

FILMSKA JUGO-INFLACIJA

Filma ni brez festivalov in festivala ni brez filmov. To velja tudi za jugoslovansko filmsko sceno in to kar v ekstremni, pretirani različici. Za današnjo Jugoslavijo ni značilna samo dinarska inflacija, inflacija „preživelih“ celo „totalitarističnih“ političnih konceptov, ampak tudi inflacija filmskih festivalov. Govori se, tako v zlobnih kot tudi humornih tonih, da — vsaj nekateri — na račun inflacije živijo kar sladko življenje in da je inflacija odličen maneverski prostor za špekulante, delomrzneže, demagoške frazerje in manipulante. V tem pogledu filmska inflacija stimulira festivalski turizem, po drugi strani pa omogoča ekspanzijo raznoraznih manipulacij, v zadnjem času vse bolj in bolj ideoloških, celo kar militantno soc-realističnih. In če nimamo pravega političnega filma (ta žanr sicer nima kakšne zavidljive tradicije in zgodovine, tako v svetu kot tudi pri nas), potem imamo več kot očitno spolitizirano filmsko mašinerijo.

Več kot očitno je, da puljski festival izgublja jugoslovanski primat (no res je tudi, da se razsežnost jugoslovanski danes razstavlja in kažeta se dve možnosti, ali se bo ta razsežnost popolnoma razrušila ali pa bo zadobila novo, moderno dimenzijo), med drugim tudi zato, ker smo najbrž edina država na svetu, ki nima samo eno izbrano „jugoslovansko“ manifestacijo, ampak je okrancijana kar s celim nizom, tja od Vrnjačke banje (festival scenarija), Hercegovega (festival režije), Pulja (festival — recimo — filma), Niša (festival filmske igre), Bitole (festival filmske fotografije) pa do Celja — Tedna domačega filma (pa prav gotovo je še kakšen festival). No celjska manifestacija kot edina nacionalna prireditel v dobesednem pomenu besede, vsaj kar zadeva osrednji program, ima v tej trenutni jugoslovanski festivalski „kalvariji“ specifično mesto, ki ga vsekakor nočemo favorizirati, toda najverjetneje se bodo v bodoče oblikovale še nekatere nacionalne filmske prireditve, recimo festival hrvaškega, srbskega filma... No ne bomo jasnovidci, kajti usoda Jugoslavije se nahaja v izjemno kritični točki.

Da obstajajo prej naštete jugo-filmske manifestacije, to ni nič narobe oziroma nekaj vnaprej negativnega. Vendar pa težnja teh posameznih festivalov, da bi postali čim bolj pomembni in nekateri celo pomembni v pogledu privilegiranih ideoloških razsodnikov, slabi spektakelsko razsežnost jugoslovanskega filma, torej tisto avro, ki je integralen del filmskega fenomena. To pa so zvezde kot igralci in režiserji, medijska eksplozivnost, delo žirije, nagrade in stave, različnost kritičnih pogledov, intimne in kreativne filmske naveze in razveze... In potem

je puljski festival kot vsak festival v nizu ujet v logiko korektiva. Da ni objektivnih kriterijev in objektivne žirije, je najbrž odveč ponavljati. Toda množica festivalov in nagrad proizvaja pravi kaos, še posebej pri gledalcih, kajti naenkrat ni več filma, ki ne bi dobil ene izmed nagrad. Morda bi bilo „pametno“, če bi se po vseh omenjenih festivalih organiziral še festival, kjer bi tekmovala za nagrade tista peščica jugoslovanskih filmov, ki še ni dobila nobene nagrade?!

Toda zdi se, da so razmišljanja o tem, kakšen naj bi bil puljski festival v prihodnje le šepetanja v veter, kajti ko jugoslovanska državna tvorba ob stičiščih ne gradi konstruktivno prihodnost tudi na razlikah, te pa so številne in bazične, potem tudi noben „jugoslovanski“ festival, tudi puljski, ne more razreševati jugoslovanske politične krize.

O festivalu samo še to. Včasih so letele pikre besede, češ ta film je narejen za areno, zgolj za zabavo „mase“. Danes pa se zdi, da je večina jugoslovanskih filmov narejena le za areno, tudi tisti komercialni, žanrski. Kajti, razen redkih izjem, jugoslovanski film v Jugoslaviji ne gre in ne gre. Za mnoge filme je namreč uspeh, če v rednem kinematografskem kroženju po Jugoslaviji presežejo tisto že kar „magično“ cifro 8000—10.000 gledalcev, ki si jo v Pulju prislužijo z eno samo projekcijo v areni.

SILVAN FURLAN

KUDUZ

režija: Ademir Kenović
scenarij: Abdulah Sidran, Ademir Kenović
fotografija: Mustafa Mustafić
glasba: Goran Bregović
igrajo: Slobodan Custić, Snežana Bogdanović, Ivana Legin, Branko Đurić

proizvodnja: FRZ Bosna — Sarajevo, TV Sarajevo, Avala film — Beograd

V jugoslovanski film se je že velikokrat naselila rudimentarna in ruralna realnost, največkrat kot folkloristično-ekshibicionistična limanica ali pa kot dokumentaristično-naturalistična danost. Pravi val tovrstnih filmov se je pojavil ob izteku oziroma nasilne prekinitev jugoslovanskega črnega filma, ko so številni neiventivni režiserji menili, da sta kamera in „palanka“ že dovolj, da nastane dober film. No vsekakor so bili ti filmi zanimivejši kot ponoven izbruh soc-realistične estetike v začetku sedemdesetih let.

V rudimentarno in ruralno realnost posega tudi Kenovičev prvenec, vendar ne da bi jo prebarval s kakšnimi eksotičnimi toni niti da bi o njej spregovoril zadnjo resnico. Čeprav je film „preobremenjen“ s socialno problematiko, ki mestoma skuša „govoriti kar sama“, se pravi na transparentno-objektiven način, pa je **Kuduz** vsekakor artikulirana in inventivna inačica melodrame,

pravzaprav njenega podžanra t.i. družinske melodrame.

Scenarij za film je napisal Abdulah Sidran (med drugim je scenarist filma **Oče na službenem potovanju** Emira Kusturice), kar naj bi bila že dovoljšnja garancija, da nastane filmska „umetnina“. Vendar naj še enkrat ponovim, pa čeprav v nekoliko pretirani obliki, da je scenarij živ organizem dokler ne nastopi akt filmskega snemanja, kajti potem, ko je film dokončan, scenarij na nek način postane „truplo“ filma. Temeljna kreativna razsežnost filma je namreč delo režije in v navezi z njo množica ustvarjalnih prispevkov, ki pa še zdaleč niso zanemarljivi.

Srž filma **Kuduz** je pripoved o formiranju in skorajšnjem razpadu družine, oziroma kar njenem katastrofalnem koncu. To ni običajna družina, ampak dobesedno „melodramska“ družina, saj je to križišče, kjer se srečujejo ekstremna čustva, usedline patriarhalnega reda, represije, želja, fantazma. Temu pobočju pa se nikakor ne prilega kakšen transparenten realizem, prav zato Kenovičev film uspeva predvsem tam, kjer režijski postopki predelujejo „surovo“ realnost. Kajti poljubi, pretepanja, sovraštvo, umori, jokanje, trepetanje, šepetanje in tuljenje niso dovolj, v kolikor niso oblikovani kot filmske slike, podobe, ikone oziroma kot filmski zvoki, glasovi in šumi. Šele režijska artikulacija teh elementov filmske govorice lahko oblikuje tiste na videz tako enostavne filme, ki pripadajo redu melodrame. Kajti v melodramah sta filmska slika in zvok tisto opno, preko katerega se reprezentirajo čustva na ekranu in hkrati vzgibajo čustva v gledalcu. Če odmislimo prolog in dokaj razvlečen epilog v filmu **Kuduz**, potem Kenovič tovrstno režijsko podjetje še kar uspeva.

Film pravzaprav sestavlja mreža fantazm, ki se cepijo na povsem neodgovarjajoče objekte. V tej dispoziciji sta v središču dva povsem nasprotujoča si družinska scenarija, ki ju zastopata člana zakonskega para. In tu je potem še otrok, mala deklica, ki je v tradicionalni perspektivi tisto „presežno“ zakonsko darilo z ženine strani. On je tisti, ki to že v osnovi „spodletelo“ družinsko srečanje skuša podrediti patriarhalni matrici, ona pa je tista, ki v tradicionalnem zakonskem redu prepozna zapor, presijo in podrejanje. Tako se zgodi, da on svojo ljubezen v skoraj boleštni obliki „božanskega čustva“ cepi na „tujega“ otroka, ona pa svojo fantazmo o svobodi vzdržuje s seksualnimi razmerji z drugimi moškimi. V njih prepozna tudi opornike, ki ji bodo izboljšali socialni status, prinesli denar in svobodo. Posledica srečanja teh dveh različnih življenjskih scenarijev je prav gotovo lahko samo tragedija.

SILVAN FURLAN

Dramatični splet življenjskih napetosti med Bećirom Kuduzom, marljivim nekvalificiranim zidarjem in njegovo doživeti željno ženo, natakario Bademo Turković, razgrnjen



in razpreden v fabulativnem poteku Kenovičevega filma kot motiv za tragedijo aktualnih Romea in Julije iz bedne in blatne bosanske province, učinkuje kot celovit pogled v nukleus socialno-eksistencialne resnice tega povsem konkretnega, za jugoslovansko sceno tipičnega družbenega miljenja. Njuna trpka zgodba je prototip za sociološko in bivanjsko študijo, ki naj ponazori vnanja razmerja in notranje silnice človekovega otepanja z neprijazno usodo v presečni podobi družbe v štadiju, kakršnega doživljamo zdaj in tu pri nas, v socialnih in moralnih okoliščinah, ki evidentno niso po meri človeka in njegovih elementarnih bivanjskih teženj. Ta film — tragična ljubzenska saga — je v bistvu globalna slika sistema, ki človeka prepušča njegovim lastnim stiskam, ne da bi mu iz njih ponujal kakršnokoli oporo.

Abdulah Sidran je pri pisanju scenarija sledil zahtevam konsistentnega verizma. V tej svoji težnji, znani in enako intenzivno uporabljeni že tudi v scenarijih za Kusturičeve filme, je skušal kar najbolj dosledno slediti živemu dogajanju bosanskega vsakdana in v tem konkretnem primeru celo dogodkom, ki jih je življenjski pretok dejansko zapisal v kroniko aktualnega časa.

