovno gradivo ipd., uredniški odbor pa jih zbira, pregleduje in odloča o objavi.

Da bi sodelovanje med avtorji prispevkov in uredniškim odborom potekalo čim boljše, predvsem pa, da bi se uredniški odbor izognil nepotrebnim stroškom in izgubi časa (pretipkavanje), avtorje naprošamo, da pri svojem sodelovanju z EKRANOM upoštevajo:

- 1** *nenaročeni rokopis naj ne presega desetih tipkanih strani*
- 2** *prispevki naj bodo pisani s pisalnim strojem (črni trak), na normalnem papirju (format A-4), vsaka stran naj ima 30 vrstic (normalni razmak), vrstica 60 znakov, v treh izvodih (original in dve kopiji)*
- 3** *na naslovni strani naj avtor navede naslov prispevka, priimek in ime, točen naslov in številko žiro računa*
- 4** *pri navajanju naslovov filmov naj avtorji uporabijo prvič originalni naslov filma in v oklepaju naslov, pod katerim je bil predvajan pri nas, v nadaljevanju pa naš prevod (primer: Shampoo (Hollywoodski frizer))*
- 5** *uporabljeno literaturo naj citirajo na koncu članka, in sicer po naslednjem vrstnem redu: avtor, leto izdaje, naslov članka, revija, kraj izdaje, volumen, številka, stran (primer: Cozarinsky Edgardo, 1975/76, Borges on and in Film, Sight and Sound, London, vol. 45, No. 1, str. 41)*
- 6** *če gre za knjigo pa: avtor, leto izdaje, naslov, kraj izdaje, založba
tudi vse opombe naj bodo na koncu članka
avtorji naj sami (ali v dogovoru z uredništvom) poskrbijo za slikovno opremo prispevkov, pri čemer naj sliko opremijo s sledečimi podatki: naslov filma, ime in priimek igralcev na sliki, po možnosti pa še imena filmskih oseb, ki jih igralci predstavljajo v omenjenem filmu*

Upamo, da boste z razumevanjem in dobronamerno sprejeli naše sugestije.

