

revija za film in televizijo

# skan

vol. 1  
številka 3/1976 Cena 10 din  
(letnik XIII)

3



idealist

# ekran

revija za film in televizijo

vol. 1

volumen je 10 števil

številka 3/1976

(letnik XIII)

## ustanovitelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

## sofinansira

kulturna skupnost Slovenije

## Izdajateljski svet

Boris 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 Ranfi, Franček Rudolf, Sašo Schrott, Sandi Sitar, Koni Štajnbaher, Dušan Voglar, Vili Vuk in Jože Zlender

## ureja uredniški odbor

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

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

2	komentar	Stara pesem: scenarij, scenarij . . .	Viktor Konjar
3	namesto intervjuja	Ali so alternative	Filip Robar-Dorlin
6	proizvodnja-film	Idealist	
8	avtor	Igor Pretnar	Viktor Konjar
11	film	Kačurjev problem	Andrej Inkret
16	mnenja	O Pretnarjevem filmu	Aleš Erjavec Lev Kreft Sašo Schrott Stanko Šimenc Branko Šömen Milan Stante VIII Vuk Matjaž Zajec
20	Beograd 76	Mimo sodobnosti	Stanka Godnič
23	prikazano na FESTU		
24		Dersu Uzala	Viktor Konjar
26		Obljubljena dežela	Miša Grčar
28		Zaprti družinski krog	Samo Šimčič
29		Dan kobilic	Stanka Godnič
30		Slovenska bilanca FESTA	Miša Grčar
31	pismo iz Titograda	Kinematografija ali avtorji	Rajko Cerovič
33	teme	O filmski kritiki ali: kdo ni normalen	Bogdan Tirnanic
35	teorija	Umetniško delo v času njegove tehnične reprodukcije	Walter Benjamin
39	beseda filmskih pedagogov	Med ljubiteljstvom in entuziazmom	
39		Filmski pedagog na poklicni šoli	Breda Rant
40		Proti medvedjim uslugam	France Pibernik
41		Filmska vzgoja na poklicni šoli	Igor Gerdiš
42	amaterji	Kam plovemo?	Tine Arko
44	kinematograf	Obdobje kompromisa	Matjaž Zajec
46	zgodovina	Televizija v Sloveniji	Boris Grabnar
43, 48	novice		prilapravlja Matjaž Zajec

na naslovni strani

Radko Polič v filmu Idealist režiserja Igorja Pretnarja

*Nosilna tema pričujoče številke je brez dvoma obravnava najnovejšega slovenskega filma IDEALIST, ki ga je režiral IGOR PRETNAR. Poleg intervjuja z režiserjem objavljamo tudi daljšo študijo o Cankarjevem tekstu in o filmski upodobitvi, ki jo je napisal ANDREJ INKRET.*

*Pozornost zasluži tudi članek FILIPA ROBARJA-DORINA, ki razmišlja o alternativnih možnostih razvoja slovenske kinematografije predvsem z aspekta, kako omogočiti večji prodor tudi mlajšim filmskim avtorjem.*

*STANKA GODNIČ piše o letošnjem beograjskem festivalu kratkometražnega in dokumentarnega filma, pri čemer skuša še posebej oceniti slovenski delež na njem.*

*Od pomembnejših filmskih stvaritev, ki smo jih srečali na letošnjem FESTU, predstavljamo filme: ZAPRTI DRUŽINSKI KROG (Visconti), DERSU UZALA (Kurosawa), OBLJUBLJENA DEŽELA (Wajda) in DAN KOBILIC (Schlesinger).*

*V EKRANOVEM komentarju govori VIKTOR KONJAR o nekaterih aktualnih problemih in vprašanjih, ki so se pojavila v zvezi s slovensko filmsko proizvodnjo v času sprejemanja njenega programa za letošnje leto. MED LJUBITELJSTVOM IN ENTUZIAZMOM pa je skupni naslov prispevkov nekaterih slovenskih filmskih pedagogov, ki skušajo z različnih aspektov osvetliti kompleksno problematiko filmske vzgoje pri nas. Poleg tega, da objavljamo zadnje nadaljevanje eseja WALTERJA BENJAMINA UMETNIŠKO DELO V ČASU NJEGOVE TEHNIČNE REPRODUKCIJE, pa je gotovo nadvse zanimiv tudi prispevek BORISA GRABNARJA o pričetkih slovenske televizije.*

*Uredništvo*

Without doubt the main interest of this issue is focused towards the newest Slovene film IDEALIST, which was directed by IGOR PRETNAR. Besides interview with the director also the longer study on Cankar's text and the film performance (written by ANDREJ INKRET) can be found.

Attention deserves also the article written by FILIP ROBAR-DORIN, who reflects upon alternative development possibilities of the Slovene cinema from the point of view of how to assure the younger film authors the strongest break-through.

STANKA GODNIČ writes about this-year Belgrade festival of short and documentary films, wherein she especially tries to estimate the Slovene contribution to it of all the important film creations met at this-year FEST the following films are presented to you: THE CLOSED FAMILY CIRCLE (Visconti), DERSU UZALA (Kurosawa), THE PROMISED LAND (Wajda) and THE DAY OF THE LOCUST (Schlesinger).

In Ekran's commentary Viktor KONJAR points out some problems and questions, arising within the Slovene film production during the passing of this-year programme. BETWEEN THE FANCYSHIP AND ENTHUSIASM is the common title of contributions of some Slovene film pedagogues, trying to throw light on the complex problematic of film education in our land from different points of view.

Besides the last continuation of the essay written by Walter BENJAMIN art work during its technical production, is most possibly interesting also Boris GRABNAR's report on the beginnings of the Slovene television broadcast.

**Editorship**

Dogodki, ki so pred nedavnim zmedli nekaj zvezd na nebu slovenskega filma, ni veliko manjkalo, da bi nas bili polarizirali in razkropili. Njihov epicenter je bil v izvršnem odboru slovenske kulturne skupnosti, energija, ki je potresni sunek povzročila, pa se je — bolj ali manj opazno — kopičila že dalj časa. Tako nas šok, ki smo ga doživeli, pravzaprav ni pretirano presenetil, ni pa seveda mogoče zanikati, da ni imel udarnega učinka, pa čeprav so prva vznemirjenja, ki so dogodkom sledila, že mimo.

Ob vsem tem je mogoče sklepati, da je imel sunek v osir slovenskega filmsko ustvarjalnega kombiniranja dvoje dimenzij: trenutno, kratkotrajno in globljo, dalekosežno. Prva, očitnejša, zaznavna na bežen pogled, ima pomen enkratnega dogodka, druga, skrita v notranjem bistvu »afere«, pa vrednost procesa, ki se pričanja — se je . . . se bo . . . ali bi se lahko sprožil prav v zvezi z dogodki, ki jih omenjamo. V mislih imamo razpravo, ki se je započela v projekt filma Grenka sreča, ali natančneje: v Rajka Ranfla in v problem zaupnice ali nezaupnice režiserju, ki si je lani pred očmi javnosti zapravljal dobro ime s svojim bolj ali manj ponesrečenim Pomladnim vetrom, že letos pa naj bi mu bila dana priložnost za ponovno preizkušnjo, za katero nihče ne ve, ali bi zmogla prinesiti rehabilitacijo tako avtorju samemu kot »njegovemu« programskega svetu. Rezultat razprave v izvršnem odboru slovenske kulturne skupnosti je bila odločitev, da velja Grenko srečo vsaj odložiti, če že ne zamenjati z drugim, več upanja na uspeh vzbujajočim filmskim projektom.

In kaj zdaj? se sprašujemo. Ranfl je snet z dnevnega reda, njegov primer pa še zdaleč ne. Pri tem je seveda bistvenega pomena spoznanje, da pravzaprav ne gre za primer, pač pa za problem, v katerem nas usoda Grenke sreče in samega Rajka Ranfla niti ne zanima s primarno močjo. Kajti ugotoviti moramo, da bi lahko podobno razpravljanje in odločanje, kot je zadelo Ranfla, zadelo tudi slehernega drugega avtorja in sleherni drugi projekt. Ranflov primer je bil torej samo naključje, samo povod, prek katerega je potresni sunek iz globokega epicentra segel proti površju sistema, v kakršnem se že dolgo odvija in razvija — ali pa tudi stagnira slovenska filmska ustvarjalnost. V svojem bistvu je torej razprava, na dokaj radikalen in predvsem konkreten način, zabodla svoje osti v vsa vsebinska in organizacijska vprašanja slovenskega filma, naj ga obravnavamo kot umetnost ali kot proizvodnjo.

Ker v nas vzbujajo pozornost globlji vzroki dogodkov, ki jim želimo pripisati tudi dalekosežne možne posledice, in ne mimobežni povodi, sodimo, da je nadaljevanje sproženega pogovora prav gotovo vredno netiti dalje in ga spodbujati. Če je namreč Grenka sreča skoraj sama po sebi izsilila vprašanja in pomisleke pa tudi odločitve, ki jih je uveljavil izvršni odbor kulturne skupnosti Slovenije, tega v celotni situaciji slovenske ustvarjalno — proizvodne organiziranosti ni mogoče ugotoviti na prvi pogled. Sprejeti odločitev v določenem primeru je razmeroma preprosto opravilo, razreševati zapleteno problematiko vzrokov, iz kakršnih drug za drugim rastejo akutni primeri, pa vse prej kot to. A prav zato sodimo, da se je problemskem sklopu — ne samo posameznim primerom! — vredno in treba posvečati s tolikanj večjim zagonom. Če takega zagona, take temeljite in temeljne razprave in iz nje izhajajočih odločitev ne bo, bodo tako ali drugače akutni problemi permanentno prihajali na dan. Brž ko ukrotiš enega, se pojavi drugi — korenine, trdožive in težko ukrotljive, pa so vselej iste. Izruvat je potrebno torej korenine nadležnega plevela.

Kljub metaforiki izražanja smo prepričani, da je poznavalcem slovenskih filmskih in filmsko-organizacijskih razmer jasno, za kaj pravzaprav gre. Izvršni odbor kulturne skupnosti je s svojo odločitvijo v zvezi z Grenko srečo pravzaprav posegel naravnost v sistem priprave, zbiranja, izbiranja, predlaganja in odločanja v programskem svetu podjetja, ki ima v Sloveniji družbeno zaupnico za projektiranje, omogočanje in realizacijo filmskih stvaritev. Podvomil je v ustreznost in preteklost njegovega načrtovanja ter se — ob primeru, ki pa zagotovo ni izoliran in ga v izoliranosti tudi ne gre obravnavati — distanciral ne toliko od konkretnih postavk celotnega repertoarnega načrta, temveč predvsem od sistema, v kakršnem načrtovanje in realizacija potekata.

Naše pozivanje k nadaljnji, poglobljeni, vsestransko razčlenjeni kritiki tega sistema prav gotovo ne izhaja iz nestrpnosti ali iz kakršnihkoli prestižnih strasti, prepričano, da je prav osebna prestižnost klica, iz katere se razrašča

slabosti ustvarjalno — proizvodnih postopkov, deležnih naše kritike in krivih posledic, kakršnih ena — a še zdaleč ne edina — je primer Grenke sreče. Smisel kritičnega soočanja s stvarmi, ki nosijo v sebi dimenzije problematičnega sistema, je prav v iskanju poti k njihovem preseganju, torej poti k odpravi problematičnih »primerov« a la Ranfl in drugi. Dovolj pogosto, vendar s pretežno povšalnim prizvokom smo se navadili govoriti, da je problem slovenskega filma pravzaprav problem scenarijev. Ugotovitev je prav gotovo dovolj natančna, vendar sama zase ne pove še ničesar, predvsem pa ničesar ne razrešuje. Pisanje scenarijev — sodimo, da je prav v tem bistvo stvari — poteka na Slovenskem kot povsem privatna, samodejna, od nikogar spodbujena aktivnost posameznih avtorjev. Za scenariistično delo se odloča vsakdo sam. Sam si izbere temo in snov, sam si določi zvrst, sam se je dolžan prebiti k finalizaciji svojega besedila. Avtoriteta programskega sveta se sooči z njegovim delom, z njegovim izpovednim hotenjem, z njegovo vizijo življenja šele v trenutku, ko prejme njegov tekst. Kar sledi, je morebitni sprejem scenarija v ožji izbor projektov, na katerih je — po mnenju programskega sveta — vredno delati dalje. To nadaljnje delo zadeva idejno in dramaturško čiščenje in vsklajevanje, ki je sicer neizogibno in v veljavi povsod, kjer poteka filmska proizvodnja, toda le redkokje tako polovično in zatorej necelevito, kot pri nas. Ta ugotovitev ne izhaja samo iz dejstva, da programski svet ob sebi nima stalnega in profesionalno angažiranega dramaturškega jedra, ki bi v njegovem imenu in kot njegova eksekutiva dokončno izčiščevalo tekstovno podstat slehernega repertoarnega projekta; veliko pomembnejša, bolje povedano — edina bistvena pomanjkljivost sistema, v kakršnem deluje programski svet, oziroma sistema, v kakšnem nastajajo scenariji, je v dejstvu, da je prva, začetna, odločilna faza pisanja prepuščena avtorjem samim, njihovi lastni naravnosti in iznajdljivosti, medtem ko so družbena pričakovanja vis a vis avtorskega delu neorganizirana, neaktivna in neangažirana.

Poznamo seveda primere, ko so iz šibkih in nedognanih scenarijev nastale razmeroma vredne filmske stvaritve. Toda posamezni primeri, ki so bolj izjeme kot pravilo, nas ne smejo slepiti. Kajti pravilo je še zmerom — in nemara zmerom bolj očitno — da je zagotovilo za dober film — dober scenarij. In adekvatno temu: zagotovilo za dober, celovit, vsebinsko, idejno in izrazno sklenjen proizvodni repertoar — organizirano, programirano, jasno in trdno zastavljeno delo pri pripravi scenarijev v vseh njenih fazah od prvih zasnov do realizacije. Realizacija filma namreč ni zasebno avtorsko delo, temveč predvsem odgovorna in — tako vsaj pričakujemo — visoko kvalificirana družbena funkcija. Pri tem ne gre samo za avtorjevo izpostavljenost javnosti po opravljenem delu, pač pa predvsem za njegovo tvorbo in vsestransko organizirano, zavestno sodelovanje s pričakovanji, hotenji in potrebami te družbene javnosti v času ustvarjanja umetniškega dela. Garant za ta živi tvorni odnos med avtorjem in družbeno sredino, ki ji bo filmska stvaritev namenjena, pa bi moral biti prav programski svet — programski svet, kakršnega slovenska filmska proizvodnja za zdaj dejansko nima. Kajti v polnem izpolnjevanju njegove funkcije bi lahko govorili le, ko bi deloval kot iniciator tematskih razglabljanj, kot angažirani selektor idej, kot repertoarno jedro, v katerem bi se polnokrvno napajala posamična avtorska prizadevanja — z eno besedo: kot občutljivi seizmograf in obenem naročnik avtorsko ustvarjalnega dela.

Take aktivnosti Vibia programski svet ne izkazuje. In zato repertoar, ki pride skozi njegovo sito, ni in ne more biti repertoar po njegovi volji. Zanj nima programski svet niti zasluga niti ne prevzema neposredne krivde ob njegovih spodrslih. Krivdo pripisujemo pomanjkljivostim sistema, v kakršnem se napaja scenariistična ustvarjalnost.

Druga, nič manj pomembna pomanjkljivost pa ne zadeva sistema javne razprave o selekcioniranem in torej izbranem repertoarju. Take razprave dejansko sploh ni. To je dejstvo, ki je samo posledica splošne naravnosti programskega sveta oziroma njegove izločenosti iz širokih samoupravnih tokov družbenega odločanja. Programsko delo ne poteka pred očmi javnosti. Tudi in predvsem ob to dejstvo se je spotaknila razprava v izvršnem odboru kulturne skupnosti Slovenije. Sprožila je pravzaprav javno razpravo o slovenskih filmskih načrtih, zahtevati je sklenila javno družbeno preverjanje, z idejo podružbljenja je zavrnila vsakršno privatizacijo, monopolistične apetite in lagodnost, udomačene v območjih slovenskega filma. Zato ji pripisujemo vrednost prelomnice in obenem pomembnega upanja.

namesto intervjuja

# Ali so alternative

Filip Robar-Dorin

## 1. Stanje in poskus kritike

Na vprašanje, kako in kaj je z mladim slovenskim filmom danes, sem pred kratkim nekemu odgovoril, da mladega slovenskega filma ni. Lahko bi se bil izrazil nekoliko blažje — namreč, da ga skoraj ni, da je pač po svoje prisoten v super 8 mm in včasih v 16 milimetrskih okvirih na amaterskih festivalih, na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo in še kod, da sem in tja preberemo, kako kdo od mlajših filmarjev debitira v profesionalni proizvodnji, vendar sem se bil odločil takrat in tudi v temle spisu spregovoriti o problemu mladega slovenskega filma nekoliko manj obzirno in zato ponavljam, da **mladega slovenskega filma ni**. Vsaj ne kot zavestno in vestno gojenega toka ali pa dialektično raznorodnega kompleksa. O tem skrajno negativnega družbeno-kulturnem pojavu dobi človek pravišnje informacijo tisti hip, ko se mu pred očmi ponovno zavrtijo premiere domačih filmov zadnjih nekaj let. Večno nove po letnicah proizvodnje, večno nove in mlade, če se želimo igrati z besedami in ambivalentnostmi, tudi po tem, da še vedno neugnano kažejo nekatere znake diletantizma in površnosti, vendar pa človeka sune v premislek prav neko splošno obeležje starikavosti, medlosti, neživosti tako v vsebinsko-izpovedni kot v sinematsko-oblikovni plati v slovenskem filmu, ki mislim, da ni vstric z etično pa tudi splošno rastjo naše družbe. Zadnjih trideset let, kar se pri nas razvija film, tvori njegovo dejavno in oblikovno jedro več ali manj ista ali enako misleča skupina ljudi, ki je dosegla sorazmerno visoko profesionalno raven v sklopu jugoslovanske kinematografije in tudi nekaj uspehov v mednarodni areni, ki pa se stara. Resda obvelja biološko dejstvo vsepovsod, samo človeška čutna in umska praksa, ki ji pravimo umetniška ustvarjalnost, si je izborila svoj imanentni prostor prav zaradi zoperstavljanja temu dejstvu. In če je film umetnost in duhovna tvornost, mora ta duhovni imperativ upoštevati — ostati mora mlad, vitalen in revolucionaren, integralni del običajnih družbenih in individualnih prizadevanj po poglobljanju naših odnosov, po človečenju.

Znotraj sprejete obče strukture slovenske filmske proizvodnje je treba res upoštevati nekatere generacijske razlike in pa različice med posameznimi ustvarjalci, v celoti vzeto pa je za ves kompleks slovenske in pretežni del jugoslovanske kinematografije značilno to, da perpetuirajo prav tisti filmski »machismo«, ki ga je bila vzpostavila in razvila že predvojna evropska in ameriška kinematografija. O fundamentalnih premikih v samem konceptu filmarja in filma v družbi kot tudi o filmsko-izraznih ter organizacijskih in finančnih premikih, ki so pred več kot desetimi leti pričeli najavljati spremembe v mladih nacionalnih kinematografijah v Južni Ameriki, v novem dokumentarnem (non-fiction) filmu v ZDA, v raznih variantah eksperimentalnega in samostojnega filma v Evropi, alternativnem filmu v Angliji, Belgiji, na Nizozemskem, na Švedskem, v deželah tretjega sveta in drugod — o teh premikih in gibanjih, za katere je izrazita skupna poteza neposredna človeška zavzetost za vprašanja in probleme današnjih dni, družbena in socialna relevantnost zastavljenih projektov, realistična razvejanost, tehnična in komercialna nepretencioznost (16 mm) drznost v iskanju

novih oblik in vsebinskih nians — o teh premikih in gibanjih žal slovenski film ne ve veliko. Tako splošni ustvarjalni tropizmi kot orientacija komercialne, eksploatacijske in distribucijske politike so koncipirani v slogu vseh konvencionalnih kinematografskih politik v svetu, ki sta jim status quo in pa profit temelj delovanja v sevtu. Ta misel zbode, saj smo vendar mlada in revolucionarna družba, naša kinematografija pa da bi bila stara, betežna in nerevolucionarna? Žal pa je dejstvo, ki sem ga resda bolj zaostreno postavil na začetku in ki implicira vse gornje ugotovitve, prezgovorno zaobseženo v podatku, da na Slovenskem debitira režiser v poznih zrelih letih, nekje med 40. in 45. letom. Operiramo lahko z naslednjimi premisami: naša družba mladim filmarjem ne zaupa zares odgovornega in zahtevnega dela in pa: mladih režiserjev, filmarjev pri nas ni. Možna so še variacije in permutacije s tema dvema prvinama, vendar se mi zdi smiselneje upoštevati tretjo po poli premiso, to je, da mladi režiserji in filmarji so, da pa mogoče ne znajo ali ne morejo plasirati svojih idej in projektov v močen in egocentričen oklep miselnosti starejših tovarišev-filmarjev. Nekdanji predsednik programskega sveta pri Vibi, tovariš Bojan Štih, ki se je, kot sam pravi, zelo zavzemal za to, da bi besedila mlajših avtorjev imela prednost pri oblikovanju programa slovenske filmske proizvodnje, mi je potem, ko je že odstopil z omenjenega položaja, nekoč dejal, da se je »z njimi nemogoče pogovarjati«. Težko je seveda ugotoviti, kdo so tisti, s katerimi se je nemogoče pogovarjati — bo pa bržčas res, da so tisti, s katerimi se je nemogoče pogovarjati, v veliki meri soodgovorni za to, da na Slovenskem mladega filma ni. Projekti za naslednje leto ali dve so več ali manj porazdeljeni in po načelu »kolobarjenja« — beseda, ki so jo uporabili predstavniki Vibe pri utemeljevanju svojega programa — bo enkrat ena četverica in drugič druga četverica ali peterica že etabliranih režiserjev nadaljevala svoje filmsko delo. Kot smo dejali že večkrat, je naša skupna želja in potreba, da bi postal slovenski film maksimalno prisoten v slovenski kulturni zavesti in najbrže večinoma čutimo, da takega mesta žal nima, da je prejkone po izpovedni, umetniški in oblikovni moči obrobna ustvarjalna dejavnost, ki pa ob tej svoji obrobnosti »zre« kar velike kose pogače družbenih sredstev, kot radi povemo danes. Namreč film je draga stvar in prepričan sem, da so vsi, ki imajo opravka z njim kot razumni in odgovorni ljudje, povsem prepričani o tem, kako so odgovorni s svojimi projekti družbi, našemu času in dogajanju. Najbrž vsi vemo, da moramo prerasti obdobje brezkrvnih in poprečnih izdelkov, ki so največkrat slaba kopija odživetega in irelevantnega meščanskega filmskega sveta, in pričeti **dejansko** ustvarjati mlado in svojevrstno kinematografijo, ki bo važen dogodek v prodiranju v boljši človekov svet. In del teh prizadevanj po mladi in svojevrstni slovenski kinematografiji mora vsekakor postati »kadriranje« mladih filmskih kadrov v proizvodno shemo domačega filma in pa intenzivno iskanje alternativnih filmskih možnosti, tako z materialnega kot z vsebinskega in oblikovnega vidika.

## 2. Alternative — idejna in estetska izhodišča

Zdi se mi nadvse potrebno formulirati ter teoretsko dograjevati in nadgrajevati težnje in senzibilnost novejših filmskih stremeljenj doma in drugod ter seveda neprestano iskati konkretne rešitve v sklopu obstoječih oziroma modificiranih kulturnih, umetniških in političnih forumov. Potrebno je demokratsko na široko in v globino razpravljati in potegniti v razpravljanje mlade sodelavce z raznih področij družbenega, političnega in kulturnega življenja, širše sloje javnosti. O novem in drugačnem filmu bo potrebno še veliko premleovati, lotevati se bo treba vprašanja z raznih kotov in v različnih izrezih. V pričujočem zapisu bi rad v grobem prikazal, kaj so ta stremeljenja, za katera sem mnenja, da so drugačna od tradicionalne kinematografije, da so možnost za preraščanje tradicionalnih odnosov tako v sami filmski proizvodnji bazi kot tudi v širšem družbenem duhovnem prostoru — torej preraščanje običajne pasivne zavesti gledalca do filmskega dela. Ranko Munitič pravi v prvi letošnji številki Ekрана takole: »... Da bi prišli do marksističnih načel v filmski ustvarjalnosti — in ta prevladujejo le v delu jugoslovanskega filma — in v filmski kritiki in teoriji, moramo priti do tega načela najprej na področju kinematografije v celoti, na področju torej, ki bi potrdilo tesno in vitalno povezanost delotne dejavnosti z družbenim kompleksom, kateremu



pripada.« Stremljenja, ki jih tu zagovarjam, se nastajala v dobri veri, da bodo pripomogla k nastajanju filma, kinematografije, ki je drugačna ter v svoji drugačnosti zasnovana v duhu sodobnega marksističnega načina mišljenja, ustavnih načel ter v bogati strukturi človeške družbene in individualne dejavnosti, kakršno anticipira samoupravljanje v socialistični družbi. Duhovna in miselna naravnost, navade in razmere, ki sooblikujejo programsko politiko, vsebinsko in oblikovno podobo slovenskega filma danes, so v zadnjih letih le dobile tako funkcionalno obliko, da drži vodo, če naj temu tako rečem. Prav zaradi te »vodotesnosti« pa morda predstavljajo tudi oviro, jez, prek katerega se sveži tokovi in nove ideje ne morejo pretakati. Če je temu res tako, in to bi pokazala edinole temeljita, vsestranska obravnava problema, potem so nujni nekateri zelo bistveni premiki, ki bi se seveda morali opreti na demokratične, široko zastavljene in zavzete pogovore. Ne domišljam si, da sem s pričujočo shemo in predlogi stvari v srž zagrabil, mislim le da prispevam svoj delež k razpravi, ki naj bo trajna in nepovratna v svojem namenu izboljšati razmere in pa kvaliteto slovenskega filma, je namreč od vsega začetka razumeti, da ne predlagam, da bi zdaj vsa slovenska filmska tvornost morala adaptirati moja stališča in ideje o drugačnem filmu, sploh ne, gre samo za to, da se da prostor tudi tako zasnovani kinematografiji, kot jo je v grobem videti v temle orisu.

Film, naj poskuša zajeti izbrane vidike stvarnosti kolikor se le da neposredno in nenarejeno, neponarejeno. Med filmarjem in gledalcem naj bo čim manj ovir, čim manj balasta in glumaških okraskov, teatralike in estetskih predsodkov.

To ni film, ki bi dominiral po obsegu ali po formatu, tudi ne operiral z bogvekakšnimi dramatskimi ekstravagantnostmi. To je film, ki bolj po tiho z vso zavzetostjo govori o pomembnih stvareh, o fundamentalnih človeških vprašanjih, govori s poslušom in razumevanjem, s poglobljenostjo in intuicijo.

Film, naj opazuje, raziskuje in spremlja spremembe v družbenih odnosih, premošča tradicionalne prepade med gledalcem in filmskim dogodkom tako, da omogoča drugačen tip dejavnih odnosov tako med nastajanjem filma kot v času javnih predstav.

To naj bo film, ki se ne ograjuje s filmskimi dogmami, ki se ne avtocenzurira, še preden se je spopadel s stvarino. Film, ki je vitalnega pomena za evolucijo filmskega jezika in človeške občevalnosti na poti iz filmske predzgodovine, v kateri smo danes, v razvitejše oblike.

Ta drugačni film, ki ga predlagam, je film, ki včasih skeli, deranžira, ki je ujedljiv in ki teži, postavlja pomembna vprašanja in razkrivajoč probleme povzroča nelagodje. Film, ki je aktiven v svojem lastnem ideološkem boju in ki tako prispeva k ideološkemu boju v širšem družbenem pomenu.

To je film, ki je kompleksen in boleč, kot je kompleksen in boleč človek z vsemi svojimi složenostmi in grčavostmi, kot je kompleksna človeška srenja in njeni napor, da se združi v polnejšem in miroljubnem sožitju.



Film, katerega bodo delali mladi filmarji, katerim bo tuja komercialistična, potrošniška ali pa larpurlartistična mentaliteta, ljudje, katerim bistvenih spoznanj o človeku in socialističnih vrednotah ne bo senčila birokratska togost, ponarejenost in varno okrilje sinekur.

To gibanje drugačnega filma, ki ga predlagam, je prehodnega značaja, kot so vsa gibanja, je prvi korak k raziskovanju vprašanja, kaj je film v sodobni, socialistični družbi, ki temelji na načelih marksizma in samoupravljanja. To je film, ki šele začenja nekaj, kar je drugačno od preživelih in nerevolucionarnih odnosov in metod v kinematografiji.

Gre torej za osnovno attitudo do filmskega dela, attitudo, ki zaobjema spektrum filmskih dejavnosti v njihovi celoti. Gre za revolucioniranje osnovnih struktur in osnovnega koncepta, za to, da film v svojem lastnem prostoru izgrajuje alternativo obstoječemu, če se to izkaže za zaviralno, odtujeno, razčlovečeno.

Obstoječi sistem odnosov in dejavnosti v kinematografiji s svojo tradicionalno indiferentnostjo mystificira tako družbene procese kot svojo lastno vlogo v teh procesih. Film kot kulturni in komercialni proizvod je potrebno v celoti demystificirati in njegovo delovanje podružbiti, ga potegniti iz njegove varne ekskluzivnosti in izpostaviti objektivnemu soncu družbenih in človeških realitet.

### 3. Konkretni predlogi in ključ k sodelovanju

Shema delovanja in vključevanja mladih filmskih rodov v domačo kinematografijo, ki si jo ta čas zamišljamo, je takale: Kulturna skupnost Slovenije, Viba film, RTV Ljubljana, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Društvo slovenskih filmskih delavcev, Zveza kulturno prosvetnih organizacij in drugi družbeni forumi naj družno pretresejo situacijo v domačem filmu s posebnim ozirom na kadrovske politiko. Njih konsenzus naj bi vsekakor upošteval tudi tele postavke:

Odvajati je treba sredstva za dva celovečerna filma letno, ki bi bila posneta na 16 mm trak.

Vsako leto bi tako debitirala ali nadaljevala delo dva režiserja, scenarista, dramaturga in po možnosti še snemalca, snemalca tona in mešalca ter organizatorja oziroma direktorja filma.

Ustanovili bi neke vrste **aktiv mladih filmarjev** v okviru DSFD, Vibe, AGRFT in RTV. Ta aktiv naj bi ob pomoči starejših filmskih delavcev pripravil svoj lastni letni proizvodni načrt, lahko tudi v okviru že sprejetih filmskih besedil.

Poleg sredstev za dva celovečerna filma na 16 mm traku (en črno-bel in en barvni), ki bi stala **manj** kot en običajni celovečerec, naj bi vsako leto odvojili tudi eno petino proračuna za kratki film, in to petino bi spet v okviru

aktiva mladih filmarjev uporabili za večje število igranih, poligranih, dokumentarnih in eksperimentalnih kratkih filmov v 16 mm tehniki.

Aktiv mladih filmarjev naj organizira znotraj svoje skupnosti dopolnilni študijski program za svoje člane v obliki tečajev, seminarjev, predavanj, študijskih skupin, kjer bi teoretično obravnavali idejna, estetska, teoretična, obrtna in tehnična vprašanja.

Aktiv naj bi v sodelovanju z odgovarjajočimi forumi in družbeno-političnimi organizacijami organiziral poletni seminar za nadarjene filmske amaterje na republiškem in pozneje morda na zveznem nivoju. Na tem seminarju naj bi sodelovali tudi pedagogi AGRFT, režiserji in drugi filmski delavci. Organizirali naj bi ga vsako leto v drugem kraju Slovenije in tudi tako pripomogli k občji rasti dejavne filmske kulture pri nas.

Ob pomoči Kulturne skupnosti in Ljubljanskega festivala naj bi postopoma preuredili kinodvorano v Križankah za redna predvajanja kratkih domačih in tujih filmov, študentskih in amaterskih filmov, posnetih na 16 mm in tudi na 8 mm traku.

Nazadnje, vendar pa enako prepotrebno bi bilo še redno shajanje filmskih publicistov, teoretikov in drugih, ki jih film živo zadeva, javne diskusije in okrogle mize, kjer bi se razpravljalo o filmu na sploh, o določenih specifičnih vidikih, o relevantnosti tega ali onega projekta, o odnosu med javnostjo in filmom koordiniranju tega dela programa pa in drugo. Mesečnik EKRAN bi pri tudi pri vseh drugih vitalnih povezavah med novimi filmskimi tokovi doma in drugod in filmsko proizvodnjo (premoščanje prepada teorija — praksa) moral postati instrumentalen.

S to shemo nikakor nočem poglobljati generacijskih prepadov. To tudi ni bojni ključ ali pa silabus za preverništva; celo akcijski program bi se težko imenoval. Zaenkrat je le izraz hotenja, potrebe po polnejši filmski kulturi, po vključevanju za mlade ljudi pomembnih tém današnjega časa v filmsko snovanje, tém, ki so značilne za spreminjajoče se odnose v naši družbi. Hočem prispevati k iskanju in najdenju bolj stvarnih in bolj prepričljivih obrazov slovenskega in jugoslovanskega človeka, delavca in ustvarjalca, študentke in kmetice, obrazov, ki ne bodo približni, arhetipsko ponarejeni in dramaturško začinjeni zaradi fabulativnih učinkov cenenih vrst.

Po intervjujih s tovarišema Jožetom Volfandom in Dušanom Dolinarjem v prejšnji številki EKRANA je zlasti glede na povedano uredništvo menilo, da bi se bilo treba pogovarjati tudi z direktorjem Viba filma, tovarišem Milanom Ljubičcem, žal pa zaradi prezaposlenosti tovariša Ljubičca zaenkrat do pogovora še ni prišlo.

Prispevek Filipa Robarja Dorina, ki ga objavljamo torej namesto intervjuja in ki je bil prebran na rednem letnem občnem zboru DSFD konec marca letos, kljub mnogim terminološkim poljubnostim, nekaterim malce poenostavljenim ocenam in vprašljivosti nekaterih predlaganih rešitev, gotovo zasluži vso pozornost in kar najresnejši razmislek, saj avtor odpira nekatere bistvene dileme in se skuša prebiti tudi do konkretnih, praktičnih rešitev organiziranja domače filmske proizvodnje. Brez dvoma je torej besedilo zanimivo gradivo za razpravo.

Uredništvo



Pot v Blatni dol  
Marjeta Gregoračeva (Minka)

Milena Zupančičeva (Tončka) in Radko Polič (Martin Kačur)



# idealist





jugoslovenska premiera  
**23. aprila 1976 v Novem Sadu**  
 (Sterilno pozorje)

slovenska premiera  
**26. aprila 1976 v Ljubljani**

proizvodnja  
**Viba film, Ljubljana**

scenarij  
**Vitomil Zupan in Igor Pretnar**  
 (po romanu Ivana Cankarja  
**MARTIN KAČUR**)

režiser  
**Igor Pretnar**

direktor fotografije  
**Mile de Gleria**  
 scenograf  
**Ing. arh. Mirko Lipužič**

glasba  
**Bojan Adamič**

kostumi  
**Alenka Bartlova**

songi  
 glasba  
**Bojan Adamič**

besedilo  
**Ervin Frliz**  
 poje  
**Duša Počkajeva**

vloge  
**Radko Pollč** (Martin Kačur),  
**Milena Zupančičeva** (Tončka),  
**Dare Ulaga** (Ferjan), **Marjeta**  
**Gregoračeva** (Minka), **Marlja**  
**Benkova** (Matilda), **Stevo Žigon**  
 (zapoljski župnik), **Janez Bermež**  
 (kaplan), **Janez Rohaček**  
 (nadučitelj v Zapolju), **Joško**  
**Lukeš** (zdravnik), **Mila Kačičeva**  
 (gospodinja), **Arnold Tovornik**  
 (blatnodolski župnik), **Bert Sotlar**  
 (blatnodolski župan), **Janez**  
**Albreht** (Grajžar), **Ruša Bojčeva**  
 (Tončkina mati), **Maks Bajc**  
 (Tončkin oče), **Boris Kralj** (župan  
 v Lazah), **Sandi Krošl** (Jerin),  
**Tone Kuntner** (učitelj v Lazah), itd.

distribucija  
**Vesna film, Ljubljana**  
 posneti material  
**19.650 metrov**  
 dolžina filma  
**3.236 metrov**  
 tehnika  
**35 mm Eastman color Widescreen**  
 laboratorij  
**Centralna filmska laboratorija,**  
**Beograd**  
 montaža  
**35 izmen po 8 ur, skupaj 280 ur**  
 cena filma  
 a) **skupaj ca. 6.600.000 din**  
 b) **Viba film: še ni podatkov**  
 c) **KSS: še ni podatkov**

avtor

# Igor Pretnar

Viktor Konjar

**Ekran:**

**Čigava je bila zamisel, da se posname Martina Kačurja: vaša ali scenaristova?**

**Pretnar:**

V osnovi niti moja niti njegova, kajti naročilo, da bi posneli film po Cankarju, je prišlo od takratnega direktorja Vibe tovariša Štiglica, in sicer leta 1966. Jaz sem se lotil prebiranja Cankarjevih del in sem se kmalu ustavil ob Martinu Kačurju, še posebej, ker mi je ostala v živem spominu Smerdujeva dramatisacija tega dela v Mestnem gledališču tam nekje okrog leta 1960 s pokojnim Francijem Presetnikom v glavni vlogi.

Odločitev, da predlagam za film prav Martina Kačurja, se mi je porodila, ker sem ob njem tudi osebno začutil najintimnejši stik s Cankarjevim problemom. Razen tega pa je ta zgodba — kot je nekdo zapisal pred mnogimi leti, ko se še ni veliko vedelo o filmu — bolj snov za veliko dramo kot pa za povest. Sam bi lahko dodal, da je povest o Martinu Kačurju pravzaprav osnutek za scenarij. Iz teh pobud je torej prišlo do predloga za film o Martinu Kačurju. Takratni direktor se je s predlogom strinjal — in tako sem naredil prvo skico scenarija, kasneje pa sem prosil svojega prijatelja in sodelavca še iz časa, ko sva v Bosni skupaj delala Pet minut raja, Vitomila Zupana, da je prevzel obdelavo scenarija.