Sedemintridesetletni Bećir Kuduz ni upesnjena cineastična figura, temveč kolikor le mogoče avtentična ponazoritev človeka, ki je s svojim umorom ljubljene, vendar nezveste ženske ter s kasnejšim večmesečnim skrivanjem dobrega razburkal duha sarajevsko-bosanske srenje, a seveda ne s kakršnokoli reportažno namembnostjo, ki bi bila narekovala scenaristovo komponiranje fabule. Tragični lik svojega junaka (še enega „junaka našega časa“) je Sidran uporabil kot metaforo, ob kakršni je lahko razgrnil svoj prizadeti odnos do potov vsega živga v tem našem brezupnem življenjskem blatu ter dal, na svoj že dobobra pre-

skušeni način, s sredstvi svoje realistično poetične senzibilnosti, duška intenzivni kritiki tega bivanjskega sistema.

Kuduzova zgodba je sicer vseskozi privatna, osebno njegova, saj zadeva zgolj in predvsem samo njegovo nezadoščeno razmerje z Bademo, žensko, ki ostaja, kar je bila tudi že pred življenjskim srečanjem z njim in kar ji je zapisano v zvezdah: mnogoterih erotičnih in z njimi povezanih doživljajev željna ženska, po svoji naravi nezvesta in nestanovitna, s svojimi begavimi strastmi in hrepenenji popolni antipod njegovim lastnim bivanjskim hotenjem; vsa njegova prizadevanja, da bi jo trdno navezal nase in na ideal urejenega družinskega gnezda, h kakršnemu vsej nenaklonjenosti okoliščin navkljub stremi, ostanejo neuslišana in neuresničena; njegov pozitivni življenjski naboj doživlja z njene strani nenehno protudarce, ki stopnjujejo bolečino in dimenzije nesorazuma ter v konsekvenci vsega, kar razjeda njuno človeško substanco, neizogibno vodijo v sklepni umor iz ljubosumnega besa, obupa in maščevalnosti; ta umor, tretiran po formalni plati kot zločin, ki mu bo sledila kazen, pa po svojem vzročnem motivu, obrazloženem skozi potek filma, ni to, temveč logična in neizbežna tragična konsekvence človekove usode v razmerah razkrojene in neobvladane družbe ter vsestransko zavrtih človekovih aspiracij. Na tej točki, bolje rečeno črti zasebnost Bećirove in Bademine zgodbe pred gledalčevimi notranjimi pogledi preneha biti privatna in zadobi v vseh svojih manifestacijah pomenko vrednost socialno kritične drame, ne da bi scenarij z eno samo besedo omenjal družbo, njene institucije in odnose.

Režiser Ademir Kenović se je lahko na osnovi tako pripravljene predloge scela posvetil realizaciji podobe svojih likov kot avtentičnih nosilcev sporočila — brez vsakršne potrebe po dodatnem akcentuiranju ali

konotiranju pomena posameznih povednih segmentov. Scenarij mu je narekoval zgolj in samo dosledno izpeljavo veristične mizanscene, čemur je bil s svojim vsestransko pretehtanim, zrelo obvladanim, že kar nekoliko hladno zadržanim realizatorskim pristopom v polni meri in v vseh ozirih kos, ne nazadnje že tudi z optimalno ustrezno izbiro Slobodana Čustića in Snežane Bogdanović za vloge Bećira in Bademe, pa seveda z vodenjem vseh uprizoritvenih in oblikovalnih postopkov, ki rezultirajo v nevsiljivi, realistični logiki fabule, da sama, brez vsakršnih vnanjih režiserjevih intervencij diktira ritem dogajanja, pri čemer pa učinkuje maksimalno verodostojno, prepričljivo in sugestivno.

Kuduz je film, ki seže pod kožo, prevzame gledalčeve čustvene in miselne vzgibe ter podaja, hkrati z zastavljenimi vprašanji na temo temeljnih etičnih in socialnih karakteristik življenjskega okolja, katerega globalno stisko izpoveduje, tudi potrebne kritične odgovore, brez vseh avtorsko artifičnih dodatkov ali vsiljivih ideoloških konotacij. Ta filmska razčlenitev skuša biti prispevek k razumevanju navzven odurnega življenjskega praxisa, kot ga prek svojega vsakdanjika demonstrira in reproducira prevladujoča bosansko-jugoslovanska realnost: skozi blato, umazanijo, medčloveške grobosti in ponigliivosti, v neizprosni robatosti odnosov, ravnanj in reagiranja na življenjske impulze, kar vse je groba in debela lupina, spod katere se toplina človekovih življenjskih pričakovanj zlepa ne more prebiti na površje.

Jugoslovanski filmski izraz se je, predvsem po zaslugi scenaristične intenzivnosti Gordana Mihića, predvsem v šestdesetih in sedemdesetih letih krepko izživel v ponazarjanju našega socialno razrvanega asuburbanega življenjskega prostora, tistih značilnih lumpenproletarsko strukturiranih predmestnih ambientov, ki so značilnost jugoslovanske realitete in po tej poti tudi prevladujoči „stil“ jugoslovanskega filmskega izraza. Sidran posega v osemdesetih letih v taisto scenografijo, vendar drugače od Mihića: dlje in globlje. Ne zadostujeta mu povzemanje in ponazarjanje prizorov iz tega življenjskega okolja, ampak teži k interpretaciji, senzibilno-kritični in v določeni meri tragično-poetični. Ne zadovolji se z racionalno analizo človeških zgodb in odnosov. Z njihovo razgrnitvijo skuša delovati katarzično, zato se posveča predvsem tragični stiski in globinskemu samospraševanju svojih junakov pred neprebojnimi zidovi njihove bivanjske usode, stisnjene v precep med svetlimi hotenji na eni in onemoglimi realnimi (ne)možnostmi na drugi strani.

Fabulirano poročilo o Bećiru Kuduzu in tragični brežhodnosti njegove slede po ustalitvi in osmiselitvi življenja je vzorec takega umetniško dognanega poskusa.

VIKTOR KONJAR

HAMBURG ALTONA

režija: Vedran Mihlečić, Mladen Mitrović, Dragutin Krencer
scenarij: Vedran Mihlečić, Dragutin Krencer
fotografija: Tihomir Beritić, Željko Sarić, Goran Mečava
glasba: Brane Živković
igrajo: Željko Vukmirica, Mirsad Zulić, Filip Šovagović, Jelena Čović
produkcija: Urania film — Zagreb, Avala film Beograd

„Nema kurac pravde, ako između lopovima nema poštenja!“ pravi Čombe v prvi (Mihlečićevi) zgodbi omnibusa **Hamburg Altona**. Na to bi lahko rekli dvoje:

- lopovi a priori ne morejo biti poštene, saj kršijo red tistih, ki so jih definirali za lopove,
- prav lopovi so poštene, ker je red osnovan na lopovščini — le da so pravi lopovi zunaj in ne znotraj zapora.

Toda Čombe, Bogart in Menso si ne zastavljajo eksistencialnih vprašanj o 'biti' lopovstva, čeprav vseskozi odgovarjajo nanje. „Vse skupaj je en pičkin dim,“ pravi 'poštene' švercer Čombe in to je pravzaprav edina možna filozofija fantov, ki se delajo,

da ne vedo, da je „en pičkin dim“ tudi pot v neko grozno severnjaško luko kot Hamburg poimenuje Bogartova učiteljica, ki — tako kot pravzaprav vsi v filmu — želi odpotovati stran in zapustiti milje, v katerem nima kaj zgubiti ali celo dobiti. Pot pa je lahko le projekt, dogovor in pakt, vsekakor pa ne rešitev. Kajti beg ni možen — beg je le potovanje z ukradenim avtomobilom par kilometrov stran dokler ti ne zmanjka bencina. Možen je le beg na mestu, beg v iluziji in v iluzijo kar počne deček, ki si je v Mensovi zgodbi odvzel govor in kar počne kasneje tudi Menso sam — očitno tudi on z vednostjo, da je premikanje misli ne le udobnejše od premikanja nog, temveč tudi mnogo bolj „realno“.

V jugoslovanski kinematografiji pravzaprav udomačeni sloj nekakšnih lumpenproletarcev, ki zastopajo hkrati zgoraj navedeni točki **a** in **b** (Kusturičini Romi npr.), so sanjavi neprilagodljivci, male ribice, drobni kršilci, ki jih zapackano valovje pretaka iz enega na drugi breg še bolj zapackane obale. To valovje pa vsekakor niso filmi, ki jih je Bogart gledal celo otroštvo, in to tudi ni valovje, ki bi pri gledalcu vzbudjalo 'humanitarne' občutke obžalovanja človeških usod, ki pravzaprav sploh niso tako različne od naših. Če bi režiserji stavili na pietetne emocije, bi se filmi sprevrgli v sociološke spovedi. Obratno, režiserji gledalca vpenjajo med točno odmerjeno tezo in antitezo:

če glasba npr. podčrta mehkočnost scene in gledalca napeljuje k identifikaciji, to dela le zato, da bi nas v naslednjem trenutku streznila in navrgla antisekvenco, ki šele vzpostavlja pravo emocionalno napetost. Menso npr. našica peka, da mu podari kruh. Pek se postavi na njegovo stran in lastno revščino enači z Mensovo bedo. Toda Mensov otrok v isti sapi peku pokrade vse prihranke — in prav otrok, ki ga režiser lahko „najlepše“ izrablja. Sprevrčanje postave o pravih lopovih zunaj zapora v tisto o a priori nepoštenih lopovih, se dogaja takorekoč istočasno: v avtobusu Mensovi družini v kravato „spakirani“ gospod ukrade vse prihranke. Takoj vstopi gledalčevo „čutenje“ z žrtvijo. Toda že v naslednjih sekvencah Menso ukrade ježka, ki ga je po sili razmer pred nekaj minutami prodal...

Tri zgodbe s skupnim prologom in epilogom premeščajo gledalca v tri povsem različne ambience: od težkega, skoraj vedno ponoči posnetega pristanišča, do blatnega polvaškega okolja in do urbanega centra. Ti trije miljeji hkrati govorijo o skupnem univerzumu, ki ga — če omenim najbolj banalen primer — označujejo nevsiljive in skoraj slučajne zastave. Neopazne kot so na prvi pogled in ob prvi pojavitvi, bdijo v filmski sliki kot „pomota“ in kot filmu namenjen rekvizit, toda prav taki „rekviziti“, ki so hkrati vidni in prikriti, ki hkrati nagovarjajo in molčijo, zagovarjajo in obtožujejo, prav ti drobci nekega preveč zapletenega in brezperspektivnega bivanja, razgrinjajo kristalno jasne bivanjske probleme. Film oziroma filmčki so čisti in zreli mali eseji o umetnosti gibljevih podob in o umetnosti življenja.

MAJDA ŠIRCA

KAKO JE PROPADEL ROKENROL

KAKO JE PROPAL ROKENROL

režija: Zoran Pezo, Vladimir Slavica, Goran Gajić
scenarij: Branko Vukojević, Aleksandar Barišić, Biljana Pajkić
fotografija: Radan Popović
glasba: Vladimir Divljan, Srdan Gojković-Gile, Koja
igrajo: Velimir Bata Živojinović, Srdan Todorović, Nebojša Bakočević, Anica Dobra, Branko Đurić
produkcija: Avala film — Beograd

Naslov našega prispevka je analogija. Toda ukradena, vzeli smo jo iz drugega dela omnibusa z naslovom **Kako je propal rocknroll**. Gre za odličan izdelek. Takšno oceno izrekamo v tem primeru s še večjim zadovoljstvom, saj gre za domačo produkcijo. Ta nas zadnje čase res ni pretirano zalagala s filmi, ki bi kakorkoli izstopali iz avtorske sivine, v kakršni se je pokazala letošnja Pula. Pri tem imamo v mislih tudi Šijanovo regresijo v **Skrivnosti samostanskega žganja**. Zakaj Šijan kot primer: zato, ker se je v svojem **Davitelju**... prav neverjetno približal prikazu Beograda in njegove alter scene. Torej tistemu, kar so pet let za njim do-





MOŽ, KI JE IMEL RAD POGREBE

ČOVJEK, KOJI JE VOLIO SPROVODE

režija: Zoran Tadić
scenarij: Dubravko Jelačić-Bužimski
fotografija: Goran Trbuljak
glasba: Brane Živković
igrajo: Gordana Gadžić, Ivica Vidović
proizvodnja: Marjan film — Split, Televizija Zagreb

Zoran Tadić sodi med tiste redke domače režiserje, ki s svojimi filmi izpisujejo opus. To je še toliko bolj presenetljivo, kajti Tadićevi filmi so kriminalke, trilerji! In prav po-jem **socialistična kriminalka** (kot možen vo-
klepajen podnaslov Tadićevega opusa) to-
talizira vseh pet filmov, jih ločuje in oddalji
od poljubne, naključne brkljarije. Da je v
ozadju Tadićevih filmov (**Ritem zločina**, **Tre-
tji ključ**, **Sen o roži**, **Obtoženi** in letošnjega
Mož, ki je imel rad pogrebe) — sit venia ver-
bo — nekaj „več“, zavestna odločitev, av-
torska volja, usmerjen napor etc., priča in
dokazuje tudi režiserjev šesti film (**Orel**), ki
je v zadnji fazi obdelave in ki je (ponovno)
izdelek naveze Pavličić-Tadić — kar pove o
filmu (skoraj) vse.

Mož, ki je imel rad pogrebe je prvi film, ki ga
Zoran Tadić ni posnel po scenariju Pavla
Pavličića. To je seveda presenetljivo, kajti
prav Pavličić je zelo uspešno inavguriral kri-
minalko v domačo literaturo; še več, z nje-
govimi teksti se je nekakšen domnevno tri-
vialen žanr etabliral kot enakovreden „viso-
ki“ literaturi. Prav zaradi Pavličićevega pre-
boja se je zdel Tadićev lažji, bolj enostaven,
zaradi narave filma (kot „pogrošne zabave
množic“) tudi funkcionalen. Tokratna me-
njava scenarista pa v Tadićevem univerzu
ni pustila globljega preloma; scenarist
Dubravko-Jelačić-Bužimski namreč pripa-
da isti pisateljski generaciji kot Pavličić, ro-
jeni v drugi polovici 40-ih, generaciji, ki je že
v sedemdesetih odkrila Borgesa in ki je ka-
sneje znala umestiti fantastiko v vsakdanjo
empirijo. Da je film **Mož, ki je imel rad po-
grebe** v risu Tadićevega opusa, da ga za-
menjava scenarista ni izvrgla, metamorfozi-
rala v tujek, priča izjava, ki v tem Tadićevem
filmu vidi najbolj pavličićevski film. Film
Mož, ki je imel rad pogrebe torej celi „rano“,
katere je Tadićevemu filmskemu korpusu
zadal film **Obtoženi** s svojim aktivnim film-
skim junakom. Poglejmo, kako?

Najbolj očitna poteza je vrnitev starega ta-
dićevskega — pasivnega „junaka“. V priču-
jočem spisu bo oznaka „junak“ zmeraj v
narekovajih, da tako že sami narekovaji vi-
zualno opozorijo na naravo, zasnovno kon-
kretnega „junaka“. Etimološka navezanost
na junaštvo, herojstvo, aktivnost, dejavnost
etc. je namreč premočna; briše tiste „juna-

sledno povzeli Zoran Pezo, Vladimir Slavica
in Goran Gajić, režiserji omnibusa.

Slavica je ugotovil, da „nije sve u ljubavi,
ima nešto i u lovi“. Mi pa moramo zanj in
oba režijska kolega dodati, da je poleg de-
narja, ki so ga v scenarij zmetali kar precej,
film dobesedno nabasan s filmskim talen-
tom. Ali z drugimi besedami: Pezo, Slavica
in Gajić so zaljubljeni — prvič v film in dru-
gič v rokenrol. To pa verjetno predstavlja
NUJNI pogoj za kvaliteten film s temo roke-
nrola.

Obsedenost z rockom verjetno ne potrebu-
je dodatnih razlag, sicer pa je kot rdeča nit
med deli omnibusa tu še bizarni Kojas. V vlo-
gi Zelenog zuba povezuje posamezne zgod-
be v celoto in odganja sleherne dvome gle-
dalca, ki nejeveren strmi v spektakel mon-
taže, režije in scenarija, da niti ne govorimo
o animiranih menjavah prizorov pri Pezu. O
leseno nerodni montaži, predolgih kadrih in
nesproščeni igri, teh stalnicah domače ki-
nematografije, ni tu niti sledu. In če morda
vseeno kdaj nastopi nerodnost, jo avtorjem
tokrat oprostimo.

Seveda, prišla je nova, mlada, neobreme-
njena generacija. In kot smo rekli: fantje lju-
bijo film. Tako zelo, da ga nenehoma citira-
jo. Celo še več: domačih igalskih legend
po logiki mlade trojice NITI NI POTREBNO
citirati. Preprosteje je, če jim še tudi sam
ponudi vlogo. V prvem delu se je tako zna-
šel Bata Živojinović, ki tokrat bolj izbirične-
ga igralca celo ne moti. Tu srečamo tudi
Halida Muslimovića, mega novokomponi-
rano zvezdo Vzhodne Jugoslavije. In če nas
Bata ter Halid niti najmanj ne ovirata pri na-

ših filmskih užitkih, to pač pomeni, da gre
za hudičevo dober film. In prav za to gre.
V drugem delu pa so na vrsti pravi citati.
Kamera nas npr. dobesedno zasipava s po-
sterji za horror filme. In z referencami na-
prej: Glavna junakinja Anica Dobra, ki se je
izkazala že v proto-trilerju **Več videno**, se
mora po sili razmer „igrati asociacije“. Kaj
je tema igre — seveda film ... seveda do-
mači film ... in seveda Šijanov **Davitelj**. Pa
smo spet pri naši uvodni primerjavi.

Na bolj ironičen način s filmom opravi v tre-
tjem delu Gajić: po zakonskem prepiru iz
ljubosumja, navrže Vesna Trivalić soigral-
cu, da se obnaša patetično, „kot v kakem
filmu“. Samoreferenco so znali režiserji, še
zlasti Hitchcock uporabljati še dosti bolj
posredno in prefinjeno. Vendar Gajiću tega
ne bomo očitali. Sicer so njegovi gagi naj-
bolj enostavni, je pa komika v tretjem delu
najbolj žanrsko izčiščena. Čeprav je morda
slabši od drugega dela, je Gajićev prispe-
vek več kot primeren zaključek filma, ki ga
Pula ni smela prezreti. V boj starega z no-
vim jo je omnibus kar dobro odnesel: z Zla-
to areno za montažo in Zlato areno za ton.
Kako je propal rocknroll tako predstavlja
105 minut filmske in glasbene zabave,
odrešene vsakršnih aktualističnih politiza-
cij. Kdor bi hotel stvari videti drugače, naj
pač dojame, da sta Kojas in Milošević pač
dve čisto različni plati srbske medalje.

TOMAŽ KRŽIČNIK



kove" poteze, ki so v diametralnem nasprotju z etimološko osnovo, zlasti pa seveda njegovo pasivnost, kontemplativnost, zadržanost, introvertiranost, ponotranjenost... Oznaka „junak“ bi bila torej enakovredna oznaki filmski lik, vendar le-ta zaradi svoje nevtralnosti izgubi tisti prizvok, pomenski presežek, korektiv, katerega proizvedeta narekovaja. Sočasno pa si filmski „junak“ (knjižničar Filip) zasluži vsaj to oznako, saj namreč v nekem trenutku prevzame aktivno držo, opravi svoje dejanje (umor, seveda). Toda ker je samo dejanje v pripovednem of-fu, ker je nerazkrito do konca filma, do razpleta, ker je davek žanrskemu suspensu, je zgolj aposteriornost eksistentno, kar podpira dvoumno označitev knjižničarja Filipa za „junaka“. Spačka, kot je oznaka „junak“, opravičuje tudi najstarejša literarna tradicija; tako je klasična indijska drama ločevala štiri osnovne tipe junakov, katerih posamezne karakteristike ne implicirajo akcije: brezbržnost, plemenitost, modrost, ponos. Sploh se zdi, da je šele konkretno branje novoveškega evropskega romana prebralo „junaka“ kot junaka; takšno branje pa izdatno „podpira“ film kot umetnost XX. stoletja. Še zlasti žanrski filmi, ki sledijo klasični dramaturgiji, njenemu zunanemu ritmu (ekspozicija-zaplet-stopnjevanje-kulminacija-razplet) in ki ga je tako nazorno ubesedil Gustav Freytag. Prav zato je Tadičev odmik še toliko bolj očiten, opazen, opravičuje pa tudi sintagmo **socialistična kriminalka**.