**Ekran:**

**Je to, po vašem, prava pot od zamisli k scenariju? V slovenskem**

**filmu zadnjega časa večina režiserjev shaja brez pomoči prijateljev.**

**Pretnar:**

Zagotovo ne bi hotel postavljati nobenih receptov, sam zase pa občutim tak način pisanja scenarija kot nujen. Niti pri takem delu, kot je ekranizacija že obstoječega književnega dela, se ne bi hotel odreči sodelovanja literata, ki se tudi strokovno peča s pisanjem scenarija. To je namreč težko in odgovorno delo. Kdor misli, da ga kot režiser zmore sam, je najbrž prepričan v svojo genialnost. Jaz tega prepričanja o sebi nimam.

Nimam niti kompleksa manjvrednosti niti kompleksa genialnosti... K takemu ravnanju se odločam zato, ker si želim čimveč ustvarjalne moči in svežih sil ohraniti za nadgradnjo v samem režijskem poklicu. Če bi se izčrpaval ob pisanju scenarija, bi izgubil mnogo tistega, kar bi potreboval v procesu režijske nadgradnje. Seveda pa hkrati mislim, da je neizogibno, da je režiser prisoten pri pisanju, da sodeluje z avtorjem s svojimi režijskimi pogledi in mu daje svoje ideje oziroma mu pojasnjuje, kako vidi posamezne scene, ki si jih je avtor literarno zamislil. Pa vendar ni tisti, ki piše scenarij. Piše ga lahko samo eden — in to je pisatelj — scenarist.

**Ekran:**

**Pa je scenarij, kot ga je ob vašem sodelovanju napisal Zupan, realiziral tisto, kar se od Martina Kačurja v trenutku odločitve želeli?**

**Pretnar:**

Pri tem je treba razlikovati med tisto varianto scenarija, ki je bil dokončan nekako leta 1968, in to predelano snemalno knjigo, ki je šla v realizacijo letos. Po tem premoru, v katerem sva oba z Zupanom dobila neko distanco do materiala, spremenila pa sva se tudi sama in spremenil se je čas, sva opazila nekatere napake, ki jih pred osmimi leti še nisva videla. Tako sva prišla do spoznanja, da nekaj stvari v scenariju morava popraviti. Tako je čas prinesel svoje k obliki snemalne knjige, ki je šla v snemanje.

**Ekran:**

**Kako reagirate na pripombe, češ, da je ob gledanju filma čutiti, da je temelj scenarija star kakih deset let?**

**Pretnar:**

Če bi scenarij nastal zdaj, po mojem bistvenih sprememb ne bi bilo. Besede o sodobnih dramaturških možnostih so največkrat izrečene pavšalno, kot floskula brez globjega poznavanja materiala. Ker Cankar, tak, kakor je v Martinu Kačurju, ne potrebuje nikakršnega zunanjšega posodobljanja, saj je še tako aktualen, da ni treba nobenih banalnih posegov. Ideja, ki ima svojo vrednost petinsedemdeset let, ima pač večjo veljavo od muhe enodnevnice, od neke trenutne aktualizacije, ki je mogoče aktualna samo leto ali dve, potem pa nenadoma izgine. Mislim, da v tem delu ni nikake potrebe po neki modernizaciji zaradi

modernizacije ali nekakšnega ekshibicionizma, ki ga nekateri še docela provincialno jemljejo po nekih tujih vzorih, ki jih hočejo avtomatično prenašati na naše domače okolje. Tu pa gre za domačega avtorja, do katerega pa je treba najti specifično naš, rekel bi, poseben odnos.

**Ekran:**  
**Dolgujete nam informacijo o tem, kaj je bil razlog, da filma niste posneli že takrat, pred desetimi leti?**

**Pretnar:**  
Uradna razlaga je bila, da je film predrag. Sklad ga je sicer odobril, toda sredstev ni bilo dovolj — in podjetje je vztrajalo na tem, da je treba določene stvari sčrtati, kar bi prispevalo k pocenitvi. Minka, na primer, naj bi v filmu sploh ne nastopala... To je bil takrat prvi poskus ekranizacije Cankarja — bilo je še pred Duletičevim Na klancu — in prav zaradi tega na take posege nisem pristal. Raje sem odstopil, prepričan, da

z masakriranjem Cankarja ne bi bil mogel priti pred javnost.

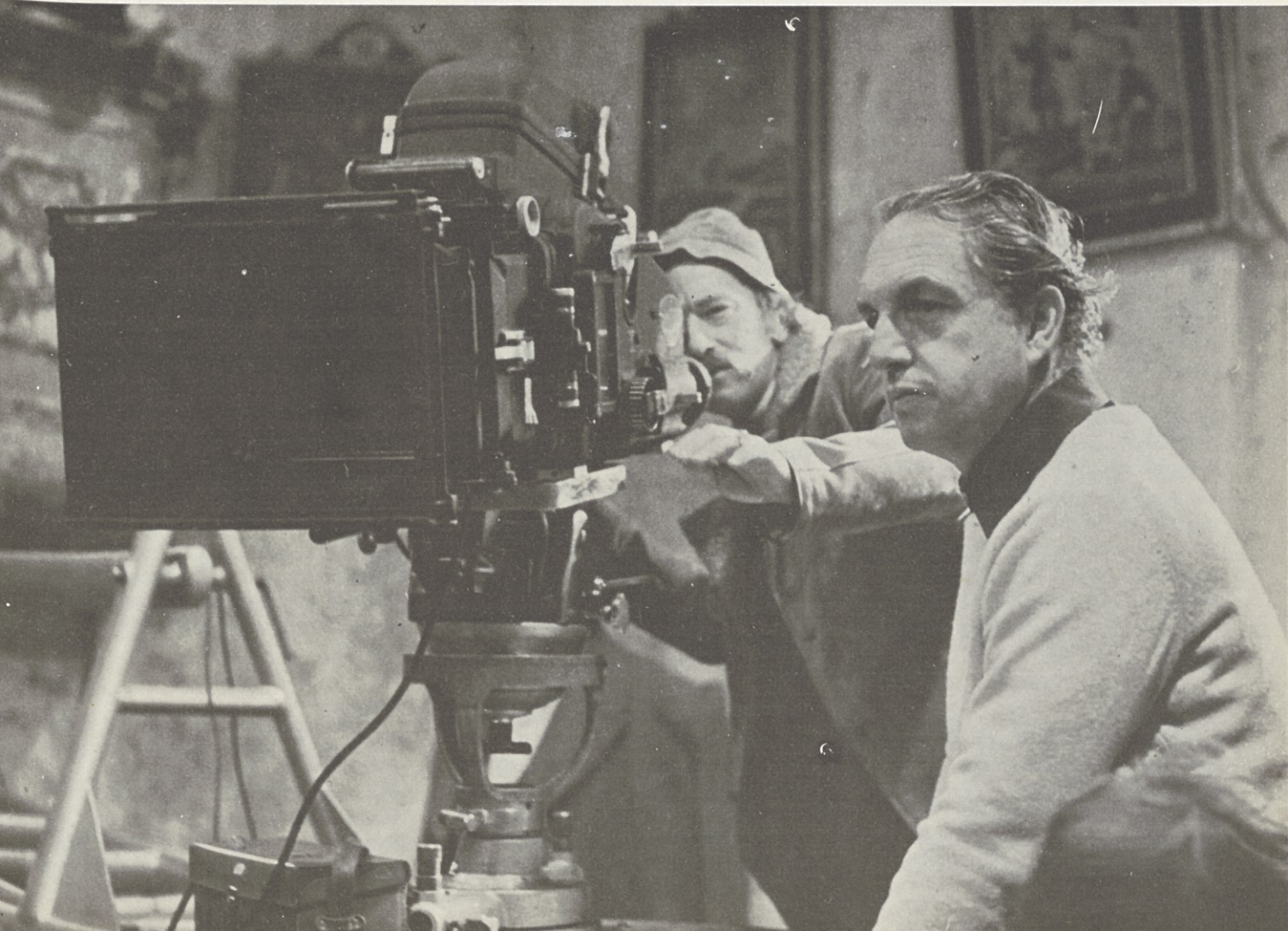
**Ekran:**  
**Ali potem sodite, da je bila odločitev srečna okoliščina za vaš film oziroma za realizacijo vaših hotenj?**

**Pretnar:**  
Seveda, to je bila vsekakor sreča v nesreči, saj je jasno, da s filmom, če bi ga bil moral realizirati, pod tistimi pogoji, ne bi prišel do te stopnje, kot sem prišel zdaj.

**Ekran:**  
**Kaj pa idejni, dramaturški koncept filma — je imel takrat isto ali drugačno zasnov?**

**Pretnar:**  
Ta film takrat sigurno ne bi bil tak, kot je zdaj, tudi če bi bile na voljo vse finančne možnosti. Čas se spreminja — vsakokrat živimo pod nekakšnim zvonom, ki ima svoj odmev. V tistem času je bila

eskalacija Vietnama. V scenariju so se zbujele posamezne asociacije na dogodke. Mislim, da je v tisti fazi scenarij bolj odstopal od Cankarja, kot odstopa zdaj. Kačurja sva hotela — to sva z Zupanom opazila zdaj, iz distance — nasilno narediti bolj junaka, kot je bil v resnici in kot je izpadlo zdaj. Ena bistvenih sedanjih korektur je bila prav v počlovečenju tega lika, kar mislim, da je osnovno v Cankarju in v bistvu tisto, kar je v njem moderno: to so njegove figure. Njegova od njih ni niti popolnoma črna niti popolnoma bela. Kačur ni nikakršen klasičen junak, ampak je junak z mnogimi napakami, z mnogimi človeškimi slabostmi, zato je resničen. Ravno tako Tončka ni neki absolutno negativen lik, ampak ima v sebi vse človeške dimenzije — in ji moraš dati v končnem obračunu med njima v marsičem prav, ker Kačur res ni bil idealen mož in ona ob njem res ni imela lahkega življenja. In prav zato so tudi njeni »negativni« postopki razumljivejši, kot bi bili



pri figuri, opisani enostransko. Ravno to pa je, mislim, pri Cankarju najbolj moderno. Pri realizaciji filma je bilo treba upoštevati resničnost in plastičnost Cankarjevih figur. Te figure niso nikakršne teze, pač pa žive, stvarne osebe, ki izpovedujejo svoje misli in v dejanjih kažejo svoja nagnjenja.

**Ekran:**

**Martin Kačur je bil Cankarjev alter ego?**

**Pretnar:**

Sigurno.

**Ekran:**

**V kolikšni meri pa se lahko mi, danes, tu identificiramo z »junakom«, kot je Martin Kačur? Vi ste se v določenem oziru identificirali z njim.**

**Pretnar:**

Mislil, da je v tej figuri Cankar dejansko zajel tako široko paleto človeškega doživljanja, da več ali manj vsakdo najde neko stično točko z njim in se v nekem trenutku lahko identificira z opisanim, spominjajoč se lastnih podobnih doživetij. Ta možnost širše identifikacije z Martinom Kačurjem je tisto, kar pri dojetanju in razumevanju tega lika vzbuja njegove simpatije pri gledalcih. Naj pri tem omenim svoj primer »identifikacije«. Pred enajstimi leti sem javno izpovedal besede, ki so bile od tedanjih oblastnikov v jugoslovanski kinematografiji tako ostro obsojene, da sem bil odtlej enajst let blokiran in enajst let nisem smel delati filma; čez enajst let so te iste besede v ustih drugih ljudi našle polno afirmacijo in si pridobile splošno veljavo.

To je samo primer moje osebne asociacije, je pa še nešteto primerov starih partizanov in drugih idealistov, ki so omagali v boju in so doživljali raznotere neprijetnosti, a verjamejo, da njihov boj ni bil zaman.

**Ekran:**

**Le da v vašem primeru ni mogoče govoriti o popolni asociaciji z Martinom Kačurjem. Vi niste zlomljeni in niste doživeli dokončnega človeškega zloma, dokončnega poraza, kvečjemu**

**poraz za dvanajst let. Z drugimi besedami povedano: vi govorite o človeku, ki se kljub porazom bojuje in veruje, Martin Kačur pa je omagal in odnehal na samem začetku poti. Ali menite, da je v njem mogoče videti tragičnega junaka? Ali je sploh karkoli sejal oziroma zasejal?**

**Pretnar:**

To je zanimivo vprašanje. S tega aspekta gledano lahko nekdo izrazi dvom, da je to sploh kakšno sejanje, da o revolucionarnosti z današnjega vidika res težko govorimo. Za tisti čas pa je to bilo sejanje in je bilo revolucionarno dejanje, zelo blizu tistemu, kar so naši aktivisti začeli leta 1941. Iz poteka zgodbe se vidi, da je bilo takrat celo nevarno, pa čeprav zaradi — gledano iz današnjega vidika — zelo nedolžnih stvari, ki pa takrat niso bile nedolžne.

Blatnodolsko oblastništvo se je zavedalo, da bi spreminjanje dotedanjih topoglavcev v izobražene ljudi pomenilo konec njegove oblasti. In pripravljeno si je bilo ohraniti oblast brez izbiranja sredstev, celo z zločinom.

**Ekran:**

**Toda nas, gledalce vašega filma, zanima predvsem, ali so pojavi, ki jim je dal Cankar podobo Blatnega dola, tudi del naše sedanjosti. Ali so se ohranili kljub revoluciji, ki je bila medtem pretresla temelje slovenske družbe? In če ostanki modificiranega blatnodolstva vendarle so, ali jih je mogoče obravnavati s sredstvi Cankarja samega, ki revolucije seveda ni doživel?**

**Pretnar:**

Mislil, da absolutno, kljub temu, da se je položaj Slovencev bistveno spremenil, saj je narod dobil svojo državo in izvedel nacionalno in socialno revolucijo. To so bistvene spremembe, toda še zmerom so ostali ljudje, ki želijo zavirati človeške odnose in napredek — v drugih pojavnih oblikah seveda. Cankarjev Martin Kačur je namreč velika kritika negativnih pojavov slovenstva, do kakršnega smo sami pogostoma kritični, in ta kritika slovenstva leti tudi še na današnji čas. Saj poznate znameniti rek: Slovenec

Slovenca Slovenec... Kljub celotni spremembi in velikanskim dosežkom je torej še zmerom veliko blatnodolskega in zapoljskega ostalo v nas, ljudeh, kajti zgodovinsko obdobje je le še veliko prekratko, da bi bilo ljudi popolnoma spremenilo in izkoreninilo iz nas vse tiste slabe stvari, ki jih je Cankar tako vztrajno slikal in bičal.

**Ekran:**

**Ali vas je ustvarjanje s Kačurjem, s tem, kar je bila Cankarjeva metafora, spodbudilo tudi h kakšni novi, lastni konfrontaciji s časom, se pravi k novi ideji, k novemu filmu — v sosledju s to tematiko?**

**Pretnar:**

Mislite na nadaljevanje misli, ki jo je zastavil Cankar... Če se ozrem na tistih nekaj filmov, ki sem jih naredil, se tema idealizma, ki se na koncu žrtvuje, vleče skozi vse moje filmsko delo. Začelo se je z idealno ljubeznijo Katice do mlinarja Nacija v filmu Na valovih Mure — in seglo do filma Pet minut raja, kjer se eden junakov kot idealist žrtvuje zato, da se ostala dva lahko rešita. Ta tema se prepleta skozi vse moje filme — in verjetno bi tudi zdaj iskal neko nadaljevanje tega hotenja. Osebnost vidim zase največje možnosti v Marinkovičevi Gloriji, v projektu, ki se mi zdi od vseh dosedanjih najbolj dognan in najbolj zanimiv, saj gre še najdlje v smer močnih intelektualnih dvobojev. To bi bila nova etapa soočenja — ne več na emocionalni osnovi, temveč ob razumskem razglabljanju o tej problematiki.

**Ekran:**

**Vrnimo se k Idealistu samemu, k njegovim filmsko izraznim sredstvom. O vašem velja presoja gledalcev, češ da je na ravni najboljšega, kar nam prinašajo sedanje stvaritve sedme umetnosti, naj prihajajo z Zahoda ali z Vzhoda.**

**Pretnar:**

Marsikdo gleda na najnovejše pridobitve iz filmskega sveta precej aprioristično, dejansko pa ni prodrl v to, kaj je bistvo teh dosežkov. Filmski kritiki zelo radi razpravljajo o formi, o narativni ali

nenarativni montaži, bistvenih stvari, ki jih ti filmi prinašajo, pa ne vidijo. Bistveno v teh filmih je, da se film vrača k človeku. Toda človeka lahko podamo samo z igralcem. Zato se moderni film, kar pa na žalost zelo redki opažajo, vrača predvsem k igralcem.

(A seveda ne v starem hollywoodskem smislu zvezdnitva.) Igralec naj se čimbolj identificira z osebo, ki jo igra, gledalec pa naj čimbolj pozabi, da gleda določenega igralca. Zato se mnogi režiserji poslužujejo metode, da jmljejo igralce, ki še nimajo velikega slovesa. To velja tudi za montažo, ki se je preveč očitno vlekla iz dobe nemega filma ter igralca spreminjala v objekt, namesto, da bi bil subjekt.

V modernem filmu je igralec subjekt — ne objekt, ki bi ga režiser postavljaj in predstavljal kot dekor in mu tako onemogočil priti do izraza. Gre toliko bolj za montažo sekvence, v kateri režiser gleda, kako bo dal čimveč prostora igralcu, da bo razvil človeški lik in da bo misel, ki je v filmu, tisto sporočilo, če govorimo bolj banalno, prišlo prek človeka, se pravi prek igralca. V zares velikih sodobnih filmih (vzemimo za primer Bertollucijev film Kruh in čokolada) ni formalnih ekshibicij, nemišelnja je razprava o narativni ali nenarativni montaži... Ogromno kritiki razpravljajo o formi, o dramaturgiji, o stilu, skoraj nihče pa ne opaža važnosti režiserjevega dela z igralci, kar je pa zame ena najbolj bistvenih izraznih metod dela tako v gledališču kot v filmu. Delo z igralcem je ena osnovnih stvari, s katerimi se mora režiser v filmu pečati. To je moja osnovna preokupacija. In mirno pristanem, če bo nekdo zapisal, da jaz zaradi te moje preokupacije naredim v nekem drugem izraznem sredstvu neko napako ali pa ga celo zanemarjam. To je popolnoma možno. Zdi pa se mi žalostno, da je ta igralški del pri večjem delu kritike, posebno slovenske, docela prezrt.

#### Ekran:

**Toda ali vam je bilo — gledano v celoti — omogočeno storiti vse, kar ste si želeli?**

#### Pretnar:

V bistvu — da. Demoklejev meč,

ki mi je visel nad glavo, je bil predvsem silovit tempo snemanja. Ob tako zahtevnem materialu je prav to precejšen handicap. Pa saj je v resnici težko verjeti, da smo smeli za snemanje porabiti komaj sedem tednov.

#### Ekran:

**Pa sodite, da so naše sedanje kulturno-politične razmere — ne glede na te materialne in tehnične okoliščine — naklonjene ali nenaklonjene bolj ustvarjalnim hotenjem?**

#### Pretnar:

Po mojem so se izboljšale, niso pa še idealne. Težave bodo še velike. Pri tem ne mislim samo nase.

Veliko je še režiserjev, avtorjev, scenaristov, ki bi zaslužili, da jim omogočimo delati na filmu. Marsikdo te možnosti v pravem trenutku ne bo dobil, ali pa sploh ne bo imel priložnosti priti do izraza. To je vprašanje naše celotne proizvodnje in njene nenavadne zaprtosti v republike. Bila so leta, ko smo se izmenjavali: jaz sem režiral v Sarajevu, Štiglic v Zagrebu in Skopju, Gale v Beogradu, Pavlovič pri nas. To kroženje v jugoslovanskem prostoru je bilo koristno, medtem, ko zaprtost v ozke okvire položaj poslabšuje. Potencial slovenskih filmskih avtorjev je dokaj velik, toda marsikdo še ni prišel do izraza. Vidim relativno mnogo takih, ki bi lahko naredili zelo zanimive filme, in verjamem vanje. Na tistih, ki izbirajo, kdo dela in kaj, je seveda velika odgovornost. V tujini so to producenti, optri na svoj dober nos. Pri nas delajo to kolektivni organi, pa najbrž ne dovolj skrbno. Zlasti velja to iskanje novih avtorjev. Če omenim samo Dušana Mlakarja, ki se je polno uveljavil že v gledališču, ob tem pa opravil cel niz asistenc pri filmu, se mi zdi velika škoda, da še ni prišel do svojega filma in da ni človeka, ki bi občutil, da je to pravzaprav škoda. Ali pa, da nimamo nekoga, ki bi se resno pogovoril z Miletom Korunom, da bi ga zanimal, naj se loti filma. To so ljudje take kapacitete, polni vitalnosti, polni fantazije, uveljavljeni v našem kulturnem življenju in po svojem notranjem bistvu taki, da bi jim smeli zaupati prihodnost slovenske filmske umetnosti.

#### film

## Kačurjev problem

### Andrej Inkret

Četudi moramo v okvirih pričujočega članka razpravljati predvsem o filmu, kakršnega je režiser Igor Pretnar pod naslovom **Idealist** posnel po Cankarjevi povesti **Martin Kačur**, se vsaj na začetku ni mogoče izogniti nekaterim vprašanjem, ki jih — neposredno in zavezujoče, obenem pa z vso ostrino — zastavlja izvirni, pisatelj **»življenjepisa idealista«** sam. Nanja je gotovo morala tako ali drugače odgovarjati tudi filmska ekranizacija, ki je v primerih, kakršen je naš, pač zmerom čisto določena, to je, samosvoja **interpretacija** leposlovnega »predloge«, naj se na prvi pogled še tako zdi, da je uprizorjenemu literarnemu »originalu« docela in brez pridržkov »zvesta«.

Ta vprašanja zadevajo v prvi vrsti seveda v problem Kačurjeve resignacije in njegovega »problematičnega« umika iz boja, njegove nenavadno hitre odpovedi lastnim (prosvetlenskim, uporniškimi, revolucionarnimi...) hotenjem in vizijam. S tem zadevajo, kajpada, že tudi v resnico Kačurjevega izdajstva oziroma radikalnega zanikanja »samega sebe«, hkrati pa vsega tistega, kar se z njegovo lastno besedo imenuje »resnično življenje«... Zanimajo se tedaj s posebno pozornostjo za tragične razsežnosti Kačurjevega zloma in poraza — »idealistovega« preobrata v »konformizem«, njegove žalostne smrti. Vprašati se potemtakem moramo o notranjem obsegu, pomenu in nagibih Kačurjevega konflikta z legitimno družbo, njenimi političnimi institucijami in vrednotami, na drugi strani pa seveda o razlogih, ki povzročijo Kačurjev tako drastičen in »kočljiv« propad, saj doživi Cankarjev junak že zgodaj in daleč pred svojo žalostno smrtjo ob kantonskem kamnu dokončen razkroj vsakršnega »idealizma«. Ali ni Kačurjev umik iz boja »proti vsemu svetu« v prvi vrsti tudi posledica njegove lastne nepreklicne odločitve, da se ne bo več ukvarjal s »politiko«? Ali se namreč ne odreče »idealista« — decidirano in nedvoumno, do neke mere celo programatično — sam svojemu prepričanju in »politiki«, s tem pa se seveda jasno in glasno odpove tudi tistemu, kar je na začetku



V gostilni  
Radko Polič, Milena Muhičeva, Dare Ulaga



povesti opredelil ravno za svoje »resnično življenje«?

Poglavitno določilo tega Kačurjevega »resničnega življenja« je »potreba, da ustvarim, kar sem zamislil«. Njegovo temeljno, vse-določujočo resnico izrekajo nemara najbolj razvidno naslednje Kačurjeve besede, zapisane s posebnim poudarkom na začetku prvega od treh poglavij v »življenjepisu idealista«: »Jaz sem se namenil, da živim in diham za svoj narod in ni je sile, ki bi me zmotila! Svet je moj poklic in jaz sam, jaz človek, izginem v njegovi gloriiji!...«

Kakor vemo iz Cankarjevega besedila, se potem vendarle že v naslednjem poglavju prikaže »sila«, ki je Kačurja sposobna »zmotiti« ter ga odtegniti »svetemu« poklicu in njegovi »gloriji«; s tem seveda spodmakne temelje vsemu tistemu, kar se je bil junak sicer s tako trdno odločenostjo »namenil« na začetku svoje poti. Zdi se pomembno, da pa junak sam, kot »človek«, zaradi tega nikakor še ne izgine v »gloriji« svojega poklica in poslanstva, ne propade, ampak si celo prizadeva zasnovati svoje življenje tako rekoč docela na novo, v radikalnem prelomu ravno s poprejšnjo »svetostjo« Pokazati se torej mora, da »potreba, da ustvarim, kar sem zamislil«, ne določa in ne opredeljuje Kačurjevega »resničnega« življenja v celoti, pač pa samo v tistih razsežnostih, ki se z njegovo besedo imenujejo »glorija« ali »svetost«.

Z razkrojem »svetosti« in »glorije« se potemtakem nikakor ne dokonča in ne izgine tudi njegovo življenje samo. Spričo tega je mogoče upravičeno sklepati, da morajo biti razlogi, ki sodelujejo pri Kačurjevi odločitvi, da se umakne iz boja »proti vsemu svetu« ter se odreče vsakršnemu »idealizmu«, kasneje pa povzročijo seveda tudi njegov dokončen propad in smrt — da so torej razlogi Kačurjevega preobrata in konca po vsem videzu dvojni: kakor jih namreč na prvi strani z močjo svojih institucij in politične oblasti (moči) nedvomno poraja svet, zoper katerega nastopi naš junak, tako se zdi vendarle neizogibno, da so ti razlogi hkrati tudi v odločujoči meri »delež« junaka samega oziroma nekega njegovega čisto določenega in jasnega spoznanja, saj Martin Kačur ne pogine v direktnem spopadu z »vsem svetom«, temveč se iz boja umakne, še preden se je spopad pravzaprav v resnici začel, in odstopi celo v trenutku, ko se prvič dovolj otipljivo pokaže, da v svojem hotenju ne bi ostal sam ter bi v svoji prosvetiteljski zavzetosti nemara mogel zasnovati vsaj prvi zametek nekakšnega gibanja. V tistem trenutku Kačur podvomi: »nič slabega« sicer ni bil nameraval, se zdaj glasi njegovo spoznanje: »Ampak tudi nič velikega ne! Da bi bilo vsaj nekaj velikega, zares trpljenja in bolečine vrednega. Lahko bi stopil človek tja in ponudil svobodno čelo: udari!« Nič velikega: s tem spoznanjem je seveda že konec »svetosti« in je izgubljena prvotna misel na »glorijo«... In celo nič takega, da bi bilo, kot pravi Kačur, »zares« vredno »trpljenja in bolečine«, kakršna se zdaj začenejata... Martin

Kačur je sicer že od vsega začetka vedel, da sta »trpljenje in bolečina« samo druga, skrita, prava podoba — resnica in edini delež — »človeka, ki (...) ne živi zase, temveč za druge« in ki je zato »kakor Kristus«, ki se je dal križati za blagor drugih«. Vedel je namreč, da tak človek »ne žanje ne denarja, ne časti, temveč samo žalost in trpljenje«, zakaj »kjer je korist, tam ni ... tam ni poštenosti. Kako bi moglo koristiti, če človek ne dela zase? Če ne dela zase, dela sebi v škodo!« Misel, da »svetost« in »glorija« ne rodita drugega kot »samo« žalost in trpljenje, je vgrajena v izhodišče »idealistove« povesti, Kačur jo razvidno in plastično utemelji med prvim svojim razgovorom z lepo, a lahkomišelnko Minko iz Bistre. Dvom rodi dvom: ali je sploh bila »glorija«, če se je moralo izkazati, da v resnici ni vredna »trpljenja in bolečine«?

Tako se je slednjič potrebno vprašati, ali ne priključuje Cankarjev junak — ko se odpove svojemu »svetemu« poslanstvu in ko se odloči, da ne odide na »ustanovni zbor izobraževalnega društva«, ki ga je sklical v Blatnem dolu — nase vendarle »samo« neizogibne posledice tega spoznanja in vedenja s samega začetka svoje poti? Ali s svojim odstopom tudi ne radikalizira tega spoznanja, ga ne udejani v vsej njegovi usodnosti in brezizhodni teži, ga ne do-živi do dna in do zadnjega konca? Ali se Kačur ne odloči za umik, ker tako »zahtevata« notranja logika in zakon njegovega »idealizma«, za katerega je moralo biti junaku očitno že od vsega začetka jasno, da v resnici ne bo mogel premakniti sveta in da ne bo rodil »nič velikega«, »temveč samo žalost in trpljenje«? Ni zasnovan v svojevrstnem samo-žrtvovanju, na poveljevanju lastne žrtve — in v resnici ne na tem, da bi junak obvladal svet ter ga zavezal s svojo idejo? — Prav tako se zdi izredno pomembno vprašanje, kaj se potem sploh odkrije s to Kačurjevo žrtvijo, z njeno »žalostjo in trpljenjem«? Kaj v okvirih besedila (in, kajpada, Pretnarjevega filma) pomeni Kačurjev odstop — izdajstvo, resignacijo, priznanje nemoči in strahu? Kaj pomeni Kačurjeva smrt deset let kasneje ob kantonu, v vetru in snegu, pod temnim nebom: ali tragičen padeč junaka, ki ga je v neenakem spopadu podrl sovražni svet in ki nas ravno v svoji smrti usodno zavezuje s svojo idejo — ali le žalostno nesrečo obupane, že davno strte, zapite in izmučene človeške kreature, ki ne pušča za seboj več nobene odprte poti?

O vprašanju Kačurjevega zloma in smrti so v slovenski kritiški in literarno zgodovinski publicistiki ohranjena dovolj številna in obenem tudi različna mnenja. Razlage pričajo seveda že s svojo različnostjo jasno in prepričljivo o tem, da Cankarjeve povesti očitno ni mogoče zajeti v neko nedvoumno, denimo, pragmatično ali ideološko formulo in da se kljub vsakršnemu prizadevanju po »definitivni« razjasnitvi njenega »smisla« ohranja v Kačurjevi usodi zmerom tudi še nekaj zagonetnega, temnega, problematičnega...

nekakšen preostanek pomena, ki se vztrajno postavlja na pot volji do preostlega ali enosmernega (»tendenčnega«) razumevanja »idealistovega« življenjepisa. Neizogibno je, da so te težave zlasti očitne ob vprašanju, kaj se pravzaprav razkrije s Kačurjevo smrtjo: dokončen »idealistov« polom ali tudi realna in zavezujoča moralna in idejna perspektiva, kljubujoča individualni smrti?

Tako govorijo razlage **Martina Kačurja**, na primer, v isti sapi o tem, »kako strašno tragičen je ta »življenjepis idealista!« in kako je vendar »tudi v tem poraženem Kačurju (...) v skritem kotu njegovega oblatenega srca — vriskalo upanje, smejal se (...) veder optimizem«. Govorijo, da »Kačur tragično konča, ker dela še osamljen, brez zveze z delavskim gibanjem; toda njegova osebna žrtev je prispevek k napredku človeštva, kakor tudi nasilno pretrgano življenje njegovega prednika kovača socialista, ki ga ima na vesti gruntarski župan iz Blatnega dola, ni bilo izgubljeno in brez cene«. Ali z naslednjimi besedami: Kačurjeva »smrt je upor zoper svet in poziv na boj za drugačno podobo tega sveta. Sledili mu bodo drugi...« In spet, da pisatelj povesti »ni mogel drugače končati nego tragično, a vendar je (povest) tudi priča onega skritega, v jedko satiro ali sanjav brezup odedega optimizma« (...) »junak pade, njegova misel ne« (...) »To življenje in nobeno življenje idealista torej ni zapravljeno, čeprav se tragično končuje; list odpade, čoda prst se od njega redi in drevo, ki raste na njej in ki bo nove liste poglalo.« (...) »Ljudje so cinični komedijanti, a preko Kačurjev in le preko njih — si vendar osvajajo prostore gorkejšega sonca.« In tudi to beremo, da »se bojuje **Martin Kačur** (1905) za novega človeka, zapleten v realno družbo in zvezan z žensko, ki mu ne more slediti, in da »tragično propade sredi ljudstva«. Beremo, da je Kačur ena »najbolj objektivnih človeških podob v njegovi (Cankarjevi) občirni galeriji človeških obrazov«, da pa se je junak pisatelju »izoblikoval (...) iz prvobitnega idealista v pijanca in prevaranega zakonca, ki je strl omahnil v smrt kakor njegov predhodnik kovaški pomočnik v Blatnem dolu, ker je »razlagal« revežem, da je zemlja last »vseh ljudi na svetu«. S to vzporeditvijo je Cankar dal Kačurjevemu — navidez nesmiselnemu življenju in še bolj nesmiselni smrti sijaj reformatorstva in potrdilo nesmrtnosti.« — Na drugi strani izrekajo nekatere razlage spet radikalen dvom o tragični dimenziji Kačurjeve usode: »Toda idealist Martin Kačur pogine nepričakovano sam v sebi, v svojem neprimerem zakonu in v alkoholizmu, ki se mu začne vdajati iz malodušnega obupa. Ta junak položi orožje, ne da bi mi vedeli kdaj in zakaj. Boriti v pravem pomenu besede se sploh ne prične. Zato je žalosten in morda celo beden pojav, nikakor pa ni tragičen.« Ali drugače: »... Cankar ni imel prav nobenega namena, predstaviti nam v Kačurju tip borca, narobe, Cankar Kačurju postavlja nasproti resnični

tip borca, organizatorja vaških batarjev, kovača, ki pade z razbito lobanjo. In prav zato, ker so bile take figure v tisti resničnosti lahko le izjeme, ne pa tipični pojavi, postavlja Cankar to podobo globoko v ozadje. Iz ozadja ta podoba potem dominira nad dogajanjem prav do konca, dominira kot simbol kulturnega poslanstva v slovenskem narodu.«<sup>8</sup> Navedeni odlomki, ki jih tu seveda ne moremo posamič in podrobneje komentirati — citirali smo jih tudi le v ilustraciji Kačurjevega problema, govorijo sami po sebi dovolj razvidno o tem, da se poskušajo posamezne razlage dosledno — iz takega ali drugačnega spoznavnega in vrednostnega interesa — zavarovati pred problematičnimi razsežnostmi »idealistovega« življenja in smrti. Očitno je zlasti, da si prizadevajo razrešiti vprašanje Kačurjeve samo-odpovedi, njegovega izdajstva in še posebej smrti na definitiven oziroma docela jasen in nedvoumen način ter tako blokirati ravno tisti »preostanek« pomena, za katerega smo zgoraj trdili, da ga v Cankarjevi povesti ne more »pokonzumirati« nobeno »praktično«, se pravi, zgolj v eno smer težeče branje in razumevanje ter ga najbrž ne more za svoje specifične — zunaj-literarne — smotre »uporabiti nobena preprosta in jasna idejna ali ideološka mobilizacija »idealistovega« življenjepisa, naj bo v svojem miselnem in aksiološkem risu še tako koherentna in ortodoksna. Na prvi strani se pojavlja Martin Kačur v teh razlagah torej kot nedvomen tragičen junak, ki ga prisili k odstopu in nazadnje stre zaostalo, v vsakem pogledu bedno socialno okolje, pritisk njegovih slepih in konservativnih oblastniških ustanov, nevzdržen zakon, okoliščina, da je s svojo idejo »prehitel« zgodovinski čas, ker je pač moral nastopiti »še brez zveze z delavskim gibanjem«... itn. Vendar odkriva Kačurjev padeč pri vsem tem, kajpada, le čisto realno perspektivo, pot, po kateri edini si človeštvo osvaja »prostore gorkejšega sonca«. »Idealist« propade samó fizično, njegova ideja živi naprej; Kačurjevo smrt je v kontekstu teh izjav potrebno razumeti kot poziv novim »idealistom«, ki bodo zmerom spet vstajali »na boj za drugačno podobo tega sveta«. Razumljivo je, da puščajo te razlage dosledno ob strani tiste predele v Cankarjevi povesti, kjer »idealist« zdvomi nad smislom in »glorijo« svojega poklica in poslanstva, se odloči za umik ter izroči samega sebe »žalosti« in »trpljenju« brez konca in odrešitve. Postavljajo pa seveda v oklepaje tudi večji del zadnjega poglavja, kjer se Martin Kačur z naravnost demonstrativno in samouničevalno doslednostjo odreka »politiki«, lastni nekdanji »gloriji« ter z neomajno zvestobo vztraja pri spoznanju, ki ga je pred dolgimi leti v Blatnem dolu sprejel nase z vsemi posledicami, odkrilo pa se mu je že na samem začetku njegove kalvarije — da sta namreč resnična samo »trpljenje in žalost« in da je vse, kar ni bolečina, samo prevara ali iluzija. In tem

poglavju mora naš junak izjaviti Ferjanu — oportunistu, zdravorazumarju, ki mu je šlo vseskoz samo za »korist« in ki predstavlja v povesti s svojim metodičnim zasmehovanjem Kačurjeve konsekvantne žalosti in bolečine tudi sploh radikalno nasprotje njegovi »absolutni« poštenosti in njegovemu »trpljenju brez plačila« — naslednje ključne in hkrati mejne besede: »Ne maram biti nič; ne tisto, kar smem biti, ne tisto, kar ne smem!«

S temi besedami, ki jih v povesti potem nadaljuje nekaj neusmiljenih in mučnih dogodkov (dokončen polom Kačurjevega zakona, sinova smrt...), je »idealista« usoda pravzaprav že dopolnjena: zdaj ga čaka samo še smrt ob kantonskem kamnu na zasneženi in vetrovni cesti. S Kačurjem v resnici ni »nič« več, njegovo življenje se je izteklo v natančnem skladu z besedo in spoznanjem, kakršna sta bila zapisana že v njegovem izhodišču, dopolnilo se je zvesto po nareku tistega védenja, ki je bilo od vsega začetka jasno in v vsej svoji grozljivosti razprto pred junakom.

Pri vsem tem najbrž ni potrebno posebej naglašati, da v Cankarjevi povesti seveda nimamo opraviti s tradicionalnim tragičnim junakom. Kačur gotovo ne propade v boju za svojo misel, njegovo prosvetiteljsko hotenje se v resnici zlomi tako rekoč samo v sebi. Po vsem videzu našemu »idealistu« tudi sploh ne gre za to, da bi s svojo kulturonosno zamisljivo obvladal in odrešil zaostali svet: številni odlomki njegovega »Življenjepisa« so na razviden način uprizorjeni tako, »kakor da sta junakov cilj ravno trpljenje in konec samega sebe.«<sup>9</sup> Poleg zgledov, ki smo jih zgoraj že omenili, je v tej zvezi potrebno pomisliti zlasti še na Kačurjevo ideološko »argumentacijo«, s katero sam utemeljuje svoj spor z legitimno družbo in ki ostaja vseskoz splošna, deklarativna in retorična, uprizorjena brez izrazitejših in izčrpnih pozornosti ter celo brez tesnejše zveze z junakovo »intimnejšo«, eksistencialno gnanostjo in resnico.<sup>10</sup> Ne nazadnje si je potrebno priklicati v spomin tudi Kačurjevo nenavadno zvišeno, trdo in celo zaničujoče, obenem pa izzivalno vednje do tistih ljudi, ki naj bi jim sicer bilo posvečeno njegovo »odrešenjsko« poslanstvo — kakor da bi jih hotel izzvati, da bi se vzdignili nadenj in ga, »škrica«, »smrkavca«, pokončali. (»Kaj mislite, da bodo tihi, če jih zmerjate s tepci?« mu reče zdravnik po izjalovljenem zborovanju v zapoljski gostilni.) Podoben pomen se odkriva v celotnem sklopu Kačurjevih odnosov s Tončko: z njimi se začneja junakov umik iz »boja« v »žalost in trpljenje«; Kačur se naravnost samouničevalno prepušča stvarim in dogodkom, da ga nosijo, sprva zgrožen, vendar v istem tudi že resigniran, vseskoz pa spet z jasno mislijo na neizogibno in nepremagljivo zakonitost svoje usode; na poročni večer priznava, na primer, Ferjanu, da se je »ubil«, ko se je pustil zapeljati Tončki: »Da sem si sam položil zanko, sam jo zategnil!«

Tako je seveda tudi vprašanje, ali je mogoče problem Kačurjeve tragičnosti odpraviti z ugotovitvijo, da junak pač položi orožje, še preden se začne boriti v pravem pomenu besede, in da je zato »žalosten in morda celo bešen pojav, nikakor pa ni tragičen«. Usoda Cankarjevega »idealista« je namreč očitno zasnovana tako, da njene osrednje in odločujoče eksistencialne razsežnosti v nemajhni meri presegajo neposredno in konkretno območje Kačurjeve reformatorske ideje oziroma boja za njeno socialno uresničitev in zmago. Ravno tako je očitno, da so junakov »malodušni obup«, odstop in zlom težko razumljivi in moralno problematični zgolj z vidikov njegove ideje, medtem ko v celotnem kontekstu Kačurjeve eksistence in usode predstavljajo brez dvoma njune temeljne in kar konstitutivne razsežnosti. Kačurjeva tragika se zaradi tega odkriva seveda šele v vsej njegovi »problematični« eksistenci in usodi, od vsega začetka tako določno zapisanih ravno bolečini, žalosti in trpljenju oziroma tistemu absolutnemu »poštenju« in samo-žrtvovanju, ki mora, kot Martin Kačur vseskoz ve, ostati dosledno in do konca brez sleherne »koristi« ali »plačila«. Tragična je potemtakem šele ta dokončna in jasna Kačurjeva zapisanost »trpljenju«, prosta najmanjše iluzije, da se je mogoče zavarovati in rešiti pred usodo: tragična je, kot rečeno, junakova — samouničevalna — eksistencialna pozitura v celoti: Kačurjevo »neodgovorno« razmerje do reformatorske ideje, presenetljiv izstop iz »boja, zlom in izdajstvo... so »samo« peripetija na tisti neodvrtljivi poti, po kateri mora naš junak dosledno in zvesto, do konca v skladu s spoznanjem in védenjem, čisto »otipljivo« postavljenim pred njim že od samega začetka: da je namreč vse, kar je, »samo žalost in trpljenje« in da človek zmerom ostane sam...

\* \* \*

Zgornje besede smo vse doslej zapisovali brez tesnejše zveze s filmom, ki se imenuje **Idealist**. Zapisovali pa smo jih tako vendarle iz čisto določenega razloga in tudi le na prvi pogled zunaj vprašanj, ki se zastavljajo iz filmske različice Cankarjevega »življenjepisa idealista«. Za Pretnarjev film je gotovo mogoče brez težav ugotoviti, da je bil predredil vse svoje pogloblitve uprizoritvene pretenzije in namere Cankarjevemu leposlovnemu besedilu samemu in da je s svojo specifično filmsko govorico usmerjen pravzaprav v kar se da adekvatno in zbrano »prepisovanje« originala v drugačen jezik; povest **Martin Kačur** mu po vsem videzu ni predstavljala samo »okvirne« inspirativne pobude za, denimo, avtohtono filmsko kreacijo, ampak mu je bila, kot kaže kontekst, vseskoz sama tudi merilo in model: v zadnji posledici naj bi film spregovoril o istih vprašanjih na enako zahteven in razviden in obenem »problematičen« način kakor povest. Pretnarjev film je zategadelj nemara res mogoče opazovati v izključni meri kot **ekranizacijo** Cankarjeve povesti,

in to v neposrednem pomenu te besede: kot natančen, »avtentičen« prenos literature v filmski medij. O tem pričajo številna znamenja v **Idealistu**: ne le, da je ostal film zvest pisateljevi tridelni kompoziciji besedila, strogemu ločevanju Kačurjeve kalvarije na troje postaj — upor, zlom in odstop, padec v konformizem ter z njim zadnje junakovo samouničevalno dejanje; Zapolje, Blatni dol, Laze; z vmesnim songom je tridelno fakturo očitno še radikaliziral... Ostal je zvest tudi Cankarjevemu načinu pripovedovanja ter s svojimi intervencijami ni prebijal meja izvirnega zgodbenega materiala; kolikor je posegel vanj, je ostalo v mejah neizogibnih krajsav in retuš. (V tem pogledu se zdi problematična kvečjemu odločitev, da je scenarij izpustil postavlo zapoljskega župana, s čimer je padla sicer stroga in dosledna simetrija.) Film je tako nedvomno korektno povzel pisateljevo zgodbo, uprizoril večino merodajnih odnosov, ujel nemara tudi pogloblitve elemente Cankarjeve dikcije, ni se odrekal niti prepletanju realnega in imaginarnega elementa, čeprav je pojavljanje (in ponavljanje) Kačurjevih reminiscenc zlasti v zvezi z Minko vsaj spočetka učinkovalo do neke mere sladkobno in obenem nasilno v svojem prav pedagoško nazornem »simboliziranju«, predvsem pa je načelno sicer v glavnem veristično intoniran tok osrednjega dogajanja... Zgodba je tekla, skratka, gladko in brez zastojev, nazorno in logično, s funkcionalno poantiranimi dramatičnimi vozli... Film je imel srečo z igralsko zasedbo, saj se je učinkovito izognil tudi najmanjšemu padcu v neizrazitost celo v povsem štafažnih partijah, obenem pa dosegel nedvomno dovolj izravnanost in enovitost, vendar idiferencirano, denimo, »ansambelsko« igro, zares spretno izrabljajoč igralski kapital, kakršen se je razvil v slovenskem teatru v zadnjih desetih, petnajstih letih — igra je v **Idealistu** pač zgrajena na substratih psihološkega verizma, kombiniranega, le v rahli meri, z groteskno stilizacijo. (Zanesljivo in nedvomno čvrsto, v enem zamahu, je peljal najzahtevnejšo figuro, Kačurja, Radko Polič ter nedvomno odločujoče prispeval k zanesljivemu in preglednemu ustroju celote.) Film se je srečno znašel v vprašanjih govora, tako rekoč brez težav prepletajoč »klasično«, visoko zbornostno izreko s konverzacijsko ležernostjo. Z eno besedo: korektna stvaritev, profesionalno opravljeno delo, četudi je film, kot rečeno, pri vsem tem maloda na las »podoben« literarni predlogi, disciplinirano puščajoč ob strani eminentnejša, strožja in zahtevnejša vprašanja izvirne ali kreativne filmske govorice. Pač film, ki je z vsem svojim specifičnim izraznim aparatom v celoti uklonjen literaturi, zgolj njena »funkcija« in služba, kot film od začetka do konca samo instrument — »čista« ekranizacija, povest na platnu. Čeprav torej na prvi pogled med Cankarjevim **Martinom Kačurjem** in Pretnarjevim **Idealistom** ni radikalnejših razlik ter je filmsko uprizoritev nemara



res mogoče sproti kontrolirati tudi s knjigo v roki (in se vse prekriva), slediti jima paralelno brez težav — se moramo zdaj vendarle vprašati, ali je ostal film do takšne mere brez lastne, izvirne in globalne uprizoritvene ideje, da je res mogoče govoriti le o »dobesednem«, se pravi, mehničnem in »formalnem« prevodu literarnega besedila na celuloidni trak? Ali pa je prevod sploh lahko kdaj docela adekvaten oziroma zares in do kraja »dobeseden«? Ali ne pomeni že sleherno branje, in še bolj, kajpada, čutno nazorna uprizoritev-ekranizacija, zmerom že sama po sebi tudi čisto določeno interpretacijo? Ali ne predstavlja in uprizarja zmerom le svoje lastno razumevanje in videnje, nikdar besedilo samo v »vsej« njegovi neposrednosti? In drugače: vprašati se moramo, kaj nam v Pretnarjevem »branju« pripoveduje **Martin Kačur**, še zlasti pa se moramo vprašati o tem, kaj je v filmu s tistimi vprašanji, ki smo jim zgoraj posvetili toliko besed — kaj je potemtakem s problemom Kačurjevega zloma in njegovega tako hitrega umika iz boja, kaj z njegovim izdajstvom, njegovo tragičnostjo in smrtjo?

Gotovo ohranjajo sicer vsa ta vprašanja, zaradi katerih je po naši sodbi Cankarjeva povest danes tudi izjemno izzivalna, pomensko ambivalentna, tudi v Pretnarjevi ekranizaciji vso svojo težo. Prav tako ni mogoče spregledati, da se je film odrekel preprosti tendencioznosti ter ostal dovolj daleč od vsakršnega preprostega — neizogibno poenostavljajočega — ideološkega plakata; tudi ga je ob osrednjem junaku zanimal očitno ravno trenutek njegovega obrata, razkroj njegovega »idealizma«, še zlasti pa se je zaustavljalo ob posledicah, ki jih potegne za seboj »problematična« Kačurjeva sprememba. **Idealist** se ne zadržuje posebej pri konkretni vsebini Kačurjeve ideje, zavedajoč se po vsem videzu, da z njeno retorično splošnostjo in laksnostjo ni mogoče nič odločilnejšega spregovoriti o drami, ki jo preživi junak in ki nima z idejo kot tako v svojih ključnih elementih tako rekoč nič več opraviti. V središču filma stoji potemtakem nedvomno ravno ta Kačurjeva drama. Bilo je seveda neizogibno, da je poskušal film kar se da nazorno in trdno motivirati Kačurjev padec in umik — tu pa so se očitno začele njegove poglavitve težave. Film je namreč v začetku — v sekvencah med Kačurjem in lepo Minko iz Bistre — obšel celoten sklop junakovnega lastnega sklicevanja na »trpljenje in bolečino« in na »glorijo«, v kateri on sam, »človek«, izgine; spregledal je Kačurjevo čisto jasno, »vnaprejšnje« vedenje o neizogibnih samo-uničevalnih razsežnostih njegovega »svetega« poklica in poslanstva... To pa je že moralo povzročiti, da se je Kačurjeva kompleksna eksistencialna drama tako rekoč stanjšala na psihološki problem prezgodaj obupanega in celo premalo pogumnega upornika, ki ga pač pregazijo zaostale, bedne, provincialne

in »nekulturne« razmere... Kačurja stisne strah, da bi se na njem ne ponovila usoda umorjenega kovača-socialista, svoje opravi ženin teror... in Kačur, ves razklan, nazadnje ne odide na »ustanovni zbor bralnega društva«, začne divje piti, odločen, da bo poslej lojalen... in po desetih letih dobi dekret, da je premeščen iz zagatnega Blatnega dola v sončne Laze. Na prvi pogled je vse korektno in skladno s stvarjo: vendar je vse tudi brez tiste »tretje«, vertikalne dimenzije, v kateri mora biti Kačurjeva kalvarija posledica ravno železnega diktata samo-žrtvujoče in samo-uničujoče se usode, ki je razprta pred junakom, kot rečeno, že na samem začetku v vsej svoji grozljivosti kakor na dlani... Odslej teče v filmu vse le še po principih psihološke verjetnosti — in Kačur je s svojo nesrečno zgodbo samo še pomilovanja vreden, v resnici »žalosten in morda celo beden pojav, nikakor pa ni tragičen«. V njegovi usodi nenadoma ni nič več zakonitega in neizogibnega. (Opozoriti velja, da je film iz Cankarjeve povesti izpustil prizor, ki bi mogel odigrati izjemno pomembno vlogo v širši in zahtevnejši motivaciji junakove odpovedi, namreč dramatični dialog z blatnodolskim župnikom o tem, kdo ima sploh pravico do »teh« ljudi: ali Kačur s svojim prosvetljenjskim »nasiljevanjem« »naroda« ali župnik, ki je postal tem težkim in mračnim prebivalcem Blatnega dola sam docela podoben in enak... dialog, ki z močjo župnikovih »naravnih« argumentov vsekakor predstavlja izrazito opozicijo Kačurjevemu reformatorskemu hotenju in ki našega junaka nemara res tudi do te mere zamaja, da si mora takoj zatem priznati, kako ni sicer nameraval »nič slabega... ampak tudi nič velikega ne!«)

Redukcija, ki jo je Kačurjev problem na ta način doživel v filmu, postane posebej očitna (in usodna) v tretjem delu, v celotnem prikazu junakove mučne, težke in samouničevalne »lojalnosti«: ekranizacija se je tu »odločila« za preobrat. Kakor je namreč v prvih dveh delih peljala Kačurjevo figuro dovolj dosledno tako, da je bilo vseskozi posebej izpostavljeno junakovo maloda metodično zaničevanje sveta, v katerem je »obsojen« opravljati svoje »sveto« poslanstvo, ter se je Kačur vseskozi konstituiral seveda iz dramatične opozicije do konkretnega socialnega ambienta, v Zapolju in Blatnem dolu — je v tretjem delu ekranizacija to razliko opustila: pripovedovala nam je zadnje poglavje »idealistovega« življenjepisa tako, da je poskušala Kačurja tako rekoč docela »solidarizirati« s prijazno meščansko družbo: pokazala nam je Kačurjeve ponižne demonstracije »lojalnosti« in njegovo glasno odpovedovanje »politiki«, njegovo zlomljenost in nemoč... brez sleherne rezerve do sveta, v katerem mora Kačur dopolniti svojo tragično usodo. Meščanski svet v Lazah naravnost blesti od samozadovoljstva in ponosa, nekakšne demokratične (!) odprtosti in razvitosti, svetlobe in polikanosti... predstavljen je maloda kot pozitiven model, spričo

katerega je Kačurjeva bedna, zgubljena postava, kajpada, še posebej mučna, kar zavržena v svojem prizadevanju, da bi sredi sveta, zgrajenega prav za prav po njegovi lastni nekdanji zamisli o kulturnem in razvitem človeškem občestvu, demonstriral neprenehoma ravno svojo radikalno odpoved tem zamislim samim. Film se tu prelomi — in zdrsne v melodramo: Kačurjeva usoda je žalostna; obžalovanja vredna pomota — se po vsem videzu glasi njegovo zadnje spoznanje; junakova nesrečnost mora ostati pri vsem tem brez globljega pomena, brez tragičnih implikacij — pač le posledica žalostne pomote. Kačur mora ostati — preprosto — ogoljufan: drugi ljudje, cinični oportunisti (Ferjan...) požanjejo sadove njegovega boja, izda ga žena, umre otrok — in Kačur ostane praznih rok, obupan in strt, poražen; nad njegovim truplom pa se razdvija snežni vihar...

Namesto da bi film izpeljal Kačurjev konec kot neizbežen iztek čisto določene in od vsega začetka nespremenljive, same v sebi krute eksistencialne usode — tragične in brezizhodne v samem svojem jedru, obžaluje konec koncev le njeno jalovost oziroma socialno nespretnost. Tako se **Idealist** na koncu izteče kljub vsemu v fantastično melodramo in ganljivo z ogoljufanim »idealistom« in njegovim mrtvim otrokom, z grozljivo ravnodušnostjo in cinizmom sveta, ki je bil požel vse sadove »idealistovega« boja in ki ga zdaj ne pretrese niti smrt bolnega otroka.

Ali pa se ni film s tem izmaknil tudi najbolj izzivajočemu jedru Cankarjeve povesti in obnem lastnim uprizoritvenim nastavkom, odkritim v prvih dveh njegovih razdelkih? Ali ni, v prvi vrsti, simplificiral Kačurjev problem? Ali pa morda že Cankarjeva povest sama omogoča, izziva tudi takšno redukcijo in melodramo, in kakršni je na koncu svoje poti in kalvarije pristal **Idealist**...?

<sup>1</sup> Lojz Kraigher, **Ivan Cankar, študije o njegovem delu in življenju, spomin nanj**, I. Ljubljana, 1954; 400.

<sup>2</sup> **Zgodovina slovenskega slovstva**, V, Joža Mahnič, **Obdobje moderne**. Ljubljana, 1964; 86—87.

<sup>3</sup> Ivan Cankar, **Martin Kačur**. Ignac Kamenik, **Spremna beseda**. Ljubljana, 1966; 121—122.

<sup>4</sup> Izidor Cankar, **Leposlovje — eseji — kritika**. Druga knjiga. Ljubljana, 1969; 281—282. (Uvod v deveto knjigo Cankarjevega **Zbranega dela**, 1929.)

<sup>5</sup> Franc Zadravec **Zgodovina slovenskega slovstva**, V. **Nova romantika in mejni obliki realizma**. Maribor, 1970; 132.

<sup>6</sup> Anton Slodnjak, **Obrazi in dela slovenskega slovstva**. Ljubljana, 1975; 231.

<sup>7</sup> Josip Vidmar, **O Ivanu Cankarju**. Ljubljana, 1976; 1964.

<sup>8</sup> Boris Zihnerl, **Ivan Cankar in naš čas**. Ljubljana, 1976; 121.

<sup>9</sup> Dušan Pirjevec, **Proza Ivana Cankarja**. **X. seminar slovenskega jezika, literature in kulture**. Zbornik predavanj. Ljubljana, 1974; 93.

<sup>10</sup> Taras Kermauner je v obsežni, žal neobjavljeni interpretaciji **Tragikomedia Idealista**, ugotovil, da Martina Kačurja v vsej povesti nikdar ne srečamo s knjigo ali kakim drugim branjem v roki ali med prtljago, čeprav je njegov spopad s svetom zasnovan ravno na ustanavljanju »bralnega društva«.

mnenja

# O Pretnarjevem filmu



## Aleš Erjavec

V kritičnem pristopu k Idealistu smo soočeni predvsem z dvema vprašanjema: vprašanjem odnosa filma in literature (oziroma Cankarja) ter s problematiko, oziroma sporočilom filma samega. Mislim, da na osnovi analiz teh dveh plasti najlažje prodremo do ocene Pretnarjevega filma.

Film je dosti verna transformacija Cankarjevega dela v filmsko; pri tem seveda nujno zanemarja detajle, ki Cankarjevo delo poglobljajo, po drugi strani pa s pomočjo filmskih sredstev dosega določene učinke, ki so možni le v tem mediju. Literatura je v filmu še vedno močno prisotna, je pa v nasprotju z nekaterimi tovrstnimi drugimi slovenskimi filmskimi poskusi (Duletič) dosti primernejša in se mnogo manj poslužuje literarnega pristopa, ki je filmu lahko le v škodo. Vseeno pa ne doseže popolnega prelitja literature v film, kakršno je bilo Cvetje v jeseni.

Zanimivo je, da vsiljevanje (ali zatekanje) k literarnim izpovednim sredstvom v samem poteku filma upada, s čemer film tudi pridobiva na izpovedni moči in prepričljivosti. Ravno ta prehod iz neprimernih literarnih pristopov k vedno bolj filmskim verjetno tudi razlaga dober končni vtis. Vendar pa te negacije literature ne smemo razumeti pavšalno: ne gre za predmet, atmosfero, temveč za lastnost izraznega sredstva samega, se pravi filma in literature. Režiser je uspešno zajel in zadel Cankarja, saj se skozi cel film vleče cankarjanski vonj, vendar pa s tem že posegam v območje drugega vprašanja.

Temeljna pridobitev Idealista je izpeljava glavnih lastnosti Martina Kačurja, ne da bi pri tem le-te izgubile na jasnosti ali celovitosti in ne da bi delo izgubilo na ostrini. Edina bistvena sprememba se kaže v ne povsem dodelanem liku Kačurja, ki ima v prvih dveh tretjinah naivnejši značaj kot mu ga slika Cankar in kot ga izrazi sam Kačur v zaključku filma. Pri tem leti moj očitek predvsem na nedoslednost v razvoju Kačurjevega lika, kajti njegova končna ostrina ni utemeljena s predstavo, ki nam jo daje predhodno. V tem pogledu je Cankar doslednejši. Razlog temu spodsrljaju je verjetno v že omenjeni razvojni kvalitativni rasti filma, oziroma v režiserjevi in scenaristovi nemoči s filmskimi sredstvi izraziti to, kar literatura dosti lažje pove z besedami, ne da bi se pri tem popltilva.

Idealist vsebuje ostrino Martina Kačurja. Ta ostrina je prisotna v vsem filmu, ravno tako kot tudi večinoma sterilna romantika in predanost zastavljenemu cilju. V tem oziru nosi Cankarjev, Pretnarjev in Poličev lik res mesijanske lastnosti in tisto bizantinsko zlato religiozno strogost, ki se podredi in katere edino vodilo je resnica in ideal, ki mu je brezpogojno predana.

Kačur je revolucionar, ki ga lahko interpretiramo kot borca, ki je spoznal, da se njegov cilj ni uresničil, lahko pa ga razlagamo tudi kot nasprotnika

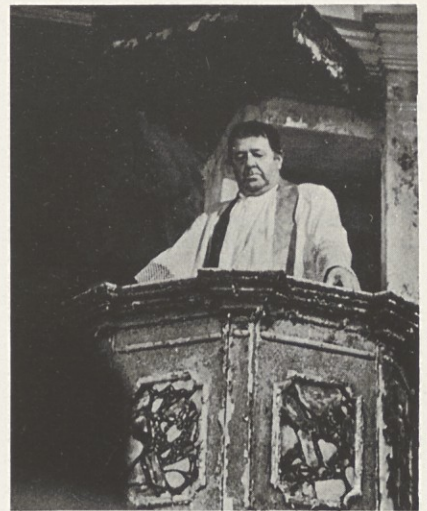
vsega obstoječega, stalnega negatorja resničnosti. Verjetno je ravno ta razlika v interpretaciji tista razlika, ki ločuje Cankarja — preživelega klasika, ki nam je potreben iz umetnostno- in narodno-zgodovinskih razlogov, od Cankarja revolucionarja. Tako kot Nietzsche obsoja križ kot najbolj podtalno zaroto vseh časov (Antikrist 62), kajti z upodobitvijo izgine moč, ki jo je nosil v resničnosti, tako v skrajni konsekvenci tudi Cankarjev duh v Martinu Kačurju in Idealistu negira neproblematičnost in zadovoljstvo obletnice.

Mislim, da je velik prispevek celotne filmske ekipe, da sega lik Idealista tudi naprej in se ne ustavlja v sedanosti, da hoče preseči in se upreti tradicionalizaciji.

## Lev Kreft

Pri filmu »Idealist«, ki sem ga imel priložnost videti na premierah v Novem Sadu in Ljubljani (to omenjam predvsem zato, ker me je prizadela klavarna udeležba in organizacija v Novem Sadu, kjer je bila premiera v okviru Sterijinega pozorja), me je že takoj navdušilo nekaj izvrstnih igalskih dosežkov — to je po mojem mnenju tudi osrednji umetniški dosežek filma. V celoti gre za solidno ekranizacijo Cankarjevega Martina Kačurja — in solidna filmska upodobitev je pravzaprav za našo kinematografijo, ki nas nemalokrat preseneti z deli, šepavimi v osnovah filmskega izraza, že resnično prijeten dogodek.

Ne bi govoril o nekaterih malenkostih, ki me sicer motijo (nepotrebni songi recimo), ampak o neki značilnosti našega odnosa do Cankarja in tudi do vloge slovenske kulturniške ali druge inteligence v družbenem življenju preteklosti ali sedanosti sploh. Namreč o tem, da je Kačur že v samem začetku popoln slabič, da moči njegovih prizadevanj ne moremo verjeti, da je njegov notranji ogenj že pred porazom poražen, da nas optimistične besede v zadnjem songu nikakor ne prepričajo. Morda nimam prav (treba bi bilo zelo natančno analizirati Cankarjeve tekste in naš odnos do njih), toda zdi se mi, da je ta nemočna in v bistvu nesimpatična poteza, ki jo v filmu vidimo že od vsega začetka pravzaprav kot karakterno potezo samega Kačurja, vendarle prisotna bolj v našem odnosu do Cankarja, kot pa dejansko v njegovih besedilih in stališčih. Kajti njegovi junaki se zlomijo v boju, ne pa že pred njim, in Kačurjev borbeni optimizem nima že od vsega začetka v sebi tiste solzave cagavosti dela slovenske inteligence v sebi — to cagavost pa v filmu čutimo res že takorekoč od prvega kadra. Kačurjev boj je pravi boj, in njegov poraz (ali pa Jermanova odpoved recimo) nista izraz značajskih slabosti, ampak utesnjenosti in brezupnosti doline šentflorjanske. In zato je sporočilo filma vendarle predvsem tragično-pesimistično, od vere v bodoče Kačurja s konca filma pa ostane le priokus grenkobe namesto bojnega klica.



Arnold Tovornik kot župnik v Blatnem dolu

## Sašo Schrott

Po temeljitem razmisleku o Pretnarjevem filmu in o Cankarjevem izvirniku je slej ko prej možen en sam sklep: o Pretnarjevem delu je mogoče razpravljati izključno kot o **ekranizaciji** Cankarjevega teksta. Iz takšne ugotovitve in iz takšnega izhodišča je nujno potegniti določene konsekvence: v primeru Idealista odpade dilema, ki zadeva odnos film — literatura oziroma literatura — film; Idealista ni mogoče obravnavati kot avtonomno, v odnosu do literarnega teksta emancipirano stvaritev; Pretnar je dal s svojim filmom še eno interpretacijo tega Cankarjevega proznega teksta več, kar pomeni, da je treba težo razprave o režiserjevem delu prenesti predvsem na področje komparativne analize dosedanjih interpretacij Martina Kačurja, to pa torej pomeni, da je dejstvo, da je ta interpretacija našla svojo artikulacijo v filmski formi, le sekundarnega pomena.

Takšna opredelitev Idealista nikakor ne pomeni odklonilnega stališča do režiserjeve stvaritve, niti do tiste programske politike, ki je pripeljala do realizacije tega filmskega projekta (navsezadnje zakaj tako pozno?). Nasprotno. Pretnarju je treba priznati dobršno mero režiserske spretnosti, profesionalne uglajenosti, tu in tam celo presenetljive inventivnosti, pa hkrati dokajšnje doslednosti v izpeljavi svojega videnja in razumevanja Cankarjevega junaka. Na tem mestu se seveda ni niti mogoče, niti smotno spuščati v ocenjevanje Pretnarjeve interpretacije Cankarjevega teksta in njegovih likov. Oceniti pa velja uspešnost **ekranizacije** kot ene od zvrsti, ki se je še bolj kot v filmu uveljavila predvsem na TV. Ocena je lahko kratka in jedrnata: Pretnarjeva stvaritev je brez dvoma ena najbolj korektnih, obrtniško več kot spodobnih ter v svoji izpričani nepretencioznosti nad vse osvežujoča **ekranizacija**, ki se v takšnem kontekstu ni »pregrešila« niti nad klasikom, niti nad medijem, v katerega se je zatekla po svoj izraz. Pretnar se je v svoji izkušnosti očitno več kot dobro zavedal nevarnosti, ki mu grozijo z najrazličnejših koncev, ko se je

loteval tveganega posla filmanja po klasičnem slovenskem literarnem tekstu. Ali mu je potemtakem mogoče zameriti previdno izbrani koncept ekranizacije, ki naj bo vendarle predvsem čimbolj dosleden prevod iz enega jezika v drugega? Ali izkušnje na primer s Korunovim Pohujšanjem pred leti (pa tudi zadnje razprave o Cankarjevi dramatik) niso dovolj indikativne kar zadeva vendarle prevladujoči odnos do Cankarjeve dediščine?

Idealista bi veljalo morda iz mnogih razlogov, seveda če ne bi upoštevali realnih okoliščin slovenske kulturniške in še posebej filmske dejanskosti, zavreči v celoti kot neaktualen, marsikje v realizaciji šepajoč in v notranji organski strukturi neenoten, nihajoč film. Toda prav upoštevanje realno stanje tako kar zadeva našo trenutno kulturno-duhovno klimo, kot tudi vse neštete izkušnje kar zadeva filmsko ali TV obdelavo starejših literarnih tekstov (in še posebej programsko in ustvarjalno krizo slovenske filmske proizvodnje) je treba priznati (in ne tudi takoj pozabiti) Pretnarjevo profesionalno solidnost, še posebej pa izrednega občutka za izmero svojega lastnega ustvarjalnega dometa na eni strani in dejanske akceptibilnosti naše (predvsem kulturne) javnosti na drugi strani. Kar zadeva Cankarja se očitno z inovacijami, preinterpretacijami, pa tudi aktualizacijami pri nas na Slovenskem pač še ni preveč igrati... Na filmu morda še najmanj!

Poleg tega, da je Pretnarjev film izredno gledljiv, igralsko relativno dobro zaseden (Sotlar, Ulaga, Polič, Lukeš, Albreht), je hkrati tudi zgled profesionalne natančnosti kar zadeva izpeljavo določenega režijskega koncepta (naj se z njim v celoti strinjamo ali ne), pri čemer je treba imeti nenehno pred očmi prav zaradi omenjenih lastnosti mnoge podobne več ali manj zgrešene filmske ali TV projekte, ki ob vsej prepotentni ambicioznosti scenaristov, dramaturgov in režiserjev niso dali drugega rezultata kot jezo, pomešano z željo, da jih čimprej pozabimo (npr. Ljubezen na odoru, Med strahom in dolžnostjo, Čudoviti prah, Sence pod ostrim vrhom, itd., itd.).

### Stanko Šimenc

Domnevam, da si bomo ob rojstvu novega filma Slovenci spet skočili v lase: nekaj zaradi dopovedovanja drug drugemu, kakšen naj bo »pravi« odnos med literaturo in filmom, še več pa zaradi Cankarja, ki si ga vsak bralec po svoje zrežira in zraven seveda meni, da je njegova osebna interpretacija edino pravilna. Zmedo povzroča še dejstvo, da se tudi literarni zgodovinarji še niso zmenili, kakšna je pravzaprav Cankarjeva podoba. Praznujemo 100-letnico njegovega rojstva, pa še monografije o njem ne premoremo. Dovolj sramotno je tudi, da mu v Ljubljani nismo postavili spomenika, saj po splošnem slovenskem mnenju noben sodobni umetnik ne zna upodobiti Cankarja.

In kakšen je filmski Cankar?

Predvsem angažiran, aktualen: bojuje se za ideale. Marsikdo se mu bo v dvorani pomilovalno nasmehnil:

kam z ideali, danes, tu, v tem zmaterializiranem življenju? Večina ga ne bo marala, ne bo mu verjela. Pa vendar, ali niso idealisti v vsej naši zgodovini, kulturni in politični, bili nepriznani junaki svojih dni? Danes jih pa imamo za zgled ali vsaj zato, da govore namesto nas.

Če odmislimo tradicionalno slovensko nevoščljivost, potem moramo priznati Igorju Pretnarju uspeh. Teoretiki najbrž ne bodo odkrili v tem filmu nič epohalnega, priznati pa mu bo treba staro resnico, da je kvaliteten film odvisen od dognanega scenarija in realizacije. Prvo ali drugo (tudi oboje) često šepa v slovenskem filmu. Pri Idealistu si srečno podajo roke odlično literarno delo, solidna adaptacija, slika, glasba, igra in seveda režija. Pretnarju je uspelo rešiti poglobitve probleme prenosa književnega dela v filmski medij: uspelo mu je vzpostaviti ravnovesje med družbenim in osebnim življenjem Kačurja, upodobiti Kačurjeve vizije in posneti žive, stvarne ljudi — zato je z ekrana spregovoril Cankar.

Idealist je eden najlepših slovenskih filmov.

### Branko Šömen

Najnovejši slovenski celovečerni film IDEALIST se je slovesno vključil v začetek praznovanij stoletnice rojstva slovenskega pisatelja Ivana Cankarja. Med štirimi filmskimi zvrstmi, ki že nekaj let izpolnjujejo načrt slovenske filmske proizvodnje, so prav filmi, posneti po literarnih tekstih, dosegli pri gledalcih, ocenjevalcih ter v Pulju največ simpatij in zadoščenja. Zato ni čudno, da se načrtovalci slovenske filmske misli zatekajo k preverjenim književnim besedilom, saj takšni teksti zagotavljajo širšo odmevnost, zmanjšuje pa se tudi ustvarjalno tveganje, kakršno za razliko od romana ali novele nosi s seboj izviren filmski scenarij. Tako so se v slovensko filmsko zgodovino vpisali predvsem filmi, kot na primer NA SVOJI ZEMLJI, BALADA O TROBENTI IN OBLAKU, SAMORASTNIKI, NA KLANCU, LJUBEZEN NA ODORU, POVEST O DOBRIH LJUDEH, CVETJE V JESENI, ki so nastali na podlagi literarne dediščine Ivana Tavčarja, Ivana Cankarja, Prežihovega Vrance ali po književnem opusu Cirila Kosmača in Miška Kranjca.

Ob stoletnici Cankarjevega rojstva sta znova prišli pod nadrobnejšo analizo dve, umetniško dognani pisateljevi kvaliteti: njegov izbrušen **stil** in njegova vizionarska **misel**. Stilno ali slogovno se razlikuje od drugih ustvarjalcev našega stoletja po poetični čustveni govoric, medtem, ko je njegova misel imela ves čas jasen, izdelan političen program. Zanimivo je, da je avtor prve ekranizacije Cankarjevega teksta NA KLANCU, Vojko Duletič, izoblikoval svoj film skozi stilno vrednotenje pisateljeve matere in družine. Z režijo

in montažo je nastal krhek, poetično oblikovan film o čustvenih odnosih znotraj zaprtega družinskega kroga, s posebnim poudarkom na materinem liku.

Režiser Igor Pretnar je z MARTINOM KAČURJEM predstavil drugačno razsežnost Cankarjevega književnega dela: dal je prednost pisateljevi MISLI, kajti zavedal se je, da mu bo angažirana Cankarjeva misel sama po sebi narekovala ustrezen stil ali narobe: zavedal se je, da je z golim formalizmom najčešče zelo težko oblikovati filmske ideje z ustreznim sporočilom. Zato je najnovejši slovenski film IDEALIST izdelan realistično in mestoma s sugestivnim poetičnim verizmom, znotraj katerega je prišel do izraza nenehni nesporazum med glavnim junakom in okolico, med učiteljem, ki oznanja ideje v času, ko splošna družbena osveščenost še ni bila zrela zanje. Film je grajen kot gledališka predstava v treh dejanjih, kjer je zavoso oziroma premor zamenjal gong, kot Brechtovski glasbeni prolog v vsako dramaturško zaokroženo sekvenco posebej. Zgodba o učitelju Martinu Kačurju, o slovenskem kulturnem idealistu, o osebnosti brez hrbtenice, razpade skozi film v dve različni akcijski ravni — v prvi je Kačurjev idealizem njegova edina optimistična in življenjska vrednota, ki pa kaj kmalu začne izgubljati svoj blesk v sporih z duhovno in posvetno gospodo, dokler ga po premestitvi v Blatni dol življenje, uklenjeno v nezmožnosti, v zakon in pijančevanje, popolnoma ne zlomi. Ko se vrne v Laze, je samo še živa razvalina nekdanjega »slovenskega naprednjaka«, ki je prezgodaj začel misliti po svoje, torej napredno in pokončno. Ko je ugasnil v sebi vso svetlobo človeškega idealizma, je postal v novem okolju med oportunisti in karieristi tragični junak. Režiser je pisateljevo misel zaostрил in aktualiziral v zadnjem kadru, ko zlomljen, odhajajoči Martin Kačur na poti v smrt sreča v snegu novega, anonimnega, z idealizmom ovesenega Martina Kačurja, kako radostno stopa v Šentflorjansko dolino. Kakorkoli že: po vsakem nesrečnem slovenskem Martinu Kačurju se v deželi za spoznanje premakne na bolje...

Kot celota pomeni film IDEALIST kvalitetno vrednost slovenskega filma, saj tokrat ne gre za preprosto, enostavno REALIZACIJO Cankarjevega besedila, marveč za avtorsko KREACIJO režiserja Igorja Pretnarja.

Prav zato, ker je imel okrog sebe odlične sodelavce ter najboljše slovenske gledališke igralce, ki so se uspešno vključili v režiserjevo videnje angažiranega Cankarjevega teksta o učitelju Martinu Kačurju.

Je sicer v filmu nekaj režiserskih in dramaturških rešitev, o katerih bi lahko podrobneje razpravljali, vendar pa smo lahko ob še vedno neurejenih razmerah v jugoslovanski filmski proizvodnji zadovoljni, da je vsaj v Sloveniji kontinuirana, saj je IDEALIST že drugi celovečerni film izmed treh posnetih, ki se je soočil z gledalci in se bo predstavil tudi v Pulju.

## Milan Štante

Če bi ocenjevali Pretnarjev film z merili, ki jih uporabljamo za domače filme, je Pretnarjevo najnovejše delo za naše razmere nadpovprečno. Občinstvo ni zapuščalo dvorane razočarano, filmska predstava je nudila doživetje. Film *Idealist* lahko prištevamo med boljše slovenske filme. Filmu glede skrbnosti, resnosti in prizadevnosti pristopa k filmski realizaciji Cankarjevega literarnega teksta, glede odgovornosti do Cankarja kot tudi spoštovanja do njega, ne moremo skoraj ničesar očitati. Rekli bi, da je z *Idealistom* dosegel Pretnar skrajni domet svojih ustvarjalnih možnosti. V resnici mu je uspelo pokazati, kaj premore in do kam sega njegova ustvarjalna pronicljivost.