Že uvodna sekvenca filma **Mož, ki je imel rad pogrebe** proizvede truplo; morebitna dvoumnost (nesreča ali umor, naključje ali načrt) podpira suspens. Ekspoziciji sledi zaplet (vznemirjenje meščanov, novo truplo, sumničenja, pa še eno truplo), pletenje intersubjektivne mreže (Filipa čedalje bolj vznemirja nova upravna knjižnica Elza) in na koncu razplet (policijski preiskovalec

pojasni Filipu, da je Elza umorila priči, ki sta z lažnimi izjavami na skonstruiranem procesu uničile njenega očeta; toda tretja priča, svojega ljubimca ni mogla umoriti — to je „moral“ storiti Filip, tretje truplo je torej Filipovo!). Že tak grob povzetek filma opozori, kaj v filmu **Mož, ki je imel rad pogrebe** manjka. Manjkajoči je kulminativni prizor, zgostitev razpredenih zastavkov, odnosov, drobcev. Namesto izjemne dramatičnosti, ki bi se na koncu sploščila v sumaričen seštetek, v eksplikacijo počasnim gledalcem, združi Tadič oboje v sklepno sekvenco. Pa tudi ta ne vsebuje nobenih bravuroznih, christijevsko spektakularnih preobratov, ampak je njen narativen tok prem, sklenjen, umirjen. Zoran Tadič torej izpusti „akcijo“, „dogodke“, umore; namerno izvrže pojasnjevalne sekvence, katere konkreten kader sicer napove, vendar jih režiserjev rez blokira. Takšno narativno ekonomijo, njeno varčnost, pomanjkljivost opravičuje ta vsaj dva razloga. Prvi je zavestna odločitev Zorana Tadiča, da skrivalnico, whodunit raztegne na celoten film. Drugi, še pomembnejši razlog pa je, da tovrstna ekonomija dosledno sugerira podobo sveta, v katerem obstaja samo pasiven princip, aktivnost pa je v offu, zunaj pripovednega toka. Blokiranost sveta najlepše ilustrira filmski „junak“, ki ga je upodobil Ilica Vidović, nedvomno par excellence igralec za ta tip vloge. Filmski „junak“ komunicira s svetom na izrazito trpen način, sogovornike pretežno poslušja, kot voyeur oprezuje skozi okno, iz vrveža Zagreba pa se je umaknil v domnevno mrtvilo anonimnega mesteca. Podoba sveta pa seveda ni samo stvar „junaka“, ampak še mnogo bolj sveta. Zoran Tadič je v svoji najnovejši socialistični kriminalki „podružbil“ zločin vsaj z dvema postopkoma. Zunajtekstualni je scenarij, ki inkorporira košček družbene psihopatologije. Elzini umori so poravnani dolg družbi, indi-

vidualni umor je odgovor na družbenega. Elza razume poravnano dolga s srhljivo, skoraj psihotično natančnostjo — morebitna simbolna menjava ne zadošča, kar manjka (kenotafu), je prav realni zastavek (trupla). V socialistični kriminalki prevzame vlogo poltergeista družbena anomalija; to pa je morda tudi razlog, da policijski preiskovalec „pusti“, da Elza in Filip poravnata dolg, da umorita krivopričevalce.

Drugi postopek je ekstenzivacija zgodbe, zapleta, dogajanja. Vrsta stranskih likov nosi emblem bodisi žrtve bodisi morilca (oziroma obojega), osrednji filmov trikotnik (Filip-Elza-neznanec (šele kasneje se razkrije, da je preiskovalec), je orisan fragmentarno, luknjičavo, zavajajoče oziroma vse je „tu“, pa vendar je ta vse premalo. Potem so „tu“ še pogledi, ki drsijo s posameznika na posameznika, da bi na koncu tak pogled odkril bodisi truplo bodisi zašel v slepo ulico. Šele takšni pogledi, vpeljave likov skozi kamerine vožnje, komentiranje dogodkov (trupel) v zaprtom-odprtem prostoru konstituirajo verjeten diegetski prostor. Naloga, ki jo opravi znotrajtekstualni postopek, ni zgolj proizvodnja suspenza, ampak predvsem zagotovitev atmosfere, intersubjektivne mreže, v kateri vsi člani vedo, da je cesar nag, da je nekaj gnilega v deželi Danski, da je za razpravljalno vednostjo še neka druga, neartikularna. Kar v pravljicah, tragedijah etc. sicer izrekajo otroci, norci, Hamleti, opominjajo v filmu **Mož, ki je imel rad pogrebe** — trupla.

MARKO GOLJA

ZBIRNI CENTER

SABIRNI CENTAR

režija:	Goran Marković
scenarij:	Dušan Kovačević
fotografija:	Tomislav Pinter
glasba:	Zoran Simjanović
igrajo:	Rade Marković, Duško Kostovski, Dragan Nikolić, Goran Daničić
proizvodnja:	Avala film — Beograd, Art film '80 — Beograd, Center film — Beograd

Markovičeva nagnjenost k poigravanju z utopično-nadrealističnimi motivi in sižeji, v manjših dozah opazna že v nekaterih njegovih dosedanjih filmskih domislicah, je prišla v **Zbirnem centru** do izraza in veljave povsem odprto. Doslej se je njegov avtorski živec ob vzporednih fabulativnih prestopih v imaginarne oziroma fantazijsko-iracionalne doživljajske prostore kljub vsemu oklepal predvsem faktografske realnosti, v kakršni so se, noseč na plečih takšno ali drugačno parapsihološko prtljago, gibale njegove osebe, tokrat pa je brez zadržkov in pomislekov odprl vse zapornice in svoja zemeljska bitja brez vsakršnih realističnih vzd popeljal prek metafizično-utopične meje, nekam tja čez, v „zbirni center“, kjer prebivajo rajniki in kjer ni več logike zemeljske težnosti in predvsem ne eksistencialne zdajšnjosti, zato pa je tolikanj več priložnosti za razmislek iz distance o vsem, kar zadeva skaljeno in skaženo realiteto življenjskega semnja ničevosti tostran te nevidne meje.

Tej prepotrebni distanci namenjenega ekskurza „v zbirni center in nazaj“ se loti po



edinole možni humorni poti, pač s preskušenimi sredstvi grotesknega, pri Mrožku zgledovanega pristopa. Vse je zelo preprosto: premagati velja zemeljsko težnost, ki nas oklepa v realistično pojmovano estetično prostora in časa. Staremu arheologu, ki je vse svoje življenjske dneve in prizadevanja posvetil razkritju enigme na kamniti plošči, onstran katere naj bi se mu odprl prehod iz tukajšnjega, mračnega na oni drugi, svetlejši svet, v nekakšno obljubljeno deželo, kamor vodijo pota vsega živega, se posreči: navidezno mrtve sestopi iz poniglavne družine živih kreatur na posvečeno sceno zbirnega centra, med rajnike, ki so edini pravi ljudje. Tam najde svoje nekdanje najdražje, svojo mlado ženo, svoje prijatelje, svoje vzornike, vse, ki so jih bogovi ljubili in so umrli mladi, zdaj pa so tam, zbrani kot v nekakšnem slonokoščnem stolpu, zavezani meditiranju in tihim spominom. Arheologovo snidenje z njimi seveda sproži diskurze o njim neznanih novih razsežnostih zemeljskega časa, kar ponuja scenaristoma možnost za vsakokrvno poigravanje s časovno in prostorsko distanco, ki jo razpira globoko brezno razmika med njimi, umrlimi, a očiščenimi vseh naslag zemeljskega zla, in onimi drugimi, še živečimi, a v toliko-rih pogledih skaženimi ljudmi.

Pogovor s starim arheologom pripravi nekaj rajnkah do tega, da bi si šli ogledat svet živih. Prebijejo se skozi blodnjake časa, nekakšne hodnike groze z vseh vrst zgodovinskih pošastmi, ki jim prestrezajo pot, in se znajdejo na nam sicer dobro znanem, a njim povsem tujem in z največjo možno po-šastnostjo prepredenem zemeljskem površju, od koder se nemudoma spet zatečejo nazaj v svoj zbirni center, kamor jim, tokrat od šoka in dejanske kapi nič več samo na-vidzno mrtve sledi tudi stari arheolog. Vse to prehajanje iz sveta živih v zbirni cen-ter mrtvih in nazaj, od podob zemeljskega

zla in razsula k onostranskemu miru in zbranosti skuša učinkovati na gledalčevo zavest kot globalna groteskna metafora, ki naj izzveni kot radikalna kritična zavrnitev razraščajočih se moralnih deformacij. Svet živih, vsa ta realiteta v nas in okrog nas je grozljivo brezno zla. Kar je bilo nekdanjih moralnih in drugih vrednosti, so odšle z umrlimi v zbirni center. Odondod se je mo- goče na naša tostranska prostranstva ozi- rati le še z apokaliptično zgroženostjo. Markovičeva nadrealistična groteska je — ne zgolj zaradi dvignjenih zapornic, spod katerih vre hudournik globalne in radikalne zavrnitve vsega obstoječega — tudi po ci- neastično izvedbeni plati delo vrhunske vrednosti in kot tako zanesljivo ena po- membnejših stvaritev aktualne svetovne filmske produkcije.

VIKTOR KONJAR

DIPLOMA ZA SMRT

režija: Živorad Tomić
scenarij: Živorad Tomić, Zoran Bručić
fotografija: Silvester Kolbas
glasba: Zoran Bručić
igrajo: Ranko Zidarić, Filip Šovagović, Ksenija Pajić, Ivo Gregurović
proizvodnja: Marjan film — Split, Color 2000

Na letošnjem Festivalu jugoslovenskega filma v Pulju je vse delalo zoper film **Diploma za smrt**. Najprej ga Programska komisija ni uvrstila v Arenu, tako da se je film uradno predstavil samo enkrat, v tiskovnem centru. Projekcija je bila ob nemogoči uri, ob štirinajstih, ko so bile misli akreditiranih pri bolj posvetnih rečeh. O ponovni projekciji je obveščala številka Biltena, ki je izšla, ko je bilo predvajanje filma že skoraj pri koncu. Na tiskovni konferenci so avtorji svoj film zelo nespretno zagovarjali in branili. Kot pi-

ka na l pa je padla odločitev Žirije, da film **Diplo- ma za smrt** sodi v spodnjo polovico letos na Fe- stivalu prikazanih filmov oziroma ga žirija ni omenila med dvanajstimi, trinajstimi filmi, ki predstavljajo kvalitetno jedro letošnjega Festi- vala.

Pričujoči sestavek tipkam seveda zato, ker se ne strinjam z mnenjem žirije. Nasprotno, film **Diploma za smrt** uvrščam med najboljše, kar jih je ponudil letošnji Pulj; torej v skupino filmov v kateri so **Zbirni center**, **Hudičev raj**, **Mož, ki je imel rad pogrebe**, **Ženska s pokrajino**, morda pa še **Kuduz**, **Hamburg Altona** in nič več.

Film **Diploma za smrt** pada v tisti žanr, ki ga je leta 1981 zastavil Zoran Tadić s filmom **Ritem zločina**; torej v **socialistično kriminalko, sociali- stični triler**. Domnevno nevtralen, z družbeno masivnostjo nekontaminiran žanr doživi v do- mači kinematografiji transformacijo, metamor- fozo. Tovrstni filmi se namreč vpisujejo v tisto tradicijo kriminalke, trilerja, ki je posredovala koščke družbene realnosti, njena protislovja, blokade, recimo serie noire. V socialističnih kri- minalkah, trilerjih je namreč samo vprašanje trenutka, kdaj bo v žanrski narativni tok vdrila družbena empirija, da bo gledalcu v trenutku ja- sno, kje in kdaj je. Tako žanrska forma postane forma družbene realnosti, žanr ni več tujek, am- pak strategija, ki racionalizira tok pripovedi, združi „nezdružljivo“, zagrabi gledalstvo.