Če njegovo zamisel ekranizacije Martina Kačurja načelno sprejmemo in gledamo film neobremenjeni s svojimi pogledi glede vprašanja ekranizacije del Ivana Cankarja, lahko rečemo, da film, vsaj kar zadeva večino sekvenc, teče brez večjih napak.

Vendar se mi zdijo prizori Kačurjevega nastopa v gostilni, ko hoče prvič ustanoviti bralno društvo, psihološko premalo utemeljeni, kot je tudi psihološko premalo utemeljen Kačurjev notranji zlom, ko iz revolucionarja in bojevnika za napredek postane mevža. Kačurjev lik je psihološko premalo prepričljiv; Pretnar se z likom ujame spet šele ob koncu filma, ko postane Kačur vsaj kot mevža prepričljiv in razumljiv ter tudi pretresljiv.

Ali je Kačur revolucionar ali je mevža? Zdi se, kot da Pretnarju te dileme v filmu ni uspelo rešiti. V čem je, če hočemo, Kačurjeva tragika? Vprašljivo je sploh, koliko je možno Cankarja, o katerem vemo, da je simbolist, da so njegove osebe večkrat samo sanjski prividi, ideje, simboli, breztelesna bitja, literarno upodobljena zato, da bi nas odrešila, nas rešila senčnih strani naše slovenske duše, snemati filmsko realistično. Cankarjev simbolizem je trd oreh za filmskega ustvarjalca, je problem, ki se ga naši scenaristi in režiserji premalo zavedajo.

Ugotavljamo, da Cankarja ne znamo pravilno postaviti niti na oder. Kako ostati cankarjanski, ustvariti pristnost Cankarjevega duhovnega vzdušja, biti obenem tudi umetniško in psihološko prepričljiv, obenem pa še zanimiv in sodobno komunikativen? Problem, ki presega samo Pretnarjevo ekranizacijo, ki je načelen problem filmske upodobitve Cankarjevih del.

Mislím, da je ravno rešitev tega vprašanja tisto, kar še loči Pretnarjevo sicer spretno filmsko upodobitev od resnične, velike umetniške stvaritve.

## Vili Vuk

Sproščena moč in volja, ki se kaže v Martinu Kačurju, ko v uvodnih posnetkih filma *Idealist* vihravo in pričakujoče stopa po hribu navzdol proti Zapolju, napovevta pretehtan ustvarjalen pristop k ekranizaciji Cankarjevega romana. Pastoralno sceno, ki postavlja učitelja Kačurja v simbolno čistost narave in ki pomeni

Kačurjev notranji mir, prežet z optimizmom, svojevrstno pogloblja in napeljuje k usodnim razpletom song o rahlo potepuškem fantu, ki ga življenje še ni izučilo o postavljanju pravih mer v razmerje med poštenimi hotenji in družbeno stvarnostjo.

Napoved, ki jo je režiser Igor Pretnar skupaj s scenaristom Vitomilom Zupanom izrazil v prvih kadrih svojega novega filma, se potem uresniči tako, da je gledalec s filmom *Idealist* lahko v celoti zadovoljen. Pri tem ima izreden pomen celoten ustvarjalni sklop, v katerem predstavljajo enega od vrhov v izpovedni gibnostni filma predvsem nekateri igralci, med njimi gotovo Radko Polič, ki je prvotni Kačurjev optimizem z dopovedovalno igralsko ustvarjalnostjo ponotranjeno prenesel v sklepno skrhanost.

Sploh pa film v celoti zelo natančno in poantirano raste proti končni izpovedi in proti končni Kačurjevi usodi. Začetna pastoralka, ki sprošča Kačurjevo osebnost, se počasi spreminja v tragedijo posameznika, ki priklíče na dan različne dimenzije nekega slovenskega časa, ko je bilo veliko lažnih dejanj storjenih in veliko lažnih besed izgovorjenih v lažnem boju za — narodov blagor. V tem boju vzide *idealist* Kačur, prehitro rojen, da bi lahko zakotnost proučeval in ljudstvo izobrazil, kajti Kačurjeva pamet ve, da je narodov blagor le v večjem znanju, ne pa v slepem sledenju veri in cesarju. Čas pa ni bil prav zrel, da bi bil Kačurjev idealizem dobil ustrezen odmev, zato se je njegovo prizadevanje skrušilo in za vedno izgubilo v snežnem metežu.

Martin Kačur ni junak, ki bi iz spopada z ideologijo in prepričanjem preteklega slovenskega — ali drugega — časa prišel kot zmagovalec.

Propad mu je namenil Cankar, da bi bil s tistim, kar je Kačur počel pred svojim koncem, postavil na svetlobo šentflorjansko lažnost, zvitost, hinavstvo in cunjavost (»cunjja v vetru si«); Kačurjeva nemoč je smisel Cankarjevega teksta, ker se v njej najbolj pikro in togotno odsvita podoba zaostalosti, vdanega hlapčevstva in širokosrčne spokornosti ljudstva, ki ga vodijo »narodni« voditelji.

Scenarista Igor Pretnar in Vitomil Zupan sta se v celoti držala Cankarjeve zgodbe in sta upodobila roman z vso tisto natančnostjo, ki jo je filmski izraz mogel upoštevati in prenesti v novi, neliterarni dimenziji. Režiser Igor Pretnar je romanu in scenariju pomagal do uprizoritve, ki je filmsko enakovredno napolnila Cankarjev roman z novim ali prenovljenim pomenom. Sicer pa ob filmu *Idealist* sploh ni vredno misliti na Cankarjevega Martina Kačurja. Film je vendar samostojno delo in ni nobene potrebe, da bi o njegovi izpovedi razmišljali zunaj njega. Pretnarjev *Idealist* brez dvoma kaže tako samostojnost in pomeni v filmskem smislu opazen dosežek. Problemsko težo oblikuje Pretnar s premišljeno sproščenostjo, tako da je v filmu kljub filozofski ali psihični zapletenosti nenehno čutili lahkotnost in režiserjev smisel za odprto, razumljivo in dopovedljivo filmsko govorico. Tudi razvrstitev

simbolnosti ima v filmu ustrezno mero, moti le Minkin smeh, ki je preveč in prevečkrat poudarjen, da bi lahko ohranil svoj usodnostni in opozorilni pomen.

## Matjaž Zajec

Pretnarjev film je bil zame presenetljivo, predvsem pa zelo novo srečanje s slovenskim filmom, srečanje, ki me je osvobodilo razmišljanja o vsem, kar je izven filma, ki me je v dobri meri celo osvobodilo tiste podzavestne, nehotene primerjave literarne predloge — Cankarjevega Martina Kačurja — s filmom; tako me je film potegnil vase in vedno znova presenečal in napolnjeval, da sem ga doživljal kot avtohtono in suvereno delo njegovih ustvarjalcev, ki so mi omogočili polno komunikacijo med svojo stvaritvijo in menoj. Stara zgodba v začetka našega stoletja, posneta v vseh elementih avtentično, je pričela s trdno organizirano mislijo njenih filmskih avtorjev prehajati pregreje časa in se je zasedrala v meni kot boleče občutje človeške stiske in burila v meni pravcati orkan asociacij, ki je pričel nehoti odgovarjati filmu in z njim skupaj živeti. Rezultat torej, ali bolje izkušnja, ki je pri slovenskih filmih nisem več vaju in sem morda tudi zaradi tega ob Pretnarjevem *Idealistu* znova prepričan v možnost svobodne kreativnosti v okvirih slovenske kinematografije.

Je del vzroka za takšen ustvarjalen rezultat v tematiki, in problemu posameznikovega idealizma, ki se v vseh družbah in v vseh časih lomi na enak način? Gotovo tudi v tem.

Je res tisti korak naprej, ki ga hodijo prostovoljno nekateri, in ne pričakujejo od soljudi, od družbe nič drugega, kot da ta korak naprej, ali idealizem, če hočete, dopušča, da ga omogoča, vzrok, da se tak človek lomi in se lomi, dokler se ne zlomi pod osebno pezo bremena napredka, ki ga nosi na svojih plečih, da ga bo ta isti napredek kasneje, čez nekaj časa pozdravil in mu zatrdil, da, tudi ti si del mene, žal mi je za tvoja žrtvovanja, žal mi je, ker te je zlomilo. No, sedaj pa hodi vstřic z nami, sedaj nisi več v nevarnosti. In družba je zadovoljna z napredkom, zadovoljna je sama s seboj, toda nezadovoljna z novimi idealisti — sanjači, ki prihajajo in jo v tej lagodnosti vznemirjajo.

Vznemirjajo s tistim korakom naprej, čeprav gre samo za sanje in ne za dosleden akcijo, ki ga hočejo hoditi, pa je ta njihov korak najprej prenevaren, da bi nanj kar tako pristali. Lagodnosti namreč ne da mira in po avanturij novega, morda tudi ne docela predvidenega se mu hoče. Za to pa je še prezgodaj in prehitro je, da bi se ostali lahko na to vsi pripravili.

In tako dobiva beseda idealizem v Pretnarjevem filmu nove razsežnosti, drugačno vsebino. Ne gre namreč samo za idealizem in neaktivno sanjarjenje, ki je le značajska poteza posameznika, temveč prinaša kodtekt filma opredelitev idealizma, ki je prepričanje in zavest posameznika, ki

je novo mišljenje, ki je želja po spreminjanju sveta, pa četudi v majhnih, na prvi pogled nepomembnih posameznostih. Toda, ali se ne prične revolucija pri koščku kruha? Ali se ne pričenjajo njeni zametki v sanjah posameznika? Zaradi tega vedenja so idealisti, ki hočejo nekaj spreminjati, četudi samo nekaj malega, nevarni, ker tem spremembam sledijo večje, vedno večje, vse dokler se ne prične gibanje, ki ruši staro in postavlja novo. In če so Martini Kačurji osamljene osebnosti in sanjači, potem se čas lomi skozi njihovo življenje in postanejo tragični junaki družbenega gibanja in jim pravimo, da so idealisti.

Pustimo jih z njihovim idealizmom, toda same in osamljene, oropane vsega, saj se v nasprotnem primeru utegne njihov idealizem spremeniti v kaj sila neprijetnega, realnega in lahko postane celo gibalo družbe.

Ustvarjalci filma so ustvarili možnost za takšno doživetje svojega filma in misel, ki so jo hoteli povedati, so zili v enovito in intenzivno filmsko pripoved s skrbno dramaturško zgradbo, ki je šibkejša le v tistih elementih, ko gre za Kačurjev odnos do žensk, saj je predvsem vloga Minke premalo vtkana v organizem filma, da bi lahko razbrali razloge za usodnost te Kačurjeve romance, toda ravnovesje vzpostavljajo vsi ostali Kačurjevi odnosi, ki so postavljeni racionalno in čisto vse do preloma filma, ko se Kačur vrne v spremenjen, nov svet, toda kot zlomljen človek. To pa je bolj kot njegova katarza, katarza sveta, ki ga je znova sprejel in katarza gledalca, ki poistoveten s Kačurjevo usodo v zatemnjeni dvorani občuti lastno, posameznikovo nemoč in hkrati željo po akciji, saj samo akcija lahko uresniči sanje.

To so zagotovo najbolj dragocene vrednote, ki jih Pretnarjev Idealist prinaša, to stapljanje umetniškega dela in njegovega odjemalca in s tem dosežen tisti cilj, ki ga vsako umetniško delo v svoji osnovi ima. Idealist je eden redkih jugoslovanskih konstimskih filmov, ki z enako intenzivnostjo, kot pripovedujejo o nekem minulem času, hkrati govorijo tudi o dandanašnjem in to na filmsko čist, v domala vseh elementih izenačen ter izredno ekspresiven način.

**Opomba uredništva:** Za mnenja o filmu Idealist smo pisмено vabilili 35 avtorjev, ki pa se našemu vabilu iz najrazličnejših razlogov, žal, niso odzvali.

## Beograd 76

# Mimo sodobnosti

## Stanka Godnič

Letošnji, triindvajseti festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma se ni iztekel v ravno najsvetlejšo bilanco enoletnega ustvarjalnega prizadevanja naših proizvodnih hiš. Vode, ki jih je razburkal prenagljeni sklep o ukinitvi selekcije, so se umirile in na površje je spet priplavala stara resnica: festival ni šibek zaradi takšne ali drugačne koncepcije festivala, temveč zaradi proizvodnje, ki jo v strnjeni obliki posreduje kritični oceni. V tej proizvodnji je bilo letos nekaj občutnih vrzeli — ob bledečnosti tradicionalno močne hiše »Zagreb film«, še posebej njenega studija za risani film, nas seveda najbolj vznemirja krepak umik iz lanske prve vrste, ki ga je utrpel letošnji festivalski nastop »Viba filma«.

Proizvodnja, ki se uravnava — ali bi se vsaj morala uravnati — po čvrsto, jasno zastavljenem programskem konceptu, se v enem samem letu ne more sesuti. Vzroki za zastoj potemtakem niso od včeraj, tičijo v napačno zastavljeni programski politiki v načrtovanju proizvodnje kratkega filma. Po površnem statističnem pregledu naštetih podatkov je sicer z njo vse v redu, v resnici pa tak prikaz prikriva praznino.

Po marčevem biltenu Viba filma smo v Beograd poslali tri dokumentarne filme (Pregljev Nocturno, Ranflovega Slikarja, Pogačnikovo Sarabando za 17. regiment), pet igranih filmov (Pogačnikovo Prvo ljubezen, Robarjevo Xenio na gostovanju, Bevčevo Barvno harmonijo in Najinega sina istega režiserja ter Etudo Marike Milkovič, film z izrazito dokumentarno strukturo, ki se je kdovekako znašel v skupini igranih filmov), tri animirane filme (Marinškovo — Steinbacherjevo Prehitevanje, Dobrilov Naredi si sam in minifilm Cirila Galeta Zmaga cvetja), štiri namenske filme (Pogačnikovo 150 let pozneje, Kavčičev Železo, beton, človek ter Bevčev Dobro videti — biti dobro viden) in dva ekonomsko propagandna filma (Bevčeve Sončne dneve občana Urbana ter Povhova Kamnik in njegovo industrijo).

Na prvi pogled zadovoljuje pestrost žanrov, poudarek igranemu filmu,

nastop mladih avtorjev. Toda prav tako že na prvi pogled opazimo padec proizvodnje dokumentarnega filma in občutno porast namenskih ter EPP filmov, torej filmov, posnetih po dogovoru in z dodatnim financiranjem delovne organizacije ali po njenem naročilu. Takšni načrti sodijo v ekonomsko poglavje proizvodnega podjetja, ne pa v njegovo kulturno proizvodno politiko. Dopolnjujejo zaželjeno število letne proizvodnje, zaposlujejo premalo zaposlene režiserje, z načrtnim oblikovanjem proizvodnega profila pa nimajo kaj opraviti, četudi so narejeni profesionalno, domiselno in kvalitetno, tako, da lahko z uspehom posegajo po nagradah v svoji kategoriji. Resda srečamo takšne filme tudi v seznamih drugih jugoslovanskih proizvodnih hiš, toda v njih najdemo še težnje, kakršne bi v Vibinem stežka poiskali.

Le bežno omenimo kategorijo igranega filma, v kateri najdemo dvojce zelo povprečnih anekdotičnih režiserja Bevca, odlično kamero Rada Likona v Prvi ljubezni, dokaz zorenja režiserke Marike Milkovič in nekoliko hermetičen eksperiment razpoloženske kompozicije Filipa Robarja — Dorina.

Velja se namreč ozreti tja, kjer je kratki film najmočnejši, kjer dosega največjo izrazitost in angažiranost, v dokumentarec. Razen nostalgije Pogačnikove Sarabande, po nepotrebnem premešane s kinotečnimi vložki ne le dokumentarnih, temveč tudi igranih filmov, in poetične, toda že spet tudi malce bolesterne refleksije o umiranju kraške vasi Vaska Preglja ter lepo komponiranega, toplo zaupanje izpričujočega Ranflovega Slikarja nismo v to, nekdanjo tako pomembno in vitalno poglavje slovenskega kratkega filma prispevali nič.

Včasih je bilo drugače. Slovenski dokumentarec je bil med prvimi, ki so se zbudili iz neprizadetega ali — še slabše — hvalisavega kronističnega zapisovanja in se resnobno zazrli v senčno plat naše pereče družbene problematike, ne da bi se ob njej kritikarstvo izživljali, temveč da bi opozorili, pomagali razmisлити.

Ni treba brskati po starih katalogih in biltenih, spomin je dovolj zanesljiv, kadar gre za takšna dela, kot so bila »Na stranskem tiru«, »Strupi«, »Jutrišnje delo«, »Muzej zahteva«, »Dve koračnici«, »Nova maša« in druga.

Res je, da je ta smer doživela — ne v Sloveniji, temveč v Jugoslaviji — svojo hipertrofijo, da se je ponekod včasih celo izrodila in si priklicala nadse ostro družbeno kritiko, da se je začelo govoriti o »črnem valu«, ki se je iz dokumentarnega preselil nato v igrani film. Prav tako pa je res, da med grajanimi filmi ni bilo nobenega slovenskega. Že to je bil dokaz, da je bilo naše avtorsko iskanje pravilno zastavljeno in je dajalo tudi dobre, koristne ter ustvarjalne rezultate. In kaj se je zgodilo? Po kritiki je val pesimističnega filmskega opisovanja nekoliko uplahnil. Kritika je bila, po jugoslovanskih razmerah sodeč, toliko konstruktivna, da je vnesla v načrtovanje angažiranega dokumentarca vsebinsko korekcijo in ponoven vzpon družbenokritičnega filmskega razmišljanja, oprtega na čvrste argumente. Samo pri nas pa je to področje — z redkimi srečnimi izjemami — obveljalo za tvegano. Avtorji bi, vsaj nekaj dokazov je za to, še vztrajali na njem, če bi dobili oporo v proizvodnem podjetju in njegovem programiranju. Le-to pa se je usmerilo na varna tla, mimo sodobnosti in njenih čeri. Medtem ko je v drugih

proizvodnih središčih nastajal npr. cikel filmskih dokumentov o naših delavcih na tujem ter s tem vzporedno odpiral vprašanje odmiranja vasi (Maričevi Osební opisi, Papičevi Posebni vlaki in Mala vaška prireditve, Hadžismajlovičev Pri kosilu, Tadičevi Zadnja pošta Donji Dolac, Prijateljici in Kite) ter dobil letos subjektivno občutene prisprodebe ko npr. pri Koščaliku (Teče reka, teče življenje) ali esejistično zaokroženost (Papičev Čarter polet št. ... in Avstralija, Avstralija Stoleta Popova), je slovenski dokumentarec prispeval ves ta čas eno samo temo, sicer pogumno zastavljeno, a sporno izpeljano v Tršarjevem filmu Pot k sosеду.

Če se ozremo na področje, na katerem dokumentarec opozarja družbo na slabo opravljene ali pozabljene naloge skrbi za človeka, se zavzema za odpravo socialnih razlikovanj, za etiko medsebojnih odnosov, v jugoslovanskem prostoru spet nismo v zadregi z naravnost mojstrskimi naslovi, kakršni so bili v prejšnjih letih npr. Miloševićeva Streha nad glavo in Vrnitev v Kutuzero, Jokičevi Dobri otroci sedijo v sobah brez oken (tema mladinskega prestopništva), Črni vrtovi Petra Ljubojeva, Fasade Sauda Mrkonjića in letos Jovanovičevi Narkomani, Vičekov Test, Stojanovičeva Pesem mi je oče in mati — pa še marsikateroga bi lahko navrgli.

V slovenski proizvodnji moramo skorajda brskati, da najdemo npr. Robarjevo »Posebno šolo«, Pogačnikovo Cukrarno in še kakšen naslov.

Še eno zanimivo težnjo zasledimo v jugoslovanskem dokumentarcu zadnjih let, težnjo, da bi ostrino kritike ovili v humornost ali jo dvignili v zdravo ironičen posmeh. Do udarnosti so se dvignili Ljubojeva Stanovanjska pravica rudarja Safeta, Pavlovičev O nekaterih infinitezimalnih invazijskih vidikih industrijske revolucije v današnjih ruralnih strukturah, črnogorski Z zakonom zaščiten, Babičev Izdelava in odkritje spomenika velikemu srbskemu satiriku Radoju Domanoviču in druge manifestacije ob proslavi 100-letnice njegovega rojstva. Na tem področju po zaslugi dveh avtorjev, Dušana Povha (Dve koračnici, Selekcija) in Jožeta Bevca (Lepo je živeti na deželi, Ogenj, voda in srce) nismo praznih rok. Prav zato pa pri smotrnem vodenju programske politike ne bi smeli dopustiti, da se je duhoviti, novi Bevc, spet vrnil v prisrčnost, a povprečnost Občana Urbana.

Lepo je, da se vračamo k lutkam, toda kratkovidno je ob tem pozabljati, kakšen razvoj so lutke na odru in v filmu naredile teh deset let, kar smo pri nas nanje pozabili.



Charter let št. . . . , režija K. Papić



Naredi si sam, režija S. Dobrila



Homo Efeivlvens, režija A. Illić



Lepo je, da se vsaj včasih spomnimo športnega dokumentarca, ni pa lepo, da ga ne negujemo bolj načrtno, že zato, ker imamo v Sloveniji kot edino mednarodno filmsko manifestacijo kranjski festival športnih in turističnih filmov, ki ne bi smel ostajati brez tekmovanja domačih prispevkov, saj samo navzočnost s filmi utemeljuje lokacijo prireditve.

Sum, da je v slovenskem načrtovanju proizvodnje kratkih filmov kaj malo načrtnosti, potrjuje pogled v letošnji predlog programa, ki obsega petnajst naslovov in še pet posebnih. Dva sta se že predstavila v letošnjem Beogradu (Ranfl in Dobrila), ostane jih torej trinajst. Trije so triptih scenarista Branka Šömna o usodah osamljencev, trije se (za letošnji jesenski Kranj vendarle hudo pozno) posvečajo športu, eden je risanka, dva sta kulturno — kronistična dokumentarca o partizanskem invalidskem pevskem zboru oziroma o slovenskih lutkarjih, eden je izrazito namenski, o krvodajalstvu in komaj dva sta dokumentarca, ki obljubljata angažiran pristop k sodobni temi. Največ zanimanja zbuja projekt Ernesta Adamiča o socialnem razlikovanju, ki se začneja že v šolskih klopek (Bridko pismo), drugi se s problemom opustevanja podeželja ozira na severnodalmatinski otoček, kot da takšnih otočkov ne bi bilo vsepovsod po Sloveniji od Haloz do Bele krajine . . .

Kot posebna skupina, v kateri je mogoče med vrsticami prebrati, da ne gre za redno proizvodno dejavnost, temveč za dodatni predlog, ki čaka na posebna dodatna sredstva, pa so naštetih projekti, ki bi morali resnično stati v prvem planu tako po svoji aktualnosti kot po družbenem, nacionalnem in kulturnem pomenu.

To so filmi o življenju manjšin tostran in onstran državne meje, italijanske in madžarske pri nas ter slovenske v Italiji, na Koroškem in na Madžarskem.

Niti enega predloga pa ni za dokumentarni film, ki bi bil pripravljen zabeležiti katerokoli ustvarjalno prizadevanje, poklicno ali amatersko, posvečeno Cankarjevi stoletnici. To bo opravila televizija . . .

Ob tem pa smo že pri sestavi programa vedeli, da bomo imeli npr. letos na gledaliških deskah tri Jacinte in eno Lepo Vido, kar bi spričo visoke kvalitete slovenske gledališke igre dalo imenitno izhodišče za filmski esej o Cankarju in gledanju v njegovo delo s posebnega zornega kota, ki bi ostalo za prihodnost tudi dragocen kulturni dokument. Viba film pač snema filme o prostitutkah (Ljubezen na stopnišču), striptizetah (Slavica exception), baletkah (Xsenia na gostovanju), pa včasih, če se posreči, o kakšni starki, ki pred magistratom pobira zrnca riža.





**Prikazano na FESTU 76**

**Dersu Uzala**

(Dersu Uzala)

scenarij: Akira Kurosawa, Jurlj Nagibln  
 režija: Akira Kurosawa  
 fotografija: Asakaru Nakai, Jurlj Gantman, F. Dobronravov  
 glasba: I. Svarc  
 vloge: Jurij Solomin, Maksim Munzuk  
 proizvodnja: Mosfilm/Toho, ZSSR/Japonska, 1975  
 Zlata medalja za najboljši film na festivalu v Moskvi 1976  
 Oskar za najboljši tuji film 1976



Akiro Kurosawa (s temnimi očali) na festivalu v Moskvi  
 (foto Viktor Konjar)



Dersu Uzala, režiser Akiro Kurosawa (prizor iz filma)



S katerekoli strani se mu približamo... svet, ki ga je Kurosawa podoživel in realiziral v liku svojega Dersuja Uzale, se nam razkriva kot brezmejna apoteoza miru, avtentične človečnosti in popolnega zlitja s naravo. To je svet, ki ga ni več, in obenem svet, po katerem hrepenimo. Dalo bi se reči tudi: to je laborij spev enega najpomembnejših in najbolj konsekvntnih avtorjev v dosedanjih zgodovini sedme umetnosti. Z gledišča svoje življenjske zrelosti se z zbranim vedenjem o vsem, kar konstituira naše bivanje, ozira k spominom in izlušči iz njih eno samo, izčiščeno, do skrajnosti preprosto, vsa spoznanja obsegajočo prisposodbo. Z Dersujem Uzalo nam skuša dopovedati: vrednote in veličina človeškega doživljanja so v zlitju z elementarnostjo narode, tiste, ki človeka obdaja, in tiste, ki je globoko v njem, v njegovem bistvu; svet civilizacije pomeni izničenje človekove avtentičnosti pa celo njegove možnosti, da bi živel skladen s samim seboj.

Prisposodbo za svojo izpoved je Kurosawa našel v potopisnem tekstu pisatelja Aleksejeva, čigar literarno besedilo zajema domala vse vnanje momente filmske pripovedi, kakršna se nam razkriva z Dersujem Uzalo; pa vendar je presaditvi besedila v filmski izraz botrovala višja stopnja izpovedne zavesti, oplemenitena z veličino spoznanja o tragičnem medsebojnem izključevanju dveh svetov: sveta narode in sveta civilizacije. To je dimenzija, ki se je Aleksejev ni zavedal — bolje povedano: se je ni mogel zavedati tako radikalno, kot se je zaveda Kurosawa. Glede tega je njegov film izrazil sodoben in aktualno akcentuiran, pa čeprav ostaja zvest fabulativnemu toku ter ambientu literarnega izvirnika in nima nikakršnih ambicij, da bi prigodo iz prvih let našega stoletja kakorkoli transponiral v naš čas. Aktualizacija se v celoti dogaja na notranjem planu, v emocionalnem učinku te preproste in v svoji preprostosti v klasično veličino povzdignjene anekdote. Podoživimo jo kot pisatelj najgloblji in najdragocenejši življenjski spomin. Njegove iztočnice so v kratkem filmskem prologu, ki ima po vsem videzu dvojno funkcijo: ob svojem ponovnem prihodu na kraj nekdanjega doživetja, o katerem nam bo pripovedoval, se pripovedovalec, nekdanji ruski oficir, sooči tako s časovno distanco kot s spremembami, ki so jih prinesla leta. Nekoč samotni, nedotaknjeni sibirski gozd, prisposodba narode same, ni več, kar je bil nekoč. Že so v njem zapele sekire, že se je začela era eksploatacije. Sveta, ki je bil, ni več. A prav o tem svetu nam bo pripovedoval film, o svetu in o času, ki mu je dajal obeležje Dersu Uzala, samotarski lovec, osrednji lik pripovedovalčevega doživetja. Dersu in vse, kar je bila vsebina njegovega življenja, vse tisto, kar je bilo in česar ni več, navdaja pripovedovalca in prek njega tudi nas, ki smo povabljeni k podoživljanju njegovih spominov — z neizmerno nostalgijo, ki je značilni ton Kurosawine filmske pripovedi in poezije.

Racionalno jedro te izpovedi je v svojem bistvu konservativno, saj videva vrednote življenj v svetu, ki je minil. Toda ta nostalgična poza se nas nikakor ne dotika kot nekaj odbijajočega. Nasprotno. Osvoji nas in nas prepriča s svojo popolno prežetostjo z vrednotami pristne človečnosti in s svojo brezmejno zagledanostjo v veličino preprostosti in prirodnosti. Iz take zasnove je Kurosawa ustvaril še eno izmed svojih umetnin, dovršeno v svojem brezhibnem zlitju vsebine in forme, po pripovedni in filmsko izrazni strukturi izrazilo preprosto, notranje skladno, v najboljšem pomenu besede klasično. Njena najočitnejša značilnost sta razmeroma skopo vnanje dogajanje, a zato tolikanj močnejše poudarjeni notranji tok človeških vezi, ki se spletajo med oficirjem Aleksejevim in njegovim nenavadnim prijateljem, samotarskim lovcem Dersujem, tem utelešenjem narode in vseh njenih vrednot. Filmsko pripovedovanje seveda že po svoji naravi zahteva vizuelno gibanje fabule — in mojstrstvo filmskega pripovedovalca se izkazuje ravno v tem, da najde pravo sorazmerje med vnanjimi dogodki ter notranjim tokom emocionalne napetosti, ki gledalca zvabi v sodoživljanje. Kurosawino mojstrstvo je v pripovedovanju, ki je navidez skrajno skopo, racionalno, skoncentrirano, pa obenem razkošno v svoji psihološki detajliranosti, ki vsakokrat izčrpa vse možnosti in zaključuje kader šele takrat, ko je situacija razčlenjena in razgrnjena do kraja. To je režija, ki gradi na popolni psihološki motiviranosti slehernega detajla, pri čemer se detajli navidez neopazno in z docela naravno samoumevnostjo vkaplajo drug v drugega. Rezultat take preciznosti je pretehtano vsklajevanje pripovedne celote in vseh njenih posameznih vizuelnih delcev. V osrčju

režiserjevega ravnanja je absolutna zbranost, ki z brezmejnimi notranjim in zunanjim mirom obvladuje ne le miselni in čustveni tok pripovedi, pač pa življenjsko spoznanje v celoti.

Glede na vse to je Dersu Uzala film, ki presega samo fakturo zgodbe in se pred gladalčevimi očmi neopazno, s sugestivno močjo svoje vsebine in svojega načina filmskega pripovedovanja prelevi v življenje samo. Povsem samoumevno je, da ob gledanju tako zastavljene filmske naracije pozabimo, da smo pravzaprav samo gledalci. V tem pa je tudi najvišji možni dosežek filmske režije.

Lik samotarskega gozdnega moža, lovca, ki je do zadnjih celic svojega bitja zrasel s naravo, sredi katere živi in jo tudi docela obvlada, ko se postavlja v bran vsem njenim nevarnostim, je nedvoumno utelešenje najvišjih človeških vrednot. S polno pravico ga je mogoče — v soglasju s Kurosawo, ki nam pojmov sicer ne sugerira, njegovi miselni in emocionalni zaključki pa so vendarle kristalno jasni — imenovati »mali veliki človek«. Majhne rasti, zapreden v svoj lastni jaz, s poudarjenimi potezami živalskih čutov, nagonov in spretnosti, nam ta mož skozi vrsto prigod, ki oblikujejo celotno zgodbo, razkriva svojo čisto dušo, svojo neomadeževano prirodno, svoj neskaljeni notranji svet — in skozi vse to svoje velike človeške vrednote, zavoljo katerih sta se s kapetanom Aleksejevim človeško tako globoko in zares zblížala.

Kurosawa nas s celotnim spletom tega zblíževanja in globoko motiviran način pripelje k vsebinskemu in miselnemu epilogu zgodbe. Kapetan se odloči, da bo Dersuja, ki se mu ima med drugim zahvaliti tudi za življenje, povedel s seboj v mesto in mu dal dom v lastni hiši. Vstop v civilizirane oblike življenja pa Dersuja ne le zmede, pač pa tudi docela porazi. Odvzete so mu bile korenine in brez njih je zgubljen. Rešitev zanj je edinole v vrnitvi v njegov svet neomadeževane narode. Razkol obeh svetov je neizogiben, toda obenem tragičen. Kajti Dersu Uzala se tja, od koder je bil prišel, ne zmore vrniti. Na poti iz mesta v gozdove ga napadejo razbojniki, mu iztrgajo puško, ki mu jo je bil podaril kapetan, in ga ubijejo. Vendar je očitno, da smrt ni bila naključna. Globoko utemeljena je prav v svojem izpovednem motivu, ki ga skozi celotni film razkriva veliki ustvarjalec Kurosawa: Dersu Uzala je doživel ob srečanju s svetom civilizacije svoje tragično izničenje. Civilizacija ubija človeka, ubija, kar je v njem najbolj človeškega. In tu, izpoveduje umetnik, ni nobenega upanja. Svet pravih vrednot umira ali pa je nemara že mrtev. Pomoči ni. Sta samo bolečina in možnost, da se je zavemo.

Ikjub vsemu temu pa Kurosawin film ne izzveni tragično. Kvečjemu nostalgično. Dersuja in njegovega sveta nemara res ni več. Njegovo življenje se je izteklo, njegovo poprej brezmejno obvladovanje narode se je izničilo, naroda sama je izgubila svojo moč in se upognila pod močjo agresivne civilizacije, toda ideal vrednotenja vsega tega je neizogibno prisoten. In zato filmska freska, ki jo obvladuje ta neizmerno svetla barva človeške čistosti, nikakor ne izzveni kot tragična drama, pač pa zgolj in samo kot prepričljiva in neponovljivo lepa, topla, prežarjena hvalnica narode in avtentičnega življenja.

Viktor Konjar

**Obljubljena dežela**

(Zemlja obiceana)

scenarij (po romanu Stanisława Reymonta): **Andrzej Wajda**  
 režija: **Andrzej Wajda**  
 fotografija: **Witold Sobociński, Edward Klosinski, Waclaw Dybowski**  
 vloge: **Daniel Olbrychski, Wojciech Pszoniak, Andrzej Seweryn, Anna Nehrebecka, Andrzej Szalawski, Kalina Jedrusik** in drugi  
 proizvodnja: **PRF »Zespół filmowy X«, Poljska, 1974**  
 distribucija: **JRT**

▼ **Andrzej Wajda****Bożena Dykiel in Daniel Olbrychski** ▲▼ **Daniel Olbrychski**

Spregovoriti o režiserju Andrzejju Wajdi pomeni spregovoriti o enem največjih sodobnih filmskih režiserjev. Wajda ustvarja svoje filme že več kot dvajset let in je že s svojimi prvimi deli, skupaj s peščico kolegov režiserjev in scenaristov lansiral tako imenovano »poljsko šolo«. Tako so dela Wajde, Kawalerowicza, Munka poimenovali v evropskem filmskem svetu, ko so njihovi filmi prihajali na mednarodne festivale in tam dobivali visoka priznanja. Bil je to odmik od sovjetskega vpliva soc-realizma, ki je prevladoval tedaj v vseh evropskih deželah socialistične demokracije. Njihovi filmi o dogajanjih v vojni in po njej ali naslonjeni na domačo književnost niso olepševali stanja, niso slikali dogodkov in ljudi črno — belo, marveč so tudi s svojevrstnim filmskim izrazom obravnavali problematiko takšno, kakršna je, oziroma, kakor so jo videli njihove angažirane oči. Wajda se je vključil v to valovanje s filmi **Pokolenje** (1955), **Kanal** (1957) ter **Pepel in diamanti** (1958). Potem je posnel še vrsto filmov, ki niso bili vsi enako uspešni, snemal je tudi v Jugoslaviji (**Sibirskaja Lady Macbeth in Vrata raja**), dokler ni koncem 60-ih in v začetku 70-ih let opozoril mednarodni filmski svet nase z enkratnimi mojstrovčinami (**Brezov gaj**, **Pokrajina po bitki**, **Svatba** in sedaj z **Obljubljeno deželjo**).

Pri Wajdi je zanimivo, da mnoga svoja dela naslanja na znano domačo literaturo bližnje in daljne preteklosti. V zadnjih letih smo srečali na platnu Iwaskiewicza, Wyspyanskega in Reymonta. Šele s svojim zadnjim filmom — ta še ni doživel premiere — je posegel na tuja tla in prenesel na filmski trak Conradovo **Temno senco**, ki pa se posredno tudi dotika poljskega življenja. Tudi njegov zadnji, nam znani film, **Obljubljena dežela**, je torej naslonjen na literaturo. Nobelovec Reymont je leta 1899 napisal roman z istim naslovom in z njim posegel v vznemirljiva dogajanja na Poljskem ob prelomu stoletja.

Poljaki sami pravijo, da je bila vest o tem, da pripravlja Wajda ta film, izredno vznemirljiva, saj predstavlja Reymontova pripoved unikat v njihovi literaturi, ko govori o industrializaciji in oblikovanju meščanske industrijske družbe. To je portret Lodza, ki se ob koncu prejšnjega in v začetku našega stoletja industrijsko prebujala, ljudi, ki so prihajali v to »obljubljeno deželo« iz vasi, z gora, iz drugih mest. Mestni veljaki in kapitalisti so bili tedaj Nemci in Židje pa tudi maloštevilni Poljaki. Pripoved je napisana izredno dinamično, dramatično napeto, glavni motiv junakov pa je boj za denar.

Tri narodnosti — Poljaki, Nemci, Židje in trije družbeni razredi — proletarijat, srednji stan (mojstri, kupci, nadzorniki, posredniki) ter kapitalisti — tovarnarji; skrajna beda ob blagostanju in luksuzu, v katerem pa besede, kot so na primer kultura in umetnost, ne najdejo svojega mesta: vse to daje filmu harmonično, plastično podobo, spektakularen izraz, v katerem sodeluje več deset odličnih igralcev.

S filmom **Obljubljena dežela** se je Wajda odmaknil od svojega dosedanjega dela, v katerem je gojil nekaj poljski mit. To pot je ostal docela zvest poljski zgodovini in zgodovinskim dejstvom. Spoštoval je literarno predlogo, vendar se je od nje odvrnil v trenutku, ko je zaznal romantični prelom v razvoju neskrupuloznega junaka Karla Borowieckega, za katerega je menil, da po svojem značaju ne ustreza Reymontovi viziji junakovih odločitev (gre za finalne sekvence, ko se po Reymontu Karel pomiri s stavkajočimi in ugodi njihovim željam, medtem ko pri Wajdi takorekoč sam potisne v roke karabinke redarjem). Tudi sicer je Wajda pripoved »posodobil« in sam povedal: »Mislim, da bo film na koncu morda tradicionalen, vendar povsem drugačen, kot se to pri nas dela. Iskal sem izčrpnost, lapidarnost, toda hočem obdržati bogastvo literarnega gradiva. Priказati to, kar je hotel Reymont. Vendar je bila intenzivnost knjige povezana z drugo dobo, danes gledamo vse to drugače; ta ista vsebina mora biti podana v zelo nagli podobi, če naj zagradi gledalca. Zdi se mi, da je to takšna pripoved, ki gledalca lahko zainteresira, vendar mora biti skladna z današnjim jezikom...«

In zgrabila je **Obljubljena dežela** ne samo poljskega gledalca, ki ceni domačo književnost in domače filme, še posebej, če govore o Poljski, zgrabila je tudi mednarodno občinstvo. Pripoved je izredno dramatična, naslonjena na neskrupulozni razvoj »borcev« za denar, treh prijateljev, poljskega inženirja Karla Borowieckega, Moryca Welta, židovskega posrednika in Maksa Bauma, sina nemškega lastnika stare tkalnice. Sanjajo o tem, kako bi prišli do denarja in postavili svojo

tekstilno tovarno. Na različne načine se jim to posreči in v Hamburgu nakupijo surovine, da bi z njihovo prodajo prišli do denarja, potrebne za gradnjo tovarne. Ta iniciativa rodi odpor pri lodzkih tovarnarjih, ki niso hoteli imeti poljske konkurence. Kljub vsem oviram postavijo tovarno, a ne za dolgo. Z intrigami in ljubimkanji na nepravih mestih si Karol nakoplje sovraštvo in na poti v Berlin ga doseže telegram, da so tovarno požgali. A Karol se ne da, še naprej gre pot človeka, ki ne pozna ovir pri doseganju cilja, pusti svojo zaročenko in se poroči s hčerko nemškega milijonarja. Doseže cilj, postane velik tovarnar, vendar to plača z odpovedjo idealom in vsemu, o čemer je sanjal v mladosti.

Leta 1889 je bila ustanovljena v Lodzu zveza poljskih delavcev, ki je tri leta kasneje organizirala tako imenovani lodzki upor. V stavki je sodelovalo okrog 70 tisoč delavcev, carska vlada pa ga je zatrla, pobila 200 stavkajočih, 900 jih je zaprla. Vse to so zgodovinska dejstva, ki so našla odmev v Reymontovem romanu in ki jih ta postavlja kot pomembno ozadje celotnega dogajanja. Kljub temu, da je romanopisec opisoval te razvojne poti v dvigih proletariata z malce romantičnim pogledom svojega časa, se je Wajda inteligentno otresel teh primesi in ustvaril film, ki s svojo epsko podobo nasprotij v kapitalističnem Lodzu predstavlja eno najlepših del sodobne poljske kinematografije.

Wajda je znan tudi po svojem izboru in vodenju sijajnih igralcev. Njegova zasluga pred leti je bila, da je na primer igralec Zbigniew Cybulski zaslovel po vsem svetu, po njegovi tragični smrti pa je zbral okrog sebe vrsto drugih odličnih igralcev, med katerimi je na prvem mestu Daniel Olbrychski — v tem filmu igra Karla.

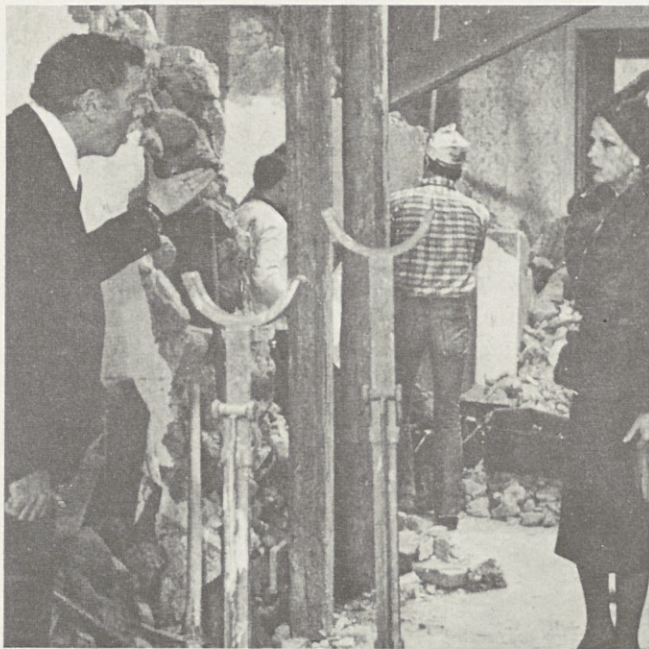
Vendar je prav v **Obljubljeni deželi** za svojo igro tudi Wojciech Pszoniak, ki igra Žida Moryca, dobil številna priznanja. Delež igralcev, izredne scenografije Tadeusza Kosarewicza in pravzaprav vseh drugih sodelavcev vse do mnogoštevilnih statistik je prav tako pomemben za mojstrski rezultat režiserja Andrzejja Wajde.

V filmski pripovedi je ob rdeči niti v razvoju treh osrednjih junakov še vrsta epizodnih dogajanj, ki pa ne drobijo celovite pripovedi, temveč ji le dodajajo dramatičnost in silovit ritem. Marsikdaj je Wajda krut, celo naturalističen, bi lahko rekli, toda s tem ostaja dosleden v svoji umetniški izpovedi, prizori nasilja ostajajo v realističnem kontekstu angažiranega opazovalca oddaljene, a ne pozabljene zgodovine.

Miša Grčar

## Zaprti družinski krog

(Gruppa di famiglia in un Interno)



Že na FESTU je film »Zaprti družinski krog« predstavljal tisto privlačnost, ki jo imajo navadno izpovedi zrelih umetnikov in filmskih veteranov. Ta privlačnost se je ob Viscontijevi smrti še povečala, tako da lahko umetnikovo subjektivno izpoved resnično združimo s pojmom življenjske modrosti. Pozornost, ki jo zasluži Viscontijevo delo, je povezana z vrsto najpomembnejših filmov italijanske kinematografije, kot so »Zemlja drhti«, »Rocco in njegovi bratje«, »Gepard«, »Somrak bogov«, »Smrt v Benetkah«. V zunanjem filmskem izrazu ni nikdar težil prek mere in je bil izzivalen v samem bistvu teme. Kot starec je bil še toliko bolj soliden, ker živost vizije, ki jo je izpovedoval, zmeraj ostaja na trdnih tleh spoznanja življenja.

Ne smemo pa misliti, da so besede »živost vizije« ali »spoznanje življenja« medli pojmi, ki imajo značaj lažjega esejističnega besednjaka. Če smo resnični opazovalci slike in se ji približamo z natančnim čutom za razmerja in notranje stanje, ki ga izraža, se bomo dvignili v razpoloženje, ki sliki ustreza in je obvladovalo avtorja pri njenem nastajanju. To pa je nekaj živega v nas, ki se tiče energije naše duševnosti, in je slika samo vizija našega notranjega življenja. Viscontijevo solidnost prepoznamo ravno v točnih slikah razpoloženja, ki razodeva neko bistveno življenjsko ugotovitev o subtilnih človekovih razmerjih z življenjem. Tudi ta subtilnost je pri njem skoraj racionalno eksaktna, tako da je več kot samo znanje o življenju, je tudi **spoznanje**.

Visconti je zmeraj vodil svojo oko in kamero skozi življenje s prefinjeno romansko racionalno čutnostjo, katere bistvo je, da ugaja. Racionalizem ustvarja jasno estetsko slikovitost, ki jo z druge strani navdihuje čut. Visconti intenzivno doživlja nežno vzvišenost lepote čutnega doživetja na meji med ugajanjem in zablodo, ko se lepota že skoraj prevesi v pošast. Vendar je tudi pošast slikovito upodobljena kakor na primer vzdušje umiranja in aristokratske, do boleznih prefinjene lepote v »Smrti v Benetkah«. Groza se tako izgubi in prevladuje senzibilno razpoloženje, ki je vzvišeno in lepo. Kakor da v vsej pošastni podobi sveta in žrelu smrti ostane v človeku odrešujoča vizija ljubezni do estetskega, rešilna bilka umetnosti, ki detajlno približuje človekovim čutom manifestacijo lepote, tako da jo skoraj lascivno uživamo. Umetnik stoji pred vrati smrti in si odgovarja na univerzalna

scenarij: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, Enrico Mediolli  
režija: Luchino Visconti  
fotografija: Pasqualino de Santis  
glasba: Franco Mannino  
vloge: Burt Lancaster, Helmut Berger, Silvana Mangano, Claudia Marsani, Stefano Patrizi, Claudia Cardinale  
proizvodnja: Rusconi film/Gaumont, Italija/Francija 1974

vprašanja, ki pretresajo, režejo, analizirajo naklonjenost lepoti, njegov življenjski poklic. Čemu je živel? Ali je bil samo ujet v past senzualnega, ki ga je po srečnem daru »ratia« sublimiral v fenomene lepote? Ali je torej sledil romanskemu duhu katarze, ki z razumskih dognanjem resnice povzdiguje čutnost k božanski vzvišenosti?

Ta vprašanja vendarle niso samo subjektivna umetnikova razmišljanja. Umetnost kot vizija ne pripada človekovi osebnosti, temveč njegovemu »jazu«, bistvu človeka, in jo človek osebno doživlja kot splošne podobe sveta. Svet in posameznik se stikata v doživetju. Tudi to je točen, ne pa medel pojem. Viscontija zanima lepota objektivno. Kakšen smisel ima za ljudi? Z lastno vizijo hoče odgovoriti na vprašanje, ali ima zanje umetnost pomen. Takorekoč pred smrtjo, ko je tudi na široko premeril svet, se je čutil dolžnega odgovoriti svoji subtilno razmišljajoči vesti.

V svojem predzadnjem filmu je Visconti zgoščeno nadaljeval kontemplacijo svoje teme. Ker je v njegovem ustvarjanju imela prednost vizija kontemplativnega razpoloženja, je »Zaprti družinski krog« predvsem filmsko upodobljena drama iz aristokratskega okolja z racionalno prefinjeno obdelanimi psihološkimi liki, ki presegajo običajno sliko stvarnosti; s svojimi razmerji in pretehtanim pomenom odnosov med njimi simbolizirajo osnovne tipičnosti človeške družine, človeštva. Iz posameznih subtilno impresivnih prizorov beremo govorico neosebnih, takorekoč življenjsko modrih občutij. Hiša, ki je zakladnica umetniških vrednot, duhovnih izdelkov civilizacije. Stari profesor, njen kustos in ljubitelj umetnosti, aristokratsko plemenit; to se pravi tuj vulgarnemu svetu, vendar osamljen v svoji plemenitosti ter obremenjen z duhovnim bogastvom. Čemu služi vse to duhovno bogastvo? Ali samemu sebi, samozadostnosti svojih vrednot? Civilizirani barbari sami poiščejo to hišo in zahtevajo svoje mesto v njej. Čutijo neznano povezanost z njo. Prizor: v najetih prostorih napol podrti zidovi stare solidne hiše, profesor pride braniti svoj svet predstav o človeških odnosih pred samovoljno instinktivnostjo svojih gostov. Spet drugi prizor: Konrad, čista mlada duša, kritična do vse umazane stvarnosti, ravno tako izprijen in izgubljen v tem, kar je kot študentski revolucionar obsojal; nemočni cinik, prefinjeno čuteč, vendar posmehljiv in nežno zagrenjen. Nato prizori:

Večerja pri profesorju, gostje in gostitelj skupaj. Konradov samomor. Profesorjeva bolezen in umiranje. In še vrsta drugih prizorov, ki uvajajo govor občutij ter postavljajo razmišljanje pred oči. Človeško bogastvo se mora odpreti tem, ki o njem niti ne sanjajo. Razsulo vsakršnih vrednot, obscena erotika, sebičnost in pohlep, živalska sla po eksistenci, duhamorna praznina življenja izzivajo mir kustosa človeške kulture, umetnosti, lepote. V njem zaživi ustvarjalna psihična bolečina, ko stopa ideal s knjižnih polic in iz slik, obešenih po zidovih, v stvarnost. Zboli in umira za njenimi strupi. Umetniško doživetje sveta je brez smisla, ako ostane last izbranega in subtilnega uma. Zrelost ali očetovstvo tega doživljanja se mora živjeti v podvignost večjega dela človeške družine. Umetnost ni zakladnica umetnosti, temveč človekova volja, da njene vrednote realizira v ljudeh.

Iz Viscontijeve vizije beremo, da je umetnost katalizator, da je lepota katarza. Ta vizija ne pripada stvarnosti, ampak vzvišenosti človekovega duševnega boja za stvarnost vizije.

Zdi se, da Visconti razodeva nekaj temeljnega v človeku, kar ni stvarno, pa vendarle resnica: človek naravno, sam po sebi, teži k lepemu in nobena še tako stvarna stvarnost ni realnejša od lepote. Toda živeti mora v človeku, ki je za njeno stvarnost pripravljen ostareti, zboleti in umirati. Naj to ne bo epitaf Viscontiju, ampak epitaf svetu, ki lepoto in vrednato ločuje od samega sebe, kar je, verjetno, življenjska izpoved tega filmskega umetnika.

**Samo Simčič**

## Dan kobilic

(The Day of the Locust)

scenarij (po romanu Nathaniela Westa): **Waldo Salt**

režija: **John Schlesinger**

kamera: **Conrad Hall**

glasba: **John Barry**

vloge: **William Atherton, Karen Black, Donald Sutherland, Burgess Meredith, Geraldine Page, William Castle, Madge Kennedy, Bo Hopkins, Jackie Haley**

proizvodnja: **Paramount, ZDA, 1975**

distribucija: **Avala Genex** (pod naslovom: Blišč in beda Hollywooda)



▲ Karen Black in Lella Goldoni



V širšem tematskem okviru smemo novi Schlesingerjev film šteti med takoimenovane filme o katastrofah. Pri tem se seveda sklicujemo na dela, kakršno je »Nashville«, ne pa na »Žrelo« ali »Peklenski stolp« (ostajamo v programskem krogu Festa 76, ki nam je vsa štiri dela plasiral v eni sapi). Kajti gre za katastrofo, ki jo pogojuje in sproža histerična psihoza množice, ne pa zunanji zaplet, v katerega posega predvsem filmski trik. V čutenju posameznika se ta katastrofa sprva razrašča kot neka praznina, zaznavna najprej kot želja, hrepenenje, in se nato, razpoznan za slepilo, razbline v vakuum onemogočene eksistence. Zanimivo je, da je ta proces skorajda vodilni motiv vsega dosedanjega Schlesingerjevega opusa in da si to pot išče fabulativno ogrodje v svetu filma. »Dan kobilic« je film o filmskem mestu, njegovih iluzijah in zakulisju, kot je »Nashville« film o drugem, novejšem mediju, ki sprošča iluzijo možnosti za vse, spodbuja navduševanje in hipnotično zaverovanost, o zabavni glasbi. »Nashville« je postavljen v letošnje leto, »Dan kobilic« pa tako kot literarni izvirnik, ki je tedaj tudi izšel, v konec tridesetih let. Seveda je ta primerjava med obema filmoma zgolj sklicevanje na kronološki razvoj medijev in njihovega vplivanja, na štafeto generacijskih privrženosti, razkriva pa vendarle toliko tipičnih sorodnosti in pogojenosti, da so mikavne za sociološko ali psihološko razmišljanje, kar seveda ni namen te filmske predstavitve.

Ko so se Hollywoodu v šestdesetih letih zamajala tla pod nogami in je z upadom proizvodnje preživeljal svojo najhujšo krizo, se je začelo filmsko romanje v njegovo zasanjano svetlo in slavno preteklost, kot da bi v varljivem oživiljanju nekdanje slave mogel najti potrdilo za njeno nadaljevanje. Vrstile so se razkošne ekranizacije nekdanjih filmskih uspešnic, obnje so se nizale sladkobne biografije velikih zvezdnikov od Rodolfa Valentina do Jean Harlow. Transfuzija minulosti je bila seveda neučinkovita.

Hollywood je moral preboleti krizo in se znova najti. V teh pogojih se je izoblikovalo razpoloženje za ekranizacijo Westovega romana, za kritičen pogled nazaj, za demitologizacijo, ki pa ji vendarle ne manjka nostalgije. Saj so nosilci tega vračanja vsak zase in vsi skupaj tako nebogljani, nemočni, na milost in nemilost prepuščeni magnetu, ki privlači, a ne zna obvladati svojih silnic, izgubljeni v blodnjaku ambicij, v katerem ne odloča nadarjenost, volja, vztrajnost, temveč banalnost naključja. In panorama, iz katere izstopajo, je obzorje anonimnosti, zasanjano v vizijo navidezno neskončnih, vsakomur dostopnih možnosti. Je množica, ki jo je spretno vodena mašinerija ustvarjanja javnega mnenja oziroma interesa, usmerjenega v navdušenost, pognala na rob prenapetosti, kakršna se lahko sprošča v frenetičnosti, zagrizenosti kakršnekolik vrste — občudovalne ali nasilniške.

Mož, ki naj bi po skoraj štirih desetletjih od nastanka besednega zapisa preliel te refleksije v sodobno filmsko govorico, je prišel iz Anglije. Ni ga rodil Hollywood, vanj je prišel kot izoblikovan režiser, ki je v svojem matičnem podnebbju že večkrat ugnetal nastajanje in razraščanje notranje praznine, hotene in nehotene iluzije (Billy lažnivec, Darling). S »Polnočnim kavbojem« jo je presenetljivo hitro presadil v značilno ameriško etično in existenčno mentaliteto. »Dan kobilic« je v tem pogledu samo korak v širino, ki bi ji lahko rekli spektakularna, če se ne bi tega epiteta vse bolj oprijemal slab prizvok.

Če je bil »Polnočni kavboj« postavljen v moralno predmestje velemesta, je »Dan kobilic« vsajen v periferijo umetnega mesta, ki je sredi razcveta že zabeležilo znamenje umiranja. Nič koliko motivov ponavlja to »včerajšnjo veličino«: vila, nekdanji dom filmske zvezdnice, zdaj razdeljena v stanovanja in podstanovanja; vanjo se zateče zaradi cenene stanarine Tod, mladenič z ambicijami umetnika, ki jih hoče uresničiti kot filmski scenograf; pa njegovi sosede — nekdanji komik Harry, danes žalostni počestni klovnovski

kramar, njegova boleče poprečna, bolešno ambiciozna hčerka Faye, ki sleherni sekundo izkorišča za vzpenjanje v nedosegljivi filmski vrh in ostaja slej ko prej statistka; in njen postavlaški kavalir z neuresničeni ambicijami kavbojskega zvezdnika Toma Mixa; banalna mati, ki do odvrtnosti premočrtno izsiljuje lastne izgubljene sanje, ko ustvarja zoprnemu, pobalinskemu sinu gloriolo otroškega zvezdnika; in ne nazadnje izgubljenec v tem svetu nedosegljivih iluzij, ponižni upokojeni birokrat Homer, ki je kdove zakaj zataval v bližino filmskega sijaja, da bi postal njegova dvojna žrtev. Vsi ti ljudje, poprečni, majhni, vsakdanji, zavoženi ali postavljeni na stranski tir so banalni, na trenutke zoprni, obenem pa tako neskončno krhki, ranljivi, zmedeni in zapeljani, da tisto klasično načelo soočanja med platnom in partnerjem nenehno bega od kritičnosti, posmeha, celo obsojanja do tihga sočutja. Zrnca v velikem mlinu so, ki so obsojena na zmletje v prah.

Kajti — če površno ulovimo fabulativno ogrodje — vsak od njih že od vsega začetka nosi v sebi slutnjo izginjanja. Tod se razblinja, ko je prisiljen odstopati od svojih ustvarjalnih vizij (so najrahljeji namig na katastrofo, skicirane na steno njegove sobice, krokiji komaj slutene oblike propada), se spoprijemati s konformizmom kariere — katastrofa je v razrušenju ateljejskega prizorišča za waterloosko bitko že konkretno nakazana — in doživeti silovitost njene konkretosti v lavi podivjane množice pred premiernim kinematografom.

V tej podivjanosti privre vse, kar je že poprej namigovalo na razkroj. Fay utone v samotno anonimnost, Homer uresniči svoje boleče razočaranje nad prisposodo ambicij, mladim filmskim paglavcem Adorejem in veliki hollywoodski dogodek, odlično rekonstruirana premiera De Millovega »Pirata« iz 1938. leta razblini v uničujoči nič energijo navdušenja nad filmsko slavo, ko jo sprevrže v kaos obračunavanja in panike. Mit slave je ubila orgija uničevanja, v kateri oživijo vizionarni prividi umetnika Toda, ki se je odpovedal svoji poti in postal iz iskalca dekorater.

Marsikaj je mogoče Schlesingerju tudi očitati: da je predolg, premalo čvrsto povezan v posameznih prvinah, da očitno forsira (kakšna ironija za film, ki naj obračuna z mitom!) današnjega zvezdnika Shuterlanda, da se zateka v impresije, kadar bi bil lahko udarno izpoveden in ekspresiven, da skorajda zanemarja pomen in vlogo mozaične kompozicije (ki se je tako posrečila »Nashvillu«).

Na pretek pa je tudi zagovorov: odlično vodenje treh platform katastrofe od slutene do ateljejske in neubranljivo resnične, naslonjene na psihologijo množice; pretanjen izbor interpretov od Karen Black kot Faye do Williama Athertona kot scenografa Toda in še posebej človeško presunljivo starega klovna Burgessa Mereditha; senzibilen občutek za pejzaž in interier, za splošni posnetek in za detajl; predvsem pa naravnost avtentično uresničenje ene od oblik »dežele odprtih možnosti«, zlate Amerike po zmagi nad gospodarsko krizo, ki tako demokratično daje navidez enake možnosti — te pa so v bistvu le napajanje zmotnih iluzij, načrtno slepilo, takorekoč prevara v lahkovernost uspanim. In to najbrž ne velja le za leto De Millovega »Pirata«.

**Stanka Godnič**

## Slovenska bilanca festa

### Rezultati glasovanja slovenskih filmskih publicistov

Na letošnjem Festu je bilo 16 slovenskih filmskih publicistov. Toliko vsaj se jih je udeležilo novinarskega glasovanja tik pred slovesom od festovskih predstav. Vsak od glasovalcev je na svoj anketni listič zapisal petero filmov, ki so bili po njegovi presoji v samem vrhu festovskega repertoarja 1976.

Oglejmo si izid »slovenskega« dela glasovanja. Soočenje z njegovimi rezultati zagotovo ni odveč, saj je del filmov, ki so bili na Festu, že odkupljenih, nekateri izmed njih so celo že v rednem kinematografskem sporedu. Zanimive pa utegnejo biti tudi primerjave med rezultati glasovanja slovenskih filmskih publicistov ter odločitvami njihovih italijanskih, ameriških, francoskih in še drugih kolegov.

Na listah šestnajstih slovenskih kritikov se je znašlo vsega sedemnajst filmskih naslovov. Ko glasove seštejemo, ugotovimo, da je prejel največ glasov (14) film: **Let nad kukavičjim gnezdrom**.

Sledijo:

**Prizori iz zakonskega življenja** — 9 glasov; **Poklic: reporter** — 9; **Družinski krog** — 8; **Skrivnost Kasparja Hauserja** — 8; **Objubljena dežela** — 7; **Nashville** — 6 glasov. Za njimi sta še ameriška filma **Dan Kobilic** in **Lenny** ter s posameznimi glasovi še preostalih osem filmov — izmed približno petdesetih, kolikor smo jih videli na Festu.

Če primerjamo prvo mesto med slovenskimi kritiki (film **Let nad kukavičjim gnezdrom** je odkupila ljubljanska Vesna film), ugotovljamo, da se okus naših in tujih ocenjevalcev ne razlikuje. Film je dobil Oskarja in nagrado ameriških filmskih kritikov, prav tako glavni igralec Jack Nicholson.

**Bergmanov film Prizori iz zakonskega življenja** so bili že lani nagrajeni med ameriški kritiki, letos so ga izbrali za najboljši tuji film italijanski kritiki, zbrani okrog revije »Cinema nuovo«. Na naših platnih smo ga že gledali.

**Antonionijev film Poklic: reporter** so izbrali v tradicionalni anketi sodelavci angleške revije Films and Filming kot najboljšo filmsko režijo in najbolj pomemben filmski prispevek v letu 1975. Hkrati je tudi drugi najboljši film v izboru italijanskih kritikov revije »Cinema nuovo« (ki je prvo mesto pripisala Tavianijevemu filmu **Alonsanfan**, gledali smo ga že lani na Festu).

Zahodnonemški film **Skrivnost Kasparja Hauserja** je dobil nagrado kritike v Cannesu, pri nas ga bomo gledali na televiziji. **Objubljena dežela** poljskega režiserja Wajde je bila nagrajena v Cannesu in v Moskvi, kandidirala je za Oskarja in je že znana s programa ljubljanske televizije. Ameriški film **Nashville** si je pridobil nagrado za režijo (Robert Altman) pri newyorških filmskih kritikih in kandidiral za Oskarja. Ker smo v Beogradu izbirali le pet filmov, je ostalo nekaj filmov v »rezervi«, prav gotovo pa tudi oni zaslužijo vso pozornost, na primer film **Lenny**, ki je dobil pri britanskih kritikih nagrado za najboljšo žensko vlogo (Valerie Perrin) in za najboljšo fotografijo. Pri njih srečamo tudi nagrado za najboljšo grozljivko — **Žrelo** — ki pa med slovenskimi kritiki ni prišla na listo. Podeljujejo tudi nagrado za posebne filmske efekte, in to so poklonili ameriskemu filmu **Peklenški stolp**. Tudi ta grozljivka ni na slovenski listi, gotovo pa je, da bo pri nas pritegnila številne gledalce. Tudi **Russellovega** filma, bolj rock opere z naslovom **Tommy** ni na slovenski listi, ženska vloga iz tega filma pa ima nagrado združenja ameriških lastnikov kinematografov (Ann Margaret), hkrati pa so izbrali britanski kritiki to filmsko adaptacijo za najboljši britanski film leta.

Ponekod se s »svetom« torej razhajamo, drugod se izrazito srečujemo. V obeh primerih nam za izid glasovanja na Festu ni žal.

**Anketo je obdelala in kratek komentar napisala Miša Grčar**



pismo iz Titograda

# Kinematografija ali avtorji

Rajko Cerović

Črna gora dandanes nima organizirane kinematografije v republiškem ali nacionalnem pomenu besede, ker ima edino proizvodno podjetje, Filmski studio iz Titograda, premalo sredstev, da bi se ukvarjalo z bolj organizirano in načrtovano filmsko proizvodnjo. V sklad za kinematografijo priteka letno vsega okoli osemdeset milijonov starih dinarjev, s tem pa je mogoče danes posneti dva solidnejša kratkometražna filma. Zlata doba črnogorske kinematografije, ki jo je v povojnih letih oblikoval Lovčen film, je davno mimo, njegov naslednik, Filmski studio, pa si ni nikoli upal stopiti v večje posle in obširnejše ambicije. Studio se je omejil na proizvodnjo dveh ali treh kratkih dokumentarnih ali namenskih filmov na leto, nekako vsako drugo leto, skupaj s katerim od domačih ali tujih družabnikov, pa se je lotil tudi kakšnega projekta za igrani film. Tako so v zadnjih letih nastali trije igrani filmi v sodelovanju z Mosfilmom in kino-studiom Dovženko iz Kijeva.

Živeti navkljub sovjetskega režiserja Jurija Iljenka, Svadba Radomira Šaranovića in Uklenjeni šoferji Bate Pavlovića niso prinesli pričakovane kakovosti, četudi so se finančno, kot se temu popularno reče, pokrili, predvsem seveda zaradi sovjetskega tržišča. Kljub vsemu so vsi trije filmi v skupnem idejno-estetskem smislu dosegli preskromen rezultat. Režiser Svadbe Radomir Šaranović je za ta film res dobil največjo republiško nagrado — nagrado 13. julija —, toda v tem delu, nastalem po istoimenskem romanu Mihaila Lalića, mrgolijo dramaturška naivnost, diletantizmi in celo soc-realistično parolarstvo.

Živeti navkljub Jurija Iljenka je predstavljal za črnogorskega gledalca v prvi vrsti veliko razočaranje, ker je h klasični dobi črnogorske zgodovine, k času Petra I. Petrovića z začetki XIX. stoletja, kot tudi k Petrovi osebnosti, Iljenko pristopil razmeroma svobodno, zavračajoč faktografske podrobnosti in celo temeljna zgodovinska dejstva. Tako svobodno obravnavana tema zgodovinske osebности in naroda, zajeta

s konkretnih tal in iz realnih družbenih odnosov, pa je zvenela preveč abstraktno in neprepričljivo, ustvarjalno nezrelo in v obširni meri lažno. Drama nekega vladarja v burnem zgodovinskem trenutku, obkroženega z ljudstvom, ki mu ni vedno verjelo, njegova žrtev in njegova lastna tragika preprosto niso uspeli vzpostaviti prepričljivega stika z gledalcem. V Pulju je film minil obupno, nekdo od francoskih kritikov pa mu je pozneje podelil nekaj vljudnostnih komplimentov.

Uklenjeni šoferji so v Pulju dobili celo bronasto areno za režijo, seveda v letu z izredno revno konkurenco, toda filmu so potem s pravico očitali nekatere idejno-politične spodrsijaje, ker je v drami sovjetskih ujetnikov, ki so skozi Jugoslavijo prevažali nafto za nemško vojsko, bilo vse naše narodnoosvobodilno gibanje videti kot ne dovolj povezana gverila, kot skupinica samoiniciativnih domoljubov, ki tuhtajo, kako bi uničili nemški konvoj, pri tem pa seveda ohranili življenja za krmili uklenjenih sovjetskih ujetnikov.

Jeseni lansko leto je Studio kot izvršilni producent, vendar v sodelovanju s Filmsko radno zajednico iz Beograda, končal s snemanjem igranega celovečernega filma pod delovnim naslovom Vrhovi Zelengore v režiji Zdravka Velimirovića. Film navdihuje ena od najbolj dramatičnih epizod v epeji Sutjeske, dogodek, ki se je zgodil na Ljubinem grobu, kraju, kjer je ena od partizanskih čet, padla skoraj do poslednjega borca, uspevala štiriindvajset ur zadrževati močne napade in tako omogočila rešitev glavnine naših moči iz obroča. Filma še niso zmontirali in bo svojo premiero verjetno doživel na letošnjem festivalu v Pulju.

Zadnje čase se nedoločno govori o možnosti za realizacijo nove verzije Ščepana Malega v režiji Veljka Bulajića. Film na to temo so posneli že pred dvajsetimi leti, njegov avtor pa je črnogorski režiser Velimir Stojanović. To je bil hkrati prvi črnogorski igrani film in prvo delo v tem žanru režiserja,

ki je že pri štiridesetih letih sklenil svoje človeško in ustvarjalno obdobje. Njegovi štirje igrani filmi — Lažni car, Nesrečni denar, Štiri kilometre na uro in Kampo Mamula še danes zvenijo v jugoslovanski kinematografiji zelo zrelo, moglo bi se celo reči tudi avantgardno.

Ko se že spominjamo prvega in zrelo ustvarjalnega, toda zgodaj umrlega črnogorskega režiserja, je treba opozoriti, da ni v Črni gori spomin na prvega nacionalnega filmskega ustvarjalca z ničimer zaznamovan, da je desetletnica njegove smrti ostala praktično brez kakršnegakoli odmeva v javnosti.

No, zdaj, dvajset let po Stojanovičevem Lažnem caru, nastaja po scenariju, ki so ga napisali Bruno di Djeronimo, Ratko Djurović in Veljko Bulajić, možnost, da posnamejo novo filmsko verzijo Ščepana Malega, toda tokrat, sodeč po tekstu, ki ga je ponudila skupina scenaristov, ne bo govora o zgodovinskem Ščepanu, temveč bo njegova usoda, natančneje legenda o tej zanimivi osebnosti, predstavljala povod za specifično in z aluzijami na sodobni svet nabito komedijsko snovjo. Doslej sta pri scenariju finančno sodelovala Jadran film iz Zagreba in Filmski studio iz Titograda. Vse delo pa je zdaj seveda odvisno od stopnje zainteresiranosti nekega italijanskega partnerja, ker so podobni projekti znamenito dragi, težko pa jih je plasirati na širše tržišče brez sodelovanja kakšnega od slavnih zahodnoevropskih igralcev.

Nekoč bogata produkcija dokumentarnih filmov s črnogorsko tematiko je v zadnjih letih skoraj povsem ugasnila. Na letošnjem marčevem festivalu v Beogradu se je Filmski studio predstavil samo z enim dokumentarnim filmom, Doktor Voja Nikole Jovičevića, ki je poleg tega nastal še v sodelovanju s Filmsko radno zajednico iz Beograda. Resda je film dobil nagrado zveze borcev Jugoslavije, natančneje lista Četrti julij, na poznejši festivalski manifestaciji v Tuzli pa celo prvo nagrado, ki jo je v tem primeru podelilo občinstvo, toda vse to je premalo v primerjavi

z bogastvom tem in s številom črnogorskih avtorjev, ki živijo po središčih zunaj republike in delajo, razumljivo, za druge producete.

Z dokumentarnim filmom se je že zdavnaj nehal oglašati Branislav Bastač, katerega kratki filmi Mali voz, Vas Tijanje ali Črne rute so nekdanjemu Lovčen filmu prinesli niz domačih in mednarodnih priznanj. Studio životari z dvema ali s tremi namenskimi filmi na leto, ki so narejeni preveč neambiciozno, da bi lahko zdržali festivalsko konkurenco na tem področju.

Določeno število filmskih avtorjev, ki so črnogorskega porekla, delajo pa za druge producete v državi, se pogosto tematsko obrača k Črni gori in v tej republiki tudi pobere največja družbena priznanja. Tako je na primer Dušan Vukotić dobil nagrado 13. julija, prav tako Veljko Bulajić za televizijsko dokumentarno serijo Črna gora ali pa Vlatko Gilić za kratek film Ljubezen. Iz Črne gore je tudi Krsto Škanata (rojen v Tivtu), potem eden od najbolj zanimivih mlajših sineastov Živko Nikolić, ki je svoj celoten kratkometražni opus posnel v rojstni vasi Ozrinići pri Nikšiću, res vse s sredstvi Dunav filma, kot tudi Zdravko Velimirović, ki je pri njegovih projektih Lelejska gora, Derviš in smrt in zdaj Vrhovi Zelengore Filmski studio sodeloval kot izvršilni producent ali eden od koproducentov. Da ne omenimo drugih, kot so Dragan Golubović, Nikša Jovičević, Tolja Vučinić in tako naprej.

Pred nedavnim so v organizaciji republiškega centra za kulturno-umetniško dejavnost iz Titograda v glavnem mestu Črne gore prikazali izbor nagrajenih filmov z zadnjega marčevega festivala kratkega filma v Beogradu, potem pa so se skozi tri večere ljubitelji filma spoznali z ustvarjalnostjo Krste Škanate, Vlatka Gilića in Živka Nikolića. V zelo uspešnih pogovorih za okroglo mizo po projekcijah je bilo govora tudi o tem, kot je dejal gost te filmske manifestacije, filmski kritik iz Beograda, Slobodan Novaković, da Črna gora izvaža avtorje, uvaža pa njihova dela. Za prihodnji teden črnogorske kulture v Makedoniji in na Kosovem bo črnogorska kinematografija predstavljena z izborom kratkih filmov iz ustvarjalnosti Škanate, Gilića in Nikolića, četudi prvi in tretji nista nikoli posnela filma za kakšnega črnogorskega producenta. To je ena od kulturnih realnosti sodobne Črne gore. Ima dosti nadarjenih avtorjev, ki bi radi delali v svoji domovini, nima pa sredstev, včasih pa tudi ne posluha, da bi jih neposredno angažirala.

V Črni gori kot tudi v nekaterih drugih republikah na film še vedno gledajo namensko, tako da je mogoče dobiti denar za pomembno temo, bodisi da gre za zgodovinski dogodek ali zgodovinsko osebnost, bodisi za pomembno delo iz književnosti. Tako so nastali filmi Lelejska gora in Svadba — po Laličevih romanih — ali Vrhovi Zelengore Zdravka Velimirovića, no, zdaj pa je spet govora o Ščepanu

Malem, potem o Marku Miljanovu ali Savi Kovačeviću. Občinstvo pričakuje od takih filmov seveda literarizirane biografije ali stripizirane, ilustrirane zgodovinske dogodke s faktografskimi podrobnostmi, torej nekaj, kar je očitno sredstvo pri pouku, režiserji, ki se bojijo veličine teme in čutijo pred njo psihološko obveznost in odgovornost, pri tem pa se skušajo prilagoditi pričakovanjem občinstva, pa uspevajo veliko temo uskladiti z zakoni filmske dramaturgije in ji pripraviti dosti širši pomen.

Računajoč na tako psihologijo in logiko, ki filmu praktično ne priznava avtonomije izraza, se v resnici pride lažje do denarja, to pa je za manj nadarjene vedno izredna možnost. S pomanjkljivim razumevanjem gledajo na scenarije in avtorje, ki se ne vežejo niti na literarno delo niti na zgodovinski dogodek ali osebnost, zato nastaja v takih okoliščinah vprašanje o upravičenosti dajanja sredstev za podobne projekte. Sredi take psihologije se zdi, ko da družba ni zainteresirana za film kot poseben ustvarjalni rezultat, temveč za določene teme, ki so same po sebi družbeno koristne ne glede na ustvarjalno raven režiserske osebnosti, zainteresirane za realizacijo projekta. Tako okorela orientacija je tudi kinematografijam v nekaterih drugih republikah prinesla po duhu siromašna dela, zato je mogoče tudi logično pričakovati, da Črna gora pri tem ne more biti nikakršna izjema.

teme

# O filmski kritiki ali: kdo ni normalen

Bogdan Tirnanić

Če se že lotimo sicer nevhvaležnega posla govoriti o stanju, problemih in perspektivi domače filmske kritike, potem se zdi nujno raziskati predvsem relacijo med našo filmsko kritiko in filmsko kritiko v svetu oziroma vsaj približno ugotoviti, kakšno mesto zavzema naša filmska kritika na imaginarni tabeli, narejeni po mednarodnih kriterijih, ki naj bi tu vladali. Tako smo pričujočo razpravo pričeli zaradi očitnega, niti najmanj prijetnega dejstva, da je v tistih časih, ko je jugoslovanski film še igral določeno vlogo tudi v svetu, tuja kritika precej bolj kot domača vplivala na gibanja v naši tedanji kinematografiji in na intimne opredelitve filmskih avtorjev, kar nepoznavalca kaj lahko pripelje do sklepa o njeni superornosti: jasno, tam kjer snemajo boljše filme, imajo tudi boljše kritiko.