Inavguracijo strategije, njeno obdelavo in legiti- miranje je v osemdesetih vzorno opravil Zoran Tadić. Prevladujoča subjektiviteta njegovih fil- mov, razen v filmu **Obtoženi**, je pasivna, intro- vertirana, ki ne izbere akcije, ampak je za akcijo „izbrana“. Kar je torej socialistični kriminalki, trilerju manjkalo, je bil aktiven junak. Prav ta premik pa je opravil Živorad Tomić s svojim dru- gim celovečercem, s filmom **Diploma za smrt**.

Na tiskovni konferenci so Tomiću očitali, da fil- mova ekspozicija premalo pojasnjuje preobra- zbo mladih izobražencev v brezkompromisne kriminalce. Režiser se je skliceval na nadalje- vanko, ki bo izdatno pojasnila zgodbo njunega prijateljstva, povezanost še iz otroških dni, no- tranjo odločenost itd. Faux pas! Film z eno sa- mo sekvenco odgovori na očitke. Bero zamuja na podelitev diplome, spremlja ga prijatelj, pravnih, Niko. Prijatelj zamuda ne vznemirja, nas- protno, zabavata se. Bero se v poslednjih tren- utkih malce uredi-itd. Dogodek, ki je večini zbranih slovesen, prelomen, življenjsko pomem- ben, jemljeta oba prijatelja nonšalantno, z vi- dno distanco. Merila množice niso njuna merila. Skicirana sekvenca proizvede tisto karakterno potezo, s katero so kasnejša dejanja obeh prija- teljev vsaj „pogodbeno“ verjetna. Svet njune ak- cije je svet, v katerem dobro živijo samo krimi- nalc. Ko reče Bero, da je kupil stanovanje s pri- varčevanim denarjem, je to ironija par excellen- ce. Ko Bero in Nik po vrsti prevzemata posle malim kriminalcem, ostaja njuna akcija zmeraj znotraj možnega. Bero nima poteze psihotika, ki zgošča v sebi družbeno negativnost v svoji dobesednosti. To daje filmu **Diploma za smrt** vtis resničnosti, nazornosti, prepričljivosti. For- ma trilerja zagotavlja filmu tisto zbitost, zgo- ščenost, ki poljubno filmsko brkljarijo šele preo- braz. V film.

Nedvomno Tomićev uspeh je, da je v jugoslo- vanski triler uvedel aktivnega junaka v najbolj- šem pomenu besede, da pa njegov filmski svet ne deluje tuje, potujitveno, onstan vsakdanje empirije. Tudi očitek o slabo razvidni motivira- nosti za akcijo obeh prijateljev je prekratek. Po- leg banalnega odgovora, da je že njun materia- len položaj možen vzrok, pa do lepšega je seve- da samo korak, ki sta ga opravila Ranko Zidari- ć in zlasti Filip Šovagović s svojo igro. V njuni



akciji, v prodoru oziroma zavzetju podzemlja je prisotna igrivost, očaranost, spontano navdušenje, ki pa seveda niti za trenutek ne skrha ostrine njune odločnosti. Sploh je Tomić izjemno premišljeno razdelil igralske vloge. Prijateljema stoji na poti v dokončnem uspehu domneven lastnik restavracije, ki ga je upodobil Fabijan Sovagović. Prav on je tisti, ki „prisili“ Nika (igra ga njegov sin Filip Sovagović), da ustrelji prijatelja. V ozadju filma je tako „upor zoper očeta“, brez vrednot, zgolj v poletu mladostne objestnosti oziroma „utrditev očetovske instance“, „zlom Ojdiipa“, „ponotranjenje očetovske moči“. Kajti le-ta še kako obstaja; o njej najlepše pravi prav to, da „oče“ drži besedo, da pozna „mejo“, da ima „etiko“. Kolikor se „sin“, zlomi, se zlomi kot oče, se zlomi zato, da bi rešil svojega sina. Če se hoče uvrstiti v očetovski simbolni red, ga mora pred tem priznati, se mu pokoriti. Film **Diploma za smrt** se torej zaključuje s sekvenco, v kateri Nik ustrelji Bera, da bi tako rešil svojega sina. Nik torej izda, „izda“ svojega prijatelja, in s takšnim koncem se film **Diploma za smrt** uvršča v niz del, ki so tematizirala temo izdanega, zlomljenega prijateljstva, tako kot recimo Chandlerjev roman **The Long Goodbye**, ali pa Smightov triler **Harper**. Toda Tomić spreverne izdajo, „izdajo“, v njenem jedru je prijateljska kretnja! Bero namreč ve, kakšno izbiro ima Nik, in ob njegovem prihodu ve, kako se je odločil. Zato je v trenutku, ko Bero stopi proti Niku, proti smrti, jasno, da je prijateljstvo stvar močnih. In še nekaj; s svojo nemo privolitvijo je Bero Nika zavezal, šele smrt „potrjuje“ njuno prijateljstvo!

Zoran Bručić ni samo avtor romana, po katerem je nastal scenarij, ni samo soavtor scenarija (skupaj s Tomićem), ampak je tudi avtor filmske glasbe. In to dobro. Uspeva ji namreč, da zelo učinkovito združuje suspenz in emotivno vznesenost. Drugo ime, ki si ga vsekakor velja zapomniti, je Silvester Kolbas, avtor filmske fotografije. **Diploma za smrt** je sicer Kolbasov prvi film, toda svoje delo je opravil odlično. Je avtor, ki se zaveda svetlobe, njenih barv, fascinantnosti, ki se izjemno znajde v zaprtih prostorih z umetnimi svetili, ki z nujno hladino in rezkostjo izpelje poslednjo sekvenco filma **Diploma za smrt**, z vso potrebno ostrino in lepoto razkrije,

pokaže tisto, kar je bilo ves čas v zraku, pa se ni zdelo možno, česar gledalec noče in noče verjeti. Kolbasova fotografija daje scenariistično-režisersko-igralski doslednosti tisto sugestivnost, zaradi katere je **Diploma za smrt** več kot dober film.

MARKO GOLJA

HUDIČEV RAJ

DAVOLJI RAJ

režija: Rajko Grlić
scenarij: Borislav Pekić, Rajko Grlić
fotografija: Tomislav Pinter
glasba: Brane Živković, Junior Campbell, Mike O'Donnell
igrajo: Tom Conti, Susan George, Rod Steiger
proizvodnja: Jadran film — Zagreb, Amy International — London, Maestro film — Zagreb

Kar ta hip povezuje Rajka Grlića, Gorana Paskaljevića in Gorana Markovića, seveda ni neka psevdosociološka ugotovitev o sočasnem vstopu omenjenih režiserjev v areno/Areno domačega filma, ampak je to Borislav Pekić. Grlić je namreč že predstavil film po Pekićevem romanu, scenariju, Paskaljević ga pripravlja, Marković pa o tej navezi razmišlja. Zanimanje jugoslovan-skih režiserjev srednje generacije za v Londonu živečega pisatelja pomeni tako njegovo odkritje kot revival. Namreč, že čudovitega leta 1960 je Zdravko Velimirović posnel film **Dan štirinajsti** po Pekićevem scenariju. Kljub temu, da je bil Pekić takrat že tridesetletnik, še zmeraj „ni“ bil Pekić. To mu je uspelo šele v sredini šestdesetih, ko je začel redno objavljati romaneskno prozo, vrsto fascinantnih fantazmagorij, v kateri se prepletajo žanri, pripovedne ravni, fantastika in stvarnost, za nameček pa ne manjka esejističnih pasusov, ki pričajo o Pekiću kot vrhunskem intelektualcu. V seriji odličnih tekstov je leta 1977 izšel tudi kratek roman, novela **Odrbana i poslednji dani**. Že naslov romančka/novele nami-

guje na Platona; sicer literarni lik občasno citira Platonovo Apologijo, njegova situacija vsaj malce spominja na Sokratovo, toda poglavitna paralela (že tudi *differentia specifica*) je monološka struktura Pekićevega teksta. Tekst je namreč en sam velik flashback, pogled nazaj, iskanje izgubljenega časa, restavriranje resnice, zagovor dejanja — domnevnega umora. Pekićev tekst ima tudi svoj aktualističen naboj, literarni lik je namreč „gastarbeiter“, zdomec, ki je zapustil Jugoslavijo sočasno z nemško Wehrmacht, zaslepljen, brez krvavih rok. Sedemdeseta so bila že očitno leta, ko ni bil diferenciran samo zmagovalac, ampak tudi poraženec. Oziroma, kolikor še ni bilo tako, potem je tekst pri-spevek k tovrstnim družbenim premikom.

Pretežno monološka struktura je zahtevala od avtorja, da je temeljito premislil, izniansiral pripovedovalčev jezik. Le-ta je stilno zaznamovan, pripovedovalec uporablja germanizme, eksklamativne nagovore etc., njegovo izražanje, skratka, priča o njegovi preprostosti, naivnosti, človeški nedolžnosti. Tako je pripovedovalčev jezik — zaradi katerega je romanček **Obramba in poslednji dnevi** prava mala umetnina — nepremostljiva ovira pri filmski artikulaciji. Grlića bi pač še kako oviral zgovoren filmski lik, ki vse dogodke povnanja v besede, opise, komentarje, izpoved. Tudi druga temeljna romančkova posebnost — retrospektivna pripoved — je v filmu „nemogoča“, odveč, subverzivna. Orjaški flashback, čez celoten film raztezajoča retrospektiva namreč nepreklicno jemlje filmskemu jedru avro zdajšnjosti, tukajšnjosti, neposrednosti, dotakljivosti, vonljivosti. Še zlasti, če retrospektiva ne racionalizira, eksplicira, pojasni situacijo, ki zaobsega gledalčevo sedanjost. Oziroma, da malce omilim natipkano ugotovitev — s takšno orjaško retrospektivo v filmovem telesu bo režiser težje „ujel“ gledalca, kajti retrospektiva vsebuje distanco, le-ta pa je (vsaj začasna) blokada gledalčeve identifikacije. Namreč, tako zgovornost osrednjega filmskega lika kot ogromni pogled „naprej v preteklost“ bi spodnesla glavno značilnost Grličevih filmov v osemdesetih letih — njegovi filmi (**Samo enkrat se ljubi**, 1981, **V čeljustih življenja**, 1984, **Za srečo so potrebni trije**, 1986, seveda tudi letošnji, **Hudičev raj**) korespondirajo z melodramo. Toda Grličevi filmi niso melodrame niti v antičnem niti v meščanskem smislu, ampak samo deloma v smislu, kot ga je formuliralo naše stoletje. Grličev presežek, obrazci, tipi v njegovih filmih. Takšna intertekstualnost zagotavlja Grličevim filmom bodisi usodnost bodisi humornost bodisi...

Tako kot v predhodnih filmih je tudi osrednji lik filma **Hudičev raj** (obalni reševalec in čuvaj kopalnice Andrija) v primežu dveh svetov. Prvi je svet njegove osebne drame — uradno je sicer reševalec, toda vsa ta dolga leta ni rešil niti enega utapljalčevega. In ko končno reši prvega, je to nemški komandant, kar mu sokrajani zelo zamerijo. Paradoks Andrijeve usode bi torej bil, da se nikakor ne izpolni, da ne doseže svojega smisla; ko pa ga, je ta izpolnitev, afirmacija tudi njegova negacija, zanikane, saj iz simpatičnega, neuspešnega reševalca naenkrat postane kolaborant. Kolikor bi Grlić oziroma Pekić osemdesetih obstal samo pri tako izrisanem liku, bi dobil zgolj zlomljeno, morda absurdno eksistenco in nič več, skratka tisto, kar eksistira v noveli. Toda Grlić je avtor melodram. Vloge Drugega ne pripiše narodu (ki je v filmu mlačen, rahlo poniglav, amorfen), ampak ubežniki, ki se s svojim sinom skrivajo v Andrijevi kolibi. Šele individualni pogled, prepreden z razumevanjem, sočutjem, simpatijo, morda tudi erotičnostjo osvetli Andrijo kot neabsurden lik, kot creaturo humano. Grlić ubere torej podobno pot kot Levinson; fingira, simulira možnost happy enda. Toda ker je filmski lik med dvema svetovoma, med dramo in melodramo, je happy end samo iluzija, morda želja, Grličeva manipulacija; konec filma (Andrijeva smrt) postavi reči na svoje mesto. V lik Andrije so torej vpisane pasivnost, nemoč, obup, zlomljenost; poleg teh „metafizičnih“ potez pa še vrsta karakternih (simpatičnost, dobrodušnost, preprostost, naivnost). Rajko Grlić je imel srečo, da je film **Hudičev raj** posnel v koprodukciji. To mu je omogočilo angažma Toma Contija. Omenjeni igralec je sicer v



sedemdesetih že nastopil v nekaterih britanskih filmih, toda prva pomembnejša vloga je bila v Oshimovem **Srečen Božič, Mr. Lawrence**. Toda šele v filmu **Reuben, Reuben** so ga res opazili. Contiju ležijo vloge likov, ki učinkujejo negotovo, nespretno, nerodno, hkrati pa v nekem trenutku razkrijejo svojo „rezervo“. Creatura humana s presežkom, torej.

V filmu **Hudičev raj** je zgodba reševalca Andrije okleščena, pripovedovalni okvir je pač odveč. Hkrati je njena dramatičnost intenzivirana z rahlo melodramatičnim razmerjem. Oba posega pričata o zgostitvi, ki s svojo notranjo napetostjo pomeni nasprotje epske širine, dolžine. To je že prvi donesek Grličeve vključitve melodramatskega, katerega režiser potencira z drobnim prijemom. Zaradi dokajšnje kronotopske nedoločenosti (zgolj naslov hrvaškega časnika v nemščini!) ima film rahlo abstraktne, rahlo alegorične, rahlo ahistorične poteze... Takšna filmska podoba pa Grliču omogoča, da dodatno intenzivira svoj film. Creatura humana pač ne more končati s happy endom, razmerje z žensko je iluzorno. Zgostitev napetosti ni zgostitev časa, ampak njegova upočasnitev. Tisto, kar mora priti, se približuje (pre)počasi. Vse te pogoste zatemnitve odtemnitve — ki sugerirajo počasni tok reke — zadržujejo zgodbo, vsiljujejo filmov lasten ritem. Ta droben prijem je praktično „pripovedovalčev“ pogled na filmsko zgodbo: stvari — dogodki — zlomi — smrti se dogajajo v toku časa, ki je ravnodušen, masiven, prezenten. Omenjene zatemnitve torej poudarjajo drobce iz filmske zgodbe tako, da ničesar ne prikrivajo, niti kosov časa niti dogodkov. Če rez daje skrcenje, zgostitev, Grličeve zatemnitve „raztegnejo“, omogočajo izzven drobnih kretenj, potez, skratka vsega tistega kar drsi na robu med melodramo in dramo.

Film **Hudičev raj** vsebuje še neko plast, razsežnost, ki je Pekićeva novela ne pozna. To je mitologizacija pripovedi. V sedemdesetih letih so Borges poznali redki, v osemdesetih je njegova proza, pa tudi eseji in poezija stvar splošne omike. V filmu **Hudičev raj** tako „nastopa“ kar nekaj fantastičnih bitij. Osrednjo med njimi Veliki som, je samo še som več v bestiariju svetovne literature, filma, umetnosti sploh. Obstaja pa neka pomenljiva razlika med Boergesovim so-

mom in Pekić-Grličevim. **El libro de los seres imaginarios** prinaša velikega soma kot kozmogonično bitje, film **Hudičev raj** pa „uteleša“ velikega soma kot etičen vatel.

Konec spisa je seveda pravljen trenutek za razveljavitev, ukinitve mlačne sintagme. Filmski lik (Andrija), ki blodi po svetu razrahljane etike, neuresničene erotike in moraličnih mitov si zasluži vsaj oznako junak (brez narekovajev).

MARKO GOLJA



ŠVEDSKI ARANŽMA

režija: Zoran Gospić
scenarij: Zoran Gospić, Miroslav Sovjak
fotografija: Viktor Ružička
igrajo: Branko Vidaković, Vlasimil Zavrel, Milan Erak, Hana Švejnhova
proizvodnja: RO Forum — Sarajevo, Filmski studio „Barandov“ — Praga

Med širokopoteznim „internacionalnim“ zari- som tega filma in njegovimi profesionalnimi rezultati je precejšen razkorak. Aspiracije mlade- ga režiserja so v tem igranem debutu očitno presegale njegove avtorsko-realizatorske po- tenciale.

Zamisli si je — v sarajevsko-praški kooperaciji, izhajajoči iz njegovih še aktualnih praških študijskih let — kombinirano jugoslovansko-češko in povrh še nemško in nasploh po evropsko internacionalno obarvano prigodo, katere bistvo je oris socialno-sistemskih mlinov, ki med svojimi težkimi kamni neusmiljeno meljejo v prah pogube nič hudega sluteča človeška življenja.

V zaris popolnega izničenja sta, vsak s svojo zgodbo, le da sta po naključju usode posledično prepleteni, vpeta mladi Jugoslovan (Dragan), ki si iz onemoglega pločaja zbrezposelnega tridesetletnika pomaga do kruha v nemškem zdomstvu, kot voznik hamburškega transkontinentalnega tovornjaka, ter Čeh (Peter), v čigar hišico na nevarnem ovinku obvoznice se med vračanjem iz daljne Turčije zaleti nemška cestna križarka z jugoslovanskim voznikom, nakar sledi cel splet dramatičnih in celo tragičnih vzlovov: Draganu, Jugoslovanu so namreč v njegov tovornjak v Turčiji, od koder vozi tovor pomaranč, podtaknili pošiljko droge, ki naj bi jo neopazno in nevede pripeljal v Nemčijo; na vsej svoji poti se ne zave, da ga v mercedesu spremlja eden izmed mafiozov, ki so organizirali ta tihotapski prevoz. Ob nesreči v češkem mestecu pa Dragan potovalko z drogo po naključju odkrije in se z njo neopazno izmuzne s prizorišča. Mafija domneva, da se je do skrivne pošiljke do-

kopal Peter, Ceh, ki so ga iz ruševin njegovega doma z rešilcem odpeljali v bolnišnico. Poiščejo ga in ga stisnejo v svoj trdi precep s tolikšno silo, da ga mentalno zlomijo in konča v umobolnici. Pregon in likvidacija pa v sosledju zadeneta tudi Dragana. Mednarodno tihotapsko podzemlje je v svojih sankcijah neusmiljeno. Dramatični vozli, ki jih razpreda — predvsem v širino, bistveno manj ali komaj kaj tudi v globino — s svojo ekstenzivnostjo fabulativnih elementov niso v prid kompaktnosti fabule in njene povedne vrednosti, raje narobe. V scenarij je navrženo preveč vsega, tako da za izpeljavo posameznih fabulativnih nastavkov ni ne časa ne pravih dramaturških možnosti. Avtorja so, kot je iz filma razbrati, zanimala predvsem vnane plače Draganove in Petrove zgodbe. Na notranje vzgibe njenega odzivanja na impulze dramatičnih odnosov, kakršne doživljata oziroma sta jim izpostavljena, ni bil posebej pozoren, zato nam oboje drama teh njegovih žrtev grobo neizprosnega življenja, kakršno na evropskih meridianih pač je, ni prezentirana kot tragični vzročno-posledični kontekst, temveč kot nekakšno opozorilo na igro naključij in bolečega tragikomičnega poigravanja „višjih sil“ s človekovo usodo. Ta predstavitev zlih naključij sicer meri na socialno in drugo zlo v globini družbene scene, a se z njo ne ubada ne kritično ne analitično. Spričo tega je dimenzioniranost tega filma prejkone vprašljiva. Očitno je, da ga v realizacijo ni zastavila globlje pregnetena avtorska misel, čeprav je šlo najbrž za kaj več kot zgolj za željo po preizkušnji v žanru kriminalke. Skušal je — v okviru relativno mikavne zamisli — povedati tudi še kaj več, kot je razbrati iz okoliščin ene izmed dramatičnih prigod na evropskih cestnih magistralah, le da za tisto več ni imel niti zadostnega „gradiva“ niti potrebne miselnopovedne akumulacije. Tudi zavoljo tega je običal pri medlo izraženem cineastičnem rezultatu.