Toda takšen sklep ni v skladu z resnico; še posebej ne, če naša primerjava temelji na vrhunskih dosežkih ali na zgornjem povprečju kvalitete domače in svetovne filmske kritike: katerikoli od naših vrhunskih (toda to ne pomeni tudi vodečih) filmskih kritikov bi bil s svojimi filmskimi spisi v čast vsaki svetovni filmski reviji, seveda če bi bilo objavljane na njenih straneh v čast tudi njemu. Toda pravi problemi sploh ne tičijo v tem: do filmskih revij iz belega sveta nam je prav toliko kot do lanskega snega in jih omenjamo le zato, da bi se mogli vprašati, kaj pravzaprav pomeni po svetovnih normativih vrhunski domači filmski kritik v tej kinematografiji in nekoliko širše v naši kulturni javnosti. Bati se je, da izven kroga pravih poznavalcev, ki njeno kritično dejavnost spremljajo na straneh časopisov in revij z nizko naklado, ne pomeni dosti.

Problemi domače filmske kritike se nam torej pričenjajo odkrivati v pravi luči ali bolje rečeno v pravem mraku. Vprašanje je namreč, zakaj je kvalitetna jugoslovanska filmska kritika potisnjena na stranski tir. Odgovorov je več. Eden od njih je, da se imajo ljudje, ki uživajo ugled (o privilegijih bomo govorili kasneje) eminentnih filmskih kritikov, za to svojo pozicijo zahvaliti monopolu, ki so si ga že zdavnaj izborili v tisku z visoko naklado, saj gre po pravilu, ki je po svoji ortodoksnosti prava redkost, za ljudi, katerih poznavanje filmskega medija in umetnosti sploh je le elementarno, medtem ko je njihova pismenost še manjša. Preblago in neodgovorno bi bilo reči, da je največji odstotek tistega, kar razumemo pod jugoslovansko dnevno, recenzentsko filmsko kritiko, proizvodnja sila sumljive kvalitete: celo najbolj površna analiza logično-smiselnega in pomenskega konteksta kateregakoli slučajno izbranega kritičnega teksta s strani naših vodilnih dnevnikov bi nas soočila s problemi, ki bi jim bili težko kos celo vrhunski logiki. Tisto, kar že toliko let figurira in paradira kot »tekoča« domača filmska kritika (kar pomeni filmska kritika prvorazrednega pomena), je več ali manj seštevek najrazličnejših nesmislov, pred katerimi pamet enostavno odpoveduje: Dobri bog, se pogosto začuden sprašuje dobronamerni bralec teh člankov, ali so ti ljudje sploh normalni?!

Seveda so: ali bi sicer ostali toliko let na svojih položajih, ki so navadno le ena od njihovih sinekur. Kajti bolj ko

določeni domači filmski kritik izpričuje svojo eklatantno zabitost, toliko hitreje napreduje na poklicnih hierarhičnih lestvicah. Tako postaja nezamenljiv član vseh mogočih žirij in komisij, pri čemer pogosto v enem telesu glasuje proti sklepom, za katere je glasoval, ko je sedel na nekem drugem forumu, hkrati je posvečeni recenzent vseh scenarijev zadolžen, da z njimi še povečuje splošno kunfuznost, je direktor najmanj dveh ali treh festivalov hkrati, svetovni popotnik, ki z državnimi dnevnici v žepu potuje z enega mondenega filmskega sejma na drug mondeni filmski zbor in mimogrede povzroča nepopisne težave lokalnim policijskim silam, kajti glede na to, da ne zna niti enega svetovnega jezika, vključno z materinščino, težko najde pot od šanka v festivalski dvorani do šanka v hotelu.

Ker je opisani na položaju pooblaščenega in zapriseženega filmskega poznavalca že od 9. maja 1945. leta, je naravno, da mu je tudi domača kinematografija tolikanj podobna. Kajti naj bo ubogi domači filmski ustvarjalec sam pri sebi še tako ponosen na vsako čačko, ki so jo o njegovem filmu napisali v tujini (da globoko v duši je še vedno provincialec, ki mu bo Momo Kapor posvetil enega svojih romanov), pa vseeno skrbno pazi, da svoje delo skroji natančno po okusu in mentaliteti »vodečih« jugo-filmskih kritikov, saj se dobro zaveda, da je to edina pot, da bo spet prišel do dela in preživel. Ko enkrat popustiš takšnemu mehanizmu, pomeni, da si pristal na dokončen poraz, o čemer zgovorno priča tudi trenutno stanje v jugoslovanski kinematografiji: stalno odlaganje radikalnih sprememb je pripeljalo do eliminacije znatnega dela ustvarjalnega potenciala v naši kinematografiji, prirodna posledica tega pa je bila čvrsta povezava mediokritetstva v kritiki z mediokritetstvom v proizvodnji, povezava, ki že grozi, da bo postala neskončna, od česar se človeku ježijo lasje.

Jasno je tudi zakaj: izurjena v vsakovrstnih igrah se naša »kodificirana« kritika na najrazličnejše načine uspešno bori za svoje pozicije. Eden teh načinov je tudi stalna eliminacija mladih filmskih kritikov in izrinjanje nekonvencionalnih piscev o filmski problematiki z metodo, ki je posebej perfidna: na njih valijo krivdo za deviacije v kinematografiji, ki jih pa dejansko pogojuje ona sama. Pravzaprav je normalno, da tisti, ki nima nikakršnih trdnih stališč v poslu, s katerim se ukvarja, ki nima pravzaprav nobenega koncepta o smislu lastnega poklica, mora imeti za povračilo toliko bolj mehko hrbenico: našo kroničarsko-festivalsko kritiko je mogoče oblikovati kot plastelin, kot testo, podložna je najrazličnejšim vplivom in pritiskom, je omahljiva, je oportunistična in vsak hip pripravljena preiti na tisto stran, kamor jo odnese veter, toda hkrati vselej ostaja dosledna, ko odklanja prevzeti nase vsaj del krivde za stanje, v katerem tiči domači film. Takšna mehanika ohranjanja omogoča hitre in nepričakovane preobrate, ob katerih celo najbolj znani ekvilibristi ostajajo brez besed. Če je na primer »uradna« kritika Aleksandra Petroviča, gotovo ene osrednjih figur določenega obdobja razvoja domačega filma, v času splošne devalvacije njegovih ustvarjalnih postulatov (okoli leta 1970) zanesljivo precenila, verjetno zato ker ga je tedanji ustroj kinematografije favoriziral, potem pa ga obtožila za

vse grehe našega filma in ostalega človeštva (kritika »črnega vala«), ker so s tem, da so valili vso krivdo na pleča enega človeka, reševali lastno kožo, potem sedaj prihaja etapa, v kateri bodo protagonisti prvih dveh, se pravi tisti, ki so Petrovića dvigovali in rušili, odkrito »priznali«, da so se obakrat motili in da so za pol desetletja kaosa krivi tisti, ki so bili dovolj hrabri, da so odkrito povedali, da je bil Petrovićev estetski padec naravna posledica družbenih deviacij v kinematografiji v letih 1968 do 1972 in da umetniške vrednosti Petrovićevega zgodnjega opusa niso vprašljive v času, ko je bilo nujno pretehtati malverzacije in zlorabe kinematografije »črnega vala«. Nerodno je le to, da se bo ves ta ciklus moral ponoviti že v najbližji prihodnosti in je povsem enostavno mogoče predvideti, kako bo naslednje obdobje ostre kritike Aleksandra Petrovića nastopilo nekje leta 1978—1979 in da bodo ta posel enako uspešno kot prejšnje opravili tisti, ki prav sedaj brusijo svoja peresa, da bi omenjenemu režiserju utrli pot za še en povratek k Avala-filmu, tista ista peresa, s katerimi so ga še do nedavnega tako učinkovito prebadali.

Takšna morala celo tedaj, če le opazujemo njene manifestacije, zahteva odporen in močan želodec. Prava tragedija naše filmske misli je v žalostnem dejstvu, da so bili najmlajši filmski kritiki sumljivo mladi že v času, ko so nekje konec šestdesetih let stopali na kritični oder. Nezdrava manipulantska klima, ki jo ustvarjajo metuzalemi domačega konvencionalnega filmskega mišljenja, je zastupila mnoge, katerih pojav je mnogo obljubljal, na drugi strani pa je mnogim za zmerom priskutila kruh filmskega kritika tako, da so si poiskali šanso za samorealizacijo kje drugje, toda pri tem se največkrat niso zavedali, da je njihov hiter odstop le podaljšal vseplošno agonijo jugoslovanske kinematografije, saj je na ta ali oni način okrepil položaj tistih, katerih neodgovornost je dobila že epohalne razsežnosti. Na drugi strani je danes edini način, če se hočeš obdržati na področju filmske kritike, integracija v njeno najbolj konvencionalno strujo, pristanek na kolaboracijo s sistemom mišljenja o filmu, ki je bil zastarel že v petdesetih letih in čigar glavna lastnost je odklanjanje vsake možne evolucije. Svet naše filmske kritike je kamnit, toda iz malo prej omenjenih vzrokov se vendarle občasno regenerira, čeprav na najbolj poguben način, nikoli namreč ne v obsegu, ki bi ogrozil ravno razdeljene in priborjene pozicije. Ta proces obnavljanja je pravi in definitivni poraz ambicij tistih, ki imajo o filmu še kaj povedati: večina se, kot to velja za našo filmsko mentaliteto, zlahka sprijazni s porazom in se počasi vključuje v inflacijo najrazličnejših posvetovanj in simpozijev, ki so ta hip dominantna oblika življenja jugoslovanske kinematografije, saj so s tem, ko jih pogosto prikazujejo kot zadevo pod pokroviteljstvom političnih forumov, idealna oblika za nadaljnjo reprodukcijo najrazličnejših vrst samovolje, motnih predpostavk in kdove še česa vsega na poti k neizbežnemu prepadu.

Toda vendarle lahko vsaka situacija, pa naj bo videti še tako brezupna, spremeni svoj predznak; vselej mora obstojati izhod. Nekateri ga vidijo v čimbolj temeljiti revalorizaciji vseh vrednosti in rezultatov jugoslovanske povojne filmske kritike, v vzpostavljanju discipline »kritike filmske kritike«. Kljub temu, da ima takšna usmeritev nedvomni kulturni pomen, pa lahko daje le parcialne rezultate, kajti vseeno so stvari precej jasne in ima torej ponavljanje že izrečenih in sčasoma potrjenih ocen o tem ali onem kritiku pomen le za filmologe in filmske zgodovinarje.

Tisto, kar lahko dejansko reši domačo ambiciozno in kvalitetno filmsko besedo, je revalorizacija obstoječih stališč o razvoju jugoslovanske kinematografije, ukvarjanje s kritično zgodovino domačega filma, ki nam še kako manjka.

Nujnost po čimbolj temeljitem opravljanju tega posla izhaja, če govorimo konkretno o filmski kritiki, iz potrebe, da bi dobili skozi relevantno zgodovinsko-kritično oceno naše filmske preteklosti in s konstituiranjem pravega vrednostnega fonda jugoslovanskega filma kriterije za ocenjevanje, ki jih sedaj ni, lestvico estetskih vrednosti, svoj rekvizitarij in celo, pa naj zveni še tako neverjetno, minimalni fond strokovne filmske terminologije. Ko bo vse to enkrat dokončno doseženo, si bo lahko kritična dejavnost znova priborila svojo zdavnaj izgubljeno integriteto in družbeno dostojanstvo, ki ga mora vsebovati zavest o kulturni, moralni in družbeni odgovornosti določenega poklica.

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 Brehta. 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 času njegove tehnične reprodukcije

(nadaljevanje in konec)

Walter Benjamin

XI Snemanje filma, posebno zvočnega, predstavlja prizor, kakršnega si poprej ni bilo mogoče zamišljati. Predstavlja dogajanje, nasproti kateremu ni več mesta, s katerega v vidno polje gledalca ne bi spadalo vse tisto, kar kot tako ne sodi v igro, kot so kamera, naprave za osvetlitev, skupina asistentov itd. (Razen če se gledalčeva zenica ne ujema z zenico kamere.) Zaradi te okoliščine — bolj zaradi te kot katerekoli druge — so obstoječe podobnosti med sceno v filmskem ateljeju in na odru površinske in nepomembne. Gledališče načeloma pozna mesto, s katerega dogajanje ni mogoče imeti za iluzorno. Snemanje filmskega prizora pa tega mesta ne pozna. Iluzijska narava filma je narava druge stopnje; je rezultat montažnega reza. To pomeni: v filmskem ateljeju je filmski aparat prodrl tako globoko v resničnost, da je njen čisti, od tujega telesa aparata prost vidik le nasledek posebne procedure, namreč snemanja s pomočjo naravnanega fotografskega aparata in montaže z drugimi posnetki podobne vrste. Vidik resničnosti brez aparata je tu postal najbolj umeten vidik, prizor neposredne resničnosti pa — modri cvet v deželi tehnike.

Enako stanje stvari, ki se tako zelo loči od stanja v gledališču, pa je mogoče še bolj poučno soočiti s tistim, ki ga poznamo iz slikarstva. Tu se moramo vprašati: kakšno je razmerje med snemalcem in slikarjem? Da bi na to odgovorili, si dovolimo pomožno konstrukcijo, ki se nanaša na pojem operaterja, kakršnega poznamo iz kirurgije. Kirurg predstavlja en pol reda, na katerega drugem polu je mag. Obnašanje maga, ki bolnika zdravi z dotikom roke, je drugačno od obnašanja kirurga, ki operacijsko posega v bolnikovo telo. Mag ohranja naravno distanco med sabo in bolnikom; natančneje rečeno: če jo — z dotikom roke — le zelo malo zmanjša, pa jo s pomočjo svoje avtoritete zelo poveča. Kirurg dela narobe: distanco do bolnika zelo zmanjšuje, vtem ko prodira v njegovo notranjost — in jo povečuje le malo, s previdnostjo, s katero se njegova roka giblje v tujem telesu. Z eno besedo: v nasprotju od maga (ki tiči še v praktičnem zdravniku) se kirurg v odločilnem trenutku odpoveduje temu, da bi se postavil k svojemu bolniku kot človek k človeku; raje prodira vanj operativno. — Mag in kirurg se vedeta tako kot slikar in snemalec. Slikar pri svojem delu ohranja naravno distanco do danega, snemalec pa prodira globoko v tkivo danosti.<sup>14</sup> Slike, ki jih ustvarita, so si neznansko različne. Slikarjeva je totalna, snemalčeva pa je silno razbita, njeni deli se sestavljajo po nekem novem zakonu. Zato je filmsko prikazovanje resničnosti za današnjega človeka neprimerno pomembnejše, saj aparata prosti vidik resničnosti, ki jo človek upravičeno zahteva od umetnosti, podaja ravno na podlagi njenega najbolj intenzivnega prežemanja z aparaturou.

XII Možnost tehnične reprodukcije umetniškega dela spreminja odnos množice do umetnosti. Iz najbolj zaostalega odnosa, npr. do Picassa, se spreminja v najbolj naprednega, kot je npr. odnos do Chaplina. Pri tem je napredno obnašanje značilno po tem, da zadovoljstvo ob gledanju in doživljanju prehaja v neposredno in pristno povezavo s stališčem strokovnega ocenjevalca. Taka povezava je pomembno

družbeno znamenje. Čim bolj se namreč zmanjšuje družbeni pomen posameznega umetniškega dela, toliko bolj se v občinstvu razhajata kritična in uživalna drža.

Konvencionalno delo ljudje uživajo brez kritike, resnično novo pa z nevoljo kritizirajo. V kinu pa se kritična in uživalna drža publike ujemata. In sicer je pri tem značilna tale okoliščina: nikjer drugje kot v kinu niso reakcije posameznikov, katerih vsota predstavlja množično reakcijo publike, vnaprej pogojene z neposredno navzočo množičnostjo. In medtem ko se pojavljajo, se nadzorujejo. Še nadalje pa ostaja koristen primer s slikarstvom. Slika je pogosto zahtevala, da so jo gledali eden ali pa malo obiskovalcev. Simultano ogledovanje slik s strani številnega občinstva, kakor se je pojavilo v 19. stoletju, je bilo zgodnji simptom krize slikarstva, ki nikakor ni izbruhnila le zavoljo fotografije, temveč neodvisno od nje zaradi zahtev umetniškega dela, da se naravnava k množicam.

Je pač tako, da slikarstvo svojega predmeta ne more dati simultani kolektivni recepciji, kakor je to od nekdaj veljalo za arhitekturo, kakor je nekoč veljalo tudi za ep in kakor danes velja za film. In čeprav zgolj iz te okoliščine ni mogoče sklepati na družbeno vlogo slikarstva, pa je zelo škodljiva v trenutku, ko se slikarstvo zavoljo posebnih razmer in nekako proti svoji naravi sooča z množicami. Po cerkvah in samostanih v srednjem veku in na knežjih dvorcih proti koncu 18. stoletja ni bilo simultane kolektivne recepcije slik, temveč je potekala v mnogovrstnih stopnjah in hierarhično posredovano. Če je zdaj to drugače, je to izraz posebnega konflikta, v katerega je slikarstvo zapleteno zaradi možnosti tehnične reprodukcije slike. Toda dasi so se ljudje lotili, da bi slike prikazali množicam po galerijah in salonih, pa vendar ni bilo poti, na katerih bi množice v takšni recepciji bile organizirale in nadzorovale same sebe.<sup>15</sup> Tako mora ista publika, ki pred grotesknim filmom reagira napredno, postati konservativna pred nadrealizmom.

XIII Svojih značilnosti film ne kaže le v načinu, kako se človek prikazuje kameri, temveč tudi v načinu, kako se z njeno pomočjo prikazuje svojemu okolju. Pogled na psihologijo za doseganje uspeha ilustrira sposobnost kamere za testiranje. Psihoanaliza jo ilustrira z druge strani. Film je naš svet opažanja zares obogatil z metodami, ki jih lahko ilustriramo z metodami Freudove teorije. Če smo se pred 50 leti zmotili v pogovoru, tega bolj ali manj ni nihče opazil. Da je taka pomota odprla globinsko perspektivo v pogovoru, za katerega se je poprej zdelo, da poteka nekje na površju, bi lahko imeli za izjemo. Odkar pa poznamo »psihopatologijo vsakdanjega življenja«, to ni več tako. Le-ta je izolirala in hkrati naredila razčlenljive stvari, ki so dotlej neopazno plavale v širokem toku zaznavnega sveta.

Film je povzročil podobno poglobitev apercpcije v vsej širini optičnega opažajnega, zdaj pa tudi akustičnega sveta. Gre za drugo stran dejstva, da so kreacije, ki jih prikazuje film, dosti bolj eksaktne in jih je moč razčlenjevati z dosti

številnejših vidikov, kot stvaritve, ki jih predstavljajo slike ali pa jih vidimo na odru. V primeri s slikarstvom omogoča v filmski stvaritvi neprimerno natančnejša opredelitev situacije večjo razčlenljivost. V nasprotju od scene je večja razčlenljivost filmsko predstavljene stvaritve pogojena z možnostjo večje izolacije. Tako okoliščina vsebuje, in v tem je njen glavni pomen, težnjo k vzajemnemu prežemanju umetnosti in znanosti. V resnici je za nek postopek, izločen in skrbno prepariran v okviru neke določene situacije — kot se loči mišica s kosti — komaj mogoče povedati, s čim nas močnejše priteguje: s svojo umetniško vrednostjo ali z znanstveno uporabnostjo. Gotovo je ena izmed revolucionarnih funkcij filma v tem, da je umetniško in znanstveno uporabljivost fotografije, ki sta poprej obstajali vsaka zase, predstavil tako, da lahko spoznamo, da sta identični.<sup>16</sup>

Medtem ko nam film s pomočjo velikih fotografskih povečav iz inventarja, s pomočjo poudarjanja skritih detajlov znanih nam rekvizitov, z raziskovanjem banalnega okolja pod genialnim vodstvom objektivna na eni strani širi vpogled v zakonitosti, ki obvladujejo naše bivanje, pa nam na drugi strani zagotavlja velikanski in nesluten manevrski prostor! Zdelo se je, da nas naše krčme in ceste po velemestih, naše pisarne in opremljene sobe, železniške postaje in tovarne brezupno zapirajo vase. Prišel pa je film ter razdejal ta svet ječe z dinamitom desetinke sekunde, tako da si zdaj med njegovimi na vse strani razmetanimi razvalinami lahko sproščeno omislimo pustolovsko potovanje. Pod veliko fotografsko povečavo se razširja prostor, upočasnjeno predvajanje slike podaljšuje gibanje. In kot pri povečavi ne gre za razjasnjevanje tistega, česar »tako ali tako« ne vidimo jasno, temveč nam prihajajo pred oči povsem nove strukturne tvorbe materije, tako tudi naprava za upočasnjenje ne prikazuje znanih momentov v gibanju, pač pa v znanih odkriva povsem neznane, »ki sploh ne učinkujejo kot upočasnjenje hitrih gibov, temveč kot nekaj počasi drsečega, lebdečega, nadzemjskega«. Tako postane očitno, da je narava, ki govori kameri, drugačna od tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker nam mesto prostora, prepojenega s človekovo zavestjo, stopa prostor, prepojen z nečim, česar se ne zavedamo: Če je že v navadi, da si človek ustvarja sodbo o človekovih korakih, čeprav le v grobih obrisih, pa prav gotovo ne ve ničesar o njegovi drži v delčku sekunde, ko sproži korak. In če nam je v grobih potezah znan gib roke, s katerim sežemo po vžigalniku ali žlici, pa vendarle vemo kaj malo o tem, kaj se v tem hipu dogaja med roko in kovino, kaj šele, kako je ob tem z različnimi razpoloženji, v katerih smo. V te stvari posega kamera s svojimi pomožnimi sredstvi, padci in stopnjevanji, svojimi prekinitvami in izolacijo, razširjanjem in krčenjem nekega poteka, s svojimi povečavami in pomanjšanji. Šele z njeno pomočjo lahko kaj izvem o optično-nezavednem, tako kot o nagonsko-nezavednem pozvedujemo s pomočjo psihoanalize.

**XIV** Od nekdanje je bila ena izmed najvažnejših nalog umetnosti, da bi zbudila povpraševanje, za katerega popolno zadovoljitev pa čas še ni napočil.<sup>17</sup> Zgodovina sleherne umetniške oblike pozna kritične čase, v katerih ta oblika teži za efekti, ki jih je neprisiljeno moč doseči pri spremenjenem tehničnem standardu, se pravi v novi umetniški obliki. Na ta način predvsem v tako imenovanih propadajočih dobah nastajajoče posebnosti in surovosti v umetnosti v resnici izvirajo iz svojih najbolj bogatih zgodovinskih centrov moči. Nazadnje je bil poln tovrstnih barbarizmov dadaizem. Njegov impulz postaja razviden šele zdaj; efekte, ki jih občinstvo dandanes išče v filmu, je poskušal ustvariti s slikarskimi (oziroma literarnimi) sredstvi.

Sleherno povsem novo, pionirsko spočenanje povpraševanje po umetnosti presega svoj cilj. Dadaizem počenja to v tem smislu, da tržne vrednosti, ki jih ima film v tako obilni meri, žrtvuje v prid pomembnejšim intencijam, ki se jih seveda v tu opisani podobi ne zaveda. Zanje je bila dosti manj pomembna tržna uporabnost njihovih umetniških izdelkov kot pa neuporabnost predmetov za kontemplativno poglabljanje. Ne nazadnje so to neuporabnost skušali doseči z načelnim onečaščenjem svojega materiala. Njihove pesmi so »besedna solata«, vsebujejo opolzke kretne in predstavljajo komaj jezikovno odplako. Nič drugače ni z njihovimi kipi, ki jim

nalepljajo vozne karte in pritrjujejo gube. A kar s temi sredstvi dosega, je brezobzirno uničenje avre njihovega lastnega dela, ki mu s sredstvi produkcije dajejo žig reprodukcije. Ni mogoče, da bi se pred Arpovo sliko ali ob pesmi Augusta Stramma zbrali in imeli možnost do svoje sodbe tako kot pred Derainovo sliko ali ob kaki Rilkejevi pesmi. Poglabljanju, ki je v degeneraciji meščanstva postalo šola asocialnega obnašanja, stopa nasproti zavračanje kot zvrst socialnega obnašanja.<sup>18</sup> Kajti v resnici so dadaistične manifestacije bile vehementno zavračanje meščanskih norm, saj so umetniško delo naredile za središče škandala. Umetniško delo je moralo zadostiti predvsem eni zahtevi: izzvati javno zgražanje.

Pri dadaistih je umetniško delo s svojo vabljuvostjo na prvi pogled in prepričljivo zvočno tvorbo postalo nekakšen izstrelek. Zadeval je gledalca. Umetniško delo je zadobilo taktično kvaliteto. S tem je spodbudilo zanimanje za film, katerega zavračajoči element je v prvi vrsti prav tako taktilen, saj temelji na menjavni prizorišč in stališč, ki v sunkih prihajajo do gledalca. Primerjajmo platno, na katerem se odvija film, s platnom, na katerem je slika. Slednja vabi gledalca h kontemplaciji; pred njo se lahko prepusti toku svojih asociacij. Pred filmom tega ne more. Kakor hitro zagleda kako podobo, se pred njegovimi očmi že spremeni. Fiksirati je ni mogoče. Duhamel, ki film sovraži in njegovega pomena ne razume, toda razume marsikaj o njegovi strukturi, opisuje to okoliščino takole: »Ne morem več misliti, kar bi hotel misliti. Gibljive podobe so prišle na mesto mojih misli.« Kajti zares se tok asociacij pri tistem, ki gleda filmske podobe, zaradi njihovega spreminjanja takoj pretrga. Na tem temelji šokantni učinek filma, ki ga želijo ljudje kot sleherni šokantni učinek prestreči s stopnjevano prisebnostjo duha.<sup>19</sup> Po zaslugi svoje tehnične strukture je film fizični šokantni učinek, ki je pri dadaizmu zapakiran v moralnega, osvobodil iz te embalaže.<sup>20</sup>

**XV** Množica je matrica, iz katere danes prerajeno izvira celotno tradicionalno razmerje do umetniških del. Kvantiteta je prešla v kvaliteto: dosti večje množice uporabnikov so porodile tudi nov način človekovega sodoživljanja. Opazovalca pa ne sme zavesti, če se to sodoživljanje najprej pojavlja v neki zloglasni podobi. Vendar pa ni manjkalo takšnih, ki so se strastno oklenili površinske strani zadeve. Med njimi se je najbolj radikalno izrazil Duhamel. Kar pripisuje filmu dobrega, je način sodoživljanja, ki ga zbuja v množicah. Film imenuje »zabavo za helote, razvedrilo za neizobražene, bedne, izdelane kreature, ki jih razkrajajo njihove skrbi...«, predstava, ki ne zahteva nikakršne zbranosti, ne predpostavlja nobene sposobnosti za mišljenje... ne vžiga v srcu nikakršne svetlobe ter ne zbuja drugega upanja kakor tisto smešno, da bomo v Los Angelesu nekega dne postali »zvezda«. Vidimo, da gre v bistvu za staro tožbo, da namreč množice iščejo razvedrilo, umetnost pa od prejemnika zahteva koncentracijo. To je stara fraza. Vprašanje pa je, ali nam odpira kak vidik za proučevanje filma. — Tu bi si bilo treba zadevo poglobljeje ogledati. Razvedrilo (Zerstreuung) in koncentracija sta si nasprotna pojma, ki bi ju lahko formulirali takole: človek, ki se koncentrira pred umetniškim delom, se poglablja vanj; v umetnino se potaplja kot pripoveduje legenda o kitajskem slikarju ob pogledu na svojo popolno sliko. Nasproti temu pa raztresena množica umetniško delo potaplja vase. Najbolj otipljiv zgled je arhitektura. Arhitektura je od nekdanje predstavljala prototip umetnine, katere recepcija je potekala v nasprotju s koncentracijo in s strani kolektiva. Zakoni njene recepcije so najbolj poučni.

Zgradbe spremljajo človeštvo od njegove prazgodovine.

Mnogotere umetniške oblike so nastale in izginile. Tragedija je nastala pri Grkih, z njimi ugasnila in po stoletjih oživela, vendar samo s svojimi »pravili«. Ep, katerega izvor je v mladosti narodov, ugasne v Evropi z zatonom renesanse.

Slikanje na lesene ploskve se je začelo v srednjem veku in ničesar mu ne jamči nenehnega trajanja. Potreba človeka po tem, da bi imel streho nad glavo, pa je zmerom enaka.

Gradbenišтва ljudje nikoli niso opuščali. Njegova zgodovina je starejša od zgodovine sleherne umetnosti in učinek, ki ga ima v našem opazovanju, je pomemben za sleherni

poskus, pri katerem sodimo o razmerju množic do umetniškega dela. Zgradbe recipiramo na dva načina: z uporabljanjem in zaznavanjem. Ali bolje rečeno: taktilno in optično. Vendar si o njem ne bomo ustvarili pravega pojma, če si ga zamislimo tako, kot to počnejo običajno turisti pred znamenitimi zgradbami. Na taktilni strani namreč ni nikakršnega pendanta k temu, kar je na optični kontemplacija.

Taktilna recepcija ne nastaja toliko po poti pozornosti kot navade. Pri arhitekturi slednja daljnosežno pogojuje celo optično recepcijo. Tudi ta se dosti manj dogaja v okviru napetega opazovanja kot pa pri naključni opazitvi. Ta ob arhitekturi oblikovana recepcija ima v določenih okoliščinah kanonsko vrednost. Kajti: nalog, ki se človekovemu zaznavnemu aparatu zastavljajo v zgodovinskih prelomnih obdobjih, sploh ni mogoče rešiti zgolj z optiko, torej kontemplacijo. Človek jim počasi postaja kos ob pomoči taktilne recepcije, s privajanjem.

Tudi raztresen človek se lahko privadi. Še več: če kdo reši kake naloge v raztresenosti oziroma med razvedrilom, pomeni to, da mu je njihovo reševanje postalo navada. Z razvedrilom (Zerstreuung), kot jo nudi umetnost, lahko hitro kontroliramo, v kakšni meri so postale rešljive nove naloge apercipcije. Ker sicer pri posamezniku obstaja skušnjava, da bi se izognil takšnim nalogam, napada umetnost najtežje in najpomembnejše med njimi tam, kjer lahko mobilizira množice. To dandanes počenja film. Recepcija med razvedrilom, ki jo je vse bolj opaziti na vseh področjih umetnosti in je simptom globokih sprememb apercipcije, ima v filmu svoj najbolj pravi inštrument za vadbo. Tej obliki recepcije se film približuje s svojim šokantnim učinkovanjem.

Film ne zavrača kultne vrednosti samo s tem, da spravlja občinstvo v ocenjujočo držo, ampak tudi s tem, da ocenjujoča drža v kinu ne zaobsega pozornosti. Občinstvo je izpraševalec, toda raztresen (zerstreut).

### Sklepa beseda

Naraščajoča proletarizacija današnjih ljudi in vse hitrejša oblikovanje množic sta dve plati enega in istega dogajanja. Fašizem poskuša organizirati na novo nastale proletarizirane množice, ne da bi se dotaknil lastninskih odnosov, ki bi jih te množice hotele odpraviti. Svojo rešitev vidi v tem, da bi dopustil, da bi množice lahko prišle do svojega izraza (nikakor pa ne do svoje pravice).<sup>21</sup> Množice imajo pravico do spremembe lastninskih odnosov, fašizem bi jim rad dal izraz v njihovem konserviranju. Fašizem dosledno teži za tem, da bi estetiziral politično življenje. Posiljevanju množic, ki jih s kultom svojega vodje zatira, ustreza posiljevanje aprature, ki jo postavlja v službo produkciji kulturnih vrednosti.

Vsa prizadevanja po estiliziranju politike imajo vrh v eni točki. Ta točka je vojna. Vojna in samo vojna omogoča, da gibanja množic v največjem obsegu zadobijo svoj cilj, pri tem pa se ohranijo preživeli lastninski odnosi. Takšne so zadeve na političnem polju. Na polju tehnike pa jih je moč formulirati takole: samo vojna omogoča mobilizacijo vseh sodobnih tehničnih sredstev, pri tem pa se ohranijo stari lastninski odnosi. Razumljivo je, da se apoteoza vojne s strani fašizma ne poslužuje teh argumentov. Kljub temu je poučno pogledati, kaj v tej zvezi pravi Marinetti. V Marinettijevem Manifestu ob etiopski kolonialni vojni je zapisano: »Že sedemindvajset let se futuristi upiramo temu, da bi ljudje vojno označevali za protiestetsko... Zato ugotavljamo... Vojna je lepa, ker se po zaslugi plinskih mask, grozo zbujujočih megafonov, metalcev plamena in malih tankov utemeljuje človekovo gospostvo nad podjarmljenim strojem. Vojna je lepa, ker inavgurira sanjano metalizacijo človeškega telesa. Vojna je lepa, ker cvetoč travnik bogati z ognjenimi orhidejami mitraljezov. Vojna je lepa, ker združuje v simfonijo strele iz pušk, kanonade, premore med bojem, parfume in duh po razpadanju. Vojna je lepa, ker ustvarja novo arhitekturo, kot je arhitektura velikega tanka, geometrijskih jat bojnih letal, spirale dima nad gorečimi vasmii in mnogo drugega... Pesniki in umetniki futurizma... spomnite se na ta načela estetike o vojni, da boste z njimi osvetlili vaš napor za novo poezijo in novo plastiko.«

Ta manifest ima to prednost, da je jasen. Njegova postavitev vprašanj zasluži, da bi jo prevzel dialektik. Temu se estetika današnje vojne prikazuje takole: dokler človek zadržuje naravno izrabljanje produktivnih sil s pomočjo lastninskega reda, dotlej teži povečanje števila tehniških pripomočkov, hitrosti in izvorov energije k nenaravnemu izrabljanju teh sil. Najde pa ga v vojni, ki je s svojim rušenjem dokaz za to, da družba ni bila zadosti zrela, da bi si tehniko naredila za svoj organ, da tehnika ni bila zadosti razvita, da bi obvladala elementarne družbene sile. Imperialistično vojno v njenih grozljivih potezah določa diskrepanca med velikanskimi produkcijskimi sredstvi in njihovim nezadostnim izrabljanjem v proizvodnem procesu (z drugimi besedami, z brezposelnostjo in pomanjkanjem trga). Imperialistična vojna je upor tehnike, ki s »človeškim materialom« zadovoljuje zahteve, ki jim je družba odvzela njihov naravni material. Namesto da bi se posvečala regulaciji rek, vodi veletok ljudstva v posteljo svojih strelskih jarkov, namesto, da bi letala uporabljala za setev, meče iz njih bombe na mesta, in v vojni s plini je iznašla sredstvo, s katerim je na novo odpravila avro.

»Fiat ars — pereat mundus«, pravi fašizem in od vojne pričakuje, kot pravi Marinetti, umetniško zadovoljitev čutnega zaznavanja, ki ga je tehnika spremenila. To je očitno višek larpurlatizma. Človeštvo, ki je bilo nekoč za časa Homerja predmet opazovanja bogov, je to zdaj postalo samo zase. Njegova samoodtujitev je dosegla tisto stopnjo, ki mu lastno uničenje dopušča doživeti kot prvovrsten estetski užitek. Tako je z estetizacijo politike, ki jo uganja fašizem. Komunizem mu odgovarja s politizacijo umetnosti.

<sup>14</sup> Kamermanove drznosti je zares mogoče primerjati s drznostmi kirurga. Luc Durtain v nekem seznamu specifično gestičnih spretnosti tehnike navaja tiste, »ki so v kirurgiji potrebne pri določenih hudih posegih... Kot primer navajam neko dejstvo iz otorinolaringologije; mislim na tako imenovani endonazalni perspektivni postopek; ali pa opozarjam na akrobatske spretnosti, ki jih mora izvajati kirurg pri operaciji grla, ko operira, tako da opazuje obrnjeno sliko na grlnem ogledalu. Lahko bi govoril tudi o ušesni kirurgiji, ki spominja na preciznost kakega urarja. Kakšno zaporedje najbolj subtilne mišične akrobatike zahtevamo od človeka, ki hoče pozdraviti ali rešiti človekovo telo! Pomislimo le na operacijo očesa, kjer obstaja skoraj plast jekla s skoraj tekočimi deli tkiva ali na pomembne posege v trebušne predele (laparotomija).«

<sup>15</sup> Ta način opazovanja je lahko neroden; toda kot dokazuje veliki teoretik Leonardo, lahko nerodne načine opazovanja v pravem času izkoristimo. Leonardo primerja slikarstvo in glasbo z naslednjimi besedami: »Slikarstvo nadkriljuje glasbo zato, ker mu ni treba umreti, kakor hitro ga slikar obudi v življenje, tako kot je primer z nesrečno glasbo... Glasba, ki izvenji, kakor hitro je nastala, zaostaja za slikarstvom, ki je s pomočjo stekla postalo nesmrtno.«

<sup>16</sup> Če bi za to situacijo iskali analogijo, se nam poučna odpre v renesančnem slikarstvu. Tudi tu srečujemo umetnost, katere brezprimeren vzpon in pomen najmanj ne temeljita na tem, da je v sebi integrirala vrsto novih znanosti ali pa vsaj nove znanstvene podatke. Potrebne so ji bile anatomija in perspektiva, matematika, meteorologija in nauk o barvah. »Kaj nam je bolj od rok,« piše Valéry, »kot čudna pretenzija kakega Leonarda, ki mu je bilo slikarstvo najvišji cilj in najvišja demonstracija znanja, in sicer tako, da je po njegovem prepričanju terjalo od slikarja poznavanje vseh znanosti, sam pa se ni ustrašil teoretične analize, pred katero mi danes zaradi njene globine in preciznosti stojimo brezmohni.«

<sup>17</sup> »Umetniško delo,« pravi André Breton, »ima samo tedaj vrednost, če v njem trepetajo refleksi prihodnosti.« V resnici je vsaka izoblikovana umetniška oblika v presečišču treh razvojnih črt. Najprej pripravljiva pot neki določenim umetniški obliki tehnika. Preden se je pojavil film, smo imeli knjižico s slikami; z roko jo je bilo moč obratovati tako, da so slike, hitro vrsteč se pred gledalcem, prikazovale boksarski dvoboj ali tekmo v tenisu; po bazarih so obstajali avtomati, pri katerih je vrtenje ročice izzvalo naglo premikanje slik. — Drugič pa tudi tradicionalne umetniške oblike v določenih obdobjih vztrajno težijo k efektom, ki jih pozneje brez napore dosežajo nove umetniške oblike. Preden se je uveljavil film, so si dadaisti prizadevali, da bi s svojimi manifestacijami v občinstvu prebudili gibanje, ki ga je potlej Chaplin izzval po naravni poti. — Tretjič pa pogosto neopazne družbene spremembe pripravljajo spremembo recepcije, ki je dobrodošla šele za novo umetniško obliko. Preden je film začel oblikovati svojo publiko, si je slike v panorami (te slike pa že niso bile več negibljive) ogledovalo zbrano občinstvo. Le-to je bilo pred paravanom, kjer so bili stereoskopi, za vsakega obiskovalca po eden. Pred temi stereoskopi so se avtomatično pojavljale posamezne slike, ki so za hip obstale ter nato dale prostor drugim. S podobnimi sredstvi je moral delati Edison, ko je prvi filmski trak (še pred izumom filmskega platna in postopka projekcije) predvajal majhni skupini gledalcev, ki je zrla v aparaturo, v kateri so se hitro premikale slike. Sicer pa se je pri nastajanju filmskih panoram posebno močno izrazila dialektika razvoja. Tik preden se je filmu posrečilo doseči, da je gledanje slik postalo kolektivno, je pred stereoskopi tega zelo hitro zastarelega posla še enkrat prišlo do tega, da so slike gledali posamično; to gledanje je bilo tako intenzivno kot menihovo opazovanje kake božje podobe na oltarju.