VIKTOR KONJAR

KRVOSESI

KRVOPIJCI

režija: Dejan Šorak
scenarij: Dejan Šorak
fotografija: Goran Trbuljak
glasba: Kornelije Kovač
igrajo: Danilo Lazović, Ksenija Marinković, Maro Martinović, Zvonimir Torjanac
proizvodnja: Jadran film — Zagreb

Vampirizem je balkanski fenomen par excellence, vendar je že od samega začetka umetniško uresničljiv zgolj zunaj Balkana. Ločnica razviti sever — zaostali jug je zanj konstitutivna; če bi zahodnjaška romantika ne padala tudi in predvsem na balkansko „dušo“, bi vampirizma v nekem smislu sploh ne bilo. Velja tudi za zoološko podlago: poznamo najmanj na desetine raznih „bats“, menda pa „vampire bats“, ki parazitirajo v glavnem na govedu, živijo samo v Južni Ameriki. Pa vendar so takšni in drugačni netopirji domena Severne Amerike. Oziroma, če strnemo, balkanski vampirizem in ameriški tropski zajedalci se lahko dokončno povzdignejo do pojma, do samozavedanja, le preko anglosaksonskega, deloma tudi širše germanskega severa. Problem pa seveda nastane, če gre za vampirizem v Zagrebu, ki je geografsko najbolj „nosferatu“ mesto, je namreč Balkan in je ne-Balkan. Enega od vzrokov za znameniti „hrvaški molk“ gre iskati prav v tej travmatični geografiji. Narediti v Zagrebu film o vampirjih, oziroma — kar je še huje — narediti film o vampirjih iz Zagreba, zato pomeni „nadaljevati molk z drugačnimi sredstvi“, realizirati fantazmo, ki naj ustreže intencionalnosti k „zahodni“ paradigmi (pomenljivo je, da je Šorak že v svojem prvcu **Mala pljačka vlaka** izvedel podobno žanrsko-geografsko transplanacijo). Od tod temeljna ambivalenca filma, njegova amfibijska konstelacija v smislu „east meets west“. Denimo, tradicijska vez **Krvosesov** je rodbina Glogović (kot njen zadnji, izgubljeni potomec se pojavi doktor Glogović, psihiater) iz vasi Glogovac, ki ima več-

PULJ '89



stoletno tradicijo eksekucije čarovnic in nekaj malega prakse z vampirji. Ker pa je 17. stoletje definitivno mimo in se ne morejo več opirati na kakšen „Praxis criminalis“ Ferdinanda III., so se v 20. stoletju prisiljeni obnašati po tržnih zakonitostih — v časopisu objavijo reklamo in „odprejo“ zasebno podjetje za uničevanje vampirjev. Aluzija na Šijanove **Maratonce**, kjer je odnos do smrti ravno tako skrajno utilitaren, je neizbežna; če imajo Topaloviči-Srbi prvi krematorij na Balkanu, imajo Glogoviči-Hrvati nič manj in nič več kot prvi servis za vampirje na svetu sploh. Ali pa npr. zaključna scena, ko se vampir Drakulič s prižgano cigareto in ob podlagi laibachovskega ritma sprehodi po meglenih zagrebskih ulicah — le namerno lahko spregledamo, da je Drakulič v resnici totalitarni Milošević, da „akumulacija Zla“ ni posledica nekega preteklega dogodka ali niza dogodkov, pač pa stanje stvari, če že ne predpogoj (jugoslovanske) sedanosti. Ker Šorak svojo fantazmo balansira tako, da se vseskozi približuje incestuoznemu objektu, vendar nikoli ne trči vanj, si seveda onemogoči, da bi Realno poseglo v realnost, žrtvovati mora sam žanr, če ne celo dva. Humor a la Polanski (**Ples vampirjev**) in morebiti še a la Šijan je na ravni tvorstne naivne figurativnosti zgolj eskapizem, ki kaže na ne(ž)možnost vzpostavitve „čistega“ žanra. Na eni strani kopiči politično metaforiko, na drugi pa je prisiljen vampirizem multiplicirati z drugimi Fenomeni (bioenergija, čarovništvo, spiritizem in preostali snobovski okultizem), kar je v končni konsekvenci **preveč za žanr in premalo za hrvaško vstajo**. Moment, kjer (poleg navse Drakulič-Milošević) najbolj izstopi sprema vampirizma in aktualistično-političnih namigov, je nemara motiv Knjižnice. Motiv torej, ki je, kombiniran z ustreznimi knjižnimi referencami ali arhivi, konstanta vsakršne horror fikcije (že pri Stokerju prof. van Helsing vsake toliko potuje iz Anglije v Amsterdam, da „preuči“ določeno literaturo, ali pa, da bo primer bolj recenten, Kingov roman **The Shining**, kjer najdemo fascinanten arhiv v samem obsedenem prostoru, v hotelu Overlook). Pri **Krvosesih** pa imamo hote ali nehoti presežek: knjižnica, po kateri brska dr. Glogović, ni zgolj navadna knjižnica, temveč zagrebska Narodna in vseučilišna biblioteka. Scena s knjižni-

čarko mimogrede postreže z razlago, kako je lahko „satanist“ Aleksandar Milles kradel njene dragocenosti — namreč na osnovi pregovorne „balkanske“ šlamparije, „spodkupovanja“ in morebiti še prostitucije. V filmu se kot gag pojavlja grožnja z Amnesty International, kar bi sicer ne bilo nič posebnega, če ne bi prav v času snovanja in nastajanja **Krvosesov** po Zagrebu krožile govorice, da je prav Amnesty International tista misteriozna satanska organizacija, za katero „dela“ A. Milles. Pač zato, ker je bila njegova pokojna sestra Maja Milles, sicer znana novinarka, s to organizacijo v tesnih vezeh. In končno, oče Konstantin Milles je bil dogoletni urednik **Vjesnika**, udarno pero te hiše pa znana pisateljica in publicistka z imenom — golo, toda zelo lepo naključje — Slavenka Drakulič-Ilić. Opraviti imamo tedaj z natančno obratno situacijo kot pri **To Die For** (D. Sarafian), kjer bi se vampirji radi vrnili v Romunijo in kot Hollywood sporoča: „Mi samo snemamo filmske vampirje, prave vam vračamo.“ Šorak je drugačnega mnjenja: „Pri nas se vampirizem dogaja v resnici, posnamete ga lahko kar vi.“ Težko je dojeti, zakaj je **Krvosesi** sploh posnel.

ROMAN BRILEJ

DONATOR

režija: Veljko Bulajić
scenarij: Ivan Brešan
fotografija: Boris Turković
glasba: Arsen Dedić
igrajo: Ljubomir Todorović, Peter Carsten, Urška Hlebec, Charles Millot
proizvodnja: Jadran film — Zagreb

Bulajića je — po Hustonovem in še kakšnem zgledu — pritegnila k filmsko-fabulativnemu oblikovanju „anekdota“ o usodi slovite Šlomoviceve zbirke slik, ki si jo je ta jugoslovanski Žid, talentirani mladi galerist, neznankje pokončan v viharju minule vojne, kot bogastvo velike vrednosti pridobil v svojih predvojnih pariških letih



BITKA NA KOSOVU

BOJ NA KOSOVU

režija: Zdravko Šotra
scenarij: Ljubomir Simović
fotografija: Radoslav Vladić
glasb: Dušan Karuović
igrajo: Miloš Žutić, Gorica Popović, Vojislav Brajović, Žarko Laušević
proizvodnja: Centar film — Beograd, Televizija Beograd

Nastanek filma na temo kosovske bitke, od katere je minilo dolgih šeststo let in sama po sebi z vso svojo zgodovinsko legendarnostjo vred — objektivno — že zdavnaj ne izžareva več kakršnihkoli aktualnih potenc, je narekovala jubilejna priložnost s pridodanim politično-ideološkim, izrazito aktualističnim pa zato artifičnim forsiranjem nacionalnega mita, katerega veljavo naj bi v srbski sedanosti kar najbolj izdatno revitalizirali. Tak sprožilni motiv za realizacijo filmskega projekta prav nič ne skriva dejstva, da gre za težno namembnost, za nekakšno sekundarno, nikakor ne primarno avtorsko pobudo; kajti v ospredju pozornosti je streženje potrebam in zahtevam trenutne politično-propagandne rabe.

Ni bil potemtakem pomemben starodavni legendarni dogodek sam po sebi, ker v bistvu ni šlo zanj, temveč manipuliranje z njim in njegova uporaba (zloraba) v prid aktualnim srbskim političnim pretenzijam in mahinacijam.

Kosovska bitka v letu 1389 je bila obupen poskus vodstva srednjeveške srbske države, da bi zaustavilo agresivno prodiranje turškega imperija na njen lastni pa tudi širši balkanski in evropski teritorij. Razmeroma šibka in nehomogena Srbija se je znašla pred usodno preizkušnjo, v kateri je knez Lazar odigral odločilno herojsko vlogo branitelja suverenosti ter obveljal spriču svojih pokončanih dejanj v boju in smrti

in nato ob nemškem vdoru v Francijo z njo prebežal v jugoslovansko domovino, v želji, da bi bila na varnem in bi jo, po možnosti, razgrnil pred javnostjo v „muzeju umetnosti Vzhoda in Zahoda“; njegovi nameni pa so se zalomili: on in njegova zbirka sta doživela dramatično usodo vojskinih časov; Erich Šlomović se je moral zateči nekam v vojvodinsko podeželje, kamor pa mu je gestapovska represija sledila in ga pokončala; pač pa je njegovi materi uspelo zbirko rešiti pred uničenjem — in je danes ponosno shranjena v beograjskem Narodnem muzeju.

Popisa te zgodbe si Bulajičev scenarist Brešan ni naložil v stilu enostavnega biografskega poročanja o Šlomovičevi usodi, temveč na način detektivke, katere glavni protagonist je uniformirani nemški galerist Sigfried Handke, ki ga Goeringov visoki komisariat leta 1942 zadolži, naj najde sled za slovito zbirko del francoskega slikarja Ambrosia Vollarda ter jo pripelje v rajh. Handke se poda po zabrisanih sledeh slikarskega zaklada in izve, da so prišla Vollardova dela v last njegovega tajnika in zaupnika Šlomoviča, nato pa z njim na Balkan. Tja Handke Šlomoviču kajpak sledi in njegovo sled, ne pa tudi njega samega in ne njegovega „zaklada“, po mnogih poizvedovalnih peripetijah tudi odkrije. Le da je medtem že prepozno: rajh se je na bojiščih znašel pred razsulum, gestapovski propagandni stroj se zanimanju za slike spričo mnogo pomembnejših nalog odreče — in se v skladu s tem svojim ravnanjem znebi tudi nadležnega Handkeja, ki se iskanju Šlomovičeve zbirke ni odpovedal, pač pa ga je pripisal svojim privatnim galerijskim ambicijam.

Tej vsekakor zanimivi „anekdoti“ sta se Brešan in Bulajič posvetila s pravo študiozno vnebo in oblikovalsko zavzetostjo, pripisujoč ji, sami po sebi, izjemno pozornost in neko prav posebno vrednost. Pri tem ju ni zanimala vojna kot taka, pač pa predvsem specifika oziroma fenomen te slikarske zbirke in oseb, povezanih z njo. Ni dvoma, da je zgodba v okviru korektno izpeljanega filmskega sižeya vredna spoštljive gledalske pozornosti, čeprav, po drugi strani, ne Vollardova ne Šlomovičeva ne Handkejeva usoda, kakršne so in kot so razgrnjene skozi potek tega filma, ne nosijo v sebi kdove kolikšne sporočilne specifične teže in jih nemara tudi ne kaže šteti za

posebej plodotvoren cineastični motiv.

Prej bi kazalo ob tem filmu, četudi ni v primerjavi z nekaterimi Bulajičevimi prejšnjimi projekti prav nič moteč, vnovično ugotavljati, da so Bulajičevi avtorsko-izpovedni akumulirani, žal, izpraznjeni in si od njih ni več obetati filmske stvaritve širokopoteznih razsežnosti.

VIKTOR KONJAR



kljub porazu srbske vojske v odločilnem spopadu za moralnega zmagovalca. Ni dvoma: gre za zgodovinski lik, vreden obdelave v heroični tragediji — na ravni sedanje literarne in cineastične izraznosti, ki seveda ne more biti kopija shakespearejske, schillerjevske ali eisensteinovske dramaturgije.

Seveda se nam v tej zvezi zastavi vprašanje, kakšno naj bo filmski estetik našega časa ustrezno ponazarjanje zgodovinskih vzorov in legendarnega heroizma. So velike, religijsko navdahnjene freske še kakorkoli estetsko opravičljive in orpotune? Časi dominacije zgodovinskih spektaklov in bogopoklonskega uprizarjanja legend so že zdavnaj passe. Tudi realistično-analitično povzemanje zgodovinskih dejstev ne streže več dozorelemu okusu in potrebam. Če že, mora v estetsko-sporočilnem zarisu revitaliziranega mita prevladovati neka povsem določna intelektualno relevantna interpretativna nota, ki globlje, drugače od stereotipov opredeljuje izbrano dogajanje, fiziognomijo njegovih protagonistov, njihova razmerja in ravnanje ter predvsem samo jedro dramatične poslanice, ki ji je namenjena zdajšnja pozornost avtorske raziskave oziroma razmisleka. Seveda so interpretacijske pobude v tej domeni sprejemljive le, če gre za izvirni avtorski odnos in izrazno potrebo in ne za streženje neki politični manipulativni ali ideološko tezni potrebi.

Scenarij, ki ga je prevzel v delo Ljubomir Simović in iz njegovih rok v filmsko realizacijo Zdravko Šotra, je nastal po naročilu, ob jubileju kosovske bitke, v okviru evforije, razvnete z vsemi nacionalistično razvnetimi poudarki v domeni aktualnega srbsko-kosovskega rehabilitacijskega kompleksa, in bil potemtakem izrazito težno, namensko, v ničemer zares avtorsko dejanje. S svojo celoto in vsemi sestavnimi prvini oziroma segmenti je služil namembnosti velike proslave, poveljujoče srbski zgodovinski heroizem, zaslužnost in superiornost.

Iz take predloge ni moglo nastati nič drugega kot sedanji filmski izraznosti in estetiki neustrezna plakatna freska s stiliziranimi scenami in figurami, ki skušajo v teatrsko zanosni maniri ponazarjati privzdignjenost zgodovinskega mita, seveda povnanjeno, deklarativno, brezkrvno, nedramatično, brez vsakršne utemeljene in verjetne psihologije, etike ali zares tragičnega naboja človeških dilem.

Gre za film, ki je vseskozi zgrešen, saj je vsebinsko in sporočilno prazen, neživljenjski in odbijajoč — kot sleherni totalitaristično navdahnjeni propagandni plakat.

VIKTOR KONJAR

PREOSTALI PREDSTAVLJENI FILMI NA 36. FESTIVALU JUGOSLOVANSKEGA FILMA V

BALKAN EKSPRES II

režija: Aleksandar Đorđević, Predrag Antonijević, Miloš Radović
scenarij: Gordan Mihić
fotografija: Aleksandar Petković, Milan Spasić
glasba: Zoran Smijanović
igrajo: Bora Todorović, Velimir Bata Živojinović, Olivera Marković, Radko Polić, Anica Dobra, Ena Begović
proizvodnja: TRZ Film i ton — Beograd, RTV Beograd, RTV Novi Sad

DRUGI ČLOVEK DRUGI ČOVEK

režija: Milan Živković
scenarij: Milan Živković
fotografija: Radoslav Vladić
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Daryl Haney, Dragan Maksimović, Suzanne Wouk, Irfan Mensur
proizvodnja: Centar film — Beograd

IZZIVANJE HUDIČA ISKUŠAVANJE ĐAVOLA

režija: Živko Nikolić
scenarij: Živko Nikolić in Dragan Nikolić
fotografija: Savo Jovanović
glasba: Vuk Kulenović
igrajo: Alain Noury, Dragana Mrkić, Husein Čokić, Boro Begović
proizvodnja: Zeta film — Budva, Beograd film — Beograd, Aria Films — Pariz

KAVARNA ASTORIA

režija: Jože Pogačnik
scenarij: Žarko Petan
fotografija: Janez Verovšek
glasba: Bojan Adamić
igrajo: Branko Šturbej, Lidija Kozlović, Janez Hočevar, Aleš Valič
proizvodnja: Viba film — Ljubljana

NAJBOLJŠI NAJBOLJI

režija: Dejan Šorak
scenarij: Siniša Kovačević
fotografija: Miloš Spasojević
glasba: Kornelije Kovač
igrajo: Vicko Ruić, Danilo Lazović, Miodrag Krivokapić
proizvodnja: Avala film — Beograd, Zastava film — Beograd

PANONSKI VRH

režija: Eva Petrović
scenarij: Atila Balaž, Eva Petrović
fotografija: Zoltan Appo
glasba: arhivska
igrajo: Bičkei Istvan, Debri Deneš, Bakota Arpad, Feješ Đerd
proizvodnja: RO Film danas — Beograd, Televizija Novi Sad

POLTRON

režija: Svetislav Bata Prelić
scenarij: Siniša Pavić
fotografija: Radoslav Vladić
glasba: Enco Lesić
igrajo: Ljubiša Samardžić, Zoran Cvijanović, Radmila Živković-Bambić
proizvodnja: TRZ Mladost — Beograd

REMINGTON

režija: Damjan Kozole
scenarij: Nebojša Pajkić, Damjan Kozole
fotografija: Andrej Lupinc
glasba: Slavko Avsenik, jr.
igrajo: Mario Šelih, Lara Bohinc, Jožef Ropoša
proizvodnja: E-motion film (ŠKUC) — Ljubljana, Avala film — Beograd

UMAZANI FILM

PRLJAVI FILM

režija: Dušan Sabo
scenarij: Radoslav Pavlović, Dušan Sabo
fotografija: Levko Mojsovski
glasba: Izbor
igrajo: Dušan Sabo, Radoslav Pavlović
proizvodnja: Avala film — Beograd

UROŠ NEUMNI

UROŠ BLESAVI

režija: Milan Knežević
scenarij: Dragana Abramović
fotografija: Života Neimarević
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Ljubiša Samardžić, Predrag Laković, Vasja Stanković, Stojan Arandelović
proizvodnja: TRZ Mladost — Beograd, Televizija Beograd

NAGRADE

ULJU

VOHUN NA VISOKIH PETAH ŠPIJUN NA ŠTIKLAMA

režija: Milan Jelić
scenarij: Veroslav Rančić
fotografija: Branko Perak
glasba: Vojkan Borislavljević
igrajo: Milan Gutović, Milena Dravić,
Mira Furlan, Milan Strlić
produkcija: Impuls film — Beograd

VRNITEV KATARINE KOŽUL POVRATAK KATARINE KOŽUL

režija: Slobodan Praljak
scenarij: Abdulah Sidran, Slobodan Praljak
fotografija: Andrija Pivčević
glasba: Arsen Dedić
igrajo: Alma Prica, Mustafa Nadarević,
Annemarie Wendl, Fabijan Šovagović
produkcija: Okravijan — Zagreb, E. F. A. — Siegburg

ŽENSKA S POKRAJINO ŽENA SA KRAJOLIKOM

režija: Ivica Matić
scenarij: Ivica Matić
fotografija: Karpo Ačimović-Godina
glasba: arhivska
igrajo: Stole Arandelović, Božidarka Frajt, Uroš Kraljača, Zaim Muzafferija
produkcija: Centar film — Beograd, Televizija Sarajevo

Veliko zlato areno za najboljši film festivala je dobil film **Zbirni center** režiserja Gorana Markovića v proizvodnji **Avala filma** iz Beograda, **Art filma** iz Beograda, **Centar filma** iz Beograda, **Terra filma** iz Novega Sada in **Televizije Beograd**.

Veliko srebrno areno je dobil film **Kuduz** režiserja Ademira Kenovića v proizvodnji **TDS Bosna** iz Sarajeva.

Veliko bronasto areno je dobil film **Hamburg Altona** režiserjev Vedrana Mihletića, Mladena Mitrovića in Dragutina Krencera v proizvodnji **Uraniafilma** iz Zagreba in **Avala filma** iz Beograda.

Zlato areno za režijo je žirija prisodila **Jožetu Pogačniku**, režiserju filma **Kavarna Astoria**.

Zlato areno za scenarij so podelili **Dušanu Kovačeviću**, scenaristu filma **Zbirni center**.

Zlato areno za najboljšo žensko vlogo je prejela **Snežana Bogdanović** za nastop v filmu **Kuduz**.

Zlato areno za najboljšo moško vlogo je prejel **Janez Hočevar** za glavno vlogo v filmu **Kavarna Astoria**.

Zlato areno za žensko epizodno vlogo je žirija dodelila **Radmili Živković** za lik v filmu **Zbirni center**.

Zlato Areno za moško epizodno vlogo je prejel **Fabijan Šovagović** za igro v filmu **Mož, ki je imel rad pogrebe**.

Zlato areno za snemalno delo so podelili **Tomislavu Pinterju** za filmsko fotografijo v filmu **Hudičev raj**.

Zlato areno za glasbo je žirija prisodila **Arsenu Dediću**, avtorju glasbe za film **Donator**.

Zlato areno za scenografijo je prejel **Slobodan Rundo**, scenograf filma **Izzivanje hudiča**.

Zlato areno za kostumografijo so podelili **Biljani Dragović** in **Ljiljani Dragović** za kostume v filmu **Bitka na Kosovu**.

Zlato areno za ton je dobil **Nenad Vukadinović** za zvočno opremo filma **Kako je propadel rokenrol**.

Zlato areno za montažo so podelili **Goranu Terziću**, **Mustafu Preševu** in **Snežani Ivanović** za montažersko delo pri filmu **Kako je propadel rokenrol**.

Posebno priznanje za masko je žirija podelila **Anni Adamek** in **Ani Lewandowski** za maskersko delo pri filmu **Bitka na Kosovu**.

Studijev jelen, tradicionalno nagrado občinstva, je tokrat prejel **Kuduz** režiserja **Ademira Kenovića**.