<sup>18</sup> Teološka prapodoba te poglobitve je zavest, biti sam s svojim bogom. Ob tej zavesti se je v velikih časih meščanstva okrepila svoboda,

s pomočjo katere je bilo zavrnjeno cerkveno varuštvo. V časih, v katerih pa je meščanstvo propadalo, pa je ta ista zavest morala računati s skrito tendenco, da bi se iz skupnosti odstranile tiste sile, ki jih je izzval posameznik pri svojem občevanju z bogom.

<sup>19</sup> Film je umetniška oblika, ustrežajoča povečani življenjski nevarnosti, ki ji dandanašnji ljudje morajo gledati v oči. Potreba, da se človek izpostavlja šokantnim učinkom, je njegovo prilagajanje nevarnostim, ki ga ogrožajo. Film ustreza globoko segajočim spremembam apercipijskega aparata — spremembam, ki jih v merilu privatne eksistence doživlja sleherni pešec v velemestu in kot jih v zgodovinskem merilu sleherni današnji državljani.

<sup>20</sup> Tako kot daje film važna pojasnila dadaizmu, jih daje tudi kubizmu in futurizmu. Kubizem in futurizem se pojavljata kot nezadosten poskus umetnosti, da bi s svoje strani računala s prežemanjem resničnosti s kamero. Obe šoli tega poskusa ne opravljata — v nasprotju od filma — s pomočjo uporabe kamere, da bi umetniško predstavile realnost, temveč z nekakšnim legiranjem prikazane stvarnosti in aparature. V kubizmu igra pri tem pretežno vlogo predslutnja o konstrukciji te aparature, ki temelji na optiki; v futurizmu pa predslutnja učinkov te aparature, ki zadobiva svojo veljavo v naglem vrtenju filmskega traku.

<sup>21</sup> Tukaj je, zlasti glede na tedenski filmski pregled, katerega propagandistični pomen je komaj mogoče preceniti, zlasti važna neka tehnična okoliščina. Množični reprodukciji prihaja naproti reprodukcija množic. Na velikih prazničnih shodih, velikanskih zborovanjih, množičnih prireditvah v zvezi s športom in vojno, ki danes vse lahko zajame snemalna aparatura, gleda množica sama sebe v obraz. Ta pojav, katerega daljnosežnost ne potrebuje posebnega poudarjanja, je v najtesnejši zvezi z razvojem reprodukcijske in snemalne tehnike. Množična gibanja stopajo pred kamero razločnejše kot človekovemu očesu. Kadre stotisočev je mogoče s ptičje perspektive najbolje posneti. In če je ta perspektiva človekovemu očesu prav tako dostopna kot kameri, pa slike, ki jo zagleda oko, ni mogoče povečati, tako kot jo lahko poveča oko kamere. To pa pomeni, da množična gibanja, in tudi vojna, predstavlja za kamero še posebej dobrodošlo obliko človekovega obnašanja.

Prevedel Jože Horvat





beseda filmskih pedagogov

# Med ljubiteljstvom in entuziazmom

Breda Rant

Filmski pedagog  
na poklicni šoli

## 1. Filmski pedagog niti najmanj ni strokovnjak za film,

ker naše kadrovske šole ne dajejo takega profila. Z lastnim izobraževanjem nabira strokovno znanje, postati pa ne sme strokovnjak v praksi, če je zaposlen s poučevanjem v razredu. Filmski pedagog ima na šoli veliko omejitev. Prva je čas, ki ne dopušča razmahniti sistematičnega teoretičnega pouka, in ga pri načrtovanju učnega gradiva, odmerjenega za film, okvirno omejuje na nekaj ur. Druga ovira je prav tako objektivne narave, in sicer konservativen odnos marsikaterih šol do filmske umetnosti, posploševanje na filmski medij nasploh, in še dlje: na zabavo ali kvečjemu patriotično vzgojo z domačim filmom. Tudi če pedagog uspe zainteresirati mladinsko samoupravo za filmsko dejavnost, so poskusi voditi filmski klub v okviru šole, jalovi. Tudi tretja omejitev izhaja iz objektivnih razmer na šolah: koncept pouka in vzgoje ni prožen, da bi npr. postavili novejši smoter pouka, kakršen je v predpisanem učnem načrtu, da bi sledili novem prizadevanjem za pripravo na samoizobraževanje učencev, bodočih poklicnih strokovnjakov. Celo, ne kaže poizkušati z uvedbo pouka komunikacijskih medijev. In kje bolj kot s filmom se take priložnosti ponujajo?

## 2. Filmski pedagog more taka prizadevanja negovati in se zanimati za filmska in ostala dogajanja,

ne more pa jih samo ljubiteljsko posredovati. Na slovenskih šolah deluje dokajšnje število ljubiteljev, ki so poslušali poletne filmske seminarje, postali zavzeti zagovorniki filmske vzgoje in poskušali vsak na svoji šoli uvesti oblike dela s filmom.

Na občnem zboru filmskovzgojnih delavcev (združenje je nastalo iz spodbud nekdanjih udeležencev seminarjev) je decembra 1971. leta referentka Mirjana Borčič predlagala širšo akcijo, avdiovizualno vzgojo in razmišljanje o vplivu avdiovizualnih sredstev na mlade, o oblikah dela z mladimi. (Prosvetni delavec 29. 10. 1971.)

V ta namen je napisan pričujoči sestavek, ki je odraz prizadevanj za filmsko vzgojo na poklicnih šolah. Ostaja samo domneva, potrjena z delom v praksi na eni manjših slovenskih poklicnih šol. Na njej sem pripravljala dve desetletji vrsto let bodoče prodajalce za sprejemnike kulturnih dobrin in razvila metodo dela z umetniškimi deli. Naj poročata dva izpisa, do katere stopnje so učenci mogli prodreti v film oziroma kako si predstavljajo pošolsko filmsko vzgojo. Prvi učenec pojmuje film kot svet, ki ga doživlja na ravni

identifikacije z njim, drugi učenec se zaveda umetniškosti filma in njegove neenostavnosti, zato predlaga široko družbeno akcijo. »Film ni le za preproste gledalce. Film ni zabava, pri kateri se ti smejiš komičnim zapletom in smešnim dialogom. Film niso solzave zgodbe, ne štorije o pogumnih ljudeh. Ljudi vodijo v kino vsaj dogodki, junaki, s katerimi iščejo podobnosti. Film je prikazovanje dogodkov, ki se porajajo v človeški notranjosti, vendar se gledalcem ne bodo pripetili. Film nas poučuje o splošnih problemih družbe, o propadanju in prihodnosti. Posameznik obupa, narod ne sme.«

Pod geslom »Kdor ne poizkusi, ne ve!« je učenec 3. letnika pred zaključkom šolanja zapisal: »Predlagam, da bi uvedli na primer en teden v mesecu umetniške filme za spored kinematografov ali da bi na kak drug način spodbudili gledalce, naj si ogledajo kak takšen film.« (Zapisano pred uvedbo filmskih gledališč.) Na stopnji poklicne šole ugotavljam izvenšolsko neaktivnost, torej je vsaka motivacija za delovanje še kako potrebna, četudi motiv ne izkorišča vseh možnih poučnih zgledov (npr. deduktivnih poti v analizi konkretnega filma). Poučevanje spravlja učence vnovič v pasiven položaj, odkrivanje njim opaznega jih motivira in vzgaja.

## 3. Filmski pedagog se torej poleg pripravljanja na filmsko razlago strokovno pripravlja na oblike dela z učenci in misli:

- a) kaj naj poučuje oziroma vzgaja za film,
- b) koga poučuje in s kakšnim namenom,
- c) s katerimi oblikami naj delo organizira.

a) Glede izbora snovi na šoli 2. stopnje ni potrebno nadaljevati in ni možno nadaljevati informacij o filmskem jeziku, potrebno pa je film kot sredstvo izražanja sprejeti in skozi to sredstvo pridirati v film. Na ravni poimenovanja se začne obravnava filmskega (kadrov, igralskih stvaritev, vloge kamere, metaforičnosti delov kadra idr.). Bolj informativna sta pouk o filmskih vrstah in pregled filmske zgodovine.

Snov je: obravnava filmskih umetnin.

b) Namen obravnave izhaja iz specifičnosti razmer. Učenci poklicne šole so obiskovalci filmskih predstav v popoldanskih urah, če živijo v ugodnih domačih razmerah (miselnost staršev o škodljivosti in nepotrebni filmski predstavi je za mladino manjših krajev še vedno nepremostljiva ovira). Nenaklonjenosti do filmov same po sebi ni, učenke (predvsem) se izgovarjajo na visoko ceno vstopnic, na nepriljubljenost filmov. Z naslednjo ilustracijo si lahko razlagamo stanje: v letu 1971 so učenke nekega razreda priznale, da jih je bilo v kinu takrat in samo takrat, ko so zanje organizirali šolsko predstavo, 28 odstotkov.

V letu 1976 so učenci enega od razredov povedali o kulturni osveščenosti svojega doma naslednje:

- s starši vred bere zabavno knjigo, poslušala radio v prostih večerih 24 % učencev,
- s starši se pogovarja o knjigah 14 % učencev,
- sami starši gledajo filmske predstave pri 10 % učencev,
- s starši presedijo večere pri televizijskih sprejemnikih vsi ostali (52 % učencev). Po televiziji predvajani filmi

oblikujejo filmski okus vsaj polovici vprašanih učencev. Namen šolske obravnave filma z velikega ali malega ekrana je: usmerjati neobiskovalce (negledalce), da bodo filme gledali, nekritične gledalce, da jih bodo gledali bolje.

c) Sredstvo obravnave je ogled filmske predstave. Če distribucija filmov dopušča, da si ogledajo konkreten film, je najboljši razgovor po ogledu, sicer preostane dogovor, da si ga bodo učenci ogledali z malega ekrana in pripravili razgovor o njem. Slabša varianta je tudi pogovor o določeni vrsti filma, čeravno je film že v epizodah pozabljen, nit sporočila pa še sveža, enako filmski doživljaj.

#### 4. Predvsem na poklicni šoli je filmski pedagog entuziast,

ki grebe po strokovni literaturi, poizkuša z opazovajnem, s poizvedovanjem in z oblikami komunikacije ugotoviti sprejemljivost za film pri svojih učencih. Učenci, ki pogosto obiskujejo filmske predstave, razkrivajo na tej stopnji:

— sposobnosti percepcije so majhne, preobilica podob zmanjšuje pozornost,

— dekor (krasnost) jim ne da misliti, ker je vnanjost z njim avtentično prikazana,

— pri počasnem ritmu so se naučili že razmišljati,

— hapy end jim vzbuja dvom; ljubši so filmi z junaki, ki so v zmoti, njih napake pa gledalci razsojajo, vendar ne bi šli filma ponovno gledat,

— v zvezi s filmsko dramaturgijo so neizobraženi,

— največjo afiniteto imajo komični filmi ali filmi

z nevsakdanjo zgodbo,

— njih pripravljenost na razgovor o filmih pa je precejšnja.

Če si izbere učitelj najprej idealno pot za razgovor o filmu, in to medsebojno vplivanje na učence, ki so jim filmi sprožili aktivno sprejemanje, more teoretično postaviti model za interakcijo med filmskim delom-učiteljem in učencem ter povratno med učencem in učiteljem.

Morda bi v nekaj urah, ki so za delo s filmom na razpolago na poklicni šoli, povečal sprejemljivost učencev, pozitivno deloval na njihovo osebnost in odprl pot k umetniškemu filmu. Pri tem bi se moral ogibati:

— lastne demontaže na etične (ali širše: idejne) sestavine filmskega dela,

— priznavanja, da je dovolj že popliltveno doživeta akcija v filmu.

Zavedati bi se morali, da je obravnave vreden film, ki lahko sega v učenčevo emocionalno in spoznavno področje zavesti. Svet, ki ga sprejema iz stvarnosti, je za učenca njegova izkušnja, to pa uravnava s filmsko izkušnjo, zdaj šele lahko sodi o vrednosti filmskega dela in zdaj šele delo učinkuje na učenčevo osebnost vzgojno. S tako mnogopomenskim delom, kot je film, je torej pedagogu na poklicni šoli, med učenci, ki jih zaposlujejo etične vrednote filmov, potrebno postopati strokovno tudi s psihološkega in sociološkega gledišča.

**Učenci doživljajo estetsko** film že v mlajših letih, zato deluje filmska slika na njihovo zavest že zaradi svojega gibanja in avtentičnosti s stvarnostjo (Izpis: »Ta film mi je všeč, ker 'vidim', da je lahko resnično, kar se dogaja v njem.«). Starejši se zavedo iluzije v filmu in — posebno realnejši — jo upoštevajo. (»Film me največkrat potegne v svet domišljije. Mnogo časa je potrebno, da se zavem, kaj je resničnost, kaj domišljija.«)

Na stopnji prej omenjenega **uravnavanja svojih skušenj in skušenj iz filmov** že marsikateri učenec po svoji mentalni zrelosti presodi, kakšne so kvalitete filma. Mnogo učencev te vrste šol (in starosti) na pričakovano reagira in ne razmišlja. Na njih sposobnost istovetenja računa filmska proizvodnja (in na neizoblikovane filmske gledalce), da posreduje psihozo množici gledalcev, propagira itd.

**Faza istovetenja z ljudmi in svetom v filmu** je nepogrešljiva za določeno starost. »Film Bitka na Neretvi sem gledala tako, da sem se vživela v čas dogajanja, se prepustila domišljiji in postala ena izmed udeleženk boja.« je pisala manjšposobna učenka, nato živo ponavljala opise akcij iz filma; sošolka pa je sodila: »Spoznavamo junake, ki so žrtvovali življenje, njihove sotovariše, ki so stradali, zmrzovali in se bojevali za obstoj. Ob ganljivih prizorih sem se postavila v njihov položaj. Opazovala sem reagiranje tovarišev. Film Bitka na Neretvi je prikazal vojno resnično, prepričal nas je z orožjem, obleko, naravo in z ljudmi v tistem času. Prepričal nas je z uresničnostjo dogodkov« (po razgovoru o vojnih filmih, ki so ostali doživljaje).

**Razmišljanje o prikazanem svetu iz filma** more voditi do objektivizacije (npr. »v takem svetu se splača živeti« — ob filmu Na svoji zemlji). Z razmišljanjem pa postajajo možne vrednotne sodbe, kot: »Ko sem film premislila, sem posumila vanj. V njem je bilo veliko neresničnega in zaradi neresničnega je bil bolj učinkovit.«

Ko odstrirajo magično podobo filma, se učenci ne le opredeljujejo do filma, ampak posredno pridobivajo govorno sposobnost, pojme imenujejo z njih pravim imenom (zapišejo, ponavljajo v drugem primeru in povzamejo na zaključku ure).

Če povzamem o pomenu filma za vzgojno-izobraževalni proces učencev:

— pri pouku postopamo tako, da znani film tematsko in idejno razčlenjujemo, potrjujemo s filmsko izraženo podrobnostjo, kakšen svet in osebe je oživil, se na osnovi doživljanja ob gledanju sprašujemo, kakšno je bilo razmerje do stvarnosti in kakšna je ta stvarnost bila, film vrednotimo estetsko in etično,

— gojimo tako ne le vzgojo z umetnostjo, ampak tudi vzgojo za umetnost (kar predpisuje načrt slovenskega jezika z estetsko vzgojo na poklicnih šolah).

Filmskovzgojno delo na tovrstnih šolah pogloblja izobrazbeno in umetnostno pripravljenost poznejših delavcev in — ker je skozi sprejemljivost filmske izraznosti dosegljiva — tudi filmsko kulturo. Pedagogu le ne sme manjkati entuziazma, če naj nepripravljen prepričuje učence, kako potreben je pravi odnos do filmskega medija v zanje primernem filmu.

## France Pibernik

### Proti medvedjim uslugam

Ko sem pred več kot petnajstimi leti sedel med udeleženci prvega seminarja za filmsko vzgojo v Ljubljani, je bilo relativno veliko možnosti, da bi se aktivno vključil v skupne napore za urejeno uvajanje filma v splošne učno-vzgojne procese na Slovenskem, ker sem bil domala začetnik in sem pravzaprav šele tipal v lastno usmerjenost. Uvodne besede so bile navdušujoče, prostor pred nami popolnoma nenačet in tudi razlogov za novo delo je bilo očitno dovolj. Splošne uvodne informacije sem dopolnil še na seminarju v Kopru, se udeležil mednarodnega filmskega simpozija v Ljubljani, hkrati pa sem si skupaj z nekaterimi kolegi v Kranju prizadeval uveljaviti film v rednem učnem programu, sodeloval pri internem učbeniku za filmsko vzgojo, nastopal s posameznimi predavanji med srednješolsko mladino in končno na željo Sava filma napisal besedilo za diafilme o razvoju svetovnega in slovenskega filma.

Danes moram zapisati, da je moje zanimanje za to dejavnost potisnjeno na stranski tir, hkrati pa se vprašujem, zakaj se je to zgodilo. Vsekakor drži, da sem med tem časom zavzeto sodeloval v literarni publicistiki, toda biti so morali tudi kakšni objektivni razlogi, da nisem uresničeval niti minimalnega programa. Vzroke, ki hkrati govore mimogrede še o širši problematiki filma v srednji šoli oziroma gimnaziji, bi mogel združiti v več, po naravi kaj različnih enot. Prvič. Zdi se, da so idilčni začetki filmsko vzgojo postavili na čista amaterska tla. Entuziazem je za tovrstno delo nekaj izjemno dragocenega, toda iz lastne izkušnje vem, da me je v kritičnih trenutkih amaterizem puščal na cedilu, kajti, ko je šlo za resna razčlenjevanja konkretnih filmskih problemov, mi je manjkalo strokovnega znanja, takšnega, kot sem ga poznal v svoji slavistični stroki. V takih trenutkih sem se soočal z dejstvom, da se v območju filmske umetnosti ne morem gibati samostojno, da sem nenehno odvisen od omejenega števila virov, ob katerih je lasten delež že vnaprej odpisan. Ta preobčutna razlika v poznavanju osnovnega gradiva mi je zgodaj začela spodkopavati veselje do dela, saj sem vedel, da v naših razmerah nikoli ne bo mogoče računati na kakšno zadostno kvalifikacijo. In če zadevo podaljšam še za razsežnost, naj zapišem, da bi za primerno filmsko vzgojo potrebovali ljudi, katerih naziv bi se glasil: filmski pedagog. Iz izkušnje vem, da so razni

filmski strokovnjaki (kritiki, režiserji) svoja izvajanja pred srednješolsko mladino tempirali najpogosteje na nekakšno senzacionalnost, ki s pedagogiko nima nič skupnega. Žal ne vem, ali je akademija za gledališče, radio, film in televizijo doslej dala kakšnega filmskega pedagoga. Drugič. Filmska vzgoja naj bi bila sodobna, to pa med drugim pomeni, da bi morala biti oprta na sočasni program domačih kinematografov. Sleherni, ki se torej amatersko ukvarja s filmsko vzgojo, mora spremljati celoten repertoar, več kot nujno pa je, da mora podeželan kdaj pa kdaj tudi v ljubljanske kinematografe, ker bo sicer ostal brez informacije o konici vsakoletne filmske industrije. Za slavista, ki mora spremljati sodobno književnost, vsakršna taka spremljava odpade že zaradi časovnosti, seveda pa gredo vse te stvari, ki bi jih uporabljal v družbene namene, v celoti iz osebnega konta.

Tretjič. Izmed izvenšolskih možnosti je za filmsko vzgojo izredno primerno filmsko gledališče, žal pa nam prav njegovo delovanje kaže, kako neorganizirana je celotna dejavnost. V Kranju po poprejšnjih, manj uspešnih poskusih zdaj že dve leti tečejo redni cikli. Program je bil zastavljen v enem izmed treh ciklov izjemno kvaliteten, dobesedno nabit z izborom najkvalitetnejših sodobnih filmov, toda, če je predstava omejena zgolj na ogled filma, nam je jasno, kaj puščamo neizkoriščeno ob strani. Če se to zgodi ob takih filmih, ki sta jih ustvarila Tarkovski in Bergman, je zadeva še bolj očitna. Prav ob Andreju Rubljovu ter Krikih in šepetanjih sem poskusil manjkajoči del prenesti v redni program praktičnih znanj iz slovenskega jezika, toda strokovnjaki, recimo filmski ustvarjalci oziroma kritiki, nalogi niso bili kos, mislim pa, da je bila glavna težava metodične narave.

Četrtič. Prvotni načrtovalci so filmsko vzgojo v veliki meri reševali tako, da so jo dodelili šoli in njenemu rednemu programu, s tem pa jo tudi prepustili naključnosti, stihiji. Po vsem videzu pa so bile izpuščene mnoge druge možnosti, tako zlasti mladinski tisk, toda revije, ki jih mladi največ berejo, niso bile pripravljene na redno spremljanje te problematike, čeravno so v uredništvih sedeli filmski strokovnjaki, prej ali kar vedno so se zadovoljevali s predstavljanjem zunanjega videza, zlasti zvezdnitva. Petič. Ko danes razmišljam o svojem delu pri filmski vzgoji v preteklosti in o splošnem smislu vzgoje, se mi zdi povsem jasno, da bi bilo več kot nesmotno sleherno opuščanje primarnega, to je literarnega področja, kajti zame je v poeziji, prozi, dramatikii dovolj vsakršnega gradiva za estetsko oblikovanje mlade osebnosti. Ne vidim zadostnih razlogov, da bi ob preskromnem poznavanju filmske problematike delal filmu medvedje usluge. Film mi je kvečjemu lahko pomožno sredstvo, kot so to kreda, knjiga, faksimile ali glasba.

Moje pripombe veljajo stvarim, ki naj bi bile pravzaprav že preteklost, kajti glede na popularnost novih medijev se tudi filmski vzgoji napovedujejo svetlejša obzorja. Televizija je že lep čas prisotna v izredno širokem krogu gledalcev, ki jim je mogoče na splošni ravni posredovati temeljne razglede po sedmi umetnosti, medtem ko bi specializirane oddaje mogle sistematično dopolnjevati vednost v vseh potrebnih smereh. Slovenska televizija nam v svojem rednem programu posreduje sorazmerno veliko filmov, manj pa je oddaj o filmu. Zagotovo bo ljubljanska televizija morala poskrbeti za redno filmsko rubriko, ki bo nekakšen prenos znane in uspešne radijske oddaje Gremo v kino.

Večja zavzetost naše televizije za filmsko umetnost bi se mogla v veliki meri bogato obrestovati tudi v rednem šolskem delu, odkar televizijo uvajamo v šolo in je na pohodu zaprti TV krog. Deloma bi lahko izkoristili neposredne oddaje, deloma pa bi s sistematičnim zbiranjem posnetkov šole prišle do bogatega gradiva, ki bi navsezadnje tudi po svoji naravi bilo najprimernejše za filmsko vzgojo.

Toda kakor se zde te novosti idealna rešitev našega problema, se vendarle sprašujem, ali se bo v filmski vzgoji končno le premaknilo. Moderna tehnika nas praviloma oslepi z bliščem enkratnosti, zato preradi pozabljam, da je izum sam na sebi samo nova kvantifikacija, ki ustvarja videz absolutnega napredka. Žal pa bo tudi za to delo potreben človek, ki bo iz te izjemne novosti izpeljal novo kvaliteto. In ker takih ljudi ni, še naprej ostaja nerazrešeno vprašanje filmskega pedagoga. Naše investicije ne bi smele biti namenjene zgolj mrtvi tehniki, veljale naj bi končno tudi človeku, filmskemu pedagogu, sicer bo naše področje še naprej životarilo na ravni utilitarne improvizacije.

## Igor Gerdič Filmska vzgoja na poklicni šoli

Tvegano bi bilo podati sliko o filmski vzgoji na tehniških šolah, preprosto zato, ker bi ponazoritev lahko dala le statistična študija. Verjetno pa je tako, da ponekod, po prizadevnosti posameznikov, obstaja to, kar nekoliko pragočim poimenujemo filmsko vzgojo, obstaja tudi krožek s praktično dejavnostjo. Verjetno pa je, da marsikje ni slišati o filmu ne v razredu in ne v krožkih. Tisto priporočilo Zavoda za šolstvo, ki priporoča šolam vključevanje filmske vzgoje, je prešlo v pozabo povsod, kjer ni bilo pedagoškega interesa in podpore ter razumevanja šole. Ne bo pretirano, če ugotovimo, da je v tem pogledu za osnovne šole vse poglavitno urejeno, na tehniških šolah pa žal ne.

Ob takem neroznetem ali pa tudi rožnatem položaju velja najprej pomesti pred lastnim pragom. V sedanjem trenutku je treba izreči preprosto dejstvo: zaziramo se lahko v opravljeno delo, v utirjene poti filmske vzgoje, skratka v to, kar je bilo storjenega doslej; zamisliti pa se je treba vnaprej, ne le programsko, pač pa tudi v zvezi z bližajočim se usmerjenim poukom in šolo. Pogled nazaj lahko zatrdi, da je pionirska doba filmske vzgoje tudi na tehniški šoli mimo. Uvedene so bile ure za film pri slovenščini, posebej še filmski krožek, čeprav je ta bil odvisen od vsakoletnega interesa. Kakor je pri pouku informacija o osnovah filma lahko zadostovala, se podkrepila z ogledi filmov in sproščenim razgovorom, pa je filmski krožek lahko imel vse drugačnejše možnosti, širino programa, kjer so bili v odbiranje tém, filmov, predavanj vključeni dijaki ali so ti celo dali ton celotnemu krožku v medsebojni povezanosti in zagretosti. Tudi ob pogledu na opravljeno delo je treba pibiti: vzgojitelj je kar moral čutili potrebo po strokovni povezanosti s filmskovzgojnimi delavci v okviru ZKPOS, kajti seminarско delo, izpopolnjevanje, predavanja so bila vedno nujno potrebna, prav tako kot medsebojne izkušnje.

Ni priročna literatura vse, tudi vzgojitelj mora napredovati, se dopolniti, sicer nujno obstane na eni in isti točki, ki se začneja stereotipizirati. Vsakdo, ki je premišljujoče opravljal to delo, pa se mu je ob praksi vsaj nekoliko približilo, da spričo mnogoterih komunikacijskih sredstev, ki jih živo srečuje mladina in jih uporablja, film ni edini medij; da je televizija potrebna vključevanja v nenaključnem, sistematičnem obravnavanju; da vse od stripa, magnetofona ter plošč pride kot interesno območje med mladino, pri čemer pa vzgojitelji ne bi smeli stati ob strani. Marsikaj je tu že zamujenega, ne pa nepopravljivega. Če trezno premislimo, smo imeli nekoč v Prosvetnem delavcu posebno prilogo Filmske beležke, ki naj bi bila še posebej šolnikom v oporo. Zapravili smo realne možnosti, ko bi lahko imeli to prilogo tudi danes, z obogatitimi, adovizualnimi vidiki.

Še tako trmoglav skeptik pa lahko prizna, da je bila taka priloga v korist in da je na svojski način povezovala ljudi tega interesa.

Zdajšnji trenutek je pravlšen in ugoden za razmislek, kako naprej. Tudi v usmerjenem šolstvu je treba najti mesto za avdiovizualno vzgojo. Treba je s premislekom narediti vse potrebno, da se zadeva ne izmuzne po nepotrebnem, a hkrati zagotoviti, da bodo stvari potekale načrtno, nenaključno in da bo lahko učitelj dobil vso podporo, kjer jo naravno pričakuje. Izkušnje iz preteklosti so nam lahko izhodišče za mnogo širše, poglobljeno delo.

amaterji

# Kam plovemo

Tine Arko

Pisati o amaterskem filmu je po eni strani lahko, po drugi pa zelo težko in kočljivo delo. Človek je namreč v dilemi, o katerem aspektu amaterskega filma bi pisal najprej. Naj bi se lotil načelnih, idejnih osnov amaterskega filma v luči današnjih potreb naše družbe, ki tudi od amaterskega filma pričakuje pozitiven delež k filmski kulturi? Ali morda orisa dosedanjega dela kinoamaterskih organizacij v dvaindvajsetih letih njihovega delovanja v okviru Foto kino zveze Slovenije, ki je ena od organizacij

Zveze organizacij za tehnično kulturo? (Tudi ta aspekt je brez dvoma zelo zanimiv in družbeno relevanten. Dal bi odgovor na mnoga vprašanja, ki pa ponavadi izvirajo iz premajhne poučenosti. Ta neinformiranost, mnogokrat pa tudi ignoranca sta krivi za marsikatero nepotrebno polemiko, ki ima običajno samo negativne posledice za razvoj našega amaterskega filma. V dokaz temu je dejstvo, da je nekaj naših organizacij precej stagniralo ravno zaradi nerazumevanja ali pa napačne informiranosti odgovornih, ki so rezali kruh za amaterski film.) Ali pa bi se lotil posameznih uspehov naših kinoamaterskih organizacij, ki so kljub vsem viharjem vendarle dosegle pomembne uspehe. Že bežen pogled v statistike nam priča o teh uspehih. Naj navedem samo dejstvo, da je v času od leta 1954 do 1969 na prvih sedmih republiških festivalih sodelovalo z 275 filmi 162 avtorjev iz 12 klubov, na poslednjih štirih republiških festivalih pa je z 280 filmi sodelovalo 193 avtorjev iz 20 klubov. To se pravi, da je v zadnjih petih letih, ko je bil amaterski film baje v »krizi«, sodelovalo

dvakratno število avtorjev z dvakratnim številom filmov.

Ta dejstva so brez dvoma krepko zanikanje onih stokanj o »krizi«. Saj kriza vedno pomeni zmanjšanje tako kvalitete kot tudi kvantitete. Priznati pa je treba krizo, ki že nekaj let krepko tare amaterski film, z njim pa tudi vse organizacije, ki so vključene v Zvezo organizacij za tehnično kulturo (bivšo ljudsko tehniko). To je problem popolne neurejenosti finančnih sredstev za delovanje teh organizacij.

Zgodilo se je, naj bo zapisano tudi to, da so vse organizacije, ki so včlanjene v Zvezo organizacij za tehnično kulturo, ostale na cedilu in zdaj kot berači stoje na cesti, da bi se jih kdo usmilil. Dejstvo je, da je povojni burni družbeni razvoj zahteval, da smo se organizirali tako, kot pač smo danes organizirani. Dejstvo je da so kompetentni družbeni faktorji bili (in so še danes) prepričani o koristnosti organiziranja na način, na kakršen je še danes organizirana Zveza organizacij za tehnično kulturo. Dokler smo imeli še sistem proračunskega razdeljevanja finančnih sredstev, je to še kar šlo.

Danes, ko imamo sistem samoupravnega dogovarjanja, ko imamo samoupravne interesne skupnosti za posamezna družbena področja, pa se je izkazalo, da organizacije tehnične kulture ne sodijo nikamor.

Dejstvo je, da so posamezne panoge tehnične kulture tipično športne, posamezne tipično prosvetne, posamezne tipično kulturne. To se pravi, da bi se morale raziti in se vsaka zase bojevati za svoj prostor pod soncem. Zastavi pa se vprašanje, kaj bi bilo posledaj z Zvezo organizacij

za tehnično kulturo? Bi jo bilo potem treba razformirati?

Kaj pa njeno dosedanje več kot tridesetletno delo, dolgoletne tradicije in tudi uspehi, ki so bili doseženi ravno zato, ker smo bili združeni v veliko večmilijonsko organizacijo?

Kdo ima pravico vse to razbiti, ko pa vemo, da nam je v času vedno večjega razvoja tehnike še kako potrebna tudi tehnična kultura. Vprašanj in dilem se nam na lepem vsuje cela kopica. Odgovor nanje bomo prej ali slej morali najti. In prav iz te perspektive je je treba gledati tudi na današnji položaj amaterskega filma pri nas, v Sloveniji, saj je povsem jasno, da je brez solidne materialne baze iluzorno misliti na količjak pameten razvoj amaterskih organizacij, kakor tudi amaterskega filma. Tu je eden ključnih problemov vseh organizacij tehnične kulture, s tem pa tudi Foto kino zveze Slovenije, ki se ubada z vsemi zvrstmi amaterskega filma, od najbolj množičnih oblik družinskega filma pa tja do vrhuncev amaterskega snovanja, kjer je mogoče govoriti že tudi o elementih filmske kulture.

Vendar pa smo delavci, ki se ubadamo z organizacijskimi nalogami pri slovenskem amaterskem filmu, kljub vsemu optimistični, saj se v zadnjem času kažejo nekatera znamenja, ki nam dajejo upanje, da bodo sedanje težave le premagane.

Naj bo zapisano, da je v zadnjem času v okviru SZDL precej razprav o tem, kako sistemsko urediti tudi materialno bazo Zveze organizacij za tehnično kulturo. Jasno nam je, da se take stvari ne dajo urediti čez noč, res pa je obenem, da je treba tudi o teh dilemah

naših organizacij obvestiti širšo javnost, saj je v času najširšega samoupravnega dogovarjanja še kako potrebna objektivna informiranost vseh zainteresiranih, da bomo s skupnimi močmi prišli do sistemskih rešitev tudi na tem področju našega družbenega dela.

Taki so torej v grobem najbolj pereči problemi naših kinoamaterskih organizacij in s tem tudi amaterskega filma. V dvaindvajsetih letih je bilo vsekakor marsikaj storjenega. V primerjavi z enim kinoklubom v Ljubljani leta 1952 imamo danes krepko razvejano mrežo organizacij po celi Sloveniji.

Res je sicer, da so ene bolj, druge manj aktivne, vendar pa smo kot celota krepko povezani v Foto kino zvezi Slovenije, kjer deluje poseben svet za film. V njem so po delegatskem principu zastopani vsi delujoči klubi.

Svet za film je tudi koordinator vseh dejavnosti, ki so v zvezi z amaterskim filmom. Tak sistem organiziranja imamo že prek deset let. Rasla pa je tudi kvaliteta filmov. Pojavljajo se novi in novi avtorji, tako ni bojzani za nadaljnji razvoj našega amaterskega filma.

Vse to pa nam da tudi jasen odgovor na vprašanje, ki sem si ga zastavil v naslovu teh razmišljanj: kam plove naš amaterski film. Na vsak način (kljub vsem viharjem, ki jim je izpostavljen) v pravo smer.

Članov je vedno več in filmskih avtorjev tudi.

Delavcev, ki se ukvarjajo z organizacijskimi zadevami, tudi ne manjka. Bodočnost slovenskega amaterskega filma torej ni vprašljiva, pa smo njegovi pripadniki že tako in tako navajeni na težave in »viharje«.

## novice

## Bolje ne zapsati števila

Kmečki punt 1573 si je v ljubljanski Komuni ogledalo tako majhno število Ljubljančanov, da njihovega števila skorajda ne velja zapisati, saj sodi Mimičin film med najslabše obiskane filme zadnjih let. Povsem neupravičeno seveda. Sprašujemo pa se, kako to, da veliko slabši filmi z ustrežno politično propagando in množičnimi organiziranimi obiski višajo število gledalcev, pri Kmečkem puntu pa te akcije ni bilo in je šel film mimo nas skorajda neopazno, kot da ne bi zaslužil pozornosti gledalcev. Tako je pomembna filmska tema doživela nepomemben obisk in to je zagotovo problem.

## Prizor iz filma Vatroslava Mimice



## Sam Peckinpach snema v Jugoslaviji

V koprodukciji zagrebškega Jadran filma in Münchenskega Rapid-filma nastaja v Piranu in okolici nov vojni film z naslovom *Železni križ*. Scenarij za film je napisal Julius Epstein, režijo filma pa so ponudili slovitemu nasprotniku nasilja — ameriškega režiserju Samu Peckinpachu. Film seveda pripoveduje o nasilju, o absurdnem nasilju, za katerega je podeljevala hitlerjanska Nemčija svojim vojakom in oficirjem priznanje *Železni križ*. Film pripoveduje o zadnjem letu vojne, ki je za marsikoga pomenilo usodno, kruto leto preizkušenj in žrtvovanja.

Producenta sta ob Samu Peckinpachu zbrala imenitno filmsko ekipo. Scenarist filma je Julius Epstein, ki je dobil za scenarij za film *Casablanca* oskarja, direktor fotografije je John Coquillon, med igralci pa najdemo Jamesa Masona, Maximiliana Schella, Jamesa Coburna in Sento Berger.



James Mason med snemanjem v Piranu  
Režiser Sam Peckinpach (foto: Nace Blizlj)



## Preinterpretacija Mayerlinga

Madžarski filmski režiser Miklos Jancso je v Italiji posnel svoj nov celovečerni film z naslovom *Private Vices, Public Virtues* (*Zasebni greh, javne vrline*), v katerem skuša vnesti nekatere nove elemente v neštetokrat v različnih zvrsteh umetnosti in tudi na filmu obnavljane teme Mayerlinga.

## Režiser Miklos Jancso



## Nadine Trintignant znova snema

Naslov novega filma francoske režiserke Nadine Trintignant je *Jealousa 76* in pripoveduje o mladem sodobnem zakonskem paru, ki se je, vsaj površinsko, osvobodil vsakršnih konvencij. Drama filma se prične, ko Paul spozna, da je strahotno ljubosumen na svojo ženo, da njegovo ljubosumje meji že na boleznost, in da ga ne more premagati. Poleg Jeana Louisa Trintignanta igra v filmu še italijanska igralka Stefania Sandrelli.

Film v družini, Nadine Trintignant z otrokom v naročju za snemalno kamero in njen mož Jean Louis pred snemalno kamero

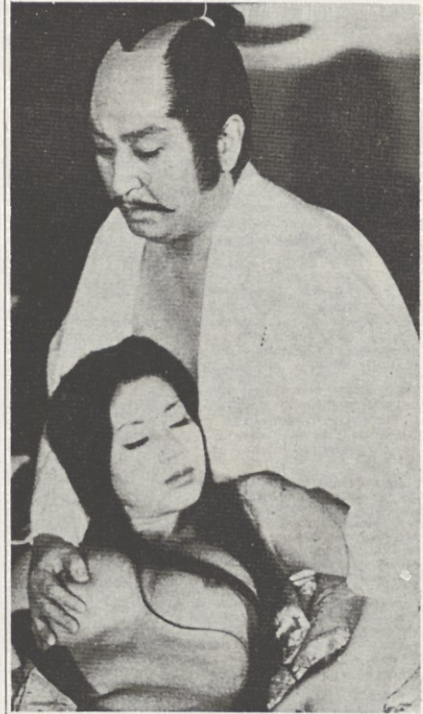


## Japonski film stagnira

Vemo, katera imena so prinesla slavo japonski kinematografiji, in ti filmski ustvarjalci so skorajda popolnoma izstopili iz svoje kinematografije. Kot labodji spev se zdi priznanje oskar za najboljši tuji film, ki ga je pribočil sovjetsko-japonski koprodukciji veteran japonske filma Akira Kurosawa.

Res Japonci še vedno letno posamejno približno tri sto filmov, toda poskus njihove ekspanzije na tuja tržišča je domala v celoti propadel. Propadel pa predvsem zato, ker so poskušali, tako kot denimo na področju tehnike, s kopiranjem predvsem ameriške filmske proizvodnje. Prodreti so poskušali s pustolovskimi, vojnimi, kriminalnimi in science-fiction filmi, ki pa so bili preveč očiten in nespreten plagiat tovrstnih filmov iz drugih držav. V zadnjih letih pa poskušajo še s polpornografskimi filmi, ki jih spet delajo po različnih vzorih, le da so jim dodali nekaj gramov tipično japonske nasilnosti. Seveda tudi ta recept ni uspel, japonski filmski kapital je s svojimi naložbami povsem zgrešil, ko se je odločil za snemanje različnih inačic *Godzille*, *Dracul* in avantur v vesolju. Hkrati ob tej komercialni proizvodnji pa se na Japonskem počasi prebija njihova nova kinematografija, ki prinaša vrsto novih imen mladih avtorjev, ki jih zanima predvsem sedanji trenutek Japonske, ali pa snemajo zagrizene politične filme, v katerih se zavzemajo za večje svoboščine, za prekinitev ekonomske odvisnosti od Združenih držav Amerike, pa tudi za ideje skrajne levice. Seveda pa je ta smer odločno prešibka in ekonomsko premalo močna, da bi dajala osnovni ton japonski kinematografiji. Stari mojstri so odšli, novi se ne morejo uveljaviti in tako lahko povsem upravičeno pišemo o odločni krizi japonske kinematografije.

Prizor iz erotično obarvanega filma, *The Erotomanic Daimyo* (*Erotoman Daimyo*) režiserja Nurifumi Suzukija



kinematografi

# Obdobje kompromisa

Kroki (I)

Matjaž Zajec

V eni izmed festu namenjenih televizijskih oddaj je direktor te filmske prireditve Milutin Čolić ob ocenjevanju našega kinematografskega sporeda znova povedal staro ugotovitev, da pri nas kinematografi namesto filmov prodajajo sedeže v kinematografskih dvoranah. In ker je tako, film izgublja svojo ekonomsko vsebino, na našem trgu se obrača povsem drugače kot v drugih državah. Po svoje gre za privilegirano položaj, v katerem je naše filmsko tržišče predvsem zaradi političnih vzrokov — snemanje domačih filmov subvencionira družba, uvoz tujih pa države izvoznice, ki si želijo prek filma zagotoviti vpliv v naši državi, in zato zanemarjajo morebitne večje zasluzke, ki bi jih pri nas iztržile.

Ko je Malcolm Ross pisal o ekonomskem življenju filma, je med drugim zapisal, da velike filmske družbe skušajo prek svojih filmov, ki jih posredujejo kinematografi, doseči pričakovane ekonomske uspehe. Tudi kinematografi se po Rossovih sklepih vedejo enako; za svoj spored kupujejo takšne filme, kot jih določeno področje in prebivalstvo, ki na tem področju živi, potrebuje. Zato je večina filmov izdelana v obliki lahkotnih sanjarij ali vznesenih dram. Kazanje stvarnosti, ki je na filmskem traku drugačna kot v življenju, omogoča filmskim gledalcem umik v lažni svet prirodnega okolja in ljudi.

Te Rossove ugotovitve, ki žal, še vedno pretežno držijo za repertoarsko politiko jugoslovanskih kinematografov, so samo ugotovitve ekonomista, ki ga zanima predvsem ekonomsko življenje filma, zavoljo tega v analizah izpušča vrsto izredno

pomembnih prvin filma; predvsem element umetniškega in vse posledice, ki iz tega izhajajo. Film ni blago, ki bi ga gledalec izbiral po svoji želji in glede na najrazličnejše vplive, si ga ogledal in potem brez vsakršnih sprememb v sebi, brez vsakršne nove misli odšel domov in živel naprej svoje življenje. Film ima na gledalca močnejši vpliv, kot mislijo sestavljavci filmskih sporedov v naših kinematografih. Njegovo ekonomsko življenje je le eno izmed njegovih življenj.

Skozi stoletja se je vloga umetnosti nenehno spreminjala. Film kot umetnost našega stoletja se je začel razvijati v obdobju, ko je umetnost kazala življenje, kakršno bi moralo biti, če več, iskala je poti naprej iz te nove, umetniško ustvarjene stvarnosti, največkrat na presenetljive in nenavadne načine, velikokrat tudi z iskanjem nove estetike, ki je edina lahko omogočila takšno novo angažiranje umetnikov. Filmska umetnost je bila zagotovo med prvimi, ki je krenila po tej poti ustvarjalnega avanturizma in s svojimi najboljšimi deli je vedno vznemirila. Praviloma najprej tiste, ki so imeli in imajo v rokah oblast, ker so jim takšni pravi filmi kar naprej rušili urejene sheme družbenega življenja, v katerih je mogoče le počasno horizontalno gibanje in kjer je vsakršna predstava drugačnega sveta krivoverstvo, ki ga je treba v kali zatreti.

Prav zanimivo je, da se revolucionarne moči in sugestivnosti filma najbolj zavedajo politiki, da je, denimo, filmska kritika vrsto let nasedala lahkotnim filmskim fantazijam in vznesenim

dramam, ki jih je skrbno razvrščala in v njih samozadovoljno iskala morebitne oblikovne novosti, da jih je lahko potem razložila neukim množicam filmskih gledalcev. Mlačnost skratka, iz katere so se izkopali le najbolj zagnani in najodločnejši filmski ustvarjalci, ki so slutili in hoteli videti svet naprej.

Potem pa so vsi skupaj spoznali v filmu orožje in začelo se je tekmovanje, kdo ga bo bolj učinkovito izkoristil. Začel se je boj za film. Na eni strani je bila močna filmska industrija, filmski kapital ob podpori oblasti, na drugi pa množice filmskih ustvarjalcev, ki so hoteli razbiti oblastniški monopol nad filmom in končati zlorabo bogastva možnosti, ki jih filmski medij ponuja.

Tako smo prišli do danes, do trenutka, ko boj med filmskim kapitalom in filmskimi ustvarjalci še vedno traja, samo da je danes ta boj dobil že zelo določene oblike, pravila igre in odprtost. Pridrži se mu je tudi filmski gledalec, ki od filma zahteva in pričakuje več, kot bi mu bili producenti pripravljeni za njegov denar prodati. Pričakuje tudi pot naprej, ki jo iščejo pravi filmski ustvarjalci.

Danes je torej obdobje kompromisa. Kompromisa med filmskim kapitalom, ki mora, če se hoče oplajati, upoštevati zahteve filmskih gledalcev, in med filmskimi ustvarjalci, ki si jemljejo košček za koščkom več svobode pri delu in včasih stopijo korak nazaj, da bi lahko potem napravili dva naprej.

To je obdobje novega in starega, to je obdobje revolucionarnega in političnega filma in obdobje starega filma, polnega iluzij, ki od časa do časa ukrade kakšno misel svojim revolucionarnim bratom in skuša z njo preslepiti filmskega gledalca. Tako prihajajo na naša filmska platna filmi, ki so v svilen ali lepenkast papir zavili življenjske iluzije, in filmi, ki nas s svojo mislijo silijo naprej, v neznano, v skupno razmišljanje o vseh silnicah našega življenja in bivanja, o naši sedanosti in prihodnosti, filmi, usmerjeni proti latiralni oblasti, za novega človeka in nove odnose med ljudmi.

Jean Luc Godard je v nekem intervjuju izjavil, da mora revolucionarni film izhajati iz razrednega boja ali iz osvobodilnega gibanja. Vse kaj drugega pa so filmi kot Z in Bitka za Alžir, ki revolucijo samo registrirajo, niso pa njen del. To so preprosto filmi o politiki, ki so s politiki tudi posneti. Niso del tistega, kar kažejo, tudi niso sad revolucionarne dejavnosti. V najboljšem primeru so liberalni filmi. Postavljajo namreč rešitve pred problem, ker jih pač poznajo, še preden problem sploh pretresejo, kažejo resničnost, ne da bi o njej razmišljali. Film pa naj bi bil predvsem razmišljanje o resničnosti.

Povsem jasno je, da prave, razmišljajoče filme buržoazni svet zavrača, hkrati pa, zavedajoč se človekovih potreb, ponuja kot nadomestek liberalne filme, kot jih je označil Godard. In na naših filmskih platnih je veliko liberalnih filmov, veliko

starih filmov in le malo pravih, revolucionarnih filmov. Stari filmi, ki se danes lotevajo celo nekaterih tabujev, mimo katerih so še včeraj hodili miže, so najbolj hvaležno blago.

Nikogar namreč ne vznemirijo. Mnogo bolj kočljivo je z liberalnimi filmi, ki že vznemirjajo, to da vznemiriti smejo le do stopnje, ki še vedno zagotavlja status quo. Težave so pa z revolucionarnimi filmi, ki hočejo spremeniti človeka. Ti filmi so nevarni za vse sisteme, ki temeljijo na koncentrirani oblasti bodisi finančne ali katerekoli druge oligarhije.

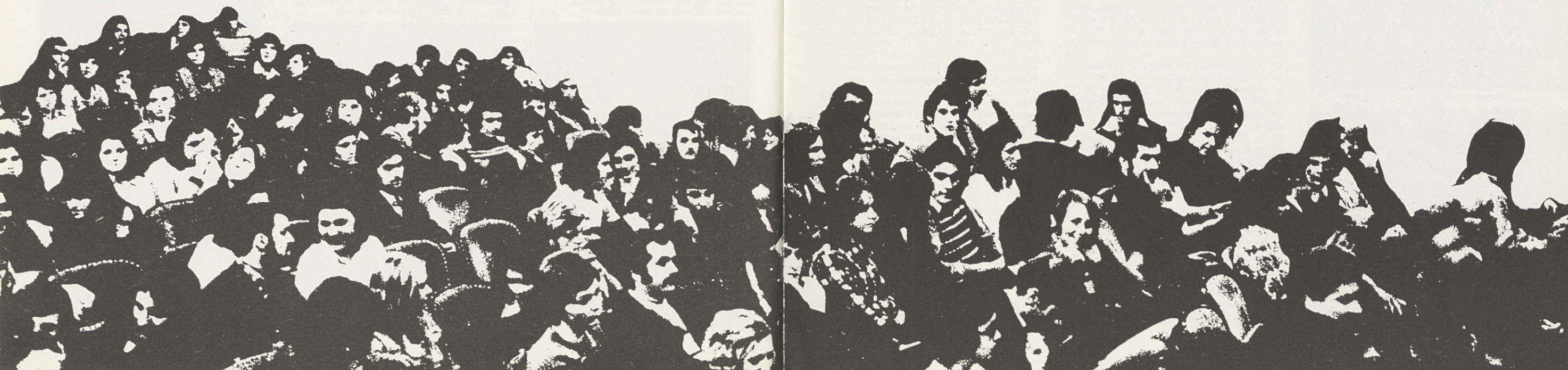
Razvoj umetnosti in filma je v rokah administrativnih programatorjev, ki v luči svojih mnogoterih interesov — političnih, ekonomskih in propagandnih — načrtujejo razvoj filmske umetnosti. Pri tem izrabljajo vse možnosti, ki so jim na voljo, predvsem pa možnosti ekonomske moči. Za vsako ceno bi namreč hoteli zatreti vsako iskro nepokvarjenosti in pristnosti, vsako iskro naprednosti in revolucionarnosti, ki prodira iz intime filmskega ustvarjalca. Z močjo denarja skušajo obvladati in podrediti svet, filmske dvorane pa spremeniti v templje tega podrejenega sveta.

V takšnem položaju se mora spremeniti tudi vloga filmske kritike. Dovolj je bilo opisovanja in opredeljevanja, iskanja lažnih estetskih vrednot in obnavljanja filmskih vsebin.

Filmska kritika mora postati vse bolj reflektivna in komplementarna filmom, o katerih piše, toda komplementarna le pravih, revolucionarnim filmom. Poglavitno orodje filmske kritike mora postati kritična analiza, ki mora zajeti vse plasti filma, izhajati pa mora iz njegove podstat — iz njegove razredne opredeljenosti. Pri tem se seveda mora otresti vseh omejitev vsakdanje politične prakse in pragmatističnih koristi in skupaj s filmom segati naprej, ker nam bo le tako lahko skupaj s filmom odkrivala neznane, presenetljive in nepričakovane možnosti stvarnosti. Le v tem primeru bo filmska kritika ustvarjalna, enako ustvarjalna, kot je filmska ustvarjalnost, in seveda razredna, tako kot so razredni pravi filmi.

In tako smo znova na začetku — pri kinematografskem sporedu, pri sedežu in filmu, ki ga naš kinematograf prodaja. Pri tem, da za nas, žal, še vedno velja Rossova ekonomska misel o filmu in da je naša filmska kritika še vedno pretežno spremljevalec programiranega sporeda, ni si pa še pridobila mesta soustvarjalca tega sporeda ali vsaj trdnega borca za pravo vrednotenje pravih filmov in dokončno razvrednotenje lažnih. To pa zagotovo ni le krivda filmske kritike, temveč tudi krivda okoliščin, v katerih so še vedno mogoče najrazličnejše manipulacije in kjer je moč kapitala pri sprejemanju odločitev še vedno preveč odločujoča.

Potemtakem ne gre samo za vprašanje, kaj prodajati, film ali sedež v kinematografu, gre samo za odločitev, kakšen film predvajati v kinematografu.



zgodovina

# Televizija v Sloveniji

Boris Grabnar

Leta 1947 je Boris Kidrič ustanovil Institut za elektrozeve, ki se je brž začel ukvarjati tudi s televizijo. Uvoz dragih aparatov tedaj še ni bil mogoč in mladi strokovnjaki so sami sestavili prve aparature — seveda po vzorih iz tujine. Leta 1952 se je jugoslovanska delegacija pod vodstvom sodelavca tega Instituta inž. Albina Wedama udeležila evropske konference za radiodifuzijo v Stockholmu. Tu je tedaj tudi predložila za Jugoslavijo sistem 625/50 — 7 MHz. Na osnovi tega predloga je Jugoslavija že tedaj dobila določene frekvence, ki so ostale rezervirane zanjo. Že tam je bil za Ljubljano določen 5. kanal.

Ta odločitev je zelo važna. Z uvajanjem televizije se je namreč v »zračnem« prostranstvu nad vsako državo odprla nova dimenzija, nov »prostor«, ki ga je bilo treba zasesti in obvladati. Države v Evropi so si ta nova prostranstva morale brezpogojno razdeliti in to na miroljuben način. Samovoljno prisvajanje je tu nemogoče. In narava tega velikanskega prostranstva je je takšna, da je v njem mogoče graditi čudovite medsebojne zveze, ki služijo prijateljskemu spoznavanju med narodi — ali pa tudi postavljati bariere. Seveda samo do neke mere. A vojskovanja tu ne more biti.

In leta 1952 so bile politične razmere — ob silni informbirojevski gonji — takšne, da se je Jugoslavija brezpogojno morala odločiti za sistem svojih zahodnih sosedov. Vzhodne države so se odločile za drugačen sistem, s tem pa je tu zrasla določena »nevidna« pregraja, ki je tudi pozneje ni bilo več mogoče podreti in premostiti.

Leta 1953 je Institut za elektrozeve pokazal slovenski javnosti svoje aparature v okviru razstave radia in telekomunikacij na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani. Tu so tedaj pokazali prvo snemanje s televizijsko kamero, ki je bila izdelana v Ljubljani. Spored pa so po kablih prenašali na sprejemnike — tudi domače izdelave — na samem razstavišču.

Spored je režiral France Jamnik, nastopali pa so sodelavci Radia

Ljubljane, kot napovedovalki Draga Rogelj in Štefka Vendraminova. Med drugimi je nastopil tudi Frane Milčinski-Ježek.

To je bila prva javna televizijska oddaja v Jugoslaviji, ki pa jo je »Godišnjak JRT«, ki vsako leto objavlja in dopolnjuje važnejše datume v zgodovini jugoslovanskega radia in televizije — izgubil iz evidence.

Treba je povedati, da ti prvi poskusi v slovenskem tisku niso rodili skoraj nobenih odmevov. O njih je pisala samo revija Življenje in tehnika in pa beograjski NIN.<sup>1</sup>

Leto kasneje lahko v reviji Življenje in tehnika tudi beremo, kakšna je bila pobuda teh strokovnjakov za uvedbo televizije v Jugoslaviji. To je bil petletni načrt, ki je bil na 40 tipkanih straneh predložen pristojnim forumom. Po tem načrtu bi bili v prvih dveh letih poglobilni poskusi opravljeni v Ljubljani, tu naj bi se razvila tudi proizvodnja TV opreme in sprejemnikov, prav tako pa tudi prve poskusne oddaje. V tretjem, četrtem in petem letu naj bi razširili TV omrežje po vsej državi. Leta 1957 naj bi bile torej že po vsej državi redne oddaje. Ta načrt ni bil sprejet. Kakih podrobnejših komentarjev ni.<sup>2</sup>

Tisk in radio sta bila tedaj zaposlena s povsem drugo problematiko, bile so določene gospodarske težave, in uvajanje televizije se je marsikomu zdelo predrago, če ne že kar fantastično. Najbrž pa tudi nepotrebno. A takšen zgodovinski potek dogodkov je treba razumeti: televizija je čisto drugačen medij kot radio. Radio se je lahko rodil iz pobude navdušenih amaterjev, lahko je spontano rasel iz slovenskih nacionalnih tal. Televizija pa ni mogla nastati kot nekakšna slovenska posebnost. V državo je bila lahko uvedena samo po enotni jugoslovanski zamisli — od zgoraj navzdol. Treba je bilo počakati, da so za takšno zamisel dozorele vse glave v državi. In dozorele so — to je bilo neizogibno. Kajti televizija sama je neizogibna zgodovinska nujnost. Ne more se je otrestiti nobena razvijajoča se družba, kajti ona sama ni nič drugega kot družba sama — svojevrstne elektronske zveze.

Ko je v Evropi v 21 državah delovalo že 92 televizijskih postaj in je bila Amerika s televizijo že zasičena, je Zvezni izvršni svet ustanovil Komisijo za radiodifuzijo in izgradnjo televizije v državi. Ta se je prvič sestala 16. in 17. marca 1956. Radio Ljubljano je zastopal inž. Stane Rojec, Institut za elektrozeve pa inž. Albin Wedam. Komisija je izdelala predlog za prvo etapo izgradnje televizije v državi in ta predlog je Zvezni izvršni svet sprejel 13. junija istega leta.

In avgusta istega leta je Institut za elektrozeve v okviru sejma elektronike na Gospodarskem razstavišču priredil spet Mednarodno razstavo radia in telekomunikacij, že tretjo po vrsti. Spet so razstavili tudi televizijo, ta naj bi bila pač poglobilna privlačnost razstave. Organiziran je bil tudi poseben spored.

Ta spored je že šel »skozi zrak« in ne več samo po kablih kakor tisti iz leta 1953. Tu je bil že oddajnik francoske firme Thompson Houston, ki se je tudi udeležila razstave. Kdor je torej tedaj v Ljubljani imel TV sprejemnik, je tisti spored lahko že spremljal.

Tudi pri tem sporedu je sodeloval Radio Ljubljana. Tedanji direktor France Perovšek je zadalžil nekatere sodelavce, da so program organizirali: to sta bila predvsem Bojan Kardelj in Marjan Vodopivec. Režiral je France Jamnik, napovedovala sta Draga Rogelj in Beno Hvala. Med drugimi sta nastopala Ruša Bojčeva-Špela in Frane Milčinski-Ježek. Dušan Povh je ob tej priliki naredil prvi slovenski televizijski film — o motodirkah na Ljubelj. Kot intervjuvanec je med drugimi nastopil tudi starosta slovenske elektronike, prof. inž. Marij Osana.

Tudi ta dogodek se je izmuznil iz evidence sestavljalcem seznama važnejših datumov v razvoju jugoslovanske televizije. Prva zagrebška televizijska oddaja, ki je bila 3. septembra 1956, je potemtakem šele tretja po vrsti.

Zdi pa se, da sta se prav ob tej priložnosti avgusta 1956 srečali pobuda od spodaj in pobuda od zgoraj. Institutu za elektrozeve so priznali pionirstvo, a v šali so njihovo petletko označili kot »privatno«. Zdaj so jo naglo spremenili v »dveletko« ...

In res — tedaj se je že mudilo. Prehiteli so nas ne le vsi sosede na severu, vzhodu in zahodu — temveč tudi v Zagrebu. Zdi se, da se je Radio Zagreb od vsega začetka mnogo bolj zanimal za televizijo kot Radio Ljubljana. Že od 15. maja so postavili na Sljemenu velik oddajnik, ki je začel prenašati tuji TV program. Tuji TV program je bil že prej viden seveda tudi že v obrobni slovenskih krajih, na Primorskem, v Mariboru in okolici. Radio Zagreb je — kot je bilo že omenjeno — prvo domačo televizijsko oddajo izvedel 3. septembra 1956, in 29. novembra istega leta so začeli z rednimi poskusnimi oddajami. Zagrebški program je Ljubljana začela prenašati prek Krvavca šele 19. marca 1957.

## Televizija — »nič posebnega«

Prav zanimivo je pregledovati, kako je tedaj slovenska javnost sprejemala televizijo. Komentarjev v tisku je izredno malo, kar pa jih je, se običajno omejujejo na gole informacije. Tisk televiziji torej ni dajal prav nobenega poudarka. En sam komentar lahko omenimo. Ta je izšel 16. avgusta leta 1956 v TT (ob razstavi na Gospodarskem razstavišču) pod naslovom »Televizijska senzacija«. Nepodpisanemu avtorju se tisti spored ni zdel »nič posebnega« in zaključil je: »A tudi marsikje po svetu televizija ni nič takega, da bi bilo o njej vredno pisati podlistek.«

Če danes uvajanje televizije v družbo označujemo kot korak v novo epoko razvitosti, moramo pri tem povedati,

da je slovenska kulturna javnost stopala v to novo epoko — z zmrdovanjem. V tisku je nekaj poročil o televiziji v tujini — in vsa ta poročila so jo prikazovala kot ali »nič posebnega« ali pa celo kot škodljivo, nekulturno, kot »totalitarno narkozo«, brali smo, kako s televizijo narašča v svetu število samomorov, kako raste kriminal, raste odstotek kratkovidnih ljudi, kako televizija ogroža zakonsko in družinsko življenje, kako zavaja mladino v prestopništvo itd., itd.

Vendar, dogodki so tekli dalje z neizogibno zgodovinsko nujnostjo. Ta se prebija v resničnost ne glede na to, ali jo ideologi in filozofi spoznajo ali ne. A »faktor zavesti« vendarle vpliva pospeševalno, ali pa — kot v našem primeru — zaviralno. Če velja, da je v tehnološkem smislu televizija hčerka radia — potem je treba tudi povedati, da pri teh prvih začetkih slovenske televizije ljubljanski radio čisto uradno pravzaprav ni sodeloval. Sodeloval je pač na prošnjo Instituta za elektrovezve — a takorekoč bolj mimogrede, z »levo nogo«. Televizija se je na ljubljanskem radiu prikazovala kot velikanski črn oblak — vsakomur je bilo jasno, da gre za neizogiben tehnološki imperativ, a nihče se ni potrudil, da bi razmišljal, kako bi se bilo treba lotiti dela, in da bi povedal, kaj televizija sploh je in kaj utegne pomeniti v družbenem življenju.

Naj se zdi čudno ali ne — toda vse leto 1956 na ljubljanskem radiu televizije uradno še niso obravnavali. Zdi se, kakor da so mislili, da še ne gre čisto zares. 8. junija 1956 je Radijski svet — po zelo dolgih razpravah — sprejel Pravila zavoda, torej nekakšen Statut. Ta Pravila televizije sploh ne omenjajo.

Televizija je prvič uradno prišla na dnevni red Radijskega sveta šele 11. februarja 1957. Tu so ugotovili neustreznost pravkar sprejetih Pravil. Nova Pravila, ki so televizijo upoštevala, so bila sprejeta šele 23. decembra 1957 in tedaj je bilo spremenjeno tudi ime zavoda v »Radiotelevizija Ljubljana«. Na februarjski seji pa so vendarle že ustanovili »TV službo Radia Ljubljana«, ki pa s početka ni štela niti dvajset nameščencev. Ti naj bi, kot stoji zapisano v nekem sklepu, »uvedli televizijo v program Radia«. In še to — da mora zdaj »vsak nameščenelec Radia delati tudi za televizijo«...

A prvi predračun, ki je upošteval tudi potrebe televizije, je bil sprejet šele na seji Upravnega odbora dne 8. julija 1958.

Posebna ekipa »TV službe Radia Ljubljane« je prvič gostovala v televizijskem studiu v Zagrebu šele 12. maja 1957 in je v ta namen pripravila tudi lasten program.

V tej oddaji so organizatorji najprej povedali, kako je do oddaje prišlo in kakšni so njihovi načrti za prihodnost. Nastopili pa so: Frane Milčinski-Ježek, Rudolf Hlebš ali Oča s Kranja, pa Jelka Cvetežar in plesni orkester Radia Ljubljana z Bojanom Adamičem na čelu.

Ljubljanci so to oddajo gledali na osmih sprejemnikih v Klubu poslancev, na Gospodarskem razstavišču, v domu JLA, v kavarni Nebotičnik, v Zadržni palači, v Radiocentru na Cankarjevi cesti ter v preddverju kina Komuna.

Druga oddaja iz zagrebškega studia je bila 23. junija 1957. Takrat se je prvič pojavila tudi »špica« s pastirčkom in likovno opremo Milana Kumra ter glasbo Uroša Kreka. Oddaja je obsegala tudi že TV obzornik.

In od 7. do 15. decembra je bil prvi devetdnevni kontinuirani eksperimentalni program. Oddaje so tekle iz improviziranega studia v Festivalni dvorani, ki je bila še v izgradnji, in bilo jih je kar 51. 36 je bilo živih, 15 pa filmskih. Trikrat so se priključili studiu Zagreb, devetkrat pa na italijanski program. Kulturni dogodek je bila uprizoritev Molièrove »Izsiljene ženitve« in pa priredba opere Marija Kogoja »Črne maske«. Organizatorje tega prvega slovenskega TV programa velja naštet: prvi direktor je bil Lado Pohar, prvi urednik pa: Rado Čilenšek, Beno Hvala, Vasja Predan, Boris Kuhar in Dušan Kralj. Režirali so Mirč Kragelj, Fran Žižek, Anton Marti in drugi. Kamere so bile iz reportažnega avtomobila, ki so si ga izposodili v Zagrebu, kameramani in ves tehnični personal pa je bil naš. Telekino je bil v bifeju in bil je domač izdelek Instituta za elektrovezve.

Mlada televizijska ekipa je torej z velikimi napori dohitevala zamudo. To je bil nekakšen tek čez drn in strn, tek, pri katerem je bilo treba na vsak način premagati vse težave in preskočiti vse ovire. In pri tem si je bilo šele treba nabirati izkušnje. Nikogar ni bilo, ki bi jih prinesel odnekod drugod. Iz težav niso mogli pomagati niti kulturni niti politični niti radijski delavci.

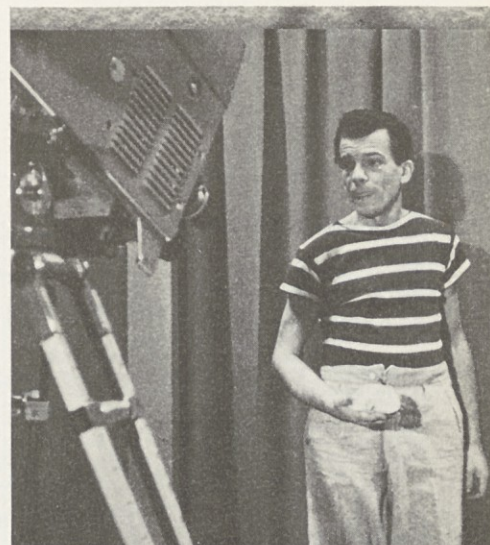
Težave pri pripravah za program pa niso bile edine težave. Ne samo uvoz studijske opreme iz tujine, tudi izgradnja televizijskega omrežja je terjala ogromne vsote. Samo za prvo etapo je Zvezni izvršni svet odobril nekaj nad milijon dolarjev, kar je bilo za tiste čase zelo veliko — a ta vsota je zadostovala samo v najskromnejši meri.

Samo graditev najnujnejše oddajniške mreže je trajala več kot tri leta. Oddajniki so se pojavili najprej na Sljemenu (1956), potem na Krvavcu in Nanosu (1957), Crvenem Čotu in Avali (1958), pozneje pa še na Pohorju, Kumu in Plešivcu. V obliki dežnikaste difuzije so začeli razpošiljati TV signal nad vse naseljene kraje.

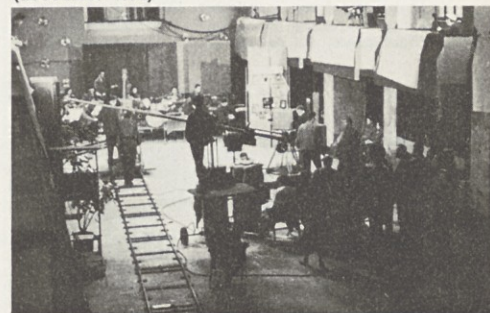
**(Nadaljevanje v naslednji številki)**

<sup>1</sup> Zeljko Cener, Televizija v Sloveniji. Življenje in tehnika 1953, str. 288. Perspektive televizije u Jugoslaviji. NIN 30. 8. 1953

<sup>2</sup> Jože Keršmanc, Stockholmski sporazumi opozarjajo na razvoj televizije v Jugoslaviji. Življenje in tehnika 1954, str. 245. O tem načrtu je poročal tudi Slovenski poročevalec 11. septembra 1954 in pa Front (ilustrovani vojni list) 5. marca 1954



Frane Milčinski-Ježek  
TV prenos iz Festivalne dvorane  
(december 1975)



Mirč Kragelj  
Ena pionirk: Draga Rogljeva





**novice****André Cayatte v Kanadi in Ameriki**

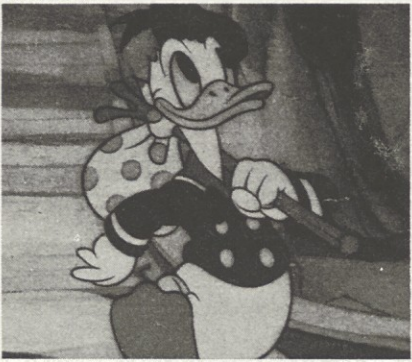
Francoski režiser je pričel v Ontariu (Kanada) snemati celovečerni film z naslovom *Le moindre mal* (Manjše zlo) po romanu Jeana Labordeja. Na pričetek snemanja je moral čakati kar precej časa, da se je pričela v Kanadi odjuga. Gre za tipično Cayattovo filmsko zgodbo, ki pripoveduje o solastnici tovarne (igra jo Sophia Loren), ki jo sorodniki, policija in privatni detektiv sumijo uboja solastnika. Na njeni strani pa so prebivalci revnega mesteca, ki bo prisiljeno borno živeti, kolikor se bodo vrata edine tovarne zaradi zločina zaprla.

Takoj, ko bo končal film *Manjše zlo*, se bo Cayatte preselil v New York, kjer bo pričel snemati film *Testamet d'Amerique* (Ameriški testament), v katerem bo naslovno vlogo zaigrala Bibi Andersson. Gre za nenavadno pripoved o vdovi, ki jo moževa poslednja volja sili k temu, da se odpove novi poroki. Če dodamo k temu še to, da se ta mož od časa do časa, predvsem takrat, ko se njegova vdova hoče poročiti, znova prikaže, nam pove, da gre za svojsko grozljivko.

**Naslovno vlogo v filmu André Cayatta Manjše zlo igra Sophia Loren****Vrnitev Racmana Jake**

V studijih Walta Disneya se pripravljajo na veličasten in zmagovit povratek priljubljenega Racmana Jake na filmska platna, pripravljajo namreč celovečerni animirani film, katerega junak bo znova Racman Jaka. Edini problem, ki jih tare, je, kako prepričati sedaj že 71-letnega Clarencea Nasha, da bo, tako kot je v letih 1934–61 128-krat posodil svoj glas Jaki, to storil tudi tokrat. Računajo, da mu bo zvenket dolarjev povrnil nekdanji glas.

Donald Duck je sila priljubljena osebnost filmskih risank in stripov, tako priljubljena, da so njegov lik Američani uporabili tudi v izrazito negativne politično propagandne namene. Seveda predvsem v stripih, ki jih je izšlo nebroj, medtem ko je v večini animiranih filmov dobrodušni Racman Jaka in povratek takšnega si želimo v njegovem come-backu

**Festival industrijskega filma**

Ob premnogih različnih filmskih festivalih skorajda ne vemo, da obstajajo tudi festivali izrazito namenskega filma. Eden takšnih, za sedaj je še v nacionalnih okvirih, bo v Biarritzu v Belgiji. Približno sto prijavljenih filmov bo kazalo odločilno vlogo tovarništva, vlogo skupnega dela pri ustvarjanju dobrin za skupne potrebe, hkrati pa bodo predstavili tako nekatere tehnične kot tudi organizacijske novosti na področju industrije.

**Joseph Losey je angažiral Delona**

Za svoj novi film *Mr. Klein*, ki ga snema Joseph Losey v Parizu, je znani režiser izbral za glavnega igralca Alaina Delona. Film, ki ga snemajo v cerkvi Saint-Eustache in na austerliški železniški postaji, bodo kasneje dokončali v Alzaciji. Film pripoveduje o letu 1942 in o francoskem odporiškem gibanju, v katerem je udeležen tudi *Mr. Klein*, ki se skriva za svojim soimenjakom Kleinom, ki pa je židovskega rodu. Zgodba se zaplete, ko čustvene vezi obeh Kleinov odkrijejo igro njune dvojne identitete.

**Naslovno vlogo Mr. Kleina igra v Loseyevem filmu Alain Delon****Režiserski debut Jeanne Moreau**

Parižani so si že lahko ogledali filmski prvenec znane francoske filmske igralkice Jeanne Moreau z naslovom *Lumiere* (Svetloba). Vsestranska igralka, ki je znana po tem, da skrbno izbira vloge, da ima raje svobodo kot denar, da velikokrat raje zaigra v gledališču kot pa pred filmskimi kamerami, je sedaj prvič režirala in igrala hkrati. Idejo za film je povedala Orsonu Wellesu že pred desetimi leti, ki jo je opogumil, da bi se lotila še filmske režije. Jeanne Moreau je potem polnih deset let živela s temo, si zapisovala ideje, risala skice, tako da se je do začetka snemanja nabralo kar za 70 kilogramov beležk in skic za film *Lumiere*.

Jeanne Moreau se je odločila za zgodbo o štirih igralkah, ki jih poleg poklica povezuje še prijateljstvo, o njihovem nekajdnevem skupnem življenju, ki ga zmoti smrt nekega moškega in njihove usode znova loči. Jeanne Moreau pravi, da ni napravila filma »o ženskah«, temveč film o čustvih in ljudeh, film o življenju skratka. V tem res avtorskem filmu so poleg Jeanne Moreau zaigrale še Francine Racette, Lucia Bose in Caroline Cartier. S *Svetlobo* se je Jeanne Moreau pridružila vedno večjemu številu filmskih ustvarjalcev.

**Jeanne Moreau v dvojni vlogi, kot režiserka filma Lumiere (Svetloba) in nosilka naslovne vloge**

*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 nepotrebni 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.*

*Ob tridesetletnici*

*Akademije za gledališče, radio, film in televizijo  
se čestitkam pridružujejo tudi bralci  
in uredništvo Ekрана*